UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

Dottorato di Ricerca in Architettura, Arti e Pianificazione
Curriculum in Storia dell'Arte e dell'Architettura
Dipartimento di Architettura
SSD: ICAR/18

# Declinazioni del rapporto tra le arti e l'architettura nella prima metà del Novecento: i Palazzi di Giustizia in Sicilia

IL DOTTORE
**MARIA STELLA DI TRAPANI**

IL COORDINATORE
**PROF. ARCH. FILIPPO SCHILLECI**

IL TUTOR
**PROF.SSA ARCH. PAOLA BARBERA**

IL CO-TUTOR
**PROF. GIOACCHINO BARBERA**

CICLO XXXIII
ANNO CONSEGUIMENTO TITOLO: 2021

A TUTTI COLORO
CHE IN QUESTI ANNI
DI STUDIO E DI RICERCA
MI SONO STATI ACCANTO
SOSTENENDOMI SEMPRE.

# INDICE

Introduzione I

I. Metodologia e stato degli studi p. 1

1. Ricerche bibliografiche e stato dell'arte p. 3

2. Uno sguardo contemporaneo sui fatti: lo spoglio delle riviste d'epoca p. 29

3. Il valore delle fonti dirette: la ricerca d'archivio p. 40

4. Per una panoramica sul coinvolgimento istituzionale degli artisti: i cataloghi delle Esposizioni Sindacali Fasciste di Belle Arti in Sicilia p. 48

II. La questione del rapporto arte-architettura in Italia fra le due guerre p. 65

1. "Muri ai pittori!": il Manifesto della pittura murale e la V Triennale di Milano p. 70

2. Il VI Convegno Volta: tematiche, protagonisti e dibattiti p. 94

3. La "rete" istituzionale: Sindacati, esposizioni e concorsi p. 128

4. La formalizzazione di una prassi: la legge del 2% p. 142

## III. La tipologia del Palazzo di Giustizia in Italia dall'Unità al secondo dopoguerra p. 175

1. Un edificio monumentale per Roma capitale: il "Palazzaccio" p. 179

2. Dal tardo Ottocento agli anni Cinquanta: evoluzioni ed esempi a confronto p. 208

3. La costruzione di un nuovo modello e la sintesi del rapporto arte-architettura: il Palazzo di Giustizia di Milano p. 243

## IV. I Palazzi di Giustizia in Sicilia: Messina p. 314

1. Una tragica premessa: il terremoto del 1908 e la ricostruzione della città p. 317

2. L'incarico diretto ad un "giovane prodigio": Marcello Piacentini p. 329

3. Dal progetto del 1912 all'inaugurazione del 1928: concezione progettuale, evoluzioni stilistiche e recupero del "classico" p. 382

3.1 L'analisi delle prime versioni progettuali p. 385

3.2 Ispirazioni d'oltralpe p. 413

3.3 Ispirazioni al "greco-siciliano" p. 426

3.4 L'importanza del bozzetto in gesso p. 432

3.5 Un percorso a ritroso: dall'inaugurazione alle prime fasi attraverso i documenti dell'Archivio Centrale di Stato p. 438

3.6 L'analisi del progetto attraverso l'articolo su "Architettura e Arti Decorative" p. 448

3.7 Altri aspetti dalla stampa coeva p. 458

4. L'apparato decorativo del Palazzo di Giustizia p. 476

4.1 Calandra - Piacentini - Rapisardi: lettere dall'archivio p. 481

4.2 La descrizione del Palazzo nel volume del 1928 p. 489

4.3 La descrizione del Palazzo nel volume del 1989 p. 524

5. Le opere e gli artisti coinvolti negli esterni del Palazzo p. 540

5.1 Eleuterio Riccardi p. 544

5.2 Nino Cloza p. 558

5.3 Ercole Drei p. 568

5.4 Bernardo Morescalchi p. 581

5.5 Antonio Bonfiglio p. 591

5.6 Giovanni Prini p. 610

6. Le opere e gli artisti coinvolti negli interni del Palazzo p. 627

6.1 Arturo Dazzi p. 630

6.2 Alfredo Biagini p. 646

6.3 Daniele Schmiedt p. 673

6.4 Adolfo Romano p. 698

7. I disegni d'archivio p. 702

V. I Palazzi di Giustizia in Sicilia: Catania p. 719

1. Lo sviluppo della città negli anni Trenta e l'area prescelta p. 722

2. Francesco Fichera, architetto catanese p. 743

3. «Il Tempio della Giustizia della città che si specchia nello Jonio»: la progettazione del Palazzo p. 765

4. «Un'opera di carattere attualmente mediterraneo»: il completamento del Palazzo ed altre considerazioni sugli aspetti decorativi p. 816

5. Le opere del Palazzo di Giustizia e gli artisti coinvolti p. 839

5.1 Domenico Maria Lazzaro p. 842

5.2 Possibili modelli per la Giustizia p. 856

5.3 Eugenio Russo p. 867

5.4 Dall'arte monumentale all'arte "popolare": l'esperienza di Borgo Cascino p. 882

5.5 Carmelo Comes p. 892

5.6 Carmelo Florio p. 900

VI. I Palazzi di Giustizia in Sicilia: Palermo p. 905

1. Lo sviluppo della città e il dibattito sul nuovo Palazzo p. 908

2. L'indizione del Concorso Nazionale p. 936

2.1 Gli altri progetti presentati al Concorso p. 967

3. I fratelli Rapisardi: due siciliani "a studio" presso Piacentini p. 974

4. I disegni progettuali del Palazzo, dal Concorso agli anni Cinquanta p. 1020

4.1 Il mancato apparato decorativo p. 1026

4.2 Gli elementi architettonici esterni p. 1034

4.3 Gli interni del Palazzo p. 1041

5. Dalla ripresa dei lavori all'inaugurazione: cronaca di un lungo percorso p. 1061

Bibliografia ragionata p. 1082

Schede dei Palazzi di Giustizia in Italia dall'Unità al secondo dopoguerra p. 1130

Apparato iconografico

# INTRODUZIONE

M. Piacentini, Disegno n. 1783, Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, disegni.
Su concessione dell'Università degli Studi di Firenze, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione.

«Caro Giovannoni,

Mi giunge gradita, e non senza sorpresa, la tua lettera con la quale mi chiedi in che modo io usi progettare le costruzioni. Ti accontento subito, ma piuttosto che un'enunciazione di norme che riuscirebbe astratta e insufficiente, credo più interessante raccontarti semplicemente come è nato il disegno di una delle mie opere più recenti ed alla quale tengo in modo particolare: il Palazzo di Giustizia di Milano»[1].

Con queste parole si apriva il testo pubblicato da Marcello Piacentini nel gennaio del 1941 sulla rivista "Palladio", *Come nasce un'opera architettonica*. Il prolifico progettista ed urbanista, docente universitario e Preside della Facoltà di Architettura della Sapienza di Roma, componente di numerosissime commissioni concorsuali e del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, Direttore della rivista divenuta l'organo del Sindacato Nazionale Fascista Architetti ed Accademico d'Italia, in poche pagine riportava un resoconto dettagliato – almeno in parte enfatizzato e semplificato per esigenze narrative – che raccontava la genesi di uno dei suoi progetti più importanti e rappresentativi, il Palazzo di Giustizia di Milano.

L'interesse nei confronti del testo è certamente legato alla tipologia entro la quale è possibile collocare l'edificio milanese – che, come si vedrà, sarà assunto a modello nella progettazione dei Palazzi di Giustizia italiani degli anni Trenta del Novecento –, ma ancor prima di simili considerazioni emerge la preminenza degli aspetti "pratici" su quelli teorici, ossia della prassi progettuale rispetto ad una «enunciazione di norme» che, a detta dell'architetto, si sarebbe rivelata «astratta e insufficiente». Se in tale preferenza si ritrova un *modus operandi* tipico di Piacentini è, altresì, possibile individuarvi uno degli assunti centrali del dibattito critico generatosi nel corso del Ventennio: il rapporto tra le arti e l'architettura. In un mordace articolo apparso nel gennaio del 1933 su "Casabella"[2] e ripubblicato due anni dopo in una raccolta ospitante i contributi dei maggiori intellettuali del tempo sulla tematica della nuova architettura, *Dopo Sant'Elia*[3]*,* Lionello Venturi avanzava una critica nei confronti dei «vari autori dell'architettura nuova» che indulgevano

---

[1] M. Piacentini, *Come nasce un'opera architettonica*, in "Palladio", V, 1941, 1, p. 34.

[2] L. Venturi, *Per la nuova architettura,* in "Casabella", gennaio 1933.

[3] *Dopo Sant'Elia. Scritti di Giulio Carlo Argan, Carlo Levi, Matteo Marangoni, Annalena Pacchioni, Giuseppe Pagano, Alessandro Pasquali, Agnoldomenico Pica, Lionello Venturi, con il Manifesto dell'Architettura futurista di Antonio Sant'Elia,* Milano 1935.

«alla confusione tra problema estetico e problema pratico»[4]: tale assunto richiamava l'antico dibattito tra *utilitas* e *venustas* (i due fondamentali elementi che, insieme alla *firmitas*, costituivano la cosiddetta triade vitruviana), riconducibile alla primigenia antinomia fra *téchne* ed *ars* evolutasi, poi, nella distinzione tra arti meccaniche ed arti liberali, nel noto "Paragone delle arti" rinascimentale[5], nei temi peculiari dell'estetica settecentesca (condensabile nei due testi del 1746 e del 1766 di Batteux e di Lessing, *Le Belle Arti ricondotte ad un unico principio* ed il *Laocoonte*) sino a giungere al Novecento. Nella prima metà del secolo, infatti, la questione – modificando le "gerarchie" precedenti e lasciando sempre più campo all'architettura – avrebbe costituito il fondamento della polemica sulla pittura murale nonché il soggetto principale del VI Convegno Volta, organizzato nel 1936 da Piacentini per conto della Reale Accademia d'Italia: tali vicende, pertanto, saranno affrontate quale indispensabile introduzione ai casi più specifici indagati.

Nella sua analisi Venturi individuava un carattere comune ad artisti ed architetti, ovvero il «modo di vedere» che, come un linguaggio, mutava «secondo il luogo e secondo il tempo», e che non avrebbe dovuto essere condizionato da qualsivoglia teoria morale. Al «modo di vedere» veniva ascritto il concetto di "tradizione": anche tale elemento, sebbene non in modo sistematico, sarà più volte evocato nel corso della trattazione, venendo talora considerato quale ideale riferimento verso cui aspirare (attraverso una riproposizione delle forme o dei valori di fondo ad esso riconducibili), talaltra quale vetusto fardello del quale disfarsi in nome della "modernità". Come il Romanico, il Gotico, il Rinascimento ed il Barocco erano stati dei «modi di vedere» che avevano avuto una «accezione universale nella civiltà d'occidente», così, secondo il critico modenese, «un nuovo modo di vedere, un nuovo linguaggio artistico» accomunava gli artisti e gli architetti della prima metà del Novecento. L'origine del nuovo linguaggio era rintracciata da Venturi nell'Impressionismo ma, al di là delle diverse possibili teorie ed interpretazioni, appare innegabile il rapido avvicendarsi di nuovi «modi di vedere» rintracciabili parallelamente nell'architettura e nel campo delle arti del periodo in esame, caratterizzato da molteplici orientamenti, alcuni dei quali si sarebbero imposti legandosi, almeno in parte, alle politiche ed alle necessità del Regime. In tale contesto, come efficacemente sintetizzato da Ettore Sessa, «sarebbe toccato a Marcello Piacentini […] ufficializzare quel

---

[4] L. Venturi, *Per l'architettura nuova,* in *Dopo Sant'Elia…,* op. cit., p. 38.

[5] Di cui il testo del 1549 di Benedetto Varchi, *Due lezioni*, costituisce una buona sintesi, raccogliendo le risposte dei maggiori artisti del tempo sulla questione posta dallo studioso fiorentino nel 1547.

formulario architettonico, astilo ma caratterizzato da rimandi ad archetipi dell'idea di cultura italica dell'edificare la fabbrica e l'ambiente urbano […] classificato come Stile Littorio», poiché in «appena un lustro» l'architetto – che costituisce il *fil rouge* delle vicende analizzate nel presente studio – sarebbe passato dall'«assunzione della regia progettuale per la Città Universitaria di Roma (1932) all'incarico di coordinatore del gruppo di progettazione per la realizzazione del complesso urbano per l'Esposizione Universale di Roma (1937)»[6]. Nel corso dell'indagine, in realtà, si tenterà di ricorrere il meno possibile a rigidi inquadramenti stilistici entro cui ascrivere le opere considerate, ma il «formulario architettonico» menzionato da Sessa rappresenta indubbiamente il vocabolario di riferimento di quegli anni per molti progettisti, tra i quali rientrano i fratelli Ernesto e Gaetano Rapisardi – lungamente collaboratori di studio di Piacentini ed artefici del Palazzo di Giustizia di Palermo – e Francesco Fichera, almeno considerando l'ultima fase della sua prolifica carriera, alla quale appartiene il Palazzo di Giustizia di Catania.
Lo stesso Piacentini non può essere semplicisticamente associato ad uno "stile" corrispondente alla piena espressione del Regime fascista in quanto – come si cercherà di far emergere attraverso una breve analisi volta ad approfondire specialmente gli anni relativi alla formazione e quelli della prima fase, entro cui rientra il primo caso oggetto di studio, il Palazzo di Giustizia di Messina – la sua attività produttiva è stata caratterizzata da numerosi mutamenti, a livello compositivo e stilistico, e dal ricorso a linguaggi anche molto distanti fra loro, legati all'evolversi del gusto e dei criteri progettuali del tempo. Se la Città Universitaria, per la «versatilità della linea progettuale» che aveva fatto confluire i differenti orientamenti degli architetti coinvolti in «un risultato unitario e molteplice» era presto divenuta la «protagonista della pubblicistica di propaganda ma anche di quella di taglio culturale»[7], il Palazzo di Giustizia di Milano aveva costituito un riferimento fondamentale sia dal punto di vista architettonico – per l'espressione di una monumentalità grave e solenne, "depurata" da ogni decorazione artistica e raggiunta anche attraverso l'impiego di materiali nobili – sia dal punto di vista artistico. La presenza di «140 opere d'arte, dovute ai più grandi pittori e scultori d'Italia», che rendeva il Palazzo un «vero museo d'arte, rispecchiante l'attuale momento», era elogiata dal medesimo architetto, che nel 1942 riferiva al critico d'arte Michele Biancale come il nuovo edificio costituisse la sua «opera più importante e più grandiosa»[8].

---

[6] E. Sessa, *La nuova immagine della città italiana nel Ventennio fascista*, Palermo 2014, pp. 78, 5.

[7] *Ivi*, p. 79.

[8] Lettera di Marcello Piacentini a Michele Biancale, 28 marzo 1942. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

La magniloquente realizzazione del Palazzo di Giustizia di Milano rappresentava, quindi, il punto d'arrivo della questione lungamente dibattuta in quegli anni e che avrebbe visto la piena formalizzazione soltanto nel 1942, con l'emanazione della cosiddetta Legge del 2%: insieme al Manifesto della pittura murale, la V Triennale di Milano del 1933 aveva costituito il primo episodio (seppure destinato a scomparire al termine della manifestazione) della messa in atto del dibattito teorico, mentre il già citato VI Convegno Volta avrebbe ospitato a livello istituzionale la *querelle* sul rapporto o sulla "sintesi" delle arti, coinvolgendo i principali protagonisti della scena culturale del tempo. Nonostante la tiepida attenzione dimostrata dalla stampa nei confronti dell'imponente progetto milanese – dovuta anche alle polemiche innescate dalla presenza di alcune opere accusate di "giudaismo" (pertanto temporaneamente coperte), alla mancata inaugurazione del Palazzo ed al sopraggiungere della guerra –, la particolare considerazione di Piacentini nei confronti dell'edificio appare, dunque, condivisibile.

Ripercorrendo la genesi progettuale del Palazzo attraverso il racconto dell'architetto è possibile comprendere le riflessioni, le dinamiche e gli aspetti di cui anche Fichera e i Rapisardi devono avere indubbiamente tenuto conto nel corso della progettazione degli altri edifici al centro della presente analisi. Gli elementi che ne emergono rispondono, infatti, a dei quesiti comuni e ad un procedere che affonda le proprie radici nella considerazione dei medesimi modelli compositivi, dal punto di vista estetico e funzionale. Al di là dei riferimenti che di volta in volta saranno individuati, un archetipo imprescindibile è rappresentato dal Palazzo di Giustizia di Roma, che si inscrive nella stagione di rinnovamento architettonico della capitale (successiva all'unificazione nazionale e idealmente conclusasi con il cinquantenario del nuovo Stato) e che costituisce il primo modello italiano al quale attenersi nella progettazione dei nuovi Palazzi di Giustizia. Anche Piacentini, come si vedrà, avrebbe considerato pregi e difetti dell'edificio evidenziandone aspetti funzionali e peculiarità: sebbene al centro di aspre critiche sin dal suo completamento (per l'eccesso di decorativismo e per il ricorso ad una monumentalità rispondente più ad una concezione estetica di stampo ottocentesco che ai nuovi valori ed alle tendenze "moderne") il Palazzo di Calderini costituisce, dunque, il primo tassello dell'indagine volta a considerare il rapporto tra le arti e l'architettura nei Palazzi di Giustizia siciliani della prima metà del ventesimo secolo.

Tornando all'articolo del 1941, Piacentini raccontava, anzitutto, la prima fase di studio:

> «Mia prima fatica (e questo si dovrebbe far sempre!) fu quella di leggere e rileggere, tanto da impararlo quasi a memoria, il programma che mi avevano dato: un programma minuzioso, esattissimo, con l'enumerazione e qualche volta anche con la descrizione di tutti gli ambienti necessari; mi fu consegnato perfino l'elenco completo dei 150 gabinetti di toletta».

Tale fase preliminare accomuna tutti i casi indagati: la progettazione doveva, infatti, tenere conto delle esigenze richieste dai Ministeri competenti, sia nel caso di assegnazioni dirette (a Piacentini per il Palazzo di Messina ed a Fichera per il Palazzo di Catania) sia nel caso dei concorsi (il Bando di Concorso per il nuovo Palazzo di Giustizia di Palermo, infatti, conteneva un lungo allegato che riportava una dettagliata ripartizione delle sezioni e degli ambienti necessari).

> «Subito cominciarono a fissarsi nella mia mente i capisaldi della distribuzione generale, mentre gli ambienti principali prendevano posto nello spazio, a seconda della loro importanza. Seguivo questo lavorio del cervello buttando giù i primi schizzi sommari di piante, attraverso i quali pensavo di fissare poi lo schema definitivo. Le idee si affollavano nella mente e lo spirito di autocritica doveva essere ben vigile nella scelta e soprattutto nella rinuncia».

Il primo passo consisteva, dunque, nella concezione della distribuzione generale degli ambienti: analizzando i disegni progettuali relativi ai tre casi si noterà come a Messina l'architetto abbia mantenuto il medesimo impianto distributivo, nonostante nel corso degli anni abbia sviluppato diversi progetti volti a modificare l'aspetto estetico dell'edificio al fine di "aggiornarne" il gusto, mentre sia Fichera sia i fratelli Rapisardi studiarono differenti soluzioni planimetriche ed altimetriche prima di giungere ai rispettivi progetti definitivi. Piacentini riferiva, poi, un'idea iniziale, consistente nel «creare un palazzo regolare intorno ad un grandissimo cortile centrale a portici, all'italiana: quasi un'immensa certosa», che aveva dovuto scartare poiché «specialmente per un Palazzo di Giustizia la funzione di questo immenso cortile centrale non si giustificava e avrebbe finito per rendere artificiosa e voluta tutta la composizione». Nella scelta dello schema planimetrico, inoltre, confessava di essere condizionato – ed anche questo è un elemento comune – dalla «inderogabile imposizione di non aprire le luci delle aule di udienza verso l'esterno», per cui era ricorso al sistema «a rete con cortili interni chiusi: schema che l'esperienza ha dimostrato ottimo in rapporto ad esigenze non mutate in questi ultimi anni».

Un'altra considerazione interessante riguardava la progettazione parallela delle «piante in scala» e della «visione del volume esterno», che conduceva alla concezione del

> «palazzo come un'unità: le piante e i prospetti, non erano elementi diversi accostati, ma invece creati insieme spontaneamente dalla fantasia; cominciavo a sentire, a vedere, a vivere il volume: cominciavo già a passeggiare lungo le gallerie, tra le sale e gli ambulatori. Proprio come la creazione di un individuo fisiologico».

Il tema del rapporto tra esterni ed interni sarà riscontrabile sia nel Palazzo di Giustizia di Catania sia in quello di Palermo: in entrambi i casi l'elemento cardine sarà costituito dalla luce, in grado di filtrare dalle grandi aperture vetrate, mentre a Messina tale elemento sarà presente in grado minore.

In seguito l'architetto romano enucleava tre punti essenziali, che sono stati considerati nell'analisi di tutti i casi indagati poiché, nonostante le differenti scelte adottate dagli architetti, costituiscono gli assunti di fondo dei tre progetti:

> «1) l'ambiente, inteso non solo come regione e città ma addirittura come luogo preciso;
> 2) il tipo e la lavorazione dei materiali da scegliere;
> 3) la destinazione dell'edificio: nel mio caso, il luogo dove gli uomini sono chiamati a compiere una delle funzioni più alte a loro riservate, deve suggerire attraverso gli occhi, anche alle anime semplici, non tanto la spietata severità, quanto la serena equità e l'esatto rigore della nostra legge. La giustizia è forse la concezione più universale e assoluta, più ancora forse della religione. Le religioni sono tante, pur avendo a base un eguale postulato: la giustizia è invece uguale tra tutti i popoli, in tutti i tempi: è la virtù più ermetica».

Al primo punto va ricondotto il tema dell'"ambientismo", considerato sia in rapporto alle rispettive città ed ai contesti urbanistici sia, soprattutto, rispetto alla tradizione culturale della Sicilia ed, in particolare, al suo passato greco. Come si vedrà, l'evocazione del Tempio classico attraverso l'uso di determinati elementi architettonici e decorativi sarà perseguito sia a Messina sia a Catania, mentre a Palermo tale elemento risulterà meno evidente (nonostante la presenza del pronao centrale).
La scelta dei materiali rientrerà nella medesima ottica, poiché il ricorso a materiali locali di pregio legati alla tradizione costruttiva siciliana sarà dettato in tutti i casi da motivazioni di tipo estetico prima ancora che autarchico: l'edificio messinese sarà caratterizzato dalla pietra giallo-ocra di Solunto, già utilizzata per i templi greci, dalla pietra gialla di Cinisi e

dal marmo grigio di Billiemi; la pietra lavica etnea ed il calcare del siracusano (sebbene in seguito all'occupazione durante la guerra la cava di Melilli, la cui pietra era stata scelta da Fichera, cessò l'attività per cui si ricorse ad un calcare simile desunto dalla cava di Comiso) verranno impiegati a Catania; numerose tipologie di marmi siciliani, fra cui il rosso di S. Vito, il granito grigio, il travertino ed il bianco Caracatta, costituiranno i materiali di rivestimento (il travertino) e di completamento in funzione decorativa (le colonne monolitiche degli interni e lo scalone d'onore) del Palazzo palermitano, sebbene i pilastri posti al centro del prospetto principale e costituenti il porticato – ovvero il principale elemento simbolico e monumentale – saranno rivestiti in granito scuro della Maddalena. Dal punto di vista tecnico-costruttivo, invece, l'uso della muratura piena sarà affiancato a quello del cemento armato.
Il terzo punto costituisce, infine, il filo conduttore della ricerca, che si è concentrata sulla tipologia del Palazzo di Giustizia, per cui le considerazioni circa la concezione della giustizia sono comuni a tutti gli architetti: il riferimento al concetto del "Tempio della Giustizia" – caratterizzato da una sacralità, se possibile, maggiore rispetto a quella di una chiesa poiché universale – e quello, sopratutto dal punto di vista planimetrico, alle basiliche romane o cristiane è, dunque, una costante individuabile in tutti gli edifici considerati.

L'articolo di Piacentini si soffermava, poi, su aspetti specifici del progetto milanese, anche in questo caso utili nel considerare i Palazzi siciliani: la descrizione delle «grandi superfici lisce di pietra» e dei «pilastri altissimi, di proporzioni inusitate, quali elemento potente di contrasto con le linee prevalentemente orizzontali delle facciate», ad esempio, potrebbe riferirsi perfettamente agli edifici di Catania e di Palermo, mentre quello messinese, come anticipato, risente ancora di una fase progettuale precedente dell'architetto romano, per cui a prevalere è il rimando alla classicità attraverso il ricorso a semicolonne scanalate di ordine dorico e ad altri elementi decorativi che avvicinano l'edificio ai progetti di inizio Novecento o a quelli di ispirazione classica più che ai progetti degli anni Trenta.

Il medesimo parallelismo può essere avanzato a proposito di altri elementi menzionati nello scritto, quali il «vestibolo luminosissimo, alto quanto l'intero palazzo» e gli «scaloni d'onore», mentre la fase successiva narrata, consistente nel «collocare con la fantasia le opere d'arte che volevo grandiose ed eccellenti», costituisce l'elemento di maggiore disomogeneità tra i progetti indagati. Il testo conteneva, poi, una dichiarazione di intenti che costituisce una sorta di sintesi di tutti i punti sinora riportati:

> «l'organismo costruttivo e l'espressione estetica devono nascere insieme e quanto più l'opera è monumentale, tanto più è assolutamente necessaria questa unità di concezione. Il punto di partenza è dato dalla funzione dell'edificio e dalla considerazione dell'ambiente, in cui deve sorgere; l'architetto sceglierà poi i materiali e troverà i rapporti di masse, di colore, di pieni e di vuoti e in una sintesi finale materializzerà queste idee, valendosi delle sue cognizioni tecniche, sì che l'edificio risponda perfettamente ai requisiti pratici e statici».

Un ultimo punto rilevante rispetto alla concezione piacentiniana nonché in rapporto alla questione arti-architettura consisteva nella citazione di una sua opera precedente, menzionata allo scopo di distinguere le funzioni pratiche da quelle estetiche: l'interesse nei confronti del progetto in questione è accresciuta, altresì, dalla compartecipazione di un artista del quale sarà brevemente approfondita la figura in quanto coinvolto nella decorazione del Palazzo di Giustizia di Messina, Arturo Dazzi. Si tratta del «Monumento ai Caduti Genovesi, e cioè di un'opera d'arte pura, non funzionale, senza legami con la pratica», che Piacentini raccontava di aver immaginato da tempo e per il quale Dazzi realizzò dei grandi fregi istoriati ed altre importanti decorazioni scultoree che completavano la struttura architettonica:

> «vagheggiavo di costruire un arco trionfale istoriato di sculture e sorretto da una selva di colonne, e l'idea, modificata ed elaborata, trovò l'ambiente adatto alle proporzioni che io immaginavo nella Piazza della Vittoria: gli amici lo battezzarono poi il centopiedi, a causa appunto del gran numero di colonne. Forse anche per una chiesa, organismo elementare, potrà accadere di realizzare un'idea concepita in astratto, ma in genere è dal tema realistico che si devono prendere le mosse. Guai se la fantasia non è guidata da un fine preciso!».

Mentre in quel caso l'architetto aveva potuto operare dando libero sfogo alla propria fantasia, nella concezione di gran parte delle opere architettoniche era indispensabile considerare parallelamente gli aspetti pratico-funzionali e quelli estetici. Come emerge dagli esempi riportati, Piacentini costituisce, dunque, una costante presenza all'interno della ricerca, sia per la concreta progettazione dell'edificio messinese sia per l'influenza indiretta esercitata negli altri casi. Nel corso della sua lunga carriera l'architetto romano progettò ben tre Palazzi di Giustizia: oltre ai casi di Messina e di Milano, occorre considerare il Palazzo di Giustizia di Bergamo, concepito nel quadro del Concorso per il nuovo centro cittadino della città lombarda, che segnò il suo primo grande progetto

urbanistico, comprendente numerosi edifici quali la Banca d'Italia, la Banca del Credito Italiano, l'Università Industriale, la Torre dei Caduti, la Camera di Commercio ed il Palazzo delle Poste. Nonostante l'indubbia preminenza di Piacentini, l'individuazione del tema di ricerca non è derivata, come potrebbe sembrare, dalla volontà di approfondire una singola figura (sebbene di rilievo), bensì dal desiderio di indagare un patrimonio culturale locale poco noto, appartenente ad un periodo storico prossimo ma inquadrabile entro il concetto di "*difficult heritage*" (al quale si farà accenno all'interno del testo), introdotto per la prima volta nel 2008 da Sharon MacDonald in riferimento alla produzione culturale della Germania nazista ma riferibile anche alla produzione del Ventennio fascista.

Definito il periodo storico ed il contesto culturale, sin dalle prime fasi è emersa la centralità della tematica, citata in apertura, del rapporto tra le arti e l'architettura: sebbene l'argomento affondi le proprie radici in dibattiti, teorizzazioni e *querelles* plurisecolari, nel corso del Novecento, come anticipato, ha acquisito un ruolo predominante all'interno del dibattito critico italiano. Pertanto la scelta di approfondire tale questione, dapprima inquadrandone le peculiarità e le vicende costitutive fondamentali ed in seguito soffermandosi su dei casi specifici nei quali poterne rilevare la presenza, è apparsa ineludibile. Le ricerche preliminari, condotte attraverso analisi di tipo bibliografico ed archivistico nonché tramite lo spoglio delle principali riviste d'epoca, sono state volte ad un inquadramento della produzione architettonica ed artistica del tempo, che ha permesso di individuare i principali protagonisti (architetti ed artisti) coinvolti e le realizzazioni maggiormente significative e manchevoli di studi approfonditi, sia a livello nazionale sia a livello regionale. Da tali considerazioni è derivata la scelta di concentrare l'analisi sui tre casi dei Palazzi di Giustizia di Messina, Catania e Palermo.
Sembra opportuno specificare come le fonti individuate non siano state semplicemente oggetto di analisi da cui desumere informazioni, poiché si è scelto di utilizzarle anche quale strumento atto alla costruzione dell'impianto narrativo; come si avrà modo di percepire, infatti, il testo è costantemente sostenuto o accompagnato dal corpus documentario, per lo più di tipo archivistico e pubblicistico d'epoca, allo scopo di "entrare" nel vivo del ragionamento progettuale (nel caso di disegni, relazioni e scritti degli architetti) o delle dinamiche critiche ed estetiche proprie al contesto culturale del tempo. Allo stesso modo, le fonti iconografiche rintracciate – disegni, schizzi, fotografie d'epoca – risulteranno fondamentali: sebbene talvolta si potrà avere l'impressione che l'analisi di tali fonti abbia il sopravvento rispetto ad una narrazione lineare e sintetica, l'approccio critico, anche quando non palesemente espresso, e la visione di fondo non saranno persi

di vista. Il presente aspetto costituisce una peculiarità della ricerca, in quanto l'approfondimento dei personaggi e delle questioni centrali indagate sarà prevalentemente raggiunto proprio attraverso le suddette analisi, dalle quali emergeranno i temi ricorrenti e le differenti declinazioni nelle quali essi, di volta in volta, si manifesteranno.

Dopo questa doverosa precisazione, si ritiene utile proporre qualche riflessione generata da uno sguardo globale sugli episodi, sulle tematiche e sulle questioni che saranno affrontate nel corso della trattazione.
Nelle vicende indagate, ad esempio, talvolta sembrerà di intravedere delle contraddizioni: un caso peculiare è costituito dalla distanza tra la posizione teorica di Piacentini sul rapporto tra le arti e l'architettura – espressa nell'intervento presentato al VI Convegno Volta o in alcuni passaggi contenuti in diversi articoli analizzati – e le realizzazioni concrete, considerando che i Palazzi di Giustizia progettati dall'architetto risultano essere quelli nei quali la presenza di opere d'arte (e dunque il rapporto arte-architettura) risulta più evidente. Se nel caso di Messina ciò poteva ancora essere dovuto al contesto culturale ed alle influenze stilistiche e compositive del tempo, il caso di Milano conferma una vera e propria scelta ed un preciso indirizzo tendente al pieno coinvolgimento degli artisti, pur mantenendo il ruolo di supervisore ed orientando le scelte dal punto di vista stilistico ed espressivo. A proposito degli artisti coinvolti, come anticipato verranno proposti approfondimenti, talvolta volti ad evidenziare gli aspetti peculiari rispetto alla tematica del rapporto fra le arti e l'architettura monumentale, talaltra (nel caso di quelli meno noti) condotti al fine di "riscoprirne" l'intera produzione. In tal modo sarà possibile ricollocare idealmente quelli appartenenti alla seconda categoria all'interno del contesto più ampio e della Storia dell'Arte del Novecento, dalla quale sembra quasi siano stati dimenticati perché ritenuti "minori", ancorati a stilemi del passato o perché troppo legati al contesto regionale dal quale non riuscirono mai ad affrancarsi. Bisogna, inoltre, notare come, se a Messina ed a Catania gli artisti contribuirono compiutamente alla concreta realizzazione delle opere architettoniche, a Palermo furono, invece, del tutto esclusi da tale processo. Le vicende individuate permetteranno, dunque, di cogliere taluni rapporti tra gli artisti e gli architetti coinvolti, ricostruendone i legami, gli ambienti culturali di appartenenza, gli scambi e le altre occasioni di collaborazione. Tale aspetto sarà ben più evidente nel caso di Messina, mentre a Catania occorre registrare la presenza di un contesto del tutto locale (tutti gli artisti coinvolti erano, infatti, catanesi), rispetto al quale verrà brevemente proposto un raffronto con un'altra realtà ancor più locale, remota e

provinciale: quella del nuovo borgo rurale progettato da un giovane architetto catanese vicino a Fichera, Giuseppe Marletta, che anche in questo caso coinvolse artisti locali – appartenenti al medesimo ambito culturale e geografico, sebbene il borgo sorgesse in provincia di Enna – che, come si vedrà, presero parte anche alla vicenda della decorazione del Palazzo di Giustizia di Catania.

L'intreccio tra locale e nazionale, tra influenze contemporanee e sguardi al passato – nello stile, nell'impiego dei materiali, nell'ispirazione ideale – sarà un altro dei temi conduttori che riaffioreranno nel corso della lunga analisi. Rispetto alla presente tematica si ritiene semplicistico provare a determinare in modo univoco un andamento di tipo lineare. Analizzando le micro-storie dei diversi interpreti (artisti ed architetti) emergerà, infatti, la compresenza di differenti influenze, rimandi ed indirizzi culturali: i personaggi implicati nelle vicende progettuali e decorative si sono spinti, di volta in volta, più verso una direzione o l'altra, ripiegando verso l'orientamento ufficiale teso ad un monumentalismo vicino al cosiddetto stile "littorio" o ad influssi novecentisti, adottando un linguaggio personale e vicino alla propria produzione o cercando un compromesso, come nel caso di Alfredo Biagini a Messina (per la presenza del tema *animalier* nonostante l'imposizione del soggetto figurativo legato alla rappresentazione della Giustizia) o nel caso di Eugenio Russo a Catania, che si discostò dalle rappresentazioni canoniche o dall'ideale indicato da Fichera nella pittura vascolare greca. Anche Mimì Lazzaro interpretò a suo modo il tema per il quale fu chiamato ad intervenire, mostrando una maggiore capacità di sintesi e di espressione personale rispetto ad altre opere realizzate sulla medesima tematica, nelle quali si era, invece, mantenuto più vicino ai canoni tradizionali, richiesti dall'ufficialità delle commissioni.

In molti casi si assisterà, inoltre, alla compresenza di diversi registri linguistici ed espressivi – ad esempio nelle opere di Daniele Schmiedt, distanti dall'espressività sofferta e quasi espressionista dei lavori da cavalletto – o in Antonio Bonfiglio, che accostò una produzione ufficiale caratterizzata dai medesimi elementi formali anche nel corso dei decenni successivi (per le opere pubbliche della sua città) ad una vena più intimistica riservata alla produzione di piccolo formato, presentata in occasione delle principali manifestazioni espositive.

Il tema dei materiali, citato in precedenza, si riallaccerà alla tradizione siciliana ed al passato greco, ma anche questo verrà interpretato diversamente nei casi indagati,

ricorrendo all'uso della pietra di Solunto, della pietra lavica o di quella calcarea ed andando ben al di là delle motivazioni di tipo autarchico imposte dal periodo, in quanto rispondente anzitutto ad una preferenza espressiva ed estetica dei progettisti. Nel progetto palermitano, invece, verranno sì impiegati materiali locali, ma per dar vita ad un'architettura totalmente avulsa dal contesto storico ed urbanistico, a dimostrazione di come l'impiego di un determinato materiale non sia sufficiente a riallacciarsi ad una certa tradizione o ad esprimere un dato messaggio o un'"idea" di architettura.
In tal senso sembra opportuna una breve considerazione circa le scelte progettuali dei fratelli Rapisardi: nel Pantheon ai Caduti di Siracusa, ad esempio, gli architetti ricorsero al calcare, peculiare della zona, ed alla forma circolare, tipica rievocazione del tempio monoptero greco o a *tholos*, mentre nel precedente progetto Fichera aveva previsto l'uso della pietra lavica. In questo caso, quindi, Gaetano ed Ernesto Rapisardi cercarono un legame con la tradizione e con il luogo – ricerca dimostrata, altresì, dai numerosi studi legati alla collocazione ed al contesto urbanistico di diversi progetti, non soltanto relativi a Siracusa – mentre a Palermo si disinteressarono della questione preferendo evocare un modello maggiormente ideale ed "asettico", legato al nuovo "tipo" milanese e sperimentato anche in altri casi come nel Palazzo di Giustizia di Pisa.

Un ulteriore elemento che emergerà dall'analisi e dalla comparazione dei casi consiste, perciò, nella contrapposizione tra progetti nettamente legati al contesto storico-culturale ed alla tradizione locale e progetti concepiti per potersi collocare ovunque, indifferentemente, risultando estranei al contesto urbanistico di riferimento. Rispetto a tale aspetto sembra interessante notare come il Palazzo di Giustizia di Catania rappresenti un compromesso, poiché si ispira alla tradizione ma il rimando è più ideale che concreto, considerando anche come le linee progettuali che lo caratterizzano si ritrovino al di là delle frontiere regionali. Come si vedrà, a tal proposito verrà proposto un breve confronto tra l'edificio catanese ed il caso parigino del Palais des Colonies del 1931, ma sarebbe possibile considerare altri esempi progettati negli stessi anni o in quelli immediatamente successivi, come il Padiglione dell'Aeronautica progettato da Bruno La Padula per la Mostra d'Oltremare di Napoli, sebbene non menzionato all'interno della ricerca.
Al di là delle possibili analogie, il Palazzo di Giustizia di Catania esprime il tentativo di Fichera di avvicinarsi a linee progettuali di stampo razionalista ed orientate verso la contemporaneità e, proprio in virtù di tali aspetti, il Palazzo si distingue fortemente dalla produzione precedente del progettista, maggiormente accostabile a quella della prima fase piacentiniana. Non a caso, una delle sue architetture maggiormente riuscite dei primi

anni Trenta, l'Istituto De Felice di Catania, si ispirerà espressamente all'edificio concepito da Piacentini per Messina, costituendo un omaggio dichiarato ed un preciso richiamo ad un'idea di architettura legata alla cultura architettonica di stampo primonovecentesco.
Un altro elemento ricorrente, individuabile parallelamente alle evoluzioni di tipo stilistico, progettuale ed estetico, consiste nell'evoluzione "tecnologica": se in ambito architettonico l'uso delle ampie vetrate prenderà sempre più campo – la luce costituirà un elemento fondamentale sia del progetto catanese sia di quello palermitano – il ricorso al cemento armato sarà dettato più che altro da esigenze di tipo tecnico e statico. Anche in questo caso il mutamento sarà evidente: nel Palazzo di Giustizia di Messina Piacentini aveva dovuto limitare l'uso del cemento armato alla sola ossatura della struttura poiché il Consiglio superiore dei Lavori Pubblici «sconsigliò l'uso del cemento armato per la intera costruzione, e ciò principalmente per il timore che i privati, volendo imitare lo Stato con l'adozione della struttura cementizia, non (potessero) dare una sorveglianza molto oculata, così necessaria in simili costruzioni; e ancora perché (occorrevano) operai specialisti, e finalmente perché non si (sarebbe potuta) usare la mano d'opera locale»[9].
Negli altri due casi, compiuti negli anni Cinquanta, si sarebbe ricorso maggiormente al cemento armato ed anche a nuove tecnologie come i paletti Radice, inseriti a livello delle fondazioni del Palazzo di Giustizia di Palermo al fine di ottenere maggiore stabilità.

Tutti gli aspetti – di ordine estetico ed architettonico – che emergeranno dall'analisi dei tre casi si misureranno con la medesima tipologia progettuale, caratterizzata da una grande monumentalità già prima dell'avvento del Fascismo e delle conseguenti necessità da perseguire anche attraverso le architetture realizzate in quegli anni. Sebbene tutte le vicende siano ascrivibili alla prima metà del Novecento, occorre notare come nessuno dei tre casi possa ritenersi progettato e compiuto nel Ventennio.
La concezione del Palazzo di Giustizia di Messina, infatti, è precedente all'ascesa del nuovo stato totalitario, avendo avuto inizio nel 1912 ed essendo giunta al progetto definitivo poco dopo la Marcia su Roma, sebbene la ripresa e la conclusione dei lavori rientri pienamente nei primi anni fascisti e, di conseguenza, l'edificio sia stato menzionato tra le nuove opere realizzate dal Regime (come dimostrano i toni propagandistici della pubblicazione del 1928, il cosiddetto Primo Quaderno de' L'Italia Fascista, che costituirà un riferimento fondamentale nello studio del caso). Dall'analisi dell'edificio, infatti, non emergeranno elementi pienamente riconducibili alla nuova ideologia, ad eccezione di

[9] M. Piacentini, *Progetto del Palazzo di Giustizia di Messina,* in "L'Architettura Italiana", 1° gennaio 1916, p. 44.

qualche fascio, ed anche l'ispirazione al passato classico sarebbe stata interpretata da Piacentini più come un rimando alla Magna Grecia che alla "romanità", divenuta oggetto di un vero e proprio culto negli anni successivi.

Il completamento degli altri due episodi indagati, progettati in pieno Regime, avvenne, invece, nel secondo dopoguerra. Nel caso del Palazzo di Giustizia di Catania gli elementi decorativi che avrebbero connotato l'edificio in chiave fascista – la statua della *Giustizia* concepita da Fichera avrebbe dovuto reggere un globo sormontato da un fascio in acciaio, mentre il grande fregio posto a decoro della facciata principale, all'interno del pronao, avrebbe dovuto raffigurare la Giustizia dai tempi biblici all'Era Fascista – furono modificati direttamente dagli artisti ai quali venne affidata la realizzazione delle opere. Nel caso di Palermo, invece, come anticipato la quasi totale assenza di decorazioni previste originariamente – ad eccezione delle statue poste dinanzi il pronao centrale, dei bassorilievi previsti al centro dei due corpi laterali del prospetto principale e, all'interno, delle sculture poste entro le nicchie delle aule ed al centro del vestibolo, elementi tutti visibili dai disegni progettuali rintracciati – e la mancata realizzazione anche di quelle non comportò particolari stravolgimenti rispetto all'espressione di determinati valori o ideologie appartenenti al periodo precedente, sebbene dal punto di vista architettonico l'edificio esprima appieno le tendenze estetiche tipiche delle realizzazioni ufficiali della seconda metà degli anni Trenta. Il linguaggio adoperato, infatti, richiama certamente uno specifico repertorio espressivo, innegabilmente riconducibile al periodo del Ventennio e riscontrabile anche nell'edificio catanese, sebbene rispetto al Palazzo palermitano il progetto di Fichera costituisca un tentativo dai toni "smorzati".

Ad ogni modo, entrambi i progetti furono portati a compimento senza sostanziali modifiche, comportando una evidente continuità di indirizzo pur essendo mutati i tempi, la società e le ideologie di fondo, e tuttora gli edifici esprimono una certa severità ed una monumentalità che, più che rimandare all'idea del "Tempio della Giustizia" o alla classicità individuabile nel passato greco dell'isola, evoca i modelli tipici degli anni Trenta ed in particolare, specialmente nel caso di Palermo, il Palazzo piacentiniano di Milano. Ecco, allora, l'ennesimo richiamo a Marcello Piacentini, figura centrale all'interno del lungo ed articolato percorso proposto dalla presente ricerca che, insieme alla tipologia architettonica del Palazzo di Giustizia ed alla tematica di fondo del rapporto tra le arti e l'architettura nel periodo in oggetto, costituisce il *Leitmotiv* o, prendendo in prestito la terminologia tipica della tecnologia dei materiali da costruzione, il "legante" delle vicende indagate.

— — — — — —

Allo scopo di condurre il lettore nella lunga e corposa narrazione sviluppata muovendo dalle premesse sinora esposte, in luogo di una canonica introduzione si ritiene maggiormente utile proporre una stringata presentazione dei contenuti di ciascun capitolo, volta ad enucleare gli argomenti principali ed a suggerire gli elementi di continuità e le tematiche dominanti, nonostante il taglio prettamente analitico adottato.

Come emergerà dal primo capitolo, focalizzato sulla metodologia adottata e sullo stato degli studi, le ricerche hanno condotto ad incrociare le informazioni bibliografiche – in alcuni casi di scarsa entità, specialmente riguardo alcuni degli artisti considerati in quanto coinvolti nella decorazione di uno dei Palazzi – con le fonti d'epoca. Tra queste è opportuno distinguere i documenti archivistici e la pubblicistica: alla prima categoria appartengono sia i disegni progettuali degli architetti sia la documentazione di vario tipo emessa dagli stessi progettisti o dalle amministrazioni locali, dai Ministeri o dalle istituzioni competenti (quali il Provveditorato alle Opere Pubbliche o il Genio Civile); nella seconda categoria rientrano, invece, le riviste specialistiche ed i quotidiani.
Tali fonti hanno costituito l'oggetto di minuziose analisi ed approfondimenti dei singoli episodi e, pertanto, non sono state riportate in appendice ma inserite all'interno del testo. Sebbene ciascun documento rappresenti un tassello fornito allo scopo di scandagliare ogni argomento e di costituire il "mosaico" complessivo, è possibile procedere, altresì, ad una lettura più rapida, che indaghi le tematiche presentate senza soffermarsi sugli specifici dettagli. Il primo capitolo costituisce, dunque, uno stato degli studi volto a considerare parallelamente gli aspetti architettonici e quelli artistici peculiari della prima metà del Novecento, sia a livello nazionale sia rispetto al contesto siciliano. Presenta, inoltre, il lavoro di ricerca condotto presso gli archivi e quello consistente nello spoglio delle riviste (in particolare "Architettura e Arti Decorative", poi divenuta "Architettura", ma anche altre relativamente a vicende più specifiche quali "Emporium", "Rassegna di Architettura", "L'Architettura Italiana", "Casabella" etc.) e dei quotidiani locali. Per ricostituire un quadro del contesto culturale siciliano – a livello di Scuole e rispetto al sistema sindacale – si è fatto riferimento, altresì, all'indagine condotta nelle prime fasi dello studio allo scopo di comprendere il coinvolgimento istituzionale degli artisti siciliani attraverso la loro partecipazione alle esposizioni organizzate dal Sindacato regionale, attuata tramite lo spoglio dei cataloghi di tali manifestazioni (recentemente ristampati a

cura di Gioacchino Barbera) ed utile nelle fasi successive relative alla ricostruzione dell'iter professionale degli artisti considerati.
Il secondo capitolo è dedicato alla questione del rapporto tra le arti e l'architettura in Italia nel periodo tra le due guerre. I nuclei tematici approfonditi costituiscono quattro aspetti del medesimo argomento: le vicende del Manifesto della pittura murale (firmato da Sironi, Carrà, Funi e Campigli) e della quinta edizione della Triennale di Milano (svoltasi nel 1933) sono considerate principalmente attraverso l'analisi degli articoli di commento e polemica apparsi sulle riviste dell'epoca. Al di là degli esiti, la manifestazione espositiva costituisce la prima vera consacrazione della pittura murale per la partecipazione corale degli artisti (oltre trenta) appartenenti a diverse correnti ed orientamenti stilistici. Tra gli interventi si segnala quello di Marcello Piacentini, *Significato dell'Esposizione,* pubblicato sul numero speciale dedicato all'evento dalla rivista "Architettura"; inoltre l'indagine considera brevemente il ruolo di Sironi nonché l'edizione successiva della Triennale, organizzata nel 1936. La narrazione procede, poi, con una disamina del sesto Convegno Volta, episodio cruciale poiché fondato sulla tematica dei "Rapporti dell'architettura con le arti figurative". Organizzato da Piacentini su designazione della Classe delle Arti della Reale Accademia d'Italia, l'evento si svolse dal 25 al 31 ottobre 1936 a Roma e fu strutturato in otto sedute che affrontarono i seguenti argomenti: la presenza di architettura ed arte negli stili dei vari tempi; il ritorno delle arti figurative ai compiti monumentali (di per sé e quale ausilio alla pittura da cavalletto); le tendenze dell'architettura razionalista in rapporto alle arti figurative; gli sviluppi delle tecniche decorative rispetto all'architettura; il ruolo dell'insegnamento rispetto alle nuove tendenze decorative; la tutela e l'inquadramento statale degli artisti; l'evoluzione delle mostre d'arte e delle Gallerie. L'analisi è stata compiuta considerando il volume degli atti del Convegno e riportando i passi significativi di ogni intervento, al fine di ricostruire analiticamente non soltanto le tematiche affrontate ma anche le discussioni e gli sviluppi conseguenti, derivanti dal confronto tra conservatori e personalità maggiormente volte alle nuove tendenze. Tra i partecipanti si segnala la presenza di architetti quali Gustavo Giovannoni, Giuseppe Pagano, Gio Ponti e Giovanni Muzio, di artisti quali Gino Severini, Filippo Tommaso Marinetti, Antonio Maraini, Felice Casorati, Felice Carena, Ferruccio Ferrazzi e Romano Romanelli e di critici e personalità influenti quali Ugo Ojetti, Roberto Papini, Alessandro Pavolini, Leo Planiscig e Alberto Calza Bini. Tra gli stranieri occorre, invece, citare Maurice Denis, Paul Fierens, Paul Landowski, Louis Hautecoeur, Cart de Lafontaine, André Lhote, Paul Fierens e Le Corbusier. Inoltre sembra interessante segnalare la partecipazione di Francesco Fichera, intervenuto sul tema "L'insegnamento nelle attuali tendenze dell'arte decorativa

moderna", e la relazione di Marcello Piacentini, letta da Romano Romanelli (in quanto l'architetto non poté partecipare all'evento per problemi di salute) all'interno della seduta dedicata alle "Tendenze dell'architettura razionalista in rapporto all'ausilio delle arti figurative".
Allo scopo di contestualizzare le vicende indagate rispetto al sistema istituzionale del tempo, sono brevemente illustrate anche le dinamiche legate ai Sindacati di Architettura e di Belle Arti, considerando quanto riportato dalla rivista divenuta l'organo ufficiale del Sindacato architetti (che, anche per tale peculiarità, ha costituito una fonte costante, citata sia riguardo i tre casi principali affrontati sia rispetto agli architetti, ai concorsi, alle esposizioni etc.) ed accennando alle dinamiche concorsuali nonché ai legami con la Scuola di Architettura di Roma. In relazione all'azione sindacale è, altresì, presente un breve riferimento alle mostre regionali organizzate dai Sindacati Fascisti di Belle Arti, che costituiscono uno spaccato della vita artistica italiana del tempo.
Infine occorre soffermarsi sull'iter che portò all'approvazione della Legge per le opere d'arte negli edifici pubblici, maggiormente nota come Legge del 2%, e sul conseguente dibattito presente sulle riviste: in particolare sono analizzati gli esiti dell'inchiesta lanciata da "Rassegna di Architettura" muovendo dai medesimi temi affrontati nel corso del Convegno Volta – «per tentar di giungere a un risultato positivo su cui fondare un programma fecondo di attività» e di «mantenere vivi la passione e l'interesse a problemi dell'arte, nel turbinio della vita moderna un poco negletti e suscitare fra gli artisti nuovi entusiasmi e nuove colleganze»[10] – e quelli individuati sulle pagine della rivista diretta da Bottai, "Primato" (*Socialità dell'arte, Architettura e Arti figurative* nonché i numerosi interventi pubblicati tra giugno e agosto 1942 sotto la voce *La legge per gli artisti*).

Il terzo capitolo è dedicato alla tipologia del Palazzo di Giustizia in Italia dall'Unità al secondo dopoguerra: prima di approfondire le vicende relative ai tre Palazzi siciliani, infatti, si è ritenuto opportuno proporre un rapido *excursus* che costituisce il resoconto dell'indagine volta ad individuare tutti gli edifici ascrivibili dal punto di vista tipologico e temporale entro il periodo considerato. L'analisi si è soffermata su due casi di particolare interesse in quanto costituiscono dei riferimenti imprescindibili anche rispetto agli altri edifici, ponendosi quali prototipi a livello funzionale ed estetico: il Palazzo di Giustizia di Roma e quello di Milano.

---

[10] *L'inchiesta di Rassegna di Architettura*, in "Rassegna di Architettura. Rivista mensile di Architettura e decorazione", novembre 1936, p. 381.

Le vicende del Palazzo romano sono ricostruite muovendo dall'unificazione nazionale e dalla conseguente necessità di un nuovo edificio rappresentativo della Giustizia. Dopo qualche cenno circa l'individuazione dell'area e le fasi concorsuali, sono evidenziate le peculiarità della ricerca estetica di Guglielmo Calderini anche attraverso lo sguardo *a posteriori* di Marcello Piacentini, analizzando un articolo sull'architetto umbro risalente al 1942 ed il testo dedicato alle vicende edilizie di Roma del 1952: tali considerazioni si ritengono di particolare rilievo non soltanto in riferimento al caso considerato ma anche al fine di approfondire il pensiero critico di Piacentini e, di riflesso, le scelte progettuali adottate nella concezione degli edifici appartenenti alla medesima tipologia edilizia (Bergamo, Messina e Milano). Sono, poi, presenti degli accenni ai modelli di Calderini dal punto di vista compositivo ed estetico, ossia il Palazzo di Giustizia di Bruxelles di Poelaert e l'Opéra di Parigi di Garnier, ma il principale riferimento per l'indagine è costituito dalla "Relazione esplicativa del progetto per il Palazzo di Giustizia in Roma", redatta dal progettista nel 1887, in occasione della terza fase concorsuale, e ripubblicata nel 1991 all'interno dell'opera *Guglielmo Calderini. Scritti di architettura*. Alla luce degli aggettivi ricorrenti – «nobiltà, severità, maestà e gravità» – utilizzati dalla Commissione giudicatrice, inoltre, sono analizzati gli aspetti planimetrico-distributivi e quelli stilistici, soffermandosi brevemente sul ricco apparato decorativo in prevalenza scultoreo.

Successivamente sono fornite brevi descrizioni dei Palazzi di Giustizia individuati (quaranta, se si considerano anche i tre casi siciliani) inquadrabili entro casistiche differenti: edifici pre-esistenti riconvertiti e adattati alle nuove funzionalità; progetti non portati a termine; progetti ideati da governi stranieri, acquisiti, rivisti o completati in seguito all'annessione di quei territori da parte dell'Italia dopo la prima guerra mondiale; progetti interrotti all'inizio degli anni Quaranta per il subentrare della guerra e completati negli anni Cinquanta (categoria entro la quale sono ascrivibili i casi di Catania e di Palermo), rispettando la concezione originaria nonostante il profondo mutamento avvenuto nella società italiana nell'arco di tempo intercorso. Il resoconto è idealmente completato dalle sintetiche schede poste in appendice, che presentano una o più immagini di ciascun Palazzo accompagnate dalle relative notizie storiche reperite. Tra i casi di particolare rilievo si segnalano: il Palazzo di Bergamo, in quanto progettato da Piacentini; il Palazzo di Campobasso per il coinvolgimento di Gaetano ed Ernesto Rapisardi, sebbene la paternità dell'opera risulti controversa e sia probabilmente frutto della collaborazione tra i fratelli siracusani, Camillo Autore e Giuseppe Samonà; il Palazzo di Vibo Valentia (progettato da Camillo Autore) per la presenza di decorazioni realizzate da

uno degli artisti coinvolti a Messina, Daniele Schmiedt; il Palazzo di Pisa, poiché progettato da Gaetano Rapisardi negli stessi anni dell'edificio palermitano.
Infine viene considerato l'edificio milanese di Piacentini, opera che rappresenta un nuovo archetipo e, come anticipato, incarna la sintesi del rapporto tra le arti e l'architettura. Dopo l'accenno alle vicende concorsuali (risolte con l'affidamento dell'incarico all'architetto romano) ed ai tratti salienti dell'edificio dal punto di vista strutturale e planimetrico-distributivo, sono menzionati i numerosi schizzi progettuali individuati presso il Fondo Piacentini custodito a Firenze. L'analisi evidenzia, poi, l'assenza di decorazioni poste a completamento del prospetto principale (sebbene inizialmente previste), soffermandosi sugli aspetti artistici in rapporto agli episodi già indagati (V Triennale di Milano, VI Convegno Volta e Legge del 2%, della quale il presente caso costituisce una sorta di "prova generale") e riportando il pensiero di Piacentini, desunto dagli articoli individuati e da numerose lettere conservate presso il Fondo. Di particolare rilievo appare, a tal proposito, la ricostruzione dei rapporti di potere esistenti tra progettisti ed artisti in occasione delle committenze pubbliche – e, nello specifico, tra Marcello Piacentini e gli artisti da lui coinvolti –, possibile attraverso i documenti d'archivio. «L'approvazione dei bozzetti e dello sviluppo» di ciascuna opera del Palazzo, infatti, spettava «alla Direzione artistica dei lavori»[11] ovvero a Piacentini, al quale erano demandati anche il collaudo ed il benestare finale, necessario affinché gli artisti potessero ricevere l'ultima parte del pagamento, come si desume da numerose lettere. Il successivo accenno alle principali tematiche raffigurate dalle opere che decorano gli interni dell'edificio consente di cogliere i diversi rimandi, fra i quali si menzionano quello al passato greco-romano ed alla storia locale milanese ma anche qualche riferimento alla contemporaneità, ossia all'ascesa del Fascismo. Inoltre sono presenti numerosi episodi vetero-testamentari, che furono oggetto di critiche e censure poiché accusati di "giudaismo": l'analisi dei documenti individuati ricostruisce la spiacevole vicenda derivante dall'emanazione delle leggi razziali attraverso le interlocuzioni con il Podestà di Milano, con il Primo Presidente della Corte d'Appello (che aveva richiesto la copertura delle opere incriminate), con il Ministro dell'Educazione Giuseppe Bottai e con quello della Giustizia Dino Grandi, che testimoniano il sincero interessamento di Piacentini affinché la questione venisse risolta al più presto e che contengono significativi giudizi di valore sulle opere. Tra i documenti sono stati, altresì, individuati elementi di grande interesse rispetto alla questione più ampia, come un quadro riassuntivo delle opere previste all'interno del Palazzo. Le vicende e le opere realizzate

[11] Lettera di Marcello Piacentini a Gian Giacomo Gallarati Scotti, 2 agosto 1939, Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

per l'edificio vengono approfondite anche attraverso l'analisi degli articoli dedicati da riviste quali "Rassegna di Architettura", "Fiamma Italica", "Costruzioni-Casabella" e "Architettura", che nel gennaio-febbraio 1942 dedicò un numero monografico alla nuova costruzione.
La parte conclusiva della riflessione sull'argomento comprende un resoconto di tutte le opere presenti nel Palazzo milanese (bassorilievi, pitture, sculture, mosaici, etc.), compiuto descrivendo brevemente gli aspetti compositivi e stilistici e riportando le notazioni individuate all'interno della pubblicistica del tempo, utili anche al fine di comprendere la ricezione coeva, che in alcuni casi si discosta da quella successiva focalizzando l'attenzione su opere ed artisti in seguito dimenticati dalla critica. Tra le opere di maggiore interesse si segnalano i tre altorilievi che decorano l'ambulacro della Corte d'Appello (*La Giustizia Biblica, La Giustizia Corporativa* e *La Giustizia Romana*) realizzati da Arturo Dazzi, Arturo Martini e Romano Romanelli; la possente *Giustizia* di Attilio Selva posta al centro del Cortile d'onore; il mosaico di Mario Sironi (*La Legge affiancata dalla Giustizia tra la Forza e la Verità*) e le opere realizzate dagli artisti coinvolti in precedenza nella decorazione del Palazzo di Giustizia di Messina ovvero, oltre al già menzionato Dazzi, Giovanni Prini (*La condanna di Caino*), Alfredo Biagini (*San Michele e il drago*) ed Ercole Drei (*La Giustizia e il Potere Esecutivo*).

Il quarto capitolo affronta l'analisi del Palazzo di Giustizia di Messina, il primo dei tre casi siciliani dal punto di vista cronologico. Inizialmente la vicenda viene contestualizza tramite l'ausilio di documenti d'archivio, di testi dell'epoca o di poco successivi e di saggi più recenti, considerando l'evento catastrofico che aveva portato alla distruzione di gran parte della città sullo Stretto (il terremoto del 28 dicembre 1908) e le necessità legate alla ricostruzione.
Alla figura di Piacentini, l'architetto che ricevette l'incarico della progettazione dell'edificio, è riservata particolare attenzione: ne viene proposta una disamina del percorso biografico e della produzione non limitandosi ad un breve resoconto ma approfondendone il "ritratto". Tale scelta consente di analizzare le tematiche principali, le tipologie progettuali e le costanti rintracciabili nel pensiero dell'architetto, focalizzando l'attenzione sui progetti di maggior interesse in rapporto al Palazzo di Giustizia di Messina, per elementi progettuali o stilistici comuni o, al contrario, al fine di evidenziare differenze e mutamenti significativi avvenuti nel giro di pochi anni. Lo studio considera lo sguardo incrociato di critici ed architetti del tempo (specialmente Antonio Muñoz e Antonio Nezi) e di studiosi che ne hanno indagato la figura successivamente, allo scopo di evidenziare la ricezione

critica di Piacentini, negativa a partire da Bruno Zevi per l'associazione con il Fascismo. Le maggiori pubblicazioni considerate sono quelle di Mario Lupano, di Arianna Sara De Rose e di Mario Pisani, nonché i contributi contenuti negli atti dell'importante Convegno dedicato all'architetto nel 2010 e la recente monografia di Paolo Nicoloso, oltre alle fonti archivistiche citate in riferimento alle singole opere o vicende.

Il nucleo centrale dell'analisi dell'edificio consiste nella disamina degli aspetti architettonici e di quelli decorativi. Sono considerate nel complesso le fasi progettuali, dalla prima idea del 1912 sino a quella definitiva, indagando specificamente i diversi aspetti attraverso sotto-paragrafi e comparando le informazioni desunte dalle fonti e dai testi successivi dedicati a questioni più ampie (come il tema della ricostruzione della città post-sisma o la produzione di Piacentini). Le prime versioni progettuali sono ripercorse principalmente attraverso gli articoli coevi rintracciati sulle riviste specialistiche "L'Architettura Italiana", "Architettura e Arti Decorative", "La Casa Bella" ed "Emporium". Oltre a proporre alcuni parallelismi con edifici francesi (menzionati dallo stesso Piacentini in una relazione riportata da uno dei suddetti articoli) allo scopo di evidenziare talune possibili fonti di ispirazione e gli elementi riconducibili all'influsso *Beaux-Arts* ed a quello dell'area mitteleuropea, l'analisi si sofferma sul confronto di diversi progetti (tramite lo studio delle immagini pubblicate all'interno degli articoli) dal punto di vista planimetrico, compositivo, stilistico e decorativo. Sono, poi, rintracciati dei riferimenti ad alcuni edifici di area tedesca (evidenziati in particolare dagli studi di Raimondo Mercadante, di Fabio Guarrera e di Bruno Messina) quali la Porta di Brandeburgo, la Postparkasse di Vienna o l'Ambasciata tedesca di San Pietroburgo nonché l'ispirazione a taluni elementi architettonici e decorativi ed alle scelte materiche riconducibili alla tradizione greco-siciliana. Allo stesso modo sono analizzate le peculiarità della versione definitiva del progetto, considerando anche il modellino del Palazzo, riprodotto frequentemente all'interno degli articoli esaminati poiché ritenuto altamente rappresentativo. L'analisi di alcuni documenti (telegrammi, missive etc.) individuati presso l'Archivio Centrale di Stato a Roma consente, poi, di svelare ulteriori aspetti relativi alle vicende progettuali e realizzative dell'edificio. Considerando l'articolo dedicato al Palazzo da "Architettura e Arti Decorative" ed il ricco apparato iconografico pubblicato a corredo, sono evidenziati in particolare i dettagli compositivi, progettuali e decorativi. Anche in questo caso, come è intuibile, in luogo di una scheda sintetica contenente le peculiarità dell'edificio è proposto un racconto di tipo analitico basato sulla proposta dei differenti documenti rintracciati, dai quali poter desumere i dettagli da confrontare. Tra gli articoli considerati si segnalano, poi, quelli individuati nel corso delle ricerche presso l'Archivio Eredi Schmiedt (poiché Daniele

Schmiedt, essendo coinvolto nella decorazione dell'edificio, aveva conservato tali testimonianze), pubblicati sui quotidiani "La Gazzetta" e "Il Giornale d'Italia", per l'alto grado di dettaglio rispetto alla descrizione degli aspetti decorativi, presentati in specifiche sezioni (dedicate all'ornamento dei prospetti e dell'interno nonché alle decorazioni pittoriche).

Dopo un breve focus sui rapporti tra Enrico Calandra, Piacentini e Rapisardi (poiché ad Enrico Calandra si deve uno dei testi descrittivi contenuti nella pubblicazione del 1928, *Palazzo di giustizia in Messina,* edita dal Ministero dei Lavori Pubblici in occasione dell'inaugurazione e ristampata all'interno del testo celebrativo dei sessant'anni del Palazzo), condotto attraverso l'analisi di alcuni scambi epistolari rintracciati presso il Fondo Piacentini, sono considerati gli aspetti decorativi dell'edificio, soffermandosi sulle opinioni espresse da Calandra a livello architettonico e decorativo ed analizzando le relative immagini presenti. Inoltre sono proposti dei brevi confronti tra il nuovo edificio ed i modelli costituiti dai Palazzi di Roma e di Bruxelles e sono riportati alcuni testi successivi di Piacentini a proposito di specifici aspetti quali l'uso del cemento armato, che permettono di considerare l'edificio messinese anche rispetto all'intero iter progettuale dell'architetto. In seguito la descrizione prosegue attraverso l'analisi dei saggi dedicati agli aspetti decorativi presenti all'interno del testo pubblicato nel 1989, dal cui confronto è possibile tratte alcune considerazioni a proposito dei differenti aspetti evidenziati a distanza di sessant'anni dalla realizzazione.

Allo scopo di approfondire ulteriormente gli aspetti decorativi del Palazzo e di inserire, così, il caso messinese in un contesto più ampio, le opere sono analizzate singolarmente, considerando per ciascuna l'artista e la relativa produzione. L'indagine prende avvio dalle decorazioni esterne, analizzando le opere (nonché le relative biografie e la produzione) di Eleuterio Riccardi, Nino Cloza, Ercole Drei, Bernardo Morescalchi, Antonio Bonfiglio e Giovanni Prini. Analogamente sono, poi, considerate le decorazioni interne e gli artisti Arturo Dazzi, Alfredo Biagini, Daniele Schmiedt e Adolfo Romano. Tali analisi permettono di ricostruire anche i rapporti esistenti tra gli artisti e Piacentini, ossia di considerare le altre occasioni di collaborazione tra l'architetto ed alcuni dei professionisti coinvolti a Messina, sia nel caso di edifici o monumenti di grande rilievo – come l'Arco ai Caduti di Genova, il Monumento alla Vittoria di Bolzano, la piazza della Vittoria a Brescia, la Casa Madre dei Mutilati ed il Ministero delle Corporazioni a Roma o il già menzionato Palazzo di Giustizia di Milano – sia nel caso di opere "minori", come il Cinema Corso, la Quirinetta, l'Albergo Ambasciatori o la chiesa della Divina Sapienza a Roma, il Cinema-Teatro Savoia a Firenze, il Mausoleo del Generale Cadorna a Pallanza e quello di Guglielmo Marconi a

Pontecchio. Sono presenti, altresì, brevi notazioni considerando le opere realizzate da alcuni degli artisti indagati e facenti parte della collezione personale dell'architetto presso la Villa alla Camilluccia.
Un altro interessante dato emerso consiste nell'unità formale e stilistica delle opere (nonostante le differenze a livello espressivo, derivanti dalla compartecipazione di diverse personalità artistiche) dovuta al coordinamento da parte dell'architetto, ravvisabile, ad esempio, in una missiva inviata a Schmiedt e Romano e conservata presso l'Archivio Eredi Schmiedt. L'analisi consente, poi, di approfondire la conoscenza degli artisti parzialmente dimenticati dalla critica successiva: mentre nel caso di alcuni personaggi si rimanda alla corposa bibliografia esistente per una visione complessiva del percorso artistico e della produzione (concentrandosi prevalentemente sugli aspetti rilevanti rispetto alle opere concepite per Messina e sul rapporto con Piacentini), considerando gli artisti meno noti un ulteriore obiettivo consiste, infatti, nel fornire almeno una prima traccia della biografia e della relativa produzione, rintracciata attraverso lo spoglio delle fonti d'epoca e le ricerche volte ad individuarne la partecipazione alle Biennali di Venezia, alle Quadriennali di Roma e, a livello regionale, alle mostre organizzate dal Sindacato Fascista di Belle Arti. Infine sono approfonditi i disegni progettuali realizzati da Piacentini, conservati presso il Fondo Piacentini (consultati personalmente) e presso l'archivio del Genio Civile di Messina, non consultabili ma analizzati tramite le riproduzioni contenute all'interno del volume pubblicato da Francesca Paolino nel 1984. Completano i materiali archivistici alcuni disegni (anch'essi non consultabili ma descritti ricorrendo alle riproduzioni pubblicate) conservati presso l'Archivio Storico del Ministero dei Lavori Pubblici a Cesano di Roma e presso l'Archivio della Protezione Civile, come segnalato da Mario Pisani e da Elena La Spada. Sebbene i caratteri peculiari del progetto siano stati già ampiamente considerati attraverso le analisi precedenti, si ritiene utile inserire tale sezione, accompagnata dalle relative riproduzioni dei disegni progettuali, allo scopo di fornire un corpus il più possibile completo sul Palazzo di Giustizia di Messina rispetto ai materiali grafici, alla documentazione archivistica, alle notizie reperite sulla stampa dell'epoca, specialistica e non, ed alle pubblicazioni successive.

Il quinto capitolo affronta l'analisi del Palazzo di Giustizia di Catania, il secondo dei tre casi siciliani dal punto di vista cronologico, adottando una struttura simile a quella appena illustrata. Insieme ad alcune considerazioni sul contesto siciliano – come la contrapposizione a livello universitario e sindacale tra l'area orientale e quella occidentale dell'isola (e, nello specifico, tra Catania e Palermo) – vengono brevemente descritti la

situazione urbanistica della città, le vicende connesse al piano regolatore e la necessità di un nuovo edificio per l'amministrazione della Giustizia. Particolare attenzione è posta al ruolo di Francesco Fichera ed ai suoi rapporti con Piacentini, evidenziati anche attraverso lo sguardo di Piacentini (desumibile dagli articoli dedicati al collega siciliano sulle pagine di "Architettura"). Fra i principali temi del pensiero progettuale di Fichera, individuati analizzando alcuni suoi testi critici pubblicati su "Architettura" o redatti a corredo dei progetti citati da Piacentini, spiccano l'"ambientismo" e la "mediterraneità". Con l'ausilio delle fonti d'epoca e degli unici due volumi recentemente dedicati all'architetto (ad opera di Fabio Guarrera e di Bruno Messina) sono, altresì, menzionate le maggiori opere della vasta produzione ficheriana, al fine di poter ascrivere correttamente il progetto per il Palazzo di Giustizia all'interno del variegato percorso progettuale dell'architetto.
Anche in questo caso il nucleo centrale dell'indagine consiste nella disamina degli aspetti architettonici e di quelli decorativi dell'edificio. Muovendo dall'analisi della relazione redatta da Fichera a corredo del progetto – pubblicata nel 1937 all'interno di un articolo dedicato all'edificio dal quotidiano "Il Popolo di Sicilia" e, parzialmente, da Piacentini nell'articolo del 1939 apparso su "Architettura" – di particolare interesse risultano l'evocazione ideale del passato greco dell'isola, i caratteri decorativi previsti all'esterno e quelli compositivi, distributivi e strutturali, che consentono delle comparazioni con i precedenti modelli o con la spazialità degli edifici sacri. L'analisi si sofferma, poi, sui disegni conservati presso il Fondo Fichera (custodito dal Museo della Rappresentazione del Dipartimento DICAR dell'Università di Catania), al fine di illustrare brevemente le tre ipotesi progettuali elaborate dall'architetto prima di giungere a quella definitiva e di comprenderne i ragionamenti. Sono illustrate, altresì, le vicende relative alla scelta dell'area ed all'affidamento del progetto all'architetto catanese, mentre la disamina dei disegni relativi al progetto definitivo – effettuata comparando i disegni d'archivio con le tavole pubblicate sulla rivista menzionata in precedenza – consente di evidenziare sia i caratteri generali sia alcuni dettagli materici e decorativi indicati dall'architetto. Lo studio si sofferma, inoltre, su un bozzetto relativo alla «parte centrale del sommofregio in terra cotta del bozzetto del pittore Giorgio Quaroni», poiché costituisce uno spunto per ulteriori riflessioni circa la commissione dell'opera e la sua successiva esecuzione da parte di un artista diverso, Eugenio Russo. Vengono, poi, analizzati aspetti quali la presenza dei pilastri a tutt'altezza rievocanti un pronao classico e sono avanzati dei paragoni tra i disegni progettuali e la concreta realizzazione dell'edificio.
I due articoli pubblicati sulla rivista "Tecnica e Ricostruzione" da Salvatore Caronia Roberti (in seguito alla scomparsa dell'architetto, nel 1951) e da Enrico Maggiulli sul

Palazzo finalmente completato nel 1953, invece, sono considerati sia per la descrizione degli aspetti architettonici ed artistici sia per la presenza dell'apparato iconografico che consente di analizzare le opere decorative e gli ambienti interni dell'edificio. Circa gli aspetti tecnici e materici le notizie riportate da Maggiulli sono confrontate, inoltre, con quelle fornite da un articolo del 1937 pubblicato sul quotidiano "Il Popolo di Sicilia" e con le informazioni desunte dai documenti d'archivio, dall'incrocio delle quali è possibile riferire le fasi relative all'inizio dei lavori, all'interruzione ed alla ripresa sino al completamento.
Non mancano i focus specifici sulle opere e sui relativi artisti (tutti locali, a differenza del caso messinese) partecipanti all'impresa decorativa del Palazzo: Domenico Maria Lazzaro, Eugenio Russo, Carmelo Comes e Carmelo Florio. Alcuni approfondimenti sono dedicati alla scultura di Lazzaro ed alla vicenda di uno dei nuovi borghi rurali progettati in virtù della colonizzazione del latifondo siciliano, Borgo Cascino. La *Giustizia* di dimensioni colossali richiama dei modelli classici ed altri contemporanei francesi, tra i quali si segnala la scultura di Léon-Ernest Drivier concepita per il Musée des Colonies: anche tale edificio, progettato da Albert Laprade in occasione dell'Exposition Coloniale Internationale del 1931 a Parigi, si ritiene particolarmente significativo, in quanto presenta un grande pronao con esili pilastri a tutta altezza che occupa l'intera facciata principale e ricorda quello concepito da Fichera. La vicenda del nuovo centro rurale progettato dall'architetto catanese Giuseppe Marletta, invece, è inserita per il coinvolgimento di Eugenio Russo e di Carmelo Comes nella decorazione, artefici anche di opere per il Palazzo di Giustizia. Tale elemento consente una riflessione più ampia sul rapporto tra l'architettura e l'arte del Ventennio a livello istituzionale in Sicilia, trattandosi di una diversa declinazione del medesimo tema indagato in commissioni ufficiali: se il modello del Palazzo di Giustizia costituisce una delle massime espressioni della monumentalità, del rigore e della possanza dello Stato (e quindi, in quegli anni, del Regime), quello dei borghi rurali risponde ad esigenze funzionali e rappresentative opposte, sia dal punto di vista architettonico sia dal punto di vista artistico. Il confronto brevemente proposto tra due casi – molto distanti ma accomunati da intenti celebrativi e propagandistici assimilabili – permette, dunque, di comprendere il differente approccio e gli esiti architettonici ed artistici dei medesimi protagonisti, la cui partecipazione all'impresa conferma anche il grado di inserimento entro il sistema istituzionale.

Il sesto capitolo affronta, infine, il caso del Palazzo di Giustizia di Palermo, che si differenzia dai precedenti soprattutto dal punto di vista artistico, in quanto gli aspetti

decorativi risultano quasi del tutto assenti. Seguendo la medesima impostazione già adottata, l'analisi si apre con un breve inquadramento storico ed urbanistico della città, ricorrendo ad un parallelismo con Catania (desunto da uno scritto di Fichera) e considerando le vicende legate all'esigenza di un nuovo piano regolatore (dal diciannovesimo secolo al Concorso del 1939) nonché il dibattito sull'area da destinare al nuovo edificio per l'amministrazione della Giustizia, ricostruito attraverso numerosi documenti consultati presso l'Archivio Centrale di Stato e l'Archivio di Stato di Palermo.
In seguito sono ripercorse le vicende relative al Concorso ed alla vittoria del progetto di Gaetano ed Ernesto Rapisardi, attraverso l'analisi di due articoli apparsi su "Architettura" e su "L'Architettura Italiana" e del bando pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia nel 1937. Anche in questo caso si è scelto di riportare per intero il documento, malgrado la sua lunghezza, al fine di comprendere dettagliatamente le esigenze e le richieste imposte dal Ministero, da rispettare sia nella concezione delle proposte progettuali sia nelle fasi successive. Tali informazioni consentono, altresì, dei confronti tra l'edificio palermitano ed i casi considerati in precedenza, poiché le dimensioni, la distribuzione degli spazi e la presenza di aule ed uffici sono state condizionate dalle richieste avanzate dai Ministeri competenti. A proposito del Concorso, sulla base delle immagini pubblicate su "Architettura" sono evidenziate anche le peculiarità ed i tratti comuni di alcuni dei progetti partecipanti, pur non potendo approfondire ciascun elaborato.
Analogamente a quanto fatto a proposito di Piacentini e di Fichera viene, poi, illustrato il percorso biografico e professionale dei due fratelli originari di Siracusa ma vissuti lungamente a Roma, considerando la scarsa bibliografia esistente (relativa esclusivamente a Gaetano), i riferimenti presenti all'interno della pubblicistica dell'epoca e i documenti d'archivio individuati presso il Fondo Piacentini, che ne svelano i rapporti con l'architetto romano e le dinamiche di studio. In particolare viene riportata la partecipazione di Gaetano Rapisardi o di entrambi i fratelli a numerosi concorsi nazionali, e sono approfondite talune vicende nelle quali la presenza degli architetti si intreccia con quella dei protagonisti menzionati a proposito dei casi precedenti, ossia Piacentini e Fichera ma anche alcuni artisti coinvolti nella decorazione del Palazzo di Giustizia di Messina. Si tratta del Concorso per la nuova Palazzata di Messina del 1931, di quello per il Regio Istituto Tecnico e Liceo Scientifico di Siracusa (già indagato a proposito di Fichera), della complessa vicenda relativa al Pantheon ai Caduti Siracusani o di singole collaborazioni tra Gaetano Rapisardi ed Arturo Dazzi (in occasione di un Concorso per una fontana indetto nel 1924 dal Comune di Roma, per il Monumento a Ciano nei pressi

di Livorno nonché per la decorazione della Basilica di San Giovanni Bosco a Roma, nel secondo dopoguerra). Inoltre viene attestata la collaborazione tra Gaetano Rapisardi e Piacentini accennando alla progettazione degli edifici laterali al Rettorato della Sapienza (affidatagli dall'architetto romano) ed alla comune partecipazione (insieme ad Angiolo Mazzoni) al Concorso per il Palazzo della Società delle Nazioni di Ginevra nel 1926. Ulteriori indagini, condotte principalmente attraverso l'analisi dei materiali pubblicati da Elena Ippoliti nel 2020, considerano la partecipazione dei fratelli ai concorsi per il Palazzo di Giustizia di Milano (del quale, una volta affidato il progetto a Piacentini, Ernesto sarebbe divenuto il referente di studio, svolgendo un ruolo simile a quello già assunto a Messina), di Pisa, di Bari e di Ragusa nonché la progettazione del Palazzo di Giustizia di Siracusa ad opera di Gaetano.

Mentre la figura di Gaetano Rapisardi, oltre alle fonti d'epoca menzionate, viene approfondita attraverso un numero discreto di voci bibliografiche e di fonti individuate – fra le quali emergono gli scritti di Ippoliti, che ne conserva l'Archivio Privato –, quella di Ernesto è delineata attraverso le rare notizie individuate ma soprattutto considerando il contenuto delle lettere individuate presso il Fondo Piacentini, che permettono di risalire ai cantieri milanesi seguiti ed alle mansioni svolte rispetto al Palazzo di Giustizia negli anni di permanenza presso la città lombarda.

Gli aspetti peculiari dell'edificio sono tracciati considerando i disegni progettuali pubblicati da Elena Ippoliti (non avendo potuto accedere all'archivio) e quelli presenti su "Architettura", sebbene un supporto costante nell'analisi consista nell'articolo pubblicato nel 2002 sul Bollettino dell'Ordine degli Ingegneri di Palermo che, insieme all'articolo del 1961 apparso sulla rivista "Vitrum" ed a qualche rara e stringata citazione in testi più recenti, rappresenta la principale fonte.

All'assenza di decorazioni artistiche sono dedicate alcune riflessioni, considerando gli elementi decorativi individuati nelle tavole e poi non realizzati o la mancata iscrizione latina sulla sommità del pronao centrale. Analizzando le fotografie contenute in un album risalente al 1958 ed individuato presso l'Archivio di Stato di Palermo, è possibile riflettere anche su altre "assenze" – come la grande statua della Giustizia prevista nel vestibolo centrale e visibile in taluni disegni, poi non realizzata, o quella all'interno di un'Aula – e soffermarsi sulla monumentalità conferita all'edificio da elementi quali lo scalone d'onore posto al centro del grande ambiente ed inquadrato da alti pilastri, le ampie aperture vetrate e l'uso dei materiali pregiati (la cui combinazione dà luogo a diverse combinazioni coloristiche) che si sostituiscono totalmente alle decorazioni artistiche. Tali considerazioni comportano i dovuti confronti con gli altri casi indagati in precedenza e, più in generale,

permettono di riflettere circa il mutamento del rapporto tra le arti, non più presenti, e l'architettura. Infine è proposto un ulteriore approfondimento di tipo archivistico: mentre nel quarto capitolo l'analisi verteva sui disegni progettuali di Piacentini pubblicati da Paolino, quale completamento rispetto alle precedenti descrizioni dei medesimi elementi visibili nelle tavole progettuali, in questo caso sono analizzati alcuni documenti relativi alle fasi costruttive del Palazzo individuati presso l'Archivio di Stato di Palermo, riportando dati tecnici (circa l'affidamento ed il completamento dei vari lotti, la ripresa dei lavori e le gare d'appalto per la fornitura dei mobili) ed alcuni articoli pubblicati sui quotidiani locali che riferivano le polemiche generate dal ritardo nell'inaugurazione avvenuta, infine, nel marzo del 1958.

# CAPITOLO I.
# METODOLOGIA E STATO DEGLI STUDI

Anni Trenta. Arte e Cultura in Italia, Milano, 27 gennaio - 30 aprile 1982, Milano 1982. Ingresso alla mostra, sede ex Arengario.

# 1. RICERCHE BIBLIOGRAFICHE E STATO DELL'ARTE

La tematica del rapporto tra le arti e l'architettura, come si vedrà nel capitolo ad essa dedicato, rappresenta uno dei nodi centrali del dibattito culturale sviluppatosi nel periodo fra le due guerre in Italia: al di là degli episodi significativi che saranno brevemente analizzati – la V Triennale di Milano e la questione della pittura murale, il VI Convegno Volta e la legge del 2% – il suddetto argomento presenta molteplici declinazioni e possibilità di approfondimento. Pertanto si è deciso di procedere analizzando la corposa ed eterogenea bibliografia relativa a tale soggetto, seppur molto ampio, al fine di risalire ad uno stato degli studi generale, necessario quale premessa ad indagini maggiormente specifiche e settoriali sui nuclei tematici via via individuati, meno indagati e, per questo, maggiormente ricchi di possibilità di approfondimento.

Dalla ricerca bibliografica è emersa, innanzitutto, l'esistenza di una consistente mole di pubblicazioni e di cataloghi di esposizioni volte a ricostruire sia a livello generale sia rispetto ad ambiti più specifici la tematica in oggetto, nonostante all'indomani della caduta del Regime l'interesse verso gli aspetti storici, artistici ed architettonici del Ventennio appena conclusosi fosse pressoché nullo, per via del profondo mutamento sociale e dei conseguenti giudizi negativi nonché dei pregiudizi nei confronti della produzione culturale di un periodo così prossimo e controverso.

Tra le prime pubblicazioni che considerarono l'architettura italiana fra le due guerre occorre citare la *Storia dell'architettura moderna* di Bruno Zevi: l'opera, apparsa nel 1950, rimasta per un decennio l'unica di questa tipologia pubblicata in Italia (per quella di Benevolo si dovrà attendere il 1960) e divenuta un testo di riferimento anche per le generazioni successive, affrontava compiutamente l'analisi della prima metà del Novecento. Rispetto all'Italia, tuttavia, si soffermava essenzialmente sul Futurismo e su singoli progettisti quali Antonio Sant'Elia, Giuseppe Terragni, Edoardo Persico e Giuseppe Pagano trascurando, invece, gli altri protagonisti e le correnti presenti. Gio Ponti, Giovanni Muzio, Luigi Figini e Gino Pollini vi erano appena citati, così come esempi significativi quali la Stazione di Firenze o Sabaudia, mentre la svolta "anti-razionalista" del Regime era ascritta totalmente a Marcello Piacentini, personaggio-chiave della cultura architettonica del periodo (e fra i maggiori protagonisti della presente ricerca) che, secondo Zevi, non rientrava «nella storia dell'architettura moderna», per cui non ne avrebbe parlato se non a proposito della «sua azione pratica che fu determinante nei

destini del movimento moderno»[1]. A tal proposito è sufficiente riportare il perentorio pensiero espresso dal critico nel 1960, poco dopo la morte dell'architetto romano:

> «Nel 1925 Piacentini era in grado di far compiere all'architettura italiana una svolta capace di reinnestarla nel circuito europeo. Aveva i giovani dalla sua parte: i vecchi lo adoravano e comunque lo proteggevano… A questo punto invece si esaurisce il contributo… I motivi che determinarono, all'età di 44 anni, la morte dell'architetto sono materia di psicologia… In compenso? Fu accademico d'Italia, preside della facoltà di architettura, despota incontrastato del regime, capo di una scuola di cui si può dire soltanto che i seguaci sono peggiori del maestro… Per questo, nel momento in cui Piacentini ci lascia dopo una lunga malattia che ha sedato rancori e vanificato le polemiche, val meglio ripensare al giovane che possedeva ogni requisito per diventare uno dei più qualificati architetti europei e perì a 44 anni»[2].

Al 1950 risale anche il testo di Arnold Whittick, *European Architecture of Twentieth Century*, che citava alcune importanti vicende fra cui la progettazione della Città Universitaria della Sapienza o quella legata all'E 42 (entrambe coordinate da Piacentini). Negli anni successivi le pubblicazioni si moltiplicarono: sebbene quelle straniere subissero minori condizionamenti o retaggi ideologici e fossero caratterizzate da uno sguardo più ampio, generalmente sopravvisse il pregiudizio di fondo nei confronti delle architetture inquadrabili entro lo "stile littorio" o riconducibili al Regime e si preferì focalizzare l'attenzione sui singoli architetti o su correnti quali il Gruppo 7, il Neoclassicismo milanese etc.

Nel 1960, come ricordato anche da Giorgio Ciucci, venne pubblicato «un numero speciale, il 6, della rivista "La Casa" sul tema *L'Architettura moderna in Italia,* che aprì «una nuova stagione di interessi e ricerche»[3]: l'attenzione della rivista, quasi interamente dedicata agli anni tra le due guerre, fu rivolta a vicende complesse quali la costruzione della Città Universitaria (Gianfranco Caniggia), l'E 42 (Arnaldo Bruschi) ed i concorsi di architettura (Aldo Cuzzer), e vennero, altresì, riportate alcune testimonianze di protagonisti dell'epoca come Libera e Belli. Nello stesso anno fu pubblicata anche la *Storia dell'architettura moderna* di Leonardo Benevolo, non scevra da pregiudizi ma caratterizzata da un maggiore approfondimento, rispetto alle opere precedenti, sul

---

[1] B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna,* Torino 1950, p. 221.

[2] B. Zevi, *Marcello Piacentini: morì nel 1925,* in "L'architettura, cronache e storia", n. 58, agosto 1960, p. 220.

[3] G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944,* Torino 1989, XXI.

periodo tra le due guerre, mentre rispetto agli anni successivi è possibile menzionare il n. 81 della rivista "Edilizia moderna" curato da Guido Canella e Vittorio Gregotti nel dicembre del 1963, *Il Novecento e l'architettura,* o il numero di agosto 1969 della "Rassegna dell'Istituto di Architettura e Urbanistica" curato da Carlo Melograni, *Passato e presente nell'architettura italiana contemporanea*.

Tale tipo di pregiudizio si verificò anche rispetto alla produzione artistica di quei decenni: nel campo delle arti figurative, dopo la *Storia dell'arte in Italia, 1785-1943,* pubblicata nel 1960 da Corrado Maltese, pionieristica fu la mostra organizzata da Carlo Ludovico Ragghianti dal 26 febbraio al 28 maggio 1967 a Firenze [Fig. 1]. Non è un caso che, già nel 1951, il critico avesse curato a Palazzo Strozzi, insieme a Bruno Zevi – di cui era stato maestro e con il quale esisteva un consolidato rapporto di amicizia, testimoniato anche dal carteggio fra i due, conservato presso la Fondazione Ragghianti a Lucca –, una storica esposizione che per la prima volta presentava in modo organico il lavoro di Frank Lloyd Wright in Italia[4]. L'esposizione del 1967, anch'essa allestita a Palazzo Strozzi, venne denominata "Arte moderna in Italia 1915-1935" ed è fondamentale poiché, come dichiarato dallo stesso curatore, rappresentò il primo

> «tentativo di ricostruzione del periodo considerato, diretto a recuperare ed a riproporre all'attenzione e alla riflessione i fenomeni nei quali s'identificasse, fuori di ogni pregiudiziale, un'autenticità di significato espressivo o poetico»[5].

Attraverso un'approfondita ricerca documentaria, che incluse personalità significative fino ad allora dimenticate e che portò alla compilazione, all'interno del catalogo, di brevi profili bio-bibliografici e critici, la mostra si pose quale primo tassello nello «smantellamento di molti pregiudizi e di molte comodità mentali»[6], mettendo in luce il sistema istituzionale ed espositivo nel corso del Ventennio. Ragghianti, infatti, evidenziò come il fascismo si fosse

---

[4] Come riportato da Maria Clara Ghia. Si veda: M. C. Ghia, *Bruno Zevi e la sua storia dell'architettura moderna,* in A. I. Lima (a cura di), *Bruno Zevi e la sua eresia necessaria,* Atti del Convegno, 23-24 maggio 2018, Palermo-Catania, Palermo, p. 56. La mostra "Frank Lloyd Wright: sixty years of living architecture", organizzata fin dal 1949, venne inaugurata il 24 giugno 1951.

[5] C. L. Ragghianti, *Presentazione*, in *Arte moderna in Italia 1915-1935*, cat. della mostra, Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio - 28 maggio 1967, Firenze 1967, I.

[6] *Ivi*, VII.

«interessato come mai prima agli artisti: dando loro un'organizzazione nazionale con loro rappresentanze in tutti gli organi dello stato e nell'Accademia d'Italia, attuando le mostre regionali, le gare nazionali d'ogni specie, i premi, la riorganizzazione della Biennale, la fondazione della Quadriennale, l'impulso alle mostre oltre confine, l'incremento alle scuole d'arte»[7].

Nella Presentazione contenuta nel catalogo, inoltre, Ragghianti focalizzò l'attenzione sulla «necessità di un censimento catalogico, il più vasto e capillare possibile, con archivi fotografici organici sia storici […] sia monografici»[8] e sull'urgenza di un interessamento da parte degli enti pubblici, degli storici e della critica, allo scopo di una reale conoscenza dell'arte in Italia nel periodo 1915-1935. Nonostante tali dichiarazioni d'intenti e sebbene l'evento possa essere considerato positivamente un'eccezione nel contesto del clima culturale del tempo, nell'"operazione" – notevole anche nei numeri, dal momento che vi furono esposte 2.108 opere[9] – erano presenti alcuni limiti, come già notato da Vittorio Fagone nell'intervento pubblicato in occasione di un'altra esposizione epocale rispetto al tema indagato, "Anni Trenta. Arte e cultura in Italia", organizzata dal 27 gennaio al 30 aprile 1982 a Milano presso il Palazzo Reale, l'Arengario e la Galleria Vittorio Emanuele II. Infatti, se è vero che l'idea di fondo che aveva mosso la ricerca e l'organizzazione della mostra andavano controcorrente rispetto alla «prima generazione di studiosi della cultura italiana negli anni del fascismo» – che per lungo tempo si era «ostinata a negare l'esistenza di una cultura nel fascismo, di un progetto di politica culturale» – bisogna notare, altresì, come dall'esposizione fosse stata esclusa «ogni documentazione figurativa esplicitamente "fascista"» e come fosse stato «stabilito un termine d'arresto di difficile interpretazione storica (Funi, Carrà, Sironi, Morandi sono ben attivi oltre il 1935, e la seconda metà degli anni Trenta registra il fenomeno, dialetticamente complementare, della cosiddetta "opposizione al Novecento")»[10].
Negli anni Settanta cominciò ad operare una nuova generazione di storici dell'arte e dell'architettura, dei quali si citano alcuni fra quelli annoverati nel medesimo intervento da Fagone: Philip V. Cannistraro, Alexander J. De Grand, Emilio Gentile, Michael Leeden,

---

[7] *Ivi*, IV.

[8] *Ivi*, III.

[9] Come riportato da Carmen Belmonte, in C. Belmonte, *La Sapienza, il fascismo, una mostra. Snodi critici nella ricezione dell'arte del Ventennio negli anni Ottanta,* in "Studi di Memofonte", n. 24, 2020, p. 221.

[10] V. Fagone, *Arte, politica e propaganda,* in *Anni Trenta. Arte e Cultura in Italia,* cat. della mostra, Milano 27 gennaio-30 aprile 1982, Galleria Vittorio Emanuele, Sagrato del Duomo, Palazzo Reale Sala delle Cariatidi, ex Arengario, Milano 1982, p. 43.

Luisa Mangoni, Edward R. Tannembaum, Gabriele Turi e Victoria De Grazia. Tali studiosi prestarono attenzione a «non separare manifestazioni sociali e vita culturale in Italia» e, influenzati anche dalla valutazione analitica di Renzo De Felice sugli anni del fascismo, tentarono, altresì, di «recuperare una prospettiva nitida dei diversi fenomeni, spesso contraddittori», che convivevano «nella cultura architettonica e nelle arti visive degli anni del fascismo e in particolare negli anni Trenta»[11].
Fra le maggiori pubblicazioni degli anni Settanta sono certamente da annoverare *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre* di Cesare De Seta e *L'architettura in Italia 1919-1943. Le polemiche* di Luciano Patetta, entrambe del 1972. Il primo volume, più volte rivisto e ripubblicato, nel corso dei decenni è divenuto un punto fermo rispetto all'analisi critica del periodo. All'autore del secondo testo – anch'esso divenuto un riferimento, per la restituzione del contesto culturale entro il quale si muovevano gli architetti, conseguita attraverso l'ampio ricorso a documenti d'epoca –, si deve la curatela della mostra "Il Razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo", organizzata in collaborazione con Silvia Danesi in occasione della Biennale di Venezia del 1976. Allo stesso anno risale anche il testo di Manfredo Tafuri e Francesco Dal Co, *Architettura contemporanea*, che, nel tracciare una storia dell'architettura e dei dibattiti esistenti sin dal diciannovesimo secolo, a proposito del periodo tra le due guerre in Italia si soffermava su alcune personalità fra le quali Giovanni Michelucci, Pier Luigi Nervi, Edoardo Persico e Giuseppe Terragni.

Rispetto all'ambito artistico, invece, nel 1974 Enrico Crispolti, Berthold Hinz e Zeno Birolli pubblicarono il volume *Arte e fascismo in Italia e in Germania*[12] (esito di un ciclo di conferenze sul tema *Arte e fascismo*, organizzate nel 1973 dall'Accademia di Belle Arti di Brera e dalla cattedra dell'istituto di Storia dell'Arte), al quale fece seguito, due anni dopo, quello di Fernando Tempesti, *Arte dell'Italia fascista.* Nel 1979, poi, Rossana Bossaglia pubblicò *Il Novecento italiano. Storia, documenti, iconografia,* facendo luce sulla suddetta corrente a partire da un'attenta analisi documentaria che nel 1983 sfociò nella mostra "Il Novecento italiano 1923-1933", ideata in collaborazione con Dino Formaggio, Agnoldomenico Pica, Claudia Gian Ferrari ed altri e tenutasi dal 12 gennaio al 27 marzo 1983 presso il Palazzo della Permanente di Milano.

---

[11] *Ibidem.*

[12] E. Crispolti, B. Hinz, Z. Birolli, *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Milano 1974.

Nel 1976 la corrente novecentista era stata citata da Vito Zagarrio nell'articolo *Il fascismo e la politica delle arti*[13] a proposito di una dura polemica mossa nei primi anni Trenta da Farinacci al gruppo sorto intorno a Margherita Sarfatti. Il saggio evidenziava, altresì, la necessità di colmare l'assenza di analisi

> «dello strumento-immagine, dalle arti figurative all'architettura alla propaganda visiva, campi d'indagine che si possono rivelare, invece, strutture portanti dell'ingranaggio mitopoietico del regime, e insieme delle contraddizioni interne, dei punti di rottura e di blocco della macchina»,

in quanto tali indagini potevano costituire «una cartina di tornasole, nuova e originale, della politica culturale nella sua totalità»[14]. Lo studioso citava criticamente le pubblicazioni apparse negli anni precedenti sul tema dell'arte del periodo fascista: in particolare considerava i saggi di Sanguineti Lazagna[15], Cannistraro[16], Bordoni[17] e Silva[18] – che testimoniano, al di là di ogni giudizio, un'attenzione in precedenza inesistente nei confronti di tali tematiche –, evidenziandone gli aspetti positivi ma tacciandoli di incompletezza e schematicità (ad esempio accusava Carlo Bordoni per alcune semplificazioni relative all'accostamento di Futurismo e filonazismo, considerati quali poli opposti di un'evoluzione della visione estetica fascista) o, peggio, ritenendo che adottassero un approccio «carico ancora di scorie moralistiche e […] un ideologismo che nuoce(va) al giudizio complessivo»[19].

---

[13] V. Zagarrio, *Il fascismo e la politica delle arti,* in "Studi Storici", aprile-giugno, 1976, a. 17, n. 2, pp. 235-256.

[14] *Ivi,* pp. 235-236.

[15] C. Sanguineti Lazagna, *La concezione delle arti figurative nella politica culturale del fascismo,* in "Il movimento di liberazione in Italia", fasc. 4, a. XIX, 1967.

[16] P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media,* Bari 1975.

[17] C. Bordoni, *Cultura e propaganda nell'Italia fascista,* Messina-Firenze 1975.

[18] U. Silva, *Ideologia e arte del fascismo,* Milano 1975.

[19] V. Zagarrio, *Il fascismo e la politica delle arti,* op. cit., p. 237.

Nel corso degli anni Ottanta, invece, bisogna riconoscere una svolta cruciale nell'approccio alla produzione culturale in oggetto[20] che, superando gradualmente i pregiudizi di fondo e le possibili accuse di "nostalgia" o di revisionismo, segnò il rapido sviluppo di due opposte tendenze: il proliferare di mostre e pubblicazioni caratterizzate da un taglio più ampio e volto a considerare i diversi aspetti della cultura artistica ed architettonica del Ventennio; la moltiplicazione di studi specifici, rivolti all'approfondimento di singoli aspetti, problemi, personaggi e contesti, sebbene tale inclinazione abbia provocato, in alcuni casi, «sia una frammentazione di interessi, sia confusioni storiografiche, e sempre in assenza di un quadro generale di riferimento»[21].

Rispetto alla prima tendenza occorre citare, almeno, la grande esposizione curata da Jean Clair nel 1980 presso il Centre George Pompidou di Parigi, "Les Réalismes 1919-1939 entre révolution et réaction", la già menzionata mostra epocale del 1982 di Milano, "Anni trenta. Arte e cultura in Italia", curata da Renato Barilli, Flavio Caroli, Vittorio Fagone ed altri [Fig. 3], e l'esposizione del 1985, a cura di Simonetta Lux ed Ester Coen, "1935: Gli artisti nell'università e la questione della pittura murale", tenutasi dal 28 giugno al 31 ottobre presso il Rettorato de' La Sapienza. Il catalogo della mostra romana approfondiva la tematica della pittura murale, considerando singole personalità come Sironi, Carrà e Piacentini, citando esempi significativi oltre alla Città Universitaria (quali la Mostra della Rivoluzione fascista, la V Triennale di Milano o il Palazzo di Giustizia della stessa città), adottando lo sguardo di alcune riviste dell'epoca nel triennio 1933-1936 – "Domus", "Casabella", "Quadrante" e la "Rivista illustrata del Popolo d'Italia" – nonché del quotidiano "Regime Fascista" ed, infine, segnalando il Convegno Volta del 1936 e la

---

[20] Si ritiene interessante sottolineare come il patrimonio culturale relativo al Ventennio fascista sia ascrivibile al concetto di *difficult heritage*, introdotto recentemente dagli studi di Sharon MacDonald a proposito del contesto tedesco ma applicabile anche al caso italiano, in riferimento – citando la definizione dell'autrice – ad un passato riconosciuto significativo nel presente ma, altresì, contestato e scomodo per la riconciliazione pubblica con un'identità contemporanea positiva e auto-affermante. Inoltre, anche la studiosa ha segnalato il cambiamento avvenuto a partire dagli anni Ottanta del Novecento nel considerare tale patrimonio, sia rispetto alla memoria pubblica sia rispetto al tema della musealizzazione: il mutamento di prospettiva registrato nel decennio si verificò, quindi, sia in Germania sia in Italia. Si veda: S. MacDonald, *Difficult Heritage. Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, New York 2008 e S. MacDonald, *Is "Difficult Heritage" Still "Difficult"?* in *Museums Managing the Tensions of Change*, "Museum International", numero speciale, 67, 2015, pp. 6-22. Per approfondire l'argomento si vedano, inoltre: J. Arthurs, *Il fascismo come "eredità" nell'Italia contemporanea,* in A. Mammone, N. Tranfaglia, G. A. Veltri (a cura di), *Un paese normale? Saggi sull'Italia contemporanea,* Milano 2011, pp. 207-230; G. P. Piretto (a cura di), *Memorie di pietra,* Milano 2014; l'articolo di Ruth Ben-Ghiat che nel 2017 ha innescato un ampio dibattito, R. Ben-Ghiat, *Why Are So Many Fascist Monuments Still Standing in Italy?,* in "The New Yorker", 5 ottobre 2017 (www.newyorker.com/culture/culture-desk/why-are-so-many-fascist-monuments-still-standing-in-italy, ultima consultazione: 30/09/2020); H. Hökerberg, *Architecture as propaganda in twentieth-century totalitarian regimes. History and heritage,* Firenze 2018; C. Belmonte, *La Sapienza, il fascismo, una mostra…,* op. cit., pp. 208-209.

[21] G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo*, op. cit., XXIII-XXIV.

legge del 2%. Tornando alla mostra del 1982, occorre notare uno scostamento tra l'evento espositivo in sé ed il catalogo, come evidenziato anche da Luca Quattrocchi[22] e da Carmen Belmonte[23]. Sebbene l'esposizione abbia ottenuto un ottimo successo mediatico, divenendo un vero e proprio evento di massa, gli

> «allestimenti spettacolari, con frequente ricorso alla ricostruzione di ambienti popolati di emblema e memorabilia littori, secondo una modalità teatralizzante e coinvolgente che rischiava di essere vista come nostalgica se non perfino trionfalistica»[24]

diedero luogo ad un intenso dibattito, relativo anche al discutibile parallelismo suggerito fra gli anni Trenta e gli anni Ottanta nonché al pericolo di un revisionismo o di possibili derive nostalgiche derivante da una lettura, certamente non voluta dai curatori, dell'evento espositivo[25]. All'interno del catalogo, il cui valore rimane indiscutibile al di là degli esiti della mostra, era presente un altro intervento di particolare interesse, *L'arte all'ordine del giorno: gli anni Trenta in Italia.* Nel suddetto saggio, infatti, Fagone riassunse efficacemente la problematica storiografica di fondo che aveva originato la mostra e, più in generale, lo sviluppo degli studi sulla cultura di tale periodo:

> «Negli anni Trenta l'arte è stato argomento di quotidiano intervento, all'ordine del giorno. È problema che può essere compreso, ma che oggi va assolutamente rimosso, l'occultamento, praticato per decenni, del quadro generale della cultura artistica di questo periodo che deve essere considerato stagione utile e fruttuosa di opere per l'arte italiana. Si sono isolate singole personalità di artisti, ma per circa trent'anni un anatema ha coperto il lavoro di Sironi, sminuito il lavoro di De Chirico di questi anni, ignorato quello di Carrà. Operazioni di difficile esecuzione sono state tentate per separare ragioni formali e intenzioni progettanti nel lavoro degli architetti razionalisti; si è negato lo svolgimento evidente di un filo unico nell'arte italiana di questo secolo che ha visto bilanciare i fondamentali momenti di confronto internazionale con quelli ineliminabili, e altrettanto fondanti, di riflessione sulla propria storia. Il crollo inevitabile e conseguente del fascismo, la sua fine rovinosa, hanno portato a una espulsione dalla storia

---

[22] L. Quattrocchi, *Esporre l'arte dell'era fascista. Cronache e storia*, in "Italia contemporanea", n. 279, 2015, pp. 529-544.

[23] C. Belmonte, *La Sapienza, il fascismo, una mostra…,* op. cit., p. 222.

[24] L. Quattrocchi, *Esporre l'arte dell'era fascista…,* op. cit., p. 537.

[25] Per approfondire la questione si rimanda al testo di Belmonte, che cita alcune recensioni della mostra. Si veda: C. Belmonte, *La Sapienza, il fascismo, una mostra…,* op. cit., pp. 222-224.

della cultura italiana degli anni Trenta, anni del fascismo, ma periodo in cui le arti visive in Italia non si sono fermate»[26].

Da simili riflessioni sul contesto culturale proprio al fascismo, nel 1988 Laura Malvano pubblicò *Fascismo e politica dell'immagine*, soffermandosi sull'analisi di taluni aspetti della cultura figurativa di quegli anni – manifesti pubblicitari, grafica di propaganda, francobolli, architetture effimere, fotografie etc. – fino ad allora poco indagati, al fine di individuare le peculiarità della politica culturale del Regime.
Rispetto alla tendenza volta ad approfondire singoli aspetti, invece, bisogna menzionare il fondamentale testo del 1989 del già citato Giorgio Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, un inedito spaccato che immortalava «i tanti intrecci caratterizzanti le complesse vicende dell'architettura italiana tra le due guerre»[27]. Nella premessa lo studioso delineava un interessante quadro storiografico su tale tematica, sottolineando la percezione e l'evoluzione degli studi esistenti, poiché

> «per gli storici del dopoguerra […] le scelte formali che l'architetto opera durante il fascismo divengono scelte politiche, anche quando i protagonisti sono dichiaratamente fascisti. Così, quando queste scelte sono antiretoriche e moderne, e cioè moralmente giuste, esse divengono implicitamente antifasciste e democratiche. Per converso, monumentalismo e classicismo pompier sono connotati propri dell'architettura fascista»[28].

Allo stesso studioso si devono anche l'organizzazione di un importante convegno nel 1995 – "Classicismo Classicismi. Architettura Europa/America 1920-1940" – che superava una visione di tipo politico o nazionalistico affrontando l'analisi comparata di casi e tendenze a livello globale, e la curatela, insieme a Giorgio Muratore, del volume *Il primo Novecento. Storia dell'architettura italiana* del 2004. Il corposo volume restituiva un quadro approfondito della situazione italiana dal punto di vista architettonico, analizzando, attraverso i contributi dei maggiori studiosi in materia,

> «sia il ruolo svolto individualmente da alcune figure emergenti, sia la portata di specifiche realizzazioni che hanno contribuito a modificare, oltre all'aspetto delle città e ai modi di vita

---

[26] V. Fagone, *L'arte all'ordine del giorno: gli anni Trenta in Italia,* in *Anni Trenta. Arte e Cultura in Italia,* cat. della mostra, op. cit., pp. 16-17.

[27] *Ivi,* XVII.

[28] *Ivi,* XIX.

degli italiani, anche le prospettive future della stessa pratica dell'architettura e le ideologie di cui questa è espressione»[29].

Tra le numerose pubblicazioni degli ultimi decenni occorre, ancora, citare: *Il sistema delle arti in Italia, 1919–1943,* volume del 2000 nel quale Sileno Salvagnini, muovendo da documenti desunti da una quindicina di archivi pubblici e privati e da cataloghi di mostre poco indagate, si soffermava su specifici aspetti della cultura artistica del Ventennio, quali le dinamiche del sistema espositivo pubblico e privato, i Sindacati, le gallerie ed i collezionisti; *L'architettura nelle città italiane del XX secolo dagli anni Venti agli anni Ottanta,* volume collettaneo a cura di Vittorio Franchetti Pardo del 2003, i cui contributi definivano problematiche, *modus operandi* e problemi più ampi a partire dall'analisi di singoli episodi o contesti differenti; *Fascismo di pietra,* il testo di Emilio Gentile del 2007 sul ruolo dell'architettura rispetto al mito e all'ideologia fascista.
Inoltre bisogna menzionare i volumi di Paolo Nicoloso, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e Sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime,* del 1999, e *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, del 2008, rispettivamente sul complesso sistema accademico ed istituzionale che regolava la vita culturale del Paese in quegli anni e sull'importanza dell'architettura per la costruzione dell'identità nazionale e della civiltà fascista, ed il testo del 2009 a cura di Loretta Mozzoni e Stefano Santini, *Architettura dell'eclettismo: il rapporto tra l'architettura e le arti (1930-1960)*, che si soffermava su diversi argomenti – quali il tema della monumentalità, la presenza delle arti figurative nelle riviste di architettura, le persistenze dell'Eclettismo, il mecenatismo di Gualino a Torino e l'opinione di Le Corbusier sull'arte decorativa – utili a ricostruire un quadro più ampio del complesso rapporto tra le arti e l'architettura del periodo.

A livello internazionale sono, inoltre, da ricordare il volume del 1991 di Richard A. Etlin, *Modernism in Italian architecture, 1890-1940*, che analizzava l'operato di alcuni architetti e le relative correnti alla ricerca di un linguaggio al contempo moderno e nazionale, ed il catalogo della mostra "Art and Power. Europe under the dictators 1930-45", organizzata nel cinquantenario della fine della seconda guerra mondiale, dal 26 ottobre 1995 al 21 gennaio 1996, presso la Hayward Gallery di Londra: l'importante esposizione mostrava oltre 500 oggetti tra pitture, sculture, murales, fotografie e rappresentazioni di architettura

[29] Nota dell'editore, in G. Ciucci, G. Muratore (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, Milano 2004.

pubblica, a partire dal tema delle relazioni tra arte e politica in Europa negli anni Trenta e Quaranta[30]. Fra le esposizioni bisogna, poi, citare "E 42. L'Esposizione universale di Roma. Utopia e scenario del regime. Urbanistica architettura arte e decorazione", curata da Maurizio Calvesi, Enrico Guidoni e Simonetta Lux [Fig. 4], tenutasi dal 9 aprile al 10 maggio 1987 presso l'Archivio Centrale dello Stato a Roma e nata dalla volontà di superare «ripugnanza ideologica, indisponibilità della documentazione, luoghi comuni» che avevano fino ad allora impedito

> «un lavoro storico sull'E 42, cioè sulla Esposizione universale internazionale prevista a Roma per il 1942 – non realizzata per il sopravvenire degli eventi bellici – e sul nucleo monumentale del nuovo quartiere ideato e progettato in concomitanza con l'Esposizione stessa, affinché costituisse il nuovo polo di sviluppo urbanistico della città di Roma»[31].

La mostra fu, dunque, concepita al fine di valorizzare la corposa documentazione acquisita dall'Ente EUR e di analizzare gli aspetti architettonici, artistici ed urbanistici del complesso, sia attraverso le ricostruzioni storico-critiche sia tramite le analisi successive al ritrovamento di studi, progetti ed opere d'arte – negli stessi edifici dell'EUR e dispersi in varie parti d'Italia – di Adalberto Libera, Ernesto La Padula, Ludovico Quaroni, Luigi Vietti, Marcello Piacentini, Gino Severini, Fausto Melotti, Mario Sironi, Fausto Pirandello, Leoncillo, Giovanni Prini, Duilio Cambellotti, Ferruccio Ferrazzi, Nino Bertoletti etc.[32].
Un'altra importante esposizione, curata da Vittorio Fagone, Giovanna Ginex e Tulliola Sparagni dal 16 ottobre 1999 al 3 gennaio 2000 presso il Palazzo della Permanente di Milano, è "Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950", fondamentale rispetto all'approfondimento di manifestazioni quali la V Triennale di Milano ed il VI Convegno Volta e delle relative tematiche, ovvero l'interazione fra le arti visive e l'architettura e il dibattito degli anni Trenta sulla pittura murale, indagata anche con l'ausilio di numerosi cartoni e bozzetti di opere monumentali reperiti e raggruppati per la mostra.

Rispetto alle esposizioni più recenti occorre menzionare "Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre", curata da Fernando Mazzocca e tenutasi dal 2 febbraio al 16 giugno

---

[30] Per approfondire si veda: artsandculture.google.com/exhibit/art-and-power-europe-under-the-dictators-1930-1945/ (ultima consultazione: 15/09/2020).

[31] A. Tartaro, *Presentazione,* in M. Calvesi, E. Guidoni, S. Lux (a cura di), *E 42. Utopia e scenario del regime. Urbanistica architettura arte e decorazione,* cat. della mostra, aprile-maggio 1987, Roma 1987, XXII.

[32] *Ivi,* XXIII.

2013 presso i Musei San Domenico di Forlì, e "Post Zang Tumb Tuuum. Art Life Politics: Italia 1918-1943", l'imponente esposizione concepita da Germano Celant allo scopo di indagare analiticamente i molteplici aspetti della cultura dell'*entre-deux-guerres* ed allestita presso la Fondazione Prada di Milano dal 18 febbraio al 25 giugno 2018. La mostra milanese ha permesso un'approfondita ricostruzione del contesto culturale, sociale e politico italiano di quegli anni, attraverso un'accurata operazione filologica ed un taglio museografico, consentito anche dalla consistenza e dalla qualità artistica dei prestiti – oltre 800 tra dipinti, sculture, disegni, fotografie, manifesti, arredi, progetti, modelli architettonici, pubblicazioni, lettere, riviste, rassegne stampa etc. – riconducibili a circa 100 autori. Inoltre sono stati ricostruiti 24 ambienti espositivi storici (ospitanti alcune opere idealmente ricollocate nei contesti originari), relativi ad alcune edizioni della Biennale di Venezia e della Quadriennale di Roma nonché alla mostra del decennale della Rivoluzione fascista, alla quale era dedicato l'ampio spazio del "Deposito" in cui venivano proiettate delle gigantesche immagini d'epoca, relative all'allestimento dell'esposizione storica, conservate presso l'Archivio Centrale di Stato. Tuttavia, come era avvenuto trentasei anni prima per la mostra "Anni Trenta. Arti e cultura in Italia", anche tale manifestazione ha generato numerose polemiche, in quanto l'impegnativo percorso espositivo è stato tacciato di non restituire la necessaria contestualizzazione storico-critica e, talvolta, ideologica e propagandistica del ricchissimo patrimonio artistico e documentario esposto, considerato più nella sua essenza di oggetto artistico che rispetto al processo creativo, connesso (ed in parte condizionato) dalle relazioni tra gli artisti ed i committenti, le istituzioni, gli organi di propaganda e l'ideologia dominante.

Se a livello nazionale l'interesse nei confronti dell'architettura e dell'arte del Ventennio in Italia è aumentato negli ultimi decenni, a livello locale i tentativi di approfondimento e di ricostruzione si sono concentrati principalmente su singoli aspetti. Pertanto, tali studi raramente hanno determinato una piena ricostruzione delle vicende e dei principali nodi problematici della regione e, nello specifico, un'analisi del contesto siciliano alla luce del rapporto tra le arti figurative e l'architettura risulta pressoché inedita.
Tra le pubblicazioni maggiormente rilevanti in rapporto agli aspetti architettonici occorre certamente menzionare il volume *Architettura in Sicilia tra le due guerre,* di Paola Barbera [Fig. 5]. Lo studio, edito nel 2002, indagava diverse problematiche relative al rapporto tra ambito locale e nazionale: l'attenta analisi rispondeva compiutamente al proposito di «ricomporre la trama che riconnette la storia dell'architettura in Sicilia al quadro

nazionale»[33], fornendo un affresco sintetico della situazione siciliana nel periodo in esame. Un altro volume il cui ambizioso obiettivo consisteva nel censire e valorizzare il patrimonio architettonico e urbanistico della Sicilia del Ventennio è il testo pubblicato nel 2005 da Liliane Dufour, *Nel segno del littorio. Città e campagne siciliane nel ventennio.* Il testo del 2014 di Ettore Sessa, *La nuova immagine della città italiana nel Ventennio fascista*, invece, considerava diversi episodi e progettisti siciliani – tra i quali figurano i principali protagonisti delle vicende indagate dalla presente ricerca – inserendoli nel più ampio contesto nazionale.

Ad ogni modo, l'esiguità di opere complessive sul contesto siciliano (delle quali quelle appena citate costituiscono quasi un'eccezione) è in qualche modo compensata dalle crescenti pubblicazioni sui particolari contesti – città o piccoli borghi – dei quali sono state indagate le vicende, le maggiori produzioni artistiche e architettoniche o le singole realizzazioni rilevanti. Un caso esemplare è quello di Ragusa, una delle nuove province istituite dal Regime nella quale, in virtù di motivazioni politiche e propagandistiche, si assistette ad un consistente numero di interventi urbanistici ed architettonici. Rispetto agli studi dedicati alla città iblea occorre citare, almeno, gli atti del convegno organizzato nel 1987 dal centro studi Feliciano Rossitto e dall'Istituto Gramsci siciliano Palermo, "L'area degli iblei tra le due guerre", la pubblicazione dello stesso anno con un testo di Salvatore Sciascia, *Invenzione di una prefettura. Le tempere di Duilio Cambellotti nel Palazzo del Governo di Ragusa* (che svelava l'importante apparato decorativo dell'edificio, a lungo celato) ed il volume a cura di Marco Nobile del 1994, *Ragusa 1928-1938. Una città in cantiere. Genesi di un capoluogo di provincia.*

In questa sede si ritiene, tuttavia, opportuno riferirsi principalmente alle pubblicazioni relative alle tre città che ospitano i casi indagati dalla presente ricerca – ossia Messina, Catania e Palermo – ed a quelle sui borghi rurali di fondazione, tematica complementare alla quale si farà un breve accenno nel corso dell'indagine.

In relazione a Messina bisogna, almeno, citare: *La ricostruzione di Messina 1909-1940. L'architettura dei servizi pubblici e la città,* volume pubblicato nel 1993 da Francesco Cardullo; gli atti del Convegno organizzato dall'Istituto di Studi Storici Gaetano Salvemini nella città dello Stretto nel 1996, "Messina negli anni Venti e Trenta. Una città meridionale tra stagnazione e fermenti culturali"; l'opera del 2009 di Raimondo Mercadante, *Messina dopo il terremoto del 1908: la ricostruzione dal piano Borzì agli interventi fascisti*.

---

[33] P. Barbera, *Architettura in Sicilia tra le due guerre,* Palermo 2002, p. 12.

Riguardo Catania le pubblicazioni più complete sono il volume del 1988 di Antonio Rocca, *L'arte del Ventennio a Catania: il déco, il 900, il razionale: architettura e arti minori,* e *Catania nel moderno: l'immagine e la sua costruzione nella prima metà del Novecento*, opera del 2009 di Salvatore Padrenostro.
In relazione a Palermo, invece, occorre citare: il volume del 1971 a cura di Gianni Pirrone, *Palermo. Architettura del XX secolo in Italia. Palermo*; le opere dal taglio maggiormente urbanistico pubblicate negli anni Ottanta da Salvatore Inzerillo – *Urbanistica e società negli ultimi 200 anni a Palermo* – e da Ida Provenzano – *Urbanistica e architettura a Palermo fra le due guerre* –, rispettivamente del 1980 e del 1984; l'opera pubblicata nel 1987 dal Dipartimento di Rappresentazione, Conoscenza, Figurazione, Trasformazione dell'ambiente costruito e naturale dell'Università degli Studi di Palermo, *Palermo: architettura tra le due guerre (1919-1939)*; *Architettura degli Anni Trenta a Palermo,* curato nel 1998 da Mario Zerillo; *Architetture e opere pubbliche a Palermo 1930-1940,* pubblicato da Valerio Cammarata nel 1999.
Sulla colonizzazione del latifondo siciliano e, di conseguenza, sui nuovi borghi, due testi di riferimento sono, invece, il volume del 2002 a cura di Renata Besana, Carlo Fabrizio Carli, Leonardo Devoti e Luigi Prisco, *Metafisica costruita. La città di fondazione degli anni Trenta dall'Italia all'Oltre mare,* e la corposa pubblicazione del 2007, a cura di Pasquale Culotta, Glauco e Giuliano Gresleri, *Città di fondazione e plantatio ecclesiae*, contenente anche il saggio di Paola Barbera *Architettura e paesaggio urbano nei borghi di nuova fondazione in Sicilia*. Sullo stesso tema si segnala, infine, la recente pubblicazione *Architettura costruita e spazio abitato nelle città di nuova fondazione in Italia e Spagna*, numero speciale della rivista del Dottorato in Architettura, Arti e Pianificazione dell'Università degli Studi di Palermo, "InFolio"[34].

Per quanto concerne lo stato degli studi sugli aspetti artistici del periodo fra le due guerre in Sicilia, le prime ricerche condotte con uno sguardo ampio e non focalizzato esclusivamente su singole personalità risalgono alla fine degli anni Ottanta e soprattutto al decennio successivo. In particolare si segnalano il saggio di Maria Antonella Fusco del 1992, *La pittura del primo Novecento nel Meridione (1900-1945)*[35], ed i seguenti cataloghi di mostre: *Palermo 1900* (nello specifico il contributo di Eva Di Stefano sulle arti

---

[34] La rivista è consultabile al seguente indirizzo: www.unipa.it/dipartimenti/architettura/.content/Infolio/35_infolio.pdf.

[35] M. A. Fusco, *La pittura del primo Novecento nel Meridione (1900-1945),* in C. Pirovano (a cura di), *La pittura in Italia. Il Novecento. 1. 1900-1945,* Milano 1992, pp. 567-616.

figurative[36]); *Solitari come nuvole. Arte e artisti in Sicilia nel 900,* del 1988, e *La questione siciliana. Temi della cultura artistica del '900*, del 1997, entrambi curati da Giuseppe Frazzetto; *Pittori siciliani dell''800 e del primo '900,* curata da Franco Grasso nel 1989; *Sicilia: mito e realtà. Artisti siciliani nell'arte contemporanea* del 1991, a cura di Renzo Bertoni; *Arte in Sicilia negli anni Trenta* del 1996, a cura di Sergio Troisi; *Gli anni dimenticati. Pittori a Messina tra Otto e Novecento,* curata da Gioacchino Barbera nel 1998.

Sebbene il periodo non risulti ancora pienamente indagato, più numerose appaiono le monografie o i cataloghi di mostre dedicati ai singoli artisti, come Alfonso Amorelli, Gino Morici o Mimì Lazzaro, alle maggiori correnti – come il Futurismo siciliano di Pippo Rizzo, Vittorio Corona e Giovanni Varvaro o il Gruppo dei Quattro, composto da Renato Guttuso, Giovanni Barbera, Lia Pasqualina Noto e Nino Franchina – e ad opere o interventi artistici significativi, come il Palazzo delle Poste di Palermo, progettato da Angiolo Mazzoni e caratterizzato, all'interno, da un ricco apparato decorativo futurista.

A Gioacchino Barbera si deve anche un altro importante volume pubblicato in due tomi nel 2002 e nel 2003, *Arte e stato. Le esposizioni sindacali in Sicilia (1928-1942)* [Fig. 2]: oltre ad un'introduzione volta ad illustrare il contesto culturale siciliano del periodo, il testo contiene la preziosa ristampa anastatica dei cataloghi di tutte le edizioni delle mostre sindacali organizzate in Sicilia nel corso del Ventennio e della mostra di Arti decorative organizzata nel 1928 a Taormina, nonché il saggio *Arte in Sicilia negli anni Venti e Trenta: una traccia bibliografica,* che reca una valida bibliografia di riferimento, utile sia per un inquadramento generale sia rispetto alle Esposizioni Sindacali regionali ed alle vicende biografiche ed artistiche relative a buona parte degli artisti coinvolti[37]. Come si vedrà più avanti, l'analisi di tali cataloghi – congiuntamente allo spoglio dei quotidiani e delle riviste dell'epoca – risulta fondamentale allo scopo di comprendere le dinamiche espositive legate al ruolo dei Sindacati ed al coinvolgimento degli artisti locali.

In relazione a tale ambito occorre citare, altresì, il testo del 2011 a cura di Davide Lacagnina, *Immagini e forme del potere. Arte, critica e istituzioni in Italia tra le due guerre*, che conteneva approfondimenti relativi a Pippo Rizzo ed al Futurismo siciliano, un saggio di Enrico Crispolti sul ruolo e sui meccanismi delle esposizioni sindacali in Italia tra le due guerre e l'analisi, a cura di Sergio Troisi, di alcune mostre organizzate dal Centro d'Azione

---

[36] E. Di Stefano, *Le arti figurative,* in *Palermo 1900,* cat. della mostra, Palermo, Civica Galleria d'Arte Moderna "Empedocle Restivo", Palermo 1981, pp. 195-208.

[37] Si veda: G. Barbera, *Arte in Sicilia negli anni Venti e Trenta: una traccia bibliografica,* in G. Barbera (a cura di), *Arte e Stato. Le esposizioni sindacali in Sicilia (1928-1942), 2 voll.,* Messina 2003, pp. 957-988.

per le Arti e soprattutto di quella tenutasi nel 1942 presso il Teatro Massimo di Palermo, che rappresenta un esempio utile a comprendere le dinamiche esistenti tra gli artisti ed i contesti ufficiali.

Si ritiene necessario, infine, un breve accenno allo stato dell'arte relativo ai singoli attori – architetti ed artisti – coinvolti nella presente ricerca in rapporto ai casi indagati evidenziando, anzitutto, l'esiguità degli studi su Francesco Fichera e sui fratelli Rapisardi e, al contrario, la ricchezza della bibliografia esistente su Marcello Piacentini. Al di là delle brevi citazioni relative alla biografia (come la scheda contenuta alla fine del testo, già citato, di Paola Barbera) o a specifici progetti, l'unica opera che si è posta l'obiettivo di ricostruire complessivamente la figura dell'architetto catanese risale al 2007 e si deve a Fabio Guarrera[38]. Si segnala, inoltre, il recente volume di Bruno Messina, *Città e memoria in Fichera,* che analizza il pensiero critico e progettuale dell'architetto ripercorrendone le realizzazioni maggiormente significative. Sui fratelli Gaetano ed Ernesto Rapisardi, invece, sono state individuate varie voci biografiche dedicate principalmente a Gaetano – all'interno del volume a cura di Renata Bizzotto, Luisa Chiumenti e Alessandra Muntoni, *50 anni di professione* (ossia il catalogo della mostra celebrativa degli Architetti dell'Ordine di Roma e Provincia che avevano compiuto 50 anni di professione nel 1983), la voce contenuta nel *Dizionario degli artisti siciliani, vol. I, Architettura* pubblicato da Luigi Sarullo nel 1993 e la scheda pubblicata alla fine del volume, già menzionato, *Architettura in Sicilia tra le due guerre* – ma i contributi più consistenti, sempre relativi a Gaetano, sono quelli pubblicati da Elena Ippoliti[39] ed, in particolare, il recente volume del 2020, *Il disegno per Gaetano Rapisardi. Cronache e storia.*

A proposito di Marcello Piacentini bisogna sottolineare come, sebbene in seguito alla caduta del Regime la sua figura sia stata inevitabilmente associata al fascismo e, perciò, lungamente ignorata o descritta negativamente (basti ricordare il durissimo giudizio di Zevi, secondo il quale Piacentini era morto nel 1925), nei decenni successivi lo studio dei suoi progetti – dalle singole realizzazioni agli interventi urbanistici più ampi – e del ruolo rispetto alle principali vicende culturali e politiche del Ventennio (concorsi, esposizioni, pubblicazioni etc.), sia stato approfondito, di pari passo con l'acquisizione e la

---

[38] F. Guarrera*, Francesco Fichera. La modernità nella tradizione dell'architettura,* Siracusa 2017.

[39] E. Ippoliti, M. Unali, *La chiesa e la piazza di S. Giovanni Bosco al Tuscolano*, in Dossier di Urbanistica e Cultura del territorio, 1990, n. 10, pp. 58-81; E. Ippoliti, *L'altra modernità: alcuni disegni di G. R. per Siracusa*, in "Ikhnos. Analisi grafica e storia della rappresentazione", 2007, pp. 91-122; Id., *Dal dibattito nazionale sulle riviste alla cronaca locale: i Monumenti ai Caduti di Messina e Siracusa. G. R. e la pratica professionale (1922-1937)*, in M.L. Neri (a cura di), *L'altra modernità nella cultura architettonica del XX secolo. Dibattito internazionale e realtà locali*, Roma 2011, pp. 155-196.

valorizzazione dell'archivio personale da parte della Biblioteca della Facoltà di Architettura di Firenze. Considerando la centralità dell'architetto romano rispetto alla tipologia del Palazzo di Giustizia – non soltanto in quanto progettista di ben tre edifici di questo tipo (Bergamo, Messina e Milano) ma anche per l'influenza esercitata sugli altri casi siciliani (l'edificio di Palermo progettato dai fratelli Rapisardi, suoi collaboratori di studio per molti anni, e quello di Catania concepito da Fichera, in molte occasioni il suo «braccio sull'isola»[40]) – si è ritenuto necessario approfondirne taluni aspetti attraverso una consistente analisi della bibliografia maggiormente significativa.
Prima di procedere in tal senso, tuttavia, bisogna accennare agli artisti coinvolti nei casi indagati, la cui situazione risulta disomogenea: come sarà possibile evidenziare meglio nel corso della trattazione, a proposito di quelli gravitanti intorno all'ambiente romano, come Arturo Dazzi o Giovanni Prini, esiste una discreta quantità di cataloghi e di pubblicazioni che permettono di ricostruirne il profilo e la vasta produzione artistica, negli ultimi decenni oggetto di rinnovata attenzione da parte di alcuni studiosi e di varie istituzioni museali[41]. Rispetto a quelli locali, al contrario, le citazioni ed i volumi dedicati sono per lo più datati ed incompleti o si tratta di brevi "voci"[42] non sempre pienamente attendibili, e mancano delle opere di inquadramento generale sulla loro produzione, ad eccezione di Daniele Schmiedt, artista del quale Gioacchino Barbera ed Anna Maria Ruta hanno curato due retrospettive a Messina ed a Palermo, rispettivamente nel 2012 e nel 2013[43].

Tornando a Marcello Piacentini ed al suo ruolo dominante nel corso del Ventennio, occorre anzitutto distinguere fra gli articoli ed i testi dedicati all'architetto a lui coevi e la produzione successiva. Si ritiene necessario precisare che, sebbene la lettura degli

---

[40] P. Barbera, *Architettura in Sicilia tra le due guerre,* op. cit., p. 53.

[41] A proposito del rinnovato interesse si segnalano, a titolo esemplificativo e rimandando agli specifici paragrafi all'interno del testo, i recenti cataloghi di mostre dedicate ad alcuni fra questi artisti, appartenenti alla Secessione Romana: I. de Guttry, M. P. Maino (a cura di), *Alfredo Biagini sculture e ceramiche déco (Roma 1886 - 1952)*, cat. della mostra, Roma, Musei di Villa Torlonia Casino dei Principi, 8 maggio-15 settembre 2013, Roma 2013; A. V. Laghi (a cura di), *Arturo Dazzi 1881-1966. Roma, Carrara, Forte dei Marmi,* cat. della mostra, Roma, Musei di Villa Torlonia, 16 ottobre 2016-29 gennaio 2017, Pietrasanta 2016; M. P. Maino (a cura di), *Giovanni Prini. Il potere del sentimento,* cat. della mostra, Roma, Galleria d'Arte Moderna, 21 dicembre 2016 - 26 marzo 2017, Roma 2016.

[42] Contenute in: L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani. II. Pittura* (a cura di M. A. Spadaro), Palermo 1993; Id., *Dizionario degli artisti siciliani. III, Scultura* (a cura di B. Patera), Palermo 1994; A. Panzetta, *Dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento,* Torino 1994.

[43] G. Barbera, A. M. Ruta (a cura di), *Daniele Schmiedt: un artista siciliano nel Novecento,* cat. della mostra, Messina, Sala Borsa della Camera di commercio, 16 novembre 2012-6 gennaio 2013, Messina 2012; Id., *Da Schmiedt a Schmiedt: tra intimismo ed impegno,* cat. della mostra, Palermo, Palazzo Sant'Elia, 16 settembre-3 novembre 2013, Palermo 2013.

articoli del tempo appaia particolarmente utile a ricostituirne il percorso biografico e la produzione e ad evidenziarne gli aspetti che all'epoca lo portarono alla notorietà, all'apprezzamento ed al potere, nel considerarli sia doveroso adottare una distanza critica. Fra le pubblicazioni coeve all'attività progettuale dell'architetto che ne ripercorrono il percorso biografico e la produzione si segnalano, in particolare, due corposi articoli apparsi sulle riviste "Architettura e Arti Decorative"[44] ed "Emporium"[45] (quest'ultima, allo stesso modo di "Domus"[46], pubblicò anche diversi articoli riferibili a singoli progetti piacentiniani[47]) nonché il volume edito nel 1928, in occasione dell'inaugurazione del Palazzo di Giustizia di Messina, che ne citava brevemente la ricca produzione nella quale aveva raggiunto «tutta la più grande genialità e la più sobria eleganza nella più perfetta fusione del classico più composto col moderno più ardito»[48]. Un breve profilo biografico, accompagnato dalle principali realizzazioni e dai maggiori scritti di Piacentini, era contenuto anche nella *Nuova Architettura Italiana*, ovvero nei Quaderni della Triennale pubblicati in occasione dell'edizione del 1936 della *kermesse* milanese a cura di

---

[44] A. Muñoz, *Marcello Piacentini*, in "Architettura e Arti decorative", V, 1925, 1-2, pp. 1-96.

[45] A. Nezi, *Artisti contemporanei Accademici d'Italia. Marcello Piacentini*, in "Emporium", 1930, vol. 71, n. 422, pp. 83-108.

[46] L. Piccinato, *Una casa in campagna di M. Piacentini*, in "Domus", n. 2, febbraio 1928; G. Ponti, *Alcuni particolari dell'arredamento della casa madre dei Mutilati,* in "Domus", n. 3, marzo 1928 e L. Piccinato, *Aspetti dell'architettura d'oggi in Italia: il Cinema Barberini di Marcello Piacentini,* in "Domus", n. 39, marzo 1931.

[47] L. Angelini, *Concorsi d'architettura in Italia,* in "Emporium", n. 263, gennaio 1913; *Il concorso per il nuovo palazzo dell'istituto nazionale di istruzione professionale in Roma*, in "Emporium", n. 307-308, luglio-agosto 1920, G. Muzio, *Espansione e sistemazioni edilizie della città: la ricostruzione dell'area della Fiera nel centro di Bergamo,* in "Emporium", n. 372, dicembre 1925 e A. Nezi, *Le sistemazioni metropolitane moderne: la grande Roma di M. Piacentini,* in "Emporium", n. 376, aprile 1926.

[48] L. D'Alba, *Marcello Piacentini*, in *Palazzo di Giustizia in Messina, XXVIII ottobre MCMXXVIII, AN. VII,* Ministero dei LL. PP. / Genio Civile / Servizio Terremoto, Primo Quaderno de L'Italia Fascista, Messina 1928, p. 18. La produzione riportata era distinta in base alle categorie dell'architettura monumentale – comprendente sia la partecipazione ai concorsi sia le realizzazioni effettive –, delle esposizioni e degli edifici provvisori (come il padiglione italiano per l'Esposizione di Bruxelles nel 1910, l'Esposizione di S. Francisco in California, nel 1915, quella di Roma del 1911 o lo Stadio nazionale per la stessa città) e della decorazione, all'interno della quale erano citati il Cinema Corso, il Teatro Quirino e la Quirinetta di Roma, il Teatro Savoia di Firenze, le Case di Moda Montorsi e Ventura di Roma ed il ristorante della Rinascente.

Agnoldomenico Pica[49], e nella scheda riportata in fondo agli atti del Convegno Volta sul tema dei Rapporti dell'architettura con le arti figurative, organizzato proprio da Piacentini[50] nello stesso anno.

Considerando la bibliografia successiva, occorre ricordare il giudizio (riportato in apertura) espresso da Bruno Zevi all'indomani della sua morte, dettato da motivazioni di tipo ideologico, storico e politico, ed i giudizi morali conseguenti alle evidenti implicazioni con il Regime che pesarono sulla sua figura per qualche decennio, mentre le prime voci biografiche sull'architetto si svilupparono a partire dagli anni Ottanta parallelamente allo sviluppo degli studi del materiale archivistico conservato presso il Fondo Piacentini della Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università di Firenze[51]. Tra le voci biografiche si segnala anzitutto quella redatta da Antonio La Stella all'interno del catalogo della mostra milanese "Anni Trenta. Arte e cultura in Italia", che riprendeva la questione della cosiddetta "morte" dell'architetto nel 1925. Nello stesso catalogo era presente, altresì, il saggio di Guido Canella e Gian Paolo Semino, *Gli interventi sulle grandi e medie città,* in apertura del quale Piacentini veniva descritto come un

> «giovane innovatore, all'inizio degli anni Venti […], instancabile e prodigioso figlio d'arte, inviato-speciale dai destini di una rigenerata architettura italiana per le contrade europee, donde, per il primo numero della rivista "Architettura e Arti Decorative" (da lui promossa nel

---

[49] Tra le notizie sulla formazione di Piacentini riportate da Pica sembra interessante menzionare gli studi classici e la laurea in Architettura civile conseguita nel 1904 presso la R. Scuola di Applicazione degli ingegneri di Roma. Tra i ruoli ricoperti, invece, figuravano la cattedra di Urbanistica della R. Scuola Superiore di Architettura di Roma sin dalla fondazione nel 1920, il titolo di Accademico d'Italia dal 18 marzo 1929 e di segretario dell'Accademia stessa, per la Classe delle Arti, dal 29 settembre 1929, nonché l'appartenenza a numerose Accademie italiane (Accademia di S. Luca di Roma; Accademie di Bologna, Genova, Perugia, Urbino), al Consiglio Superiore delle Belle Arti dal 1924 al 1928 ed a molte Commissioni e Giurie. Erano, poi, menzionate le principali esposizioni d'architettura in Italia e all'estero alle quali aveva partecipato ed i concorsi, tra cui quello per la sistemazione del centro di Bergamo nel 1906 (I premio), per la spianata del Bisagno (I premio) e per l'arco trionfale ai Caduti di Genova (I premio), entrambi del 1923, nonché quello per il palazzo della Lega delle Nazioni a Ginevra nel 1927 (II premio ex aequo). Oltre alle «opere notevoli» realizzate erano citati il Palazzo di Giustizia di Milano ed il Museo della Magna Grecia di Reggio Calabria «in corso di attuazione».

[50] *Convegno di arti: 25-31 ottobre 1936. Tema: Rapporti dell'architettura con le arti figurative*. Roma, Reale Accademia d'Italia 1937, p. 356. Tra le notizie non riportate dalle precedenti fonti si segnala la vittoria dell'unico «Grand Prix di Architettura tra 78 stati partecipanti alla Esposizione mondiale di S. Francisco di California nel 1915», il ruolo di «Direttore generale dei lavori dell'Esposizione mondiale di Roma nel 1911» e la menzione non soltanto delle opere architettoniche di rilievo ma anche delle «più importanti sistemazioni urbanistiche», ossia «il nuovo Centro cittadino di Bergamo; la Piazza della Vittoria in Brescia; la Città Universitaria di Roma, la sistemazione dei Borghi in Roma, la Via Roma a Torino».

[51] Donato da Sofia Piacentini all'Università di Firenze dopo l'offerta, nel 1964, dell'intero materiale progettuale e documentario conservato dal padre alla Facoltà di Architettura di Roma, che si dichiarò non interessata e scelse di acquisirne soltanto la biblioteca, come narrato dalla stessa in una lettera del 23 maggio 1978 a Vittorio Savi. Sulla vicenda si veda: G. Frosali, *Il "Fondo Piacentini" alla Facoltà di Architettura di Firenze,* in G. Ciucci, S. Lux, F. Purini (a cura di), *Marcello Piacentini architetto 1881-1960,* atti del convegno, Roma 16-17 dicembre 2010, Roma 2012, p. 330.

1921 insieme all'autorità di architetto e studioso di Gustavo Giovannoni), ricavava il saggio programmatico (perché Italia intendesse) Il momento architettonico all'estero»[52].

Al 1982 risalgono anche la voce pubblicata sulla *Macmillan Encyclopedia of Architects* a cura di Diane Ghirardo[53], un saggio di Luigi Vagnetti dedicato a Pio e Marcello Piacentini[54] e l'articolo pubblicato sulla rivista "Brutium" da Adele Iacona De Caridi, *Marcello Piacentini: il Palazzo di Giustizia di Messina e il Museo della Magna Grecia a Reggio Calabria*, di particolare interesse in relazione alla presente ricerca poiché segnava un primo momento di attenzione nei confronti dell'edificio messinese. A proposito della biografia dell'architetto – segnalando come, pur essendo trascorso il primo centenario dalla nascita, non fosse «stato inquadrato complessivamente il ruolo che egli ha occupato nella vicenda dell'architettura italiana» – la studiosa riportava soltanto la notizia della «formazione di gusto eclettico e di stampo accademico»[55] ricevuta presso lo studio del padre ed evidente nella prima versione del progetto per il Palazzo di Giustizia, mentre rispetto alla produzione successiva citava alcune opere romane degli anni Venti (come la Palazzina Allegri di via Nicotera, la Palazzina di viale Liegi, l'edificio di via Savoia ed il Cinema Corso) accomunate dall'«allineamento stilistico con la Secessione viennese»[56] e molto distanti dai «tempi della retorica monumentale romana» che avrebbe caratterizzato la progettazione dell'E 42. Inoltre segnalava una voce biografica redatta nel 1969 da Renato Nicolini[57] all'interno del *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica* diretto da Paolo Portoghesi nonché un'opera di quest'ultimo, *L'eclettismo a Roma, 1870-1922*, e una di Cesare De Seta, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, che, tuttavia, descrivevano in termini critici Piacentini. Nella prima, ad esempio, Portoghesi affermava come occorresse

> «distinguere tra i periodi della produzione piacentiniana e rilevare il moto sinusoidale con cui egli si avvicinò e si allontanò periodicamente dalla nascente tradizione rivoluzionaria dell'arte

---

[52] G. Canella, G. P. Semino, *Gli interventi sulle grandi e medie città,* in *Anni Trenta…,* op cit., p. 256.

[53] D. Ghirardo, *Marcello Piacentini*, in *Macmillan Encyclopedia of architects*, III, Londra 1982, pp. 411 s.

[54] L. Vagnetti, *Architetti romani tra ottocento e novecento: i due Piacentini,* in G. Caronia (a cura di), *Vittorio Ziino architetto e scritti in suo onore,* Palermo 1982, pp. 417-458.

[55] A. Iacona De Caridi, *Marcello Piacentini: il Palazzo di Giustizia di Messina e il Museo della Magna Grecia a Reggio Calabria,* in "Brutium. Giornale d'arte", n. 4, 1982, p. 11.

[56] *Ivi,* p. 12.

[57] R. Nicolini, voce *M. Piacentini,* in *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica*, diretto da P. Portoghesi, Roma, Istituto editoriale romano, 1968-1969, vol. IV, pp. 431 s.

moderna, una sinusoide purtroppo che tenderà a svilupparsi asimmetricamente fino al progressivo abbandono di ogni velleità progressiva»[58].

Nel 1984 Francesca Paolino pubblicò *Dal monumentale al razionale. Due opere di Marcello Piacentini a Messina e Reggio Calabria* (testo che sarà analizzato nel capitolo dedicato al Palazzo di Giustizia messinese) mentre l'anno successivo, in occasione dei festeggiamenti per il cinquantenario della Città universitaria della Sapienza, la figura del suo artefice cominciò ad essere maggiormente considerata. Nel catalogo "1935/1985. La Sapienza nella città universitaria", ad esempio, Filiberto Menna pubblicò lo scritto *Marcello Piacentini o l'architettura della mediazione*, mentre nel volume relativo all'esposizione dedicata agli aspetti artistici, "1935: Gli artisti nell'università e la questione della pittura murale", Mario Lupano pubblicò il saggio *Disegni malnoti di Piacentini*[59]. Sempre a Lupano, che aveva curato l'ordinamento del Fondo Piacentini presso l'Università di Firenze, si deve la prima vera monografia[60], pubblicata nel 1991 e volta a delineare l'intera produzione di Piacentini, le concezioni teoriche e le evoluzioni stilistiche, ripercorrendone sia gli anni della formazione e dei primi concorsi ed esposizioni sia le stagioni successive. Rimandando al capitolo sul Palazzo di Giustizia di Messina per un'analisi più approfondita del testo, dello stesso autore si segnala anche la voce redatta per la *Guida agli archivi di architetti e ingegneri del Novecento in Toscana* che, a distanza di poco più di un decennio dal primo volume, proponeva una sintesi accurata ed efficace per inquadrare la figura di Piacentini ed i nodi centrali della sua produzione[61]. Un altro testo, fondamentale per l'analisi del Palazzo di Giustizia messinese e contenente anche un paragrafo dedicato alla figura ed all'opera di Piacentini, è quello pubblicato nel 1989 per celebrare il sessantesimo anniversario dell'edificio, *La Giustizia a Messina. Sessant'anni di Palazzo Piacentini*, mentre nel 1995 il Bollettino della Biblioteca della Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Roma La Sapienza pubblicò un numero monografico sul tema "Piacentini e Roma"[62] ed Arianna Sara De Rose dedicò alla prima fase della

---

[58] P. Portoghesi, *L'eclettismo a Roma, 1870-1922*, Roma 1968, p. 168.

[59] M. Lupano, *Disegni malnoti di Piacentini,* in S. Lux, E. Coen (a cura di), *1935: Gli artisti nell'università e la questione della pittura murale,* cat. della mostra, Università degli studi di Roma "La Sapienza", Palazzo del Rettorato, 28 giugno-31 ottobre 1985, Roma 1985, p. 20.

[60] M. Lupano, *Marcello Piacentini,* Roma-Bari 1991.

[61] M. Lupano, *Piacentini, Marcello (1881-1960). Note biografiche*, in C. Ghelli e E. Insabato (a cura di), *Guida agli archivi di architetti e ingegneri del Novecento in Toscana,* Firenze 2003, pp. 282-283.

[62] *Marcello Piacentini e Roma*, in "Bollettino della Biblioteca della facoltà di architettura dell'Università degli studi di Roma La Sapienza", 1995, n. 53, monografico.

produzione dell'architetto il volume *Marcello Piacentini. Opere 1903-1926*[63]. L'anno successivo Mario Pisani curò la raccolta di testi scritti da Piacentini[64], introdotta da un'analisi che li raggruppava per periodi – *Il 1913, Gli anni Venti, Il rapporto con il razionalismo, Gli anni Trenta, La stagione dei concorsi, Il 1938, La guerra e il declino* – allo scopo di delinearne il percorso creativo teorico e progettuale e di inquadrare brevemente le tematiche e le vicende maggiormente rilevanti affrontate. L'interesse di Pisani nei confronti di Piacentini è dimostrato anche da altre pubblicazioni, fra le quali si segnalano: la ristampa anastatica del volumetto *Architettura d'oggi* nel 1994; l'articolo sulla Basilica del Cristo Re pubblicato lo stesso anno sulla rivista "Palladio"[65]; il testo del 2004, *Architetture di Marcello Piacentini. Le opere maestre*[66]; l'intervento volto ad analizzare la sua produzione del secondo dopoguerra, contenuto nel volume a cura di Sandro Benedetti, pubblicato nel 1998 sulla Cappella Universitaria della Sapienza[67], ed un saggio del 2008 sul Palazzo di Giustizia di Messina[68], all'interno del quale, interrogandosi sul motivo della scelta di Piacentini per un incarico «così prestigioso come quello della progettazione di uno degli edifici più rappresentativi e importanti per la visibilità stessa dello Stato nella ricostruzione della città», ne delineava il percorso[69]. A proposito della Basilica del Cristo Re occorre segnalare anche la pubblicazione del 2014, *Cristo Re di Marcello Piacentini: 1934-2014,* edita in occasione della giornata di studi per l'ottantesimo anniversario dell'inaugurazione, con interventi di Angelo Arrighini, Claudia Conforti, Marzia Marandola, Maria Grazia D'Amelio, Nicoletta Colombo e Roberto Dulio[70].

---

[63] A. S. De Rose, *Marcello Piacentini. Opere 1903-1926,* Modena 1995.

[64] M. Pisani, *Marcello Piacentini. Architettura moderna*, Venezia 1996.

[65] M. Pisani, *Il Tempio di Cristo Re di M. Piacentini,* in "Palladio", Rivista di Storia dell'Architettura e Restauro, Nuova Serie, a. VI, n. 13, giugno 1994, pp. 91-98.

[66] M. Pisani, *Architetture di Marcello Piacentini: le opere maestre*, Roma 2004.

[67] M. Pisani, *Marcello Piacentini. L'architettura negli anni del dopoguerra,* in S. Benedetti (a cura di), *La Cappella della Divina Sapienza nella città universitaria di Roma*, Roma 1998, pp. 119-162.

[68] M. Pisani, *Il Tribunale di Messina di Marcello Piacentini. Dall'Eclettismo al Classicismo,* in S. Valtieri, *28 dicembre 1908. La grande ricostruzione dopo il terremoto del 1908 nell'area dello Stretto*, Roma 2008, p. 1.014-1.025.

[69] *Ivi,* p. 1.014: «In realtà il progettista, che all'epoca aveva superato la soglia dei trent'anni, non solo era figlio d'arte, – di quel Pio che aveva già realizzato il Palazzo delle Esposizioni, in via Nazionale a Roma – ma aveva partecipato con Giuseppe Quaroni nel 1906 al concorso per il risanamento della Fiera di Bergamo e a quello per la realizzazione del Manicomio di Potenza, vincendo entrambi. Nel 1910 aveva ricevuto a Bruxelles, per il Padiglione Italiano, il Grand Prix di Architettura all'Esposizione Universale, mentre l'anno seguente era stato l'organizzatore dei padiglioni per i festeggiamenti del cinquantenario di Roma Capitale. Si trattava quindi di un giovane prodigio, assai noto e non solo nella Capitale».

[70] A. Arrighini, C. Conforti, M. Marandola et. al., *Cristo Re di Marcello Piacentini: 1934/2014,* Roma 2014.

Al 1999 risale, invece, il testo di Sandro Scarrocchia, *Albert Speer e Marcello Piacentini. L'architettura del totalitarismo negli anni Trenta*, che si proponeva di analizzare «la vicenda dei reggitori delle sorti dell'architettura italiana e tedesca nel suo periodo più tragico» nel solco delle ricerche avviatesi dagli anni Ottanta per «colmare il deficit postbellico in questo campo» e per rivalutare

> «vicende e personaggi che per qualità progettuale e valenza critica sembravano dimostrare la sopravvivenza dell'autonomia dell'architettura anche nell'epoca dei totalitarismi fascista e nazista» e di acquisire la necessaria coscienza storica circa «le vicende architettoniche dei due regimi»[71].

Tra le pubblicazioni più recenti bisogna menzionare il doppio numero, curato da Francesco Tentori nel settembre 2010, della rivista "Rassegna di Architettura e Urbanistica", *Marcello Piacentini a cinquant'anni dalla scomparsa,* il volume a cura di Giorgio Ciucci, Simonetta Lux e Franco Purini che conteneva gli atti del Convegno organizzato nello stesso anno a Roma e la biografia del 2018 pubblicata da Paolo Nicoloso. La rivista raccoglieva interventi di tutti i maggiori studiosi interessati alla storia dell'architettura del Ventennio o alla figura di Piacentini, allo scopo di analizzare lo «stretto rapporto tra architettura e politica» considerandone la formazione, imbevuta «di cultura mitteleuropea, di eclettismo *fin de siècle*, da cui (Piacentini riusciva) a trarre linfa vitale per la produzione delle sue opere giovanili», la prassi progettuale, l'attività urbanistica ed altri temi più specifici[72]. Emergevano, così, i meriti e le contraddizioni dell'architetto, ritenuto un tecnico che aveva raggiunto il successo professionale e mondano, dotato di grandi capacità organizzative, diplomatiche e di scrittura, ma anche un personaggio ambiguo, per via dell'opportunismo politico (mostrato, ad esempio, nell'attribuire i «disastrosi sventramenti» a «decisioni non sue» bensì ad un «clima culturale favorevole») ed in quanto si era dovuto rifugiare «nell'eclettismo e nel repertorio formale del passato»[73].

Il volume degli atti del Convegno del 2010, *Marcello Piacentini architetto 1881-1960*[74] [Fig. 6], costituisce un tassello particolarmente significativo nella ricostruzione dell'opera piacentiniana. Non potendosi, in questa sede, dilungare in un'analisi di tutti i contributi,

---

[71] S. Scarrocchia, *Albert Speer e Marcello Piacentini. L'architettura del totalitarismo negli anni Trenta*, Milano 1999, p.15-17.

[72] *Marcello Piacentini a cinquant'anni dalla scomparsa,* in "Rassegna di Architettura e Urbanistica", n. 130/131, settembre-dicembre 2010.

[73] *Ivi,* p. 7.

[74] G. Ciucci, S. Lux, F. Purini (a cura di), *Marcello Piacentini architetto…,* op. cit.

sembra interessante evidenziare gli intenti programmatici della manifestazione, coincidenti con l'inversione di tendenza nella ricezione critica di Piacentini avviatasi negli ultimi anni. Luigi Frati, all'epoca Rettore della Sapienza, invitava, ad esempio, a «considerare l'opera piacentiniana nel suo complesso, all'interno di un confronto programmaticamente estraneo a pregiudiziali ideologiche», senza «ignorare o sottovalutare le implicazioni con il potere dell'itinerario progettuale e realizzato di Marcello Piacentini» né limitandosi ad «un'analisi rivolta esclusivamente agli aspetti strategico-politici della vicenda umana e disciplinare dell'architetto della Sapienza»[75]. Tra i saggi di maggior interesse bisogna citare quello di Mario Lupano, volto a rileggere a distanza di un ventennio la sua monografia del 1991 nonché la ricezione critica, il dibattito e lo sviluppo degli studi sul medesimo argomento che ne erano scaturiti, quello di Vittorio Vidotto sulla dimensione politica di Piacentini nonché i saggi di Giorgio Muratore e di Paolo Portoghesi sullo stile progettuale dell'architetto. Simonetta Lux, invece, si soffermava sul legame tra Mario Sironi e Piacentini muovendo dalla vicenda dell'affresco *L'Italia tra le Arti e le Scienze* della Sapienza ed Antonella Greco affrontava la tematica, di particolare interesse rispetto al tema ivi analizzato, inerente il rapporto fra Piacentini e gli artisti.

La biografia pubblicata nel 2018 da Paolo Nicoloso, infine, costituisce un efficace ritratto dell'architetto volto inquadrarne ed approfondirne la figura senza demonizzarla né, al contrario, rivalutarla, muovendo dall'intento di «trasformare quelle otto pagine» della nota biografica del 1991 di Lupano in un volume più ampio: quella nota aveva, infatti, rappresentato una «svolta interpretativa», per il tentativo di «superare il "pregiudizio ideologico" […] nei confronti dell'architetto» e di «rivalutare il contributo dato da Piacentini alla cultura architettonica e in particolare modo alla "costruzione della città", rovesciando il giudizio negativo formulato all'epoca da Zevi di demolitore della bellezza urbana»[76]. Gli obiettivi principali consistevano nell'indagare la figura dell'architetto «più in profondità e per collocarla nel modo più appropriato nella storia italiana, forse non solo architettonica, del Novecento» e nel

> «restituire la complessità delle numerose relazioni intrecciate dall'architetto; per legare tra loro vicende apparentemente separate, svoltesi in città diverse, ma in realtà connesse tra loro; per sottolineare quello straordinario ruolo di regia avuto dall'architetto in un momento in cui l'architettura era ritenuta uno strumento essenziale per costruire l'identità degli italiani»[77].

---

[75] L. Frati, in G. Ciucci, S. Lux, F. Purini (a cura di), *Marcello Piacentini…,* op. cit., p. 9.

[76] P. Nicoloso, *Marcello Piacentini…,* op. cit., p. 18.

[77] *Ivi,* p. 19.

"Architettura e Arti Decorative", a. I, fasc. I, maggio-giugno 1921, copertina.

# 2. UNO SGUARDO CONTEMPORANEO SUI FATTI: LO SPOGLIO DELLE RIVISTE D'EPOCA

Parallelamente alla ricerca bibliografica, nel corso dell'indagine è stato condotto un approfondito spoglio delle riviste d'epoca, individuate in base alla loro rilevanza negli anni fra le due guerre e rispetto agli argomenti trattati. Dal punto di vista metodologico, infatti, si ritiene indispensabile affiancare all'analisi delle fonti successive – focalizzate sulle tematiche, sui personaggi e sui singoli casi indagati *a posteriori*, secondo un taglio storiografico – un'indagine sulle fonti dirette del periodo. Occorre sottolineare, però, come in questo caso risulti fondamentale contestualizzare le informazioni ed i contenuti esposti rispetto alle complesse e non sempre cristalline dinamiche esistenti, legate agli equilibri politici, sociali ed ideologici, ai fini propagandistici, all'opposizione tra scuole, correnti e orientamenti di pensiero, al rapporto personale tra critici, architetti, artisti e istituzioni, ad eventuali giochi di potere, scambi di favore o reciproche convenienze etc. Bisogna, inoltre, considerare la possibilità di incorrere in giudizi eccessivamente positivi e dai toni celebrativi di opere, vicende architettoniche e urbanistiche, architetti o artisti successivamente ridimensionati dalla critica o, almeno, riconsiderati alla luce del profondo mutamento sociale e politico, ma anche ideologico ed estetico, avvenuto in seguito alla caduta del Regime. Avanzata questa premessa, sembra doveroso porre in rilievo l'importanza delle testimonianze contenute all'interno delle riviste, che in molti casi forniscono approfondite descrizioni delle opere analizzate o di dettagli spesso riportati dagli stessi progettisti ed altrimenti impossibili da desumere a distanza di tanti anni ed in assenza di altre fonti.

Un caso esemplare in tal senso è quello di Marcello Piacentini che, in qualità di direttore di "Architettura e Arti decorative" [Fig. 7] e poi di "Architettura", in numerose occasioni descrisse minuziosamente le proprie opere o quelle dei suoi collaboratori, come nell'articolo *Francesco Fichera architetto siciliano*, pubblicato nel 1930[78], che precedette la monografia dedicatagli nel 1931 all'interno della collana "Maestri dell'architettura". La rivista, naturalmente, dedicò numerosi articoli all'architetto ed ai suoi progetti, fra cui quello di Antonio Muñoz del settembre-ottobre 1925, consacrato all'«artista più rappresentativo delle nuove tendenze dell'architettura italiana dell'ultimo decennio»[79].

---

[78] M. Piacentini, *Francesco Fichera architetto siciliano*, in "Architettura e Arti Decorative", giugno 1930, pp. 433-460. Qualche anno dopo l'architetto romano dedicò un altro articolo a Fichera sulle pagine della rivista: M. Piacentini, *Recenti opere di Francesco Fichera*, in "Architettura", fasc. X, ottobre 1939, pp. 589-606.

[79] A. Muñoz, *Marcello Piacentini*, in "Architettura e Arti decorative", V, 1925, 1-2, p. 3.

Il testo, accompagnato da un ricchissimo apparato figurativo relativo alle maggiori realizzazioni piacentiniane, ne presentava anche la formazione ed il pensiero. Sulla rivista, inoltre, Piacentini stesso riportò spesso il proprio pensiero teorico a proposito delle tematiche maggiormente dibattute in quegli anni: anche sull'argomento centrale della presente trattazione, il rapporto tra le arti figurative e l'architettura, l'accademico d'Italia si pronunciò frequentemente, ma alle pagine di "Architettura" preferì quelle di riviste quali "Primato" o "Rassegna di Architettura", che avevano animato il dibattito culturale attraverso alcune inchieste, molto partecipate, fondate sul tema dei rapporti tra le arti e l'architettura e sulla legge del 2% e, naturalmente, sul VI Convegno Volta, da lui organizzato.

In primo luogo, dunque, è stato condotto uno spoglio completo della rivista "Architettura e Arti Decorative", poi divenuta semplicemente "Architettura" – particolarmente significativa in quanto presente nel corso di tutto il Ventennio (dal 1921 al 1942) e, dal 1927, divenuta l'organo ufficiale del Sindacato Fascista Architetti – con un duplice obiettivo: identificare i principali protagonisti, i concorsi e le realizzazioni monumentali del periodo e condurre un'indagine preliminare sul contesto siciliano, evidenziandone la rilevanza dal punto di vista architettonico ed artistico rispetto alla scena nazionale. Tale operazione ha permesso di individuare, innanzitutto, le tipologie ed i singoli esempi di edilizia monumentale ascrivibili al periodo nell'isola, distinguibili in strutture di rappresentanza legate ai nuovi organi politici e istituzionali (Case del Fascio, sedi dell'Opera Nazionale Balilla, nuovi Palazzi della Prefettura o del Governo) ed in strutture statali di servizio (Stazioni ferroviarie e marittime, Palazzi delle Poste, Ospedali, Scuole, Palazzi di Giustizia). Sulla base delle evidenze emerse si è scelto, in seguito, di concentrare lo studio su una sola tipologia, quella del Palazzo di Giustizia, di cui in Sicilia si trovano tre esempi riconducibili al Ventennio. Si tratta, infatti, di un ambito inedito e caratterizzato dalla presenza di peculiarità legate sia agli aspetti progettuali e funzionali sia a quelli simbolici e decorativi, dalla cui analisi sarà possibile risalire concretamente alle dinamiche esistenti tra architettura e arti negli edifici pubblici, anche in relazione agli accadimenti storici, alla prevalenza di specifiche concezioni estetiche e/o utilitaristiche, al ruolo dei progettisti e degli organi statali preposti ed agli influssi politici, locali e nazionali.

La ricerca ha poi incluso lo spoglio parziale di altre riviste – in particolare di "Emporium" [Fig. 8] rispetto all'approfondimento degli aspetti artistici – al fine di integrare i risultati, di confrontare le differenti opinioni su determinate opere, architetti o artisti ed eventualmente di individuare casi non considerati dalla rivista del Sindacato.

In questo modo è stato possibile desumere diverse interessanti informazioni che hanno permesso, in seguito, di ricostruire idealmente un quadro generale della situazione siciliana di quegli anni dal punto di vista architettonico e culturale.
Tale ricostruzione ha portato ad intraprendere brevemente una terza linea di ricerca, caratterizzata da taluni punti di contatto rispetto ai casi individuati, ovvero la presenza di decorazioni artistiche all'interno dei borghi rurali siciliani di nuova fondazione[80]. Un'ulteriore conseguenza dello spoglio è stata la possibilità di confrontarne i risultati con quanto presentato sulle pagine di pubblicazioni propagandistiche del Regime quali *Le opere del fascismo nel decennale*[81]*,* i numeri dedicati alle province siciliane di *Opere pubbliche. Rassegna dello sviluppo dell'Italia imperiale*[82] o, rispetto alla tematica relativa ai borghi rurali, le pubblicazioni curate dall'Ente di colonizzazione del latifondo siciliano, *La colonizzazione del latifondo siciliano: primo anno: documenti fotografici leggi e decreti* (del 1940) e dal direttore dell'Ente, Nallo Mazzocchi Alemanni, *L'assalto al latifondo siciliano: primo anno d'azione: rapporto al Ministro dell'Agricoltura,* dell'anno successivo.

Soffermandosi sui risultati dello spoglio di "Architettura e Arti Decorative" e di "Architettura", bisogna notare come le notizie desunte siano riconducibili a svariate tematiche di particolare interesse. Ad esempio, è stato possibile sottolineare la partecipazione degli architetti e degli artisti siciliani ai concorsi – regionali, come quello per la nuova Palazzata[83] di Messina, per il piano regolatore di Catania[84] o per gli Istituti

---

[80] Dallo spoglio di "Architettura" sono emersi i due seguenti articoli sull'argomento, ai quali si aggiungono diversi contributi della storica e critica dell'arte siciliana Maria Accascina sul quotidiano locale "Il Giornale di Sicilia": P. Carbonara, *La colonizzazione del latifondo Siciliano*, in "Architettura", XX, maggio 1941, pp. 179-184; M. Accascina, *I borghi di Sicilia*, in "Architettura", XX, maggio 1941, pp. 185-198.

[81] A. Tofanelli (a cura di), *Le opere del fascismo nel decennale,* Milano, prima edizione 1932, terza edizione ampliata 1934.

[82] Ad esempio: *Terra trapanese nelle realizzazioni fasciste,* in *Opere pubbliche. Rassegna dello sviluppo dell'Italia imperiale*, anno VII, vol. 3-4, marzo-aprile 1937; *Ragusa e provincia nelle realizzazioni fasciste*, in *Opere pubbliche. Rassegna dello sviluppo dell'Italia imperiale*, anno VII, vol. 5-7, maggio-luglio 1937 e *Le realizzazioni fasciste in provincia di Messina*, in *Opere pubbliche. Rassegna dello sviluppo dell'Italia imperiale*, anno VII, numero 10-12, ottobre dicembre 1937.

[83] *Il Concorso Nazionale per il progetto della Nuova Palazzata di Messina*, in "Architettura e Arti Decorative", agosto 1931, pp. 583-614.

[84] *Esito del concorso per il Piano regolatore di Catania,* in "Architettura", XI, fasc. VII, luglio 1932, p. 392.

Tecnico e Scientifico di Siracusa[85], e nazionali – ed alle esposizioni[86]. Gli articoli individuati, inoltre, attestano numerose collaborazioni tra i protagonisti della presente ricerca, ne illustrano i profili biografici, il pensiero critico, i progetti e le maggiori realizzazioni nonché il ruolo e le relazioni con il Sindacato Fascista Architetti Nazionale e con quello siciliano. All'interno della rubrica *Pagine di vita sindacale*, ad esempio, è possibile individuare i resoconti delle assemblee regionali o le notizie relative alla formazione, nel 1928, dei Sindacati Siciliani con sede a Palermo e a Catania, affidati rispettivamente a Ernesto Basile ed a Raffaele Leone, nonché il conseguente incarico a Francesco Fichera, già membro del Direttorio Nazionale, di porsi quale tramite fra i due gruppi[87]. Si segnala, infine, l'interesse nei confronti della cultura isolana[88] e delle coeve tendenze architettoniche e realizzazioni monumentali in Sicilia: in tal senso risultano rilevanti l'articolo *Risveglio architettonico in Sicilia,* che sottolineava la vitalità della «regione orientale dell'Isola: da Catania a Siracusa ed a Messina»[89], e le recensioni sulle esposizioni locali, come quella proposta da Maria Accascina nel 1940, sulle mostre retrospettive di architettura e sulla Sindacale di architettura a Palermo[90].

---

[85] *Notiziario. Risultato e strascichi del Concorso per il Palazzo degli Studi in Siracusa,* in "Architettura e Arti Decorative", IX, fasc. XII, agosto 1930, s.n.p.

[86] Rientrano in tale categoria: la vittoria di un concorso del 1921 per il monumento commemorativo dell'indipendenza del Brasile a San Paolo, da parte dello scultore siciliano Ettore Ximenes in collaborazione con l'architetto Manfredo Manfredi; la presenza dei più recenti progetti di Francesco Fichera per Catania e degli interni del nuovo Palazzo del Parlamento ad opera di Ernesto Basile (le Gallerie del 1° e 2° piano, il Salone dei Passi Perduti ed alcuni dettagli quali un'inferriata ed un lampadario in ferro battuto) alla Mostra di architettura della I Biennale Romana; la vittoria del pensionato artistico del 1927 da parte di Gaetano Rapisardi con il tema di una biblioteca in un giardino pubblico, per una città di centomila abitanti; la presenza di artisti ed architetti siciliani, come Paolo Bevilacqua e Alfio Fallica, alla Triennale di Arti Decorative di Monza; il cippo onorario di Reggio Calabria nato dalla collaborazione tra Antonio Bonfiglio, uno degli artisti coinvolti nella decorazione del Palazzo di Giustizia di Messina, e l'architetto Camillo Autore.

[87] *Sindacato nazionale architetti. Pagine di vita sindacale,* in "Architettura e Arti Decorative", VII, fasc. X, giugno 1928, p. 481; *Sindacato nazionale architetti. Pagine di vita sindacale. Manifestazioni di vita sindacale in Sicilia*, in "Architettura e Arti Decorative", fasc. III, ottobre-novembre 1929, p. 147; *Pagine di vita sindacale. Importante assemblea del sindacato architetti di Catania*, in "Architettura", fasc. II, febbraio 1933, p. 128.

[88] Rientrano in tale ambito gli articoli sul chiostro di Monreale (G. Giovannoni, *Un quesito architettonico nel chiostro di Monreale*, in "Architettura e Arti Decorative", anno I, fasc. II, luglio-agosto 1921, pp. 242-26) e sul Tempio di Giove Olimpico ad Agrigento (S. Rowland Pierce, *Il tempio di Giove Olimpico a Girgenti, Sicilia*, in "Architettura e Arti Decorative", III, fasc. IX, 1923, pp.385-391).

[89] N.d.R., *Risveglio architettonico in Sicilia*, "Architettura", fasc. VI, giugno 1932, p. 275.

[90] M. Accascina, *Le mostre retrospettive di architettura e sindacale di architettura a Palermo*, in "Architettura", luglio 1940, pp. 323-348.

Dalle pagine di “Emporium”, invece, sono emersi degli articoli interamente dedicati ad alcuni protagonisti della presente ricerca, quali Marcello Piacentini[91] o Eleuterio Riccardi[92], le recensioni di alcune mostre siciliane – come la II, III, IX, X e XI edizione dell’Esposizione del Sindacato Regionale fascista Belle Arti[93] e la mostra siciliana d’arte sacra[94] – e molti contributi sulla partecipazione degli artisti al centro della suddetta indagine a Biennali, Sindacali e ad altre manifestazioni espositive nonché ad alcuni concorsi relativi ad opere monumentali.

Tra le mostre recensite su “Emporium” occorre distinguere quella del 1920 organizzata dalla Società di amatori e cultori, alla quale presero parte Eleuterio Riccardi, Bernardo Morescalchi ed Ercole Drei[95], artisti che è possibile ritrovare anche qualche anno dopo, alla Sindacale laziale del 1932[96] (si segnala che nella rivista sono state recensite anche le precedenti edizioni della *kermesse* sindacale romana[97]) mentre, come emerge dall’articolo di Abbiati, alla Biennale di Venezia del 1934 parteciparono sia Drei sia Morescalchi[98]. La ricorrente presenza di tali personaggi alle esposizioni ed ai concorsi – ad esempio quello del 1920 relativo al Monumento per i ferrovieri caduti in guerra, al quale parteciparono Arturo Dazzi, che risultò vincitore, Ercole Drei e Bernardo Morescalchi[99] – testimonia l’appartenenza

---

[91] A. Nezi, *Artisti contemporanei accademici d'Italia. Marcello Piacentini,* in “Emporium”, vol. LXXI, n. 422, febbraio 1930, pp. 83-108.

[92] F. Sapori, *Artisti contemporanei. Eleuterio Riccardi*, in “Emporium”, vol. LXIX, n. 414, giugno 1929, pp. 323-338.

[93] A. Agueci, *Cronache palermitane. La II mostra d'arte del sindacato siciliano: l'ottocento e il novecento*, in “Emporium”, Vol. LXIX, n. 414, giugno 1929, pp. 380-384; A. Agueci, *Cronache palermitane. La terza Esposizione del sindacato regionale fascista Belle Arti di Sicilia*, in “Emporium”, Vol. LXXV, n. 448, aprile 1932, pp. 234-240; C. Battaglia, *Palermo. La IX Mostra Sindacale d’Arte*, in “Emporium”, Vol. XC, n. 539, novembre 1939, pp. 258-260; C. Battaglia, Palermo. *La X mostra d'arte del sindacato siciliano*, in “Emporium”,, Vol. XCIV, n. 564, dicembre 1941, pp. 285-286; S. R., Palermo. *La XI sindacale siciliana*, in “Emporium”, Vol. XCVI, n. 576, dicembre 1942, pp. 547-550.

[94] A. Agueci, *Cronache palermitane. La prima mostra siciliana d'arte sacra*, in “Emporium”, Vol. LXXI, n. 422, febbraio 1930, pp. 125-128.

[95] A. Lancellotti, *La 89esima Mostra d'arte della società amatori e cultori*, in “Emporium”, vol. LI, n. 305, maggio 1920, pp. 249-258.

[96] R. Pacini, *Cronache romane. La terza mostra del sindacato laziale di Belle Arti*, in “Emporium”, Vol. LXXV, n. 448, aprile 1932, p. 246-254.

[97] F. Sapori, *La prima mostra biennale d'arte in Roma,* in “Emporium”, Vol. LIV, n. 319, 1921, pp. 303-319, R. Papini, *La seconda Biennale romana,* in “Emporium”, vol. LIX, n. 352, aprile 1924, pp. 93-115 e R. Pacini, *Cronache romane. La terza mostra del sindacato laziale di Belle Arti*, Vol. LXXV, n. 448, aprile 1932, p. 246-254.

[98] F. Abbiati, *La Diciannovesima Biennale. Il ritratto ottocentesco e l'arte nostra contemporanea,* in “Emporium”, vol. LXXIX, n. 474, giugno 1934, pp. 323.

[99] C. Gradara, *Il Monumento alla memoria dei Ferrovieri dello Stato di Roma,* in “Emporium”, Vol. LII, n. 307-308, luglio-agosto 1920, pp. 97-99.

dei suddetti artisti al medesimo ambiente culturale, quello romano, negli stessi anni rispetto al loro coinvolgimento da parte di Piacentini per il Palazzo di Giustizia di Messina (Drei e Morescalchi, ad esempio, si ritrovano anche nella decorazione del Ministero dell'Aviazione di Roma, nel 1932)[100]. Infine sono presenti diversi articoli che recensiscono opere dei singoli artisti, come il Monumento ad Enrico Toti di Arturo Dazzi[101] e, dello stesso artista, l'intervento in occasione dell'Esposizione Universale di New York del 1939[102] o, ancora, quelli che segnalano la partecipazione di Ercole Drei a diversi eventi espositivi[103].

Come preannunciato, allo spoglio di "Architettura e Arti Decorative"/"Architettura" e di "Emporium" è stato affiancato quello di altre riviste – di volta in volta consultate al fine di approfondire determinati argomenti o di analizzare un differente punto di vista su una vicenda, un concorso, un edificio, un artista etc. – fra le quali si annoverano le seguenti:

- **"Rassegna di Architettura"**, «mensile di architettura e decorazione» edito a Milano tra il 1929 e il 1940, interessante per uno sguardo alternativo sui principali concorsi, sui progetti architettonici e sui dibattiti del tempo[104];

---

[100] A. Benedetti, *Cronache romane. Il ministero dell'Aeronautica*, in "Emporium", vol. LXXVI, n. 451, luglio 1932, pp. 57-61.

[101] G. Guida, *Il concorso per il monumento a Toti vinto da Arturo Dazzi,* in "Emporium", vol. XLVIII, n. 288, dicembre 1918, pp. 328-334.

[102] G. M. Lo Duca, *Conclusioni sulla "New York World's Fair 1939"*, in "Emporium", Vol. XC, n. 540, dicembre 1939, 265-278.

[103] F. Sapori, *La XII Mostra d'Arte a Venezia. I. La scultura italiana,* in "Emporium", Vol. LI, n. 306, giugno 1920, p. 267-277, R. Giolli, *Cronache milanesi. La seconda mostra del Novecento Italiano,* in "Emporium", vol. LXIX, n. 411, 1929, pp. 172-178, G.C. Polidori, *Cronache faentine. Mostra d'arte e dell'artigianato a Faenza,* in "Emporium", vol. LXXVII, n. 457, gennaio 1933, pp. 60-63, A. F., *Roma. La VII Mostra Sindacale - Le mostre di Luigi Pirandello e Norberto Pazzini - La rassegna pittorica - Gli scultori - Il Bianco e Nero - La prima mostra nazionale delle realizzazioni urbanistiche - Alla Galleria della Cometa - Le altre gallerie*, in "Emporium", vol. LXXXVI, n. 511, 1937, p. 388-391 e A. Crespi, *Roma. Ercole Drei alle Terme,* in "Emporium", vol. XCIV, n. 564, dicembre 1941, pp. 278-279.

[104] A titolo esemplificativo si riportano gli articoli sul Convegno Volta del 1936 e sull'inchiesta lanciata dalla rivista sulla tematica del rapporto tra le arti figurative e l'architettura: *I rapporti dell'architettura con le arti figurative al VI. Convegno Volta*, in "Rassegna di Architettura. Rivista mensile di Architettura e decorazione", novembre 1936, pp. 377-381; *L'inchiesta di Rassegna di Architettura*, in "Rassegna di Architettura. Rivista mensile di Architettura e decorazione", novembre 1936, p. 381; *I risultati della nostra inchiesta*, in "Rassegna di Architettura", dicembre 1936, pp. 444-445; Id., gennaio 1937, pp. 33-34.

- **“L’Architettura Italiana”**, «periodico mensile di costruzione e di architettura pratica» edito a Torino dal 1905 al 1943 ed utile specialmente in rapporto ad alcuni progetti di Piacentini quali il Palazzo di Giustizia di Bergamo[105] e quello di Messina[106];

- **“La Casa Bella”**, «rivista per gli amatori della casa bella» (divenuta “Casabella” nel 1933, “Casabella Costruzioni” nel 1938 e “Costruzioni Casabella” nel 1940), fondata nello stesso anno e diretta da Giuseppe Pagano dal 1933, interessante rispetto alla tematica del rapporto tra le arti figurative e l’architettura, specialmente nel contesto delle Triennali[107];

- **“Domus”**, rivista di «Architettura e arredamento dell’abitazione moderna in città e in campagna», fondata nel 1928 da Gio Ponti, interessante sempre a proposito della questione della pittura murale e della Triennale[108];

- **“Primato”**, quindicinale fondato nel 1940 da Giuseppe Bottai, utile per risalire all’inchiesta sui rapporti tra le arti e l’architettura[109];

- **“Nuova Antologia”**, rivista ufficiale della Reale Accademia d’Italia, consultata soprattutto rispetto alle edizioni della Triennale di Milano e, di conseguenza, al rapporto tra le arti figurative e l’architettura[110];

- **“Bollettino d’Arte”**, fondato nel 1907 dal direttore Generale dell’Amministrazione di Antichità e Belle Arti, Corrado Ricci, quale organo mensile d’informazione del settore del

---

[105] *Progetto del Palazzo di Giustizia per la città di Bergamo (Arch. Marcello Piacentini)*, in “L’Architettura italiana”, 1916, X, pp. 91-93.

[106] *Progetto del Palazzo di Giustizia di Messina*, in “L’Architettura Italiana”, XI (1 gennaio 1916), 4, pp. 38-44, tav. 13 e *Il nuovo Palazzo di Giustizia di Messina*, in “L’Architettura Italiana”, XVIII (1 ottobre 1923), 10, p. 118, tav. 40.

[107] Rispetto a “Costruzioni-Casabella”, a titolo esemplificativo si riporta un articolo connesso indirettamente alla tematica poiché sul Palazzo di Giustizia di Milano: R. Giolli, *Piccola inchiesta sul palazzo di Giustizia*, in “Costruzioni-Casabella”, n. 179, 1942, p. 30.

[108] Ad esempio: L. Vitali, *Noi e l’affresco,* in “Domus”, a. V, n. 58, ottobre 1932, p. 593, e G. Ponti, *I fascicolo dedicato alla Triennale,* in “Domus”, maggio 1933, p. 223.

[109] V. Guzzi, *La legge per le arti figurative*, in “Primato”, anno III, n. 8, 15 aprile 1942, p. 153; *La legge per gli artisti*, in “Primato”, anno III, n. 11, 1 giugno 1942, p. 209 e seguenti (15 giugno, 1 luglio, 15 luglio, 1 agosto 1942).

[110] G. Ponti, *La Triennale di Milano,* in “Nuova Antologia. Rivista di lettere, scienze ed arti”, 1 ottobre 1933, n. 68, fasc. 1477, pp. 439-449 e M. Sarfatti, *Arti decorative, ovvero: l’oggetto corre dietro alla propria ombra*, in “Nuova Antologia. Rivista di lettere, scienze ed arti”, 1 luglio 1936, fasc. 1543, p. 57.

patrimonio artistico nazionale – e divenuto "Le Arti" dalla fine del 1938, per disposizione del Ministro dell'Educazione Nazionale –, utile per un articolo sull'Arco ai Caduti di Genova di Piacentini e Dazzi[111] e per un approfondimento sulla legge del 2% da parte dello stesso Ministro, Giuseppe Bottai[112];

- **"Dedalo"**, rivista di critica d'arte edita tra il 1920 ed il 1933 e diretta da Ugo Ojetti, interessante soprattutto per un articolo sulle Sindacali regionali[113];

- **"Pegaso"**, altra rivista fondata da Ojetti nel 1929, consultata per la cosiddetta polemica degli "archi e le colonne" tra il critico e Marcello Piacentini[114].

Tra i quotidiani, invece, si menzionano: "L'Ambrosiano", interessante rispetto al dibattito artistico ed architettonico a Milano negli anni Trenta[115]; "La Gazzetta" ed "Il Giornale d'Italia" a proposito dell'inaugurazione del Palazzo di Giustizia di Messina[116]; "Il Popolo di Sicilia" circa le prime fasi del Palazzo di Giustizia di Catania[117] e "La Sicilia" riguardo quelle successive[118]; il "Sicilia", la "Sicilia del Popolo" ed il quindicinale "Il Domani"[119] a proposito

---

[111] A. Maraini, *L'Arco dei Caduti di Genova,* in "Bollettino d'Arte", XXV, luglio 1931, pp. 32-40.

[112] G. Bottai, *La legge sulle arti figurative*, in "Le Arti, Rassegna bimestrale dell'arte antica e moderna" a cura della Direzione generale delle arti, anno IV, fascicolo IV, aprile-maggio 1942, p. 244.

[113] A. Maraini, *Un anno di mostre dei Sindacati regionali,* in "Dedalo", 1930, anno X, vol. III, p. 679.

[114] U. Ojetti, *Lettera a Marcello Piacentini sulle colonne e gli archi,* in "Pegaso", febbraio 1933, pp. 213-215 (pubblicata anche sul quotidiano "La Tribuna" il 31 gennaio 1933).

[115] Per approfondire si rimanda al saggio: R. Cantini, A. Ceroni, O. Foglieni, A. Galliani, B. Hernan-Gomez, M. C. Lopez, *Arte, Architettura, Urbanistica negli anni Trenta nelle cronache dell'Ambrosiano,* in *Anni Trenta. Arte e Cultura in Italia*, Milano, 27 gennaio 1981-30 aprile 1982, Galleria Vittorio Emanuele, Sagrato del Duomo, Palazzo Reale Sala delle Cariatidi, ex Arengario, Milano 1982, pp. 58-65.

[116] S. Bottari, *Cronaca. Il Palazzo di Giustizia di Messina*, "La Gazzetta" del 31 ottobre 1927; *Le opere del Regime in provincia, Il Palazzo di Giustizia a Messina,* "Il Giornale d'Italia" del 18 ottobre 1928.

[117] N.D.R., *Il Regime per la Sicilia tra le due visite del Duce. Nuove opere realizzate a Catania*, in "Il Popolo di Sicilia", 7 agosto 1937; N.D.R., *Le opere del Regime. Il Palazzo di Giustizia di Catania*, in "Il Popolo di Sicilia", 10 agosto 1937; N.D.R., *Il Duce parla a Catania della Sicilia. Oggi si inizia un nuovo periodo di Storia caratterizzato dalla creazione dell'Impero italiano. Il primo colpo di piccone per il Palazzo di Giustizia,* in "Il Popolo di Sicilia", 12 agosto 1937.

[118] *Oggi ripresa dei lavori al palazzo di giustizia. La somma per ora stanziata è piuttosto esigua: il ministero competente dovrebbe provvedere*, in "La Sicilia", 22 settembre 1948; *Il nuovo palazzo di Giustizia sarà completato entro due anni. Un ulteriore stanziamento per 330 milioni preannunziato da Aldisio*, in "La Sicilia", 7 aprile 1950; M. Mancini, *L'aria in cui sorge piazza Verga fu acquistata dal Comune novant'anni fa per 47.520 lire*, in "La Sicilia", 11 agosto 1976.

[119] *Il nuovo Palazzo di Giustizia*, in "Il Domani", 1-15 settembre 1957.

del completamento e dell'inaugurazione del Palazzo di Giustizia di Palermo[120] ed il "Giornale di Sicilia" sulla stessa vicenda nonché a proposito delle esposizioni siciliane e della colonizzazione del latifondo[121].

---

[120] *Palazzo di Giustizia*, in "Giornale di Sicilia", 7 dicembre 1956; *Palazzo di Giustizia. Precise notizie del Capo del Genio Civile, ing. Diego Di Lorenzo,* in "Giornale di Sicilia", 8 dicembre 1956; *Il nuovo Palazzo di Giustizia inaugurato da Togni a Palermo*, in "Sicilia", 3 marzo 1958; F. T., *Il nuovo palazzo di giustizia inaugurato dal Ministro Togni. Solenne cerimonia domenica a Palermo,* in "Sicilia del Popolo", 4 marzo 1958.

[121] Per approfondire si rimanda ai seguenti volumi, che riportano integralmente gli articoli scritti da Maria Accascina sulle esposizioni e sulle principali vicende culturali siciliane di quegli anni: M. C. Di Natale (a cura di), *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia 1934-1937. Cultura tra critica e cronache,* vol. I, Caltanissetta 2006 e M. C. Di Natale (a cura di), *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia 1938-1942. Cultura tra critica e cronache,* vol. II, Caltanissetta 2007.

COMUNE DI CATANIA

Il nuovo palazzo di Giustizia
sarà completato entro due anni

Stralcio del quotidiano "La Sicilia", articolo sul completamento del Palazzo di Giustizia di Catania.
Archivio di Stato di Catania, fondo Prefettura, versamento anni Sessanta.

# 3. IL VALORE DELLE FONTI DIRETTE: LA RICERCA D'ARCHIVIO

Come appena illustrato, le ricerche bibliografiche e lo spoglio delle riviste rappresentano delle fasi fondamentali al reperimento di dati e notizie attraverso cui ricostruire il contesto e le singole vicende da analizzare, approfondendone dinamiche, protagonisti, peculiarità e possibili connessioni. Dal punto di vista metodologico, tuttavia, risulta altrettanto indispensabile una parallela indagine di tipo archivistico, allo scopo di individuare le fonti dirette che, in questo caso, costituiscono l'"ossatura" dello studio.
La ricerca, infatti, è stata condotta incrociando i dati emersi dalle fonti bibliografiche più recenti con quelli desunti dalla stampa dell'epoca e dalle fonti archivistiche: i primi sono stati utilizzati principalmente allo scopo di delineare il quadro storico di riferimento dal punto di vista culturale (di volta in volta nelle declinazioni architettoniche, artistiche, urbanistiche etc.) nonché per inquadrare i protagonisti (gli architetti e gli artisti coinvolti) e per illustrarne l'attuale ricezione critica. Gli articoli (ed i relativi apparati fotografici) individuati attraverso lo spoglio di una parte della stampa dell'epoca – le riviste specialistiche ed i quotidiani menzionati – e i documenti individuati negli archivi, invece, hanno costituito il principale strumento adoperato allo scopo di indagare i progetti, i bandi di concorso, le relazioni tecniche, i bozzetti, le direttive trasmesse dagli organi istituzionali quali il Ministero dei Lavori Pubblici, il Ministero di Grazia e Giustizia, il Provveditorato alle Opere Pubbliche, il Genio Civile etc. e la corrispondenza, pubblica ma anche privata, tra i committenti, gli architetti e gli artisti.

I sopralluoghi presso gli archivi individuati hanno costituito un tassello imprescindibile dell'indagine e pertanto se ne riporta un breve resoconto, sebbene la rilevanza dei documenti nella costruzione della stessa ricerca emergerà meglio nel corso dei capitoli successivi.
Bisogna, anzitutto, precisare come la particolare tipologia architettonica dei Palazzi di Giustizia abbia reso complesso (ed in alcuni casi impossibile) il reperimento dei relativi materiali documentari; inoltre la chiusura degli archivi e la sospensione delle attività di ricerca dovute alle misure intraprese per contrastare l'emergenza sanitaria legata al covid-19 talvolta hanno contribuito a rallentare o ad interrompere l'indagine.

I primi sopralluoghi sono stati condotti presso l'Archivio Centrale di Stato di Roma [Fig. 9], allo scopo di rintracciare possibili documenti relativi alle fasi progettuali,

costruttive e decorative dei tre Palazzi di Giustizia siciliani e degli altri edifici appartenenti alla medesima tipologia collocabili entro l'arco temporale considerato.
La ricerca ha condotto all'individuazione di alcuni documenti attestanti la necessità di costruire il nuovo Palazzo di Giustizia di Messina e riportanti notizie riferibili alla sua inaugurazione, mentre non sono emerse numerose testimonianze riconducibili alle fasi progettuali e costruttive degli altri edifici. Esaminando i fascicoli relativi a Catania ed a Palermo all'interno dell'Archivio Generale del Gabinetto del Ministero dell'Interno e della sotto-sezione Amministrazioni comunali, inoltre, non sono state rintracciate particolari evidenze, nonostante la presenza di buste specificamente riferibili all'ambito dei Lavori Pubblici[122]. Inoltre sono stati individuati altri fondi che si riteneva potessero contenere documentazione utile[123] ma che non è stato possibile consultare, per mancanza di un inventario o per problemi logistici e conservativi interni all'istituzione archivistica.

A Roma sono stati individuati altri archivi di grande interesse rispetto alla ricerca: la consultazione dell'Archivio delle Arti Applicate del XX secolo, ospitato presso la Biblioteca della Galleria d'Arte Moderna, si è rivelata proficua in relazione agli artisti coinvolti nella decorazione del Palazzo di Giustizia di Messina. L'analisi dei materiali bibliografici relativi ad Alfredo Biagini, Giovanni Prini ed Ercole Drei – raccolti negli anni da Maria Paola Maino, Irene De Guttry e Gabriella Tarquini – ha contribuito a ricostruirne le vicende, le evoluzioni stilistiche ed altre informazioni utili in previsione dei necessari confronti, insieme ai cataloghi delle Quadriennali ed alla documentazione relativa agli anni della Secessione Romana. Rispetto agli artisti impegnati nella decorazione dell'edificio messinese occorre citare anche l'Archivio bio-iconografico della Galleria Nazionale di Roma, in quanto contiene una busta su Bernardo Morescalchi relativa ad una sua opera riferibile all'incirca agli stessi anni delle decorazioni per il Palazzo di Messina: si tratta di una Vittoria alata posta alla sommità del Monumento ai Caduti di

---

[122] ACS, Ministero dell'Interno, Gabinetto, Archivio Generale, Fascicoli correnti: 1950-52, b. 154 (Catania, Disoccupazione e lavori pubblici); b. 159 (Palermo, Disoccupazione e Lavori Pubblici); 1953-56: b. 91 (Palermo, Lavori Pubblici), b. 153 (Catania, cerimonie), b. 82 (Catania, Lavori Pubblici e disoccupazione, cantieri di lavoro) e ACS, Ministero dell'Interno, Gabinetto, Archivio Generale, Fascicoli permanenti, A. Amministrazioni Comunali: b. 94 (Palermo, Amministrazione comunale, 1944-55), b. 53 (Catania, Amministrazione comunale, 1944-59).

[123] Fra cui la "Divisione II, Amministrazioni comunali e provinciali", della sezione "Opere Pubbliche 1904-1956" del Fondo Ministero dell'Interno, presente nell'inventario online (Ctg. 16.500), la busta "Affari per provincia. Messina 1908-1939" (b. 5.26.37) ed il Fondo "Ministero dei Lavori Pubblici, Direzione generale edilizia statale e sovvenzionata. Divisione XVIII (già V): Costruzione e manutenzione edifici pubblici dello Stato. Progetti. 1924-1954 (con docc. dal 1902)".

Forlì, realizzato tra il 1925 ed il 1932 su progetto dell'architetto Cesare Bazzani e completato dai bassorilievi di Bernardino Boifava.

L'Archivio della Quadriennale di Roma ha costituito un'altra fonte utile: nonostante l'emergenza sanitaria in corso abbia compromesso l'accessibilità e negato la consultazione in loco dei fascicoli relativi agli artisti partecipanti, la comparazione dei dati presenti sul sito in rete e delle notizie desunte dalle ricerche bibliografiche ha permesso di individuare gli artisti coinvolti nella decorazione dei Palazzi di Giustizia siciliani. Di conseguenza è stato possibile risalire alla loro partecipazione ed alle opere presentate alle diverse edizioni della manifestazione e di avanzare i conseguenti confronti tra la produzione monumentale e quella destinata al contesto espositivo.
Bisogna, poi, segnalare altri tre archivi individuati a Roma o nei dintorni che posseggono materiali utili rispetto alle tematiche indagate. In particolare l'Archivio della Protezione Civile di Roma, come riportato da Elena La Spada nel saggio *Messina. I poli urbani nella Ricostruzione della città (1908-1940)*[124]*,* contiene almeno due documenti interessanti (nel Fondo Roma, Divisione XXIV, b. 984), ossia la sistemazione della piazza antistante il Palazzo di Giustizia ad opera di Marcello Piacentini ed il prospetto del nuovo edificio, entrambi secondo il progetto iniziale del 1913, nonché alcune foto relative al cantiere, come riportato da Mario Pisani nel saggio *Il Tribunale di Messina di Marcello Piacentini. Dall'Eclettismo al Classicismo*[125]. Nello stesso scritto, Pisani citava anche l'Archivio Storico del Ministero dei Lavori Pubblici a Cesano di Roma, ed in particolare la busta "Disegni originali, f. Palazzo di Giustizia Messina". Sebbene entrambi gli archivi risultino attualmente inaccessibili (e nel caso del secondo sembra si tratti di un deposito dipendente dall'Archivio Centrale di Stato), per cui non è noto se siano presenti altri documenti riconducibili ai casi indagati, l'analisi dei disegni e delle fotografie appena menzionati è stata condotta sulla base delle riproduzioni all'interno dei volumi citati.
Il medesimo *iter* è stato seguito rispetto ai materiali documentari relativi al Palazzo di Giustizia di Palermo ed a Gaetano Rapisardi: sebbene non sia stato possibile accedere all'Archivio Privato dell'architetto, custodito da Elena Ippoliti a Roma, le analisi sul caso palermitano e sugli altri documenti e progetti di Rapisardi relativi ai Palazzi di Giustizia di Campobasso, Milano, Pisa, Siracusa, Ragusa e Bari sono state condotte considerando le

---

[124] E. La Spada, *Messina. I poli urbani nella Ricostruzione della città (1908-1940),* in S. Valtieri, *28 dicembre 1908. La grande ricostruzione dopo il terremoto del 1908 nell'area dello Stretto*, Roma 2008, p. 710.

[125] M. Pisani, *Il Tribunale di Messina di Marcello Piacentini. Dall'Eclettismo al Classicismo,* in S. Valtieri, *28 dicembre 1908. La grande ricostruzione dopo il terremoto del 1908 nell'area dello Stretto*, Roma 2008, p. 1014-1025.

riproduzioni riportate dalla studiosa nella recente pubblicazione *Il disegno per Gaetano Rapisardi. Progetti per Siracusa tra cronache e storia.*

Un altro sopralluogo di fondamentale importanza è stato quello condotto presso la Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università di Firenze, che conserva il Fondo Piacentini. Come riferito da Gianna Frosali, nel 1977 Sofia Piacentini, la figlia dell'architetto, donò i materiali all'Università fiorentina dopo il disinteresse mostrato dalla Facoltà di Architettura di Roma, che nel 1964 scelse di acquisirne soltanto la biblioteca[126]. Per l'analisi dei numerosi documenti individuati si rimanda ai capitoli successivi poiché, come si vedrà, talvolta essi costituiscono dei passaggi-chiave all'interno della narrazione, atti a svelare i rapporti esistenti tra i protagonisti della ricerca. Nella sezione "Progetti architettonici" sono stati consultati: la sottoserie "Palazzo di Giustizia di Messina"[127], contenente soltanto due fotografie non datate del Palazzo, una dichiarazione di Marcello Piacentini, che si definiva autore del progetto del 1913 e si impegnava a completarlo offrendo, altresì, la propria consulenza rispetto alle questioni artistiche e decorative, ed una lettera del Ministro dei Lavori Pubblici Giuriati, che comunicava l'avvenuta inaugurazione dell'edificio; la sottoserie "Museo Nazionale della Magna Grecia"[128], per la presenza della corrispondenza con Gaetano ed Ernesto Rapisardi e per il coinvolgimento di Antonio Bonfiglio, artista attivo anche nel cantiere di Messina; la sottoserie "Palazzo di Giustizia di Milano"[129], sia per la corrispondenza con gli artisti ed i collaboratori dell'architetto (fra cui Ernesto Rapisardi, referente nel capoluogo lombardo) sia per la presenza di documenti utili a ricostruire il complesso apparato decorativo dell'edifico monumentale. Nella sezione "Disegni", invece, sono stati consultati gli schizzi relativi al tema del Palazzo di Giustizia, relativi specialmente all'edificio milanese, nonché disegni ed appunti utili in vista di possibili confronti stilistici e compositivi tra i Palazzi di Giustizia ed altre opere coeve dell'architetto romano.
Al sopralluogo fiorentino è stato affiancato quello pisano relativo all'Archivio Eredi Schmiedt, custodito dal nipote omonimo dell'artista Daniele Schmiedt, mentre dalle ricerche condotte non è emersa l'esistenza di archivi privati o fondi personali relativi agli

---

[126] G. Frosali, *Il Fondo Piacentini alla Facoltà di Architettura di Firenze*, in G. Ciucci, S. Lux, F. Purini (a cura di), *Marcello Piacentini architetto*, op. cit., pp. 329-342.

[127] Palazzo di Giustizia di Messina, b. 19, Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini.

[128] Museo Magna Grecia, b. 103, Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini.

[129] Milano Giustizia, bb. 94 e 95, Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini.

altri artisti coinvolti, ad eccezione di quello relativo a Giovanni Prini, alla Donazione Dazzi ed allo studio privato di Eugenio Russo. La consistenza della Donazione Dazzi, conservata a Forte dei Marmi, è stata approfondita attraverso gli studi pubblicati da Anna Vittoria Laghi[130]: sebbene non sia stato possibile consultarla, non sembra vi siano custoditi documenti o materiali riferibili alla scultura realizzata per il Palazzo di Giustizia di Messina in quanto, oltre ai 60 dipinti ed alle 90 sculture, la studiosa riferiva soltanto la presenza di materiali fotografici, di carteggi con Ardengo Soffici e Roberto Papini e di ritagli di giornale che ne testimoniavano l'intensa attività. L'archivio Prini non è consultabile ma sul sito www.archiviogiovanniprini.it sono visibili opere, bozzetti e notizie biografiche. Lo studio di Eugenio Russo, invece, si trova a Catania e, prima dell'emergenza sanitaria, erano stati rintracciati gli eredi dell'artista per accedervi.

Gli altri sopralluoghi sono stati condotti presso gli Archivi di Stato di Messina, Catania e Palermo: per l'analisi dei documenti individuati si rimanda agli specifici capitoli.
Riguardo il Palazzo di Giustizia di Messina, inoltre, occorre sottolineare come diverse fonti bibliografiche[131] riportino l'esistenza di documenti conservati presso l'Archivio del Genio Civile della città. Nel volume del 1984, in particolare, Francesca Paolino aveva pubblicato numerosi disegni progettuali tra cui alcune tavole risalenti al 1913, indicando la collocazione "Scaffale H, volumi 21, 23, 24 e 25" (quest'ultimo già allora introvabile e citato solo in quanto presente in un inventario, da quanto riportato dalla studiosa), mentre Raimondo Mercadante, nella scheda sul Palazzo redatta 24 anni dopo, informava circa la presenza di due versioni del progetto di Piacentini, dei disegni di dettagli decorativi (come quelli raffiguranti i lampioni in bronzo e le inferriate) e dei fascicoli contenenti dati tecnici e contabilità delle opere del cantiere, rimandando ad una diversa collocazione, "GCMe, b. 116". Lo stesso studioso, tuttavia, dichiarava: «tutta la documentazione, sfortunatamente, versa oggi (2008) in condizioni drammatiche di degrado e presto non sarà più possibile consultarla». Probabilmente questo è uno dei motivi per cui allo stato attuale l'accesso all'Archivio risulta interdetto: tale prezioso *corpus* documentario è stato

---

[130] In particolare la descrizione della Donazione è presente in: A. V. Laghi (a cura di), *Arturo Dazzi. Dipinti e sculture dalla Donazione Dazzi di Forte dei Marmi,* Ponte Buggianese 2002. La studiosa ha pubblicato anche altre importanti opere sull'artista, dalla cui lettura non sono, tuttavia, emersi nuovi riferimenti a possibili materiali documentari relativi a Messina. Si veda: A.V. Laghi, *Arturo Dazzi scultore e pittore,* Pisa 2012; Id. (a cura di), *Arturo Dazzi 1881-1966. Roma, Carrara, Forte dei Marmi,* cat. della mostra, Roma, Musei di Villa Torlonia, 16 ottobre 2016-29 gennaio 2017, Pietrasanta 2016.

[131] In particolare si veda: F. Paolino, *Dal monumentale al razionale. Due opere di Marcello Piacentini a Messina e Reggio Calabria,* Reggio Calabria 1984; R. Mercatante, *Messina dopo il terremoto del 1908. La ricostruzione dal piano Borzì agli interventi fascisti*, Palermo 2009.

comunque analizzato attraverso la riproduzione delle tavole contenute nel volume del 1984. Allo stesso modo, gli archivi del Genio Civile delle città di Palermo e di Catania risultano inaccessibili, mentre le singole istituzioni giudiziarie non sembra custodiscano al loro interno degli archivi storici contenenti documenti relativi alle fasi progettuali, costruttive e decorative degli edifici.

Un altro sopralluogo che ha condotto all'individuazione di un consistente numero di disegni progettuali relativi al Palazzo di Giustizia di Catania è quello effettuato presso il Fondo Fichera, custodito dal MuRa - Museo della Rappresentazione del Dipartimento di Ingegneria e Architettura dell'Università di Catania. L'analisi dei disegni relativi alle diverse versioni del Palazzo di Giustizia ha costituito un elemento fondamentale per ricostruire le fasi progettuali ed evidenziare gli elementi peculiari del Palazzo, analizzati anche alla luce delle precedenti ricerche di Fabio Guarrera[132].

Infine riguardo il caso di Palermo, rispetto al quale non sono stati citati artisti in quanto gli unici interventi decorativi sono successivi – al 1965 risale l'altorilievo di Luigi Venturini *Re Salomone amministra la Giustizia,* mentre le altre opere sono dei primi anni Duemila – risulta l'esistenza dell'Archivio dell'ingegnere Giovanni Barresi, come riportato nel Bollettino dell'Ordine degli Ingegneri di Palermo[133]: avendo ricoperto la carica di direttore dei lavori negli anni Cinquanta, dal suo studio potrebbero emergere materiali documentari utili a comprendere le modifiche apportate nel dopoguerra al progetto dei fratelli Rapisardi, ma sfortunatamente non si è riusciti a risalire a tale archivio.

---

[132] F. Guarrera*, Francesco Fichera…,* op. cit., e Id., *Inventare per comporre. Analogia ed espressione nell'architettura di Francesco Fichera,* tesi di dottorato in Composizione Architettonica presso lo IUAV in corso di pubblicazione, gentilmente messa a disposizione.

[133] E. Nicosia, S. Dalia, P. Baresi e G. Barresi, *Il Palazzo di Giustizia di Palermo. Un'opera pubblica che si può definire esemplare per la corretta e feconda sinergia tra quanti vi contribuirono e l'accurata scelta dei materiali*, in "Bollettino Ordine degli Ingegneri Palermo", n.1/2002, pp. 56-70.

Catalogo della decima mostra d'arte del Sindacato Interprovinciale Fascista di Belle Arti della Sicilia, Palermo, ottobre 1941.

# 4. PER UNA PANORAMICA SUL COINVOLGIMENTO ISTITUZIONALE DEGLI ARTISTI: I CATALOGHI DELLE ESPOSIZIONI SINDACALI FASCISTE DI BELLE ARTI IN SICILIA

A conclusione del report sull'impostazione metodologica della ricerca e sullo stato dell'arte occorre brevemente soffermarsi su un'analisi quantitativa condotta nella prima fase di studio, volta a comprendere preliminarmente le dinamiche del contesto culturale siciliano del periodo prescelto.
L'indagine si è sviluppata muovendo dai due volumi, citati in precedenza, *Arte e stato. Le esposizioni sindacali in Sicilia (1928-1942),* curati da Gioacchino Barbera, pubblicati nel 2002 e contenenti la ristampa anastatica dei cataloghi di tutte le edizioni delle Mostre Sindacali organizzate in Sicilia dal Sindacato Fascista di Belle Arti nel corso del Ventennio, nonché del catalogo della Mostra di Arti decorative organizzata a Taormina nel 1928. Se attraverso le ricerche bibliografiche e lo spoglio delle riviste specializzate è stato possibile ricostruire un quadro generale della situazione siciliana – individuando gli artisti e le correnti presenti sull'isola nonché i concorsi architettonici e le opere monumentali progettate e/o edificate – quale premessa alla scelta della tipologia e dei casi da indagare, la consultazione dei cataloghi delle suddette esposizioni ha permesso di identificare i maggiori protagonisti della scena artistica locale in relazione alla loro partecipazione agli eventi espositivi ed ai rapporti intrattenuti con l'istituzione sindacale, della quale i più partecipi furono anche segretari.
L'analisi ha condotto alla compilazione di un elenco ragionato degli artisti presenti alle diverse edizioni: sebbene in apparenza si tratti di un lavoro di tipo quantitativo, in realtà da tali dati è stato possibile desumere informazioni – relative alla frequenza di partecipazione di ciascun artista, alle opere esposte, ai generi o alle correnti dominanti – utili anche al fine di individuare legami e connessioni tra diversi contesti ed istituzioni, ad esempio incrociando i dati della partecipazione a livello regionale con quelli relativi alla presenza degli stessi artisti a livello nazionale, ovvero alle Biennali di Venezia ed alle Quadriennali di Roma, occasioni espositive ma anche conoscitive fra singoli artisti e critici e di contatto fra ambienti culturali distanti.

L'esito del lavoro costituisce, dunque, la base per un'ideale ricostruzione della scena artistica siciliana, e dalla lettura dei dati emersi è possibile trarre diverse considerazioni. Innanzitutto il numero totale degli artisti partecipanti ammonta a 371, ma bisogna notare come più della metà degli artisti, 190, abbia partecipato ad una sola edizione delle Mostre Sindacali e 70 soltanto a due edizioni. Le esposizioni sindacali siciliane, organizzate con cadenza annuale dal 1928 – ad eccezione del 1930 e del 1931, del 1937

e del 1940, anni in cui non si tennero – coinvolsero buona parte dell'ambiente artistico isolano, che vi si potè esprimere liberamente, con esiti eterogenei e non sempre mossi da estetiche o retoriche di regime. Al contrario, dallo spoglio dei cataloghi emerge come molto spesso i generi ed i soggetti predominanti fossero di tipo tradizionale ed intimistico, in quanto in molte opere era possibile ravvisare stilemi legati a vecchi accademismi ed orientamenti volti al passato più che al futuro. Ad ogni modo, alle esposizioni parteciparono anche gli artisti più direttamente legati alla scena nazionale, come i Futuristi, guidati da Pippo Rizzo – che in veste di Segretario del Sindacato regionale fascista di Belle Arti dal 1928 al 1932 fu il principale promotore delle prime edizioni – o il Gruppo dei Quattro, composto da Renato Guttuso, Lia Pasqualina Noto, Giovanni Barbera e Nino Franchina.

Bisogna considerare che le Sindacali rappresentano un significativo riferimento per ripercorrere le vicende artistiche degli ambiti territoriali regionali poiché, come sottolineato da Enrico Crispolti nel caso specifico del Triveneto[134] o, più in generale, nella definizione complessiva del fenomeno a livello nazionale[135],

> «per almeno due generazioni le esposizioni Sindacali sono state un'occasione ricorrente, proficua, molteplice e ubiquitaria da considerare per un positivo confronto tra generazioni e differenti posizioni e tendenze in campo sulla scena artistica italiana e di possibilità di emergenza per i più giovani»[136].

Il cospicuo numero di partecipanti, di conseguenza, dimostra l'interesse da parte degli artisti, che vi scorgevano delle nuove occasioni espositive utili non soltanto quale "trampolino di lancio" per eventuali partecipazioni ad esposizioni a livello nazionale (considerando la possibile risonanza dovuta alla stampa ed alla critica militante) ma anche rispetto alla fitta rete di acquisizioni da parte degli organi statali, motivo per il quale molte opere esposte nel corso di tali eventi arricchiscono oggi le collezioni delle Gallerie d'Arte Moderna comunali o regionali, enti quali la Soprintendenza dei Beni Culturali e Ambientali , le Regioni etc.

---

[134] E. Crispolti, M. Masai Dan, D. De Angelis (a cura di), *Arte e stato. Le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie (1927-1944)*, cat. della mostra, museo Revoltella, Trieste, Palazzo delle Albere, Trento, Milano 1997.

[135] Si veda: E. Crispolti, *Le esposizioni "sindacali" in Italia, fra le due guerre* in D. Lacagnina (a cura di), *Immagini e forme del potere. Arte, critica e istituzioni in Italia fra le due guerre*, Palermo 2011, pp. 19-32.

[136] *Ivi,* p. 23.

I dati emersi dall'analisi dei cataloghi delle mostre permettono di evidenziare anche i possibili legami interni al sistema sindacale nonché le dinamiche relative alla scelta dei collaboratori nella decorazione delle opere pubbliche monumentali che costituiscono l'oggetto della presente ricerca. Escludendo il caso di Palermo (poiché, come accennato, non sono presenti decorazioni artistiche coeve al completamento dell'edificio), occorre precisare come a Messina ed a Catania si sia ricorso agli artisti seguendo modalità differenti. A Messina fu coinvolto il maggior numero di pittori e scultori e si preferirono professionisti provenienti dall'ambiente romano, quasi certamente suggeriti dallo stesso progettista del Palazzo, Marcello Piacentini, mentre a Catania si ricorse esclusivamente ad artisti locali, verosimilmente anche in questo caso su suggerimento del progettista, l'architetto catanese Francesco Fichera, probabilmente per la preferenza accordata all'ambiente culturale del luogo e/o per motivazioni di ordine economico.
Nel caso di Messina, agli artisti "forestieri" – Alfredo Biagini, Arturo Dazzi, Ercole Drei, Nino Cloza, Bernardo Morescalchi ed Eleuterio Riccardi – furono, tuttavia, affiancati anche alcuni artisti locali, ovvero lo scultore Antonio Bonfiglio ed i pittori Daniele Schmiedt e Adolfo Romano. A Bonfiglio si devono diverse decorazioni di edifici pubblici monumentali e di piazze messinesi, sia negli anni Venti sia nei decenni successivi: oltre alle teste di Minerva, ai festoni e ai medaglioni per il Palazzo di Giustizia, lo scultore realizzò i fregi ed i bassorilievi con le eroine *Dina* e *Claenza* nei prospetti esterni del Municipio ed il busto in granito di *Mussolini*, il busto di *Antonello da Messina* ed il *Colapesce* bronzeo del 1930 (esposto alla XVIII Biennale di Venezia) negli interni, nonché il monumento al Milite ignoto nel Sacrario di Cristo Re, il busto di Ludovico Fulci, le decorazioni della Galleria Vittorio Emanuele II ed altre statue monumentali per alcune piazze della città peloritana. Schmiedt e Romano, invece, oltre ad alcune Aule del Palazzo di Giustizia collaborarono per la decorazione del Salone di Rappresentanza del Municipio, Palazzo Zanca, tra il 1941 ed il 1942, realizzando le *Allegorie della storia di Messina* e *L'Apoteosi di Messina risorta*. Il primo artista, molto attivo nel Sindacato e spesso presente nelle commissioni[137], partecipò a diverse edizioni della Quadriennale romana e, come anticipato, decorò anche gli interni del Palazzo di Giustizia di Vibo Valentia; il secondo si formò a Roma sotto la guida di Duilio Cambellotti, rientrato a Messina fondò il Circolo artistico "Antonello da Messina" ed, oltre al Palazzo di Giustizia e al Palazzo Zanca, decorò diverse chiese fra le quali la cappella del Seminario Arcivescovile, la Chiesa del Carmine e, nel dopoguerra, la Cappella di San Placido ed il

[137] S. Troisi, *Arte in Sicilia negli anni Trenta,* cat. della mostra, Marsala, Ex Convento del Carmine, 13 luglio-15 settembre 1996, Napoli 1996, p. 19.

Duomo, all'interno del quale ridipinse i volti della Madonna della Lettera e del Bambino per la tavola della Manta dell'altare maggiore.
Nel caso di Catania, invece, gli artisti locali coinvolti furono gli scultori Mimì Lazzaro ed Eugenio Russo, il pittore Carmelo Comes e il decoratore Carmelo Florio. Come Schmiedt, Mimì Lazzaro fu molto attivo nel Sindacato fascista di Belle Arti siciliano: dal 1935 entrambi entrarono, infatti, a far parte del Direttorio (insieme ad Archimede Campini, Silvestre Cuffaro, Giovanni De Caro, Benedetto De Lisi, Nino Franchina, Manlio Giarrizzo ed Antonio Guarino) e lo scultore partecipò frequentemente alle Biennali di Venezia e alle Quadriennali di Roma, nonché alla mostra di *Sei siciliani* alla Galleria del Milione di Milano nel 1932. L'artista si formò presso l'Accademia di Belle Arti di Roma, entrando in contatto con Scipione e Mafai ed avvicinandosi alla loro estetica, dopo una prima fase di adesione al Futurismo. Se a Bonfiglio fu demandata la decorazione di molti edifici pubblici e piazze a Messina, a Catania fu Lazzaro ad occuparsi del medesimo tipo di decorazione, come nel caso del Palazzo della Borsa, del monumento al cardinale Dusmet (insieme a Cuffaro), del Palazzo delle Scienze (per il quale realizzò una *Minerva* all'apice dello scalone d'ingresso, mentre Comes vi affrescò il soffitto), della Villa Bellini o della piazza Università, oltre al Palazzo di Giustizia, per il quale realizzò la statua della *Giustizia*. Anche Eugenio Russo si formò presso l'Accademia di Belle Arti di Roma ed, oltre al fregio monumentale per il Palazzo di Giustizia, negli anni Quaranta realizzò la scultura raffigurante l'*Angelo del Buon Raccolto* per uno dei nuovi borghi rurali edificati in seguito alla colonizzazione del latifondo siciliano, Borgo Cascino, mentre nel secondo dopoguerra eseguì altre opere decorative nella città etnea quali un bassorilievo per il palazzo di una società di assicurazioni o la scultura raffigurante un leone per un grattacielo. Carmelo Comes, oltre all'affresco per la Biblioteca del Palazzo di Giustizia ed alla decorazione della chiesa di Borgo Cascino (ove dipinse la tempera raffigurante *San Francesco d'Assisi a Borgo Cascino*), come gli altri artisti coinvolti nella decorazione del Palazzo di Giustizia realizzò molte altre opere per edifici monumentali catanesi, quali il Palazzo degli Elefanti, sede del Comune, il Palazzo della Borsa ed il già citato Palazzo delle Scienze. Carmelo Florio, infine, oltre agli stucchi allegorici posti al di sopra dell'ingresso di alcune aule del Palazzo di Giustizia, realizzò diverse decorazioni ornamentali per il Cinema Odeon, per Villa Musco e per altri edifici catanesi progettati da Francesco Fichera e da Carmelo Aloisi.
Tali informazioni trovano conferma nei dati desunti dall'analisi dei cataloghi delle Sindacali: se i partecipanti a tutte le edizioni furono soltanto due, ossia lo scultore novecentista Benedetto De Lisi ed il pittore futurista Giovanni Varvaro, tra gli artisti che

esposero in tutte le edizioni ad eccezione della prima – che vide una ridotta partecipazione rispetto alle successive, anche in virtù di comprensibili dinamiche organizzative, migliorate con il passare delle esposizioni – si ritrovano, infatti, sia Antonio Bonfiglio sia Mimì Lazzaro.
La costante partecipazione alle attività sindacali e l'attivismo all'interno dell'ambiente culturale di appartenenza rappresenta un tratto comune degli artisti coinvolti nella decorazione dei Palazzi di Giustizia. Anche Daniele Schmiedt [Fig. 10] e Carmelo Comes, infatti, parteciparono frequentemente alle Sindacali, assentandosi soltanto in occasione della prima e della penultima edizione, quella del 1941.
La rilevanza ed il diverso grado di inserimento degli artisti all'interno della società del tempo – con i conseguenti rapporti istituzionali e le relative commissioni – corrisponde pressapoco al livello di inserimento rispetto all'organizzazione sindacale: se Adolfo Romano prese parte, come Pippo Rizzo, a sette edizioni su undici (non partecipando all'edizione del 1928, a quella del 1938 né alle ultime due) dimostrando, così, ancora un certo grado di coinvolgimento, la scarsa partecipazione di Eugenio Russo e di Carmelo Florio – il primo presente soltanto alle manifestazioni del 1932, del 1934 e del 1941, mentre il secondo solo all'edizione del 1933 – rappresenta in parte lo "specchio" dei loro rapporti con le istituzioni e della loro attività. Tuttavia, la mancata partecipazione di Russo alle edizioni anteriori al 1934 può certamente essere addotta all'assenza dell'artista dalla Sicilia, dal momento che proprio in quell'anno egli conseguì il diploma presso l'Accademia di Belle Arti di Roma. Infatti, sebbene rispetto ai colleghi la carriera artistica di Russo fu caratterizzata da un maggior grado di indipendenza e la sua ricerca linguistica seguì un'evoluzione distante dalle mode o dagli influssi nazionali, il coinvolgimento per la decorazione di Borgo Cascino e del Palazzo di Giustizia dimostrano come l'artista fosse in buoni rapporti con le istituzioni o, quanto meno, con gli architetti appartenenti al medesimo contesto culturale che lo coinvolsero: Giuseppe Marletta e Francesco Fichera, entrambi catanesi. Il dato sulla partecipazione di Florio, invece, è inquadrabile entro un'altra dinamica: pur intrattenendo un dialogo positivo con gli architetti catanesi (che, come visto, lo coinvolgevano per le decorazioni degli edifici da essi progettati), Carmelo Florio è stato più un decoratore che un vero e proprio artista.
Di conseguenza, le dinamiche espositive o le ambizioni nazionali dovevano, probabilmente, essere distanti dal suo modo di essere: a riprova di tale tesi, si ritiene non casuale che l'unica edizione alla quale l'artista prese parte sia stata quella organizzata nella sua città, Catania, poiché presumibilmente in quell'occasione tutti gli artisti locali vennero invitati a partecipare all'importante manifestazione che, per una volta, non era stata organizzata a Palermo, soprattutto grazie all'operosità di Mimì Lazzaro.

L'analisi dei dati permette, ancora, di riflettere sugli altri artisti coinvolti nella decorazione dei borghi rurali e quindi, in qualche modo, legati alla rete istituzionale ed al sistema di commissioni ufficiali: si tratta di Giovanni Ballarò, Giovanni Rosone, Alfonso Amorelli, Archimede Campini, Pietro Bevilacqua e Salvatore Alberghina. Il primo, impegnato nella realizzazione delle formelle della *Via Crucis* in ceramica per Borgo Gattuso e per la chiesa di Borgo Cascino, prese parte a sei edizioni su undici, a partire dal 1934: la mancata partecipazione alle precedenti edizioni non sembra, tuttavia, indice di una scarsa integrazione rispetto al sistema istituzionale ed accademico, in quanto probabilmente dipese soprattutto dalla giovane età dell'artista, nato nel 1914 e, negli anni precedenti, impegnato negli studi presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo.

Giovanni Rosone, chiamato a decorare la chiesa e la fontana di Borgo Gattuso (rispettivamente con quattro bassorilievi in terracotta di soggetto mariano e due formelle smaltate raffiguranti scene della vita di San Francesco), partecipò a sette edizioni su undici, non prendendo parte soprattutto alle prime (1928, 1929, 1933 e 1934), verosimilmente anche in questo caso perché ancora troppo giovane ed impegnato nel processo formativo.

Alfonso Amorelli, coinvolto per la decorazione delle absidi delle chiese di Borgo Fazio e di Borgo Bonsignore e per quella dei saloni di rappresentanza delle Case del Fascio di Borzo Rizza e di Borgo Fazio (centro per il quale si occupò anche della decorazione della trattoria), partecipò soltanto alle Sindacali del 1936, del 1939, del 1941 e del 1942, anni corrispondenti ad un suo maggiore inserimento nella rete istituzionale siciliana, non soltanto per la commissione dei borghi ma anche per l'importante incarico ottenuto a Palermo, ossia la decorazione della Galleria delle Vittorie, nella quale effigiò temi ufficiali, retorici e propagandistici legati alle recenti conquiste coloniali ed alla proclamazione dell'Impero.

Archimede Campini, che realizzò una *Madonna con Bambino* per la facciata della chiesa di Borgo Fazio ed un *San Giovanni Battista* per l'interno, partecipò soltanto all'edizione del 1932: probabilmente l'artista, inserito nella rete istituzionale in quanto docente presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo, non avvertì la necessità di partecipare a tali esposizioni poiché il suo *iter* creativo – legato a stilemi del passato ed all'ambiente accademico – ed i suoi interessi risultavano distanti dalle promesse e dalle ambizioni legate alle esposizioni Sindacali.

Pietro Bevilacqua, anch'esso docente presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo, probabilmente per motivazioni simili a quelle di Campini non prese parte a nessuna delle Sindacali organizzate, mentre rispetto al tema dei borghi bisogna notare che si occupò

delle vetrate artistiche della chiesa di Borgo Schirò, allo stesso modo di Salvatore Alberghina, che realizzò le maioliche decorative di alcuni edifici di Borgo Bonsignore ma non partecipò a nessuna Sindacale.

Le esposizioni Sindacali siciliane ebbero risonanza anche sui quotidiani locali e sulle riviste nazionali: dallo spoglio del quotidiano "Il Giornale di Sicilia" emergono, infatti, alcuni articoli redatti da Maria Accascina a commento di tali manifestazioni.
In particolare, com'è possibile desumere dai due volumi curati nel 2006 e nel 2007 da Maria Concetta Di Natale[138], negli anni in cui fu impegnata in qualità di critico d'arte per il quotidiano edito a Palermo la storica dell'arte siciliana si espresse regolarmente sulle iniziative culturali a livello regionale e nazionale e, specialmente, sulle mostre Sindacali, pubblicando attente analisi – a proposito delle edizioni del 1934, 1935, 1936, 1938, 1939 e 1941[139] – di cui si riportano i punti salienti in rapporto agli artisti al centro della ricerca, appena citati. Commentando l'edizione del 1934, Maria Accascina esprimeva le proprie perplessità definendo la «mostra grigia, melanconica, passatista» poiché, a suo parere, gli artisti non avevano «offerto il meglio della loro produzione». Inoltre era critica nei confronti di Daniele Schmiedt, di cui riteneva "migliori" i carboncini esposti:

> «perché piedi e gambe del nudo Schmiedt, sono lasciati in sospeso mentre nel resto dell'indagine è compiuta? Non certamente perché non sappia disegnare o modellare, ma per un atto di volontà. E perché si deve volere così? Se è per fare il moderno, proprio non occorre, perché il moderno è ben altro».

Ad Alfonso Amorelli veniva riconosciuta «una grande facilità pittorica, ma orientata verso la illustrazione», mentre la storica dell'arte apprezzava Mimì Lazzaro: «egregiamente,

---

[138] M. C. Di Natale (a cura di), *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia 1934-1937. Cultura tra critica e cronache,* vol. I, Caltanissetta 2006 e Id., *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia 1938-1942. Cultura tra critica e cronache,* vol. II, Caltanissetta 2007.

[139] Gli articoli sulle Sindacali sono i seguenti: *27 maggio 1934 - Alla quinta Mostra del Sindacato Belle Arti. Molti perché senza risposta; 12 maggio 1935 - La IV Mostra siciliana d'Arte. Prime segnalazioni; 17 maggio 1935 - la VI Mostra Regionale di Belle Arti; 21 giugno 1935 - Postilla alla Sindacale regionale siciliana. La mostra retrospettiva di Salvatore Cottone; 10 gennaio 1936 - In tema di mostre; 24 aprile 1936 - La primavera dell'arte a Siracusa. Le mostre d'arte. Arte e popolo; 29 aprile 1936 - La pittura di paesaggio e la crisi di fantasia; 29 aprile 1938 - L'VIII mostra d'arte interprovinciale siciliana; 8 novembre 1939 - XI Mostra sindacale d'arte. Il ritratto e la scultura. Giovani scultori e anziani gareggiano con entusiasmo per conquistare un primato nell'arte italiana; 10 novembre 1939 - Alla mostra sindacale delle Belle Arti. I nostri pittori. Chiare affermazioni degli artisti siciliani - tradizione e modernismo - Orientamenti artistici sul paesaggio; 16 ottobre 1941 - La X Mostra sindacale. Arte di Guerra; 16 novembre 1941 - La X Mostra d'arte al Teatro Massimo.* Per i testi integrali si rimanda alle opere citate nella nota precedente.

come a Venezia, si presenta Lazzaro con un bel *Risveglio* solidamente costruito e con un delicato lavoro di superficie»[140].

Circa l'edizione del 1935, Accascina registrava il «notevole progresso sulla precedente sia in quanto ai criteri ordinativi, sia a serietà di ricerca e a migliorati raggiungimenti artistici», dovuto, a suo parere, al Segretario del Sindacato Benedetto De Lisi per «l'opera serena, limpida e nobile di giudizio e di organizzazione».

Ricercando i nomi degli artisti interessanti in questa sede, poiché coinvolti nella decorazione dei Palazzi di Giustizia di Messina e di Catania o in quella dei nuovi borghi rurali, emergono i giudizi su cinque di loro: Antonio Bonfiglio, che aveva esposto le tre opere *Ciclope*, *Colapesce* e *Ritratto,* riteneva fosse stato uno dei migliori; Giovanni Rosone con l'opera *Adamo* aveva «espresso nella materia il lento e penoso staccarsi del corpo dell'uomo dalla terra che lo genera e lo riprende, la faticosa liberazione dello spirito nella testa protesa verso la luce» per cui, nonostante non tutte le parti della scultura fossero state trattate con eguale pregio, «nella totalità l'opera di Rosone merita di essere segnalata». In Mimì Lazzaro la storica dell'arte siciliana notava «una certa discontinuità di tecnica per cui spesso si passa da superfici sensibilissime e vibranti a superfici inerti, tese come per una enflatura malaticcia» e ne descriveva nel dettaglio l'opera *Viaggio,* nella quale

> «la gonfia pesantezza delle braccia interrompe l'incanto della spiritualissima testa. Le braccia e le mani sono per Lazzaro un incubo come per il caporale dinanzi all'obiettivo fotografico: non riposano mai bene, non si equilibrano nello spazio. C'è ancora nell'opera di Lazzaro un quid che sfugge, come una rima inadatta, una nota sola non musicale. Ma forse l'esigenza nostra si va aumentando più egli si avvicina alla meta. Certo egli è già un caposcuola e la sua influenza è segnalabile in molti artisti»[141].

Se a Lazzaro mancava ancora un certo grado di equilibrio, il giudizio su Carmelo Comes e su Daniele Schmiedt era, invece, del tutto positivo:

> «molte buone speranze ci alimenta la pittura di un giovane di Catania: Carmelo Comes che ha scritto con studiata pittura di tono un *Cantiere a mare* delicatissimo di gradazioni coloristiche

---

[140] M. Accascina, *27 maggio 1934 - Alla quinta Mostra del Sindacato Belle Arti. Molti perché senza risposta,* in "Il Giornale di Sicilia", 27 maggio 1934, riportato in M. C. Di Natale (a cura di), *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia,* op. cit., pp. 57-62.

[141] M. Accascina, *12 maggio 1935 - La IV Mostra siciliana d'arte. Prime segnalazioni,* in "Il Giornale di Sicilia", 12 maggio 1935, riportato in M. C. Di Natale (a cura di), *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia,* op. cit., pp. 162-166.

in grigio e azzurro e un *Deposito di zolfo* anche questo visto con molto interesse di colore […]; ci conferma il pittore Schmiedt con la pittura *Cemento armato*, la più interessante fra le tre esposte per l'equilibrio architettonico trovato fra uomini ed aste ferrigne nello spazio così ampio, sotto un cielo così morbido di nuvole»[142].

La VII edizione della Sindacale, organizzata a Siracusa ed inaugurata insieme alla Mostra storica del costume ed alla Mostra delle arti popolari organizzata dall'O.N.D. della città aretusea, era definita da Accascina «ordinata serena senza squilibri di tendenze, senza rivolte dello spirito, pacificata concorde» e, sebbene non vi fossero «grandi opere, nuove affermazioni di personalità artistiche», vi era un notevole «rialzo totalitario di quota, una dignità generale, una collettiva volontà di miglioramento»[143]. La studiosa descriveva, poi, le opere di di Giovanni Rosone «salde e nobili», includeva Lazzaro e Bonfiglio tra «quegli scultori che ormai affermano a tutte le mostre e con estrema dignità la plastica di Sicilia» e definiva Amorelli «arguto illustratore»[144].

L'articolo sulla Sindacale del 1938 si apriva con un elogio nei confronti della Commissione, poiché

> «se di trecentosettantasei opere presentate all'VIII Mostra sindacale solo centottanta sono state scelte, questo indica che la Commissione ha voluto finalmente distinguere le forme dilettantistiche e di scarso valore da quelle che, pur dimostrandosi ancora immature, consentono in misura maggiore o minore una fiducia e una speranza».

Al contempo, tuttavia, la storica dell'arte evidenziava due criticità, ampliando il discorso alla necessità di dare spazio alla «pittura decorativa architettonica» – tematica molto interessante, peculiare rispetto al soggetto della presente ricerca – ed alla «pittura religiosa», ritenendole

> «le due forme d'arte destinate ad una maggiore possibilità di sviluppi, massime in Sicilia, dove, scomparsi gli ultimi affreschisti del tardo '800 ben capaci di mantenere la millenaria

---

[142] M. Accascina, *17 maggio 1935 - la VI mostra regionale di Belle Arti,* in "Il Giornale di Sicilia", 17 maggio 1935, riportato in M. C. Di Natale (a cura di), *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia,* op. cit., pp. 166-169.

[143] M. Accascina, *24 aprile 1936 - La primavera dell'arte a Siracusa. Le mostre d'arte. Arte e popolo,* in "Il Giornale di Sicilia", 24 aprile 1936, riportato in M. C. Di Natale (a cura di), *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia,* op. cit., pp. 251-253.

[144] M. Accascina, *29 aprile 1936 - La pittura di paesaggio e la crisi di fantasia,* in "Il Giornale di Sicilia", 29 aprile 1936, riportato in M. C. Di Natale (a cura di), *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia,* op. cit., pp. 253-257.

> tradizione dal decorativismo cromatico architettonico con la più spigliata e agile fantasia decorativa, abbiamo affidato a marmi, per di più non nostrani, o soltanto a decoratori di scarsa preparazione il compito della policroma decorazione parietale, la quale dovrà prima o poi riprendere il suo posto, sia per dare il suo calore alla semplicità moderna costruttiva, sia per rispondere al più innato istinto siciliano di decorazione cromatica».

A proposito dei singoli artisti, Accascina elogiava «l'attenzione naturalistica» di Comes, mentre in quest'occasione tornava a criticare la pittura di Schmiedt poiché, a suo parere, restava «legata alle consuete composizioni le quali possono accettarsi come studi ma non come definitive opere». Circa gli scultori, elogiava i pochi «saldi schietti italiani nella concezione e nella tecnica», tra i quali rientrava Antonio Bonfiglio, sebbene rimproverasse a tutti l'assenza di «voli di ispirazione», di perfezioni assolute o di sorprese, nonché la scelta di presentare «ritratti ridotti alla sola testa, senza collo, decapitati e, alcuni di un neo-impressionismo decadente che rende magre, asciutte le forme oppure le slarga in superficie senza modellazione»[145].

Riguardo l'edizione del 1939, Maria Accascina recensiva positivamente l'opera *Ragazza Siciliana* di Bonfiglio, poiché l'artista ne presentava «una bella interpretazione spirituale», mentre descriveva con toni entusiastici le opere di Lazzaro *Incantesimo*, *Italiana del Nord* e *Italiana del Sud* – due ritratti, uno in terracotta, l'altro in marmo, caratterizzati da «una modellazione così delicata, così vibrante, da far ricordare quella dei gentilissimi scultori della Rinascita» – e riportava la notizia della recente inaugurazione di un'opera celebrativa realizzata dall'artista in memoria di Giovanni Verga ad Aci Trezza, «un rilievo inspirato, con figure vibranti di ansia psicologica tra le migliori opere di questo nostro scultore, di indiscutibile talento artistico». Il giudizio su Giovanni Rosone, invece, ne sottolineava potenzialità e limiti:

> «Rosone, attivo, serio, instancabile, si presenta alla Sindacale in modo complesso, con un rilievo (finalmente!) rappresentante L'Annunciazione un po' troppo riecheggiante ritmi quattrocenteschi toscani, due ritratti studiatissimi dal vero e infine una statua Venere Nascente che affronta problemi più complessi di statuaria, risolvendoli con sicurezza tecnica, ma in cui il dissidio che è nell'anima del giovane artista fra classico e anticlassico non riesce a comporsi nella modellazione del corpo, troppo verista per essere classica».

---

[145] M. Accascina, *29 aprile 1938 - L'VIII mostra d'arte interprovinciale siciliana,* in "Il Giornale di Sicilia", 29 aprile 1938, riportato in M. C. Di Natale (a cura di), *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia,* op. cit., pp. 65-68.

Inoltre la critica definiva «facile, spontanea» la pittura di Amorelli, «pronto nel concordare gioiosamente colori vividi e schietti»[146], ed illustrava efficacemente un problema comune ad alcuni artisti fra cui Archimede Campini, consentendo, indirettamente, la comprensione di alcune dinamiche esistenti, ma anche evidenziando un aspetto della personalità dell'artista nonché una delle principali motivazioni per cui lo scultore, come anticipato, prese parte ad una sola edizione della mostra:

> «quando non vi erano mostre, ma c'erano signori e prelati che commettevano all'artista l'opera per quell'altare, per quella cappella, e l'artista lavorava con una certezza e con un entusiasmo che tutta l'opera sosteneva e la vita. Non è questa forse la ragione per cui un altro bravissimo artista siciliano, Archimede Campini, si è ritirato nel suo studio e poco lavora e troppo pensa? Fino a quando anche in Sicilia non si riprenderà la bella tradizione antica di stretti rapporti fra Chiesa e Arte, fra architettura e decorazione, fra capitalisti e arte come in Toscana, come nella Lombardia, le mostre restando prive della loro funzione più utilitaristica, non riescono ad impegnare gli artisti alla massima efficienza»[147].

Riguardo l'edizione del 1941, la studiosa lasciava intuire sin dal titolo, *Arte di Guerra,* la situazione precaria (ma ancora percepita positivamente) dovuta al conflitto mondiale, specificando come:

> «Chi mancò dalla Mostra, è al fronte, altri, hanno partecipato, pur essendo in grigio verde o pure essendo costretti dalle angustie di vita, a lavoro ben diverso. Lo stato di guerra ha compiuto una selezione felicissima e ha messo alla prova resistenza, fervore, interesse, soprattutto ha costretto ad una confessione di fede che è indispensabile a tutti e più ancora per l'artista che per tutti e per sempre deve parlare. La necessità di definire questa selezione è stata particolarmente sentita dal Direttorio formato da Leo Castro, Segretario del Sindacato, da Amorelli, Catalano, Dixitdomino, Schmiedt, M. M. Lazzaro, Geraci, De Lisi»[148].

---

[146] M. Accascina, *10 novembre 1939 - Alla mostra sindacale delle Belle Arti. I nostri pittori. Chiare affermazioni degli artisti siciliani - tradizione e modernismo - Orientamenti artistici sul paesaggio,* in "Il Giornale di Sicilia", 8 novembre 1939, riportato in M. C. Di Natale (a cura di), *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia,* op. cit., pp. 205-208.

[147] M. Accascina, *8 novembre 1939 - XI Mostra sindacale d'arte. Il ritratto e la scultura. Giovani scultori e anziani gareggiano con entusiasmo per conquistare un primato nell'arte italiana,* in "Il Giornale di Sicilia", 8 novembre 1939, riportato in M. C. Di Natale (a cura di), *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia,* op. cit., pp. 202-205.

[148] M. Accascina, *16 ottobre 1941 - La X Mostra sindacale. Arte di Guerra,* in "Il Giornale di Sicilia", 16 ottobre 1941, riportato in M. C. Di Natale (a cura di), *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia,* op. cit., pp. 269-271.

Risulta interessante notare come, nel 1941, Amorelli, Schmiedt e Lazzaro facessero parte del Direttorio, per cui tali artisti erano perfettamente inseriti nel sistema sindacale ed espositivo istituzionale. Inoltre Accascina elogiava ancora una volta Alfonso Amorelli – «geniale artista, rapido nell'immaginare e nel dipingere ad affresco, vera tempra di decoratore ed acquarellista piacevolissimo, insuperabile a trarre partito dai bianchi, e a comporre con rapide e certe pennellate, paesaggi nordici o solari» –, Antonio Bonfiglio, del quale erano esposte «opere di gran valore», Giovanni Rosone, «intelligente, infaticabile, ardentissimo», Eugenio Russo e Gianni Ballarò, di cui segnalava una ceramica rilevante.

Come è emerso dal sopralluogo presso l'Archivio Eredi Schmiedt, anche gli altri quotidiani locali si occuparono delle esposizioni sindacali: l'artista, infatti, conservò numerosi ritagli di giornale relativi alle mostre alle quali aveva partecipato, pubblicati su testate quali "Il Popolo di Sicilia" [Fig. 12], "La Gazzetta di Messina" [Fig. 13], "Il Mattino" di Napoli, "Il Tevere" e "L'Ora".
Talvolta le mostre siciliane trovarono spazio anche sulla stampa ufficiale di settore: dallo spoglio di "Emporium", ad esempio, come anticipato è emersa la presenza di articoli sulle edizioni del 1929 e del 1932 e su quelle svoltesi nel 1939, nel 1941 e nel 1942.
Gli articoli relativi alle mostre del 1929 e del 1932, a firma di Andrea Agueci, descrivevano con toni entusiastici le esposizioni ed, in particolare, le opere degli artisti al centro dell'analisi. La prima esposizione veniva descritta come

> «una di quelle poche manifestazioni che si pongono su un piano di organicità ideale e storica, sì da permetterci di gettare uno sguardo sicuro sulle condizioni artistiche, di oggi e di ieri, di tutta una regione».

Mimì Lazzaro era considerato «un artista che ha senza dubbio un grande avvenire», tra i più significativi della mostra per «escavazione di pensiero» e «potenza rappresentativa», caratterizzato dall'uso di «tonalità terrose, pesanti, così magistralmente accordate coi motivi di profonda e sconsolata umanità» ed accostabile a Daniele Schmiedt, in grado di «rendere con efficacia i foschi drammi della miseria, del lavoro, della sofferenza domestica». Le figurazioni di Amorelli, invece, venivano apprezzate per la gentilezza ed erano ritenute "folkloriche" per il vigore delle scene, comprendenti tipiche figure e vedute di città e di campagna siciliane. Infine il *Cieco* di Antonio Bonfiglio, «nobile artista

messinese che unisce a una tecnica sicura una viva luce d'ispirazione», veniva giudicato bellissimo e i giovani come Carmelo Comes erano incoraggiati dal critico[149].
Nell'articolo sulla mostra del 1932 [Fig. 11], invece, Agueci si soffermò nel descrivere i caratteri e l'estetica di Daniele Schmiedt e di Mimì Lazzaro (come si nota, tra gli artisti siciliani a riscuotere il maggior consenso). Le opere del primo – «pittore che respira in un clima intellettualistico […], fra i migliori che vanti la Sicilia» – erano caratterizzate da «squisite vibrazioni di colore. Così, egli rinfresca la sua pensosità trascendentale, tanto efficacemente espressa», come dimostrato dall'opera *La Musa*:

> «quella testa di donna – la quale appare accanto alle cose che ama fin quasi ad assumere, per un mimetismo sentimentale, la stessa parvenza fisica di esse – rivela una tecnica ed uno stato d'animo non comuni».

Anche Lazzaro veniva descritto come «scosso da dissidi interiori e da penose ricerche» e caratterizzato da «una spiritualità ipersensibile e ricca di succo umano»; inoltre, sebbene a prima vista i suoi dipinti potessero «sembrare strani convenzionali, assurdi», egli non era considerato «il solito pittore di provincia» e le sue tele, orientate verso «un cromatismo caldo e saporoso» o verso «simboli lirici», secondo il critico possedevano sempre «un carattere aristocratico». Agueci concludeva affermando: «il Nostro pare respiri in una grande metropoli, ove mille sensazioni pungono come aghi e spingono lo spirito a ridde parossistiche». Di Alfonso Amorelli, invece, venivano apprezzati lo «schietto temperamento di meridionale» e le qualità di «colorista succoso e disegnatore rapido», in quanto:

> «i suoi motivi pittorici, colti dalla realtà e pacatamente idealizzati, comunicano sempre un che di gioioso e di sereno; e, soprattutto, di sano. Antiaccademico nel senso vero della parola, ma, nel contempo, refrattario a tutto ciò che è cerebralismo senza sbocco, egli sembra pago delle visioni che sgorgano con pienezza dalla sua anima».

Le sculture di Antonio Bonfiglio erano descritte come «colme di anima (e) vigorose per moderazione consapevole ma immune da esasperanti levigatezze», mentre Adolfo Romano veniva definito «uno degli artisti messinesi più fervorosi e più degni».
La descrizione di Archimede Campini, invece, conferma l'ipotesi secondo la quale l'artista, appartenente ad una diversa generazione, non fosse interessato a prendere

---

[149] A. Agueci, *Cronache palermitane. La II mostra d'arte del sindacato siciliano: l'ottocento e il novecento*, in "Emporium", Vol. LXIX, n. 414, giugno 1929, pp. 380-384.

parte alle mostre Sindacali; verosimilmente vi partecipò per esporre la *Deposizione*, opera dalla storia controversa, attualmente ospitata all'interno della chiesa della Magione, a Palermo:

> «Artefice sapiente e nobile, affermatosi molti anni addietro in una competizione nazionale, è Archimede Campini nella Deposizione e nel ritratto dell'aviatore Principe di Trabia. Chi guardi la prima scultura, formalmente complessa, può credere che il Campini cerchi gli ostacoli tecnici, per dar prova della sua consumata valentia di modellatore. Ma il tecnicismo della sua arte non è fine a se stesso. Egli riesce, così, ad estrinsecare nella materia le sue visioni non turbate da impeti, ma vive di un composto sentimento, ellenicamente sereno. Il Ritratto, nella limpida e contenuta armonia delle linee, ha un'epica fierezza sul volto che cerca il cielo».

Alla limpida serenità delle forme di Campini si contrapponeva, nelle sale della stessa mostra, anche l'opera di Carmelo Comes, *Maternità*:

> «una delle cose già significative della Regionale […], opera che non si può accusare di eccessivo formalismo e di retorica; pennellate senza bellurie, di una forza asciutta ma sostanziosa, che esprimono un aspetto di commosso squallore»[150].

Le edizioni del 1939 e del 1941 sulle pagine di "Emporium" furono, invece, recensite da Carlo Battaglia che, nel caso della prima manifestazione, nominava Carmelo Comes ed Antonio Bonfiglio senza soffermarsi sulla descrizione delle loro opere, mentre si dilungava su Alfonso Amorelli, Giovanni Rosone e Mimì Lazzaro. La pittura «stringata e nervosa» del primo rivelava «un particolare modo di vedere la realtà oggettiva», a suo parere ben riuscito nell'opera *Scampagnata* e meno in *Sogno di adolescente*, «in cui certi gialli sgradevoli la rendono meno interessante delle altre sue cose». Se Lazzaro veniva presentato positivamente – «con alcuni pregevoli bronzi e un marmo *Italiana del Nord* che rivela nell'artista una grandissima sensibilità» –, ad emergere nel giudizio del critico era, tra i giovanissimi, Giovanni Rosone:

> «la sua Nascita di Venere è superba di plastica. La moderazione è condotta con viva sensibilità, come con uno squisito senso della realtà sono condotti alcuni ritratti tra cui quello pieno di carattere di Maltesi»[151].

---

[150] A. Agueci, *Cronache palermitane. La terza Esposizione del sindacato regionale fascista Belle Arti di Sicilia*, in "Emporium", Vol. LXXV, n. 448, aprile 1932, pp. 234-240.

[151] C. Battaglia, *Palermo. La IX Mostra Sindacale d'Arte*, in "Emporium", Vol. XC, n. 539, novembre 1939, pp. 258-260.

Nella recensione della mostra successiva, lo stesso Battaglia affermava:

> «è una bella manifestazione, un sicuro segno ascensionale delle possibilità, nel campo delle più interessanti realizzazioni, di quanti, pittori, scultori, incisori, con infaticato amore perseguono il loro sogno di bellezza».

Il giudizio del critico si soffermava su Alfonso Amorelli, che vi aveva esposto dieci acquerelli «condotti con finezza e scioltezza di segno, e tre tele, una delle quali, *Ritorno alla terra*, è in realtà un pannello decorativo», mentre l'opera *Figure e fiori* era ritenuta interessante in quanto esprimeva «la maturità della sua arte». Inoltre presentava la scultura di Giovanni Rosone come «una testa piena di carattere», il bronzo *Testa di ragazzo* di Antonio Bonfiglio come vibrante di linguaggio plastico ed i disegni di Mimì Lazzaro meritevoli di attenzione, in quanto rivelanti «una sensibilità raffinata»[152].

Nell'articolo relativo alla mostra del 1942 firmato S. R., infine, veniva menzionata una testa in pietra di Antonio Bonfiglio tra le poche sculture definite «non volgari fatti di gusto», mentre il parere su Alfonso Amorelli era contrastante, in quanto gli veniva rimproverato

> «un edonistico compiacimento nella delicata e quasi molle tipologia delle immagini […] come limite alle sue doti espressive: se pure in alcuni dei quadri esposti (Fiori, Maschere, Angelica e La collanina) tutto tenda a risolversi nella levità dei colori e nel ductus delicato delle linee, in un tono poetico di appena sfiorata malinconia».

Il vero elogio, in questo caso, era rivolto a Mimì Lazzaro:

> «Volendo concentrare l'attenzione su pochi fatti salienti – come i limiti dello spazio consigliano – si comincerà con l'accennare ai tre quadri di M. M. Lazzaro. Più noto per la sua opera plastica e per i disegni che ammirammo alla Sindacale dell'anno scorso, egli si presenta oggi come pittore. È indubbio che anche qui egli rivela una ben definita personalità. E tuttavia, se nei mitografici disegni trovava coerente espressione quella emozione profondamente lirica che quasi segretamente – epperò con tanta efficacia – affiorava sull'impianto saldissimo delle sue quadrate sculture, questi dipinti (due nature morte di pesci e una figura) incendiati da un disperato rosso gridante, sembrano una controparte di effusione romantica alla severa disciplina stilistica della sua opera di scultore. Può essere che m'inganni, ma non mi vuol sembrare che sì cordiale effusione di sentimento si sia calata in serrato linguaggio pittorico.

---

[152] C. Battaglia, Palermo. *La X mostra d'arte del sindacato siciliano*, in "Emporium",, Vol. XCIV, n. 564, dicembre 1941, pp. 285-286.

Pare insomma che quei motivi sentimentali cui il freno dell'arte aveva vietato l'accesso nelle sculture e nei disegni si siano rifugiati, con la compiacente complicità d'un pennello disinvolto e abilissimo, in questi dipinti. Opere che accetteremo pertanto – e assai di buon grado – come confessione cordiale – più che come compiuta opera di poesia – di un artista a noi caro»[153].

[153] S. R., Palermo. *La XI sindacale siciliana*, in "Emporium", Vol. XCVI, n. 576, dicembre 1942, pp. 547-550.

# CAPITOLO II.
# LA QUESTIONE DEL RAPPORTO ARTE-ARCHITETTURA IN ITALIA FRA LE DUE GUERRE

ROMANO ROMANELLI: BASSORILIEVO PER IL MONUMENTO AL LEGIONARIO A ADDIS ABEBA

# L'ARCHITETTURA E LE ARTI FIGURATIVE

Questo soltanto noi chiediamo agli artisti italiani: di essere attori e non spettatori, protagonisti e non coro nella vicenda epica, drammatica, religiosa di quest'Italia antichissima e nuova. BOTTAI

B. Moretti, L'Architettura e le arti figurative, in "Rassegna di Architettura", gennaio 1940, p. 1.

«Si può impostare efficacemente il problema dei rapporti dell'architettura con le arti figurative nelle sue linee generali? Non è forse più opportuno tentar di definire quali dovrebbero essere i rapporti della pittura e della scultura con le diverse forme dell'architettura? E principalmente con l'architettura religiosa; con l'architettura civile di carattere pubblico; con l'architettura delle case di abitazione?».

Così si apriva l'inchiesta indetta dalla rivista "Rassegna di Architettura" all'indomani del VI Convegno Volta, nel 1936, sul tema dei "Rapporti dell'architettura con le arti figurative", manifestazione organizzata a Roma dalla Classe delle Arti della Reale Accademia d'Italia, sotto la guida di Marcello Piacentini, che aveva coinvolto illustri personalità italiane e straniere, fra cui Gustavo Giovannoni, Cipriano Efisio Oppo, Filippo Tommaso Marinetti, Gino Severini, Mario Sironi, Gio Ponti, Giuseppe Pagano, Antonio Maraini, Le Corbusier, Maurice Denis, Louis Hautecoeur e Cart de Lafontaine.

Pochi anni prima, a partire dalle polemiche mosse nei confronti della V Triennale di Milano, consacrata alla pittura murale, era divampato il dibattito che avrebbe portato Corrado Cagli alla perentoria dichiarazione "Muri ai pittori"[1] e Mario Sironi, uno degli artisti più prolifici ed in vista del tempo, a firmare con Carlo Carrà, Massimo Campigli ed Achille Funi il "Manifesto della pittura murale" nel dicembre del 1933, che affermava il ruolo sociale dell'artista militante, volto a servire un'idea morale ed a subordinare la propria individualità all'opera collettiva, a riprova di quanto all'epoca fosse sentita «la necessità di un "accordo" tra architettura, pittura e scultura nel nome del rinnovamento»[2].

Ancora nel gennaio del 1940, sempre su "Rassegna di Architettura", veniva ripreso il medesimo problema, in un articolo che si apriva riportando una significativa dichiarazione di Giuseppe Bottai[3] – «Questo soltanto noi chiediamo agli artisti italiani: di essere attori e non spettatori, protagonisti e non coro nella vicenda epica, drammatica, religiosa di

---

[1] Titolo della nota pubblicata sul primo numero della rivista "Quadrante". Si veda: C. Cagli, *Muri ai pittori,* in "Quadrante", maggio 1933, p. 19.

[2] Come lo stesso Sironi aveva già sostenuto nell'articolo *Pittura murale*, pubblicato nel gennaio del 1932 ne' "Il Popolo d'Italia".

[3] Influente Ministro dell'Educazione Nazionale al quale si devono due leggi fondamentali, rimaste in vigore per molti decenni in Italia, sulla tutela dei beni culturali e naturalistici (legge n. 1.089 e legge n. 1.497 del 1939) nonché l'istituzione dell'Ufficio per l'Arte Contemporanea, nel 1940, e la formalizzazione di una normativa già applicata dal 1933, la cosiddetta legge del 2%, sulla quale si tornerà, che prevedeva lo stanziamento di almeno il 2% della spesa totale per la decorazione artistica in ogni intervento edilizio pubblico.

quest'Italia antichissima e nuova» – e che tentava di risolvere la questione non più facendo appello a «considerazioni teoriche e ad affermazioni di principio, brillanti ma inefficaci», bensì proponendo una breve raccolta esemplificativa del prolifico rapporto fra arti e architettura in grado, almeno negli intenti, di costituire il «pretesto per nuovi rapporti fra artisti e per nuove opere d'arte»,[4] all'interno della quale, come si vedrà, erano comprese molte delle opere concepite per il Palazzo di Giustizia di Milano da Arturo Martini, Carlo Carrà, Mario Sironi, Arturo Dazzi, Romano Romanelli etc.

Come si evince dalle citazioni riportate, la tematica del rapporto fra le arti figurative e l'architettura, interessante al fine di comprendere le peculiarità di qualsivoglia contesto storico, sociale e culturale, nel corso del Ventennio fascista in Italia impegnò segnatamente le sedi istituzionali, i salotti culturali e le pagine dei quotidiani e delle riviste specialistiche. In particolare ciò avvenne nel corso degli anni Trenta, in corrispondenza di specifiche vicende fra cui le più rilevanti possono essere considerate le due già citate – la V Triennale del 1933 ed il VI Convegno Volta del 1936 –, e raggiunse l'apice all'inizio del decennio successivo, con la promulgazione della legge del 2%.

Analizzando il dibattito generatosi sulle riviste e gli episodi centrali che lo alimentarono sarà, dunque, possibile comprendere l'importanza della tematica in relazione a specifiche dinamiche – dettate dal complesso sistema istituzionale composto da Sindacati, Corporazioni e Accademie, dalla fitta rete dei concorsi pubblici e delle esposizioni con cadenza annuale, biennale o triennale a livello locale e nazionale nonché dallo stesso Stato quale principale committente – e, conseguentemente, la centralità dell'arte e dell'architettura dal punto di vista politico, sociale ed educativo in quegli anni.

[4] B. Moretti, *L'Architettura e le arti figurative*, in "Rassegna di Architettura", gennaio 1940, pp. 1-33.

V Triennale di Milano, Salone delle Cerimonie, Archivio Storico Triennale di Milano.

# 1. "MURI AI PITTORI!": IL MANIFESTO DELLA PITTURA MURALE E LA V TRIENNALE DI MILANO

Dal 10 maggio al 31 ottobre del 1933 si tenne la V edizione della Triennale di Milano, dal titolo "Esposizione Internazionale delle Arti Decorative e Industriali moderne e dell'Architettura moderna", presso il Palazzo dell'Arte appena terminato su progetto di Giovanni Muzio. Già nel 1930 la manifestazione aveva subìto una prima sostanziale modifica, divenendo "Triennale internazionale delle arti decorative e industriali moderne" in luogo di "Biennale internazionale delle arti decorative", ma la sede era rimasta quella originaria, la Villa Reale di Monza, nella quale era sorta nel 1923. L'edizione del 1933 registrò, quindi, non solo il passaggio dalla città brianzola al capoluogo meneghino ma anche l'introduzione dell'"Architettura moderna" quale «termine imprescindibile di ogni riflessione sulla produzione decorativa»[5]. In apertura al numero di "Domus" interamente dedicato alla Triennale, infatti, il Direttore della rivista (nonché componente del Direttorio della Triennale) Gio Ponti, aveva pubblicato una breve ma intensa dichiarazione programmatica, nella quale affermava:

> «La Triennale riassume in sé quelle arti che sono aderenti direttamente alla vita, al costume dei popoli, che sono la figura, l'espressione migliore della loro civiltà: architettura, pittura e scultura murali, arti della casa.
> Essa impegna quattro battaglie: quella del rinnovamento delle produzioni d'arte attraverso la presentazione di modelli severamente scelti; quella dell'architettura moderna attraverso una rassegna vasta ed esauriente di tutte le opere architettoniche moderne del mondo intero; quella della pittura murale, con una prova di una grandezza ed audacia mai tentate in quest'epoca; quella dell'abitazione moderna ove arte e tecnica sono espressione della vita, del costume degli uomini, cioè della loro civiltà, della loro morale, della loro salute»[6].

L'esposizione segnò un efficace momento di confronto culturale e rappresenta una cartina tornasole utile a comprendere dinamiche e problemi «che travagliavano gli operatori culturali e gli intellettuali che si volevano misurare con la realtà politica e sociale proprio perché i "contenuti" della rassegna avrebbero dovuto essere i più strettamente

---

[5] E. Longari, *Sironi alla prova. La V Triennale: una grande sfida vinta*, in "Firenze Architettura", n. 2, 2018, p. 58. Si veda anche: E. Longari, *Sironi e la V Triennale di Milano,* Nuoro 2007. Per un inquadramento dell'artista, invece, si vedano almeno: A. Sironi (a cura di), *Sironi. La grande decorazione,* Milano 2004 ed E. Pontiggia (a cura di), *Mario Sironi 1885-1961,* cat. della mostra, Roma, Complesso del Vittoriano, 4 ottobre 2014-8 febbraio 2015, Milano, 2014.

[6] G. Ponti, *I fascicolo dedicato alla Triennale,* in "Domus", maggio 1933, p. 223.

legati alla vita quotidiana»[7], dal momento che, come da definizione programmatica, ogni oggetto esposto, almeno rispetto alla Mostra di Arte decorativa italiana e straniera, doveva esprimere modernità, originalità, perfezione tecnica ed efficienza di produzione[8].

Dal punto di vista architettonico, oltre allo stesso edificio di Muzio, alla Torre littoria di Gio Ponti e Cesare Chiodi ed alla teoria di archi liberi di Sironi, gli aspetti maggiormente rilevanti furono la presenza della Rassegna internazionale di architettura moderna – alla quale parteciparono 18 Paesi e comprendente anche undici personali che restituivano un quadro aggiornato delle tendenze contemporanee, dedicate al lavoro di Le Corbusier, Adolf Loos, Erich Mendelsohn, Mies van Der Rohe, Walter Gropius, Willem Marinus Dudok, Josef Hoffmann, Frank Lloyd Wright, André Lurçat, Konstantin Melkinov ed Auguste Perret, più un omaggio postumo ad Antonio Sant'Elia – e la Mostra dell'abitazione moderna nel parco del Palazzo dell'Arte, nella quale si trovavano alcune opere che avrebbero segnato il linguaggio razionalista italiano anche nei decenni successivi, come la "Casa-studio per un artista" di Luigi Figini e Gino Pollini, la "Casa del sabato per gli sposi" del gruppo BBPR in collaborazione con Piero Portaluppi, la "Casa sul lago per un artista" del Gruppo 7 e Giuseppe Terragni, la "Casa di campagna per un uomo di studio" di Luigi Moretti, Mario Paniconi e Giulio Pediconi, la "Casa dell'aviatore" di Cesare Scoccimarro, Piero Zanini ed Ermes Midena ed il "Padiglione della stampa" di Luciano Baldessari[9].

Dal punto di vista artistico, invece, la Triennale rappresentò la definitiva consacrazione della pittura murale, dovuta principalmente al sostegno ed alle capacità organizzative di Mario Sironi – componente del Direttorio insieme al già citato Gio Ponti ed a Carlo Alberto Felice – che aveva dato prova di simili doti in altre manifestazioni, come nella Mostra celebrativa del Decennale fascista nel 1932.

All'impresa decorativa del Palazzo dell'Arte, coordinata da Sironi[10] in qualità di curatore, scenografo e pubblicista e mossa da un'ideale connessione tra aspetti decorativi ed

---

[7] Come efficacemente sottolineato da Anty Pansera. Si veda: A. Pansera, *Le Triennali del regime: un occhio aperto sull'oltralpe,* in *Anni Trenta. Arte e Cultura in Italia,* cat. della mostra, Milano 27 gennaio-30 aprile 1982, Galleria Vittorio Emanuele, Sagrato del Duomo, Palazzo Reale Sala delle Cariatidi, ex Arengario, Milano 1982, p. 311.

[8] Per approfondire il contenuto e le caratteristiche dell'esposizione si veda: V. Fagone, *La V Triennale di Milano,* in V. Fagone, G. Ginex, T. Sparagni (a cura di), *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950,* Milano 1999, p. 113.

[9] Come riportato da Bona. Si veda: A. Bona, *Città e architettura a Milano da Novecento al razionalismo: 1921-33,* in G. Ciucci, G. Muratori (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento,* Milano 2004, p. 155.

[10] Per una descrizione dettagliata degli interventi decorativi e architettonici di Sironi alla V Triennale si veda: E. Longari, *Sironi alla prova…,* op. cit., pp. 58-65.

architettonici in chiave sociale, parteciparono oltre trenta artisti italiani, appartenenti a diverse correnti e orientamenti stilistici, tra i quali, oltre allo stesso Sironi, i più affermati Carlo Carrà, Achille Funi, Gino Severini, Massimo Campigli, Corrado Cagli, Giorgio De Chirico, Felice Casorati, Alberto Savinio, Alberto Salietti, Giulio Rosso, Fortunato De Pero, Enrico Prampolini, Gianfilippo Usellini e Raffaele De Grada, e i meno noti Enrico Paulucci, Esodo Pratelli, Cristoforo De Amicis, Alfio Paolo Graziani, Contardo Barbieri, Amerigo Canegrati, Emilio Sobrero, Cesare Breveglieri, Dante Montanari, Pompeo Borra, Gabriele Mucchi, Enzo Morelli, Renzo Sosso, nonché gli scultori Arturo Martini, Marino Marini, Fausto Melotti, Leone Lodi e Romano Romanelli [Figg. 20, 21] .

Il dibattito sulla pittura murale si era sviluppato già dall'anno precedente, con il testo programmatico *Pittura murale*, pubblicato da Mario Sironi il 1° gennaio 1932 ne' "Il Popolo d'Italia" e riapparso nei mesi successivi nelle riviste "L'Arca" (ad aprile) e "Domus" (a maggio). I punti salienti dell'articolo erano la rinascita della pittura murale monumentale in Italia, ovvero «il fenomeno più importante e più interessante dell'oggi pittorico», e la necessità di un accordo tra architettura, pittura e scultura in nome del rinnovamento delle tre arti, «rinnovamento dell'architettura alla quale la decoratività pittorica porterà un calore profondo, una vitalità affascinante e meravigliosa, rinnovamento della pittura e della scultura rinsanguate da nuovi principii costruttivi volti a rendere espressive e significative le grandi superfici murali, oggi tanto spesso deturpate da decoratori e mestieranti […] in questa epoca di miti grandiosi e di giganteschi rivolgimenti»[11].

Nell'ottobre dello stesso anno era apparso anche un articolo di Lamberto Vitali su "Domus", *Noi e l'affresco*[12], che si domandava se il ritorno dell'affresco fosse un «bello ma sterile atto di volontà», una «gratuita espressione retorica» oppure «un'autentica necessità espressiva», ponendo confronti con ideali, stili ed epoche passate.

Secondo Corrado Cagli – il primo a formulare l'espressione "Muri ai pittori" nella nota pubblicata sul primo numero di "Quadrante" nel maggio del 1933 – solo la cultura visuale italiana era in grado di esprimere un autentico e non ripetitivo ritorno alla grande superficie pittorica, poiché «quanto si fa in pittura oggi al di fuori della aspirazione murale (che ha persino mutato lo spirito della pittura da cavalletto influenzandone l'impianto e la materia) è fatica minore e, storicamente, vana. A convogliare le forze della pittura

---

[11] M. Sironi, *Pittura Murale*, in "Il Popolo d'Italia", 1 gennaio 1932. Per approfondire si veda: P. Barocchi, *Dal Novecento ai dibattiti sulla figura e sul monumentale 1925-1945*, in *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti polemiche documenti,* Torino 1990, vol. III, pp. XVIII - 504.

[12] L. Vitali, *Noi e l'affresco,* in "Domus", a. V, n. 58, ottobre 1932, p. 593.

contemporanea occorrono i muri, le pareti», mentre rispetto al rapporto tra arte e architettura l'artista si dimostrava scettico ma possibilista, affermando:

> «Questa è la stagione in cui la parete bianca non chiede alla statuaria soccorso per divenire allusiva e profonda, né chiede le figurazioni dipinte per un'errata interpretazione delle parole "sintesi" e "metafisica". In nome di queste due virtù si è operato in "povertà" e "vaneggiamento" […] Allora, passato col vento su tali questioni della pittura e della architettura, considerati i caratteri essenziali che sono, nell'una la volontà di potenza e l'aspirazione ciclica, nell'altra l'intelligenza della costruzione fino all'inaridirsi della fantasia, vedo che si può concludere invocando la collaborazione delle arti, se non la fine delle specializzazioni»[13].

Carrà, invece, intervenendo ne' "L'Ambrosiano" del 1° giugno 1933 (quotidiano meneghino che il 10 maggio, in occasione dell'inaugurazione, aveva dedicato il numero quasi interamente alla Triennale), come Sironi considerava l'aspetto etico-sociale della pittura murale e riteneva la stessa una «conclusione consequenziale» rispetto al problema comune agli artisti italiani da oltre un ventennio, che consisteva nel

> «ridare all'arte della pittura un substrato ideale e sociale che non ebbe per le generazioni precedenti. In altre parole l'iniziativa della Triennale che andiamo ricordando, ha lo scopo di creare una base solida e durevole al linguaggio pittorico conforme alla nostra maggiore tradizione. Riportare la pittura al muro non fu quindi un capriccio del direttorio della Triennale, ma una conclusione consequenziale di uno sviluppo che si riconnette al risveglio morale ed estetico determinato da una giusta reazione alle esperienze troppo individualistiche in cui l'arte pittorica era caduta»[14].

Sironi aveva potuto coordinare la Triennale seguendo un'idea coerente fondata sulla relazione tra la decorazione e l'architettura e sul raggiungimento di una nuova monumentalità – caratterizzata dalla «drasticità espressiva (talora quasi espressionistica) di una nuova megalografia»[15], come avrebbe evidenziato Pica più di vent'anni dopo, e definita immota e «al tempo stesso nuda e magniloquente»[16] in un'analisi più recente da

---

[13] C. Cagli, *Muri ai pittori,* in "Quadrante", maggio 1933, p.19.

[14] Riportato in: V. Fagone, *Muri ai pittori,* in V. Fagone, G. Ginex, T. Sparagni, *Muri ai pittori…,* op. cit., p. 15.

[15] A. Pica, *Storia della Triennale 1918-1957*, Milano 1957, p. 34.

[16] G. Armellini, *Le immagini del fascismo nelle arti figurative*, Milano 1980, p. 139.

Armellini –, consistente in una sintesi in grado di riallacciarsi, per mezzo di un linguaggio semplificato, squadrato, simbolico e scenografico, all'antico ed al contemporaneo.
Nella sezione del catalogo dedicata alla pittura murale ed alla scultura decorativa – una vera e propria dichiarazione programmatica – emergeva il chiaro intento di attuare «un superbo programma di rinascita della più splendida forma di pittura che nei secoli passati costituì il più grande trionfo d'Italia: La pittura murale» coinvolgendo anche la decorazione, che aveva «attraversato la sua più grave crisi per l'imperversare di forme architettoniche strettamente utilitarie»; pertanto, «la pittura murale, la scultura decorativa, la decorazione […], punti miliari di un identico spirito inteso a ricondurre all'Arte le sue funzioni maestre ed il suo stile ricreatore» avrebbero potuto raggiungere la «più completa armonia, come tra creazioni generate da un identico concetto, regolate da una stessa legge» proprio all'interno della manifestazione, dal momento che «una parte delle pitture murali alla V Triennale (era) inquadrata in uno schema architettonicamente definito come nel salone d'onore, nel vestibolo, nel vestibolo superiore. Le altre (erano) raccolte nella galleria adiacente al salone d'onore e nella galleria della strada»[17]. La tematica proposta era volutamente molto generica – «l'Italia nelle varie manifestazioni del lavoro, dello sport, dello studio, e della vita famigliare» (Sironi stesso aveva realizzato l'opera *Il Lavoro*) – affinché «ogni artista svolgesse un programma dettato da personale sensibilità e rivolto a conquistare durevolmente, e senza ausili artificiosi, i valori tipici della pittura su parete»[18].
Come sottolineato da Vittorio Fagone nel saggio già citato, Sironi evidenziava il legame con la tradizione – ossia con «l'ideale mediterraneo, solare, del risorgimento dell'affresco, del mosaico, della grande arte decorativa» che, a suo parere, si sarebbe potuto raggiungere solo in Italia – e, al contempo, con la modernità, considerando i «nuovi problemi di spazialità, di forma, di espressione, di contenuto lirico o epico, o drammatico», in opposizione alle contrazioni della pittura da cavalletto e mirando ad un «rinnovamento di ritmi, di equilibri, di uno spirito costruttivo, nel quale (sarebbero ritornate) per l'arte quelle significazioni che il trionfo del realismo nordico ottocentesco aveva distrutto»[19]. L'apparente contraddizione costituita dal richiamo della tradizione e, al contempo, dall'aspirazione alla modernità era, in realtà, il fondamento dell'estetica sironiana, caratterizzata da uno stile antico semplificato e reinterpretato in chiave

---

[17] *La pittura murale e la scultura decorativa*, in *V Triennale di Milano*, cat. della mostra, Milano, Palazzo dell'Arte, maggio-settembre 1933, Milano 1933, pp. 65-66.

[18] *Ivi*, p. 66.

[19] Riportato in: V. Fagone, *Muri ai pittori,* in V. Fagone, G. Ginex, T. Sparagni, *Muri ai pittori…,* op. cit., p. 14.

contemporanea e dalla concezione di arte ed architettura unite nell'impegno sociale, collettivo[20].

La compiuta formulazione dei valori ideali, morali e sociali alla base del "ritorno alla grande decorazione" si ebbe nel dicembre 1933, quando Sironi, Carrà, Funi e Campigli firmarono il "Manifesto della pittura murale", pubblicato ne' "La Colonna": elementi centrali della dichiarazione erano il ruolo etico e sociale dell'artista, «uomo tra gli uomini» dedito all'opera collettiva, come nelle epoche più alte della civiltà italiana, allo scopo di liberare l'arte dagli elementi soggettivi ed arbitrari e tornare, così, alla spiritualità del primo Rinascimento, all'arte della Roma pagana e cristiana ed ai principi estetici che, dalla guerra in poi, erano maturati fino a giungere nuovamente alla pittura murale. Questa pratica, in virtù della destinazione – «edifici pubblici, luoghi comunque che hanno una civica funzione» –, delle leggi interne che la governavano, della prevalenza «dell'elemento stilistico su quello emozionale» e della «sua intima associazione con l'architettura», vietava all'artista di cedere all'improvvisazione ed a facili virtuosismi costringendolo, invece, «a temprarsi in quella esecuzione decisa e virile che la tecnica stessa della pittura murale richiede(va)», maturando la propria invenzione e organizzandola compiutamente con rigore, poiché «nessuna forma di pittura "di genere" (avrebbe resistito) alla prova delle grandi dimensioni e della tecnica murale […] La pittura murale (era) pittura sociale per eccellenza. Essa opera(va) sull'immaginazione popolare più direttamente di qualunque altra forma di pittura, e più direttamente ispira(va) le arti minori»[21].

Il dibattito sulla pittura murale era, quindi, strettamente connesso a quello sorto intorno alla V Triennale, che ne rappresentava una significativa espressione, ed alla tematica del rapporto arte-architettura. In virtù dello stretto legame dichiarato tra arte e società, la connessione tra pittura, scultura ed architettura era, infatti, fondamentale, in quanto i diversi linguaggi costituivano una comune cultura visuale, caratterizzata dai richiami alla tradizione (sia dal punto di vista tecnico e materico sia rispetto ai temi, riletti in chiave contemporanea), dai contenuti sociali e dallo stile "moderno".

Tornando agli interventi ed alle polemiche espresse su quotidiani e riviste, occorre segnalare come le opinioni fossero spesso influenzate da dinamiche politiche, da

---

[20] Come sottolineato anche da Ester Coen. Si veda: E. Coen, *Sironi e la sintesi delle arti,* in G. Ciucci, G. Muratore (a cura di), *Storia dell'architettura italiana,* op. cit., p. 331.

[21] M. Sironi, M. Campigli, C. Carrà, A. Funi, *Manifesto della pittura murale*, in "La Colonna", dicembre 1933, riportato in: V. Fagone, *Muri ai pittori,* in V. Fagone, G. Ginex, T. Sparagni, *Muri ai pittori…,* op. cit., p. 17.

orientamenti estetici o da possibili opportunismi: dopo l'inaugurazione della manifestazione, ad esempio, Vitali si era espresso nuovamente sulle pagine di "Domus" accogliendo positivamente le opere murarie della Triennale e limitandosi a distinguere qualitativamente gli interventi di Sironi, Campigli, Funi, De Chirico e Severini all'interno della Sala delle Cerimonie rispetto a quelli presenti nei corridoi, ritenuti inferiori[22].

Nel giugno del 1933, invece, sulla rivista "Quadrante" Ghiringhelli e Bardi si erano espressi negativamente: il primo considerava l'intervento murale un «tentativo sperimentale» fallito, poiché i trenta artisti scelti erano stati per lo più incapaci di cimentarsi nella prova, la pittura non aveva avuto «funzione collaboratrice con l'architettura» – a suo parere, infatti, il problema della pittura sulla parete era un problema di architettura e bisognava «accordare la pittura all'architettura; in altre parole cercare un'armonia tra l'artista architetto e l'artista pittore» – e l'esperimento era stato «sciupato dal punto di vista tecnico in quanto le condizioni delle pitture (erano) veramente pietose»[23] (ad esempio l'opera di Carrà era stata «rovinata da visibilissimi trasudi» che la offuscavano e la alteravano in modo desolante)[24].

Pier Maria Bardi – che nelle stesse pagine pubblicò la celebre "Tavola degli Orrori" (inizialmente esposta alla II Esposizione di Architettura Razionale, nel 1931) e criticò Piacentini e la sua «nuova farsa» racchiusa nel plastico, presentato alla Triennale, del Palazzo di Giustizia di Milano – si espresse, invece, contrapponendosi nettamente ai novecentisti e al Direttorio a capo della manifestazione, caratterizzato, a suo parere, da un dissidio interno (in quanto Ponti era propenso al razionalismo mentre Sironi non vi credeva), e liquidò gli interventi murali come segue: «il ciclo dei neo-neoclassici è anche il ciclo della pittura e della scultura novecentista, che ha finito i suoi giorni come dimostrano le pareti dei frescanti. I giovanissimi superano come mentalità e come

---

[22] Riportato in: V. Fagone, *Muri ai pittori,* in V. Fagone, G. Ginex, T. Sparagni, *Muri ai pittori…,* op. cit., p. 19. Circa il dibattito sulla pittura murale nelle riviste si veda anche: E. Cristallini, *Le riviste nel dibattito sulla pittura murale,* in S. Lux, E. Coen (a cura di), *1935: gli artisti nell'università e la questione della pittura murale,* cat. della mostra, Università degli Studi di Roma, Palazzo del Rettorato, 28 giugno-31 ottobre 1985, Roma 1985, pp. 132-135.

[23] V. Ghiringhelli, *Pitture murali nel Palazzo della Triennale*, in "Quadrante", giugno 1933, p. 8.

[24] Occorre segnalare come tali problemi, denunciati non soltanto da Ghiringhelli, fossero dovuti all'utilizzo di una particolare soluzione come aggregante, il silicato di potassio, e soprattutto allo stato delle pareti, finite con intonaco a polvere di marmo e probabilmente non ancora del tutto asciutte, dal momento che il Palazzo era stato appena terminato. In merito alla questione si veda il resoconto di Mucchi, intervenuto su "Quadrante" nell'ottobre del 1933 – nella sezione "Lettere a Quadrante" (p. 42), dedicata alle «Osservazioni sulla tecnica usata dai pittori nel Palazzo dell'Arte di Milano, dovute a Gabriele Mucchi, uno dei più preparati e più distinti pittori che hanno operato alla Triennale» – e ripreso molti anni dopo in G. Mucchi, *Le occasioni perdute: memorie 1899-1993,* Milano 1999.

mestiere i pittori che hanno avuto il merito di spianare la strada con la polemica novecentista»[25].

Sullo stesso numero della rivista, Gino Severini intervenne con un articolo in difesa della tecnica musiva – si ricordi che alla manifestazione l'artista aveva presentato il mosaico *Le arti*, unico intervento murale ad essersi "salvato" dopo la fine della Triennale –, ritenendola «semplice e severa» e considerandola «pittura pura intesa come sinfonia, e cioè monumentale, grave, dignitosa» e dalla potente espressività, decorativa e ornamentale[26].
Rispetto alla rivalutazione del mosaico in quegli anni, è necessario menzionare anche il noto articolo *Racemi d'oro,* pubblicato da Sironi nel marzo del 1935 sulla "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia". Ricostruendone idealmente la storia sin dai tempi ellenistici e romani e citando i noti esempi ravennati e veneziani – le cui immagini, raffiguranti dettagli presenti a Ravenna (Basiliche di S. Vitale e di S. Apollinare Nuovo) ed a Venezia (Basilica di San Marco e Cattedrale di Torcello), illustravano il saggio – l'artista sosteneva come la rinascita decorativa in atto avrebbe dimostrato l'eternità del mosaico, le cui possibilità non si erano esaurite poiché, pur non ritrovando «le patine d'oro, il glorioso mistico splendore dell'arte bizantina», tale linguaggio avrebbe dato dimostrazione di aver acquisito la lezione ed avrebbe risposto al «bisogno dell'espansione più vasta, più illuminata, scagliata senza risparmio al limite audace di ogni grandezza», ponendosi quale alternativa ai «limiti angusti delle esposizioni», alle «inutilità artistico-borghesi delle telerie mal ricoperte» ed agli «oziosi vagabondaggi dell'io creatore di nullismi pittoreschi»[27].

Nel maggio del 1933, su "Casabella" Giuseppe Pagano segnalava con attenzione l'intervento dei pittori alla manifestazione «al servizio dell'architettura», considerandolo «uno dei punti culminanti della Triennale» che dimostrava come «una scatola semplicissima e senza sagome, quale è il salone d'onore, (potesse) assumere un significato aulico e solenne con l'intervento della pittura», suggerendo agli architetti di riflettere sulla questione ed ipotizzando un «nuovo umanesimo», nato «dal più intimo affiatamento tra queste due forze»[28] (architettura e pittura), sebbene pochi mesi dopo la fine della manifestazione, su sua decisione, tutti gli interventi furono rimossi. A proposito

---

[25] P. M. Bardi, *Considerazioni sulla Triennale,* in "Quadrante", giugno 1933, p. 7.

[26] G. Severini, "Lettere a Quadrante", *Sul mosaico come modo di espressione e di tecnica*, in "Quadrante", giugno 1933, p. 31.

[27] M. Sironi, *Racemi d'oro,* in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", marzo 1935, p. 41.

[28] G. Pagano, *V Triennale di Milano,* in "Casabella", maggio 1933, p. 31.

di “Casabella” bisogna sottolineare come la rivista perseguisse il principio di «un’unità delle arti» e desse loro maggior valore (nonostante i cambiamenti sopraggiunti nel tempo) rispetto ad altre testate dedicate all’architettura – che si riveleranno fondamentali nel corso della presente ricerca – come “Architettura e Arti Decorative”, poi divenuta “Architettura”. Mentre quest’ultima avrebbe considerato le arti figurative «solo come un inciso, una parentesi all’interno di un racconto rivolto sempre ed esclusivamente all’architettura» e, dal 1930 in poi, avrebbe relegato pittura e scultura «a una breve nota, a un’immagine o alla segnalazione del nome dell’artista a conclusione della descrizione di un progetto»[29], l’attenzione di “Casabella” nei confronti delle arti era riscontrabile sin dai suoi intenti programmatici. Ad esempio, come riportato da Paola Barbera, nel *Programma 1933* della testata Pagano si rivolgeva ad architetti, artisti ed ingegneri, dichiarando come i principali soggetti trattati sarebbero stati la pittura e la scultura, insieme all’arredamento, alla scenografia, alla pubblicità, all’arte tipografica, al cinema, alla fotografia ed alla tecnologia edilizia[30]. A riprova di tale interesse, riscontrabile anche sfogliando la rivista, sembra interessante segnalare il dibattito che tra il 1933 ed il 1934 coinvolse Carlo Levi, Lionello Venturi e Giulio Carlo Argan a proposito del «rapporto tra *utilitas* e *venustas*, tra funzione e forma, tra “problema estetico e problema pratico”, secondo la definizione di Venturi in *Per la nuova architettura* del gennaio 1933»[31].

La discussione tendeva a rintracciare l’origine dell’architettura nuova nell’arte e, nello specifico, nell’impressionismo: secondo Venturi «per esso ogni pittura o scultura o architettura» prendeva vita e «l’architettura nuova si libera(va) dal giogo della parete liscia, di cubistica memoria» vibrando «nella sua massa interna, nel suo sporgere o nel suo rientrare, nella sua chiarezza e nella sua ombra»[32]. Qualche mese dopo Argan, sostenendo la posizione del critico modenese circa l’impressionismo, segnalava come «due diversi tentativi di razionalizzare l’impressionismo» avessero prodotto «due errori artistici: il cubismo e il divisionismo», per cui sarebbe stato necessario «ridurre il contenuto a forma che comprend(esse) quel contenuto»[33]. Sul medesimo argomento era

---

[29] P. Barbera, *Le arti figurative nelle riviste di architettura,* in L. Mozzoni, S. Santini (a cura di), *Architettura dell’Eclettismo. Il rapporto tra l’architettura e le arti (1930-1960),* Napoli 2009, pp. 140-141.

[30] G. Pagano, *Programma 1933*, in “Casabella”, dicembre 1932, pp. 9-10. Riportato in P. Barbera, *Le arti figurative nelle riviste di architettura,* in L. Mozzoni, S. Santini (a cura di), *Architettura dell’Eclettismo…,* op. cit., p. 144.

[31] P. Barbera, *Le arti figurative nelle riviste di architettura,* in L. Mozzoni, S. Santini (a cura di), *Architettura dell’Eclettismo…,* op. cit., p. 143.

[32] L. Venturi, *Per la nuova architettura,* in ”Casabella”, gennaio 1933.

[33] G. Argan, *Punti di partenza della nuova architettura,* in “Casabella”, aprile 1933, pp. 2-3.

tornato anche Carlo Levi l'anno successivo, dichiarando l'impossibilità di definire l'architettura «razionale e funzionale» muovendo «dalle qualità materiali, dalle leggi costruttive o dal criterio di utilità» e sostenendo come «la questione del rapporto fra le arti» fosse «resuscitata» per via di «preconcetti moralistici e formalistici». A suo parere, infatti, non esisteva «una opposizione di indirizzo fra le arti figurative e l'architettura», per cui considerava «cosa oziosa» discutere se l'architettura nuova potesse «o no valersi del sussidio della pittura»; inoltre riteneva che «la generale tendenza dell'architettura a evitare certe decorazioni» non fosse dovuta «a un preconcetto moralistico ma a un bisogno artistico di coerenza e di semplicità che la obbliga(va) a bandire non la pittura o la scultura, ma l'ornamento inteso come qualcosa di sovrapposto» e come «la tendenza al semplice nell'architettura moderna» fosse «quella stessa che ritroviamo nella pittura»[34].

Tornando alle opere murali della Triennale, sempre sulle pagine di "Casabella" Piero Torriano espresse il proprio scetticismo, in quanto «oltreché disconvenienti tra loro» – per via del margine di libertà lasciato nella scelta dei soggetti, che rischiavano di ricadere in un «illustrazionismo puramente realistico» – a suo parere esse non adempivano alla «funzione architettonica»[35] ed avevano evidenti problemi tecnici connessi alla resa pittorica. Anche l'intervento di Roberto Papini pubblicato sul numero di dicembre 1933 della rivista "Emporium" fu piuttosto negativo nei confronti della pittura murale [Fig. 19]. Nell'articolo *La quinta Triennale a Milano. Ispezione alle arti*, infatti, oltre a proporre un ampio *excursus* storico di tutte le edizioni e dei relativi protagonisti della manifestazione, Papini "salutò" «l'esperimento della Triennale come un beneficio indiscutibile», affermando: «dopo aver gridato per tanto tempo il nostro "Date pareti ai pittori!" non possiamo che approvare quanto la Triennale ha fatto esponendosi giustamente ai rischi che l'esperimento comporta». Tuttavia il critico rimproverava agli artisti un eccessivo grado di libertà a livello compositivo, stilistico e tematico, che aveva provocato, ad esempio, «detestabili stonature del salone centrale in cui le vignette colossali di De Chirico fronteggia(va)no i rappresi volumi di Sironi e il classicismo culturale di Funi fiancheggia(va) il parigino di Campigli. E un bambino di questi (era) nella stessa sala due volte più grande di un uomo di Sironi, mentre un atleta di Funi entra(va) comodamente in un testone di De Chirico», ossia delle incongruenze e "mancanze di rispetto" e di

[34] C. Levi, *Considerazioni sull'architettura,* in "Casabella", settembre 1934, pp. 2-4.

[35] P. Torriano, *La pittura murale alla Triennale di Milano,* in "Casabella", giugno 1933, pp. 28-33.

disciplina che, a suo modo di vedere, avevano portato all'anarchia, al disordine, all'inquietudine, alla confusione ed alla «distruzione dell'ambiente come unità dominante». Sulle singole opere e, più in generale, sullo stile adottato dagli artisti, Papini non era meno severo, se affermava: «fatte poche e abbastanza lodevoli eccezioni, esse sono altrettante prove di quell'equivoco dal quale bisogna una buona volta uscire […], una generale tendenza reattiva contro ogni forma di verismo e di impressionismo», mentre dal punto di vista stilistico il suo attacco era ancora più duro e profondo:

> «Ma domandiamo: è sintesi formale l'ingoffire le forme fino a renderle gonfie di vento? È sintesi coloristica il tingere queste forme con semplicismo di toni affondando nelle ombre tutto lo sporco della tavolozza? È sintesi espressiva il ricercare di proposito la brutalità della deformazione, la violenza sganasciata del gesto, la smorfia? O non è piuttosto tutto ciò un modo di darla ad intendere, con la preoccupazione costante di parere originali? O non è forse uno scanso di fatica, un modo disinvolto di evitare lo sforzo, la pena, il tormento di giungere attraverso la sudata selezione a sintesi che siano veramente essenziali nella forma, nel colore, nell'espressione? Chi dipinge o scolpisce sa bene che tremendo lavoro occorra per arrivare ad esprimere col minimo d'elementi indispensabili ciò che ognuno ha nel chiuso dell'anima. Chi credono di ingannare gli artisti evitando d'affrontare un sì duro lavoro? I colleghi? Se ne accorgono anche troppo facilmente. I critici? Non hanno poi grande importanza. E allora riflettano se gli unici ingannati non siano proprio loro stessi».

Papini concludeva il suo giudizio negativo sulla pittura murale e sul suo rapporto con l'architettura affermando una presunta superficialità ed un disinteresse di fondo da parte degli artisti:

> «Uno degli insegnamenti della Triennale è proprio questo: che l'architettura continua a chiamare pittori e scultori che vogliano collaborare subordinatamente con loro e quelli fanno i sordi, fanno finta di non capire, stanno provandosi allo specchio un vestito d'ultimo taglio da far figura all'inaugurazione della prossima biennale. All'inaugurazione soltanto, perché dieci giorni dopo nessuno se ne ricorda più»[36].

Interventi ancor più critici scaturirono, tuttavia, dalle pagine del quotidiano di Roberto Farinacci, "Il Regime fascista", che in diversi articoli pubblicati nel maggio del 1933 attaccò sia le tendenze razionaliste sia quelle novecentiste, poiché volte «a distruggere il

---

[36] R. Papini, *La quinta Triennale a Milano. Ispezione alle arti*, in "Emporium", vol. LXXVIII, n. 468, dicembre 1936, p. 354.

gusto e la tradizione dei paesi "borghesi", ad abolire ogni caratteristica distintiva tra popolo e popolo, a trasformare l'arte in genere e l'architettura in ispecie in un elemento livellatore, standardizzatore, collettivistico»[37], soffermandosi in particolare sulle opere di Carrà e di Sironi, il quale rispose sulle pagine de' "Il Popolo d'Italia" il 31 maggio dello stesso anno con il noto articolo *Basta!*[38].

Ugo Ojetti, invece, commentò positivamente la manifestazione sul "Corriere della Sera" del 10 maggio, sostenendo: «Il primo merito di questa bella e storica esposizione è quello di aver affrontato senza paura tutti i problemi oggi più gravi dell'arte decorativa, cominciando da quello fondamentale: quali sono oggi i rapporti tra architettura, pittura e scultura?»[39], mentre il critico francese Cheronnet, commentando la manifestazione sulle pagine di "Art et Décoration", scrisse che la decorazione murale era stata felicemente realizzata, riuscendo ad abolire definitivamente la vecchia concezione della decorazione quale elemento aggiunto, risolvendo il problema ornamentale e ritrovando la base reale, armoniosa e naturale che rendeva Architettura, Pittura e Scultura un'unica trinità, una sola arte in tre diverse espressioni[40].

A conclusione della manifestazione, "Architettura", la rivista del Sindacato Fascista Architetti, dedicò un numero speciale alla Triennale [Figg. 17, 18], all'interno del quale risultano di particolare interesse l'apertura e la chiusura, rispettivamente dovute a Marcello Piacentini ed a Plinio Marconi. Il primo, nell'articolo *Significato dell'Esposizione*, affermava che «poche nazioni avrebbero potuto oggi realizzare una mostra d'arte decorativa più raffinata, più scelta, più bella di questa», e che grazie ad essa l'Italia aveva finalmente «raggiunto nelle arti decorative una posizione di primissima linea», mentre rispetto alla pittura murale esponeva un giudizio positivo accompagnato dalla propria concezione sulla questione, che avrebbe ripreso anche in seguito. Inoltre, dopo un elogio nei confronti del principale promotore della decorazione murale nel Palazzo dell'Arte,

---

[37] *L'Architettura alla Triennale d'Arte - Il villino e la termitiera*, in "Il Regime fascista", 17 maggio 1933. Per una ricostruzione più ampia della polemica mossa dalla testata nei confronti dei pittori novecentisti sin dal 1931, non soltanto da Farinacci ma anche dal gallerista Lino Pesaro e dall'intellettuale Sommi Picenardi, si veda: D. De Angelis, *I quotidiani nel dibattito sulla pittura murale: il "caso" del "Regime Fascista",* in S. Lux, E. Coen (a cura di), *1935: gli artisti nell'università*, op. cit., pp. 136-138.

[38] Sulla vicenda si veda anche: S. Lux, *Sironi: destinazione della pittura,* in S. Lux, E. Coen (a cura di), *1935: gli artisti nell'università*, op. cit., pp. 22-25.

[39] Riportato in: V. Fagone, *Muri ai pittori,* in V. Fagone, G. Ginex, T. Sparagni, *Muri ai pittori…,* op. cit., p. 21.

[40] L. Cheronnet, *La Ve Exposition Triennale de Milan*, in "Art e Décoration", Parigi, 1933, p. 246. Traduzione dell'autrice.

Mario Sironi, ed un attacco alla pittura da cavalletto, «fatta per le esposizioni», l'architetto romano spiegava il senso dell'iniziativa, da considerarsi un esperimento al fine di mostrare al pubblico le potenzialità di questo tipo di decorazione e degli artefici, specificando la concezione temporanea alla base degli interventi ed i limiti tecnico-costruttivi legati alle contingenze pratiche quali, ad esempio, i tempi ristretti (in virtù dei quali, come visto in precedenza e raccontato da Mucchi, le opere avevano subìto dei problemi). Piacentini elogiava, poi, le opere del Salone d'Onore di Sironi, Funi, Campigli, De Chirico e Severini e quelle di Carrà e di Cagli, e si rallegrava della ritrovata possibilità di far decorare agli artisti le maggiori costruzioni progettate dagli architetti.
Considerata l'importanza dei contenuti – utili anche al di là dell'analisi sulla V Triennale in quanto diretta espressione del pensiero di Piacentini, uno dei principali protagonisti della presente ricerca, sugli argomenti in questione – si riportano per intero tali considerazioni:

> «L'aspetto della Triennale che ha maggiormente fatto parlare e scrivere, che ha suscitato le più vive polemiche, è costituito dalle numerose pitture murali: esse rappresentano, di questa mostra, una delle parti più appariscenti e più accessibili all'osservazione e alla facile critica del pubblico.
> Mettiamo subito in chiaro che generalmente queste pitture murali della Triennale non sono state comprese, perché si è voluto considerarle come pitture decorative del Palazzo. In realtà, nelle intenzioni dei promotori ed in particolar modo di Mario Sironi che ha curato la organizzazione, si è voluto invitare gli artisti a uscire dai loro angusti studi, ad abbandonare la pittura da cavalletto fatta per le esposizioni, per avvicinarsi alla vita, per sposare le loro creazioni all'architettura, con una più ampia visione delle finalità artistiche. La Triennale di Milano si è prefissa precisamente di dare agli artisti la possibilità di provarsi in un esperimento simile. Ha dato loro una palestra onde potervi mostrare al pubblico le loro forze, le loro capacità, la loro attitudine alla pittura murale. Se questo esperimento fosse stato fatto alla Biennale di Venezia, le pitture murali sarebbero state discusse proprio come indirizzo d'arte e non come decorazioni di sale. L'ambiente insomma sarebbe stato più adatto. Ma come si può dividere l'arte grande da quella decorativa? Dove finisce l'una e dove comincia l'altra? Nelle grandi epoche non c'è mai stata questa separazione di classe. Il grande salone della Triennale ha tre pareti su cui, invece di vetri o quadri, o mobili, è stata allineata una serie di pitture murali. Questo è il fatto che bisogna capire e ammettere. Non si è trattato di decorare permanentemente le pareti di un salone. Le più vivaci critiche si sono basate sul fatto che le pitture della Triennale non sono affreschi veri e propri, e perciò non possono dare la prova della reale possibilità di applicazione alla architettura. Ma occorre sapere che l'affresco richiede un muro di natura perfettamente omogenea, secchissimo, vale a dire ultimato da più di un anno, ed ha bisogno di una preparazione di malta finissima e assai stagionata anche essa: la

sua condotta è lenta e costosa e piena di difficoltà pratiche: tutto ciò non era possibile nel Palazzo della Triennale costruito in pochissimo tempo. Per comprendere il valore di questo esperimento di pitture murali conviene tener presente che l'affresco risulta dal concorso di due fattori: quello creativo-compositivo, inerente alla ispirazione ed alla facoltà dell'artista, e quello tecnico-costruttivo dipendente soprattutto dagli elementi materiali e fisici della parete da dipingere. Dovendo prescindere, per contingenze pratiche, dal concorso del fattore tecnico costruttivo, l'esperimento vale soprattutto come prova delle facoltà e delle possibilità creative e compositive degli artisti chiamati a concorrere. In altre parole si è voluto vedere se oggi vi sono in Italia artisti capaci di sognare e di sognare composizioni vaste decine di metri quadrati. Il giudizio di merito delle singole pitture esula dal mio compito: comunque cinque pittori del Salone d'Onore, Sironi, Funi, Campigli, De Chirico e Severini, e poi il Carrà e il Cagli ed altri ancora, hanno ampiamente dimostrato di essere all'altezza del compito. I loro risultati basterebbero a dimostrare l'utilità dell'esperimento. Non dispiaccia che io accenni qui a fatti personali, anche perché di questo intendimento, di far convergere le arti belle verso l'architettura, come è sempre avvenuto in tutti i secoli, perfino nel deprecato Ottocento fino al Maccari, io ho sentito sempre la grande importanza; e l'ho, quando mi è stato possibile, applicato nelle mie maggiori costruzioni. Alcuni anni fa dunque, per decorare il salone principale di una grandiosa villa, proposi ad uno e poi ad un altro grande pittore di affrescarmi un'ampia volta di 100 metri quadrati: nessun limite di soggetto né di tempo né di spese. Ambedue i pittori rifiutarono! Poco dopo, per un palazzo pubblico nel mezzogiorno d'Italia volevo affrescare, con soggetti grandiosi, alcune vaste sale: anche allora non mi fu possibile trovare chi volesse tentare l'ardua prova. Oggi noi architetti sappiamo su chi possiamo contare per decorare un salone»[41].

L'intervento di Marconi, invece, *Conclusione sulla V Triennale*, citava il bilancio riportato da Gio Ponti nel fascicolo del 1° ottobre 1933 sulla rivista "Nuova Antologia" e si soffermava, poi, sull'importanza «quale fattore economico, delle arti applicate, poiché in esse non conta soltanto come coefficiente di pregio l'economicità del sistema produttivo, ma soprattutto il valore creativo artistico il quale aumenta a dismisura il prezzo materiale del prodotto ed esercita un'attrazione di acquisto indipendente» nonché – prendendo in considerazione anche l'architettura – sul conseguente prestigio morale, dal momento che «le arti applicate assolvono alla loro funzione e trovano il loro naturale luogo soprattutto nelle abitazioni dell'uomo e secondariamente negli ambienti delle costruzioni in genere». A suo parere, affrontando il tema dell'abitazione in Italia e quello generale dell'architettura

[41] M. Piacentini, *Significato dell'Esposizione*, in "Architettura", XI, 1933, XII, numero speciale, Triennale di Milano, pp. 1-5.

italiana ed internazionale erano, perciò, stati «dimostrati con la massima evidenza i legami esistenti fra l'architettura d'oggi e le arti decorative: mentre collateralmente le grandi manifestazioni inerenti alla pittura murale e alla scultura hanno messo in luce gli altri legami stringenti in una indissolubile unità superiore tutte le arti plastiche»[42].

All'interno del numero speciale erano presenti ben 497 illustrazioni ed interessanti sezioni ed approfondimenti sull'organizzazione della manifestazione – quali la composizione del Direttorio (formato da Carlo Alberto Felice, da Gio Ponti e da Mario Sironi), il programma dell'esposizione e la citazione del Decreto Legge 25 giugno 1931, che aveva istituito l'Ente autonomo per le esposizioni triennali –, sul Palazzo dell'Arte, sulle costruzioni nel parco, sulla Torre Littoria, sulla Mostra dell'Abitazione, sull'arredamento e l'arte decorativa e sull'Esposizione d'Architettura internazionale ed italiana. In particolare, nella sezione *La mostra delle architetture italiane costruite* risultavano ben due progetti di Piacentini, ossia il Palazzo del Ministero delle Corporazioni e l'intervento in Piazza della Vittoria a Brescia, mentre l'intervento *Mostra dell'Italia che si rinnova* citava i progetti concepiti negli ultimi due anni, accolti da critiche e polemiche ma la cui «attuazione significò per l'architettura moderna la conquista delle posizioni dominanti, da cui essa è stata messa in grado di estendersi a tutto il campo dell'arte del costruire», ossia il Palazzo delle Poste di Napoli, la Stazione ferroviaria di Firenze e la Città Universitaria di Roma, rispetto alla quale Piacentini, indiscusso protagonista, era indicato quale «animatore e direttore dell'opera»[43].

A proposito del bilancio redatto da Gio Ponti, citato in precedenza e pubblicato nella "Nuova Antologia"[44], occorre notare come l'architetto componente del Direttorio ponesse la Triennale accanto alla Biennale di Venezia ed alla Quadriennale di Roma, poiché insieme rappresentavano «il ciclo delle massime manifestazioni nelle quali è inquadrata dal Regime l'attività artistica italiana»; mentre, tuttavia, la Quadriennale era «al vertice delle formazioni artistiche nazionali» e la Biennale era il «maggiore avvenimento internazionale d'arte pura», la Triennale superava in qualche modo le altre manifestazioni in quanto rappresentava «l'avvenimento artistico internazionale di quelle produzioni d'arte

---

[42] P. Marconi, *Conclusione sulla V Triennale*, in "Architettura", XI, 1933, XII, numero speciale, Triennale di Milano, p. 169.

[43] *Mostra dell'Italia che si rinnova,* in "Architettura", XI, 1933, XII, op. cit., p. 145.

[44] G. Ponti, *La Triennale di Milano,* in "Nuova Antologia. Rivista di lettere, scienze ed arti", 1 ottobre 1933, n. 68, fasc. 1477, pp. 439-449.

che attraverso le Fiere industriali ed artigiane compiono il loro tirocinio sul mercato nazionale», confrontandosi con la produzione di tutto il mondo e ricevendo «il vivificatore accostamento con le tendenze e le esperienze dell'Architettura, che oggi è la direttrice del movimento artistico». La posizione di Ponti circa la relazione tra le arti era, dunque, espressa chiaramente: «Il declinante impero della scultura s'è spento col primo ottocento, poi nell'ultimo ottocento fu il regno assoluto della pittura: il novecento è un secolo per l'architettura».

Nello stesso articolo, dopo aver evidenziato l'aspetto economico ed il "prestigio", riportato anche dall'analisi di Marconi, delle arti applicate – che dovevano adeguarsi «alle forme ed agli spiriti della vita moderna» precorrendoli e modellandoli –, l'architetto sottolineava il ruolo comune e la pari importanza di architettura e arti, poiché «in quanto corpo» erano «la figura materiale della nostra civiltà e, in quanto arte, la figura spirituale di essa», per cui insieme rappresentavano «la più alta testimonianza della nostra epoca».

Ponti si soffermava, poi, sull'architettura moderna – dalle cui virtù doveva dipendere «la espressione monumentale, solenne, eterna» del tempo e per la quale la Triennale costituiva «il banco di prova e di controllo» –, discuteva nel dettaglio circa la Mostra dell'abitazione e le altre sezioni dell'esposizione e successivamente analizzava gli aspetti legati alle arti decorative, all'arredamento, ai lavori femminili etc., montando una polemica nei confronti delle carenze del mercato nazionale, dello scarso interesse mostrato dalle classi colte e della necessità di una maggiore valorizzazione. Inoltre nel suo intervento erano presenti delle analisi circa la produzione degli altri Paesi e delle opinioni a proposito delle possibili tipologie delle esposizioni, mentre mancava un vero e proprio approfondimento rispetto alla questione della pittura murale. Solo in chiusura, infatti, Ponti la citò tra i problemi e le produzioni d'arte italiana e straniera – consistenti ne' «l'abitazione, la pittura murale, la dimostrazione programmatica dell'architettura moderna dell'abitazione» – non esaltandola *in toto* ma riconoscendone i meriti e la necessità. Secondo l'architetto, infatti, tale dimostrazione comparata aveva "risuscitato" in pieno il problema artistico, rivelandone i caratteri:

> «la pittura murale ha misurato i nostri artisti a questa prova. Pochi – era fatale – sono rimasti a galla, ma la prova era necessaria, questa scuola era indispensabile, ed i risultati, per chi sa intravvedere le prospettive che essa indica alle arti figurative e misura la esperienza che la Triennale ha rappresentato, sono, in rapporto a queste prospettive, essenziali».

Tra le analisi *a posteriori* della V Triennale sembra interessante citare il parere discordante di Giorgio Ciucci che, nel suo fondamentale testo *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944,* dichiarava come la compresenza dei novecentisti e dei razionalisti alla manifestazione non avesse portato a quanto auspicato, ovvero all'integrazione delle arti, secondo l'idea espressa anche da Sironi: «questa duplicità di "Novecento nelle arti figurative, Razionalismo nell'architettura" è dunque sintomo di un insuccesso: arte e architettura mantengono le rispettive autonomie e si confrontano da due diverse posizioni. L'architettura e la pittura non sono destinate ad incontrarsi»[45].
Al di là delle differenti opinioni sulla riuscita dell'impresa e delle proteste da parte degli artisti per la distruzione delle opere all'indomani della manifestazione (secondo Ciucci, invece, tale distruzione non aveva provocato «reazioni o proteste negli artisti»)[46], bisogna riconoscere la rilevanza della prima edizione milanese della Triennale rispetto al rapporto arte-architettura ed alla "rinascita" della pittura murale. Sebbene negli anni successivi tale espressione artistica, anche in virtù del suo legame con la tradizione e del suo ruolo sociale, si sarebbe diffusa e le pareti di numerosi edifici pubblici commissionati dal regime e dalle sue istituzioni sarebbero state ricoperte da pitture monumentali, la *kermesse* milanese rappresentò una vetrina o un trampolino di lancio rispetto al grande pubblico, considerando la presenza di ben 641.126 visitatori e la mole di lettori delle riviste di settore e della stampa generalista che si occuparono a lungo della questione.

Rispetto alle Triennali, occorre brevemente notare che anche nell'edizione del 1936 l'arte ebbe un ruolo significativo accanto all'architettura. Il manifesto programmatico dell'esposizione si apriva, infatti, esplicitando in modo diretto le intenzioni di fondo:

> «Alla potenza artistica si giunge attraverso la fusione delle arti […] Il problema della decorazione è problema di civiltà; e come tale dovrà essere risolto con la partecipazione di tutte le arti, avendo fra di esse giusta preminenza l'architettura, intesa come funzione coordinatrice e animatrice»[47].

Sul primato dell'architettura si era espresso anche il curatore della Mostra internazionale di architettura e della Galleria dell'architettura italiana di quell'edizione della Triennale, Agnoldomenico Pica, che nella *Nuova architettura italiana* dichiarava l'intento di voler

---

[45] G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944,* Torino 1989, p. 153.

[46] *Ibidem*.

[47] Riportato in G. Ginex, *Il dibattito critico e istituzionale sul muralismo in Italia,* in V. Fagone, G. Ginex, T. Sparagni (a cura di), *Muri ai pittori…,* op. cit., p. 34.

superare le polemiche sull'architettura come arte di Stato, come arte sociale o come arte collettiva, per riconoscerne la qualità di «opera, fisica sì e, indubbiamente, anche meccanica, ma – nella sua essenzialità – espressiva e lirica, e perciò soltanto, viva e, oltre la caducità dell'oggi, attuale»[48].
Riguardo gli aspetti artistici, invece, la Sala della Vittoria – «una trasformazione del salone d'onore progettata da Persico, Palanti, Nizzoli e Fontana» – era «emblematica e per certi versi "riassuntiva" della manifestazione» per il «tentativo di sintesi tra architettura e arti figurative, in un'acuta tensione creativa direttamente legata all'esperienza razionalista», sebbene tale Triennale abbia registrato il punto più alto del "compromesso sul moderno", realizzato da Pagano e Piacentini (i due architetti collaborarono sia per la Città Universitaria di Roma sia per il Padiglione Italia dell'Esposizione universale di Parigi del 1937), con Sironi, Ponti, con il gruppo Bbpr, Albini, Camus, Palanti etc.[49]. Tale Sala incarnava, altresì, l'aspirazione ad un nuovo "rinascimento" europeo, quale «conferma di tutti i più congruenti principi del gusto moderno ed un atto di fiducia nella grandezza dell'Europa pacificata»[50], simboleggiata dalla Nike/Atena classicheggiante di Lucio Fontana. Inoltre, all'interno della sezione italiana della Mostra di architettura, «la funzione come "prodotto nazionale" delle "arti decorative" era recuperata in un credo autarchico così come il valore e il significato dei grandi interventi architettonici che, in ben otto sezioni, celebravano i fasti piacentiniani di via della Conciliazione, l'"olimpiade della civiltà", l'E 42 e i progetti per la sistemazione della milanese piazza del Duomo»[51].

Margherita Sarfatti, nonostante avesse ormai perso la rilevanza critica rivestita durante la stagione novecentista, sulla "Nuova Antologia" descrisse le opere murarie di quest'edizione con toni entusiastici:

> «La felice architettura del salone d'onore, traduzione inedita modernissima del colonnato in paratie svelte e sottili; il mosaico di Mario Sironi, rappresentante L'Italia in trono; il bronzo di Arturo Martini, L'eroe debella il leone di Giuda; il pannello a tempera di Corrado Cagli, La battaglia di Solferino, ecco alcuni segni caratteristici della Triennale di Milano, che si intitola al vocabolo delle Arti decorative. Ne formano decoro, nel senso tecnico e nel senso spirituale della parola; e sono decorative (faccio un ragguaglio di genere, non un giudizio di qualità) alla

---

[48] A. Pica, *Nuova architettura italiana*, "Quaderni della Triennale", Milano 1936, p. 11.

[49] *Ivi*, p. 156.

[50]Come illustrato da Pansera. Si veda: A. Pansera, *Le Triennali del regime,* op. cit., p. 313.

[51] *Ivi*, p. 314.

stregua dei mosaici di Galla Placidia a Ravenna, delle Tombe Medicee a Firenze; dell'Incendio di Borgo in Vaticano: tre vertici d'arte pura, per designazione oramai concorde dei secoli. […] Per contro, Martini, Carrà, Cagli, Salietti figurano quest'anno con pitture e sculture non meno importanti a Milano che a Venezia. Devo dire che sono esse a tenere alto il tono dell'esposizione di Milano»[52].

Roberto Papini che, come si è visto, era stato molto critico nei confronti delle prove di pittura murale alla V Triennale, sempre sulle pagine di "Emporium" si espresse con toni più pacati a proposito della medesima forma di espressione artistica presente alla Triennale del 1936 [Figg. 22, 23].

«Tre anni or sono le stesse pareti del salone furono coperte da quelle pitture che fecero tanto scalpore perché non erano intonate fra loro né proporzionate all'ambiente, a parte la vuota presunzione di qualcuna di esse. Oggi l'errore si ripete in altra forma ed al calore delle polemiche d'allora si sostituisce un candore di gelo, un meccanismo di quinte a nastro uscite, con le sculture, da una fabbrica di gesso. Ma la colpa prima è all'origine: sta nelle proporzioni sbagliate del salone. E quando un'architettura è sbagliata nella sua stessa essenza ogni ripiego che s'adatti alla falsa proporzione di quella, o peggio ancora l'esageri, è destinata a fallire. Così le pitture murali, cacciate dal salone, si son rifugiate un po' dappertutto, quasi per farsi dimenticare».

Nonostante questo iniziale commento, il critico sosteneva nelle linee generali la pittura murale, purché "obbedisse" all'architettura, augurandosi che in futuro si potesse dar seguito a tale forma d'arte, in quanto non era possibile

«rinunciare all'idea che proprio in Italia, paese classico della pittura murale, dagli ipogei etruschi almeno fino a Tiepolo, si debba abbandonare l'esperimento di tre anni fa per la sola ragione che non è riuscito e ha sollevato proteste. Non sappiamo rassegnarci al fatto che la pittura murale si rifugi sui paraventi intonacati per farsi perdonare. Bisogna pensare al perché l'esperimento non riuscisse e trovarne la ragione nella troppa libertà lasciata ai pittori di scapricciarsi per farsi avanti e di gridare l'uno più forte e più stonato dell'altro per farsi notare e di non obbedire all'architettura e di non avere un tema ben definito e preciso. Ne nacque evidentemente quel tumulto che urtò e dispiacque. Ma fra tre anni, quando ne saran passati sei, perché non riprendere l'esperimento sotto la ferrea direzione d'orchestra di un buon architetto (vedi il programma della Triennale), con l'ordine e la disciplina a cui gli artisti saran

[52] M. Sarfatti, *Arti decorative, ovvero: l'oggetto corre dietro alla propria ombra*, in "Nuova Antologia. Rivista di lettere, scienze ed arti", 1 luglio 1936, fasc. 1543, p. 57.

> lieti di piegarsi come ogni altro cittadino fascista? Nel frattempo molti capricci e molte volute stramberie son caduti; i giovani che vengono su son ragazzi serii che alla pittura murale si dedicano già con maturata coscienza e preparazione severa. Vogliamo proprio escluderli dalla rassegna triennale in cui si celebra la fausta alleanza fra l'architettura e le altre arti?»[53].

Al di là dei giovani e delle speranze nel futuro e nelle edizioni successive della manifestazione, Papini elogiò l'operato di alcuni artisti, fra i quali: Corrado Cagli, «irrequieto uomo d'ingegno» che aveva «chiesto aiuto a Paolo Uccello»; Felice Casorati, per i due mosaici «di cui uno veramente bello e obbediente alla tecnica musiva»; Carlo Carrà, sebbene le sue opere non raggiungessero «l'altezza di quel suo bell'affresco della Triennale precedente in cui gli era stato concesso più spazio e più respiro»; Mario Sironi, che aveva «ideato tre grandi mosaici per lo scalone», rispetto ai quali affermava come il solo visibile (perché completato) bastava «per confermare la vecchia ammirazione che abbiamo per la personalità potente e prepotente di questo artista nostro, dalla fisionomia inconfondibile e dalla convinzione inattaccabile»[54].

A proposito di Sironi, occorre notare come il suo caso sia emblematico rispetto alla diffusione della pittura e, più in generale, dell'arte murale e del rapporto con l'architettura nel corso del Ventennio, anche al di là degli episodi appena esposti. Rispetto alla Triennale del 1936, il mosaico cui faceva riferimento Papini – di cui il critico aveva visto solo la parte centrale poiché incompleto, in quanto venne portato a compimento ed esposto integralmente l'anno successivo, all'interno del Salone d'Onore del Padiglione italiano all'Esposizione Universale di Parigi del 1937 – era *Il lavoro fascista* (in seguito denominato *L'Italia corporativa*), un'allegoria del regime raffigurante, intorno alla figura centrale, l'Italia, le tematiche fondanti l'ideologia fascista, ovvero il lavoro, la famiglia, il governo e l'impero. Tra le numerose opere monumentali concepite dall'artista, di particolare rilievo rispetto alla tematica sono anche la decorazione dell'Aula Magna dell'Università La Sapienza del 1935, la decorazione per un'Aula del Palazzo di Giustizia di Milano del 1936-37 e quella, mai realizzata, per il salone centrale del Palazzo dell'Autarchia e del Corporativismo all'E 42. La prima, l'opera simbolica *L'Italia tra le Arti e le Scienze*, realizzata nell'Aula Magna del Palazzo del Rettorato progettato da Piacentini, esprime pienamente gli ideali e la concezione dell'arte al servizio della collettività e della nazione, propria all'artista, com'è facilmente intuibile leggendo le sue stesse parole:

---

[53] R. Papini, *Le arti a Milano nel 1936*, in "Emporium", vol. LXXXIV, n. 500, agosto 1936, pp. 72-73.

[54] *Ibidem*.

> «Il lavoro che V.E. mi concede non sarà dunque una comoda e pacifica soluzione della mia vita di artista, ma sarà uno dei primi e dei più ardenti slanci verso questa meta alta e severa che dovrà rigenerare nello spirito e nei mezzi l'arte d'oggi, condotta da vanità di tendenze individualistiche a dissipare gran parte delle mie energie»[55].

L'opera (che si ritroverà più avanti) concepita per il Palazzo di Giustizia di Milano, anch'esso di Piacentini, è, invece, il sintetico ed evocativo mosaico *La Giustizia fra la Legge e la Forza.* L'ultimo esempio citato, rimasto solo al livello progettuale, doveva essere un affresco dal tema fortemente evocativo ed in continuità rispetto alle precedenti opere murali, *L'Italia imperiale nel nuovo ordine politico ed economico (corporativo),* commissione che era stata promessa all'artista dall'architetto romano con il quale aveva più volte collaborato ma che, per il sopraggiungere della guerra e dei conseguenti cambiamenti socio-politici, non vide mai la luce.

[55] M. Sironi, lettera a Benito Mussolini, ACS, Segreteria Particolare del Duce, fasc. 545.895, pubblicata in S. Lux, E. Coen (a cura di), *1935: gli artisti nell'università*, op. cit., p. 18.

VI Convegno Volta. Tema: Rapporti dell'architettura con le arti figurative, 25-31 ottobre 1936, Roma, Reale Accademia d'Italia. Fotografia dei partecipanti al Convegno durante una seduta, pubblicata all'interno del volume contenente gli Atti.

# 2. IL VI CONVEGNO VOLTA: TEMATICHE, PROTAGONISTI E DIBATTITI

Il secondo episodio degli anni Trenta particolarmente significativo rispetto alla tematica del rapporto fra le arti e l'architettura è il VI Convegno Volta, indetto dalla Fondazione Alessandro Volta – istituita dalla Società Edison di Milano – ed organizzato dall'Accademico Marcello Piacentini su designazione della Classe delle Arti della Reale Accademia d'Italia, dal 25 al 31 ottobre 1936 a Roma. Il Convegno, sul tema dei "Rapporti dell'architettura con le arti figurative", fu diretto dallo scultore ed Accademico Romano Romanelli su designazione di Piacentini, che non poté partecipare alla manifestazione per motivi di salute e, per questo, lasciò il compito al collega, con il quale aveva collaborato in diverse occasioni quali, ad esempio, la Casa Madre dei Mutilati a Roma. Nonostante le recenti vicende politiche a livello internazionale, quali la guerra d'Etiopia, l'appoggio alla guerra civile spagnola e l'avvicinamento alla Germania nazista, che facevano guardare l'Italia con sospetto, il Convegno – strutturato in sessioni di lavoro, ciascuna delle quali centrata su uno specifico aspetto del vasto tema – vide la partecipazione di numerosi protagonisti della cultura architettonica ed artistica del tempo a livello nazionale ed internazionale.

L'immagine in apertura del volume degli Atti, pubblicato nel 1937 [Fig. 24] , è significativa in tal senso, in quanto restituisce un quadro, seppur parziale, di tali presenze: tra gli altri, vi si individuano, infatti, Marinetti, Giovannoni, Casorati, Ojetti, Carrà, Ferrazzi, Oppo, Severini, Hautecoeur, Fichera, Del Debbio, Muzio, Fierens, Cart de Lafontaine, Lhote, Ponti, Calza Bini e Papini. Tra i partecipanti bisogna, inoltre, menzionare almeno Le Corbusier, la cui relazione generò parecchie polemiche[56].

---

[56] Come si legge alle pagg. 8 e 9 del volume, gli stranieri invitati a partecipare al Convegno furono: Chester Aldrich (Stati Uniti), Virgil Bierbauer (Budapest), Paul Bonstz (Stoccarda), Cart de LaFontaine H. P. (Londra), Alexandre Cingria (Friburgo - Svizzera), Maurice Denis (Saint-Germain-en-Laye), André Dezarrois (Parigi), W.M. Dudok (Hilversum), Paul Fierens (Brusselle), Tiberio Gerevich (Budapest), Eric Gill (Pigotts), Eberhardt Hanfstaengl (Berlino), Louis Hautecoeur (Parigi), Clemens Holzmeister (Vienna), Vaslav Husarski (Varsavia), Leo von Koenig (Berlino), Paul Landowski (Francia), Le Corbusier (Parigi), André Lhote (Parigi), Henri Matisse (Parigi), Ivan Mestrovic (Spalato), Ragnar Östberg (Stoccolma), Leo Planiscig (Vienna), J.M. Sert (Spagna). Gli italiani invitati a partecipare furono, invece: Cesare Bazzani (Roma), Massimo Bontempelli (Roma), Armando Brasini (Roma), Raffaello Brizzi (Firenze), Alberto Calza Bini (Roma), Pietro Canonica (Roma), Felice Carena (Firenze), Carlo Carrà (Milano), Felice Casorati (Torino), Enrico Del Debbio (Roma), Ferruccio Ferrazzi (Roma), Francesco Fichera (Catania), Arnaldo Foschini (Roma), Umberto Giordano (Milano), Gustavo Giovannoni (Roma), Antonio Maraini (Firenze), Filippo Tommaso Marinetti (Roma), Giancarlo Maroni (Gardone Riviera), Pietro Mascagni (Roma), Gaetano Moretti (Milano), Giovanni Muzio (Milano), Angiolo Silvio Novaro (Oneglia - Imperia), Ugo Ojetti (Firenze), Cipriano Efisio Oppo (Roma), Giuseppe Pagano (Milano), Roberto Papini (Roma), Roberto Paribeni (Roma), Alessandro Pavolini (Roma), Lorenzo Perosi (Roma), Marcello Piacentini (Roma), Gio Ponti (Milano), Piero Portaluppi (Milano), Romano Romanelli (Firenze), Edoardo Rubino (Torino), Attilio Selva (Roma), Gino Severini (Roma), Mario Sironi (Milano), Ardengo Soffici (Poggio a Caiano), Ettore Tito (Venezia). Furono, inoltre, invitati: il Vice Presidente della Corporazione delle Costruzioni Edili, Giuseppe Morelli (Roma), il Vice Presidente della Corporazione delle Professioni e delle Arti, Ezio Maria Gray (Roma), il Presidente dell'Accademia di San Luca, Arnaldo Zocchi (Roma), ed il Segretario del Sindacato Romano Belle Arti, Orazio Amato (Roma), mentre non poterono intervenire Eric Gill, Henri Matisse, Ivan Mestrovic, Massimo Bontempelli, Umberto Giordano, Pietro Mascagni, Lorenzo Perosi, Edoardo Rubino, Ardengo Soffici ed Ettore Tito.

Escludendo quella inaugurale e quella conclusiva, le sedute furono otto e si svilupparono sui seguenti temi:

1. **L'Architettura e le Arti decorative negli stili dei vari tempi;**
2. **Come il ritorno della pittura a compiti monumentali possa giovare anche alla pittura di cavalletto;**
3. **Ritorno delle Arti figurative ai compiti monumentali;**
4. **Le tendenze dell'Architettura razionalista in rapporto all'ausilio delle Arti figurative;**
5. **Nuovi sviluppi delle varie tecniche decorative nel quadro dell'architettura;**
6. **L'insegnamento come preparazione alle tendenze dell'arte decorativa moderna;**
7. **Tutela e inquadramento statale degli artisti;**
8. **Evoluzione delle Mostre d'arte e delle Gallerie.**

Di seguito si fornisce un resoconto dettagliato, emerso dalla lettura degli Atti pubblicati nel 1937. Si ritiene, infatti, che analizzare le tematiche affrontate citando gli intellettuali, i critici, gli architetti e gli artisti coinvolti nelle diverse sedute e riportando i brani maggiormente significativi dei loro interventi possa giovare ad un'ideale ricostruzione del clima di quei giorni, del dibattito scaturito, dei principali nodi problematici e dei punti salienti del Convegno, al fine di comprenderne nel modo più diretto ed approfondito l'importanza e gli eventuali limiti.

Ad eccezione della seconda sessione, tenuta unicamente da Ojetti, tutte le sedute furono composte da due interventi e dai successivi confronti e dibattiti, dando luogo ad un'alternanza fra tagli storici e conservatori ed altri volti ad analizzare la situazione attuale o le possibilità future. Durante la seduta inaugurale, tenutasi in Campidoglio, intervenne il Vice Presidente anziano Carlo Formichi, che diede avvio ai lavori del Convegno in rappresentanza del Presidente Guglielmo Marconi, impossibilitato a partecipare. Le sue parole costituiscono una buona sintesi delle motivazioni di fondo della problematica affrontata:

> «La scelta del tema del Convegno non poteva essere più felice. Poiché proprio in questo ritorno all'unità delle arti, alla collaborazione della pittura e della scultura con l'architettura, si riassume il travaglio della estetica contemporanea. L'arte fine a se stessa, non è più la formula che possa soddisfar la nostra generazione così come soddisfece le generazioni appena passate, cui fu caro studiare lo sviluppo di ogni arte in sé e per sé. I pittori, gli scultori sono

> oggi ansiosi di tornare ad una disciplina di lavoro e ad un contatto intimo col popolo, a traverso figurazioni connesse con le grandi opere collettive che altrettanto grandi eventi sociali e politici vanno dappertutto, e segnatamente nella nostra Italia, ideando e compiendo. D'altra parte, invece, esigenze tecniche economiche e diremo stilistiche, nell'architettura contendono il posto alle arti sorelle, che altre epoche a queste riservarono sulle mura, sui fastigi, sui portali, anche se si delineino già tendenze favorevoli ad una ripresa di collaborazione, sia pure in modo tutto nuovo e originale. Sicché può dirsi che dalla soluzione di siffatto contrastato problema dipenderà in gran parte l'avvenire dell'espressione artistica propria del tempo nostro e delle generazioni future»[57].

Al di là del tono celebrativo, bisogna notare come il VI Convegno Volta abbia rappresentato un momento centrale del dibattito teorico intorno alla tematica in oggetto e, specialmente, rispetto al rapporto tra architetture pubbliche e decorazione, poiché il tema era «ormai maturo, profondamente sentito e tale da interessare l'arte in tutti i rami della sua attività ideale e pratica […] mettendola a contatto con i bisogni e le aspirazioni della società, in una parola, mettendola a contatto con l'uomo»[58].
Il riferimento al rapporto dell'arte e dell'architettura (principalmente quelle monumentali) con il popolo era particolarmente sentito, se anche Romano Romanelli nella sua introduzione in veste di presidente dichiarò:

> «Per l'Italia, l'arte, anche nelle sue forme plastiche, è un bisogno insopprimibile dello spirito che si manifesta sotto vari aspetti. Ma la grande arte della quale l'Italia fascista si preoccupa non è quella dei cenacoli, ma quella che, interpretando la natura con nobile linguaggio, si rivolge al popolo e non menoma questa o quella espressione a scapito delle altre, ma tutte le unisce in una logica e stretta collaborazione: architettura, scultura, pittura. S'intende che scultura e pittura debbono essere monumentali; ma ciò nulla ha a che fare col grosso e col gigantesco. Monumentale, dico, se destinate a complemento dell'architettura, ciò che non costituisce per gli italiani un fatto nuovo perché tali furono sempre, durante una tradizione vecchia di tremila anni, le opere maggiori d'arte nostra»[59].

---

[57] *Convegno di Arti "Rapporti dell'architettura con le arti figurative"*, Reale Accademia d'Italia, Roma, 1937, p. 12.

[58] *Ibidem*.

[59] *Ivi*, pp. 17-18.

Gustavo Giovannoni, nella sua relazione sul tema dei "Rapporti tra l'architettura e le arti della pittura e della scultura nei vari periodi dell'arte italiana" evidenziava la complementarietà tra le arti sorelle, attraverso

> «due fondamentali apoftegmi che tra loro si integrano e che possono così enunciarsi: 1° in tutti i periodi che hanno avuto un vero contenuto stilistico le opere di pittura e di scultura – ove si eccettuino quelle aventi per tema il ritratto o per scopo l'abbigliamento – sono state sempre concepite come diretto complemento o in diretta connessione con l'architettura, hanno risposto a speciali condizioni di spazio e di visuale di un determinato ambiente architettonico; 2° l'Architettura, d'altro lato, appena uscita dalle primitive espressioni della costruzione bruta – come quella delle piramidi e dei dolmen – ha sempre avuto bisogno del complemento e dell'accentuazione degli elementi decorativi, cioè delle applicazioni della plastica e del colore, o nella forma astratta dell'ornamento o con la narrazione immaginosa delle opere figurative dipinte o scolpite»[60].

A riprova di tale tesi l'architetto riportava, poi, dei casi esemplari desunti dalla storia, dando luogo ad un *excursus* dall'antichità all'epoca contemporanea, al fine di dimostrare come «non v'è opera di pittura o di scultura che non possa dirsi architettonica».
Ad esempio, a proposito del tempio greco e della chiesa bizantina si esprimeva come segue:

> «Nella mirabile concezione del tempio greco, capolavoro insuperato di organicità strutturale ed insieme di raffinatezza d'Arte nelle proporzioni, nell'ornato, nel colore, aveva parte essenziale la scoltura, nei bassorilievi fatti per le metope e poi frontoni, nelle statue collocate nell'interno del naos o nel sacro peribolo […] Nella chiesa bizantina invece il colore prende il posto dominante lasciato dalla scoltura, e tra l'architettura spaziale e quella coloristica della parete e della volta il rapporto è diretto, senza intermediari. I musaici hanno bensì il proprio valore iconografico, sia che narrino in cicli continui i fatti della Bibbia o dell'Apocalisse, o rappresentino le rigide figure stilizzate del Pantocrator, degli angeli, dei santi, o simboleggino la Chiesa, i suoi dogmi, i suoi riti, ma anche formano parte di un tutto architettonico, senza il quale perdono ogni significato; i loro fondi d'oro son fatti per riflettere quelle date condizioni di luce e per innestare la magia del loro splendore nella massa severa della costruzione a volta; la rigidezza del disegno ed il carattere statico delle figure continuano con perfetta unità la salda linea architettonica»[61].

---

[60] *Ivi*, p. 25.

[61] *Ibidem*.

L'artista Gino Severini rispose alla sintesi storica proposta da Giovannoni, comprendente tutte le epoche nelle quali i pittori e gli scultori collaborarono con gli architetti, spostando l'attenzione sulla definizione della pittura murale e soffermandosi sulle esigenze ad essa connesse, racchiuse in tre punti fondamentali:

> «gli artisti, se vogliono realizzare, sono obbligati di fare una scelta. E in primo luogo bisogna precisare che cosa si vuole: si desidera riportare in onore un'arte murale vera e propria, o si vuole semplicemente una «pittura sul muro». Di pittura sul muro gli architetti moderni non ne vogliono più, e non hanno tutti i torti. Un'arte murale vera e propria perché possa risorgere, deve essere pensata e sentita secondo le sue esigenze e leggi, ed i mestieri adatti per realizzarla; bisogna inoltre pensarla come espressione collettiva, sociale, e non individuale. […]
> Le esigenze dell'arte murale si possono riassumere così:
> 1° Rispettare la superficie del muro, mai sfondarlo con prospettive o scorci, lasciargli le sue qualità strutturali e funzionali.
> 2° Una superficie da decorare è prima di tutto una forma geometrica, da dividere armoniosamente secondo certe leggi della geometria.
> 3° Una pittura murale è apparentemente una pittura a due dimensioni, in realtà lo spazio del pittore è a N dimensioni, chiamerò questo spazio uno spazio vero, perché corrisponde perfettamente agli spazi pieni e vuoti con i quali l'architetto modella e modula la luce»[62].

All'interno della sua relazione sul tema "L'Architettura e le arti decorative negli stili dei vari tempi" Marinetti presentava, invece, la plastica murale futurista, illustrando artisti, architetti ed assunti fondamentali, citando l'esposizione organizzata per la ricorrenza del decennale fascista – «una meravigliosa Mostra di modernolatria […] indimenticabile primo tentativo di plastica murale futurista fu la Mostra della Rivoluzione Fascista (con le tipiche sale polimateriche a carattere sintetico dinamico simultaneo giocondo policromo e guerriero, dei futuristi Enrico Prampolini e Gerardo Dottori)» – e concludendo come «questa plastica murale che ha creato un suo nuovo mondo polimaterico nettamente futurista, sostituisce la pittura e la scultura. Non può essere ospitata nelle esposizioni d'arte pura, realizza l'arte-vita, arricchendo la giornata e la notte dell'uomo con un'esaltante e continua sintesi della radiosa civiltà meccanica»[63].
Inoltre, a differenza della quasi totalità della platea, il padre del futurismo giudicava la Triennale di Milano del 1933 – come visto, altro episodio centrale rispetto al tema trattato

---

[62] *Ivi*, pp. 37-38.

[63] *Ivi*, pp. 45.

– fallimentare: «La quinta Triennale di Milano, che mostrò dal punto di vista degli esterni e dell'arredamento il trionfo di Antonio Sant'Elia e la passione rinnovatrice dei giovani razionalisti suoi ammiratori, fu dal punto di vista dell'*Arte murale* un fallimento»[64].

La relazione di Ojetti sul secondo tema, "Come il ritorno della pittura a compiti monumentali possa giovare anche alla pittura di cavalletto", generò molte perplessità e polemiche, in quanto l'intervento del critico si discostò dal tema previsto. In particolare, Giuseppe Pagano rispose proponendo delle considerazioni di fondo che costituiscono una buona premessa a qualunque riflessione in merito all'argomento:

> «S. E. Ugo Ojetti doveva parlare sul tema: "Rapporti tra pittura da cavalletto e pittura murale" o, meglio, "Come il ritorno della pittura a compiti monumentali possa giovare anche alla pittura da cavalletto". Questo è un tema che si poteva esaurire con una semplice affermazione, oppure poteva essere trattato in maniera più completa partendo soprattutto con coerenza da una definizione: che cosa sia la pittura murale. È pittura grande? Pittura ad affresco? A mosaico? Oppure decorazione di edifici ufficiali? Doveva seguire a questa precisazione un'altra domanda: che cosa è la pittura decorativa? Non è forse arte, semplicemente della buona pittura? A quelle premesse doveva seguire una terza domanda: l'architettura moderna si è servita della collaborazione della buona arte figurativa per gli edifici moderni? Se sì: ha fatto bene questo fatto ai pittori? Se no: perché gli architetti non hanno impiegata molta pittura? Perché essi sono degli iconoclasti? Perché non hanno trovato dei buoni pittori? Perché i committenti non hanno dato loro i mezzi per valersi di buoni pittori? O, forse, perché si è fatta soltanto della buona architettura utilitaria, dove la cosiddetta pittura monumentale sarebbe stata retorica e pleonastica? Queste domande Ojetti non le pone. Egli, invece, nella sua relazione cerca di ammettere come ovvio e già dimostrato che se c'è (secondo lui) della cattiva pittura da cavalletto ciò dipende dal fatto che manca, da parte dell'architettura moderna, una affettuosa comprensione della decorazione pittorica. E si scaglia contro i muri nudi della architettura moderna»[65].

Pagano proseguiva affermando che il «pregiudizio di ostilità degli architetti verso i pittori» fosse assolutamente infondato e che la reale avversione si manifestasse, invece, nei confronti della retorica vuota delle opere decorative non giustificabili né in chiave utilitaristica né artistica, concludendo: «meglio un muro bianco, meglio una architettura

---

[64] *Ivi*, pp. 42.

[65] *Ivi*, p. 60.

onesta, sincera, quasi povera e anonima piuttosto che essere costretti ad accettare la forzata imposizione di un cattivo pittore o i consigli di un committente incompetente»[66].

Il terzo tema, "Ritorno delle arti figurative ai compiti monumentali", vide gli interventi di Maurice Denis e di Antonio Maraini. È interessante notare come, in risposta all'intervento del primo, Paul Fierens riconoscesse il primato italiano rispetto alla pittura murale:

> «L'unione delle arti è un ideale al quale si può tendere. L'unione degli artisti è altresì augurabile nella pratica. Bisogna favorire la produzione di contatti personali, perché soltanto a partire da questi si può sperare in un rinnovamento dell'arte murale. In questo campo, come in molti altri, l'Italia attuale ci dà l'esempio migliore. Se dobbiamo constatare che la questione dell'arte murale è sopratutto, oggi, una questione italiana, questa constatazione è tutta in funzione dell'onore e della gloria dell'Italia»[67].

Risulta utile soffermarsi, altresì, sulla risposta di Gio Ponti, dalla quale emerge chiaramente non soltanto un'articolata opinione sul tema – di seguito riportata in cinque eloquenti punti che riassumono la questione della pittura da cavalletto, generalmente considerata "inferiore" rispetto alla pittura murale, i rapporti tra architetto ed artista e le funzioni monumentali della pittura e della scultura – ma anche un'acuta osservazione sul Palazzo di Giustizia di Roma, che potrà tornare utile in seguito, nella presente trattazione:

> «1° Non divido il dispregio per il quadro da cavalletto: divido solo il dispregio per la cattiva pittura: in ogni modo questi amori o disamori non sono un problema dell'architettura, poiché s'è portata la valutazione della pittura anche in un campo di espressione nazionale, credo e so che anche una pittura di cavalletto può, se nobile e grande, illuminare di gloria una Nazione.
> 2° Circa la pittura murale io penso che non è molto onorare questa arte il trattarla in funzione dell'architettura per ottenere degli "effetti" negli ambienti. Preferisco rispettare la pittura che impiegarla, in certo modo, come un mezzo nella costruzione.
> 3° Non comprendo troppo la questione di gerarchie fra architetto e pittore: vi sono solo gerarchie di valori. Se vi debbono essere ordine e gerarchia allora vi è, mi pare, solo l'architetto come regista di scultori e pittori, e non vi è questione di scultura o pittura come arte.
> 4° Circa le funzioni monumentali della pittura e della scultura io sento che vi è in alcuni artisti un afflato monumentale anche senza funzioni o dimensioni "materialmente" monumentali. Piero della Francesca mi appare sempre pieno di monumentale maestà.

---

[66] *Ivi*, p. 61.

[67] *Ivi*, p. 76. Traduzione dell'autrice.

Questa monumentalità io rispetto, mentre temo assai la monumentalità dirò così dimensionale che sbocca fatalmente in una retorica insopportabile. Si guardi il Palazzo di Giustizia di Roma: né la monumentalità dimensionale né la partecipazione intensa della scultura all'opera architettonica hanno una funzione benefica sulla scultura come arte. Pittura e scultura sono grandi e monumentali solo per i valori di pittura e di scultura.
5° Vi sono delle funzioni espressive sociali, politiche, religiose, per le quali la pittura deve ricorrere a espressioni monumentali. Queste sono funzioni di soggetto legate a fatti ed ideali sociali e religiosi. L'Architetto deve, quando deve, ospitare queste espressioni, ma mi pare che esse non hanno una inevitabile necessità di essere in funzione architettonica; siano delle pitture e delle sculture magistrali, ricche di un profondo pensiero»[68].

L'intervento di Antonio Maraini, invece, muoveva dall'assunto secondo cui «la necessità di contemplare il ritorno a una funzione architettonica della pittura e scultura» fosse scaturita dal «profondo mutamento politico e sociale intervenuto nel mondo», per cui l'intento del Convegno non era «negare il quadro di cavalletto ma rispondere alle nuove condizioni create dalla vita al nostro tempo.» A tal proposito lo scultore citava le opere principali erette dal Fascismo – tutte romane e concepite da Marcello Piacentini, ad eccezione del Foro Mussolini di Del Debbio – che costituivano la prima realizzazione del nuovo indirizzo: «la Città universitaria, la Casa madre dei Mutilati, il Foro Mussolini, il Ministero delle Corporazioni. Esse malgrado le loro manchevolezze, se ne abbiano, restano e resteranno una affermazione superba del nostro tempo e della evoluzione del novecento della formula ottocentesca ormai sorpassata "l'arte per l'arte", verso quest'altra infinitamente più elevata e feconda di possibilità "l'arte per l'uomo"»[69].
Maraini, inoltre, considerava i rapporti tra artista e pubblico e tra artista e Stato, sostenendo che «il committente privato è andato man mano scomparendo, mentre le sue funzioni di amatore e di mecenate sono passate o allo Stato direttamente o ai vari Enti da lui promanati», nonché il rapporto tra le arti, dichiarando che «pittura e scultura saranno come la voce per la quale l'edificio parlerà agli uomini e susciterà in loro ricordi, propositi, sentimenti».
L'influente Segretario generale della Biennale Internazionale di Venezia e del Sindacato Nazionale Fascista Belle Arti – che, pertanto, rappresentava gli artisti italiani anche alla Camera dei Deputati e presso il Consiglio delle Corporazioni – nel suo intervento propose, altresì, un'analisi storica atta ad evidenziare le peculiarità dei diversi linguaggi ed il loro

---

[68] *Ivi*, pp. 78-79.

[69] *Ivi*, p. 80.

confronto con l'architettura, spiegando perché non potesse esistere un'opposizione tra l'architettura e le altre arti.

> «Nella scultura il distacco dalla architettura, intesa nel suo potere unificatore ed ordinatore delle varie arti concorrenti ad un fine, era stato minore, perché la tradizione di valersi a fini decorativi della scultura negli edifici non subì mai interruzione. Tuttavia la decorazione plastica aveva finito con l'assumere un tono veristico che era in assoluto contrasto con l'armonia astratta propria della architettura. Ritrovare una dignità di stile nelle immagini scolpite, osservando il maggior rispetto per la materia e per le parti costruttive, è stata la ricerca principale della scultura contemporanea, che nel rispondere bene alle necessità della architettura ha posto la sua più alta ambizione. Ed i resultati raggiungi dimostrano come si sia sulla buona via.
> Non altrettanto si può dire per la pittura. Per essa infatti l'interruzione delle tradizioni connesse alla grande decorazione è stata quasi totale. […] La tela da salotto borghese si può dire abbia assorbito tutte le forze della pittura durante quasi un secolo, sino a ieri quando a traverso gli esperimenti recenti di ogni genere, altre aspirazioni per reazione si sono affermate. Oggi, tra queste, la massima per i giovani è di poter dipingere ad affresco su qualche vasta parete di edificio pubblico. Ma naturalmente la preparazione non è pari sempre all'assunto, perché appunto bisogna riannodare il filo di una tradizione interrotta. […] Resta da vedere come l'architettura voglia e possa valersi del concorso delle arti figurative. Poiché è noto che l'esperimento razionalista, dovunque, si è affermato, dappertutto ha eliminato completamente o quasi la veste decorativa della pittura, e ridotto al minimo di qualche elemento plastico l'adornamento della scoltura. Fatto che si spiega in parte come reazione contro la sovrabbondanza di superflui abbellimenti nelle facciate e negli interni del secolo passato, ed in parte come affermazione di una analogia pratica tra la macchina e l'edificio, in quanto costruzione puramente utilitaria ad un fine determinato senza bisogno di travestimenti e di complementi superflui»[70].

Pertanto egli sosteneva come non potesse esistere «una giustificata opposizione contro la pittura e la scultura nella architettura. Tutto dipende dall'uso che se ne faccia e dalla rispondenza che da essa possa venire agli intenti dell'architetto. Questi, se saprà e vorrà, anche oggi, come i suoi predecessori grandi d'una volta, potrà trarre dall'opera del pittore e dello scultore un concorso prezioso. E la rinuncia, là dove non sia fondata, risulterà ad una inutile diminuzione di mezzi artistici, ad un vero e proprio impoverimento di sostanza

[70] *Ivi*, p. 83.

estetica»[71]. Concludeva l'intervento sottolineando come nelle opere pubbliche realizzate dal Fascismo «la volontà e la capacità di riportare le arti figurative a compiti monumentali si afferma(sse) e si dimostra(sse) attuabile»[72].

La quarta seduta, sulle "Tendenze dell'architettura razionalista in rapporto all'ausilio delle arti figurative", risulta particolarmente interessante sia per il tema sia per i personaggi coinvolti, in quanto fu costituita dagli interventi di Marcello Piacentini e di Le Corbusier.
La prima relazione, letta da Romanelli per l'assenza dell'architetto romano, illustrava la situazione delle singole arti e del loro rapporto, facendo ricorso ad efficaci rimandi alle epoche precedenti e proponendo precise linee di intervento, volte a mettere in atto una "rivoluzione".

> «La pittura si trova oggi in uno stato di grande disagio e di grande disorientamento. […] Le Esposizioni nazionali e internazionali, le Biennali, le Quadriennali, le Mostre personali e di gruppi, non hanno giovato e non giovano – secondo l'opinione di molti – a risollevare le sorti della pittura, ma al contrario la gettano sempre più nel dedalo inesauribile di vuoti esperimenti, di inutili tentativi, di facili mode.
> Si è allora in questi tempi iniziato un movimento tendente a dare alla pittura tutto un nuovo indirizzo, o meglio di riportare la pittura alla sua grande funzione di sostenitrice e integratrice dell'architettura. […] Gli encausti romani e pompeiani, i mosaici cristiani e bizantini, le grandi pareti affrescate delle chiese e dei palazzi pubblici dal '300 al '700, dimostrano come la pittura mai si sia dissociata dall'architettura, per adempiere alla sua funzione espressiva ed emotiva, e contribuire alla monumentalità degli edifici.
> […] Ecco dunque la nuova fede: ritorno della pittura alla monumentalità classica, al suo compito di illustrare, di illuminare l'interno degli edifici.
> Basti pensare all'apporto degli affreschi di Giotto nel S. Francesco d'Assisi, di quelli di Luca Signorelli e del Beato Angelico nel Duomo d'Orvieto, delle pareti di Simone Martini nel Palazzo Comunale di Siena, e ancora delle grandi vetrate del Duomo di Colonia, per comprendere quanto la celebrità di questi monumenti sia dovuta alla pittura: essi stessi, privati di quelle immense decorazioni, sarebbero edifici incolori e muti. Come ci apparirebbe il Vaticano senza la volta della Sistina, e senza le stanze di Raffaello?

---

[71] *Ivi*, p. 84.

[72] *Ivi*, p. 85.

> Ma queste considerazioni non comportano soltanto un puro e semplice cambiamento d'indirizzo artistico: esse ci spingono verso una vera e propria rivoluzione, che coinvolge istituzioni, abitudini, interessi»[73].

Secondo Piacentini, la rivoluzione sarebbe dovuta avvenire attraverso il grande cambiamento «di sistemi, di attrezzature e sopratutto di mentalità» nelle scuole d'arte, all'interno delle quali occorreva insegnare «le tecniche delle decorazioni murarie (affresco, encausto, mosaico, etc.), oggi neglette». Inoltre l'architetto suggeriva di ridurre, per importanza e per numero, le grandi esposizioni continuative, «come da noi le Biennali, le Quadriennali: tutti questi empori di esibizioni non sempre convinte, di emulazioni non sempre in buona fede artistica. Queste grandi Mostre – che costano somme ingenti agli Stati – promuovono grande movimento ed eccitazione il giorno della loro inaugurazione, ma dopo pochi giorni, vengono per lo più disertate».
Considerando anche il problema sociale e della sopravvivenza degli artisti, l'Accademico d'Italia suggeriva, poi, un intervento da parte dello Stato, anticipando in qualche modo i concetti alla base della legge del 2%, che sarebbe stata promulgata solo sei anni dopo ma che veniva già applicata ufficiosamente, nonché il proprio *modus operandi* a proposito dell'impiego di numerosi artisti nelle opere da lui progettate:

> «Devolvano gli Stati tutte le somme che annualmente spendono per le trasformazioni, divenute sempre più complesse e costose, degli ambienti destinati alle Mostre e le somme degli ingenti premi, alle opere di alta decorazione murale negli edifici pubblici, fin nelle scuole elementari, nelle palestre, nei bagni. Se sulla parete di ogni Aula scolastica, al posto del banale Crocifisso di cartapesta, comperato per poche lire dai mercanti di arredi sacri, si dipingesse a buon fresco una scena della Passione, ne guadagnerebbe l'austerità e la nobiltà dell'ambiente, e l'arte tornerebbe ad una sua propria funzione necessaria di vita. Alle scene religiose si dovrebbero alternare scene di vita attuale, civili, patriottiche.
> L'artista tornerebbe così ad essere utile alla società»[74].

Pertanto, lo Stato avrebbe dovuto ridurre le proporzioni delle esposizioni – luoghi nei quali il ritratto ed il paesaggio sarebbero comunque sopravvissuti – non sostenendole economicamente, dal momento che tali generi non costituivano «arte per le masse, per la collettività», e destinare i fondi risparmiati alle commissioni di arte pubblica murale.

---

[73] *Ivi*, p. 96.

[74] *Ivi*, p. 97.

Rispetto all'architettura razionale, che «non ammette nessuna decorazione: muri lisci, nudi; materiali tersi, lucidi; industrializzazione e standardizzazione di ogni elemento, prettamente utilitario» ed ambienti nei quali «non si crede possa trovar posto una pagina di pittura viva e commovente», l'architetto notava, invece, un'inversione di tendenza:

> «Molti vogliono che, pur creando con i più rigidi canoni della più assoluta modernità – che non è qui il caso di analizzare – si ritorni alla monumentalità significativa ed emotiva, quella monumentalità che è stata sempre la base dell'architettura di ogni epoca, e che ha dato sempre a quest'arte il privilegio di essere a capo delle altre sorelle.
> Questa architettura monumentale esige l'aiuto – per non rimanere sterile – della pittura: soltanto con questa integrazione possiamo pensare al ritorno delle grandi opere».

Piacentini riconosceva, dunque, il primato all'architettura, dichiarando, tuttavia, come essa avesse bisogno della pittura per non rimanere sterile e per giungere ad "alti livelli".

L'altro intervento della quarta seduta, come anticipato, fu quello di Le Corbusier, che rappresentò uno dei momenti maggiormente significativi del Convegno, per la rilevanza del personaggio e per il nutrito dibattito e le polemiche innescate dai concetti espressi, che talvolta mostrarono i limiti della discussione basata più su tematiche astratte e limitanti che sui problemi concreti[75].

Già nella premessa – per la cui pubblicazione negli Atti l'architetto richiese una trascrizione stenografica al fine di evitare equivoci, incomprensioni o strumentalizzazioni – Le Corbusier polemizzava nei confronti del Convegno, sostenendo che il tema dibattuto contenesse un equivoco di fondo, ovvero la ricerca di una «fraternizzazione» o di un'intesa cordiale tra le diverse arti, punto di vista non corretto in quanto, mentre le arti e il pensiero si trovavano «in piena battaglia», a suo parere l'architettura aveva già ottenuto la vittoria morale universale. A tal proposito citava la nota vicenda del concorso del Palazzo delle Nazioni di Ginevra, poiché il Segretario Generale del CIAM – Congrès Internationaux d'Architecture Moderne, nato nel 1928 in seguito all'attribuzione "illegale" da parte dell'élite del mondo architettonico – alla vigilia del Convegno aveva consigliato all'architetto svizzero di non prendere parte alla manifestazione per non essere "messo a servizio" di quello che vedeva come il nemico più implacabile delle loro idee, ossia

---

[75] Per un resoconto efficace di tale relazione e, più in generale, sul Convegno, si rimanda al saggio: C. F. Carli, *Il Convegno Volta del 1936,* in V. Fagone, G. Ginex, T. Sparagni (a cura di), *Muri ai pittori,* op. cit., pp. 97-105.

l'accademismo architettonico[76], mentre Le Corbusier aveva deciso di intervenire augurandosi che il comune scopo ultimo potesse essere quello di «aprire le porte alle nuove forze, alla nuova civiltà macchinista». La polemica era, inoltre, mossa nei confronti dell'intervento di Denis in quanto opposto alla propria concezione, secondo la quale sebbene l'opera d'arte fosse una presenza insigne, il ruolo dominante spettasse chiaramente all'architettura, essendo «pura, intensa, vera, una». L'architetto riportava stralci del suddetto discorso, ed in particolare il passaggio nel quale, citando le architetture di Auguste Perret, Denis sosteneva che tali opere in cemento armato fossero più figlie delle macchine che degli uomini e come, di conseguenza, fosse necessario rivestirle di ornamenti o di pitture, al fine di donare una diversa qualità al muro rispetto a quella data dall'architettura, abbellendolo. Le Corbusier rispondeva domandando in modo ironico se il nudo fosse abominevole.

L'intervento vero e proprio, invece, affrontava due tematiche principali: "Lo studio della tendenza che impera invece nell'architettura razionalista di escludere, come superflue secondo una logica rigorosa, il concorso delle arti figurative" e "L'opera d'arte, presenza insigne". Rispetto al primo argomento, Le Corbusier sosteneva il ruolo dell'architettura, la «nuova pagina bianca offerta dalle costruzioni nuove d'una civiltà nuova, quella della macchina»[77], muovendo da alcuni episodi significativi a livello internazionale in relazione al dibattito – il Palazzo dei Soviets del 1931 in U.R.S.S., l'Esposizione Internazionale del 1937 e la Casa delle Culture in Francia, la situazione successiva all'ascesa del nazionalsocialismo in Germania e le grandi opere di costruzione o ricostruzione in Italia – e concludendo con frasi molto forti, quali «Io non capisco quale imperativa missione abbiano le arti figurative in questa faccenda. Io dico: l'architettura non ne ha bisogno», smorzate lievemente da un'affermazione conciliante: «Ma aggiungo senza indugio: l'architettura, in talune occasioni può esaurire il suo compito e aumentare il diletto degli uomini con una collaborazione eccezionale e magnifica delle arti maggiori: pittura e statuaria».

Nella seconda parte della relazione l'architetto esponeva, invece, le proprie idee su funzioni, tipologie e tecniche delle arti in rapporto all'architettura, distinguendo tra arte decorativa ed Arte – «questa malattia che appartiene al declino di una civiltà, che è pittura o statuaria, ma a coefficienti di cattiva qualità» poiché «non esiste arte decorativa: v'è, per quanto umile possa essere, l'Arte e null'altro!» – e sostenendo come l'abitudine «di

---

[76] *Convegno di Arti "Rapporti dell'architettura con le arti figurative"*, op. cit., p. 103.

[77] *Ivi*, p. 120.

ricoprire l'architettura con parati (scelta di ogni colore, innumerevoli disegni, arabeschi, macchie, qualsiasi genere e stile, etc.)» la annientasse e fosse indice del problema della policromia resa dal pittore, che «non porta masse di colore sufficientemente compatte per qualificare un muro […], piuttosto lo squalifica lo fa scoppiare, esplodere, sottraendogli la sua stessa esistenza», al contrario della policromia architettonica che «s'impadronisce del muro intero e lo fa emergere con la potenza del sangue, la freschezza della prateria, lo splendore del sole, la profondità del cielo e del mare».
Inoltre ribadiva come non vi fosse bisogno di «pittori per l'architettura» e che, malgrado la buona volontà, non fosse accettabile «che la società (potesse) *in questo modo* salvare i 20.000 pittori disoccupati di Parigi» cui aveva fatto cenno in precedenza, poiché «non (c'era) posto, nell'architettura, che per pittori degni e sufficientemente forti», allo stesso modo di come non potesse esserci posto per l'affresco o per il mosaico, le sole tecniche possibili in altri tempi ma che, in rapporto ai nuovi colori ed agli intonaci artificiali, rappresentavano un «vagito».

Tra i molti commenti che seguirono, quello di Paul Bonatz si oppose fermamente al pensiero lecorbusieriano, sostenendo:

> «se abbiamo il coraggio di pensare, per le nostre opere, alle generazioni future, non ci accontenteremo, quando ci verrà affidato un compito importante, di fare uno scheletro rivestito di pelle: noi erigeremo dei muri di pietra, come fecero qui i Romani prima di noi. […] In questa concezione dell'edificio duraturo, la pittura e la scultura trovano naturalmente il loro posto. Nella nuova unione della scultura e della pittura con l'architettura, mai più le arti giocheranno il ruolo di ornamenti subordinati. Saranno partners uguali»[78].

Paul Landowski, invece, riteneva che la soluzione al problema risiedesse «nella stretta collaborazione della scultura, della pittura e dell'architettura, collaborazione, vera simbiosi che deve avvenire sin dai primi disegni e progetti dei monumenti, perché le arti plastiche non devono essere impiegate come tappa buchi, ma devono magnificare il senso dei monumenti che decorano»[79], mentre Vaslav Husarski riprendeva l'aspetto legato a tecniche e materiali – concordando sulla necessità di utilizzare le tecniche nate dal progresso della chimica e non più quelle "vecchie" (affresco, encausto, mosaico, tempera) – nonché l'aspetto legato alla «forma» della pittura murale, che doveva liberarsi

[78] *Ivi*, p. 131, traduzione dell'autrice.

[79] *Ivi*, p. 132, traduzione dell'autrice.

dal passato per divenire «l'espressione della nostra epoca» ed «entrare nel quadro di questa architettura moderna»[80].

Dell'intervento di Louis Hautecoeur in risposta a Le Corbusier è interessante notare la difesa dell'Esposizione Internazionale di Parigi del 1937, in rapporto all'impiego di giovani artisti ed architetti, molti dei quali con meno di quaranta o di trent'anni, ed alle risorse, oltre 20 milioni, destinate alla pittura ed alla scultura: «L'esposizione del 1937 sembra dunque soddisfare al contempo i congressisti che desiderano l'unione dell'architettura e delle arti plastiche e Le Corbusier che spera nell'impiego di giovani artisti»[81].

Della risposta di Gino Severini, invece, occorre evidenziare – travalicando anche i confini del Convegno Volta – la legittimazione dell'arte in virtù della distinzione tra tipologie costruttive:

> «Secondo me bisogna separare il problema relativo alla casa di abitazione, da quello relativo ai grandi edifici collettivi, sia religiosi, sia statali e in generale pubblici. […] Quanto all'edificio collettivo, Chiesa, Palazzo Comunale, Banca, Teatro, etc. esso concentra in sé tutto il problema del decorare o del non decorare. […] Io credo, invece, che, in dati casi, l'architettura ha bisogno del pittore. Non si tratta certo dell'architettura in sé, forse, come la intende Le Corbusier, che ha portato nel nostro tempo, dopo la pittura, la nozione di un'architettura gratuita, scopo a sé stessa, e che perciò resta piuttosto in un piano didattico; si tratta invece dell'architettura intesa come cosa concreta ordinata ad un fine pratico. E questo fine pratico, può essere una Chiesa, un Palazzo del Podestà, una Banca, etc. Ci possono essere delle esigenze religiose, etiche e sociali che esigano assolutamente una rappresentazione figurativa o simbolica, un'arte suscettibile di suscitare delle idee, evocare delle immagini»[82].

Inoltre, riguardo le tecniche utilizzate, Severini sosteneva che non fosse possibile «adattare i "mezzi" della pittura moderna alle esigenze dell'arte murale e architettonica. […] La pittura murale, soprattutto dei grandi edifici collettivi, credo che deve essere una rappresentazione dello spazio relativo all'architetto, e non uno spazio a tra dimensioni relativo al pittore quando è libero nel suo dominio» e, ancora, che «l'arte non dipende dal "mezzo", […] si può impiegare l'affresco e il mosaico, ma però impiegati con conoscenze

---

[80] *Ivi*, p. 133.

[81] *Ivi*, p. 133, traduzione dell'autrice.

[82] *Ivi*, pp. 134-135.

approfondite di questi mestieri; e si possono impiegare altre materie più recenti ma con precauzione»; pertanto «l'eccezione è l'edificio collettivo nel quale esigenze esteriori all'arte, esigenze d'ordine pratico ma imperative, e d'ordine etico non meno imperative, possono reclamare una collaborazione intelligente fra architetto e pittore o scultore»[83].
Della risposta di W. M. Dudok a Le Corbusier è interessante il seguente assunto, nel quale è possibile cogliere anche un rimando ad Adolf Loos: «Qualcuno fra noi è andato così lontano da decretare che l'ornamento sarebbe un crimine. Quale negazione della vita! Perché l'ornamento è la gioia di vivere condensata, verso la quale tende un profondo desiderio umano».

Alberto Calza Bini, invece, rispose all'architetto svizzero facendo notare «che nelle Scuole italiane questi oscillanti accademismi [tra Rinascimento e Neo-romano] sono terminati da un pezzo, e che tra i giovani allievi e i loro maestri è ormai serena e fiduciosa intesa; perché i maestri insegnano sopratutto a creare edifici strettamente aderenti alla destinazione, ed eccitano i giovani ad esprimersi liberamente, secondo la forza, la poesia e lo slancio che essi possono trovare soltanto nel loro cuore e nel loro cervello». Calza Bini sottolineava, inoltre, come anche al di fuori della scuola il regime desse largo aiuto ai giovani: a dimostrazione di tale tesi citava le recenti opere realizzate ed i concorsi banditi o vinti per l'appunto da giovani, e menzionava Piacentini, di cui condivideva le conclusioni della relazione letta da Romanelli, sottolineando come l'architetto «non soltanto a parole, ma con i fatti, (avesse) sempre cercato la collaborazione di pittori e scultori in tutte le sue opere, sino all'ultima della Città Universitaria». Concludeva, poi, affermando: «gli architetti italiani, pur tendendo alla creazione di opere che in tutto rispondano al loro tempo, non potranno mai rinunciare all'apporto di luce e di forza espressiva delle arti figurative, che solo possono integrare l'architettura veramente italiana»[84].

H. P. Cart de Lafontaine, infine, in risposta a Le Corbusier sosteneva che «riguardo la collaborazione fra l'architetto, il pittore e lo scultore, è generalmente il caso che per degli edifici pubblici o per delle costruzioni importanti, l'architetto si metta in rapporto con lo scultore ed il pittore nel momento in cui studia i bozzetti preliminari»[85].

---

[83] *Ivi*, pp. 136-137.

[84] *Ivi*, p. 143.

[85] *Ivi*, p. 145. Traduzione dell'autrice.

Da queste brevi citazioni emerge la rilevanza del contributo di Le Corbusier in rapporto alle tematiche scaturite ed alle posizioni sostenute dai diversi partecipanti. Come notava anche Carli nel contributo citato in precedenza[86], colpisce il silenzio di Mario Sironi, non soltanto a proposito del suddetto intervento ma anche rispetto a tutto il Convegno, nonostante il maggiore esponente del muralismo italiano avesse preso parte alla manifestazione e fosse stato sollecitato ad intervenire da Gio Ponti.

Nel corso della quinta seduta del Convegno, sul tema "Nuovi sviluppi delle varie tecniche decorative nel quadro dell'architettura", Roberto Papini sostenne l'esistenza di una «legge di subordinazione della decorazione all'architettura, senza la quale legge la decorazione finisce per distruggere l'armonia creata dall'architettura. Ma subordinazione non è soggezione, tanto è vero che è libera l'espressione di ogni temperamento così come perfino nella più rigida disciplina militare di guerra ogni soldato è libero di divenire un eroe». Papini ribadì, inoltre, la rinascita delle arti e la loro unità a discapito delle altre forme d'arte, affermando:

> «Certo è che il quadretto o la statuetta da esposizione destinati a finire appesi a un chiodo o posati su un piedistallo qualsiasi, isolati, esiliati in un ambiente indifferente, saggi d'un'arte disoccupata e senza fissa dimora, non interessano ormai neppure gli artisti più vivi, i quali li producono per campare più che per vivere. E questo è, almeno da noi in Italia, terra classica dell'unità delle arti, il miglior sintomo di quella rinascita in cui speriamo e crediamo»[87].

Il commento di Giovanni Muzio alla relazione di Papini risulta interessante per desumere il punto di vista dell'architetto meneghino:

> «Si parla astrattamente di rapporti tra architettura, pittura e scultura ma credo sia più opportuno dire dei rapporti tra architetto pittore e scultore. Io architetto convengo con Oppo e Ponti nel ritenere assurda e dannosa una qualsiasi dipendenza gerarchica del pittore e dello scultore dall'architetto. Può solo parlarsi di lavoro concorde e parallelo con mezzi e scopi nettamente diversi. […] Quando sono persone distinte ritengo necessario che la costruzione dell'edificio debba sempre precedere e che il pittore e lo scultore si accinga alla concezione dell'opera d'arte quando possa vedere già esistenti le condizioni di luce e di spazio, nelle quali

---

[86] C. F. Carli, *Il Convegno Volta del 1936,* op. cit., p. 100.

[87] *Convegno di Arti "Rapporti dell'architettura con le arti figurative"*, op. cit., p. 158.

l'opera stessa dovrà vivere. Questa successione di tempo determina i rapporti tra le arti figurative e l'architetto»[88].

Inoltre Muzio evidenziava un altro punto fondamentale nella determinazione di tali rapporti, ovvero il ruolo del committente:

> «privato, Ente pubblico, Stato, Chiesa – il quale solo può e deve stabilire l'ampiezza del compito delle varie arti nell'edificio. Questo dico perché per esperienza personale mentre nel compito costruttivo l'architetto combattuta la battaglia del progetto può fare l'edificio, difficilissimo diviene il suo compito d'intermediario quando viene il momento di far eseguire pitture o sculture, quello che piace all'architetto dispiace sempre al committente. Quindi ritengo che ad esso si debba prima rivolgerci per persuaderlo della necessità dell'opera d'arte ed illuminarlo sulle qualità di essa. Non si può fare a meno del suo intervento per innalzare monumenti vitali»[89].

Felice Casorati, invece, nel corso del dibattito seguito alla relazione, pose un interessante interrogativo:

> «C'è veramente oggi una tendenza a questa pittura monumentale dovuta ad essenziali ragioni artistiche e quindi umane, o questa tendenza è soltanto dovuta a fattori esteriori come la mancanza di compratori di quadri, l'abbondanza di edifici pubblici, l'uso necessario di grandi locali etc.? […] Io sono propenso a credere che la tendenza di cui si parla sia dovuta a ragioni di ordine materiale. […] Però come in tutte le cose, e specialmente nelle più buone e belle, si può considerare, come si suol dire, un rovescio di medaglia… Esiste […] il pericolo cioè che gli artisti e specialmente i più giovani vengano involontariamente incitati a forzare la propria natura e quindi il proprio operato, a piegare desideri ispirazioni ambizioni al conseguimento di utilità e successi pratici, a falsare la propria personalità, ad assumere insomma una voce non sincera perché interessata ed occasionale.
> Se lo Stato con atto generoso si decidesse – come taluno invoca – a far decorare (permettetemi la parola) gli edifici pubblici e se questo esempio fosse poi seguito da enti e da privati così che le scuole, le banche, i teatri, le chiese, le sale da concerto, le redazioni dei giornali, gli ospedali e perfino le caserme si coprissero di pitture e di sculture, credete voi, domando, che l'arte avrebbe un vero sviluppo, uno sviluppo in qualità e non soltanto in quantità? I molti "no" che sento echeggiare danno chiara risposta alla mia domanda.

---

[88] *Ivi*, p. 167.

[89] *Ivi*, p. 168.

> […] Ecco quale è per me la morale dei miei ragionamenti: la speranza di un vitale sviluppo delle arti figurative non deve essere basata sulla aumentata materiale possibilità di lavoro, ma su di una rinnovata moralità degli artisti, ai quali oggi non meno che nei tempi passati è affidata una delle più alte missioni di etica storica e civile»[90].

Alessandro Pavolini sottolineava, invece, «il dovere dello Stato di tendere ad assicurare nel tempo, con l'ordinare decorazioni di edifici e monumenti, la testimonianza della sua civiltà»[91] mentre André Lhote era in favore della statuaria applicata sulla facciata e denunciante a distanza la destinazione dell'edificio: così aveva già fatto in Francia Auguste Perret che, per segnalare al passante la presenza dei suoi atelier di studio e degli appartamenti di diversi intellettuali in una casa, aveva posto al di sopra della porta d'ingresso un altorilievo rappresentante la lotta dello spirito e della materia.

Sempre in rapporto al quinto tema, sugli sviluppi delle tecniche decorative nel quadro dell'architettura, Tiberio Gerevich espose le caratteristiche e le possibilità della nuova decorazione monumentale, distinguendone: gli elementi derivanti dalla costruzione e dalle sue materie (cemento armato, ferro, mattone etc.); le decorazioni realizzate con la materia di rivestimento sul muro esterno, su quello interno e sul pavimento; le decorazioni create mediante i colori delle materie costruttive o di rivestimento e quelle realizzate con elementi estranei alla costruzione sebbene in questa organicamente inquadrati, distinguibili in arti del disegno (mosaico, pittura murale, pannelli dipinti, arazzi, vetri colorati, metallografia) ed in arte plastica (rilievi, innesti nel muro e statue ideate e collocate su in zone prefissate dell'architettura come le nicchie).
A tutto ciò il Professore e primo presidente dell'Accademia d'Ungheria aggiunse delle considerazioni circa l'utilizzazione decorativa della luce naturale o artificiale e concluse affermando, con toni elogiativi, che il risveglio della decorazione monumentale si fosse manifestato in Italia in quanto essa era la

> «custode delle più insigni opere di decorazione, autentica interprete degli insegnamenti del passato e, nello stesso tempo, degna antesignana e autorevole regolatrice delle nuove correnti artistiche. Abbiamo ammirato a Roma e in altre città italiane, nella grandiosa Città Universitaria, in varie altre costruzioni pubbliche, case di istituzioni fasciste, stazioni, stadi,

---

[90] *Ivi*, pp. 172-173.

[91] *Ivi*, p. 173.

monumenti ai Caduti, in alcune chiese, alla recente Biennale di Venezia e alla VI Triennale di Milano, l'applicazione perfetta dei nuovi principi decorativi»[92].

La relazione di Romano Romanelli, invece, ebbe un taglio storico e fu volta ad esaltare l'importanza della scultura:

> «Se v'è un'arte che richieda una costante disciplina ed una lunga esperienza armata dall'ausilio costante di un amore infinito, di una incontentabilità senza limiti, di una disciplina di lavoro che non conosce vacanze, questa è la scultura, e noi facciamo voti perché il bell'arricchimento della vita, il conforto che nasce dalla presenza di creature umane concrete e solenni nel loro stile scolpite nel sasso o fuse nel bronzo, non sia dimenticato anche dai nuovi architetti, pure con giusta cautela nella scelta degli scultori, cautela necessaria e raccomandabile non essendo mai sufficiente la severità con la quale si deve controllare un'opera nelle sue qualità di perfezione umana e plastica di elevazione spirituale e poetica che la renderanno sempre più viva e più moderna»[93].

A proposito del tema "L'insegnamento come preparazione alle tendenze dell'arte decorativa moderna" intervenne Felice Carena, sostenendo l'inutilità dell'insegnamento della pittura decorativa in quanto non poteva esistere che una sola pittura, considerando che «una bella pittura è sempre fatalmente moderna e decorativa»[94]. Pertanto, a suo parere, la differenza risiedeva «soltanto nell'adoperare barattoli invece che tavolozza». Il suo punto di vista era molto distante da parecchi artisti a lui contemporanei anche a proposito dei richiami alle epoche passate, in quanto il pittore riteneva quanto segue:

> «Difficilissimo assimilare alle nostre tendenze le conquiste dell'impressionismo, errore scantonare e ignorarlo, fatale errore attaccarsi a primitivismi e arcaismi che sembreranno per il momento portare la nostra pittura al monumentale (che non ha d'altronde mai perduto in qualunque buona pittura anche nell'Ottocento) ma saranno invece cose morte, culturali non vive, perciò non moderne»[95].

---

[92] *Ivi*, pp. 182-183.

[93] *Ivi*, p. 200.

[94] *Ivi*, p. 206.

[95] *Ivi*, p. 208.

A tali affermazioni Ferruccio Ferrazzi rispose rimarcando l'importanza della disciplina e del metodo nell'insegnamento, da non confondere con l'accademismo, mentre Gino Severini ribatté citando l'insegnamento di ordine pratico, quasi del tutto assente nelle Accademie, e non di ordine morale, e suggerendo, perciò, una riorganizzazione delle stesse.

La sesta sessione, consacrata al tema "L'insegnamento nelle attuali tendenze dell'arte decorativa moderna", fu aperta da Francesco Fichera, il cui intervento risulta di particolare interesse anche al di là della specifica tematica affrontata in quanto, come si vedrà in seguito, l'architetto e docente universitario catanese rappresenta uno dei protagonisti delle vicende trattate nella presente ricerca in quanto progettista del Palazzo di Giustizia di Catania. Dopo una definizione dell'architettura come «arte costruita, cioè *arte armata di numeri,* cioè meccanica e poesia, utilità e bellezza, inscindibilmente unite», Fichera evidenziava le cause che avevano condotto alla crisi:

> «nell'Ottocento l'architettura si è nutrita di se stessa; il soggetto è rimasto in arte quasi totalmente estraneo al processo creativo, soprattutto in architettura, e sostituito col ricettario stilistico universale […] Di qui la reazione eguale e opposta, cioè la assunzione, lungo il primo trentennio del Novecento, del principio di assoluta aderenza dell'opera al tema come valore unico e sufficiente della nuova arte; principio dilatato attraverso un nuovo mezzo costruttivo algebrico, possente e duttile: il cemento armato. Di qui le architetture polemiche, nude e essenziali; e la dissociazione dell'architettura dalla pittura, dalla scultura e dalle arti decorative; di qui il sorgere dell'arido formulario meccanico universale in contrapposto del gramo ricettario stilistico universale. Ma questa estrema oscillazione originaria si è a grado a grado temperata, attutita, col tendere sempre di più verso una situazione di equilibrio, che, raggiunta, durerà a lungo»[96].

Fichera riportava, poi, un «diagramma a elementi internazionali di tale importantissimo fenomeno di stabilizzazione, ricavato attraverso le dichiarazioni di eminenti personalità artistiche, di temperamento e posizione diversissime», nel quale citava le opinioni dei maggiori architetti e critici della scena internazionale – Zahar, Mendelsohn, Sauvage, Venturi, Le Corbusier, Gropius e Dudok – concludendo come tutti i postulati portassero «a Roma», e come «tutte le vie, antiche e moderne», si potessero riassumere nel seguente assioma: «il razionalismo è stato per noi la liquidazione della fase di decadenza ottocentesca; rimane pur sempre in elaborazione la esigenza: architettura come arte:

---

[96] *Ivi*, p. 215.

intendo architettura in tutta la estensione, cioè senza limitazioni e aggettivi». L'architetto continuava sostenendo come fosse in corso il «processo riparatorio» consistente nella restituzione della grazia decorativa ed espressiva all'oggetto e all'edificio, nel ritorno delle arti alla tradizionale unità e nell'apporto lirico alle interpretazioni funzionali, «nel clima – spirituale e politico –, solare, totalitario, che si è andato dilatando da Roma, cuore sempre vivo del Mediterraneo, il cui battito è tornato fermo, forte e sicuro», come dimostrato dalle Biennali di Venezia e dalle Triennali di Milano. In tali manifestazioni, infatti, a suo parere si avvertiva «l'anelito di assunzione di tutte le arti nel clima della architettura», constatabile «attraverso l'imponente mosaico del *Palazzo dell'arte*», per cui era «assai logico che – dopo il lungo divorzio che ha separato l'architettura dalle arti figurative, le quali avevano disertato pareti, absidi e cupole, – la prima riconciliazione (fosse) avvenuta attraverso la tecnica musiva, che calca(va) il carattere e attenua(va) la profondità; che si distende(va) in superficie, fasciando e avvivando i volumi architettonici, senza negarli o menomarli, come faceva la effimera decorazione ottocentesca».

A proposito del Palazzo dell'Arte della Triennale Fichera lodava, dunque, particolarmente il mosaico monumentale di Sironi, *La nuova Italia costruttrice*, «per la ricchezza di toni gravi e profondi», e quello di Casorati, *Maternità e Famiglia,* «composto con una festosa squisitezza di tavolozza», opere esemplari del rinnovato spirito dei pittori, in grado di aumentare l'espressività dell'organismo architettonico.

Tali riflessioni di ordine generale sul ruolo e sul percorso storico delle arti rispetto all'architettura e sulla concezione del rapporto tra le stesse rappresentano un'utile premessa teorica ai successivi ragionamenti legati alla progettazione del Palazzo di Giustizia di Catania[97]. In particolare bisogna sottolineare i rimandi al "cuore vivo del Mediterraneo" ed alla tradizione classica in rapporto alla modernità nonché l'equilibrio tra «l'arido *formulario meccanico universale* in contrapposto del gramo *ricettario stilistico universale»* e, di conseguenza, il ritorno alla tradizionale unità delle arti nel clima dell'architettura.

Rispetto alla tematica dell'insegnamento e a tutte le problematiche ad essa legate, invece, Fichera premetteva come non fosse possibile distinguere l'arte pura dall'arte decorativa e proseguiva indicando tre interessanti modalità da perseguire per un buon insegnamento: imitazione della natura, esperienza e dottrina. Pertanto suggeriva innanzitutto lo studio della natura, necessario per «vedere le cose come sono e non come dovrebbero essere», e lo studio della tradizione, da attuarsi attraverso la riscoperta dei

[97] Si rimanda al capitolo VI. I Palazzi di Giustizia in Sicilia: Catania.

mezzi degli antichi maestri e l'accostamento dei giovani ai capolavori, «cioè ai caposaldi, perché li comprendano e li amino», al fine di scoprire «le radici di quella essenza spirituale e stilistica che da secoli si chiama e riconosce per italiana». Tale studio doveva essere affiancato dalla preparazione, «quella stessa che permette al direttore di orchestra di portare tecnicamente a punto una interpretazione, attraverso l'organismo così vario e complesso di cui dispone, prima di imprimerle il suo personale tono spirituale», ovvero dall'insegnamento in grado di «rinvigorire, rinnovare e perpetuare» contribuendo allo sviluppo del senso di responsabilità ed alla scoperta dell'orizzonte più appropriato per l'allievo, lontano dalla pura imitazione.
Inoltre l'architetto catanese denunciava la consuetudine, che aveva condotto alla decadenza delle arti ed allo squilibrio della loro unità, consistente nel far iscrivere presso le Accademie artistiche, come in un «*refugium peccatorum*», i ragazzi respinti da Licei, Istituti ed Accademie militari e proponeva una maggiore selezione per evitare la mediocrità. Fichera contrapponeva, poi, l'insegnamento basato su una sorta di «*ricettario universale*, che doveva dare la chiave per risolvere tutti problemi architettonici del nostro vivere civile» alla reazione *funzionalista* che aveva visto un trapasso da «soggetto» a «motivo», «in repulsione al tema così come era stato interpretato sino a ieri, attraverso il «ricettario». Eludendo il «soggetto» proposto e sostituendolo con una propria interpretazione polemica» sarebbe stato possibile giungere a «quell'equilibrio spirituale che origina da tutti, che sorregge tutti», ossia ad un clima «ormai formato, e in tutti i sensi, dal politico all'artistico». Fichera concludeva il ragionamento con dei toni decisamente retorici, poiché a suo parere in Italia si stava per raggiungere quel tipo di equilibrio: «i presagi della nuova sintesi mediterranea si sono avverati. Una Nazione che ha saputo così potentemente superare, al cospetto del mondo, la prova civile e politica della guerra etiopica, deve avere fatalmente una sua architettura nazionale e un'arte totalitaria – come la sua ideologia politica –, filtrata attraverso il suo limpido organismo corporativo».

In risposta alla relazione dell'architetto catanese intervennero Cart de Lafontaine, Louis Hautecoeur e André Lhote. Il primo suggeriva di sostenere il sistema di apprendistato con dei corsi supplementari e di ridurre gli accessi alle scuole d'arte attraverso il sistema dei concorsi, riservandole soltanto ai veri artisti, come all'Ecole des Beaux-Arts di Parigi. Inoltre de Lafontaine riteneva opportuno che pittori e scultori ricevessero nozioni di composizione in architettura e proponeva di colmare la lacuna dell'ignoranza del pubblico attraverso lezioni gratuite da impartire, ad esempio, ai bambini.

Hautecoeur, inoltre, illustrò rapidamente un *excursus* dell'insegnamento nei diversi secoli, citando la scuola presso l'atelier del maestro e le corporazioni, sino alla tendenza contemporanea di dare meno spazio all'estetica e più al mestiere ed alle regole di composizione.
Lhote, invece, propose qualche indicazione sull'insegnamento, ovvero: far comprendere agli artisti che si deve iniziare studiando l'arte per arrivare alla verità della natura e non viceversa, per cui gli apprendisti dovrebbero stabilire gli schemi di costruzione desumendoli dalle opere esemplari; insegnare non soltanto la prospettiva italiana ma anche quella cinese ed altre regole e tecniche, nonché gli schemi colorati, astrazioni fatte di figure, per far comprendere come la somiglianza e la verità non debbano essere la preoccupazione iniziale, bensì la «ricompensa del settimo giorno»[98].
Interessante è anche il parere di Gio Ponti che, in risposta alla questione, riprendeva gli stessi concetti in parte già esposti nel corso di un precedente intervento. In particolare, rispetto all'ambito di tale ricerca, emerge nuovamente il riferimento al Palazzo di Giustizia di Calderini:

> «Sono come artista del parere di Carena e ribadisco che l'architettura d'oggi distinguendo fra decorazione plastica e vera scultura, fra arabesco e vera pittura è più vicina agli ideali di queste arti. Lo è certo di più dell'epoca del plasticissimo Palazzo di Giustizia di Roma. Se ripenso a Palazzo Venezia, di una architettura muscolosa e nuda, come un atleta, ed al Vittoriano plasticamente adornato e rivestito, chiedo che non si temano le parole e si guardi ai fatti. Non si tema dunque troppo il nudismo: alla fine, o pittori, sarà solo una parete nuda che potrà essere dipinta o potrà accogliere un quadro, non certo una parete "decorata"! Sarà solo una facciata semplice, o scultori, che potrà "echeggiare" l'eloquenza d'una statua! Ma andate a mettere una statua davanti ad una facciata liberty tutta rilievi! […] Non v'è quindi l'antitesi oggi architettura contro decorazione; v'è una architettura che è quella che è, e ha magari una sua decoratività nella scelta e nei giochi di materie, di colori, o di certi ritmi o distribuzioni di elementi, e vi sono invece pittura e scultura, che essa architettura si onorerà di ospitare ed echeggiare, come arti pure e non come decorazioni»[99].

I relatori della settima sessione, dedicata al tema della "Tutela e inquadramento statale degli artisti", furono H. P. Cart de Lafontaine ed Alberto Calza Bini.

---

[98] *Convegno di Arti "Rapporti dell'architettura con le arti figurative"*, op. cit., p. 237, traduzione dell'autrice.

[99] *Ivi*, p. 241.

Il primo evidenziò il problema della protezione legale della propria arte da parte di ciascun artista e quello delle relazioni sociali e politiche tra artista e Stato, muovendo da una ricostruzione storica sul ruolo, sull'inquadramento e sulla protezione dell'artista nelle diverse civiltà.
Calza Bini, invece, analizzò la situazione italiana, esponendo l'iter che portò alla formazione delle Scuole di Architettura poi divenute Facoltà universitarie, citando alcuni regi decreti (come quello che approvava il Regolamento per le professioni di Ingegnere e di Architetto del 23 ottobre 1925, n. 2537 e quello del 27 ottobre 1927, n. 2145 che sanciva la separazione tra l'Albo degli Ingegneri e l'Albo degli Architetti) ed il ruolo di organismi quali il Sindacato Nazionale Fascista Architetti – all'interno del quale rivestì l'incarico di Segretario dal 1923 al 1936 –, che vigilava sull'applicazione della legge a tutela del titolo e dell'esercizio della professione, e la Commissione centrale presso il Ministero dei Lavori Pubblici, che era «come la Suprema Corte d'Appello a difesa dei diritti dei singoli e della dignità della classe, entro i superiori interessi dello Stato»[100]. Inoltre elencava riconoscimenti e tutele concessi dallo Stato, come la presenza dei rappresentanti del Sindacato degli Architetti in quasi tutte le Commissioni consultive dello Stato e dei poteri autarchici, nei Comuni e nelle Province, nella Camera Fascista e nei Consigli delle Corporazioni, in risposta ai quali gli architetti avevano «saputo mostrarsi degni; in pochi anni un magnifico risveglio di energie si è più che profilato».
A proposito dei possibili miglioramenti da apportare al sistema, il Segretario del Sindacato suggeriva di:

> «disciplinare i concorsi […]; completare i ruoli, precisare le funzioni degli Architetti in tutti i pubblici uffici; distribuire equamente gli incarichi di progetto tra gli Architetti già noti, quelli segnalati nei pubblici concorsi e quelli assunti negli uffici stessi; assicurare infine, con un'adeguata riforma, il rispetto assoluto dei diritti d'Autore»[101].

Riguardo gli artisti, allo stesso modo, Calza Bini illustrava i procedimenti e i decreti già attuati al fine di disciplinare la materia e di costituire un Albo professionale, mentre rispetto all'assistenza ed alla previdenza, puntava al riconoscimento giuridico della Cassa di Assistenza del Sindacato Nazionale Belle Arti ed alla costituzione della Cassa Confederale di Assistenza e Previdenza dei Professionisti e degli Artisti. Pertanto, concludeva l'intervento affermando:

---

[100] *Ivi*, p. 260.

[101] *Ivi*, p. 261.

«gli Architetti, i Pittori, gli Scultori e gli Incisori hanno oggi il loro posto preciso nell'inquadramento corporativo dello Stato italiano, una loro funzione riconosciuta nel quadro delle forze vive della Nazione. Difeso il loro titolo, protetta la loro attività professionale e il loro avvenire, essi possono ora tranquillamente assolvere il loro compito che la civiltà e la cultura affidano all'Arte italiana del nostro secolo»[102].

Durante le discussioni seguite ai due interventi appena citati, inoltre, lo stesso Calza Bini, in linea con il suo ruolo istituzionale, sottolineò come in Italia «tutta l'organizzazione di inquadramento non tende(sse) affatto a limitare la libertà d'azione degli Artisti, i quali (erano) liberi di seguire qualsiasi tendenza e di appartenere o no alle Organizzazioni sindacali»[103], mentre a proposito dei Sindacati proseguì riconoscendo i meriti di Oppo e di Maraini ed il ruolo dei Sindacati:

«Ed è merito grande del camerata onorevole Oppo, che per primo li organizzò, e del camerata onorevole Maraini che attualmente li guida, se oggi quasi tutti gli artisti italiani sono inquadrati nei Sindacati. I quali, va bene inteso, non hanno compiti economici e tanto meno dirette funzioni nella esecuzione delle opere, ma sono soprattutto volti a dare larga assistenza agli artisti […]; sono soprattuto incaricati della rappresentanza della categoria nello Stato fascista; della rappresentanza cioè in tutti quegli organi, Consigli, Commissioni, dove gli interessi dell'arte e degli artisti devono essere tutelati; sono incaricati di organizzare e predisporre le Mostre periodiche locali o nazionali; e, infine, di riscuotere e amministrare le percentuali sulle tasse d'ingresso dei Musei, Gallerie ed Opere d'arte, per alimentare la Cassa di Previdenza per gli Artisti. Gli stessi compiti che, dati i titoli accademici e professionali degli organizzati sono anche meglio definiti, hanno anche i Sindacati degli Architetti, dei Medici, degli Avvocati, degli Ingegneri etc. I Sindacati cioè custodiscono gli Albi di tutti coloro che possiedono il titolo necessario per appartenere al Sindacato, anche se al Sindacato non appartengono di fatto, e riscuotono i contributi relativi basati sulla imposta di ricchezza mobile professionale.
Finalmente tutti i Sindacati, di ogni categoria di produzione, concorrono con le loro rappresentanze alla formazione delle Corporazioni; hanno cioè la possibilità di far parte delle forze produttive dello Stato in funzione politica ed economica insieme»[104].

Da queste poche righe emerge chiaramente il meccanismo dei Sindacati e delle Corporazioni, che nel corso del Ventennio, come si vedrà più avanti, acquisirono sempre

[102] *Ivi*, p. 264.

[103] *Ivi*, p. 270.

[104] *Ivi*, p. 271.

maggiore importanza guidando, di fatto, il sistema relativo ad esposizioni, concorsi e commissioni pubbliche a livello nazionale e regionale.

L'ottava sessione, alla quale parteciparono Leo Planiscig e Paul Fierens, era dedicata al tema dell'"Evoluzione delle mostre d'arte e delle gallerie".
Nel suo intervento, Planiscig – pronunciandosi in qualità di «direttore di un Museo d'arte antica» di Vienna (il Museo di Storia dell'Arte) – polemizzò rispetto al tema dell'allestimento di musei, gallerie ed esposizioni d'arte per l'influenza eccessiva da parte degli architetti, non abbastanza rispettosi dinanzi alle opere, e nei confronti degli allestimenti che conservavano stili del passato di gusto architettonico-monumentale, barocco o ottocentesco (questi ultimi dei veri e propri «cimiteri dell'arte») nonché rispetto ad altri aspetti quali la luce, il colore delle pareti, le cornici, le vetrine etc., concludendo come in realtà «l'allestimento o il riordinamento di una Galleria, di un Museo di un'Esposizione (dipendesse) prima dal tatto e poi dal gusto di chi (avrebbe compiuto) il lavoro», in quanto tatto e gusto erano doti innate, da poter sviluppare con la pratica ma non acquistare. Di conseguenza bisognava considerare anche gli allestimenti o i riordinamenti «opera creativa e opere d'arte», al fine di «far valere nella sua totalità ciò che si deve esporre». Dopo aver riportato diversi esempi negativi relativi a recenti allestimenti, lo storico dell'arte concludeva affermando come in quei casi l'architetto non avesse «sentito né capito la materia a lui affidata e non (avesse) compreso lo scopo a cui la sua opera doveva servire, (dando) importanza alla cornice dimenticando il quadro»[105].

Pagano rispose a tale intervento sostenendo che «il Museo deve essere una cosa viva, fatta con sentimento estetico contemporaneo, specialmente quando si tratta di una Esposizione»[106] (si ricordi che proprio nello stesso anno l'architetto aveva curato l'allestimento della Triennale e prima aveva coordinato quello di importanti esposizioni quali la cosiddetta "Mostra Azzurra" del 1934 dedicata all'Aeronautica italiana, presso il Palazzo dell'Arte di Milano)[107], mentre Felice Casorati precisò la differenza tra l'allestimento di una mostra temporanea – nella quale l'architetto «può permettersi il giuoco di creare un ambiente illusionistico di colpire cioè con elementi eccezionali

---

[105] *Ivi*, p. 297.

[106] *Ibidem*.

[107] Per approfondire l'argomento si veda: O. Lanzarini, *«Arte al servizio di un'idea». Il ruolo dell'Esposizione dell'Aeronautica Italiana (1934) nel dialogo tra arte, architettura, politica e pubblico*, in "Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage", n. 14, 2016.

imprevisti l'animo del visitatore, aiutandolo ad esaltarsi, spingendolo ad un vero entusiasmo visivo anche se momentaneo» – e di un museo, nel quale «ogni singolo oggetto deve essere visibile nel maggior modo possibile in ogni sua parte e nelle migliori condizioni di luce e di spazio»[108].

Fierens, invece, intervenne sul concetto di museografia – citando la Conferenza Internazionale di Museografia di Madrid del 1934 – e sul rapporto tra musei ed esposizioni. Rispetto a queste ultime distingueva le «*esposizioni panoramiche*» (come quella dell'arte italiana a Parigi nel 1935), impensabili sino alla generazione precedente per l'esposizione di consistenti gruppi di opere a viaggi lunghi e pericolosi; le «*esposizioni a programma*», che sembravano destinate al godimento degli storici dell'arte, degli eruditi e dei critici e non al godimento di tutti; le esposizioni «*retrospettive*», nelle quali si poneva anche il problema del locale.
Sul problema delle esposizioni, contrapponendosi velatamente anche alla proposta piacentiniana di "risparmiare" i soldi destinati alle mostre d'arte impegnandoli, invece, in commissioni di arte murale, Cipriano Efisio Oppo affermò:

> «In questi giorni abbiamo udito molti di noi dichiarare di essere contrari alle Esposizioni di Arte Moderna le quali sarebbero, secondo una frase di una relazione "fiere di vanità e fallimenti di commercio artistico". Può darsi che nella sostanza io sia d'accordo. Anzi lo sono. Ma mi sembra che volendo abolire le Esposizioni si cominci dal mettere il carro avanti i buoi. […] Dalle Scuole di Belle Arti si esce con bollo ufficiale, già artisti. Così il giovane artista laureato crede, almeno in Italia, di aver diritto a esser mantenuto dallo Stato che lo ha classificato fra gli artisti. È iscritto per diritto al Sindacato Belle Arti. Facilmente espone nelle Mostre sindacali e poi sbraita per essere ammesso, invitato nelle Quadriennali di Roma e nelle Biennali di Venezia.
> Io dico che non ha tutti i torti. Le Scuole di Stato sfornano ogni anno centinaia di nuovi concorrenti pseudo-artisti»[109].

La soluzione da lui proposta consisteva nella graduale riduzione degli Istituti di Belle Arti e nella nascita di Botteghe, formate dai migliori artisti e dai giovani, pagati, che in questo modo sarebbero stati a contatto con il lavoro, potendo giudicare i loro maestri per divenirne, poi, seguaci o per opporvisi.

---

[108] *Convegno di Arti "Rapporti dell'architettura con le arti figurative"*, op. cit., p. 298.

[109] *Ivi*, pp. 318-319.

Nel dibattito intervenne anche Le Corbusier, proponendo la creazione di una Galleria elicoidale capace di ampliarsi all'infinito, un «museo senza facciata a crescita illimitata», ossia una sorta di baracca costituita semplicemente da un'impalcatura di legno, ferro o calcestruzzo in pezzi standard, della quale illustrò nel dettaglio le caratteristiche.
Né Bazzani né Papini furono concordi con l'architetto svizzero, mentre entrambi sostenevano l'idea di Fierens di sviluppare le mostre d'arte in edifici di cui una parte fosse stabile e le altre variabili in base a necessità, gusto del periodo e mostre, ovvero una sezione destinata all'arte «ormai selezionata dal tempo» e l'altra «più viva e fervida dell'epoca attuale»[110].

La seduta di chiusura del Convegno fu presieduta dall'On. Bastianini, Sottosegretario di Stato per gli Affari Esteri; intervenendo in rappresentanza del Governo, l'Onorevole portò i saluti del Duce e pronunciò un discorso eloquente, che racchiudeva la forte carica ideologica presente nella società dell'epoca e la visione di Mussolini, consistente nel «diventare immortale nella storia quale fondatore di un nuovo modello di Stato e un nuovo stile di vita […] e soprattutto quale creatore di una nuova razza di italiani conquistatori e dominatori, che dovevano eguagliare, nel ventesimo secolo, i Romani antichi» inseguendo il mito imperiale del fascismo, il quale, «anche se elaborato in connessione con il mito di Roma, non si manifestava soltanto nella esibizione delle antiche vestigia romane, nella evocazione della romanità antica attraverso l'arte o il cinema, e neppure si esauriva nella edificazione di una monumentale Roma fascista». Riferendosi sempre al Duce, Bastianini concludeva affermando: «Nel vostro saluto Egli ha ravvisato l'omaggio dei Colleghi al Collega, perché se è costruttore ed artista chi fa un'opera destinata a sfidare i secoli Egli è un costruttore e un grande artista»[111].

Infine Romanelli, in veste di Presidente, propose un breve riepilogo sui risultati raggiunti, particolarmente significativo poiché condensa in sé i maggiori punti affrontati dal Convegno:

> «Anzitutto un importante scambio di idee fra personalità di primissimo ordine, che ha aumentato la conoscenza rispettiva dei problemi che riguardano le discipline delle nostre arti. […] Possiamo poi constatare:

---

[110] *Ivi*, p. 323.

[111] E. Gentile, *Fascismo di pietra*, Bari 2007, p. 198.

> 1° Esser diminuita la violenta ostilità che esiste fra i cosiddetti funzionalisti e non funzionalisti, poiché ambedue […] non rinunciano ad uno degli scopi indispensabili alla architettura vera, la ricerca della Bellezza e della verità, della solidità, e se in comune v'è questo, i mezzi per raggiungerla si accorderanno nel tempo.
> 2° Cade l'accusa di iconoclastia rivolta ad un gruppo di funzionalisti, e cade quindi l'allarme nel campo degli artisti plastici. Tutto si riduce ad un giusto desiderio primordiale di purezza e di scelta, desiderio di superare in bellezza le cose comuni, ricerca poetica e giustificata, essendo anche naturale che il legarsi in arte sia compromettersi, e quindi legittimo il desiderio dei nuovi architetti di scegliersi il loro pittore, il loro scultore, del quale possano un dì chiamarsi responsabili e del quale un giorno non abbiano a vergognarsi.
> 3° Accusa di passatismo o accademismo rivolta da qualcuno a chi guarda gli antichi, cioè a chi guarda indietro. Cade anche questa, e troviamo che anche gli architetti nuovi per definire una bellezza architettonica non disdegnano di prendere ad esempio, come è successo a Le Corbusier in un suo discorso, una antica chiesa romana.
> […] A noi, scultori, viene spontanea una osservazione. Che cioè nelle creazioni migliori dei modernisti, si scopre che involontariamente somigliano, cioè si possono paragonare, ad un certo stile antico. Come avviene questo fenomeno? Non possiamo spiegarlo, ma constatiamo che molta dell'architettura nuova anzi la migliore rassomiglia nelle sue sagome e proporzioni a certe facciate di abitazioni o di botteghe di Pompei, o ai templi di Pesto lunghi e bassi, ai porticati del Foro di Cesare o a costruzioni arabe, o persiane, e finanche tibetane. Nihil sub sole novi?».

Come sinora illustrato, le dinamiche presenti all'interno del Convegno e le posizioni talvolta contrapposte rappresentano lo specchio del dibattito culturale presente in quegli anni nel Paese, comprese le apparenti contraddizioni insite nell'estetica e nell'ideologia del Ventennio rispetto ai temi della modernità e della rivoluzione ed a quello del riferimento al glorioso passato romano. Se, come affermava Romanelli, è vero che le creazioni migliori dei modernisti «involontariamente somigliano, cioè si possono paragonare, ad un certo stile antico», in realtà molto spesso il riferimento alle architetture ed alle decorazioni del passato fu perseguito e dichiarato in virtù di una scelta ideologica: a livello architettonico attraverso l'utilizzo di un repertorio formale di impronta classica rielaborato in chiave moderna e semplificata; a livello artistico attraverso la ripresa di antiche tecniche (affresco, pittura ad encausto, mosaico) e determinate scelte stilistiche ed iconografiche, adottando chiari riferimenti al passato greco-romano o accenti primitivisti. Di conseguenza, l'ideologia tendente al recupero della tradizione classica ed alla creazione della Terza Roma fu pienamente "sposata" e sempre più "inseguita"

dall'arte e dall'architettura "ufficiali", per via di tali orientamenti e per il sostrato culturale che si era via via formato negli ultimi decenni, di pari passo con le vicende politiche e sociali.

Nel suo discorso conclusivo, Romanelli affrontava altri punti interessanti al fine di una sintesi:

> «Circa il divario fra pittura murale e di cavalletto e per il ritorno alla scultura monumentale siamo concordi nell'affermare che dovendo l'arte nostra rivolgersi al Popolo anche per raccontare, non v'è mezzo più adatto di esse, ma questo non escluderà la continuazione di un'arte più intima e più intensa. Come del resto è successo in tutte le grandi epoche.
> Siamo dunque unanimi nell'affermare che le manifestazioni murali o di grande mole non escludono le altre, e bene ne trarranno i moderni artisti dal cimentarsi in ambedue. Così per chi non teme anche di volgersi agli esempi del passato, gli Egiziani celebri per i loro colossi vivono anche in capolavori di piccole dimensioni, come lo Scriba del Louvre e la statuetta in legno del Museo di Torino. Piero della Francesca è grande nelle pitture murali ma non lo è meno nel ritratto di breve mole, dei duchi di Urbino. Masaccio ha anche dipinto pale d'altare di piccolo formato. Michelangelo è celebre nel Giudizio ma anche nel tondo della Sacra Famiglia. Del Signorelli è il Dio Pan nella serenità del tramonto, espresso in un quadro di cavalletto, Raffaello è altrettanto grande nei ritratti di breve dimensione che non nei grandi affreschi e si potrebbe continuare così per tutta la storia del mondo, per tutta la storia dell'arte.
> Auguriamo alla architettura di oggi di avere la forza di controllare e reprimere tutto quel mediocrismo che accompagna talvolta un grande stile e talvolta lo uccide e purtroppo gravi sono i segni di questi errori in Italia. Lasciamo che essa si sviluppi e giunga a maturazione e sopra tutto ricordi una legge comune a tutte le creazioni dell'Arte: la obbedienza alla natura che deve esser sempre la nostra maestra acciocché noi s'abbia a esser chiamati figli e non nipoti di lei»[112].

Lo scultore terminava, infine, citando il pensiero di «un grandissimo Imperatore Romano» non meglio specificato, a riprova del forte riferimento culturale all'età classica romana, che risuonava quasi come un monito agli artisti, volti a considerare le proprie opere quali necessario accompagnamento ed ornamento delle opere architettoniche:

---

[112] *Convegno di Arti "Rapporti dell'architettura con le arti figurative"*, op. cit., pp. 328-329.

«è degno di osservazione che belle cose le quali sono un vero accompagnamento necessario d'una operazione della natura hanno un non so che di bello e di dilettevole. Per esempio, cuocendosi il pane si screpola in certi luoghi. Or bene anche così fatte screpolature che stanno là, per così dire, fuori delle intenzioni del fornaio hanno un certo garbo e muovono l'appetito in un certo loro modo. Così fichi, ulive mature. E le spighe che s'inchinano e la schiuma che esce di bocca al cinghiale e molte altre cose le quali considerate di per sé sono prive di ogni bellezza, condimento perch'elle accompagnano necessariamente un'opera della natura, aggiungono a quella ornamento e dilettano altrui».

Tessera di ingresso di Daniele Schmiedt alla VII Mostra del Sindacato Belle Arti di Sicilia. Archivio Eredi Schmiedt, Pisa.

# 3. LA "RETE" ISTITUZIONALE: SINDACATI, ESPOSIZIONI E CONCORSI

Dovendo affrontare la questione del rapporto fra le arti e l'architettura nel periodo tra le due guerre, si ritiene indispensabile accennare alla fitta rete istituzionale che in quegli anni si costituì in Italia poiché, più che in altri periodi, essa ebbe un ruolo ed un'influenza significativa rispetto alle vicende indagate.

Nel corso della trattazione sono già più volte emersi dei riferimenti a tale sistema, costituito dai Sindacati di Architettura e di Belle Arti, dalle istituzioni preposte all'organizzazione di esposizioni d'arte e d'architettura con cadenza annuale, biennale, triennale o quadriennale – ovvero la Biennale di Venezia, la Triennale di Milano, di cui si è ampiamente trattato, e la Quadriennale di Roma, più le mostre a livello regionale o interregionale organizzate dai Sindacati annualmente – e dalla sistematica indizione di concorsi per la realizzazione di opere pubbliche e, in molti casi, per le relative decorazioni artistiche.

Come accennato, durante il Ventennio tra le riviste ebbe particolare rilievo "Architettura", l'organo ufficiale del Sindacato Nazionale Fascista Architetti; tracciando una rapida evoluzione della sua storia è, dunque, possibile ricostruire le dinamiche interne al Sindacato. Nata nel 1921 con la denominazione di "Architettura e Arti Decorative" e, solo dal 1927, divenuta ufficialmente l'espressione del Sindacato, la rivista rispose all'esigenza di «creare un nuovo strumento capace di convogliare, catalizzandole anche editorialmente, le diverse informazioni che venivano dal mondo della scuola, della ricerca, della professione, dai diversi campi della conoscenza storico-archeologica, del restauro, dell'urbanistica, della sperimentazione linguistica e compositiva della nuova architettura»[113]. Pur presentando il sottotitolo "Rivista di Arte e di Storia", sin dagli esordi "Architettura e Arti Decorative" – pubblicata dall'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura – si occupò anche dell'attualità architettonica ed artistica: già nel primo numero, ad esempio, era presente un corposo articolo di Marcello Piacentini, con-direttore insieme a Gustavo Giovannoni, dal titolo *Il momento architettonico all'estero,* utile a comprendere lo spirito che animava gli ideatori della testata, in breve tempo divenuta un essenziale riferimento nel settore della pubblicistica specializzata e solo in seguito affiancata da altre rilevanti riviste tuttora note, quali "Domus" e "La Casa Bella".

Nei primi anni, "Architettura e Arti Decorative" fu animata da una ferma volontà di rinnovamento rispetto alle altre riviste, quali "L'Architettura italiana", caratterizzata da

---

[113] G. Muratore, *Edilizia e architetti a Roma negli anni Venti*, in G. Ciucci, G. Muratore (a cura di), *Storia dell'architettura italiana…,* op. cit., p. 76.

un'impostazione tardo ottocentesca e da uno sguardo puramente nazionale o provincialistico; per questo si pose quale «vero e proprio laboratorio» ove si mettevano a punto e si verificavano «le strategie della nuova architettura italiana e segnatamente i canoni più diffusi di quel clima culturale che porterà alla grande stagione, per usare un termine sicuramente riduttivo, maturata attorno al cosiddetto "barocchetto" romano», concorrendo inoltre alla «definizione di un più vasto consenso facendo convergere sulle categorie dell'architettura contemporanea l'attenzione dei diversi operatori professionali, cercando anche […] di allargare il loro ambito di azione fino a coinvolgere vari livelli delle istituzioni e delle amministrazioni pubbliche sia nazionali che locali»[114].

Nel novembre del 1927 Alberto Calza Bini, presidente del Sindacato Fascista Architetti e nuovo direttore della rivista, apriva il numero dichiarando:

> «Con rapidità di esecuzione che ha tutta l'impronta dello "stile fascista", per accordi intervenuti fra l'Editore, la Presidenza dei Cultori e il Sindacato Nazionale Architetti, da oggi questa Rivista diviene l'organo ufficiale del Sindacato Nazionale Architetti, pur conservando il patrocinio dei Cultori di Architettura, e mantenendo quelle direttive che sono state le precipue ragioni del suo successo».

Da quel momento rivista e Sindacato si mossero di pari passo, sebbene quest'ultimo fosse nato già nell'aprile del 1923 e in precedenza avesse avuto un altro organo ufficiale, "Il Lavoro d'Italia", sul quale era stato dato l'annuncio della sua nascita:

> «Si è costituito in Roma il primo Sindacato Architetti. A far parte del Direttorio sono stati chiamati l'architetto Alberto Calza Bini, l'architetto Ghino Venturi, l'architetto ingegnere Vincenzo Fasolo. Le federazioni provinciali sono incaricate di promuovere la costituzione di sindacati identici nelle rispettive zone. L'architetto Alberto Calza Bini è stato incaricato di coordinare e dirigere il lavoro di formazione del sindacato nazionale»[115].

Inizialmente il Sindacato era affiliato alla Confederazione nazionale delle Corporazioni – organizzazione sindacale fascista fondata nel 1922 da Rossoni, che affidò la direzione a Calza Bini – ed era strutturato in sezioni provinciali, pur dipendendo dal Direttorio

---

[114] *Ivi*, p. 78.

[115] *Sindacato nazionale architetti*, in "Il lavoro d'Italia", 14 aprile 1923. Da P. Nicoloso, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, Milano 1999, p. 54.

nazionale composto principalmente da esponenti della sezione romana. Negli stessi anni nacquero anche i sindacati relativi alle altre categorie professionali, compreso il settore delle Belle Arti, al quale si farà accenno più avanti, ma quello degli architetti fu caratterizzato dalla particolare connessione tra politica e attività professionali, per la sua genesi «parallela alla formazione della categoria professionale che (voleva) rappresentare»[116] (in quanto gli architetti non avevano un ordine professionale indipendente rispetto a quello degli ingegneri).

Divenendo a tutti gli effetti la diretta filiazione del Sindacato e, di conseguenza, dello Stato, la rivista acquisì un'importanza ed un ruolo istituzionale sempre crescente, essendo anche la diretta espressione degli ambienti accademici, ovvero delle Scuole di Architettura, e specialmente di quella romana alla quale appartenevano i suoi primi e maggiori promotori, Piacentini e Giovannoni.
Il legame tra Scuola e Sindacato, ovvero «tra educazione scolastica dell'architetto e il suo inquadramento sindacale» si rafforzò nel corso degli anni, in funzione di quell'ideale di «architetto integrale» da formare, prima, e del quale organizzare l'attività professionale, dopo. Come illustrato da Paolo Nicoloso, la Scuola e il Sindacato accompagnavano «alternandosi, di pari passo l'architetto integrale, dai primi disegni tracciati sui banchi all'opera in cantiere, dal rilievo dell'edificio rinascimentale alla stesura della parcella»[117]: la Scuola indirizzava la formazione, mentre il Sindacato ne disciplinava e tutelava la pratica professionale, favorendone anche il successo.
Già nel 1925 Calza Bini dichiarava, infatti, dinanzi ad allievi ed insegnanti della Scuola di Architettura di Roma: «con l'inquadramento dei sindacati nello Stato il Sindacato sta per accogliere quanti fanno architettura»[118], mentre per mezzo del Regio decreto n. 2145 del 27 ottobre 1927 sul regolamento delle professioni di ingegnere e architetto, sull'albo e sulla disciplina degli iscritti, riusciva a far acquisire al Sindacato le prerogative dell'ordine professionale degli architetti, che non venne mai istituito.

Nel 1928 si tenne il primo Congresso nazionale del Sindacato Fascista architetti, come documentato sulle pagine della rivista[119], durante il quale vennero definiti l'inquadramento

---

[116] P. Nicoloso, *Gli architetti di Mussolini…,* op. cit., p. 56.

[117] *Ivi*, p. 13.

[118] *Annuario della R. Scuola Superiore di Architettura di Roma. Anno accademico 1925-26*, pp. 292-293.

[119] *I Congresso Nazionale dei Sindacati Fascisti degli Architetti in Roma*, Sindacato Nazionale Architetti. Pagine di vita sindacale, in "Architettura e Arti Decorative", fasc. IX, maggio 1928, Supplemento.

della categoria ed il «ruolo tecnico intellettuale dell'architetto, chiamato a operare a fianco del fascismo» di pari passo con la «modernizzazione del paese, la sua trasformazione fisica in senso fascista»[120]. Il Sindacato esercitò, quindi, un controllo politico via via più stringente, partecipando «all'istruzione e all'educazione dei suoi iscritti, indirizzandoli verso un fare architettura sempre più conforme a un sentimento italiano e fascista» e intervenendo anche nella dinamica dei concorsi, sulla quale si tornerà fra poco.

Rispetto alla rivista, occorre ancora notare come già nel 1930 fosse avvenuto un primo significativo cambiamento, poiché la direzione passò all'architetto Arnaldo Foschini ed entrarono a far parte del Consiglio Direttivo gli architetti Vincenzo Fasolo e Francesco Fichera, nonché lo scultore Antonio Maraini, Segretario della Biennale di Venezia dal 1927 al 1942, Commissario Nazionale del Sindacato Fascista Belle Arti e curatore delle maggiori esposizioni d'arte, come riportato nella biografia pubblicata negli Atti del VI Convegno Volta: «Si occupa dell'ordinamento delle Mostre italiane, che comporta circa venti Mostre annuali nelle grandi città»[121].
Nel 1932, poi, iniziò un vero e proprio «nuovo ciclo di vita»: la rivista cambiò denominazione, divenendo semplicemente "Architettura", il vecchio Consiglio Direttivo fu sciolto e come annunciò Calza Bini sul numero di dicembre 1931:

> «In conformità della deliberazione del Consiglio Nazionale del Sindacato Fascista Architetti, l'organo del Sindacato è posto alla più diretta dipendenza del Segretario Nazionale, il quale ne presiede il Consiglio Direttivo, formato, oltre che da lui, dal Direttore Tecnico della Rivista e dall'Editore. […] La Direzione della Rivista è stata pertanto affidata a S. E. l'Architetto Marcello Piacentini, Accademico d'Italia, che sarà coadiuvato dal Redattore Capo Arch. Plinio Marconi e dai Redattori Ing. Gaetano Minnucci e Arch. Mario Paniconi».

Piacentini, che non aveva «bisogno di essere presentato» e che grazie alla nuova nomina acquisì ancora più potere, aprì il primo numero del 1932 con una vera e propria dichiarazione di intenti, volta a far comprendere in modo chiaro il nuovo corso:

> «Siamo ormai d'intesa sui nostri desideri. Noi tutti vogliamo un'architettura modernissima, concorde con le aspirazioni politiche, sociali, civili dell'Italia d'oggi, concorde con i sentimenti, i gusti, i sistemi di vita attuali, concorde con i mutati mezzi d'opera, con i nuovi materiali. […]

---

[120] P. Nicoloso, *Gli architetti di Mussolini…,* op. cit., p. 67.

[121] *Convegno di Arti "Rapporti dell'architettura con le arti figurative"*, op. cit., p. 349.

Dove dovremo essere uniti, unanimi, rigidi, intransigenti, sarà nel segnalare e nel condannare tutto quello che è cattivo mestiere, che sa di male intesa industria; tutto quanto è retrogrado per ignoranza e per meschinità.

Io penso sempre che ogni edificio sorgente nelle nostre innumerevoli e meravigliose Città ha funzioni potentissime, è un esponente della nostra civiltà e insieme un mezzo immediato di educazione: esso deve dunque sempre rappresentare qualche cosa.

La nostra Rivista non sarà una vetrina, dove sarà esposto seppure con una certa selezione, tutto quanto si fabbrica in Italia, ma si sforzerà di assumersi un compito di educatrice, accanto e dopo la Scuola. […] cercheremo di essere precisi nel far conoscere quanto si svolge in Italia e qualche volta anche fuori. Convinti che non vi può essere oggi arte profonda e duratura senza una sana e vasta cultura, ci fermeremo di quando in quando – senza metodi fissi, propri di altre rassegne – su argomenti che riguardano il passato; ma solamente quando essi abbiano qualche connessione, qualche richiamo con i problemi d'oggi: semplice questione di sensibilità.

Faremo poche parole: molte illustrazioni, soprattutto tecniche, grafiche.

Ci sforzeremo di far conoscere le buone costruzioni anche attraverso le loro misure reali, sicché risulti chiara l'origine del risultato espressivo dato dalla fotografia.

Ci dilungheremo nei particolari costruttivi e tecnologici. Faremo conoscere, sì, le tendenze estetiche dei vari autori, e le facciate dei loro edifici, ma anche, e spesso più diffusamente, faremo sapere con quali criteri sono state studiate le piante, come sono state costruite le finestre, come sono stati realizzati gli impianti sanitari, come è stata immaginata la manovra per sollevare la tenda.

Manterremo le rubriche fisse sull'arredamento e la decorazione (limitata questa, a quanto è strettamente connesso con l'architettura) e del notiziario tecnico, dando grande importanza all'urbanistica, come si conviene alla dottrina madre e fondamentale dell'architettura attuale»[122].

I punti salienti, che rispecchiavano la concezione piacentiniana e che vennero applicati per tutto il decennio successivo erano, quindi: la propensione verso un'architettura *modernissima,* educativa (a fianco della Scuola), attenta ai nuovi mezzi e materiali e rappresentativa rispetto alle aspirazioni politiche, sociali e civili ed ai valori fondanti l'Italia contemporanea; l'attenzione nei confronti del passato solo quando connesso ai problemi presenti; la precedenza delle illustrazioni e dei particolari costruttivi e tecnologici rispetto alle parole ed ai particolari estetici; la preminenza dell'urbanistica; la trattazione degli aspetti decorativi solo quando strettamente connessi all'architettura.

---

[122] M. Piacentini, *Il nostro programma,* in "Architettura", XI, 1, gennaio 1932, pp. 1-2.

Tornando alla questione dei concorsi, occorre notare come essi fossero «il cavallo di battaglia del Sindacato»[123], poiché grazie alla loro diffusione l'organo istituzionale poteva radicarsi sul territorio, dal momento che essi venivano gestiti attraverso favoritismi o dinamiche poco limpide, talvolta denunciate ma non per questo modificate[124]. Come illustrato compiutamente da Nicoloso, «i dati sui concorsi di architettura svolti in Italia tra il 1922 il 1942 e su quelli di urbanistica tra il 1928 il 1940 dimostrano che queste accuse non sono infondate», poiché molto spesso Calza Bini, in qualità di Segretario nazionale, designava il rappresentante del Sindacato nella giuria del concorso, influenzando in tal modo il giudizio e la scelta finale, mentre nel caso di denunce esisteva la tendenza «a coinvolgere nella logica spartitrice» chi denunciava il malcostume[125].
Inoltre, dal momento che il medesimo gruppo ristretto di docenti era sempre presente all'interno delle commissioni, i concorsi erano «una formidabile arma di potere» nonché un'ottima possibilità per estendere l'orientamento della Scuola nel mondo professionale traducendolo in realizzazioni concrete. Nicoloso continuava, poi, soffermandosi sulla figura di Piacentini, il quale era presente in tutte le commissioni dei principali concorsi nazionali: «per il Palazzo di Giustizia di Milano, per la stazione di Firenze, per il primo grado per il Palazzo del Littorio a Roma, per la sistemazione di piazza Duomo Milano, per la sistemazione di via Roma a Bologna, per il Palazzo della Civiltà italiana e la piazza imperiale all'E 42», mentre Giovannoni compariva «nelle commissioni per il Palazzo delle Poste a Napoli, per i quattro palazzi postali a Roma, per il secondo grado per il Palazzo del Littorio, ma (era) escluso dei concorsi dell'E 42» e Calza Bini era «presente nelle principali gare»[126].

Infine, i tre influenti architetti esercitavano un'ulteriore attività di controllo «occupando i posti nei Consigli Superiori delle Belle Arti e dei Lavori Pubblici, dove di norma il piano regolatore è sottoposto a parere, prima di essere approvato»[127]. Nel Consiglio Superiore delle Belle Arti Giovannoni fu presente interrottamente dal 1922 al 1942, Piacentini dal 1926 al 1928 e dal 1935 al 1942 mentre Calza Bini dal 1938 al 1943. Nel Consiglio

---

[123] P. Nicoloso, *Gli architetti di Mussolini…,* op. cit., p. 153.

[124] Su tali dinamiche si veda, ad esempio, G. Pensabene, *Il libro giallo dell'architettura italiana. VI Conclusioni*, in "Il Tevere", 7 gennaio 1933, in cui il critico accusava il Sindacato di essere artefice di una sorta di «autodittatura artistica» e Piacentini e Calza Bini di avere il monopolio nel campo dell'edilizia.

[125] P. Nicoloso, *Gli architetti di Mussolini,* op. cit., p. 155.

[126] *Ivi*, p. 156.

[127] *Ivi*, p. 159.

Superiore dei Lavori Pubblici, Calza Bini subentrò a Milani nel 1932 e rimase in carica fino al 1937, quando venne sostituito da Giovannoni che ne assunse l'ufficio fino al 1943. «In quest'ultima sede, dove passa(va)no per essere esaminati i progetti per asili, scuole, palazzi governativi, mercati, cimiteri, il Segretario del Sindacato, strenuo cultore d'arte, respinge(va) tutti quelli non rispondenti a un fine artistico, specie poi se redatti da ingegneri»[128].
Sindacato, Scuola di Architettura di Roma (rinnovata da Piacentini, divenutone il Preside nel 1935) e meccanismo dei concorsi costituivano, insomma, un unico sistema "controllato" dai medesimi protagonisti che, in modo diretto o indiretto – attraverso l'insegnamento, gli allievi ed i referenti nelle diverse regioni – dettavano determinati orientamenti estetici e progettuali e gestivano tale rete di pari passo rispetto all'indirizzo «sempre più totalitario dello Stato»[129].

All'interno di simili dinamiche emerge la figura di Marcello Piacentini, divenuto «il timoniere dell'architettura del fascismo»[130] per via del ruolo acquisito in seno alla Scuola ed alla rivista del Sindacato nonché rispetto alle dinamiche concorsuali ed ai progetti più ambiziosi e rappresentativi del regime, nei quali risultò spesse volte in prima linea. Dall'esperimento riuscito della Città Universitaria – «un saggio di omogeneità stilistica raggiunto dall'architettura italiana in regime fascista» grazie alla «collaborazione di architetti provenienti da più regioni d'Italia»[131] direttamente designati dall'architetto romano – al cantiere dell'E 42, Piacentini seppe modificare orientamenti didattici e caratteri del linguaggio utilizzato in relazione alle mutate esigenze ed alle diverse strategie politiche dettate da dinamiche e cambiamenti sostanziali quali la creazione dell'Impero, dando luogo ad una precisa uniformità stilistica, sempre più caratterizzata da «archi, colonne, portici monumentali» in grado di donare «unità stilistica ai vari edifici della città mussoliniana»[132]. A proposito dell'E 42, ad esempio, Nicoloso narrava: «come farebbe il docente con i suoi allievi, Piacentini interviene a correggere i numerosi progetti, sia in fase di stesura finale, sia in corso di esecuzione. I ritocchi si trasformano in censure davanti ai

---

[128] *Ivi*, p. 160.

[129] *Ivi*, p. 161.

[130] *Ibidem*.

[131] *Ivi*, p. 162.

[132] *Ivi*, p. 171.

disegni di architetti le cui convinzioni non collimano con l'impostazione stilistica data»[1]. Unità stilistica che venne osannata ma anche aspramente criticata già in quegli anni, se nel 1943 Giolli dichiarava: «gli allievi ne escono bene affiancati, parlano con la stessa intonazione: le loro architetture non faranno mai scandali… Una desolazione, tanto precoce e spirito di ubbidienza»[2].

Dalla complessa rete istituzionale, ovvero dall'articolazione Scuola - Sindacato - concorsi - esposizioni non era escluso il Sindacato Fascista di Belle Arti guidato, come già accennato, da Maraini. La sua evoluzione aveva seguito un percorso diverso rispetto a quello degli architetti, ma le connessioni con il mondo politico e con l'ambiente accademico erano similari.
Una delle peculiarità del Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti era l'organizzazione delle Mostre sindacali regionali, interregionali e, in alcuni casi, nazionali.
Cipriano Efisio Oppo – Segretario Nazionale del Sindacato dalla fine degli anni Venti al 1932, responsabile artistico della Mostra della Rivoluzione fascista nel 1932, ideatore e Segretario della Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma e vice-commissario dell'E 42 dal 1936 – aveva concepito l'organigramma espositivo nazionale muovendo dalle realtà territoriali provinciali e regionali organizzate e gestite dai Sindacati, che avrebbero dovuto produrre esposizioni annuali e connetterle alla Quadriennale ed alla Biennale, istituzioni divenute, come la Triennale milanese, Enti Autonomi proprio in quegli anni: la Biennale con decreto legge 13 gennaio 1930, n. 33, la Triennale con decreto legge 25 giugno 1931 (convertito in legge 21 dicembre 1931, n. 1780) e la Quadriennale solo nel 1937, con decreto 1 luglio 1937, n. 2023.
Le Mostre regionali sindacali erano, dunque, un'occasione di confronto tra correnti e generazioni diverse di artisti ed una "vetrina" o un "trampolino di lancio" verso le manifestazioni su scala nazionale ed internazionale nonostante, come visto anche in occasione del VI Convegno Volta, in quegli anni fosse, altresì, diffusa una polemica nei confronti della pittura da cavalletto e, quindi, delle esposizioni.
A questo proposito si ricordi come, a parere di Piacentini, «le Esposizioni nazionali e internazionali, le Biennali, le Quadriennali, le Mostre personali e di gruppi, non hanno giovato e non giovano – secondo l'opinione di molti – a risollevare le sorti della pittura, ma al contrario la gettano sempre più nel dedalo inesauribile di vuoti esperimenti, di inutili

---

[133] *Ibidem*.

[134] R. Giolli, *Intervallo ottimista*, in "Costruzioni-Casabella", n. 184-185, aprile-maggio 1943.

tentativi, di facili mode»[135], per cui l'Accademico d'Italia nella relazione al Convegno Volta suggeriva di devolvere le somme, previste per l'adeguamento degli ambienti destinati alle mostre e per i premi ad esse connessi, per la realizzazione di opere murali negli edifici pubblici.

Al di là del dibattito, tali esposizioni rappresentano uno spaccato della vita artistica italiana di quegli anni poiché, come suggerito anche da Enrico Crispolti nel saggio *Le esposizioni "sindacali" in Italia, fra le due guerre,* dalla loro analisi è possibile desumere «la più autentica e convincente rappresentazione di momenti del trascorso dibattito artistico in Italia, in tempi, correnti e posizioni, compresi in quel paio di decenni arrischiati»[136]. Le Mostre sindacali permettono, infatti, di approfondire la conoscenza dei protagonisti e delle correnti più in voga a livello nazionale ed internazionale e di comprendere, così, vicende artistiche dagli esiti molto diversi – in molti casi erano presenti toni intimistici o tematiche molto distanti rispetto all'arte pubblica ed alle commissioni ufficiali e si notavano significative differenze anche in base agli ambiti territoriali – e, più in generale, le dinamiche socio-politiche che muovevano il sistema espositivo, in rapporto ai concorsi o alle commissioni dirette agli artisti.

Come riportato nell'articolo *Un anno di mostre dei Sindacati regionali,* pubblicato da Maraini in "Dedalo" nel 1930 [Fig. 26], l'organizzazione sindacale fascista degli artisti aveva «preso sostanza concreta di fatti, nei riguardi delle esposizioni» soltanto nel 1929[137]. Maraini, che oltre ad essere Segretario della Biennale veneziana ricoprì l'incarico di Segretario del Sindacato Regionale degli Artisti toscani dal 1927, e poi, dal 1932 (succedendo ad Oppo) quello di Commissario del Sindacato Nazionale degli Artisti, forniva anche un resoconto delle tappe che avevano portato alla realizzazione delle diverse mostre regionali. La prima fu l'Esposizione del Sindacato Toscano del 1927 a Firenze – coronamento di quelle pioneristiche organizzate dalla Corporazione delle arti fin dal 1922 –, manifestazione che difese «l'indipendenza e il primato del Sindacato come espressione del Regime, e sostenne il principio che esclusivamente al Sindacato si dovesse attribuire il compito delle Mostre locali e regionali»[138]. A questa seguirono la

---

[135] *Convegno di Arti "Rapporti dell'architettura con le arti figurative"*, op. cit., p. 96.

[136] E. Crispolti, *Le esposizioni "sindacali" in Italia, fra le due guerre* in D. La Cagnina (a cura di), *Immagini e forme del potere. Arte, critica e istituzioni in Italia fra le due guerre*, Palermo 2011, p. 20.

[137] A. Maraini, *Un anno di mostre dei Sindacati regionali,* in "Dedalo", 1930, anno X, vol. III, p. 679.

[138] *Ivi*, p. 682.

prima Regionale lombarda nel 1928 e l'anno seguente le prime Mostre regionali sindacali a Roma, Palermo, Napoli, Torino, Trieste, Bologna, Genova e Cagliari, dovute anche alla «raggiunta costituzione indipendente della Confederazione nazionale fascista dei professionisti ed artisti sotto la presidenza dell'onorevole G. Di Giacomo» ed all'entrata in Parlamento di C. E. Oppo, Segretario nazionale dei Sindacati degli artisti, grazie al quale «tale principio trovò i più validi e sagaci sostenitori e venne per legge definitivamente riconosciuto», dando avvio ad «un nuovo stato di fatti, un nuovo ordinamento artistico, che reca(va) il suggello di quel senso della disciplina e gerarchia impresso dal Fascismo a tutte le attività nazionali, anche nel campo sembrato fin qui meno suscettibile di norme: nel campo dell'arte»[139]. Maraini proseguiva, poi, evidenziando la forza attrattiva del Sindacato nei confronti dei giovani artisti ed il suo ruolo:

> «Il Sindacato degli Artisti è una forza giovane e nuova, e come tale nelle dodici regioni in cui ha le sue diramazioni, si è alimentato, prima di altri, dai giovani venuti su dalla guerra e dal Fascismo. Gli artisti già fatti e già noti, un po' perché meno bisognosi di sostegno, sono stati più lenti e guardinghi nell'iscriversi; e se lo hanno fatto, è stato con riserve, sia pure non palesi. […] le forze stesse artistiche politiche e sociali donde il Sindacato è sorto, lo hanno preparato ad esser tutto teso verso l'avvenire, verso la messa in valore delle generazioni ultime»[140].

Infine, dopo una breve analisi per ciascuna delle mostre, Maraini concludeva con toni entusiastici dando il merito della riuscita delle prime Sindacali al Duce, «supremo reggitore della cosa pubblica, ministro sino a ieri delle Corporazioni», nonché «al Ministro Bottai suo primo collaboratore e, nel campo sindacale, agli On. Di Giacomo e Oppo particolarmente»[141], poiché tutti avevano fornito un aiuto morale e materiale al sistema garantendo un avvenire alle manifestazioni sindacali, ad esempio attraverso l'acquisizione delle opere maggiormente significative proposte dai giovani.

Negli anni Trenta il Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti divenne a tutti gli effetti un organo di diritto pubblico rappresentante la categoria dei pittori e degli scultori anche alla Camera dei Deputati (dal 1938 Camera dei Fasci e delle Corporazioni), venne articolato in sedici Sindacati regionali ed ebbe al proprio vertice un Direttorio nazionale ed un Segretario nazionale.

---

[139] *Ivi*, p. 683.

[140] *Ivi*, pp. 686-687.

[141] *Ivi*, p. 717.

A proposito del rapporto fra arte e Sindacato sembra utile segnalare l'intervento del maggio 1932 di Oppo ne' "Le Professioni e le Arti" e, sulla stessa rivista, quello apparso nel febbraio del 1933 a firma di Maraini. Nel primo, dall'eloquente titolo *L'Arte e lo Stato,* Oppo invitava a riflettere sulla possibilità di un diretto e concreto rapporto tra gli artisti e lo Stato – che, attraverso il Sindacato, avrebbe potuto essere il solo ad appoggiarli in luogo delle Gallerie e del collezionismo privato – e, sulla base del medesimo legame, suggeriva la possibilità di inserire delegati del Sindacato nella Commissione per le Mostre d'arte italiana all'estero, accrescendo ulteriormente, in tal modo, il potere dell'organo istituzionale.

Nel secondo, invece, *Il nuovo assetto del Sindacato Belle Arti*, Maraini dichiarava la necessità di concedere ai Sindacati una Cassa di Previdenza e di Assistenza sociale, in modo da poter sostenere ancor meglio gli artisti[142].

Infine occorre notare come, nell'ottica di una possibile «sclerotizzazione burocratica di tale sistema» basato sull'ideologia corporativa, sul finire degli anni Trenta il Ministro dell'Educazione Nazionale Bottai istituì l'Ufficio per l'Arte Contemporanea presso il suo Ministero nonché i Centri d'Azione per le Arti, entrambi varati al fine di tutelare l'arte contemporanea, incrementarne il mercato e creare una rete espositiva e di conferenze parallela al Sindacato, sebbene nei fatti tali organismi mirassero a depotenziarne importanza ed operato[143].

---

[142] Per approfondire tali questioni si rimanda al saggio E. Crispolti, *Le esposizioni "sindacali" in Italia, fra le due guerre,* op. cit., pp. 19-32.

[143] Per approfondire si veda: *L'ordinamento sindacale fascista delle Belle Arti,* a cura del Sindacato delle Belle Arti, Roma 1939; S. Salvagnini, *L'Ufficio per l'Arte Contemporanea e la politica artistica di Bottai nei fondi dell'ACS*, in P. Fossati, *La passione del critico. Scritti scelti sulle arti e la cultura del Novecento*, Milano 2009.

Immagine di apertura dell'articolo V. Guzzi, La legge per le arti figurative, in "Primato", anno III, n. 8, 15 aprile 1942, p. 153.

# 4. LA FORMALIZZAZIONE DI UNA PRASSI: LA LEGGE DEL 2%

L'ultimo episodio significativo al fine di inquadrare la problematica dei rapporti tra le arti e l'architettura nel corso del Ventennio nonché la tendenza del regime ad incidere direttamente sull'arte è la cosiddetta legge del 2% che, annunciata da una serie di circolari e interpellanze sin dagli anni Trenta, venne definitivamente approvata nel 1942. Già nel 1933, in una circolare indirizzata ai singoli ministri, il Duce raccomandava una più attiva collaborazione da parte dell'organizzazione sindacale fascista degli artisti, alla quale si è fatto riferimento in precedenza, nell'organizzazione di concorsi per «nuove costruzioni, monumenti, lavori artistici etc.» in quanto il Sindacato rappresentava «legittimamente la totalità degli artisti italiani» e ne tutelava gli interessi[144].

L'interesse nei confronti della questione aumentò negli anni successivi, venendo affrontata sia nel corso del Convegno Volta del 1936, come già visto, sia dalla stampa generalista e di settore. Anche in questo caso il ruolo delle riviste risulta, infatti, di primaria importanza: sulla "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", ad esempio, nel novembre del 1934 Mario Sironi, trattando della nuova «visione monumentale degli architetti» che in quegli anni avevano «accolto con un entusiasmo grandioso la decorazione murale plastica e pittorica»[145], incoraggiava la proposta di Pavolini – giornalista ed influente personalità politica, futuro Ministro della Cultura Popolare – di destinare una quota delle costruzioni pubbliche alla creazione di opere d'arte decorativa:

> «dopo la Mostra della Rivoluzione, il Concorso del Littorio raccoglie il seme lanciato dalla Quinta Triennale milanese con un consenso pieno, preciso, inequivocabile. Se si riflette alla Mostra dei futuristi a Genova, che tentano scodinzolare in testa al movimento come se l'avessero inventato loro, e al decisivo recente deliberato del Foglio di disposizioni del Segretario del P.N.F. che reca la richiesta di Alessandro Pavolini per una quota sulle costruzioni pubbliche destinate alla creazione di opere d'arte decorativa si avrà un panorama imponente»[146].

---

[144] Come riportato da E. Cristallini nel saggio *La legge del 2 per cento e il concorso per il mosaico*, in M. Calvesi, E. Guidoni, S. Lux (a cura di), *E42 Utopia e scenario del regime, Urbanistica, architettura, arte e decorazione*, cat. della mostra, Venezia 1987, p. 231.

[145] M. Sironi, *Monumentalità fascista*, in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", novembre 1934, p. 84.

[146] *Ivi*, p. 90.

La rivista "Rassegna di Architettura", invece, nel novembre del 1936, come riportato in apertura del presente capitolo, aveva dedicato un articolo al Convegno Volta,[147] al quale aveva fatto seguito una vera e propria inchiesta sul tema. Tale iniziativa nasceva da una velata critica al Convegno, poiché «le dissertazioni e le dispute che hanno reso vivo e appassionante il VI Convegno Volta avrebbero dovuto costituire, nel loro insieme, un'efficace messa a punto degli orientamenti attuali in merito a quelli che sono e dovrebbero essere i rapporti dell'architettura con le arti figurative» mentre in realtà, per via della natura stessa dei convegni, per la difficoltà e l'abbondanza dei temi proposti, per la diversa indole dei partecipanti e per altri fattori, secondo i redattori della rivista il campo della disputa si era allargato troppo e la questione principale era stata frazionata in varie questioni minori. Per questo fu deciso di lanciare «fra gli artisti italiani un referendum sui temi stessi del convegno, solo precisati e divisi in maniera diversa per tentar di giungere a un risultato positivo su cui fondare un programma fecondo di attività», allo scopo di «mantenere vivi la passione e l'interesse a problemi dell'arte, nel turbinio della vita moderna un poco negletti e suscitare fra gli artisti nuovi entusiasmi e nuove colleganze»[148]. Le questioni sollevate dall'inchiesta erano le seguenti:

1. Si può impostare efficacemente il problema dei rapporti dell'architettura con le arti figurative nelle sue linee generali? Non è forse più opportuno tentar di definire quali dovrebbero essere i rapporti della pittura e della scultura con le diverse forme dell'architettura? E principalmente con l'architettura religiosa; con l'architettura civile di carattere pubblico; con l'architettura delle case di abitazione?

2. Come si devono intendere questi rapporti?
   Ammesso che l'architetto concepisca l'opera sua completa di ogni elemento decorativo si deve richiedere una contemporaneità di realizzazione dell'architettura e delle parti figurative che le si accompagnano?
   Non è preferibile ammettere anche per i nostri tempi quella certa indipendenza quella più tranquilla successione delle opere, per cui la pittura e la scultura si innestavano e si adattavano ad opere esistenti assolvendone il programma decorativo?
   Quale deve essere il rapporto di misura, di equilibrio fra le arti figurative e l'architettura, quale l'importanza e la funzione dell'elemento decorativo?

---

[147] *I rapporti dell'architettura con le arti figurative al VI. Convegno Volta*, in "Rassegna di Architettura. Rivista mensile di Architettura e decorazione", novembre 1936, pp. 377-381.

[148] *L'inchiesta di Rassegna di Architettura*, in "Rassegna di Architettura. Rivista mensile di Architettura e decorazione", novembre 1936, p. 381.

3. Le figure del pittore, dello scultore e dell'architetto, oggi nettamente distinte, in passato si confondevano spesso in una sola persona; comunque esse derivavano da un unico ceppo e, nella pratica dell'arte, erano strettamente legate fra loro da una comunanza di vita e di lavoro. È desiderabile un ritorno ad una più stretta colleganza spirituale degli artisti delle diverse arti, almeno nel loro periodo di formazione?

4. Devono le scuole d'arte aumentare e perfezionare l'insegnamento delle varie tecniche o è più utile per l'allievo che esse limitino l'insegnamento ai problemi generali dell'arte e della cultura lasciando che l'allievo impari dalla pratica diretta dell'arte o del mestiere i procedimenti e gli accorgimenti della tecnica?

Le risposte a tali quesiti – inviate non solo da artisti ma anche da architetti e critici – furono pubblicate nei due numeri seguenti della rivista, ovvero nei fascicoli del dicembre 1936 e del gennaio 1937, ciascuna preceduta da una breve sintesi dei contenuti. Alcuni dei maggiori protagonisti del dibattito di quegli anni per il ruolo politico-istituzionale o rispetto alla questione della pittura murale, come Oppo, Maraini e Sironi, non parteciparono all'inchiesta, che apparve una sorta di «manifesto di buone intenzioni»[149] nel quale le opinioni degli artisti e quelle degli architetti risultavano piuttosto compatte e non molto discordanti.
Anche in questo caso si ritiene utile riportare in sintesi il contenuto degli interventi, al fine di ricostruire idealmente il dibattito e comprendere appieno le problematiche, le opinioni ed i nodi tematici fondamentali.

L'architetto Ambrogio Annoni, della Facoltà di Architettura di Milano, nella sua risposta auspicava ad una «*universitas*» in cui si attuasse «l'umanistica comprensione fra gli artisti, i professionisti, gli educatori del tempo nostro». A suo parere, infatti, doveva esistere una reciproca fiducia e confidenza tra architetto e pittore o scultore chiamati a collaborare, per cui l'architetto doveva avere libertà di scelta e di direttive, operando come «il direttore d'orchestra, o, se più piace, come il regista». Di conseguenza, rispetto ai quesiti sulla formazione, riteneva che «una comunanza fra pittori e scultori ed architetti anche nel periodo della rispettiva preparazione, cioè in quello scolastico» poteva essere un bene,

[149] M. G. Messina, *Lo stile 2%,* in *2%/717/1949. La legge del 2% e l'arte negli spazi pubblici*, Roma 2017, p. 22.

così come la «conoscenza pratica di tali arti e delle loro tecniche» da parte dell'architetto[150].

Il Professore Aldo Carpi della Reale Accademia di Brera, invece, suggeriva uno studio storico e analitico dei rapporti tra architettura ed arti decorative allo scopo di esaminarne i risultati, scegliendone gli esempi migliori in modo da trarne delle norme «su quello che dovrebbero essere tali rapporti», evitando eccessive deviazioni e lasciando libertà all'artista. Rispetto al predominio dell'architetto sull'artista o ai tempi realizzativi, egli approvava sia l'intero intervento da parte del primo sia la successiva collaborazione da parte del secondo auspicando, in ogni caso, che «l'elemento decorativo che si appoggi(asse) ad ottima architettura (ottima davanti a Dio ed alla storia)», divenisse «corpo ed anima di quella architettura» e sentisse «dell'architettura il dominio della misura e del limite assoluto e inderogabile» affinché si ottenesse «la decorazione di una vera architettura». Di conseguenza dichiarava come fosse «sommamente desiderabile il ritorno ad una stretta comunione spirituale tra gli artisti pittori, scultori ed architetti», raggiungibile anche attraverso le scuole d'arte che riunivano «in cordiale affiatamento di lavoro i giovani studiosi delle tre arti sorelle»[151].

In apertura alla risposta di Gio Ponti, la rivista riportava alcune precisazioni pubblicate dall'architetto su "Domus" facendo eco alle discussioni del Convegno Volta:

> «Non v'è oggi l'antitesi: architettura contro decorazione; v'è una architettura che è quella che è e ha magari la sua decoratività nella scelta e nei giochi di materie, di colori, o di certi ritmi e distribuzioni d'elementi; e vi sono una pittura e una scultura, che quella architettura s'onora di ospitare ed echeggiare, come arti pure e non come decorazioni.
> Il tema "l'insegnamento come preparazione ad una tendenza, etc." mi pare una impostazione pericolosa: l'insegnamento è una preparazione, ed un po' lo è la tendenza. Sarebbe come dire la preparazione come preparazione ad una preparazione…
> Le tendenze si formano nei tempi presenti fuori dell'insegnamento propriamente detto, cioè scolastico; l'insegnamento invece prepari gli uomini, cioè formi loro un criterio morale e una cultura tecnica, li faccia coraggiosi e chiari».

Alle questioni poste dall'inchiesta Ponti rispondeva puntualmente, affermando di concepire i rapporti della pittura e della scultura con le diverse forme dell'architettura «per

---

150 *I risultati della nostra inchiesta*, in "Rassegna di Architettura", dicembre 1936, pp. 444-445.

151 *Ivi*, pp. 445-446.

quanto riguarda chiese o palazzi pubblici, in ordine alla necessità o possibilità di esprimere qualcosa che sia inerente alla funzione della chiesa o dell'edificio pubblico e non in ordine a rapporti necessari con la concezione architettonica» e ritenendo non indispensabile la contemporaneità di realizzazione tra architettura e arti figurative. Inoltre sosteneva che l'opera d'arte figurativa valesse e vivesse «per i suoi valori pittorici o scultorei» e non in funzione dell'architettura, che l'elemento decorativo non esistesse in sé ma fosse appartenente all'espressione architettonica, che la colleganza spirituale degli artisti delle diverse arti fosse auspicabile non solo nel periodo di formazione e che la scuola dovesse «assolutamente perfezionare l'insegnamento delle varie tecniche» non essendo più il mezzo più potente di diffusione di idee[152].

L'architetto Carlo Enrico Rava riteneva fosse difficile impostare il problema dei rapporti tra l'architettura e le arti decorative se non in linea generale e considerando più la pratica, che fosse auspicabile la contemporaneità fra le opere d'arte figurativa e l'architettura da integrare in base alle direttive unitarie dell'architetto, che la formazione e la figura dell'architetto dovessero essere nettamente distinte da quelle dell'artista e che anche le scuole dovessero differenziarsi, in quanto quelle per gli artisti dovevano perfezionare l'insegnamento delle varie tecniche, delle quali l'allievo si sarebbe in seguito liberato creandone una propria, mentre nel caso degli architetti consigliava lo studio delle opere antiche, dalle trabeazioni doriche alle cornici rinascimentali di Francesco Di Giorgio o di Michelangelo, per assimilarle e creare una propria «personalità di architetto moderno ed italiano» libero dal passato e dai progetti di scuola «moderni»[153].

L'architetto Enrico Griffini, docente del Politecnico e Segretario del Sindacato interprovinciale fascista lombardo degli architetti, affermava che le scuole di pittura e di scultura dovessero limitarsi a far conoscere le varie tecniche e non dovessero adoperarsi al fine di farle perfezionare, mentre quelle di architettura dovessero provvedere ad insegnare con programmi ben aggiornati le nuove tecniche ed i sistemi costruttivi[154].

Il critico d'arte della rivista "Il lavoro fascista", Alberto Neppi, riteneva che non si potessero «precisare l'entità e i modi dei rapporti relativi» tra architettura e arti figurative,

---

[152] *Ivi*, p. 446.

[153] *Ivi*, p. 447.

[154] *Ivi*, pp. 447-448.

ciascuna con «esigenze e vitalità peculiari», che al di là dei rapporti temporali tra la realizzazione degli edifici e delle decorazioni queste ultime si adeguassero all'atmosfera stilistica ambientale, che si verificassero contatti pratici tra le arti «sul ponte o nel cantiere del lavoro quotidiano» e che all'interno delle scuole si convertissero i corsi di insegnamento artistico professionale in laboratori produttivi[155].

L'architetto Emilio Lancia, invece, sosteneva che la pittura e la scultura potessero integrare l'architettura ma che fosse utile «definirne i rapporti con le varie forme architettoniche» e non in generale e che l'elemento decorativo fosse, nell'opera architettonica, «la luce che illumina e fa risplendere ciò che di più vitale ed emotivo può essere in essa» e non un mezzo «per mascherare le storture di una deficiente architettura». Riteneva, inoltre, che la colleganza spirituale fra l'architetto e gli artisti fosse indispensabile al fine di creare una concordanza di intendimenti e che, mentre i problemi generali della cultura e dell'arte potevano essere risolti di caso in caso, quelli relativi alle tecniche fossero fondamentali, in quanto «le tecniche invece vogliono dire mestiere e senza mestiere non si crea l'opera d'arte» e pertanto dovevano essere «insegnate severamente perché esse sono il frutto di una secolare esperienza che deve essere tramandata affinché possa continuamente arricchirsi»[156].

Nel numero di gennaio 1937, Mario Tinti proponeva di considerare caso per caso i rapporti tra le arti e l'architettura in base ai diversi problemi legati alle tipologie e di raggiungere l'unità di decorazione e architettura attraverso l'affinità degli artisti associati all'opera dell'architetto, sostenendo la «relativa indipendenza della invenzione decorativa da quella architettonica». Inoltre auspicava il ritorno ad una stretta collaborazione tra architetto, scultore e pittore anche al fine di promuoverne la rigenerazione tecnica, citava un suo saggio sull'argomento pubblicato in "Quadrivio" nel 1933, *Unità e gerarchia delle Arti,* nonché la fondazione della prima Corporazione Sindacale Fascista delle Arti a Firenze nel 1923, alla quale però erano stati assegnati «compiti quasi unicamente burocratici e amministrativi, invece che tecnici e formativi». Quindi suggeriva di ritrasferire l'insegnamento delle varie tecniche dalle scuole d'arte e dalle accademie al cantiere ed alla manifattura, nell'ottica della creazione di una vera e propria Corporazione delle Arti

---

155 *Ivi*, pp. 448.

156 *Ibidem*.

nata dall'unione dei sindacati degli architetti, degli edili, degli artisti, degli artigiani e degli industriali delle arti decorative[157].

L'architetto Ottavio Calbiati sottolineava come i rapporti di collegamento tra l'architettura e le arti figurative fossero necessari «solo quando si tratti di architettura di particolare significato ed importanza, ossia di architettura monumentale» e riteneva consistessero in una «dipendenza delle arti figurative dalla architettura», poiché l'architetto doveva prevedere la sua opera completa precisando dimensioni, scala degli elementi costitutivi, colori e carattere di pittura e scultura. Inoltre considerava auspicabile la stretta colleganza fra i professionisti delle tre arti «perché i pittori e gli scultori possano conoscere le particolari esigenze che loro impone l'architettura; e gli architetti si riabituino a pensare le pareti ravvivate da buone e sostanziose pitture e sculture anche e meglio che da marmi lucidi o da materiali decorosi», nonché come per l'artista fosse indispensabile la tecnica del mestiere[158].

Il critico de' "La Stampa" Marziano Bernardi sottolineava, invece, come fosse «impossibile definire quali debbano essere i rapporti della pittura e della scultura con le diverse forme dell'architettura» poiché a suo parere il problema andava risolto caso per caso; inoltre dichiarava «assurdo pensare che l'architetto concepis(se) l'opera sua completa di ogni elemento decorativo», mentre riteneva «possibile e utile […] proporsi di dar larga parte all'elemento decorativo in un'architettura: e pensare quindi quest'architettura (per non cadere nel posticcio, nel voluto, nel giustapposto) come un'architettura adatta ad accogliere decorazione, sia pittorica che scultorea». Inoltre considerava «desiderabilissimo il ritorno a una più stretta collaborazione spirituale degli artisti delle diverse arti. Colleganza spirituale: non identità professionale», mantenendo la giusta indipendenza tra le arti e dando il corretto valore all'insegnamento tecnico, senza il quale non era possibile "creare" pittori, scultori ed architetti[159].

L'architetto Duilio Torres, infine, sosteneva che pittura e scultura fossero soltanto «frammenti» dell'architettura, la vera «arte plastica», e che nel progettare l'edificio l'architetto concepisse già il posto per la decorazione, per cui era impossibile ammettere

---

[157] *I risultati della nostra inchiesta*, in "Rassegna di Architettura", gennaio 1937, pp. 33-34.

[158] *Ivi*, p. 34.

[159] *Ivi*, pp. 34-35.

l'intervento postumo delle arti decorative, dal momento che «la struttura organica comanda la decorazione». Rispetto alla «colleganza spirituale» tra artisti ed architetti, Torres riteneva potesse essere preziosa nel periodo di formazione, come lo era «la possibilità di produrre, con le proprie mani, arti diverse» per il giovane architetto il quale, tuttavia, in seguito avrebbe dovuto assumere il comando dell'opera isolandosi dagli artisti. A proposito dell'insegnamento, inoltre, sosteneva che l'arte non si insegna ma si insegna il mestiere nelle scuole[160].

Al di là delle singole opinioni (in molti casi concordanti) degli architetti e degli artisti appena ricostruite, i risultati dell'inchiesta testimoniano, dunque, l'importanza attribuita alla tematica e la rilevanza della stessa all'interno del dibattito culturale del Paese anche a distanza di qualche anno rispetto al Convegno Volta o all'episodio cruciale per la pittura murale in occasione della Triennale del 1933. A riprova di ciò, come già riportato in apertura, nel gennaio del 1940 la stessa rivista pubblicò un articolo di Bruno Moretti, *L'architettura e le arti decorative,* nel quale veniva ripresa la questione dei rapporti dell'architettura con le arti figurative richiamando i convegni, nei quali ci si era «limitati a considerazioni teoriche e ad affermazioni di principio», e proclamando l'intenzione di attuare una «specie di revisione e di messa a punto». Sebbene inizialmente si volesse dedicare un intero fascicolo alla scultura e alla pittura, tale intenzione sfociò poi in una «pubblicazione rapida, succinta e, per molti aspetti, inadeguata allo scopo» per sopravvenute contingenze, ma non venne meno l'intento di «suscitare una più diffusa e vivace conoscenza delle opere in sé e dei loro rapporti necessari». Il testo forniva, inoltre, un *excursus* di tali rapporti a partire dal romanticismo, evidenziando la necessità di una revisione e rivalutazione critica più che di una loro definizione, ed esaltava la rinascita della grande scultura decorativa e celebrativa e della pittura – che più della scultura aveva sofferto delle crisi spirituali degli ultimi decenni – riportando una significativa raccolta fotografica di opere dalla quale, si augurava Moretti, sarebbero potuti nascere «pretesti di nuovi rapporti fra artisti e di nuove opere d'arte»[161].
Il corpus di opere pubblicate era nutrito e diversificato, e comprendeva mosaici, sculture ed affreschi destinati ad architetture appartenenti a diverse tipologie (chiese, edifici pubblici, teatri, chiese etc.) e realizzati da artisti noti e meno noti, fra loro molto diversi dal punto di vista stilistico. Il maggior numero di decorazioni artistiche erano, tuttavia, riferibili

---

[160] *Ivi*, pp. 35-36.

[161] B. Moretti, *L'Architettura e le arti figurative*, in "Rassegna di Architettura", op. cit., pp. 1-33.

al Palazzo di Giustizia di Milano, perfetto esempio del connubio tra le arti decorative e l'architettura, progettato da uno dei maggiori protagonisti dell'epoca – il più volte citato Marcello Piacentini – e modello o "prova generale" della legge del 2% che sarebbe stata emanata pochi anni dopo.

Per completezza si riportano i nomi degli artisti citati dal suddetto articolo e le relative opere pubblicate tra le pagine di "Rassegna di Architettura" al fine di illustrare quanto riferito dal testo; tali elementi risultano particolarmente interessanti per comprendere la rilevanza dei singoli personaggi e degli interventi all'epoca ritenuti esemplificativi:

- **Romano Romanelli:** bassorilievo per il monumento al legionario di Addis Abeba [Fig. 14, p. 74] e *La Giustizia di Traiano,* altorilievo realizzato per il Palazzo di Giustizia di Milano [Fig. 29];
- **Ferruccio Ferrazzi**: affreschi realizzati per lo stesso edificio, ossia *La Giustizia di Traiano* [Fig. 30] e *Daniele nella fossa dei leoni* [Fig. 31];
- **Arturo Dazzi**: *La Giustizia biblica*, per il Palazzo di Giustizia di Milano;
- **Arturo Martini**: *La Giustizia corporativa* [Fig. 33] per la medesima destinazione e *Pio II e i duchi Francesco e Bianca Maria Sforza fondatori del primo ospedale di Milano,* per il nuovo Ospedale del Perdono di Milano;
- **Mario Sironi**: affresco dell'Aula Magna della Sapienza [Fig. 32] e l'*Annunciazione,* vetrata della chiesa del nuovo Ospedale di Milano [Fig. 35];
- **Antonio Giuseppe Santagata**: affreschi del cortile della Casa Madre dei Mutilati di Roma e di quella di Palermo nonché mosaici realizzati per il Palazzo di Giustizia meneghino [Fig. 34];
- **Gianni Vagnetti**: encausto per il medesimo edificio, raffigurante *Cristo che placa la tempesta*;
- **Geminiano Cibau**: altorilievo con le *Storie di Mosè* per la parrocchiale di Inverigo e scultura nel basamento delle palazzo delle Borse di Milano;
- **Achille Funi**: un particolare degli affreschi nel Palazzo comunale di Ferrara;
- **Carlo Carrà**: affresco del Palazzo di Giustizia di Milano, *Giustiniano*;
- **Salvatore Saponaro**: angelo nel coronamento del monumento ai caduti di Milano;
- **Felice Casorati**: mosaico della *Deposizione,* per la tomba Dubosch a Torino;
- **Guido Marussig**: mosaico *La Giustizia romana* per il Palazzo di Giustizia di Milano;
- **Antonio Maraini**: *Maternità*;
- **Guido Cadorin**: mosaico nell'abside della chiesa di S. Giusto a Trieste e affresco *Il Giudizio di Salomone* per il Tribunale di Milano;
- **Eros Pellini**: altorilievi per il sacrario dei caduti a Fiorenzuola d'Arda ed altorilievo per il Tribunale milanese, *L'arcangelo Michele*;

- **Francesco Coccia**: altorilievo per la fontana in una palazzina di via Antonelli a Roma, *La famiglia*;
- **Gino Severini**: affreschi per la chiesa di La Roche, in Svizzera, e per la chiesa di Semsales, decorazioni nel Castello di Montegufoni, nei pressi di Firenze, e mosaici per il Palazzo di Giustizia di Milano;
- **Rinaldo Carpanetti**: affresco per il Palazzo del Ministero delle Corporazioni a Roma e per l'Aula Magna della Casa del Fascio di Bergamo;
- **Leone Lodi**: altorilievo della sede del gruppo Fabio Filzi a Milano, figura del basamento del Palazzo delle Borse nella stessa città e scultura raffigurante *La fondazione dei fasci* nel Palazzo di Giustizia;
- **Alberto Salietti**: decorazioni della Casa Steffenini a Milano;
- **Aldo Carpi**: vetrata per la chiesa del nuovo Ospedale di Milano, *La cacciata dal paradiso* terrestre;
- **Giulio Rosso**: affresco nel Palazzo dell'Economia corporativa di Pesaro;
- **Francesco Messina**: gruppo scultoreo per il nuovo Ospedale milanese, *S. Carlo Borromeo porta il perdono ai deputati ospedalieri*;
- **Luigi Filocamo**: *Crocifissione* nell'edicola Genoni a Castano Primo e mosaico della chiesa parrocchiale di Giussano, *I santi Filippo e Giacomo*;
- **Gianfilippo Usellini**: mosaico per la Cappella dell'Immacolata nella chiesa di S. Antonio a Milano, *Ester*;
- **Francesco Speranza**: paliotto d'altare a mosaico nella chiesa dell'Incoronata a Milano;
- **Giovanni Zappettini**: decorazioni interne ad una villa a Bergamo e quelle per il santuario di S. Antonio in S. Ambrogio a Cremona;
- **Fausto Melotti**: bassorilievi dei portali laterali del Palazzo di Giustizia di Milano;
- **Franco Gigioni**: decorazioni di Casa R. a Milano;
- **Gigi Brondi**: pannello decorativo del caffè del teatro a Milano;
- **Beppe Ingegnoli**: decorazioni per il luna park di Venezia e per la Casa X a Milano;
- **Giuseppe Montanari**: affresco nel Palazzo del Consiglio provinciale delle Corporazioni di Varese;
- **Cipriano Efisio Oppo**: affresco della chiesa di Pomezia, *S. Benedetto*;
- **Roberto Aloi**: mosaico nel teatro lirico di Milano;
- **Tito Livio Negri**: decorazione di un soffitto nella Casa C. A Milano;
- **Gino Moro**: decorazione del ristorante Bella Napoli a Milano;
- **Giuseppe Maretto**: bassorilievi della casa-torre di piazza Fiume a Milano, *L'architettura moderna* e *l'architettura antica*;
- **Timo Bortolotti**: bassorilievo per un'Aula del Palazzo di Giustizia di Milano, *Giustizia romana.*

Oltre alla predominanza di opere riferibili al Palazzo di Giustizia di Milano, si ritiene utile notare la presenza di decorazioni concepite per abitazioni private, teatri, caffè, ristoranti, chiese, ospedali, Case del Fascio etc., a riprova della significativa mole di opere d'arte in architetture pubbliche e non, derivante dal propagarsi del concetto di "ritorno all'unità delle arti" e di stretta collaborazione tra architettura ed arti figurative.

Al 1942 risalgono, invece, l'articolo a firma di Giuseppe Bottai pubblicato nel fascicolo di aprile-maggio del bimestrale "Le Arti", *La legge sulle arti figurative* – ripubblicato con il titolo *Socialità dell'arte* nel numero del 15 aprile dello stesso anno sulla rivista da lui diretta, "Primato" – e gli otto numeri dedicati dalla medesima rivista alla vicenda della legge del 2%.

Prima di approfondire la questione proseguendo attraverso lo spoglio delle riviste di settore, tuttavia, si ritiene necessario accennare alle premesse che portarono alla definitiva promulgazione della legge del 2% ed all'analisi della stessa, notando come, anche al di fuori dei confini nazionali, in quegli anni fossero presenti motivazioni di fondo e casi assimilabili a tale episodio. In particolare, un primo modello di welfare era stato già messo in campo dagli Stati Uniti negli anni precedenti: si trattava del "WPA Federal Art Project", un progetto atto a proteggere la categoria degli artisti facente capo al New Deal conseguente alla Grande Depressione, sebbene nello stesso periodo negli Stati Uniti vennero concepiti altri progetti di sostegno amministrati dal Dipartimento del Tesoro – quali il Public Works of Art Project, la Sezione di pittura e scultura e il Treasury Relief Art Project – ed una serie di ordinanze e di criteri di finanziamento dell'arte pubblica[162].
Tornando alla situazione italiana, il 29 aprile 1937 il Ministero dei Lavori Pubblici emanò la circolare "Decorazioni artistiche nelle opere edilizie" per fronteggiare il problema della disoccupazione degli artisti, destinando una quota pari ad almeno il 2% dell'importo complessivo calcolato per la costruzione di edifici pubblici da impiegare per la realizzazione di "abbellimenti" artistici. Il 6 dicembre del 1938, invece, la Presidenza del Consiglio dei Ministri emanò una circolare per la destinazione alle opere d'arte figurativa di una somma non inferiore al 2% del costo totale della costruzione di tutti gli edifici pubblici, specificando come la scelta degli artisti sarebbe divenuta di pertinenza degli

[162] A. Donati, *I percento per l'arte: evoluzione della disciplina in Europa e nel mondo,* in *2%/717/1949. La legge del 2%,* op. cit., p. 39. Per approfondire la tematica della legge del 2% si veda anche: D. Guzzi, *2% Considerazioni in margine*, Roma 1990; M. Margozzi, *L'arte negli edifici pubblici e la legge del due per cento*, in V. Cazzato (a cura di), *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, Tomo I, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2001, pp. 124-125.

organi amministrativi sebbene, nei fatti, sia noto come fosse condizionata dalla preventiva consultazione del progettista e del Sindacato Nazionale Fascista Belle Arti, che aveva suoi rappresentanti all'interno delle commissioni.

La legge per le opere d'arte negli edifici pubblici, maggiormente nota come "legge del 2%" o "legge Bottai" per il ruolo significativo del Ministro dell'Educazione Nazionale, infine, venne promulgata nell'agosto del 1942, dopo le ampie discussioni conseguenti alla presentazione del disegno di legge alla Camera dei Fasci e delle Corporazioni da parte del Ministro dei Lavori Pubblici Giuseppe Gorla l'8 aprile dello stesso anno, in seguito alle quali la denominazione originaria – "Obbligo di destinare ad opere d'arte figurativa una quota del 2 per cento dell'importo della spesa per la costruzione di edifici pubblici" – venne semplificata su proposta del Duce[163].

La legge, riportata integralmente di seguito, rendeva definitivamente obbligatoria la consuetudine già diffusa da anni nei cantieri di edilizia pubblica, che riservavano all'esecuzione di opere d'arte, per l'apporto edificante ed estetico della decorazione, almeno il 2% dell'impegno di spesa totale previsto.

> «Legge 11 maggio 1942, XX, n. 839, "Legge per l'arte negli edifici pubblici"[164].
>
> Vittorio Emanuele III
> per grazia di Dio e per volontà della nazione
> Re d'Italia e di Albania
> Imperatore d'Etiopia
>
> Il Senato e la Camera dei Fasci e delle Corporazioni, a mezzo delle loro Commissioni legislative, hanno approvato;
> Noi abbiamo sanzionato e promulghiamo quanto segue:
>
> Art. 1.
> Le Amministrazioni dello Stato, anche con ordinamento autonomo, il Partito Nazionale Fascista, gli Enti ed Istituti pubblici, e le Organizzazioni sindacali, che procedono alla costruzione di edifici pubblici, debbono comprendere nei progetti, fra le somme a propria disposizione, una quota non inferiore al due per cento dell'importo preventivo dei lavori da destinare all'esecuzione di opere d'arte figurativa.

---

[163] E. Cristallini, *La legge del 2 per cento,* in S. Lux, E. Coen (a cura di), *1935: gli artisti nell'università,* op. cit., p. 138.

[164] Legge 11 maggio 1942, XX, n. 839, "Legge per l'arte negli edifici pubblici", Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia del 5 agosto 1942, anno 83, n. 183, p. 3234.

Sono esclusi da tale obbligo i progetti dell'importo non superiore a L. 1.000.000 e quelli di edifici ad esclusivo carattere tecnico-industriale. L'indicato limite di L. 1.000.000 è ridotto a L. 500.000 quando si tratti di edifici scolastici.
A formare la quota del due per cento non concorrono le somme che eventualmente siano state previste per opere di decorazione generale.

Art. 2.
La scelta degli artisti per l'esecuzione delle opere d'arte figurativa di cui all'articolo precedente, sarà fatta dalle Amministrazioni sul cui bilancio grava la spesa, in base ad un elenco di nomi di artisti iscritti al Sindacato proposto dalla Confederazione fascista dei professionisti e degli artisti.
Le stesse Amministrazioni possono decidere di provvedere all'esecuzione delle suddette opere mediante concorso.
Per le opere di competenza dei Ministeri dei lavori pubblici e dell'educazione nazionale, le due Amministrazioni procederanno, d'intesa, colle modalità di cui al 1° comma, alla scelta degli artisti o alla determinazione delle modalità del concorso, mentre le altre Amministrazioni prenderanno in ogni caso accordi con i predetti Ministeri.
Salvo quanto prescritto dal precedente comma i concorsi saranno insindacabilmente decisi dal capo dell'Amministrazione interessata su parere di una Commissione da lui nominata e composta di rappresentanti dell'Amministrazione medesima, del Ministero dei lavori pubblici, dell'educazione nazionale e della Confederazione.

Art. 3.
Ferme le approvazioni ed i controlli prescritti dalle vigenti disposizioni, sarà sentito, sulla misura del compenso per l'incarico, il parere del Sindacato nazionale fascista delle arti.
Le convenzioni per l'affidamento dell'incarico dovranno subordinare i pagamenti a saldo anche al nulla osta nei riguardi dell'esecuzione a regola d'arte, della competente Sopraintendenza per le arti.

Ordiniamo che la presente, munita del sigillo dello Stato, sia inserita nella Raccolta ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia, mandando a chiunque spetti di osservarla e di farla osservare come legge dello Stato.

Data a Roma, addì 11 maggio 1942-XX
Vittorio Emanuele
Mussolini - Gorla - Vidussoni - Di Revel - Bottai - Pareschi - Host Venturi - Ricci - Pavolini
Visto: il Guardasigilli: Grandi».

Dalla lettura della legge appare evidente come i soggetti sinora citati rispetto alla questione del rapporto tra le arti figurative e l'architettura facessero pienamente parte delle istituzioni coinvolte, ossia le Amministrazioni dello Stato, il Partito Nazionale

Fascista, gli Enti e gli Istituti pubblici e le Organizzazioni sindacali. Su di esse gravava non soltanto l'obbligo di destinare almeno il 2% della cifra totale ad opere d'arte figurativa negli edifici pubblici ma anche quello della scelta degli artisti, in base all'elenco degli iscritti al Sindacato proposto dalla Confederazione fascista dei professionisti e degli artisti. La legge indicava, inoltre, la prassi relativa ai concorsi, che dovevano essere emanati dal capo dell'Amministrazione interessata su parere di una Commissione da lui nominata e composta dai rappresentanti di quell'Amministrazione, del Ministero dei Lavori Pubblici, del Ministero dell'Educazione Nazionale e della già citata Confederazione fascista. L'ordinamento legislativo prescriveva, infine, il coinvolgimento del Sindacato Nazionale Fascista delle Arti e della Soprintendenza per le Arti, rispettivamente per un parere e per un nulla osta circa l'esecuzione degli incarichi.

Allo scopo di un'analisi maggiormente approfondita della legge e delle sue implicazioni, risulta prezioso soffermarsi nuovamente sull'indagine intrapresa alla ricerca del dibattito sulle riviste di settore. A tal proposito occorre anzitutto considerare il già citato articolo a firma di Bottai sulla rivista "Le Arti", in quanto rappresenta una vera e propria dichiarazione d'intenti, perfettamente esplicativa delle premesse e del valore della nuova legge. Il Ministro dell'Educazione Nazionale vi descriveva, infatti, la legge come «un'esigenza diretta dello Stato», specificando come non fosse una disposizione di ordine puramente assistenziale per gli artisti né un'intenzione di mecenatismo o un atto morale, d'imperio o di fede,

> «poiché per riconoscere l'esistenza dei valori artistici occorre un atto di giudizio e non un atto di fede. Giudizio: dunque, responsabilità. Esigendo la collaborazione dell'artista nelle opere da tramandare al futuro, lo Stato assume direttamente la responsabilità di quell'arte, che ora soltanto possiamo, in senso più che cronologico chiamare contemporanea».

Bottai sottolineava, quindi, la funzione dello Stato nel designare l'arte ufficiale non secondo canoni astratti bensì riconoscendo legittima sul piano storico e sulla linea d'azione l'arte coeva, creata «in Italia dagli artisti italiani» ma non celebrativa o subordinata a fini pratici, grazie anche alla designazione dei due organi responsabili della cultura artistica nazionale, ovvero il Ministero dell'Educazione ed il Sindacato, ai quali la legge demandava l'assegnazione dei lavori e di conseguenza un giudizio qualitativo sulla «dignità formale delle opere», dal momento che lo «scopo della legge» non consisteva nell'assicurare «ai pubblici edifici un congruo apparato decorativo» bensì «di affermare il

valore di pubblica utilità del lavoro artistico». Il ruolo sociale dell'arte era, dunque, «il punto focale della legge sul due per cento», grazie alla quale Ministero e Sindacato, che sino ad allora avevano agito su piani paralleli ma nettamente distinti, avrebbero avuto una «totale identità di vedute». Nell'articolo, Bottai ripercorreva anche l'iter di circolari, prima citato, che aveva portato alla promulgazione della legge, affermando:

> «Fin da quando il Duce ci impartì le direttive per una politica dell'arte, considerammo la questione del due per cento, che la Corporazione delle professioni e delle arti aveva coraggiosamente posto sul tappeto, come il punto critico della situazione artistica nazionale, anzi come il necessario raccordo tra i due tronconi di un sistema, che, così com'era, non poteva perfettamente funzionare. Fu relativamente facile ottenere una circolare della Presidenza del Consiglio, che suggerisse e raccomandasse quanto oggi è prescritto con legge. Ma era appunto alla legge che bisognava arrivare; e non tanto per sostituire l'obbligatorietà alla raccomandazione – che, per la verità, non era caduta nel vuoto – quanto proprio per rendere pienamente funzionale lo strumento della politica artistica»[165].

Il Ministro raccontava, poi, come lo scoppio della guerra avesse accelerato i tempi della legge, in quanto «dalla crisi totale della civiltà del mondo non poteva né doveva escludersi – per riprenderlo a cose fatte e a mente fredda – il problema politicamente vitale dell'arte» e come lo Stato avesse giudicato l'arte in Italia "italiana" e avesse agito, di conseguenza, «nella storia e per la storia», inquadrando in un proprio organismo di disciplina e di produzione la categoria degli artisti, riassumendo in un proprio ufficio la direzione dell'arte contemporanea, prescrivendo a se stesso la partecipazione degli artisti a ogni iniziativa edilizia e riconoscendo «con una liberalità che non è di committenti comuni» la qualità delle realizzazioni artistiche al di là delle diverse possibili tendenze e della presenza di «opere più belle e men belle».
Bottai continuava riferendo circa lo stato in cui versava l'arte italiana prima della legge e l'azione «imperturbabile e imparziale» del Ministero nel fare acquisti durante le Mostre organizzate dal Sindacato, scegliendo opere appartenenti a tutti i possibili filoni di gusto presenti ed incoraggiando gli artisti, specialmente i giovani, attraverso premi, sussidi e tramite l'attività assistenziale. Scriveva, ancora, a proposito della vicenda delle nomine senza concorso al fine di assumere «i nomi migliori» nelle scuole d'arte, negli istituti, nelle accademie e nei conservatori – attuate per risolvere il vecchio problema della riforma

---

[165] G. Bottai, *La legge sulle arti figurative*, in "Le Arti, Rassegna bimestrale dell'arte antica e moderna" a cura della Direzione generale delle arti, anno IV, fascicolo IV, aprile-maggio 1942, p. 244.

dell'istruzione artistica – e distingueva tra artigiani ed artisti formati presso tali scuole, citando poi le dinamiche dei concorsi nonché quelle relative alla creazione dei Centri di azione per l'Arte, che svolgevano «la loro attività senza rivaleggiare con le gallerie private e senza interferire, anzi cordialmente collaborando, con i Sindacati, nobilmente, assiduamente indirizzando e elevando il gusto del pubblico». Infine dichiarava come il nuovo provvedimento avrebbe potuto creare «agli artisti nuove condizioni di vita e di lavoro, modificare in qualche parte l'attuale struttura, o almeno proporre nuovi problemi», come quello delle esposizioni, rispetto al quale, prima di chiudere osannando il primato dell'arte italiana, domandava provocatoriamente:

> «Non pensate che le grandi esposizioni ufficiali, le quali necessariamente, presentano soltanto uno strato preminentemente cronologico dell'arte, non potrebbero forse essere in parte sostituite, nel loro compito, dalla costante partecipazione degli artisti alle opere pubbliche? O, se non essere sostituite, almeno essere alleggerite di tanti obblighi, che spesso interferiscono tra loro? O diventare un tratto d'unione, una integrazione logica, tra i lavori fatti nelle opere pubbliche e le piccole mostre personali e di gruppo, che sempre più affermano la loro utilità per la conoscenza dell'arte contemporanea?»[166].

Bisogna notare come tale proposta fosse, in qualche modo, accostabile a quanto espresso dalla relazione di Piacentini al Convegno Volta del 1936, più volte citata, a dimostrazione della comunione d'intenti e della predominanza di una certa impostazione di fondo rispetto all'arte ed al suo rapporto con l'architettura.
Per concludere sembra utile analizzare il dibattito sulla legge scaturito dalle pagine della rivista fondata e diretta da Bottai, "Primato", che sul numero del 15 aprile 1942 [Fig. 36], pubblicò l'articolo già nominato a firma del Ministro, *Socialità dell'arte,* nonché quello di Guzzi dedicato interamente alla legge per le arti figurative, mentre nei numeri seguenti apparvero un testo dello stesso Guzzi dal titolo *Architettura e Arti figurative* e soprattutto le opinioni di molti artisti ed architetti sulla legge, da Piacentini a Campigli, da Pagano e Ponti a Carrà, De Pisis e Severini, molto utili al fine di ricostruire un quadro completo del dibattito e delle diverse posizioni.

Virgilio Guzzi, nel suo articolo, evidenziava «l'importanza veramente eccezionale, il valore rivoluzionario» della nuova legge, che chiudeva «un ciclo artistico» modificando «le idee

---

[166] *Ivi*, pp. 248-249.

attorno alle arti figurative», il gusto, l'estetica e la coscienza critica. A suo parere, infatti, la legge presentava

> «un aspetto squisitamente politico, in quanto lo Stato riconosce(va) alle arti una funzione, chiamandole a entrare, per dir così, nel circolo della produzione da tutti considerata utile al paese, anzi necessaria alla vita spirituale e pratica della nazione, necessaria com'(erano) l'agricoltura, l'industria, l'edilizia, l'educazione etc., come (era) necessaria la cultura in generale; e con l'aspetto politico quello non meno espressivo e importante che diciamo strettamente artistico, ed (era) condizionato dalle presenti condizioni della cultura e del gusto, sui quali la legge inevitabilmente finirà per agire»[167].

Guzzi ripercorreva, poi, le tappe fondamentali della problematica dei rapporti fra l'architettura e le arti figurative, che in quegli anni era stata «oggetto di studi e di vivaci polemiche» sebbene, a suo parere, nella pratica fosse stata affrontata sporadicamente.

> «Nel 1936 l'Accademia d'Italia dedicava il VI Convegno Volta a codesto problema, e in quell'occasione ne udimmo parecchie, si discusse con accanimento. Architetti, pittori e scultori sostennero le ragioni della loro arte; ma la discussione, come ben ci ricordiamo, procedette in maniera confusa, si parlò di subordinazione delle arti figurative all'architettura, e nessuno pareva, ragionando dei rapporti di quelle arti, che si fosse avanti chiesto che cosa è l'arte, e per esempio, che cosa è propriamente questa pittura, qual è il suo fine. La distinzione fra pittura da cavalletto e pittura murale, ingenua e bizzarra nelle sue determinazioni, si rivelò allora veramente per ciò ch'essa è, vale a dire quale residuo di tesi ottocentesche; e solo qualche voce si levò ad affermare che tutto questo andava riportato soltanto a un concetto di personalità»[168].

La descrizione proseguiva distinguendo tra il gusto e la cultura delle diverse epoche e citando le altre questioni che erano emerse nel corso del Convegno, come il «rispetto all'entità fisica del muro», l'«obbedienza delle arti figurative all'architettura», considerata «arte madre e dominante» (per cui pittura e scultura erano «viste come elemento accessorio e puramente ornativo») e la critica nei confronti di Le Corbusier, poiché «se il pittore, come vuole il Le Corbusier, dev'essere degno dell'architettura, l'architetto bisogna che sia degno della pittura. E le arti, in quanto espressione di umanità, sono tutte primordiali e necessarie».

---

[167] V. Guzzi, *La legge per le arti figurative*, in "Primato", anno III, n. 8, 15 aprile 1942, p. 153.

[168] *Ibidem*.

L'artista sosteneva, pertanto, la parità in luogo della subordinazione stilistica delle arti figurative all'architettura, in quanto

> «la pittura non condiziona la sua vita alla esistenza o meno di un muro, come logicamente sono portati a credere gli architetti; essendo anche essa pura spiritualità, e quindi forza destinata a trovare in un modo o nell'altro il suo sfogo. Ed è proprio perché essa può vivere al di fuori di una architettura, del tutto estranea alle sue leggi, che può in ogni momento accostarvisi, e divenire sua parte e decoro. Decorazione, possiamo anche dire, essere la pittura; ma anzitutto rappresentazione dell'intimo umano, storia umana e fantasia: attività inevitabile».

Inoltre Guzzi sviluppava delle riflessioni sul rapporto tra artisti e committenti, sul «valore e l'utilità sociale dell'arte contemporanea», sulle tendenze presenti e sugli effetti a lungo termine della legge, proponendosi quale attento osservatore pronto a segnare «per lungo tempo, nelle pitture troppo grandi, nelle composizioni sbagliate, questo e quel felice particolare, dove vedremo sopravvivere, palpitare questa vecchia e cara cultura»[169].

L'altro articolo pubblicato sul numero del 1° agosto, *Architettura e arti decorative,* consisteva in una sorta di resoconto dell'inchiesta lanciata dalla rivista a proposito della legge che imponeva «la presenza della scultura e della pittura negli edifici di carattere pubblico». Guzzi contestava la posizione di Pagano – ovvero il suo «errore di credere che il pittore o lo scultore (dovesse) davvero celebrare l'architettura, fare onore comunque all'architettura: e non già dipingere o scolpire a suo gusto, e cioè rinascimento anche se l'architettura è gotica o romanica, espressionistico anche se l'architettura è cubista» – e quella di Piacentini, al quale rimproverava i troppi obblighi attribuiti al pittore, che avrebbe dovuto modellare il suo gusto rispetto alla committenza ed all'architetto, il quale si riservava non solo il diritto della scelta dell'artista ma anche «di ammonirlo, di suggerirgli le proporzioni, il colore, il tono, l'importanza della sua opera, in conformità con le misure e con la funzione dell'ambiente». Secondo Piacentini, infatti, se non fosse stato l'architetto a scegliere l'artista, sarebbe venuta «a mancare nell'opera d'arte la unità, che ne è la base elementare», mentre secondo Guzzi l'artista avrebbe dovuto «proporzionare da solo, per proprio geniale istinto di pittore, la sua composizione pittorica all'ambiente e alla parete che gli vengano assegnati o proposti». Di conseguenza, il critico sosteneva che la legge sarebbe stata storicamente importante solo se fosse riuscita a scavalcare queste preoccupazioni – che in verità sapevano «di sospetto di parte, di pregiudizio

[169] *Ivi*, p. 154.

professionale, di rigorismo intellettuale e individualistico» – divenendo uno «strumento di civiltà» e promuovendo e "svecchiando" lo spirito poetico. Inoltre, secondo l'artista, dalle risposte pervenute emergeva un «difetto di fiducia reciproca» da parte di architetti ed artisti, la preoccupazione di non riuscire a superare «le inevitabili sconfitte di un primo periodo di esperimenti» (un po' come era stato nel caso dell'esperimento della pittura murale alla V Triennale) o di non riuscire a rispettare i tempi stretti di consegna delle opere decorative, riflesso di come veniva generalmente considerato l'argomento ed aspetto connesso al modesto guadagno, al controllo sindacale ed al rispetto per l'arte, per la serietà dell'impegno e per la fiducia reciproca da innestarsi tra architetto, committente, pittore e scultore. Secondo il pensiero di Guzzi, artisti ed architetti dovevano, insomma, lavorare in un clima di collaborazione, che era stata

> «da quasi tutti invocata: dal Michelucci, dal Ponti, dal Severini, dal Guerrisi (che la chiama addirittura compenetrazione), dal Bega, da Quinto Martini, dal Labò, dal Bardi, dal Pagano, dal Vagnetti, dal Foschini, etc.: una collaborazione codesta che diventasse di tale durata, di tale estensione e profondità da superare i limiti delle persone via via interessate; e che finisse per risolver in quel nobile culto delle immagini, in quell'amore vasto ed eroico delle arti figurative che in tempi antichi e gloriosi investì le architetture, aggiungendo nobiltà a nobiltà, e sapienza a sapienza»[170].

Un'altra difficoltà notata dall'intellettuale risiedeva «nel fatto che l'architetto moderno, venuto appena fuori da una polemica accanita contro ogni sorta di decorazione figurata, pensi questa ancora e volentieri, nel corpo dell'architettura, sotto l'aspetto del polimaterico» e dall'urto tra forma e contenuto, tra architettura, pittura e scultura, considerate una sorta di illustrazione, «già in certo senso un contenuto, e quindi estranee se non ostili alla musicale astratta armonia dell'architettura». Dopo una critica rivolta anche alla pittura ed agli artisti che avrebbero dovuto modificare il proprio atteggiamento morale ed, imparando da maestri quali Giotto, Raffaello o Verrocchio, farsi aiutare dagli allievi senza che questo comportasse una limitazione alla loro libertà, concludeva con toni ottimistici e volti al rinnovamento e ad un futuro radioso:

> «E se non sarà stato, come crediamo, artificio o retorica, i lavori si eseguiranno, in quelle tecniche che meglio converranno; e le controversie si potranno aggiustare, e i Sindacati diranno la loro sentenza, perché i pittori non vengano truffati; e i committenti, che non saranno

[170] V. Guzzi, *Architettura e Arti figurative*, in "Primato", anno III, n. 15, 1 agosto 1942, p. 280.

più soli, si sforzeranno d'essere quanto più savi sarà loro possibile; e dalla fiducia reciproca nasceranno i fatti; e da questi una maggior fiducia, e poi un entusiasmo nuovo, e una nuova, larga cultura. […] quell'armonia e unità di forme, quella grandiosa e quella continuità, quello svolgimento solenne, quella complessità di accordi e di discordie che sono sempre nella storia degli uomini, quando essi si muovono sotto l'impulso di principi universali, e religioso è il loro anelito alla poesia e alla vita»[171].

Nonostante la sintesi del dibattito proposta da Guzzi, risulta interessante riprendere la premessa che apriva l'inchiesta, dalla quale emergono i punti salienti relativi alla legge ed i quesiti posti, nonché i passi maggiormente significativi dei singoli interventi, in modo da delineare ancor meglio le posizioni degli architetti e degli artisti intervenuti.
Nella premessa, infatti, si leggeva:

«Questo provvedimento è importante per un duplice ordine di fatti: innanzi tutto perché è un esplicito riconoscimento ed atto di fiducia dello Stato nei riguardi dell'arte contemporanea italiana; in secondo luogo perché ripropone un essenziale tema di gusto e di civiltà come quello della collaborazione fra l'architettura e le arti figurative.
Difficoltà sociali ed artistiche, divergenze pratiche ed estetiche vengono necessariamente a interferire nella realizzazione di questo provvedimento; vi si scontrano le varie correnti d'arte e d'architettura che guidano la vita artistica contemporanea; vi contribuiscono anche difficoltà di natura organizzativa. Il principio nondimeno di una collaborazione fra gli artisti rimane ben valido; e le difficoltà che si presentano fanno anzi sentire maggiormente l'urgenza e la necessità che gli artisti stessi collaborino per superarle. Ci siamo perciò rivolti agli interessati più diretti, architetti, pittori e scultori perché vogliano con le idee ed esigenze nate dalla loro esperienza contribuire alla chiarificazione dei problemi riguardanti la legge del 2%. Abbiamo anche, in via indicativa, posto loro alcuni quesiti.
Come vedono gli artisti praticamente configurarsi il loro concorso alla nuova iniziativa promossa dallo Stato? Quali possono essere i modi più idonei di una collaborazione veramente proficua ed efficace tra l'architetto è l'artista al quale sia commesso di eseguire le opere destinate alla decorazione delle edificio pubblico? Quali i mezzi per eliminare le difficoltà? Come si può intendere il problema della decorazione degli edifici pubblici in riguardo alla tecnica? Codesta nuova pratica della decorazione potrà influire, a lungo andare sullo svolgimento del gusto? E il Sindacato delle Belle Arti quale azione potrà esercitare circa la scelta degli artisti incaricati delle opere decorative? La partecipazione certamente vasta quando non addirittura totalitaria della categoria degli artisti alla decorazione degli edifici

[171] *Ibidem*.

pubblici avrà influenza sulla funzione e gli scopi delle esposizioni sindacali e delle massime mostre nazionali?»[172] [Fig. 37].

Nel primo intervento, l'architetto Marcello Piacentini, citato anche da Guzzi, richiamava il Convegno Volta, dichiarando:

> «Di questo richiamo dunque delle arti figurative al compito di collaborare con l'architettura per precisare ed esaltare il significato degli edifici pubblici, per narrare, commentare e sottolineare fatti e fasti dei Popoli, già la R. Accademia d'Italia, in base a mia proposta ed a mia organizzazione, si fece promotrice bandendo il Convegno Volta del 1936-XIV con questo tema: "Rapporti dell'architettura con le Arti figurative"».

Secondo l'Accademico d'Italia «il risultato sostanziale fu che la grandissima maggioranza fu d'accordo nel preconizzare il ritorno delle arti figurative alla decorazione del muro, quale compito civile, politico e religioso», sebbene egli riconoscesse agli architetti il merito di aver presentito ed applicato la legge anticipatamente, citando esempi in merito quali le decorazioni del Palazzo del Governo di Ferrara, del Monumento ai Caduti di Milano, dei nuovi ospedali di Milano e Genova, dell'Università di Padova o del Foro Mussolini. Piacentini si soffermava, poi, sulle opere progettate personalmente, nelle quali aveva «tentato l'esperimento», dalle prime alle più recenti: «nel Palazzo della Banca d'Italia in Piazza G. D'Annunzio, nel Palazzo di Giustizia di Messina, nell'Arco di Trionfo di Genova, nel Monumento di Bolzano, nella Piazza di Brescia, nella Chiesa di Cristo Re, nel Ministero delle Corporazioni, nella Casa Madre dei Mutilati, nella Città Universitaria di Roma, nel Palazzo di Giustizia di Milano, dove figurano internamente ben 140 opere d'arte, eseguite dai maggiori scultori e pittori d'Italia, quasi mostra permanente di arte contemporanea», ed alla ricca elencazione aggiungeva il grande progetto da lui coordinato, ovvero «la creazione del grande quartiere monumentale dell'E.U.R. dove pittori e scultori, che lavorano per decorare i numerosi e sontuosi edifici, sono addirittura centinaia».

L'architetto proponeva poi un *excursus* storico volto ad evidenziare la presenza di pittura e scultura nelle architetture pubbliche, civili e religiose, nei vari secoli citando, fra i casi ottocenteschi, il Monumento a Vittorio Emanuele e la vicenda del Palazzo di Giustizia di

---

[172] *La legge per gli artisti*, in "Primato", anno III, n. 11, 1 giugno 1942, p. 209.

Roma, massimo esempio dell'esagerazione nella scultura esterna, del grave pericolo della creazione della «facciata romanzata», nella quale «– già per sé stessa tanto tormentata architettonicamente – figurano ben 34 opere scultoree, modellate da altrettante mani diverse: pensate, per contrasto alle nude, semplici, elementari, funzionalissime facciate del Palazzo Venezia o del Palazzo Pitti!».
In seguito Piacentini esprimeva uno dei concetti ripresi da Guzzi, ovvero la necessità della scelta degli artisti da parte dell'architetto, il solo ad avere la piena responsabilità, dovendo non solo intrattenere i rapporti con l'Ente committente e con i dirigenti del Sindacato ma anche decidere circa i chiaroscuri, le masse e le luci della sua creazione allo scopo di raggiungere l'unità dell'opera. Dichiarava poi la necessaria collaborazione tra queste figure, al fine di creare «l'opera di ordine superiore, che non solo può influire sul gusto del popolo, ma costituisce insieme un'alta testimonianza di un periodo di civiltà» e si riferiva alla questione sociale, riprendendo a tal proposito il suo intervento al Convegno Volta nel quale aveva suggerito di devolvere tutte le somme destinate ai premi ed alle mostre «alle opere di alta decorazione murale negli edifici pubblici». L'architetto suggeriva, infine, la presenza della scultura aulica all'esterno soltanto nel caso dei monumenti onorari e religiosi, mentre all'interno indicava la necessità di scultura e di pittura nel caso di ogni edificio pubblico[173].

Anche Ferruccio Ferrazzi nel suo intervento citava il Convegno Volta, sostenendo la posizione secondo la quale «non esiste pittura fuori di un clima architettonico» e «gli attuali problemi dell'architettura erano stati semmai anticipati da quelli funzionali e costruttivi della pittura più consapevole»; inoltre il pittore esprimeva il proprio compiacimento nei confronti della nuova legge per l'arte, «armonica conclusione di quel contributo tutt'ora attivo che sentiva la necessità di un indirizzo», e per la pittura italiana che, «portata nel suo vero campo sconfinato di possibilità e di problemi» (grazie alla legge), avrebbe potuto creare «un linguaggio comprensibile di nuovo a tutti gli uomini»[174].

Ottone Rosai, invece, affermava che, sebbene la partecipazione all'impresa decorativa da parte dell'artista potesse apparire come una limitazione, da questa stessa limitazione sarebbe sorta «proprio quella verità e quella libertà, necessarie al respiro più ampio del nuovo lavoro, alla risoluzione dei nuovi problemi che esso comporta»; tuttavia l'artista

---

[173] *Ivi*, pp. 209-210.

[174] *Ivi*, p. 210.

esprimeva la propria perplessità circa il problema «d'adeguazione», ovvero la traduzione della verità degli artisti dalla tela allo spazio più vasto quale la parete di un edificio pubblico, nato secondo determinate e particolari esigenze, considerando anche la mancanza di continuità nella tradizione dell'affresco e della decorazione murale ed i recenti fallimenti in questo campo, ma reputava positiva la legge in quanto, a suo parere, avrebbe contribuito ad ampliare la «coscienza sociale dell'arte», ossia il passaggio dall'individualismo esasperato al senso più vasto della realtà[175].
Massimo Campigli indicava gli effetti negativi o «grotteschi» che avrebbe potuto comportare la nuova legge e che si sarebbero dovuti evitare, come il rischio della distruzione di un'opera d'arte per il volere di gente impreparata e la cattiva gestione dei fondi «in modo da non offrire compensi larghi abbastanza perché l'artista possa pacificamente dedicare al suo lavoro il tempo necessario»[176].

Melchiorre Bega esprimeva il proprio entusiasmo nei confronti della nuova legge e sottolineava la necessità di «ridurre al minimo possibile l'intervento burocratico nella applicazione dell'ottima legge», risultando essenziale il preventivo parere dell'architetto circa gli incarichi[177].

Anche Giuseppe Pagano era favorevole alla legge, della quale sottolineava chiaramente le intenzioni di fondo, ovvero «assicurare ai migliori artisti italiani un intervento diretto e attivo nell'orbita dell'architettura ufficiale» e «riconoscere all'arte figurativa contemporanea il diritto e la necessità di partecipare ufficialmente alla determinazione di quella unità delle arti che sta tanto a cuore a chi sogna una rivalutazione integrale ed effettiva del moderno clima artistico italiano». Tuttavia l'architetto evidenziava, altresì, le difficoltà pratiche di applicazione, rispetto al sistema di controllo della qualità delle opere, dei loro rapporti con l'insieme architettonico e del loro valore celebrativo e monumentale, e temeva si sarebbe potuta verificare una «catastrofica esaltazione dell'inutile», «una rivalutazione della retorica più stracca, del compromesso più assurdo e di quel pigro conformismo verista o neoclassico che straripa con regolare puntualità nella maggior parte delle nostre costruzioni accademiche», anche in virtù dell'ostilità e dall'incompetenza borghese dilagante. Pagano notava, poi, come sino a quel momento

---

175 *Ivi*, p. 211.

176 *Ibidem*.

177 *Ibidem*.

«l'unico posto in cui (era) stata permessa talvolta una certa libertà sperimentale e fu concesso ad architetti moderni di tentare la collaborazione integrale tra gli artisti più vivi in una rischiosa prova di coerenza» fosse «il terreno delle esposizioni» nel quale, come ricordato in precedenza, egli stesso si era più volte cimentato, ma concludeva con toni fiduciosi riguardo la corretta applicazione della legge in un futuro «in cui l'attuale discordia sul bello e sul brutto, sul superfluo e sul necessario, sul normale e sul monumentale (sarebbe) stata finalmente placata da una rinnovata e totale fiducia nelle capacità creative dell'uomo moderno, senza polemiche con l'antichità, senza pesi di false culture, senza futili gare di adulatori di arlecchini e di postulanti, ma nella cordiale comunanza di un lavoro solido e serio, fondato sulla reciproca stima e sulla scelta dei più degni per i compiti più difficili»[178].

L'intervento di Pier Maria Bardi era, invece, polemico, in quanto l'intellettuale domandava «chi assegnerà il duepercento, chi sceglierà gli artisti?» e, dopo una critica al sistema in vigore, proponeva dei principi da adottare affinché la legge venisse correttamente applicata, consistenti nei seguenti punti:

> «1) progettare l'opera di architettura con la collaborazione degli artisti prescelti per la cosiddetta decorazione, cioè riunire finalmente l'architetto, il pittore, lo scultore in un unitario lavoro creativo;
> 2) combinare gruppi di artisti di intenzioni affini, per giovarsi di una collaborazione affiatata e concorde;
> 3) istituire, per gli aventi diritto, una gerarchia, nel senso di ristabilire la bottega, dove un artista è capintesta, altri sono aiuti, altri sono garzoni;
> 4) far giudicare i progetti da un consesso che stia al di sopra del Consiglio superiore delle B. A. e del Consiglio superiore dei LL. PP., un consesso formato di poche persone senza parenti artisti, senza amici artisti, senza clientele artistiche, con l'incarico specifico di vigilare sull'armonia delle opere»[179].

Gianni Vagnetti descriveva la legge come un «atto rivoluzionario gravido di conseguenze difficilmente prevedibili per la cultura» e rispondeva ai quesiti posti dalla rivista sostenendo: l'importanza dello scegliere gli artisti in base alle «loro particolari personali possibilità, tendenze, predilezioni, gusti e tecniche»; la necessità della piena conoscenza

---

[178] *La legge per gli artisti*, in "Primato", anno III, n. 12, 15 giugno 1942, p. 234.

[179] *Ibidem*.

dell'artista da parte dell'architetto, il quale non avrebbe dovuto «imporre il proprio schema di decorazione ma elaborare di comune accordo il progetto»; la proposta di collocare negli edifici pubblici «quadri normali, quadri in quadrati normali cornici» evitando di considerare soltanto «vari metri quadrati di muro da ricoprire di affresco di mosaico o di scultura»; la necessità di non «costringere a invitare, per mezzo di allettamenti estranei all'arte, a snaturare, fuorviare il libero corso di già istradate personalità», il cui gusto sarebbe quindi rimasto lo stesso. Inoltre sottolineava il ruolo del Sindacato Belle Arti, che avrebbe dovuto presentare gli artisti agli architetti, e quello delle esposizioni, che avrebbero dovuto avere il compito di «presentare alla ribalta giovani forze ancora sconosciute» da impiegare, mentre «gli artisti occupati nella elaborazione di importanti lavori» non avrebbero avuto «tempo né testa» di dedicarvisi, lasciando spazio ai giovani[180].

Felice Casorati sottolineava come la nuova legge affermasse «l'utilità pubblica del lavoro artistico: arte quindi sociale, non nel senso di una vieta retorica che uno Stato che voglia dare esempio d'intrinseca ed intima civiltà non può richiedere, ma conferma della qualità di un artista che si ponga al lavoro». Inoltre si augurava che dallo spirito di collaborazione tra artisti ed architetti potesse «nascere quell'intelligente affermazione della civiltà italiana» che sentiva viva e che bisognava difendere[181].

Arnaldo Foschini, invece, polemizzava contro la legge denunciando «il premuroso interessamento dello Stato per l'arte contemporanea alla quale attribui(va) una funzione di primo piano» per riconquistare il prestigio ed il dominio spirituale nel mondo ormai perduto e temendo la mancanza di preparazione degli artisti, mentre era ottimista circa la «distribuzione e sul coordinamento del lavoro», sulla base di recenti e riusciti esempi quali il Palazzo di Giustizia di Milano, le opere del Partito Nazionale Fascista, l'università di Padova e l'Esposizione Universale[182].
Michele Guerrisi, poi, faceva notare l'importanza «del momento più caratteristico di questa collaborazione obbligatoria delle arti figurative all'architettura», poiché architetto, scultore e pittore avrebbero dovuto trovare «la più perfetta compenetrazione»; al fine di evitare errori e di far prevalere «criteri intelligenti e illuminati» nella scelta degli artisti delle

---

[180] *Ivi*, p. 235.

[181] *Ibidem*.

[182] *Ibidem*.

opere, lo scultore proponeva che le opere commissionate, direttamente o tramite concorso, rimanessero almeno un anno in quarantena sotto forma di cartone o di modello in gesso prima di diventare mosaico, gesso, pietra o bronzo poiché, «dato che il tempo è un buon aiuto del giudizio, ci guadagnerà forse l'arte» concludendo, tuttavia, come forse anche questo metodo non sarebbe stato giusto né scevro da possibili errori[183].
La posizione di Carlo Carrà era scettica, in quanto l'artista si augurava che la legge non si prestasse «a servire a certi vecchi sistemi demagogici fin troppo conosciuti nel campo dell'arte», né dovesse fare da «infermiera provvidenziale a correnti pseudoartistiche boccheggianti», o potesse servire da pretesto «ai podestà e a qualche per intorbidire le acque dell'arte figurativa» o, ancora, «agli architetti per sfuggire le responsabilità» che essi avevano verso l'arte italiana. Riteneva, tuttavia, che la legge in sé fosse «un'ottima cosa» e, pertanto, si augurava che «la pittura murale, e dicendo pittura murale intendo l'affresco, l'encausto, il mosaico e le altre tecniche» a poco a poco potesse «ritrovare la sua antica funzione e riprendere quel vasto respiro che sempre la distinse nei secoli»[184].

Nino Bertocchi citava l'intervento di Virgilio Guzzi, concordando sull'importanza storica della legge ed aggiungendo come potesse essere pericoloso «il cristallizzarsi del pensiero critico del gusto su schemi e immagini assolutamente incapaci di risolversi in una poetica degna del tempo». L'artista citava poi l'atteggiamento degli architetti nei confronti delle arti figurative, sostenendo che «i nostalgici dell'eclettismo ottocentesco sono per le muraglie istoriate, tipo Maccari o Sartorio; i razionalisti integrali sono ostili ad ogni figurazione pittorica e credono, con Le Corbusier, che soltanto l'uomo civile debba avere una pinacoteca privata disposta a modo di libreria; i razionalisti inquieti sono decisamente per l'arte astratta». Di conseguenza, definiva «difficilissimi il rapporti fra architetti e pittori e scultori» e considerava utopistica la coordinazione di esigenze contraddittorie. Bertocchi si rifaceva, poi, a suoi precedenti scritti sul tema dei rapporti fra pittura architettura, pubblicati sulle riviste "Arte Mediterranea" e "Casabella", e concludeva suggerendo di «favorire l'incontro tra spiriti architettonici affini», nell'ottica di una «concordia di temperamenti tra architetti, pittori e scultori»[185].

---

[183] *Ivi*, p. 236.

[184] *Ibidem*.

[185] *La legge per gli artisti*, in "Primato", anno III, n. 13, 1 luglio 1942, p. 252.

Secondo Renato Birolli, invece, per la buona applicazione della nuova legge sarebbe stato necessario procedere facendo prevalere, almeno in un primo momento, «gli artisti tecnicamente preparati alla grande decorazione», considerando «l'intesa per affinità di problema e di carattere» e prevedendo «una commissione di veri intenditori d'arte che stabilisse la validità dell'opera figurativa perché questa, anche da sola, fa storia». Inoltre l'artista riteneva il mosaico «la tecnica più idonea alle attitudini e alle qualità della pittura moderna, la più durevole facilmente collocabile in sito, ben vista anche dagli architetti», sottolineava la necessità di «impedire l'aumento della burocrazia nell'arte», immaginava come la categoria degli artisti sarebbe stata divisa in due campi, «non ritenendo affatto totalitaria la partecipazione degli stessi alla decorazione», e si augurava che lo Stato rinunciasse almeno parzialmente «ai particolari profitti della propaganda, ammettendo azioni e reazioni dell'arte, per lasciare un completo documento dell'etica e dell'estetica del suo popolo»[186].

Quinto Martini riteneva che per realizzare al meglio la collaborazione fra artisti e architetti questi ultimi dovessero scegliere il pittore o lo scultore e lavorare insieme fin dall'inizio del progetto; a suo parere, inoltre, i lavori si sarebbero dovuti affidare ad artisti che avessero dimestichezza con la materia e fossero «essi stessi in grado di tener lo scalpello e il mazzuolo in mano», mentre «una speciale commissione composta da soli artisti» si sarebbe dovuta occupare della scelta dei temi, tenendo conto della personalità e delle possibilità dello scultore e pittore al quale affidare il lavoro[187].

Nel suo intervento Filippo De Pisis citava Michelangelo e la Cappella Sistina, affermando come «il problema forse più grave nell'attuazione di vasti piani decorati, in armoniosi accordi di architettura, scultura e pittura» fosse «un problema di gusto – più ancora che di talento specifico» e si domandava ironicamente chi avrebbe dato «la Sistina del nuovo impero» [188].
Anche Mario Labò riprendeva il dibattito e le correnti emerse durante il Convegno Volta, affermando come, in attesa della giusta maturazione, «la funzione della pittura o della scultura» si sarebbe pronunziata con quella concomitanza che avrebbe permesso di «inserirle nella civiltà architettonica su piano di collaborazione sincera». Inoltre l'architetto

---

[186] *Ivi*, p. 253.

[187] *Ibidem*.

[188] *Ibidem*.

citava alcuni esempi concreti nei quali, a suo parere, tutto ciò si era già verificato, come «il mosaico di Sironi alla VI Triennale e il salone d'onore del Palazzo dell'arte in cui Persico Nizzoli e Palanti avevano adottato una grande scultura come perno della composizione, impegno di un perfetto accordo fra architettura ed arti figurative» o, ancora, «l'Icaro di Mascherini nella sala di Pagano alla Mostra dell'Aeronautica, la Vittoria di Martini nel cortile del palazzo italiano alla Esposizione di Parigi, la statua di Griselli messa in quel certo modo da Ponti nella Mostra della Stampa Cattolica» o, in edifici più dimessi, come «il refettorio della Colonia elioterapica di Legnano, di Banfi Belgioioso Peressutti e Rogers, dove quattro frammentari bassorilievi di Fontana (davano) un ritmo a un'intera parete. Esempi tutti ormai classici di appropriata inserzione di pittura e di scultura nell'architettura». Labò esprimeva, ancora, alcuni possibili pericoli innestati dalla nuova legge, come l'eccessivo inserimento di decorazione da parte dell'architetto, il non assecondare il volere di quest'ultimo da parte dell'artista o la scelta dei collaboratori, che doveva essere basata sull'affiatamento, sulla presenza di una comune sensibilità e senza l'eccessivo intervento dei Sindacati che attuassero una rotazione di incarichi a scapito della vocazione, di una specifica esperienza o dei rapporti con la committenza[189].

Gio Ponti riprendeva il suo intervento apparso sul "Corriere della Sera" a proposito della legge del 2%, nel quale sottolineava come grazie alla nuova disposizione «le forze degli artisti», fino a quel momento dedicate «solo alle esposizioni o prodigate o perdute, in costruzione celebrative stupende» ma «transitorie e scomparse o disperse» sarebbero tornate all'interno delle architetture in una collaborazione feconda e naturale, in quanto coordinate, disciplinate e governate dagli architetti. Dopo un'attenta descrizione del ruolo dell'architetto, Ponti citava i benefici che la legge avrebbe recato agli artisti i quali, "tolti" dal clima e dal metro delle esposizioni, sarebbero stati portati «di fronte ad opere distinte all'impegno di durare, non solo materialmente ma spiritualmente, dinanzi al giudizio del tempo»; tale processo avrebbe ricreato «maestri i pittori nelle tecniche sovrane del mosaico, dell'affresco, della vetrata» e «maestri gli scultori nel misurarsi con la aria aperta, con le vaste prospettive, i grandi spazi e le luci e le ombre del giorno: dalle inanità dei gessi, dalle precarietà delle cere» alla «fortezza delle pietre, del legno e del cesello».
L'architetto riprendeva, poi, le questioni dibattute anche su "Rassegna di Architettura", sostenendo come, nella collaborazione tra l'architetto e gli artisti, il primo avesse due alternative: concepire l'ambiente già «con la presenza di quell'opera o di quell'artista che

[189] *Ivi*, p. 254.

egli vuol fare entrare in gioco ed in questo caso nessuno meglio di lui sa mettere in valore l'opera d'arte e l'artista deve capire ed integrare la funzione compositiva alla quale partecipa» oppure destinare «tutto un ambiente agli artisti» lasciandoli liberi di «intervenire come per il passato, indipendentemente da lui ed anche molto più tardi», escludendo l'ipotesi di una composizione da parte dell'architetto e della scelta degli artisti con i quali collaborare da parte di terzi. Ponti suggeriva, poi, le funzioni del Sindacato di Belle Arti, consistenti nel far pagare gli artisti, nel far loro concedere il tempo necessario, nell'impedire «le assegnazioni rotative per cui chi ha lavorato una volta deve considerarsi soddisfatto» (poiché occorreva, invece, «impegnare sempre più chi ha già dato buone prove per farne un maestro») e nell'evitare «le assegnazioni di puro protezionismo locale». Inoltre sosteneva come la scelta degli artisti dovesse procedere «solo per affinità artistiche fra architetto ed artisti», senza interventi estranei da parte delle commissioni o campanilismi, "rotativismi" o fretta nelle distribuzioni e concludeva l'intervento affermando: «difendiamo questa bella legge a tutti noi cara, tenendola a tutti i costi nel suo spirito e concetto esclusivo e morale di legge d'arte, ed impedendole di decadere a Regolamento»[190].

Alberto Salietti, pronunciandosi a nome di tutti gli artisti, si compiaceva della nuova legge ma manifestava, al contempo, i propri dubbi sul modo di applicarla rispetto ai rapporti di collaborazione/subordinazione con l'architetto, rispetto all'intervento dei committenti ed al timore «di vedere quasi sempre chiamati quei pochi artisti che, magari per delle loro qualità più accentuatamente decorative o, poniamo, alla moda» rispondessero maggiormente al gusto degli architetti. Come molti altri colleghi, il pittore suggeriva, inoltre, di «non troppo frazionare le ordinazioni, per dar modo agli artisti di dedicarsi al loro compito senza preoccupazioni finanziarie» e di non imporre limiti di tempo «tanto ristretti da obbligare ad un lavoro affettato che impedisce di esprimersi con tutte le possibilità»[191].
L'intervento di Enrico Paulucci, particolarmente adulatorio nei confronti del regime, ribadiva la funzione sociale dell'arte e l'entusiasmo nell'affrontare «con senso più nuovo il problema della pittura murale con un impegno strettamente e intensamente pittorico, al di sopra di ogni facile improvvisata vena decorativa ed esterna» e suggeriva di affidare il

---

[190] *La legge per gli artisti*, in "Primato", anno III, n. 14, 15 luglio 1942, p. 270.

[191] *Ivi*, p. 271.

lavoro a dei buoni pittori, considerando che l'Italia era ricca di talenti di primissimo ordine, che il fascismo avrebbe saputo scegliere[192].

Il ragionamento di Gino Severini era molto pragmatico, in quanto l'artista sosteneva che dal punto di vista pratico e realizzativo sarebbe stato necessario del tempo per raggiungere la «maturità interna degli artisti e di chi li fa lavorare», in quel momento «non ancora pronti per una trasformazione così grande, nel campo degli usi e costumi, come quella che occorrerebbe per dirigere veramente l'attività artistica, in modo predominante, verso l'arte ornamentale e monumentale del muro». Inoltre era piuttosto critico rispetto alle dinamiche legate alla scelta degli artisti, che portavano «a fare affreschi a chi non ha mai fatto l'affresco; mosaici, a chi potrebbe far bene l'affresco e non sa fare i mosaici, senza alcun criterio relativo al mestiere o al livello artistico», come a suo parere era avvenuto nel caso del Palazzo di Giustizia di Milano o dell'Università di Roma. Severini lamentava, poi, come ai datori di lavoro l'opera d'arte non interessasse, essendo invece concentrati sull'«effetto da produrre», «mentre all'artista e allo Stato, in questo solidale con l'artista, interessa l'arte e non l'effetto: questo essendo momentaneo, contingente e transitorio, mentre l'altra è eterna e impegna nella storia, le due responsabilità: artistica e sociale» e sollevava questioni legate ai prezzi, ai pagamenti, all'iter realizzativo e fiscale dei bozzetti etc., suggerendo l'introduzione di una diversa tassazione per la categoria nonché l'appoggio da parte di un Ufficio Legale.

Il Convegno Volta fu richiamato anche dal pittore, che rimandava al proprio intervento ed alla sua pubblicazione che affrontata il senso della composizione e della pittura, *Ragionamenti sulle arti figurative*. Severini lo indicò come «un esempio di quanto e come delle persone istruite e spesso intelligenti, possano intelligentemente e sapientemente dire cose sbagliate, approssimative, sofistiche e inutili, rivelando mancanza assoluta di nozioni serie sulla cosa stessa in discussione» in quanto, a suo parere, essi si erano limitati a riportare il problema dell'arte murale «a quello della buona e della cattiva pittura», sostenendo «che un'opera di pittura o di scultura di vero valore non aveva alcuna necessità di accordarsi con l'architettura» e che l'essenziale fosse «manifestare un'armonia, senza limitazione di mezzi, tutto essendo lecito, a condizione di commuovere»[193].

---

[192] *Ibidem*.

[193] *La legge per gli artisti*, in "Primato", anno III, n. 15, 1 agosto 1942, p. 290.

Giovanni Michelucci riteneva che la nuova legge avrebbe favorito «un avvicinamento ed una maggiore intelligenza fra gli artisti italiani» e che sarebbe stata salutare ai fini estetici, in quanto «pretesto per l'architetto a predisporre la sua opera al colore e dalla plastica» ed occasione «per i pittori e gli scultori per esprimersi al di fuori dell'atmosfera dello studio e del cavalletto». Secondo l'architetto, inoltre, non esisteva «incompatibilità tra la modestia di funzione di un edificio e il suo valore artistico», in quanto anche una casa popolare sarebbe potuta divenire un'opera d'arte se la sua struttura avesse acquisito dignità, ma il pittore avrebbe necessariamente dovuto subordinare il proprio lavoro ai dati di fatto trovati in cantiere, senza astrarsi dall'ambiente, così come lo scultore avrebbe dovuto tener conto dei valori chiaroscurali dell'opera architettonica e dei materiali, pur mantenendo una propria libertà relativamente alla composizione, alla tecnica ed alla qualità artistica dell'opera[194].

Risulta, infine, interessante enumerare le immagini pubblicate sulle pagine di "Primato" dedicate all'inchiesta, al fine di comprendere quali fossero le opere ritenute maggiormente significative rispetto alla tematica del rapporto tra l'architettura e le arti figurative anche rispetto a quelle, già menzionate, pubblicate sulle pagine di "Rassegna di Architettura".
È significativo notare la predominanza – come già avvenuto nell'altro caso – di opere concepite per il Palazzo di Giustizia di Milano, ovvero i tre altorilievi della *Giustizia corporativa* di Arturo Martini, della *Giustizia di Traiano* di Ferruccio Ferrazzi e della *Giustizia romana* di Romano Romanelli nonché *L'imperatore Giustiniano che libera uno schiavo* di Carlo Carrà, tutte presenti anche sull'altra rivista, a riprova della valenza esemplificativa del Palazzo di Giustizia di Piacentini. Altre opere pubblicate sia su "Primato" sia su "Rassegna di Architettura", ed in qualche modo sempre legate a Piacentini (in quanto progettista delle architetture che le ospitavano) erano il fregio di Arturo Dazzi per l'Arco Trionfale ai Caduti Genovesi e la vetrata di Mario Sironi per il Palazzo del Ministero delle Corporazioni di Roma, mentre due opere presenti soltanto su "Primato" furono il *Paesaggio toscano* di Ottone Rosai per la Stazione di Firenze ed il *Vertunno* di Gino Severini per una villa di Frascati, unico edificio non pubblico fra tutti gli esempi riportati.

Dall'analisi degli interventi degli artisti e degli architetti sulle pagine delle riviste consultate – "Rassegna di Architettura" e "Primato" –, selezionate in virtù delle inchieste promosse a

[194] *Ivi*, p. 291.

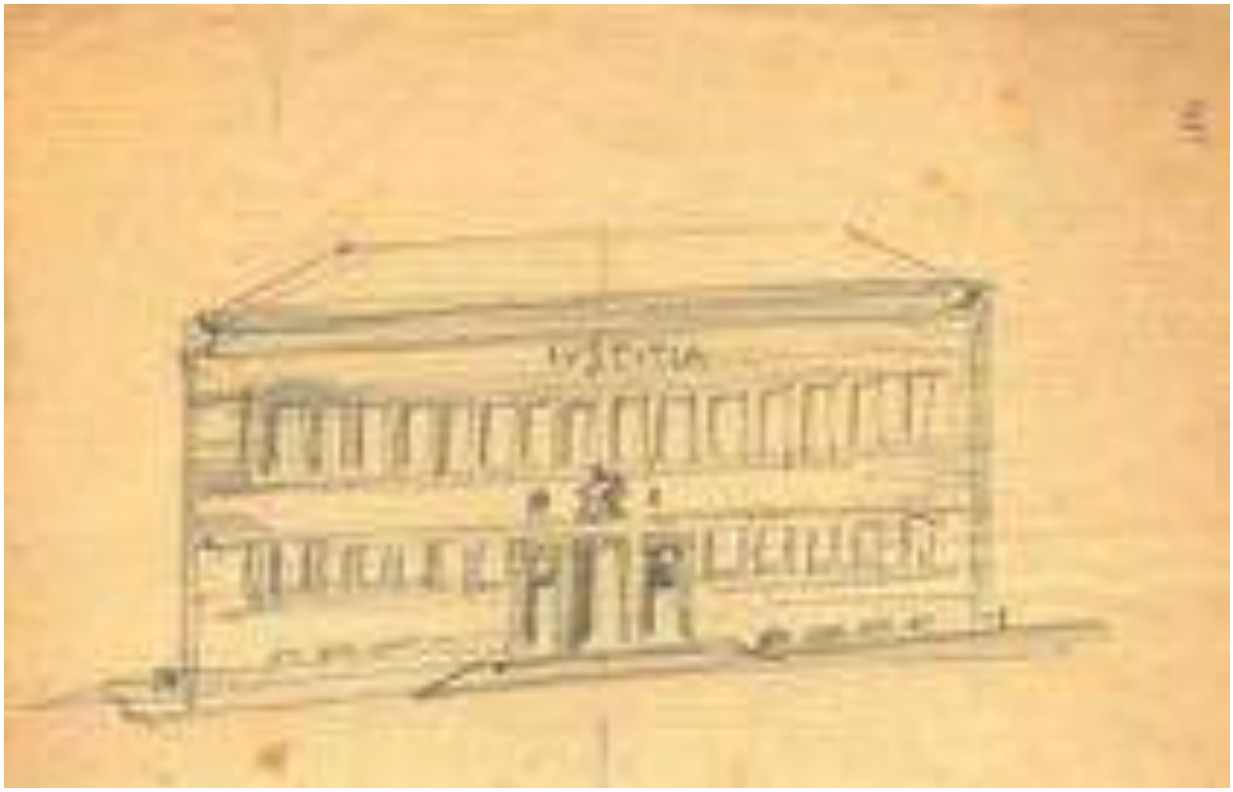
ridosso dell'entrata in vigore della legge del 2%, emergono, dunque, una visione comune circa la problematica e l'ideale unione delle arti ma anche pareri discordanti dovuti all'appartenenza ad una o all'altra categoria. Generalizzando è, infatti, possibile notare come gli architetti rivendicassero il pieno potere decisionale a proposito del progetto, della scelta dei pittori e degli scultori nonché degli interventi decorativi, mentre gli artisti tendessero ad evidenziare la necessità di un certo grado di indipendenza e di libertà a fini creativi rispetto all'architetto, alla committenza ed agli organi istituzionali. Inoltre, nonostante entrambe le categorie invocassero l'intervento del Sindacato, sia gli artisti sia gli architetti erano contrari ad un eccessivo esercizio di potere da parte dell'organo ed alle conseguenti dinamiche che ne sarebbero potute derivare, a livello concorsuale, di incarichi ed operativo.

Se il dibattito sorto intorno alla V Triennale ed alla tematica della pittura murale e quello avuto luogo in occasione del VI Convegno Volta rappresentarono i primi "incubatori" della questione dei rapporti tra le arti figurative e l'architettura, dal punto di vista teorico e culturale, sviluppatasi in quel periodo, il Palazzo di Giustizia di Milano, come evidenziato, ne costituì la perfetta concretizzazione a livello pratico, ergendosi a modello sebbene negli anni precedenti la consuetudine di destinare almeno il 2% della spesa totale per la realizzazione di opere d'arte nel caso degli edifici pubblici fosse già abbastanza diffusa.

La legge del 2%, che nel dopoguerra venne abrogata e sostituita dalla legge 717/1949[195] rappresentò, dunque, la formalizzazione di una prassi già esistente nonché l'episodio conclusivo del dibattito culturale che aveva animato gli anni Trenta poiché, come visto, al di là dei risvolti legati al controllo da parte degli organi istituzionali, essa fu idealmente concepita quale mezzo per ritornare all'unità ed alla sintesi delle arti, considerandone le esigenze estetiche e sociali.

[195] Legge 29 luglio 1949, n. 717, "Norme per l'arte negli edifici pubblici", in "Gazzetta ufficiale", n. 237, 14 ottobre 1949, p. 2829.

# CAPITOLO III.
# LA TIPOLOGIA DEL PALAZZO DI GIUSTIZIA IN ITALIA DALL'UNITÀ AL SECONDO DOPOGUERRA



M. Piacentini, Disegno n. 1191, Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, disegni.
Su concessione dell'Università degli Studi di Firenze, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione.

Allo scopo di condurre un'analisi approfondita che verta sui rapporti tra gli aspetti artistici e gli aspetti architettonici nei Palazzi di Giustizia siciliani del periodo compreso tra le due guerre, occorre ragionare brevemente circa le peculiarità e la diffusione di tale tipologia edilizia a livello nazionale. L'individuazione di caratteristiche ricorrenti, tendenze stilistiche, evoluzioni e differenze potrà, infatti, contribuire ad un migliore inquadramento degli esempi che saranno in seguito approfonditi, individuandone, altresì, i casi maggiormente prossimi, la ricorrenza di dinamiche assimilabili ed il coinvolgimento dei medesimi protagonisti.

Sebbene sinora sia stata poco indagata, la tipologia del Palazzo di Giustizia offre, infatti, molteplici possibilità di approfondimento, in quanto si tratta di un'architettura monumentale, rappresentativa dello Stato (dapprima quello appena nato dall'unificazione ottocentesca, poi quello "dominato" dal regime fascista ed infine quello repubblicano) e, pertanto, corrispondente ad una certa estetica e ad alcuni canoni prestabiliti – *in primis* all'idea di Giustizia da esprimere nei diversi momenti storici – nonché alle necessarie funzionalità legate all'amministrazione giudiziaria.

Il primo caso indagato rappresenta un riferimento imprescindibile rispetto ai Palazzi di Giustizia italiani del primo Novecento in quanto, come si tenterà di evidenziare, si pone quale modello tipologico dal punto di vista funzionale ed estetico nonché sotto il profilo temporale.

G. Calderini, Palazzo di Giustizia di Roma.

# 1. UN EDIFICIO MONUMENTALE PER ROMA CAPITALE: IL "PALAZZACCIO"

Il 20 settembre 1870 l'esercito italiano, attraverso la Breccia di Porta Pia, pose fine al potere temporale del papato e conquistò Roma per farne la nuova capitale del giovane Regno d'Italia. Il dibattito sulla scelta delle sedi di rappresentanza – della monarchia sabauda e da destinare alle istituzioni politiche, amministrative e giudiziarie – e sulla necessità di nuove radicali opere pubbliche (infrastrutture quali una consistente rete ferroviaria e stradale, oltre alle sedi istituzionali) si protrasse per i decenni successivi, ma fin dalla sua annessione emerse l'importanza di edificare a Roma «una sede che riunisse i principali organi giudiziari (a livello nazionale e territoriale)»[1] affinché nella città eterna i miti della "Roma dei Cesari" e della "Roma dei Papi" fossero sostituiti da una "Terza Roma" moderna, «all'altezza dei tempi connotati dal progresso scientifico e dall'inveramento dei principi di libertà e di governo promanante dalla rappresentanza popolare […] per completare nel modo più adeguato il processo di aggregazione nazionale attraverso "il trionfo del diritto" e regole concordate di convivenza e per il richiamo […] al vaticinio del messaggio di Mazzini»[2], come sottolineato da Carlo Vallauri. L'area preposta alla nuova sede degli organi giudiziari era stata individuata, sin dal piano regolatore del 1873 e dalle successive leggi del 1882-83, presso i Prati di Castello, una zona occupata dal XVI secolo da vigne e da sporadici e magniloquenti edifici altamente simbolici, quali la Basilica di San Pietro e Castel Sant'Angelo, l'imponente carcere papale al quale il nuovo edificio statale si sarebbe dovuto contrapporre non solo fisicamente e stilisticamente ma, anzitutto, ideologicamente, incarnando l'immagine di una Giustizia laica ed austera. L'individuazione della zona e la concezione del bando di concorso si dovettero a Giuseppe Zanardelli, giurista, statista al Ministero dei Lavori Pubblici nel governo Depretis del 1879 e successivamente Ministro di Grazia e Giustizia: in virtù di tale ruolo, Zanardelli ricoprì l'incarico di presidente della Commissione consuntiva per la costruzione dell'edificio. Nella relazione per l'approvazione del progetto, il Ministro affermava: «é necessario consigliare il carattere, direi quasi monumentale, del Palazzo – un aspetto grandioso e severo, come si conviene al Tempio della Giustizia»[3]. Il Tribunale, realizzato secondo la concezione di Zanardelli per incarnare la politica, gli ideali e la grandezza del nuovo Stato nonché per celebrare simbolicamente il nuovo Codice Penale

---

[1] C. Vallauri, *L'Italia al passaggio del secolo. Il dibattito sul "Palazzaccio" nella stampa e nel Parlamento,* in M. Fabbri, A. Greco, P. Marconi et. al., *Il Palazzo di Giustizia di Roma,* Roma 1997, p. 19.

[2] *Ibidem.*

[3] G. Zanardelli, Relazione di approvazione del progetto, testo riportato in www.beniculturali.it (ultima consultazione: 10/09/2020).

ispirato a principi liberali (nel quale, tra le altre novità, vi erano l'abolizione della pena capitale ed il riconoscimento di alcune forme di sciopero), avrebbe dovuto essere un «monumento di severa bellezza, il quale, sulle tracce de' più imitabili modelli del Cinquecento, accoppii la venustà e l'eleganza all'impronta di quella maestà e di quella forza che sono gli essenziali attributi della legge e del diritto»[4].

La procedura concorsuale che condusse all'individuazione del progettista fu caratterizzata da diversi passaggi: un primo concorso bandito il 6 maggio 1883 ed aperto solo ad architetti italiani, al quale si presentarono 26 candidati; un secondo bandito il 23 aprile 1885 per via degli esiti incerti del precedente, caratterizzato da un programma architettonico maggiormente articolato ed al quale parteciparono 44 progetti, tra i quali furono selezionati sette finalisti; un terzo, aperto il 25 maggio 1887 e rivolto esclusivamente ai due architetti emersi nella fase precedente, Ernesto Basile e Guglielmo Calderini, vinto nel novembre del 1887 dall'architetto perugino dopo una prova finale da svolgersi in soli quaranta giorni.

Il caso del Palazzo di Giustizia di Roma risulta interessante, al di là delle singole vicende che ne caratterizzarono il lungo iter concorsuale, progettuale e costruttivo – la posa della prima pietra avvenne il 16 marzo 1888, la costruzione fu iniziata un anno dopo [Fig. 39] e l'edificio fu completato soltanto nel 1911, dopo un'inchiesta parlamentare e l'esonero di Calderini, già direttore dei lavori dal 1888 al 1897, dalla direzione artistica nel 1908[5] – in quanto rappresenta il primo modello riconducibile a tale tipologia edilizia monumentale concepito in Italia e rimasto un punto di riferimento nei decenni successivi, sebbene quasi sempre in termini negativi, ovvero quale esempio dal quale discostarsi. Già il termine "Palazzaccio", con cui è ancor oggi maggiormente noto, denota l'accezione con la quale esso venne comunemente percepito, sebbene durante le fasi concorsuali la Commissione si fosse ripetutamente espressa ricorrendo a toni encomiastici ed il progetto vincitore rispondesse perfettamente ai dettami del bando di concorso, alle aspirazioni del Ministro Zanardelli ed al clima culturale di fine Ottocento.

Le scelte di Calderini, infatti, dovevano anzitutto rispondere all'esigenza di creare un unico repertorio stilistico e funzionale, al contempo moderno ma ancorato alla tradizione italiana e, pertanto, in grado di divenire il nuovo linguaggio nazionale, facilmente distinguibile ed in equilibrio tra due possibili derive, quella verso tendenze e stilemi di

---

[4] G. Zanardelli, Discorso per il collocamento della prima pietra del Palazzo di Giustizia, 14 marzo 1888, riportato in www.beniculturali.it (ultima consultazione: 10/09/2020).

[5] Nota biografica, in C. Barucci, A. Greco (a cura di), *Guglielmo Calderini. Scritti di architettura,* Roma 1991, p. 240.

impronta europea e quella opposta, tendente ad un vocabolario troppo provinciale e, pertanto, inadatto ad elevarsi quale modello sintetico ed ufficiale da poter utilizzare in ogni parte d'Italia. Nonostante il linguaggio prescelto dall'architetto perugino per il Palazzo di Giustizia della capitale incarnasse pienamente tali propositi ed in quegli anni fosse realmente divenuto rappresentativo della nuova Italia unita e dell'ideale della "Terza Roma", tale modello tipologico venne via via disatteso negli esempi realizzati successivamente in tutta la penisola. Certamente le polemiche scatenate già in fase concorsuale da Basile, le lungaggini costruttive e le conseguenti indagini parlamentari volte a svelare le dinamiche legate ad appalti, vicende poco limpide e sospetti di corruzione[6] contribuirono pesantemente sul giudizio circa l'imponente opera architettonica nonché sulle successive scelte operate dai progettisti impegnati con la medesima tipologia edilizia.
Bisogna, tuttavia, considerare come, negli stessi anni del compimento del Palazzo, si verificò un sostanziale mutamento culturale nella società: oltre allo sviluppo delle avanguardie storiche (in Italia sopratutto il Futurismo, mentre a livello europeo anche il Cubismo, l'Espressionismo, l'Astrattismo ed in seguito il Surrealismo, anticipato dalla Metafisica di De Chirico), che influirono profondamente sugli esiti successivi dell'arte e della letteratura del nuovo secolo, dal punto di vista architettonico negli anni Dieci si assistette al tramonto dell'Eclettismo e del cosiddetto "stile umbertino", in favore di nuove istanze provenienti dalle capitali europee della "Belle Epoque" – Vienna, Parigi e Bruxelles –, che contribuirono allo sviluppo ed alla diffusione oltre i propri confini nazionali del gusto Sezessionstil/Art Nouveau e che in seguito, con personaggi-chiave quali Adolf Loos in Austria o Auguste e Gustave Perret in Francia, posero le basi dell'architettura moderna, divenendo gli artefici di concezioni profondamente distanti da quelle perseguite da architetti, come Calderini, legati ad una tradizione culturale accademica ed ancora di stampo ottocentesco.

Non a caso Marcello Piacentini – uno dei protagonisti della presente trattazione – si espresse in diverse occasioni ed a distanza di anni (qualche decennio dopo il completamento) a proposito della ricerca estetica dell'architetto perugino, del "Palazzaccio" e di Roma. La città eterna ed il suo sviluppo dalla fine del XIX secolo alla contemporaneità, ad esempio, furono l'oggetto di una pubblicazione del 1952

---

[6] A tal proposito si veda: G. Calderini, *Guglielmo Calderini direttore dei lavori del Palazzo di Giustizia in Roma agli illustri magistrati che dovranno giudicarlo,* Roma 1909 e *Commissione parlamentare d'inchiesta sulla spesa per la costruzione del palazzo di giustizia in Roma (Legge 4 aprile 1912. n. 317): Relazione e allegati,* Roma, Tipografia del Senato, 1913.

dell'architetto romano, *Le vicende edilizie di Roma dal 1870 ad oggi,* che fornì un'efficace sintesi delle fasi attraversate dall'Urbe, «una piccola addormentata città, ridotta quasi ad un ricchissimo museo, avulsa dai grandi movimenti commerciali e industriali dell'Ottocento», che si era trasformata «di colpo nella capitale di un grande stato. I suoi abitanti, che sono poco più di duecentomila, si raddoppiano in vent'anni e superano il milione in altri trenta»[7]. Piacentini distingueva tre fasi nello sviluppo di Roma Capitale: «la prima, caratterizzata da un'attività edilizia febbrile, non organica, spesso incontrollata, si inizia nel '70 e termina con la crisi dell'87; sorgono qua e là palazzi concepiti con grandiosità e attuati senza risparmio, ma la gran massa degli edifici costruiti per scopi speculativi è povera e artisticamente scadente»; la seconda, nella quale rientra la costruzione del Palazzo di Giustizia, poiché compresa tra la fine del secolo e lo scoppio della prima guerra mondiale, è caratterizzata da «opere pubbliche grandiose, e il tono generale delle costruzioni si fa più elevato e omogeneo, specie in alcuni quartieri che assumono un aspetto veramente signorile»; la terza fase, «iniziatasi caoticamente verso il 1920, segna la trasformazione di Roma in metropoli di circa un milione e mezzo di abitanti e anch'essa viene troncata bruscamente dalla seconda guerra mondiale. Si compiono lavori pubblici di grande mole; molti annosi problemi vengono risolti, spesso affrettatamente. L'edilizia, salvo qualche eccezione, segna un ulteriore miglioramento sia dal punto di vista dell'estetica che della funzionalità»[8]. È curioso notare come la terza fase delineata da Piacentini corrisponda temporalmente al Ventennio fascista, sebbene naturalmente questo non venga menzionato dall'architetto per via del cambiamento epocale dovuto al crollo del regime ed all'avvento della Repubblica: la retorica, in toni più pacati, la visione evoluzionistica e la scansione temporale rimangono, tuttavia, le medesime del periodo precedente. Dovendo fare un bilancio, Piacentini, artefice di numerosi interventi urbanistici, monumentali e di edilizia privata nella città nel corso dei decenni analizzati, affermava: «sono stati senza dubbio, dopo il 1870, commessi errori gravissimi e sono andate per sempre perdute bellezze naturali e artistiche di valore inestimabile; ma si deve anche riconoscere che molto si è fatto, e che altre bellezze sono state create o messe in valore; ed è giusto, innanzi tutto, ricordare le difficoltà iniziali affrontate dal nuovo Municipio, subito dopo la presa di Roma»[9].

---

[7] M. Piacentini, *Le vicende edilizie di Roma dal 1870 ad oggi,* Roma 1952, p. 5.

[8] *Ibidem.*

[9] *Ibidem.*

Rileggere le vicende di Roma e del Palazzo di Giustizia attraverso lo sguardo degli stessi protagonisti – ad esempio analizzando la "Relazione esplicativa del progetto per il Palazzo di Giustizia in Roma", presentata da Calderini a corredo del progetto in occasione della terza fase concorsuale del 1887, come si vedrà più avanti – o di chi, come Piacentini, oltre ad essere un insigne docente di urbanistica, Accademico d'Italia, direttore di una delle principali riviste di architettura, presidente o componente di gran parte delle commissioni chiamate a decidere il destino urbanistico (attraverso i piani regolatori) e le presenze monumentali più significative di numerosissime città italiane, era anche un prolifico saggista, critico e narratore (come dimostra l'instancabile attività portata avanti ininterrottamente da inizio ventesimo secolo agli ultimi anni di vita), consente di studiare da un'angolazione privilegiata i rapporti esistenti tra personaggi e vicende culturali, politiche, architettoniche, artistiche e sociali diverse, allo scopo di comprenderli meglio. L'analisi di Piacentini, nello specifico, ha una doppia valenza, in quanto permette di: ricostruire le vicende ed il contesto culturale e ricettivo dell'epoca tramite lo sguardo di uno specialista del settore che era anche un cittadino di Roma; approfondire il suo pensiero critico e, di riflesso, le scelte progettuali adottate anche in casi distanti geograficamente o temporalmente ma appartenenti alle medesime tipologie edilizie.

Su Guglielmo Calderini l'architetto si era espresso già negli anni precedenti la pubblicazione menzionata; nel 1942, ad esempio, sulle pagine della rivista "Nuova Antologia" ne sottolineava l'eccessivo decorativismo:

> «la mania del fastoso, del ricco, dell'esuberante; il non essersi saputo mantenere in linee più pacate e silenziose, in tracciati più piani e meno tormentati. Difetti […] propri di quell'epoca, ma certamente dal Calderini portati fino alle estreme manifestazioni. Persino nelle lezioni che impartiva all'Università, quando sulla lavagna schizzava, con mano nervosa e rapida, alcune composizioni di architettura, trovandovi un piccolo spazio finalmente libero di colonne trabeazioni e archi, domandava agli allievi come si sarebbe potuto decorare, quello spazio, ché a lui lasciarlo in pace non sembrava possibile»[10].

Piacentini conosceva bene il Palazzo di Giustizia e probabilmente aveva seguito da vicino le lunghe fasi del cantiere, avendo luogo nel cuore della propria città natale. Dal suo

[10] M. Piacentini, *Architettura, I Grandi Umbri: Guglielmo Calderini,* in "Nuova Antologia", LXXVII, fasc. 1694, 16 ottobre 1942, p. 284.

studio – posto agli ultimi due piani della palazzina che aveva progettato nel 1929 in Lungotevere Tor di Nona – poteva, inoltre, ammirare quotidianamente l'edificio, che si trovava a fianco di una delle sue creazioni, la Casa Madre dei Mutilati, "incuneata" tra il Palazzo calderiniano e la possente mole di Castel Sant'Angelo. Ad ogni modo, per Piacentini il "Palazzaccio" costituiva certamente un inevitabile modello tipologico sin dai tempi dei primi confronti con il tema del Palazzo di Giustizia (almeno per la vicinanza temporale e per il medesimo contesto culturale e geografico), sebbene l'architetto criticasse o si discostasse da taluni aspetti. Negli anni immediatamente successivi all'inaugurazione del Palazzo romano, infatti, Piacentini fu impegnato nella progettazione di ben due edifici monumentali appartenenti alla medesima tipologia edilizia, il Palazzo di Giustizia di Bergamo – nel contesto del più ampio intervento sull'area della Fiera della città – e quello di Messina, progettato all'indomani del tragico terremoto del 1908 e più volte modificato per il sopraggiungere del primo conflitto mondiale, dei problemi economici e di altre vicende che saranno analizzate nel capitolo ad esso dedicato. Dovendosi accostare a tale tipologia edilizia, quindi, l'architetto non poté non considerare il modello romano, del quale – come riportato nel già citato intervento del 1942 – apprezzava la pianta e la corrispondenza tra gli elaborati del concorso e la realizzazione finale e sottolineava la necessità di restituire all'edificio la meritata dignità in quanto, a suo parere, le critiche erano da attribuirsi più alla gestione dell'edificio che al progetto in sé. Tra gli aspetti più critici, invece, nello stesso articolo Piacentini sottolineava quanto segue:

> «sperpero troviamo nelle altezze, con danno riflesso anche nei riguardi dell'acustica. Le lunghe gallerie perimetrali, sono di altezza (12 metri) sproporzionata e inutile, e così le aule. Queste altezze potevano essere ridotte – senza scapito estetico – di un buon terzo, e guadagnare con questo, nel totale dei tre piani principali in cui è diviso l'edificio, altri tre piani ammezzati, per sfogo, necessarissimo, di altri uffici: si poteva insomma quasi raddoppiare le utilizzazioni della costruzione. Ma questa critica è facile oggi, ché siamo ormai assuefatti a una concezione più razionale e più utilitaria della costruzione, ché non alla fine del secolo scorso, epoca enfatica, declamatoria, irreparabilmente accademica»[11].

Sempre negli anni Quaranta, Piacentini si espresse in modo più approfondito sia sull'edificio di Calderini, riprendendo in parte i medesimi commenti, sia a proposito di altri importanti architetture della Roma di fine Ottocento, nella pubblicazione *Il volto di Roma e altre immagini*. Si ritiene significativo riportare integralmente il suo giudizio sull'opera in

[11] *Ivi,* pp. 282-283.

quanto, pur non essendo esente dai condizionamenti socio-politici e culturali, dall'estetica e dalla visione dell'epoca, rappresenta uno sguardo analitico volto a mettere in luce compiutamente gli aspetti positivi e quelli più deboli del progetto, al di là delle pesanti critiche, delle quali si è già fatto cenno, dovute principalmente al dilatarsi dei tempi ed al rapido cambiamento di gusto avvenuto nei primi decenni del XX secolo: il testo risale al 1944 per cui, come sottolineato dallo stesso architetto, il tempo intercorso garantiva una visione in qualche modo distaccata, sebbene non del tutto neutrale. Come preannunciato, tale analisi risulta, poi, particolarmente utile ad inquadrare il pensiero dell'architetto romano anche rispetto alle sue opere monumentali appartenenti alla medesima tipologia – ovvero i già citati Palazzi di Giustizia di Bergamo e Messina nonché quello di Milano, divenuto il nuovo modello tipologico, in totale opposizione rispetto al "Palazzaccio"[12], già negli anni della sua progettazione –, presumendo che le riflessioni alla base dei progetti si siano mosse, anche soltanto per differenziarsene, da tale modello, come emerge, altresì, da alcuni schizzi e studi tipologici conservati presso il Fondo Piacentini di Firenze[13].

Innanzitutto Piacentini ricostruiva la vicenda dell'ultima fase concorsuale, nella quale si erano ritrovati faccia a faccia Calderini e Basile, la ricezione negativa dell'opera sin dal suo completamento e la circostanza dell'esclusione del progettista dall'inaugurazione:

> «Il Palazzo di Giustizia di Roma, prima per la lotta veramente epica tra il Calderini ed Ernesto Basile, in un secondo tempo dopo la sua costruzione, è stato per lunghi anni il capro espiatorio di tutte le discussioni di architettura, quando portato alle stelle, quando precipitato

---

[12] Si segnala un paradosso: nel tempo anche il Palazzo di Giustizia di Milano, eretto quale nuovo modello tipologico funzionale in contrapposizione al Palazzo di Roma – sia dal punto di vista architettonico, stilistico e decorativo sia dal punto di vista ideologico e culturale (all'interno della sottesa proposta di Milano quale modello alternativo e maggiormente funzionale alla capitale, processo che si sarebbe sviluppato compiutamente dal secondo dopoguerra in poi) – ha assunto la denominazione dispregiativa di "Palazzaccio". Si veda, ad esempio: *Buone nuove dal Palazzaccio,* in "Tracce", settembre 1997 (riportato in www.lafonline.it/buone-nuove-dal-palazzaccio/); L. Fazzo, *Sprechi, incuria e bustarelle, il "Palazzaccio" nacque così,* in "Repubblica", 11/09/2001 (ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2001/09/11/); L. Ferrarella, *Coronavirus Milano, il "Palazzaccio" svuotato e la fobia della distanza. L'avvocato al giudice: "Devo lanciarle le carte?",* in "Corriere", 05/03/2020 (milano.corriere.it/notizie/cronaca/20_marzo_05/).

[13] Si vedano, ad esempio, le immagini nn. 698 r, 1629 e 1630, nelle quali si trovano un disegno della facciata e degli appunti dai quali emerge l'attenzione di Piacentini nei confronti del Palazzo, distante dai suoi progetti ma ritenuto un riferimento per alcuni aspetti di tipo funzionale, tipologico o stilistico. Due casi desumibili da tali immagini sono: la Casa Madre dei Mutilati, per la progettazione della quale, come si legge nell'immagine n. 1630, l'architetto annotava «richiamare, semplificandolo, il motivo del vecchio palazzo», in riferimento alla composizione delle finestre monumentali ad arco inquadrate da colonne; il Palazzo di Giustizia di Milano, nella progettazione del quale riteneva necessario tener conto di aspetti quali le dimensioni e i dettagli dell'Aula Magna o la visibilità delle gallerie, come si legge dagli appunti dell'immagine n. 698 r. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, disegni.

negli abissi della disapprovazione. C'è chi ancora ricorda la infelice fase di un Ministro dei Lavori Pubblici, il quale nel giorno della inaugurazione della grande mole, avanti a tutti i Deputati del Parlamento, sentenziò balordamente: "oggi si inaugura il Palazzo di Giustizia di Roma, giorno di lutto per l'arte nazionale". Non si sgomentò il Calderini, che a quella inaugurazione si recò in mezzo alla folla, poiché non ufficialmente invitato. Si difese e battagliò anche con la penna, che, al pari della matita, non gli tremava nelle mani. E a Rastignac che ripetutamente nelle prime pagine della Tribuna, con facile coraggio, lo assaliva rudemente, egli un giorno, finalmente scattando, rispose: "Caro Rastignac, seguita pure a perseguitarmi, ma ricordati che le tue colonne (alludeva a quelle del giornale) durano un giorno, le mie sono eterne"»[14].

In seguito l'architetto analizzava gli aspetti salienti del progetto, ed in particolare la pianta, elogiata per la chiarezza, la semplicità e la rispondenza alla funzionalità (come già nell'articolo del 1942). Attraverso la sua descrizione è possibile comprenderne facilmente le peculiarità ed i punti di forza, come l'impianto basilicale (utilizzato in diverse occasioni, anche di tipo urbanistico, da Piacentini, ad esempio nella Città Universitaria della Sapienza), organico e razionale e, pertanto, adatto al tipo di edificio nonché ad incutere il dovuto rispetto ed una certa spiritualità ma, a detta dell'architetto, probabilmente progettato in scala troppo grande e monumentale da Calderini. L'analisi poneva anche dei paragoni con i modelli dell'epoca, primo fra tutti il possente edificio belga di Poelaert o quello parigino, restaurato a metà Ottocento da Viollet-le-Duc, e mirava a smontare le diffuse critiche, sottolineando i problemi pratici (come lo sbarramento di alcuni accessi) ed invitando a considerare l'edificio nella sua piena funzionalità, allo scopo di restituirgli la dovuta dignità:

«Oggi gli animi si sono calmati. Altri orizzonti, altri problemi occupano e preoccupano gli Architetti. Il Calderini e l'opera sua fanno oramai parte del passato. Esaminiamo dunque quest'opera con l'animo sereno e scevro di ogni soggettività.

L'organismo del Palazzo di Giustizia di Roma, diciamo la pianta, è semplicissima e chiara. Nel centro dell'area sono collocate due lunghissime gallerie, dette deambulatori, o sale dei Passi Perduti, lunghe circa m. 100 e larghe m. 20, sulle quali si aprono tutte le Aule di udienza, del Tribunale Penale e delle Assise al terreno, delle Corti di Cassazione e di Appello al primo piano. Nel Tribunale Civile, collocato al secondo piano, le aule di udienza – più piccole e meno sontuose delle altre – anziché sul deambulatorio, si aprono su di un porticato chiuso, ricorrente lungo i quattro lati dell'edificio.

[14] M. Piacentini, *Il volto di Roma e altre immagini,* Roma 1944, p. 138.

Questo tipo di pianta è quello già allora adottato nel nuovo Palazzo di Giustizia di Parigi del Duc, e nel Palazzo di Giustizia di Bruxelles; pianta che potremo classificare a carattere basilicale, giustificata dal prestigio solenne del pretorio; pianta atta a dare agli ambienti un significato e una suggestione spirituale, per incutere rispetto e soggezione: pianta assai differente dall'atro tipo più generico (comune a tutti i precedenti tribunali e impetuosamente sostenuto dall'arch. P. P. Quaglia) a cortile centrale attorniato da ampi porticati, lungo i quali sono disposte le Aule e gli uffici: tipo di Palazzo più usuale, debitamente disposto alle funzioni della Giustizia.

Forse il Calderini peccò nel concepire una pianta di taglio grandioso e monumentale – che avrebbe forse suggerito ambienti di altro taglio, come una Chiesa (tali sono appunto i due Palazzi sopra citati) – realizzandola poi con divisioni di piani e con un'architettura più confacente a un palazzo signorile, di rapporti e proporzioni normali. Si è difatti molto disputato sulla razionalità ed organicità di questa pianta, e si è rimproverato all'Architetto di avere sperperato lo spazio, di aver creato un organismo complicato e illeggibile, zeppo di ambienti sontuosi quanto inutili, e insufficiente all'opposto per gli uffici e le stanze di lavoro. Edificio, s'è detto e gridato, eretto più per uno sfoggio fastoso di architettura che per soddisfare ad una speciale e precisa funzione, quale è l'esercizio della Magistratura. S'è persino detto – e lo si ripete ancora – che nel corso dei lavori, non si sa per quali misteriose ragioni, s'è dovuto rinunciare ad un ulteriore piano, decapitando ed alterando in tal modo tutta la composizione originaria del Palazzo.

Accuse di gran parte ingiuste, errate, ed esagerate. Nessun cambiamento organico è avvenuto durante l'esecuzione del fabbricato, il quale è oggi tale e quale fu concepito e presentato al Concorso. La pianta, come s'è detto sopra, è chiara e semplicissima. Se oggi non appare tale, ed è difficile, a chi deve accedere al Palazzo, ritrovare il luogo ove è chiamato, ciò si deve al fatto che sono stati sbarrati gli accessi principali, diretti, immediati ai deambulatori nel fondo del Cortile d'onore: accessi che ognuno vedrebbe di colpo appena varcata la soglia del portale centrale del Palazzo. Perché questi accessi siano stati soppressi – e malamente e sgarbatamente, con quattro assi neppure piallati, inchiodati contro gli stipiti dei portali – nessuno ha mai capito. Se in qualsiasi edificio pubblico voi sopprimete l'ingresso principale, e costringete i cittadini a girare a destra e a sinistra, attraverso cortili lungo corridoi secondari, per mezzo di scale di servizio, onde penetrare nelle gallerie e negli uffici, non potrete raccapezzarvi facilmente; tanto più considerando nel nostro caso, che l'edificio è molto vasto e che lo speciale pubblico è fatto di gente che viene dalla provincia, molto spesso per la prima volta. Aggiungete a questa imposta disfunzione, l'altro fatto inesplicabile che non esiste un usciere, una guardia, un individuo qualunque al quale si possano chiedere informazioni. Il difetto, una volta tanto, non è del manico, ma nella condotta della gestione.

> Si faccia funzionare l'edificio così come l'ha concepito l'Architetto e come l'ha giudicato degno la Giuria del Concorso, composta di eminenti personalità politiche e dell'arte: molti disturbi verranno eliminati, e si restituirà al Monumento la sua meritata dignità»[15].

Piacentini evidenziava, poi, gli aspetti negativi riscontrati nell'edificio (anche questi già indicati due anni prima e ripresi quasi integralmente da quel testo), come l'ampiezza e l'altezza eccessiva dei deambulatori e delle aule – elemento che tenne certamente presente nella progettazione dei suoi Palazzi di Giustizia, tanto che una delle critiche mosse al Palazzo meneghino fu quella della dimensione troppo ridotta delle aule, come si può leggere, ad esempio, nell'articolo pubblicato da Giolli nel novembre del 1942 su "Costruzioni-Casabella", *Piccola inchiesta sul palazzo di Giustizia*[16] – o l'eccesso di decorativismo, attribuendoli in gran parte alle tendenze dell'epoca ed ai cambiamenti progettuali sopraggiunti nel corso degli anni.
Dal punto di vista stilistico l'architetto individuava, inoltre, i modelli di Calderini non soltanto nel contesto romano del Cinquecento e del Seicento, bensì in opere di Sansovino, Palladio, Alessi e Sanmicheli, alle quali, col passare degli anni e con il conseguente cambiamento di gusto, si era aggiunto il riferimento all'Opéra Garnier di Parigi, caratterizzata dal fasto e dall'eccessivo decorativismo scultoreo.

> «Che vi sia sperpero di spazio, ampiezza eccessiva di alcuni locali, non possiamo negarlo, sopratutto in quei famosi deambulatori. Ma si tratta di ben poco, e non dobbiamo dimenticare che essi costituiscono i locali rappresentativi dell'edificio, quelli che gli danno il tono e il significato. Sperpero troviamo nelle altezze, con danno riflesso anche nei riguardi dell'acustica. Le lunghe gallerie perimetrali sono di altezza (m. 12) sproporzionata e inutile, e così le aule. Queste altezze potevano essere ridotte – senza scapito estetico – di un buon terzo, e guadagnare con questo, nel totale dei tre piani principali, in cui è diviso l'edificio, altri tre piani ammezzati per sfogo, necessarissimo, di altri uffici: si poteva insomma quasi raddoppiare la utilizzazione della costruzione. Ma questa critica è facile oggi, ché siamo ormai assuefatti a una concezione più razionale e più utilitaria delle costruzioni, che non alla fine del secolo scorso, epoca enfatica, declamatoria, irreparabilmente accademica.

---

[15] *Ivi,* pp. 138-141.

[16] Nell'articolo, infatti, il critico lamentava come il Palazzo di Giustizia risultasse «uno strano edificio che sembra messo insieme per potervi passeggiare invece che lavorare: piccole aule, piccolissimi uffici, vastissimi atri e corridoi. Ambulacri di più di 250 mq per sboccare ad aule di tribunale di meno di 30 mq (l'Aula di udienza di corte d'assise è di circa 90 mq), cortili di quasi 500 mq per giungere a centinaia di uffici; naturalmente uffici a pareti fisse di 7 mq o pressappoco: insomma, una pianta a rovescio». Si veda: R. Giolli, *Piccola inchiesta sul palazzo di Giustizia,* in "Costruzioni-Casabella", n.179, novembre 1942, p. 30.

È questo in sostanza un giustificato appunto che si può fare al Calderini: la mania del fastoso, del ricco, dell'esuberante; il non essersi saputo mantenere in linee più pacate e silenziose, in tracciati più piani e meno tormentati. Difetti, ripeto, propri di quell'epoca, ma certamente dal Calderini portati fino alle più estreme manifestazioni.

Perfino nelle lezioni che egli impartiva all'Università, quando, sulla lavagna, schizzava, con mano nervosa e rapida, alcune composizioni di architettura, trovandovi un piccolo spazio finalmente libero da colonne e trabeazioni e archi, domandava agli allievi come si sarebbe potuto decorare, ché a lui il lasciarlo in pace non sembrava possibile.

Dobbiamo dire che il progetto iniziale, come fu presentato e approvato nel Concorso nazionale del 1887, era alquanto più spoglio e sopratutto più omogeneo e corretto nelle decorazioni. Il piano terreno, che fu eseguito con una certa rapidità, e poi liberato dalle impalcature, per non so quali beghe tra il Genio Civile e l'impresa costruttrice, apparve austero, largamente e solidamente disegnato, ricco di strutture e non di decorazioni applicate, chiaro, sereno, veramente bello; bello da poterlo far passare per un'opera del nostro tardo cinquecento. L'architettura, come scriveva l'autore stesso, era ispirata a quello stile che è universalmente accettato nella penisola, che ha il vero diploma di nazionalità, che è figlio dell'antico romano e della risorgente sapienza italiana, e che con poche modificazioni verso il fare di età più recenti, può creare un tipo degno di questa nostra terra che fu sempre detta la patria dell'arte.

E si noti bene che non tanto ai grandi cinquecentisti e seicentisti romani egli si è rivolto, quanto a quelli dell'Italia del Nord, al Sansovino della Libreria di Venezia, al Palladio del Palazzo Valmarana di Vicenza, all'Alessi del Palazzo Marino di Milano, e sopratutto a quel forte architetto civile e militare che fu il veronese Sanmicheli.

Le bozze applicate alle colonne e alle finestre, le chiavi d'arco decorate di teste, i festoni l'onore restituito all'ordine dorico fiorito, son questi altrettanti richiami a quell'arte gustosa e ricca, che il Calderini trattò con intima sensibilità, con tale ardente passione, da creare opera viva e palpitante, sì che ovunque si posi l'occhio, in questo piano terreno realizzato, ci si trova davanti a un bel pezzo d'architettura, degno di essere additato ai giovani studenti. Che se il Calderini avesse continuato, alla ripresa dei lavori del primo piano, a mantenere fede a quello stile, se avesse sviluppato fino in fondo, senza deviazioni, il progetto così come lo aveva di getto concepito, avrebbe creato opera d'arte assai più insigne, scolastica forse, ma omogenea, convinta, compatta, rispondente ad una visione sana, unitaria, italianissima.

Sennonché in quel ventennio – 1880-900 – erano cominciate a delinearsi in Italia le prime ribellioni al classicismo, all'accademismo. Lentamente era giunto tra noi l'eco clamorosa del successo, più conclamato che sentito, dell'Opera di Parigi, audace e geniale costruzione di Carlo Garnier, espressione genuina dello splendore forzato e illusorio del secondo Impero; carica di ornamentazioni e di orpelli, riflesso di quell'improvvisato, instabile, irrequieto e fragilissimo castello politico, che aveva bisogno di specchi abbaglianti e di luci di ribalta per reggersi al meglio in piedi.

Il Garnier, abile, agile, fantasioso, deve tutta la sua risonanza all'aver creato un Monumento perfettamente modellato sul carattere della sua epoca – nessun altro edificio caratterizzò così mirabilmente la fine dell'Ottocento. La sua fastosità è dovuta specialmente alla esuberanza della scultura: gruppi (la famosa Danza di Carpeaux), busti, statue, bassorilievi, fame che soffiano nelle tube, geni, putti, pegasi impennati, Apolli con la lira: un frastuono, un fracasso indiavolato.

Come è avvenuto spesse volte in ogni Paese, anche in Francia si son dovuti contentare, nell'assegnare le opere decorative dei grandi edifici, molti artisti e dare qualche briciola a ciascuno. Rude aveva sofferto di questa necessità: egli aveva ottenuto la decorazione dell'Arco di trionfo e doveva modellare i quattro gruppi, allorché Cortot ed Etex, bene appoggiati, ottennero di dividere con lui la grossa commissione. Carpeaux soffrì all'Opera dello stesso procedimento, malgrado l'amicizia personale del Garnier. Prudhomme disse al Garnier, che non avendo saputo farla bella (l'Opera), l'aveva fatta ricca: più maligno fu il Barye che sentenziò: "C'est de la haute confiserie". Più esatta fu la risposta dell'architetto stesso a chi dimostrava di non apprezzare il suo lavoro: "C'est du Napoléon III, et vous vous plaignez!"»[17].

Un altro modello imprescindibile di Calderini, già indicato in apertura da Piacentini, era il Palazzo di Giustizia di Bruxelles, più volte analizzato e, come anticipato, ripreso anche dall'architetto Accademico d'Italia quale riferimento o modello tipologico di edificio monumentale e rappresentativo ottocentesco, com'è possibile desumere da alcuni schizzi conservati presso il Fondo Piacentini di Firenze[18]. In particolare l'architetto romano evidenziava gli elementi da questo desunti, come i timpani delle finestre, e le differenze a livello architettonico e decorativo:

«Insieme all'Opera di Parigi, un altro grandiosissimo edificio appariva in Europa in quegli anni: il Palazzo di Giustizia di Bruxelles, dell'Architetto Poelaert. Più originale, formidabilmente massiccio, austero, mistico nelle sue linee grecizzanti e orientaleggianti, chiarissimo nell'insieme, confuso, pletorico, pesante nei particolari. Concezione ciclopica, eclettica, innegabilmente poderosa, wagneriana, suggestiva. Difficilmente chi la vede per la prima volta

[17] M. Piacentini, *Il volto di Roma…,* op. cit., pp. 141-145.

[18] Tra i numerosi disegni e schizzi che riprendono fedelmente o solo in parte il modello del Palazzo di Giustizia di Poelaert si segnalano le seguenti immagini, conservate presso il Fondo Piacentini: n. 1678 [Fig. 49], nella quale sono abbozzate la facciata, ricca di particolari decorativi, e parte della pianta; n. 1407, che riporta due schizzi di facciate, di cui uno riprende tutti gli elementi formali del Palazzo di Giustizia di Bruxelles, ed uno relativo al dettaglio di una finestra monumentale a doppia altezza; n. 1160 r [Fig. 50], probabilmente lo studio per un teatro, che riprende la struttura di impostazione classica con il pronao centrale sormontato dal frontone, il colonnato ai lati ed una grande cupola alle spalle, sebbene questa si discosti dalla forma di quella belga. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, disegni.

può sottrarsi al suo magico fascino. Bisogna risalire alle Cattedrali gotiche di Francia, per avere una idea di quanto l'architettura – come la musica – possa prendere e assoggettare l'animo. Arte eminentemente romantica, teatrale, ipnotizzante, alla quale, dopo la sorpresa dell'ubriacatura, l'uomo sano si ribella, anelante a un più umano respiro. Il Garnier dunque e il Poelaert versarono il loro arcano veleno nelle trasparenti acque del nostro classicismo, e il Calderini (come il Sacconi, il Magni, il D'Aronco, lo Janz – assai meno il Manfredi e il Beltrami, affatto i romani Koch, Pio Piacentini e Podesti –) né subì rapidamente gli effetti, ma senza assimilarlo, nel qual caso il male sarebbe stato diverso, forse maggiore o forse minore. Il sangue non si cambiò, ma solo venne alterato: fu contagio, non trasfusione.

Quella audacia innovatrice, spregiudicata, insofferente, maschia, alle volte addirittura barbarica, specialmente del Poelaert, è stata acquisita dal nostro architetto perugino con riserva, per quel tanto che poteva conciliarsi con il suo edificio già immaginato cinquecentescamente, senza eccessivi strappi, senza troppi scandali. I timpani delle grandi finestre del primo piano sono stati riempiti, con eliminazione del logico chiaroscuro, e gli angoli sono stati spezzati; i fastigi arcuati, della parte centrale e terminale, hanno ceduto il posto a sovrapposizioni incomposte di pietre grevi e senza luci, massicci funerari, tanto più schiaccianti in quanto poggiati su quelle esili colonne ioniche, che non reggono a tanto sforzo. Dove era ancora qualche metro quadrato di riposo, è stata un'invasione di cartelle, scudi, borchie, rosoni, patere, spade, rami di quercia, tutto il bagaglio dell'ottocentismo francese, ma qui usato senza garbo e senza misura. La sagomatura, la più vera e più schietta espressione del temperamento e del gusto dell'artista, e che può definirsi il vocabolario dell'architetto, la sua lingua, quella sagomatura che nel piano terreno era rimasta nobile e serena, forte ed elegante, logica e leggibile, selezionata nella proprietà come parole bene scelte in una frase impeccabile, divine ora concitata, spezzata, mezzo ancora cinquecentesca e mezzo greco-francese-moderna, a volte fluida e scorrevole, a volte dura e legnosa: ibrida insomma, inquinata, floscia, insignificante»[19].

L'architetto romano concludeva la descrizione notando come il vero limite di Calderini fosse stato quello di possedere una formazione classica di stampo ottocentesco, di aver subito il fascino del modernismo per via del cambiamento di gusto in corso ma di non averlo saputo fare totalmente proprio, sebbene riconoscesse nell'architetto alcune innegabili qualità, ovvero: un'innata sicurezza nella plasticità, una potente forza chiaroscurale ed una impetuosità creativa.

[19] M. Piacentini, *Il volto di Roma…,* op. cit., p. 146.

«Ecco il torto vero e unico di Guglielmo Calderini. Classico di convincimento, di studi, di preparazione, subì imperiosamente l'incanto del movimento modernista, senza abbracciarlo francamente – e non era del resto più in tempo a farlo, con il suo pianterreno già costruito – ma cercando di adattarlo dove possibile, nelle pieghe della sua creazione, anche per essere al corrente dell'evoluzione dell'architettura, in parte convinto, in parte suggestionato. Egli non riuscì a liberarsi dal contrasto tra la sua preparazione e mentalità classico-italiana e il perturbamento, in lui superficiale, del modernismo incipiente. Si trovò nel periodo del trapasso, ma non ebbe la potenza di trovare a questo una forma: il modernismo lo sentì leggermente, come vernice, non avvertì l'inizio dello sconvolgimento. Rimane però intatta a favore suo – indipendentemente da ogni considerazione stilistica – una innata sicurezza di plasticità, una forza di chiaroscuro degna dei più grandi maestri veneti, una impetuosità creativa, tali da farlo classificare come una figura notabilissima nella storia dell'architettura italiana»[20].

Nella stessa pubblicazione, Piacentini si esprimeva anche a proposito di un altro protagonista della scena culturale romana di fine secolo, Giuseppe Sacconi – autore del Vittoriano[21], ovvero di uno dei monumenti maggiormente rappresentativi dei valori e dell'ideologia politico-culturale dell'epoca, insieme all'ampliamento del Parlamento (Palazzo di Montecitorio) di Ernesto Basile ed, appunto, al Palazzo di Giustizia calderiniano –, considerandolo «una delle figure più rappresentative e significative del mondo architettonico del secondo Ottocento» e collocandolo accanto a Giovan Battista Basile, «il sottile studioso dell'architettura della Magna Grecia, indagatore acuto delle più intime preziosità di quell'arte serenissima ma insieme misteriosa, raccolte e illustrate in dotte ed esaurienti pubblicazioni; infine l'autore del celebrato Teatro Massimo, che egli costruì or sono settanta anni, nella sua Città»[22]. A Sacconi, inoltre, riconosceva il merito di non essersi ispirato, a differenza degli altri architetti del tempo, allo stile di Bramante, Sangallo o Palladio, e di aver creato uno stile originale fondendo i diversi influssi desunti dall'antico:

«L'arte del Sacconi è fondamentalmente classica, ma di un classico eclettico. Non si attiene alla purezza e genuinità rinascimentale, non si ispira al Bramante, né al Sangallo, né al Palladio, come fecero gli altri architetti di quell'epoca. Si poggia sulle basi delle architetture antiche, la romana, la greca, l'etrusca, ma tutte le amalgama, le fonde, anche qualche volta

[20] *Ivi*, p. 147.

[21] Anch'esso presente in alcuni schizzi conservati presso il Fondo Piacentini, come nell'immagine n. 80, nella quale è abbozzata metà della facciata. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, disegni.

[22] M. Piacentini, *Il volto di Roma…,* op. cit., p. 164.

con elementi contrastanti, e le trasforma in una espressione inaspettata, che riflette tutta l'impronta dell'antico, ma che è essenzialmente e audacemente nuova»[23].

Mentre il testo fin qui riportato raccoglieva le considerazioni dell'architetto sul Palazzo, lo scritto citato in apertura, *Le vicende edilizie di Roma dal 1870 ad oggi*, affrontava l'analisi del Palazzo di Giustizia ponendo l'accento sull'iter concorsuale, sull'opposizione tra i diversi partecipanti – tra i quali menzionava Ernesto Basile nonché «il progetto grandiosissimo e originale di Giulio Magni, con una pianta giovanilmente esuberante, quello di P. P. Quaglia e R. D'Aronco, fantasioso e solenne, quello di Augusto Marchesi, e altri» – e sui dati relativi ai tempi ed ai costi per la costruzione. Anzitutto l'architetto indicava il Palazzo di Giustizia come una delle maggiori manifestazioni dell'architettura di fine Ottocento, che aveva contribuito a creare «una grande parte dell'attuale fisionomia edilizia dell'Urbe». Inoltre, rispetto al precedente testo, in questo caso poneva l'attenzione anche sull'aspetto urbanistico «o meglio panoramico», affermando come la grande mole calderiniana non fosse «risultata felice. Visto dalla terrazza del Pincio o da quella del Gianicolo, il colossale volume bianco con l'ultima zona frastagliata e senza fulcro, emergente interamente al disopra dei tetti e delle terrazze circostanti, ingombra e offende la suggestiva veduta, tutta intessuta di elementi geometrici, quali le cupole e i campanili, e i timpani delle Chiese, elementi potenti ma armonici, conchiusi, che si richiamano l'un l'altro, componendosi, nei giochi del sole, nel meraviglioso quadro» e concludendo come, sebbene all'epoca non si fosse ancora sviluppata una sensibilità urbanistica, «se architetto e commissione giudicatrice del Concorso avessero immaginato la disastrosa conseguenza che quell'edificio avrebbe potuto produrre sul panorama di Roma, avrebbero disegnato e scelto un ben diverso progetto».

L'analisi si concludeva citando, poi, le date relative alla posa della prima pietra, il 14 marzo del 1888, e quella dell'inaugurazione, avvenuta l'11 gennaio 1911, mentre a proposito dei dati tecnici riportava quanto segue: «la costruzione non andò esente da errori tecnici e la differenza tra preventivo e consuntivo suscitò scandali e polemiche giornalistiche violentissime. La spesa salì dai previsti 8 milioni a oltre 40. I fondi, secondo la legge dell'81, avrebbero dovuto essere forniti dal Municipio, mai poi il suo apporto, con una Convenzione del 15 gennaio 1892 (legge 28 giugno 92) fu ridotto a L. 4.111.050,32; il resto rimase a carico dello Stato»[24].

---

[23] *Ivi*, p. 156.

[24] M. Piacentini, *Le vicende edilizie…,* op. cit., p. 51-52.

Al di là dell'opinione di Piacentini, risultano evidenti le differenze progettuali ed estetiche nella concezione di Calderini ed in quella di Sacconi; da un simile confronto possono, dunque, emergere i punti salienti della visione calderiniana, che condussero la Commissione a scegliere il suo elaborato. Allo scopo di inquadrare brevemente tali significativi aspetti, una fonte diretta che certamente rappresenta un punto di vista privilegiato è la "Relazione esplicativa del progetto per il Palazzo di Giustizia in Roma", (citata in precedenza) illustrante il progetto presentato in occasione della terza fase concorsuale del 1887 e ripubblicata nel 1991, all'interno dell'opera *Guglielmo Calderini. Scritti di architettura*, a cura di Clementina Barucci ed Antonella Greco.

Dalle parole di Calderini emergono, anzitutto, l'importanza attribuita al concorso, considerato «palestra gloriosa, destinata forse a stabilire qual sia oggidì la floridezza architettonica in questa Italia nostra, che fu sempre detta la patria dell'arte» e la rappresentatività del progetto e del monumento da realizzare, considerando che Zanardelli aveva espresso l'intenzione di «affidare l'esecuzione del grande edificio a chi (avrebbe mostrato) di saperlo erigere degno dell'Italia in Roma»[25]. L'architetto perugino distingueva nettamente «il concetto planimetrico dell'edificio» dal suo «stile architettonico», dimostrando di considerare altrettanto importanti l'aspetto funzionale e quello estetico e decorativo, ritenuti complementari in quanto:

> «in questo tema del palazzo di giustizia la parte artistica che deve contentare la capitale d'Italia, figlia dell'antica dominatrice del mondo, deve assolutamente essere congiunta alla parte distributiva che si prefigge di soddisfare alle esigenze dell'uso e del comodo dell'amministrazione giudiziaria, senza cui si renderebbe vana ed illusoria la nuova costruzione, è perciò che in questo concorso importantissimo devono proprio stringersi insieme in fecondo connubio il volo della fantasia dell'artista con i criteri e studi profondi del pensatore»[26].

Rispetto al concetto planimetrico e distributivo, il progettista sottolineava, altresì, l'importanza «della giusta proporzione tra le masse fabbricabili e coperte e le aree scoperte, onde soddisfare alle prescrizioni dell'igiene, della luce e della salubrità: studio infine dedicato all'arte, cui è deferito l'arduo compito di rivestire ogni forma di quella

---

[25] G. Calderini, *Relazione esplicativa del progetto per il Palazzo di Giustizia in Roma,* in C. Barucci, A. Greco (a cura di), *Guglielmo Calderini*, op. cit., p.81.

[26] *Ivi,* p. 83.

impronta e di quella imponenza che al tema di addice»[27]. Nella concezione planimetrica [Fig. 42] l'architetto dimostrava un approccio innovativo e concreto, poiché ad un disegno accademico, elegante o non monotono preferiva dei criteri assolutamente condivisibili e rispettati anche nella progettazione dei Palazzi di Giustizia successivi (non per niente Piacentini ne apprezzava proprio tale aspetto, al quale, come sottolineato, certamente si riferì nel corso della progettazione dei suoi edifici appartenenti alla medesima tipologia), ovvero una pianta «semplice, chiara, spontanea, ariosa e di facile accesso a tutte le parti, evitando quei giri e rigiri che rendono labirintico il tracciato. Luce ed aria appropriate, perché questa è condizione precipua degli edifici da edificarsi in qualsiasi città del regno, ma è indispensabile in Roma e, ciò che più conta, in un edificio che, in questa città, è destinato a raccogliere a masse la gente»[28].

La descrizione degli aspetti stilistici del progetto era introdotta dal giudizio della Commissione, riportato di seguito poiché dalla sua lettura è possibile comprendere l'alto grado di apprezzamento e la perfetta rispondenza tra i dettami del bando, il gusto e le esigenze dell'epoca e la concezione dell'architetto, nonostante in corso d'opera e negli anni seguenti tale visione si sia totalmente modificata:

> «grandioso è lo stile prescelto, e si addice bene al carattere nobile e severo che deve distinguere questo pubblico edificio. Sono belli i rapporti delle masse e sono ben ripartiti ed accentuati i tre piani principali voluti dal programma. Sono bellissime le sei tavole di dettagli maestrevolmente eseguite alla grandezza di un decimo del vero, ed in questi dettagli assolutamente si rivela il valore artistico del concorrente.
> Lo stile prescelto dal concorrente si trova molto a proposito ed atto ad imprimere all'edificio quella maestà e gravità che gli convengono. Questo stile poi si scorge maestrevolmente applicato. La decorazione interna merita anche essa un elogio e specialmente quella dello scalone principale, tanto che può a buon diritto concludersi che nel presente progetto il valore artistico, che rifulge negli alzati, è di molto superiore a quello che si rileva nelle piante»[29].

Gli aggettivi ricorrenti, che ancora oggi ben descrivono la mole e l'imponenza dell'edificio, erano dunque *nobiltà, severità, maestà* e *gravità*, mentre un altro elemento caratteristico era il valore artistico dei dettagli decorativi degli esterni e degli interni, anch'essi molto

---

[27] *Ivi,* p. 84.

[28] *Ivi,* p. 85.

[29] *Ivi,* pp. 85-86.

evidenti. Inoltre un concetto peculiare ed innovativo, evidenziato dalla Commissione, riportato all'interno della relazione e perseguito anche dai progettisti successivi – sebbene "spogliando" sempre più la struttura dalla decorazione – consisteva nella perfetta corrispondenza tra la forma e la funzione, ovvero tra «l'organismo costruttivo» e «l'apparenza esterna dell'edificio» che doveva «essere tale da accentuarne i diversi tronchi o piedi principali, oltre a distinguerne, con speciale impronta, le varie parti, giusta la loro destinazione»[30]. Sempre a proposito di tale perfetta rispondenza, Calderini sottolineava un aspetto interessante, ovvero l'intenzione di distribuire le masse organiche in base allo scomparto planimetrico e la decorazione dei prospetti in base a quello altimetrico, «in modo da offrirci tanti ordini per quanti sono i piani» e da rappresentare «senza finzioni lo scheletro interno, tanto in senso orizzontale, quanto in senso verticale» attraverso i prospetti esterni; similmente, «lo stesso aggruppamento e dimensioni delle finestre» avrebbe evidenziato «quelle sale che più abbisognassero di luce» ed, in tal modo, avrebbe evitato di inserire «decorazioni senza ragione, tanto esternamente quanto internamente»[31], nonostante la sovrabbondanza decorativa risultasse evidente, specialmente nei prospetti principali.

La relazione non riportava un'accurata descrizione degli aspetti decorativi, in quanto secondo l'architetto «in ciò che si riferisce alla parte estetica, l'unico linguaggio dell'arte (erano) i disegni», naturalmente allegati al documento. Tuttavia Calderini si esprimeva a proposito dello stile architettonico adoperato, sottolineando la non comune scelta di allontanarsi sia dal classicismo sia dallo stile greco-romano, poiché ritenuto «utilissimo per studiarsi tra i ruderi sublimi del mondo antico distrutto» ma non consono a prestarsi «per le meschine proporzioni degli edifici che i nostri usi e costumi esigono oggi nella vita sociale», sebbene il concorso per il Palazzo di Giustizia rappresentasse «una vera eccezione, perché lo stesso programma ci dice e ci ripete che lo stile del fabbricato deve essere grandioso e severo»[32].
Occorre inquadrare la scelta del linguaggio neo-rinascimentale, in luogo di altre possibilità (neo-gotico, neo-romanico, neo-classico etc.) anche in relazione al contesto più ampio ed alle tendenze sviluppatesi sin dalla seconda metà del diciannovesimo secolo, ovvero sin dall'unificazione del Paese. Infatti, come sottolineato da De Fusco, tale stile veniva

---

[30] *Ivi,* p. 86.

[31] *Ivi,* p. 87.

[32] *Ivi,* p. 88.

considerato «italiano per antonomasia» poiché «già pronto, per così dire, e presente in ogni regione della penisola»[33] (sebbene si trattasse di un'approssimazione ed anche gli altri stili, con declinazioni diverse, fossero presenti in numerose aree italiane); inoltre la tipologia del palazzo rinascimentale «sembrò essere il modello più rispondente» all'esigenza di espansione dei fabbricati di civile abitazione, «un'architettura cioè prevalentemente laica e quantificabile ai fini dello sviluppo urbanistico della città»[34]; infine, l'interesse nei confronti del Rinascimento si era già ridestato negli ultimi decenni, conducendo alla moltiplicazione degli studi e delle pubblicazioni anche a livello internazionale, come nel caso di Jacob Burckhardt e della sua fondamentale opera *Die Kultur der Renaissance in Italien* (*La civiltà del Rinascimento in Italia*), pubblicata nel 1860.

Tornando alla relazione di Calderini, successivamente vi erano presentate delle considerazioni accostabili al concetto di "ambientismo", esposto teoricamente da Piacentini e realizzato nella prima fase della sua lunga carriera, come nel caso del Palazzo di Giustizia di Messina – ravvisabile nella scelta dei materiali, quali la pietra gialla di Solunto ed il marmo di Billiemi, nell'uso dello stile dorico e nel richiamo, attraverso alcuni elementi architettonici e decorativi, al passato greco dell'isola – o nel caso di Bergamo, come riportato nel testo del 1996 a cura di Arianna Sara De Rose, *Marcello Piacentini. Opere 1903-1926.* Rispetto a Bergamo, la studiosa poneva un paragone stilistico tra la Banca d'Italia, concepita all'inizio dei lavori che impegnarono per diversi anni l'architetto nell'area della Fiera, ed il palazzo del Credito Italiano, compiuto alla fine: nel primo caso «l'esigenza di ambientamento era ancora reputata necessaria» e venne «ottenuta attraverso la riproposizione di stili locali (lombardo soprattutto, con le logge a colonne binate, le finestre a bifora e le bugne)»; nel secondo caso, «superato l'approccio dell'ambientismo come unica espressione possibile di riferimento ai motivi antichi, il linguaggio si semplifica(va), proponendo facciate sobrie, ordinate secondo leggi geometriche con piani lisci e volumetrie squadrate»[35].
Tale concetto era riscontrabile anche nel pensiero di Francesco Fichera il quale, similmente all'architetto romano, lo intendeva «non come riproposizione sterile della *facies* storica della città "già data", ma come reinvenzione, al presente, di una nuova immagine urbana (e cioè di un nuovo ambiente), generata da un atteggiamento

---

[33] R. De Fusco, *L'architettura dell'Ottocento,* Torino 1980, p. 137.

[34] *Ibidem.*

[35] S. De Rose, *Marcello Piacentini. Opere 1903-1926,* Modena 1995, p. 19.

progettuale "rispettoso" e fondata sulla sensazione immediata di appartenenza al contesto ambientale»[36], come riportato da Fabio Guarrera; concretamente una simile reinvenzione – di cui il Palazzo di Giustizia di Catania rappresenta un caso significativo – poteva essere attuata attraverso «una serie di allusioni evocative e formali, basate sull'uso della citazione, del controllo degli effetti di massa e sulla pacatezza del disegno di insieme», conducendo al medesimo risultato cui aspirava Calderini, ovvero «una lingua nazionale "viva e comune", declinata secondo esigenze locali»[37]. Secondo l'architetto umbro, infatti, a Roma non era «possibile altro stile che il romano antico, e quello del Cinquecento imitatore», poiché ogni città italiana possedeva «il suo stile particolare, e questo anzi forma(va) il bello dell'arte italiana. […] Roma non è Parigi, che riassume e rappresenta tutto lo stile francese, Roma è sempre la figlia della fiera città dei Cesari, ed una cornice, che non rimembri quella dell'antica dominatrice dell'impero, stona subito anche nella moderna capitale d'Italia, raccoglitrice sia pure dei costumi del nostro secolo progressista e delle opere architettoniche della nuova colonia»[38].

Calderini dichiarava, inoltre, di essersi ispirato «a quello stile rustico che i classici tanto vagheggiarono (che i Greci e i Romani prescelsero perfin nei teatri) e che tanta serietà ed imponenza aggiunge agli edifici» per imporre «la severità e grandiosità della massa», ma anche a quel «Cinquecento imitatore che ebbe per creatori valentissimi il Palladio, il Sanmicheli, il Vignola ed altri padri della sesta» (arte), come in seguito riconosciuto anche da Piacentini, allo scopo di raggiungere «un carattere proprio ad un palazzo di giustizia (come ebbe a riconoscere la Commissione giudicatrice)», in grado di sostenere il confronto con «la gigantesca mole di Castel Sant'Angelo che deve stargli vicina» ed imponendosi sugli edifici circostanti per mezzo della «grandiosità delle linee» e non attraverso «fantasie da carta, impossibili a ritrovarsi poi al vero per legge prospettica» o «effetti scenici fittizi, prodotti da cupole, o corpi di fabbricati sormontanti l'edificio»[39]. Molti dei progetti presentati nelle varie fasi del concorso, infatti, prevedevano simili elementi, richiamanti inevitabilmente le grandiose architetture religiose presenti nella capitale nonché il modello tipologico del Palazzo di Giustizia di Bruxelles: uno dei maggiori pregi del progetto di Calderini, di contro, consisteva proprio nel volersi

---

[36] F. Guarrera, *Francesco Fichera. La modernità nella tradizione dell'architettura*, Siracusa 2017, p. 26.

[37] *Ibidem.*

[38] G. Calderini, *Relazione esplicativa…,* op. cit., p. 88.

[39] *Ivi,* p. 89.

distaccare dai precedenti modelli e nel proporre una nuova tipologia edilizia monumentale che si imponesse quale modello nazionale laico, che rappresentasse la compiuta espressione degli ideali e dei valori del nuovo Stato e che fosse facilmente riconoscibile e potenzialmente replicabile in tutta la nazione.

La Commissione eliminò sia i progetti che riprendevano in modo evidente taluni elementi dell'edificio belga sia quelli richiamanti la tradizione accademica Beaux-Arts o altri linguaggi troppo distanti dallo specifico ambiente architettonico e culturale romano, dando prova di condividere il medesimo approccio dell'architetto perugino e quanto è stato in precedenza definito "ambientismo". Un altro elemento avverso ai componenti della giuria (probabilmente tra le maggiori cause all'origine dell'esclusione del progetto finale di Basile), era la presenza di un imponente Sala dei Passi Perduti. Se quella prevista dal progetto dell'architetto palermitano, come riportato da Marconi, veniva definita «assai tenebrosa nel suo rifarsi a modelli europei, al centro del fabbricato»[40], una sala della medesima tipologia venne inserita anche da altri tre dei sette finalisti, che avevano immaginato una sorta di antico ambiente romano, posto al centro della massa edilizia ed illuminato solo dall'alto, nonostante il bando avesse richiesto «un *cortile monumentale* centrale, adatto al clima ed alla tradizione italiana» e non un vestibolo riconducibile alla tipologia della *Salle des Pas Perdus,* «il connotato più ripugnante ad una tradizione edilizia mediterranea […], quasi totalmente coperta rispetto all'aria ed alla luce circostante, ed illuminata ed arieggiata dunque solo mediante espedienti tecnologici, quali le aperture della cupola e le prese d'aria superiori»[41].
All'enorme ambiente «necessariamente oscuro, rimbombante e mal aerato che figurava nei Palazzi di Giustizia europei contemporanei»[42] – a Bruxelles ma anche a Parigi, Vienna, Londra o Lipsia – Calderini sostituì la Corte d'Onore [Fig. 45], un grande spazio aperto sul quale si affacciavano i vestiboli delle diverse Aule posti su tre piani, orientato verso l'accesso principale dell'edificio ovvero la facciata sul Tevere, punto di vista dal quale il cortile era visibile per via di un altro elemento fondamentale del progetto calderiniano, l'arcone centrale. All'interno della Corte d'Onore, particolare rilievo aveva uno scenografico ed imponente scalone d'onore in parte scoperto, impreziosito dalla grande scultura centrale di Enrico Quattrini, posta sulla sua sommità, e da altre statue di

---

[40] P. Marconi, *Il "Palazzaccio": storia e architettura,* in M. Fabbri, A. Greco, P. Marconi et. al., *Il Palazzo di Giustizia di Roma,* op. cit., p. 29.

[41] *Ibidem.*

[42] *Ivi,* p. 30.

giureconsulti poste ai lati; Calderini considerava tale elemento come «l'occhio dell'edificio…come un tributo necessario da pagarsi all'arte, colpo scenico grandioso, specialmente aggruppato com'è al grande atrio principale ed al grandioso ambulatorio centrale»[43].

Come anticipato, la ricerca stilistico-compositiva di Calderini si concentrò sulla rielaborazione del linguaggio romano del sedicesimo secolo – ovvero della «linea evolutiva che proveniva dall'esperienza del ventennio d'oro del Rinascimento romano: il Palazzo Cicciaporci, il Palazzo Farnese, il Palazzo Baldassini, le altre opere raffaellesche e sangallesche romane»[44], la cui poetica era stata ripresa già a partire dai maestri dell'architetto perugino – ed, almeno in parte, da alcune influenze e modelli provenienti dall'estero. Tale scelta rientrava in un atteggiamento più ampio ravvisabile all'interno di gran parte dell'ambiente culturale italiano di quegli anni, caratterizzato da una grande attenzione nei confronti di ciò che stava avvenendo nel resto d'Europa, non soltanto in rapporto alle questioni strettamente artistiche o culturali (come il già citato interesse nei confronti del Rinascimento ed il relativo sviluppo degli studi di settore), ma anche in virtù dei precari equilibri politici, economici e sociali e del ruolo che la nuova Italia avrebbe dovuto guadagnarsi rispetto alle altre nazioni europee.
Per comprendere a fondo la concezione del progetto calderiniano [Fig. 40], al di là di queste ragioni occorre considerare come, in assenza di altri precedenti tipologici nazionali, il Palazzo di Giustizia di Bruxelles rappresentasse a tutti gli effetti un prototipo dal quale difficilmente ci si sarebbe potuti discostare (come evidenziato anche da Piacentini): sebbene il Palazzo di Giustizia di Roma sia originale rispetto al modello belga, in esso è possibile ravvisare la medesima enfasi retorica nonché alcuni elementi decorativi, come la presenza dei tori. Nel caso di quest'ultimo motivo ripetuto in facciata – dove, a sostegno del cornicione superiore, come emerge dall'analisi di Marconi, si trovano dei «mensoloni raffiguranti tori inginocchiati sotto il giogo, carichi del peso della cornice intagliata a fregi di ispirazione egiziana»[45] –, sebbene esista una corrispondenza con i motivi utilizzati dall'architetto belga è possibile individuare, oltre all'aspetto esotico, altri richiami appartenenti alla tradizione culturale locale ed alla simbologia legata alla Giustizia. I riferimenti alla tradizione culturale italiana, tra i possibili esempi, sono ravvisabili: nel "toro Borgiano", «vicino di casa del "Palazzaccio", nella stanza

---

[43] *Ibidem.*

[44] *Ivi,* p. 34.

[45] P. Marconi, *Calderini,* Roma 1975, p. 11.

dell'appartamento Borgia in Vaticano, con la connotazione di Api, il Dio egizio»[46]; nel richiamo all'araldica cinquecentesca, con uno specifico rimando al «caso dei Medici fino a Leone X ed oltre, sia pure col significato cortese di *jugum amoris* (motto di Leone X: *Semper suave jugum*, etc.)»[47]; nel collegamento con il simbolo di San Luca, patrono degli artisti e dell'Accademia di San Luca, della quale l'architetto entrò a far parte, in qualità di Accademico nazionale, nel 1901. Rispetto alla simbologia, invece, occorre notare come il toro inginocchiato e con l'anello al naso rimandi al concetto di soggiogamento, riferibile all'idea di una Giustizia forte, severa ed implacabile, corrispondente alla visione del tempo, «un ideale sanguigno e truce di giustizia ancora memore dei clamori di dissenso all'operazione di unificazione del regno», ma non a quella successiva, tendente piuttosto «agli ideali asettici ed ipocritamente umanitari della gestione "moderna" della Giustizia e dello Stato»[48].

Un altro esempio (anch'esso sottolineato da Piacentini) che, come la maggior parte dei partecipanti al concorso, Calderini dovette in considerare è l'Opéra Garnier di Parigi, caratterizzata dal ricorso ad uno stile neo-rinascimentale, ovvero ad «elementi architettonici per lo più provenienti dall'architettura classica del Cinquecento, ricomposti entro uno schema di effetto barocco»[49], come notato da Pisani.
Sebbene il linguaggio prescelto richiamasse il Rinascimento italiano e soprattutto il Manierismo e la monumentalità romana, riletti in chiave moderna e laica allo scopo di innalzare il nuovo edificio a simbolo del potere giudiziario e, quindi, ad emblema del nuovo Stato, le scelte adottate da Calderini si dimostrarono innovative ed efficaci. Oltre all'invenzione della Corte d'Onore scoperta, in luogo del Salone dei Passi Perduti, come accennato in precedenza l'elemento più caratteristico della concezione calderiniana consiste nell'arcone centrale della facciata lungo il Tevere [Figg. 41, 43], che occupa in altezza due piani ed è posto in risalto anche dalla scalinata. All'interno dell'arco si trova l'ingresso monumentale costituito da un portale, composto da due coppie di colonne che sorreggono la trabeazione, al di sopra della quale si erge un timpano spezzato con al centro il cartiglio riportante la parola "*IVSTITIA*", sovrastato dal gruppo scultoreo di Quattrini, già citato, che ritrae la *Giustizia in trono tra la legge e la forza*. L'ampiezza

---

[46] *Ivi,* p. 12.

[47] *Ibidem.*

[48] *Ibidem.*

[49] M. Pisani, *I monumenti di Roma Capitale. Dal "Palazzaccio" all'architettura del primo* Novecento, in M. Fabbri, A. Greco, P. Marconi et. al., *Il Palazzo di Giustizia di Roma,* op. cit., p. 67.

dell'arcone permette di «scorgere da lontano, in trasparenza, il coronamento dello scalone d'onore»: sebbene non si tratti di un'invenzione assoluta ed il medesimo elemento, derivante dalla tradizione edilizia termale romana, si ritrovi anche all'interno, l'arcone, "spezzando" la tradizione post-rinascimentale e «fornendo una facciata "sfondata" ed ombrosa», come notato da Marconi rappresenta una novità «sotto il profilo tipologico, dal momento che perfora l'intero spessore del corpo di fabbrica anteriore del "Palazzaccio", fino a mostrare lo sfondo della Corte d'Onore interna»[50].
Al di là di tali considerazioni, occorre specificare come la fabbrica concepita da Calderini sia tra i primi esempi italiani nei quali la struttura portante fu realizzata in cemento armato. Tuttavia, essa venne interamente rivestita in travertino e questo elemento, insieme alla natura alluvionale del terreno, contribuì all'emergere di consistenti problemi di instabilità sin dalle fasi costruttive; negli anni Settanta del Novecento si arrivò ad ipotizzare una completa demolizione dell'edificio, in seguito non effettuata in virtù degli elevati costi e sostituita da una profonda ristrutturazione.

Il Palazzo presenta sei ingressi, dei quali il principale rivolto verso il Tevere e costituito da uno scalone pedonale e da due rampe laterali per l'accesso dei mezzi, quello posteriore affacciato su piazza Cavour [Figg. 47, 48] ed i quattro laterali, su via Triboniano e via Ulpiano, posti sulle testate delle gallerie interne. È composto da quattro livelli, di cui uno sotterraneo e, rispetto a quelli visibili, il corpo centrale presenta tre livelli mentre le estremità laterali soltanto due. Il piano sotterraneo, con ambienti alti 4,5 metri perfettamente abitabili, è dotato di numerose scale e passaggi che consentono a testimoni e detenuti di raggiungere le aule poste ai piani superiori evitando il transito nei corridoi destinati al pubblico ed ai magistrati. Al piano terra si trovano gli ambienti della Corte di Assise, della Pretura urbana e del Tribunale Correzionale nonché quelli riservati all'Ufficio del Registro ed al Consiglio dell'Ordine degli Avvocati. Al primo piano si trovano, invece, gli ambienti della Corte di Cassazione e della Corte d'Appello, l'Aula massima per le assemblee generali e la Biblioteca delle Corti e del Ministero Pubblico. Il secondo piano ospita, infine, la Presidenza e le Sezioni del Tribunale Civile, la Biblioteca delle Autorità giudiziarie ed altri ambienti[51].

---

[50] P. Marconi, *Il "Palazzaccio": storia e architettura,* in M. Fabbri, A. Greco, P. Marconi et. al., *Il Palazzo di Giustizia di Roma,* op. cit., p. 33.

[51] In merito alla ripartizione degli ambienti si veda: www.archidiap.com/opera/palazzo-di-giustizia/ (ultima consultazione: 10/09/2020).

A proposito degli aspetti artistici, occorre notare come il Concorso per la realizzazione delle sculture decorative da collocare dinanzi la facciata principale sia stato indetto soltanto nel 1898. La quadriga bronzea dell'artista siciliano Ettore Ximenes, un esplicito richiamo a quelle poste alle estremità del Vittoriano, fu realizzata nel 1907 e posta sulla sommità dell'edificio nel 1925. Trainata da quattro cavalli rampanti, l'opera è dominata dalla figura della Vittoria alata che, in una posa immobile, fiera e solenne, regge il globo sormontato da Minerva ed un vessillo sormontato da un'aquila ad ali spiegate. Le rampe di accesso della facciata principale sono, invece, ornate dalle statue colossali dei giureconsulti, realizzate da diversi scultori, di seguito indicati fra parentesi: Marco Tullio Cicerone (Ubaldo Pizzichelli), Emilio Papiniano (Silvio Sbricoli), Giovanni Battista De Luca (Arturo Dazzi), Giambattista Vico (Luigi De Luca), Gaio (Ernesto Biondi), Erennio Modestino e Gian Domenico Rovagnosi (Augusto Rivalta), Lucio Licinio Crasso [Fig. 46] e Giuliano Salvio (Emilio Gallori), Bartolo da Sassoferrato (Mauro Benini). Inoltre bisogna menzionare il già citato gruppo scultoreo di Quattrini raffigurante la *Giustizia in trono tra la Legge e la Forza*, posto al di sopra del portale d'accesso – affiancato dalle sculture di Eugenio Maccagnani raffiguranti la *Fama* – ed il gruppo bronzeo con lo stemma dei Savoia, posto a coronamento della facciata posteriore, opera di Paolo Bartolini. Il già citato Cortile d'Onore, composto ad arcate, presenta altre sculture raffiguranti quattro giureconsulti assisi (Ortensio Ortalo Quinto e Paolo Giulio, realizzate da Michele Tripisciano, Ulpiano e Labeone realizzate da Mauro Benini) a ridosso dello scalone d'onore, che presiede l'avancorpo e sulla sommità del quale è posta una trionfante *Giustizia* di Quattrini, recante una corona regale, i libri della Legge ed una fiaccola innalzata verso il cielo, simbolo della fiamma della Giustizia ed iconografia richiamante anche quella della Libertà. Il complesso è dominato dal simbolo di Roma, la Lupa capitolina che allatta Romolo e Remo – presente anche sulla facciata principale, entro due clipei che affiancano l'arcone centrale – mentre dalla parte opposta del cortile si trovano decorazioni quali una testa incoronata fiancheggiata da due leoni reggenti gli scudi sabaudi (elementi che permettono di ipotizzare si tratti di una raffigurazione dell'Italia) ed una rappresentazione di Atena, dea della Sapienza[52].

Oltre ai suddetti gruppi scultorei, le facciate, gli ampi cortili, i porticati e gli scaloni di rappresentanza sono arricchiti da fregi, medaglioni, teste leonine, scudi, stemmi recanti le scritte "*LEX*" e "*IVS*", teste di Atena elmata al centro delle cornici sovrastanti alcune aperture [Fig. 44], putti e vittorie che affiancano le arcate delle aperture centrali poste al

[52] Per la descrizione dell'apparato scultoreo si veda: www.cortedicassazione.it (ultima consultazione: 10/09/2020).

terzo livello della facciata reggendo cartigli, elementi fitomorfi stilizzati, ghirlande, coronamenti con motivi geometrici stilizzati, girali, greche ed altri elementi decorativi – posti anche a decoro dei due fontanoni che affiancano la scalinata centrale, celando alla vista le rampe di accesso laterali – che rendono il monumentale Palazzo un'esemplare sintesi delle tendenze della scultura italiana tra la fine del diciannovesimo secolo e l'inizio del Novecento.
Al decorativismo abbondante e ricercato degli esterni corrisponde la magniloquenza delle decorazioni interne. In particolare l'Aula Magna, evocante la navata di una chiesa, è impreziosita dagli affreschi realizzati da Cesare Maccari nell'abside – *La consegna del Codice all'imperatore Giustiniano* – e sul soffitto, ove si trovano due raffigurazioni della Giustizia. La prima, *La Giustizia con la bilancia e la spada tra la Legge e la Forza,* ritrae la figura femminile incoronata, recante una bilancia ed una spada nonché il libro (la Legge) e il leone (la Forza); la seconda, invece, reca la spada e un attributo ulteriore, la benda sugli occhi, indice dell'imparzialità del giudice. Le altre scene dipinte da Maccari sono: *La pubblicazione della legge delle Dodici Tavole*, *La liberta Fenenia Ispala denuncia l'associazione dei Baccanali*, *Adriano incarica Salvio Giuliano della compilazione dell'Edictum Perpetuum, Tribuniano consegna le Pandette all'imperatore Giustiniano* e *L'imperatore Ottone III consegna ai giudici i libri giustinianei*. La decorazione della sala è completata dalla scena della Giustizia in atto di scacciare, con la spada, il Delitto e la Calunnia e di premiare, con il ramo d'alloro, la Forza, l'Innocenza e la Verità, di Paride Pascucci e, dello stesso artista – allievo di Maccari intervenuto nel 1909 in seguito all'improvvisa paralisi del maestro – gli eroti del soffitto, ritratti con la bilancia, il libro e le tavole della legge e due corone, una di quercia ed una d'alloro.

Il Palazzo di Giustizia di Roma, dunque, rappresenta il prototipo del Palazzo di Giustizia italiano tra la fine del diciannovesimo e l'inizio del ventesimo secolo, nonché, come efficacemente sintetizzato da Muratore:

> «il testimone e l'interprete di una delle stagioni cruciali di quella cultura architettonica che, a cavallo tra i due secoli, vide la nascita, la maturazione e la decadenza anche di un'idea di città, e perciò stesso di architettura, che, fatti salvi i principi fondamentali di un raccordo profondo con la storia e la tradizione, consumò nel volgere breve di pochi lustri teorie e modelli, tipologie e immagini, prima ancora che tutti questi elementi fondanti potessero avere il modo di

riverberarsi nell'immagine complessiva, nella rifondazione della struttura stessa di una metropoli efficacemente moderna»[53].

Sebbene sin dagli ultimi anni della sua edificazione si sia diffuso un giudizio negativo sull'opera per via dell'eccessivo decorativismo – qualche decennio dopo, ad esempio, Gio Ponti lo citava a proposito dei rapporti tra le arti e l'architettura, in occasione del VI Convegno Volta del 1936 (per il cui approfondimento si rimanda al capitolo sulla questione del rapporto arte-architettura in Italia fra le due guerre) affermava: «temo assai la monumentalità dirò così dimensionale che sbocca fatalmente in una retorica insopportabile. Si guardi il Palazzo di Giustizia di Roma: né la monumentalità dimensionale né la partecipazione intensa della scultura all'opera architettonica hanno una funzione benefica sulla scultura come arte»[54] – il "Palazzaccio" incarna, perciò, l'espressione del proprio tempo e della nuova immagine che Roma, in veste di novella capitale del Regno d'Italia, doveva dare di sé. Il poderoso edificio monumentale è una prova evidente del compromesso tra la storia passata e lo slancio verso la modernità, tra il richiamo all'arte, alla memoria ed alle tendenze culturali e stilistiche maggiormente rappresentative della tradizione – in particolare il linguaggio rinascimentale e manieristico del sedicesimo secolo – e quelle più consone alla nuova nazione, alla ricerca di un vocabolario univoco e facilmente comprensibile e di una monumentalità autenticamente romana ed italiana. La sfida posta non raggiunse, tuttavia, l'esito sperato, per via delle difficoltà di ordine pratico insite nella costruzione dell'edificio e, soprattutto, per i rapidi cambiamenti di ordine economico, politico, storico, estetico, culturale etc. che si verificarono a ridosso degli anni del completamento del Palazzo nella società italiana, e che poco tempo dopo sarebbero sfociati nel primo conflitto mondiale.

---

[53] G. Muratore, *Uno sperimentalismo eclettico,* in G. Ciucci, G. Muratore (a cura di), *Storia dell'Architettura, Il primo Novecento,* Milano 2004.

[54] *Convegno di Arti "Rapporti dell'architettura con le arti figurative"*, Reale Accademia d'Italia, Roma 1937, p. 79.

G. ed E. Rapisardi, disegno presentato al Concorso per il Palazzo di Giustizia di Milano,
in E. Ippoliti, Il disegno per Gaetano Rapisardi. Progetti per Siracusa tra cronache e storia, Roma 2020, p. 244.

# 2. DAL TARDO OTTOCENTO AGLI ANNI CINQUANTA: EVOLUZIONI ED ESEMPI A CONFRONTO

Se il caso di Roma appena illustrato [cat. 1][55] rappresenta un riferimento imprescindibile per l'analisi approfondita dei rapporti tra gli aspetti artistici ed architettonici nei Palazzi di Giustizia siciliani del periodo fra le due guerre, costituendo il primo modello nazionale dal punto di vista funzionale ed estetico, prima di addentrarsi nello studio dei tre casi individuati in Sicilia si propone un rapido *excursus* allo scopo di illustrare la diffusione di tale tipologia edilizia in Italia nel periodo considerato. L'obiettivo dell'indagine non consiste nell'approfondire ciascun caso poiché, sebbene tali edifici sarebbero meritevoli di singole analisi, non si ritiene sia la sede opportuna per una simile disamina. La breve rassegna permetterà, tuttavia, di segnalare almeno i caratteri distintivi e la ricorrenza di taluni elementi presenti nei casi individuati, inquadrabili entro la categoria prescelta ed i limiti temporali già indicati, compresi approssimativamente tra l'Unità d'Italia e gli anni Cinquanta del Novecento.

Dall'analisi sono emersi quaranta esempi, tra i quali rientrano casistiche differenti: edifici pre-esistenti riconvertiti e adattati alle nuove funzionalità; progetti non portati a termine; progetti ideati da governi stranieri, acquisiti, rivisti o completati in seguito all'annessione di quei territori da parte dell'Italia dopo la prima guerra mondiale (è il caso di Gorizia, Trento, Trieste etc.); progetti interrotti all'inizio degli anni Quaranta per il subentrare della guerra, ripresi e portati a termine soltanto negli anni Cinquanta, rispettando la concezione originaria nonostante il profondo cambiamento avvenuto nella società italiana nell'arco di tempo intercorso. Essendo quest'ultima circostanza abbastanza comune – gli edifici di Catania e di Palermo rientrano, infatti, in tale categoria – si è ritenuto opportuno considerare anche i casi edificati o conclusi negli anni Cinquanta se non, addirittura, a inizio anni Sessanta, nonostante il periodo da indagare prescelto rimanga quello compreso tra le due guerre.
L'analisi dei casi individuati consente, dunque, di ripercorrere idealmente questo vasto arco temporale individuandone peculiarità, differenze e linee di continuità, sia a livello progettuale e funzionale sia a livello estetico e stilistico. Al di là dei cambiamenti politico-sociali (monarchia sabauda, svolta fascista ed avvento della Repubblica) si tratta di una tipologia altamente rappresentativa, sempre contraddistinta da valori legati all'austerità, alla severità e ad una sorta di laica sacralità, in grado di incarnare la possanza dello Stato

[55] Per le immagini relative ai Palazzi di Giustizia menzionati nel presente paragrafo si rimanda alle sintetiche schede riportate in appendice.

contrapponendosi al potere religioso ed ergendosi quale Tempio laico o Cattedrale della Giustizia.
Al di là di alcune particolari tipologie altrettanto imponenti e rappresentative ma presenti solo a Roma, quali il Parlamento o i Ministeri, gli edifici monumentali del periodo diffusi capillarmente sul territorio nazionale sono riconducibili per lo più agli organi statali e governativi, alle associazioni di categoria o agli istituti bancari: oltre ai Palazzi del Governo (ovvero i Municipi), quasi sempre preesistenti poiché insediati in complessi architettonici storici, rappresentativi per questioni di prestigio, gli edifici ricorrenti sono, infatti, i Palazzi delle Poste, le Stazioni Ferroviarie, le Case del Fascio (espressione concreta del Partito Nazionale Fascista sul territorio), le Case dei Balilla, le Case del Mutilato, le nuove università, le sedi di rappresentanza delle Banche (monumentali sebbene private, al fine di rispondere ad esigenze di credibilità, prestigio ed opulenza) ed altre tipologie pubbliche quali gli Ospedali o le Scuole concepite, tuttavia, più in relazione agli aspetti pratico-funzionali che a quelli monumentali o celebrativi e, per questo, decisamente meno caratterizzate da ricchi apparati decorativi.

La diffusione dei Palazzi di Giustizia fu conseguente sia ad esigenze ideologiche e rappresentative sia ad esigenze di carattere funzionale: la loro presenza sul territorio rappresentava, infatti, un segno visibile dello Stato, dei suoi valori e della necessità di far applicare ovunque la legge al di là dei cambiamenti politici, sociali o geo-politici. Ma essa era dovuta, altresì, a motivazioni di tipo pratico-amministrativo, poiché il complesso sistema giudiziario italiano aveva la necessità di predisporre una fitta rete di sedi che potesse gestire adeguatamente le diverse pratiche ed i processi, rispondendo alle esigenze locali e sopperendo alla diffusa carenza di edifici adeguati, poiché in molte città gli organi giudiziari (Corte d'Appello, Tribunale, Corte di Cassazione etc.) erano dislocati in locali insufficienti, fatiscenti o fra loro troppo distanti.

Come anticipato, gli edifici individuati sono circa una quarantina; per una visione d'insieme, comprendente le informazioni storiche di base, le caratteristiche principali, le testimonianze fotografiche e la bibliografia essenziale di ogni Palazzo, si rimanda alle schede sintetiche in appendice. In questa sede verrà, invece, sviluppato un ragionamento che, seguendo il criterio cronologico, individuerà caratteristiche e tipologie differenti al fine di tracciare un breve profilo delle evoluzioni storiche, estetiche ed architettoniche (potenzialmente da approfondire, sviluppando le analisi dei singoli casi) dal quale

potranno emergere, altresì, le linee di continuità presenti, soffermandosi in modo specifico soltanto su qualche caso.
Bisogna anzitutto considerare le due estremità ideali di tale percorso, individuate non tanto in virtù delle date relative alla progettazione ed alla realizzazione, bensì in quanto costituiscono i "cardini" di tale vicenda, incarnando due modelli ideali di Palazzo di Giustizia molto distanti tra loro. Si tratta del caso, già presentato, del "Palazzaccio" di Calderini – esito della cultura, dell'ideologia e della società italiana di fine Ottocento e rispondente ad una precisa idea di Giustizia, nonché a specifici stilemi architettonici, funzionali ed estetici – e del Palazzo di Giustizia di Milano, il cui profilo verrà tracciato alla fine del presente *excursus*. Nonostante non si tratti dell'esempio più recente tra quelli indagati (dal momento che risale agli anni Trenta) il caso di Milano rappresenta la perfetta sintesi della ricerca architettonica ed artistica del periodo tra le due guerre e, pertanto, costituisce il modello di numerosi edifici appartenenti alla medesima tipologia progettati in tutto il Paese.
Sebbene per motivi differenti, entrambi gli edifici furono molto contestati: il primo, come già visto, sia per motivazioni di ordine pratico (le lungaggini realizzative e le inchieste per i sospetti di corruzione) sia per motivazioni di ordine estetico (lo stile "pesante" e desueto e l'eccessivo apparato decorativo); il secondo, invece, per motivazioni di ordine ideologico, ovvero per via di alcune opere raffiguranti episodi vetero-testamentari accusate di giudaismo negli anni delle riprovevoli leggi razziali, e per questo temporaneamente coperte ed al centro di diverse polemiche (che verranno tratteggiate più avanti), in virtù delle quali non avvenne neanche un'inaugurazione ufficiale e solenne del Palazzo nonché, nel dopoguerra, in quanto ingombrante espressione del defunto regime dal punto di vista stilistico.

Dovendo distinguere tra i casi individuati, una prima classificazione può essere effettuata in base al periodo relativo alla progettazione ed alla realizzazione.
Innanzitutto è possibile menzionare quindici edifici ascrivibili al periodo compreso tra il 1861, anno dell'unificazione nazionale, e la prima guerra mondiale: oltre al modello romano, alla fine del diciannovesimo secolo furono edificati i Palazzi di Giustizia di Chieti, di Lucca, di Foggia, di Cassino e di Bari, dei quali non si è riusciti a risalire a notizie certe circa i progettisti, le dinamiche costruttive e le datazioni.

Mentre il Palazzo di Giustizia di **Chieti** [cat. 2] è caratterizzato da uno stile neo-gotico – e pertanto risultano interessanti alcuni elementi decorativi presenti in facciata, quali il

porticato ad archi ogivali al piano terra, le bifore sovrastate da una sottile modanatura continua, che riprende il motivo degli archi ogivali, e gli archetti ciechi sulla parte sommitale – gli altri sono accomunati dalla scelta di un linguaggio semplice e composto riferibile al cosiddetto "stile umbertino", tipico degli ultimi decenni dell'Ottocento e privo di specifiche decorazioni artistiche.

Il Palazzo di **Cassino** [cat. 3] appartiene al medesimo periodo ma è stato totalmente ricostruito dopo la seconda guerra mondiale, mentre gli edifici di Lucca [cat. 4] e di **Foggia** [cat. 5] presentano una struttura architettonica simile anche dal punto di vista planimetrico; in entrambi i casi l'elemento principale della facciata è costituito dall'ingresso centrale (a Lucca affiancato da due coppie di colonne) sovrastato da una balconata, mentre altri elementi decorativi possono essere considerati i timpani che sovrastano alcune finestre e le parti realizzate a bugnato[56].

Il Palazzo di **Bari** [cat. 6], invece, costruito alla fine del diciannovesimo secolo ed adibito a scuola elementare, venne destinato alle funzioni giudiziarie soltanto nel 1923[57]. All'edificio originario, costituito da piano terra e primo piano, si aggiunse, perciò, un ulteriore livello, in modo da ospitare la Pretura al piano terra, la Corte d'Appello al primo piano ed il Tribunale circondariale al secondo piano. Il Palazzo presenta un impianto molto semplice ed è privo di decorazioni; al centro è caratterizzato da un triplice ingresso con archi a tutto sesto, sovrastato, al primo livello, da cinque aperture ad arcate, nobilitate da un balcone continuo e da una lieve modanatura, cui corrispondono altrettante aperture al secondo piano, mentre ai lati presenta semplici finestre che scandiscono la facciata a tutti i livelli. Nel 1957 venne bandito un concorso per la nuova sede, al quale parteciparono anche Gaetano ed Ernesto Rapisardi, sebbene il loro progetto non fu poi realizzato, e nel 1967 gli uffici giudiziari vennero spostati in una nuova struttura: nell'Archivio Privato di Gaetano Rapisardi sono, infatti, conservati alcuni materiali relativi al progetti, fra cui una veduta prospettica, una pianta del piano rialzato ed una sezione trasversale, entrambe in scala 1:100[58].

---

[56] Si veda: tribunalecassino.it (ultima consultazione: 21/09/2020).

[57] Tali notizie sono riportate da Franco Martino. Si veda: F. Martino (a cura di), *Storia delle Istituzioni giudiziarie della Puglia in età moderna*, in tribunale.bari.giustizia.it (ultima consultazione: 21/09/2020).

[58] Tali materiali sono pubblicati in: E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi. Progetti per Siracusa tra cronache e storia,* Roma 2020, p. 273.

Allo stesso periodo appartengono anche i Palazzi di Giustizia di Ancona, Modena, Biella e Sondrio. Del Palazzo di **Ancona** [cat. 7], edificato tra il 1878 ed il 1884 su progetto dell'ingegnere Alessandro Benedetti[59], gli elementi maggiormente significativi sono: il portale principale affiancato da due colonne, in questo caso scanalate e di ordine corinzio (dunque maggiormente decorate rispetto all'esempio appena citato di Lucca); la balconata solenne al di sopra del portale; le finestre decorate da timpani; la presenza, all'interno, di alcuni affreschi di Luigi Samoggia. Si segnala, tuttavia, come in seguito al terremoto del 1972 l'edificio sia stato gravemente danneggiato e, pertanto, profondamente modificato negli interni nel corso del restauro del 1988.

Procedendo secondo l'ordine cronologico, bisogna menzionare il Palazzo di Giustizia di **Modena** [cat. 8], edificato tra il 1892 ed il 1907 ma, malauguratamente, demolito nel 1963 al fine di costruire la Cassa di Risparmio[60], progettata da Gio Ponti nell'area di risulta, come riportato da Giordano Bertuzzi[61]. L'edificio presentava un ricco apparato decorativo, in quanto era costituto da un primo livello ad arcate inframezzate da semicolonne doriche a bugnato, dal secondo e dal terzo livello decorato da colossali semicolonne con capitelli corinzi – tra le quali si trovavano aperture con serliane sovrastate da stucchi – e da un attico sormontato da statue allegoriche di tradizione classica.

Tra il 1901 ed il 1903, invece, su progetto dell'ingegnere Giovanni Battista Feroggio fu costruito il Palazzo di Giustizia di **Biella** [cat. 9], caratterizzato da elementi decorativi di impronta classica quali la balconata continua al di sopra del cornicione – successivamente demolita al fine di costruire il terzo livello dell'edificio –, i timpani delle finestre, le lesene ed il ricorrente portale centrale sovrastato da una solenne balconata[62].

Il linguaggio del Palazzo di Giustizia di **Sondrio** [cat. 10], infine, realizzato su progetto dell'ingegnere Antonio Giussani tra il 1915 ed il 1917, in seguito alla demolizione delle vecchie carceri, accomuna l'edificio ad un sobrio ed imponente palazzo rinascimentale: la facciata è, infatti, caratterizzata da malta incisa al fine di ricreare un effetto bugnato e gli

---

[59] Si veda: tribunale.ancona.giustizia.it (ultima consultazione: 21/09/2020).

[60] Si veda: www.comune.modena.it/lecittasostenibili/atlante-delle-architetture-del-900-di-Modena/le-101-architetture/ 101schede/cassa-di-risparmio (ultima consultazione: 21/09/2020).

[61] G. Bertuzzi, *Trasformazioni edilizie e urbanistiche a Modena tra '800 e '900*, Modena 1992.

[62] Si veda: ecodibiella.it (ultima consultazione: 22/09/2020).

unici elementi decorativi sono il consueto ingresso principale – un portale affiancato da due lanternoni e sovrastato da un balcone in pietra – ed i timpani che incorniciano alcune finestre[63].

Inoltre bisogna distinguere dei casi la cui costruzione rientra nel medesimo arco temporale ma che risultano accomunati da una peculiarità: i Palazzi di Giustizia di Trento, di Gorizia e di Trieste. Queste città, fino ai trattati di pace successivi al primo conflitto mondiale, appartenevano all'Impero austroungarico per cui, sebbene possano essere a tutti gli effetti inseriti all'interno della presente elencazione e non si discostino molto dai coevi esemplari italiani a livello progettuale e stilistico, essi sono l'espressione dell'idea della Giustizia e dell'ideologia politica di un Paese caratterizzato da storia, condizioni economiche e sociali, legislazione e cultura differenti.

Il Palazzo di Giustizia di **Trento** [cat. 11] è il primo in ordine temporale, fu progettato dal funzionario imperiale Karl Schaden a partire dal 1876 – sebbene inizialmente l'amministrazione pubblica avesse affidato il compito all'architetto trentino Ignazio Liberi – e fu inaugurato dall'imperatore Francesco Giuseppe nel 1881.[64] La principale peculiarità dell'edificio consiste nella concezione unitaria dei due complessi che lo costituiscono, il Palazzo di Giustizia (in origine "Imperial Regio Tribunale di Trento") ed il carcere, nonostante recentemente non sia stato riconosciuto l'interesse storico-artistico di tale costruzione che, pertanto, verrà demolita in favore di un ampliamento del Palazzo di Giustizia per la creazione di un nuovo polo giudiziario unificato[65]. L'impianto originario fu alterato dal progetto del 1922 dell'architetto Natale Tommasi, che innalzò il secondo ed il terzo livello dei corpi laterali dell'edificio, rendendolo un blocco rettangolare compatto ma non mutandone l'aspetto complessivo né il linguaggio, caratterizzato da stilemi neo-rinascimentali sebbene privo del decorativismo caratterizzante, ad esempio, il Palazzo di Giustizia di Roma.

---

[63] Si veda: F. Monteforte, U. Padrini, *Sondrio: volti di una città*, Bergamo 1990; M. Gianasso, *Guida turistica della provincia di Sondrio*, Sondrio 2000; *Lombardia*, Guida d'Italia del Touring Club Italiano, Milano 2005. Inoltre si veda: www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/SO230-00071/ (ultima consultazione: 22/09/2020).

[64] L. Beltrami, *Il Palazzo di Giustizia e il Complesso Carcerario di Trento,* riportato in: italianostra-trento.org (ultima consultazione: 22/09/2020).

[65] Si veda: A. Franceschini, *Palazzo di Giustizia di Trento - Carceri, la storia demolita*, 22/11/2006, in patrimoniosos.it (ultima consultazione: 22/09/2020).

Anche il Palazzo di Giustizia di **Gorizia** [cat. 12] venne totalmente realizzato, tra il 1899 ed il 1902, dal governo austro-ungarico, nell'ambito del potenziamento delle infrastrutture della città che rappresentava un importante retroterra rispetto allo scalo triestino. Il Ministero della Giustizia viennese incaricò direttamente l'ingegnere Joseph Wujtechowsky, che progettò un edificio in stile eclettico maggiormente decorato – da stucchi, semicolonne e dalla cupola in rame a copertura della parte angolare del Palazzo – rispetto del Tribunale di Trento, contraddistinto da un carattere austero e da un linguaggio votato all'essenzialità[66].

Del Palazzo di Giustizia di **Trieste** [cat. 13], invece, si sentiva l'esigenza sin dalla fine del diciannovesimo secolo, ma venne progettato dall'architetto austro-ungarico (appartenente alla Direzione edile dei Palazzi di Giustizia di Marburg) Spinnler soltanto alla fine degli anni Dieci del Novecento. Dopo la posa della prima pietra nel 1912 e l'inizio dei lavori, tuttavia, nel 1915 si assistette ad un'interruzione dovuta alla guerra; nel 1919 il Governatore italiano di Trieste bandì un concorso per completare l'edificio, con l'intenzione di modificare anche il progetto originario al fine di far realizzare un complesso monumentale che si avvicinasse maggiormente alla tradizione italiana. Il concorso venne vinto dall'architetto locale Enrico Nordio[67], che si occupò della progettazione e della direzione dei lavori sino al 1927 quando, in seguito alla sua morte, subentrò il figlio Umberto portando a compimento l'opera nel 1929, sebbene l'edificio sarebbe entrato in funzione soltanto nel 1934. Dei tre casi, il Palazzo di Trieste risulta quello maggiormente monumentale, sia per lo stile architettonico e decorativo prescelto sia per i materiali utilizzati, quali la pietra d'Istria estratta dalle cave di Pola per i rivestimenti. Vi si rilevano, infatti, elementi architettonici altamente decorativi – desunti dalla rilettura cinquecentesca della tradizione classica – come le sei colonne ioniche che formano la balconata coperta a doppia altezza sovrastante il triplice ingresso della parte centrale, ed alle quali corrispondono le sculture poste sull'attico. Le opere, realizzate da Marcello Mascherini e da Franco Asco, raffigurano i giuristi romani Domizio Ulpiano, Emilio Papiniano, Triboniano, Salvio Giuliano, Gaio e Paolo Giulio Aulo. Alle due estremità della facciata principale, inoltre, si segnala la riproposizione del tema del tempio classico, per la

---

[66] Si veda: www.tribunale.gorizia.giustizia.it (ultima consultazione: 22/09/2020).

[67] Per approfondire si veda: G. Contessi (a cura di), *Enrico Nordio, 1851-1923: disegni di architettura dalla raccolta dell'Istituto Statale d'arte di Trieste*, cat. della mostra, Trieste 29 ottobre - 27 novembre 1994, Comune di Trieste. Civico Museo Revoltella, Trieste 1994.

simmetrica presenza di coppie di semicolonne ioniche sormontate da un'alta trabeazione e da un timpano[68].

Dalla comparazione dei casi sinora emersi è possibile trarre qualche considerazione generale: gli edifici costruiti dal governo austro-ungarico presentano uno stile severo e caratterizzato da pochi elementi decorativi – quali arcate a tutto sesto e timpani al di sopra delle finestre – e da linee semplificate tendenti al classico, ma sono paragonabili agli edifici appartenenti alla medesima tipologia costruiti in Italia negli stessi decenni. Fra questi occorre notare la prevalenza dello stile neo-rinascimentale, in richiamo alle tendenze architettoniche ed estetiche del tempo ed, in particolare – sebbene in termini semplificati e "depurati" dall'eccessivo decorativismo – al Palazzo di Giustizia romano (al quale, peraltro, era richiesto un maggior grado di rappresentatività, gravità e solennità, trattandosi della sede della capitale). Al gusto rinascimentale fu, talvolta, preferito il neo-gotico e, più frequentemente, il cosiddetto "stile umbertino", caratterizzato dalla presenza di elementi di impronta classica ed eclettica in chiave semplificata. Dal punto di vista funzionale, la maggior parte di tali edifici presentava due o tre piani più i sotterranei o i mezzanini e, sebbene le facciate fossero costellate da aperture, non erano presenti elementi architettonici decorativi quali le semicolonne o i festoni (sovrabbondanti nel caso della facciata romana) bensì delle semplici balaustre o dei timpani, mentre in molti casi l'elemento di maggior rilievo consisteva nel portale, che costituiva l'ingresso principale ed era sovrastato da un balcone di rappresentanza, unico elemento al quale era demandato il compito di movimentare la rigidità della facciata e che, probabilmente, richiamava gli antichi arengari o i balconi del piano nobile dei fastosi palazzi rinascimentali, barocchi etc.

Seguendo il criterio temporale, occorrerebbe menzionare anche i casi di Bergamo, Messina e Reggio Calabria, poiché la progettazione di tali edifici avvenne precedentemente rispetto allo scoppio del primo conflitto mondiale, rispettivamente nel 1908, nel 1912 e nel 1915. Tuttavia il loro completamento risale alla metà degli anni Venti, per cui costituiscono dei casi particolari in quanto testimoniano il delicato passaggio storico ed il repentino cambiamento di gusto verificatosi nel dopoguerra, parallelamente ai forti rivolgimenti sociali e politici di quegli anni. Sebbene siano stati portati a termine nel 1925/27, ovvero dopo l'avvento del Fascismo ed, in particolare, nel periodo

---

[68] Si veda: *La costruzione del Palazzo di Giustizia di Trieste nei documenti dell'Archivio di Stato*, in www.tribunale.trieste.giustizia.it/informazioni/palazzo.aspx; www.corteappello.trieste.it (ultima consultazione: 22/09/2020).

corrispondente alla graduale "fascistizzazione" della società italiana, i progetti dei tre edifici, nonostante le modifiche apportate, non costituiscono la palese espressione dell'estetica propria al regime, la cui ideologia si sarebbe sviluppata soprattutto a partire dagli anni Trenta e sarebbe sfociata nei progetti degli anni Quaranta, contraddistinti dal cosiddetto "stile littorio".
Se il caso di Reggio Calabria e quello di Messina sono accomunati dalla necessità di ricostruzione, in seguito al tragico evento sismico del 1908 che coinvolse entrambe le città a ridosso dello Stretto, l'edificio messinese e quello di Bergamo sono legati da un elemento ancora più forte: il medesimo progettista, ossia l'architetto Marcello Piacentini.

Il Palazzo di Giustizia di **Reggio Calabria** [cat. 14] fu progettato e compiuto tra il 1915 ed il 1926 dall'ingegnere Farinelli. Da un articolo pubblicato sul "Corriere di Calabria e di Messina. Politico quotidiano della Sera" il 28-29 dicembre 1926, si desumono le opere compiute nella città in vista della sua "rinascita" dopo il traumatico evento del 1908; a proposito del Palazzo di Giustizia vi erano riportati il numero totale dei vani, «111 oltre le aule delle udienze» e l'area totale, corrispondente a «3.300 mq»[69]. Rispetto agli esempi sinora esaminati, l'edificio si distingue in primo luogo per la presenza di un solo livello oltre al seminterrato; gli elementi architettonici che lo caratterizzano sono di impronta classica e consistono essenzialmente in un ingresso monumentale, evidenziato da una scalinata e da quattro semicolonne con capitelli ionici, che si inframezzano a tre aperture, e concluso da un alto cornicione al di sopra della trabeazione. Come nel caso di Messina, la distribuzione razionale degli spazi e la suddivisione in più corpi di fabbrica, collegati da ampi corridoi, è dovuta alla presenza di dislivelli nel terreno ed alle nuove norme antisismiche[70].

Il Palazzo di Giustizia di **Bergamo** [cat. 15], progettato da Marcello Piacentini, come anticipato venne edificato tra il 1908 ed il 1925 nell'ambito della più ampia operazione di riqualificazione dell'area della Fiera della città[71]. La zona venne individuata nel 1906, sebbene già da anni si discutesse circa l'esigenza di un nuovo edificio che sostituisse quello presente nella Città Alta, e due anni dopo l'architetto romano predispose il

---

[69] *XVIII anni dopo. Le opere compiute riaffermano la volontà della rinascita di Reggio in un prospero avvenire - Una meta da raggiungere*, in "Corriere di Calabria e di Messina. Politico quotidiano della Sera", anno XXIII, Reggio Calabria, 28-29 dicembre 1926 n. 306.

[70] Si veda: turismo.reggiocal.it (ultima consultazione: 24/09/2020).

[71] Per approfondire la vicenda si veda: M. Lupano, *Marcello Piacentini*, Roma-Bari 1991, pp. 7-14.

progetto[72]. Il terreno, tuttavia, venne concesso dal Comune soltanto nel 1916, per cui i lavori procedettero in modo molto rallentato, dal momento che la posa della prima pietra avvenne alla fine del 1919, nel 1922 Ernesto Suardo ricevette l'incarico della direzione dei lavori da Piacentini e l'inaugurazione si svolse soltanto il primo novembre 1925. L'edificio, dal volume massiccio e compatto, presenta fondazioni in calcestruzzo, rivestimento in ceppo di Gré ed elementi decorativi in ferro battuto ed in marmo, riconducibili all'eclettismo tipico di quegli anni, per cui secondo Mario Pisani può essere considerato «un cedimento espressivo, per la banalità dell'insieme che riproduce fiacche diciture di sapore eclettico-storicista»[73]. L'imponenza del Palazzo risulta evidente specialmente nella parte centrale della facciata, ovvero nel portale principale, posto in risalto da una modesta scalinata, dalla cornice a motivi fitomorfi che lo inquadra, dalle due statue bronzee raffiguranti *La Legge* ed *Il Diritto* (realizzate da Giuseppe Siccardi) e dalla testa di Minerva di Edmondo Cattaneo, trionfalmente collocata tra la scritta «*IVSTITIA*» e l'apertura pentapartita al di sopra della quale si trova il motto ciceroniano «*Legvm omnes servi/svmvs vt liberi/esse possimvs*» («Siamo tutti schiavi delle leggi, affinché possiamo essere liberi»). Altri elementi distintivi sono le lesene che inquadrano le finestre – di cui quelle del piano rialzato con i contorni bugnati e caratterizzati da una specchiatura in ferro battuto ornata da un fiore – al di sopra delle quali sono presenti delle decorazioni: sulla facciata principale si tratta di tondi marmorei raffiguranti sei giureconsulti bergamaschi (realizzati tra il 1923 ed il 1925 da Giovanni Avogardi e da Giovanni Manzoni), mentre sui prospetti laterali si trovano elementi floreali stilizzati; al di sopra del secondo ordine di finestre sono presenti, invece, delle raffigurazioni di Minerva. L'edificio, disposto funzionalmente seguendo una pianta quadrangolare, è completato da una trabeazione continua con triglifi ed arricchita da teste leonine e, sul prospetto centrale, da vasi decorativi. Rispetto agli interni occorre, infine, menzionare l'affresco realizzato nell'Aula della Corte d'Assise da Giovanni Battista Galizi, raffigurante *Il Giudizio* e risalente al

---

[72] Nel 1916 il progetto fu pubblicato dalla rivista "L'Architettura italiana", in un articolo che riportava una planimetria generale, le piante del sotterraneo, del pianterreno, del primo piano e del secondo piano, dei disegni relativi alla sezione trasversale ed alla sezione longitudinale, nonché la tavola XXXVIII che presentava tre disegni raffiguranti il prospetto principale, una veduta prospettica ed un fianco dell'edificio. Si veda: *Progetto del Palazzo di Giustizia per la città di Bergamo*, in "L'Architettura italiana", 1916, n. X, pp. 91-93.

[73] M. Pisani, *Architetture di Marcello Piacentini. Le opere maestre,* Roma 2004, p. 23.

1925[74], nonché lo scalone d'onore ed il portale d'ingresso alla Corte d'Assise, inquadrato da due colonne monumentali decorate da bassorilievi sui fusti e sormontato da una trabeazione che reca la scritta "Corte d'Assise", al di sopra della quale si trova un'iscrizione latina che circonda un medaglione centrale contenente un bassorilievo con le tavole della legge, a sua volta sormontato da una nicchia rettangolare entro la quale si staglia un ceppo decorato da una ghirlanda scolpita[75].

Il Palazzo di Giustizia di **Messina**, invece, costituisce uno dei tre casi studio alla base della presente ricerca, per cui si rimanda al capitolo ad esso dedicato per un'analisi approfondita. Come per Reggio Calabria, la necessità di una nuova costruzione derivò dalla catastrofe del 1908 e l'incarico fu affidato direttamente a Marcello Piacentini, reduce dalla progettazione del Palazzo di Giustizia di Bergamo e "ricompensato" dal Ministero dei Lavori Pubblici per il mancato affidamento del progetto relativo alla Biblioteca Nazionale di Firenze (mentre al padre Pio, con il quale aveva partecipato al concorso, venne affidata la progettazione del Ministero di Grazia e Giustizia a Roma), come riportato da Mario Lupano.[76] Al di là delle specificità di ciascun Palazzo, nei due edifici progettati da Piacentini è possibile notare diverse analogie dal punto di vista stilistico e compositivo, come l'utilizzo di materiali locali, la presenza di elementi ricorrenti – i ritratti dei giureconsulti, le teste di Minerva, le raffigurazioni della *Legge* e del *Diritto*, alcune decorazioni quali le teste leonine o i triglifi, la scritta «*IVSTITIA*» – ed il ricorso ad artisti locali (nel caso di Bergamo, come accennato, Avogardi, Manzoni, Siccardi, Cattaneo e Galizi).

Procedendo nell'enucleazione dei Palazzi di Giustizia italiani secondo il criterio cronologico, bisogna a questo punto menzionare gli edifici appartenenti a tale tipologia che furono progettati e costruiti nel corso del Ventennio: sono stati individuati diciotto casi, ovvero i Tribunali di Avezzano, Rodi, Campobasso, Catanzaro, Varese, Trani, Vibo Valentia, Milano, Sassari, Aosta, Pescara, Salerno, Monza, Latina, Forlì, Cagliari, Lecco ed Alessandria.

---

[74] Per approfondire la vicenda del Palazzo di Giustizia di Bergamo si veda: R. Papini, *Bergamo rinnovata*, Bergamo 1929; G. Bertolli, M. Brambilla, M. Invernizzi, *Bergamo cent'anni di architettura 1890-1990*, Bergamo 1994; A. De Rose, *Marcello Piacentini: opere 1903-1926*, Modena 1996, pp. 37, 49; V. Zanella (a cura di), *Idee per la città, Ernesto Suardo ingegnere. Bergamo 1890-1961*, Milano 1997; D. Iacobone, *Marcello Piacentini et alii a Bergamo bassa*, in M. Doccia, M. Turco (a cura di), *L'architettura dell'altra modernità*, Roma 2010, pp. 246-255; J. Toccagni, *Il Palazzo di Giustizia di Bergamo: 1907-1927*, tesi di laurea triennale, Politecnico di Milano, 2010-2011.

[75] L'immagine è riportata in M. Lupano, *Marcello Piacentini,* op. cit., p. 67.

[76] *Ivi,* p. 7.

L'edificio di **Avezzano** [cat. 16], progettato dall'architetto Luigi Gallo e costruito tra il 1917 ed il 1930, nacque dalla medesima esigenza alla base dei Palazzi di Giustizia di Messina e di Reggio Calabria: la distruzione del precedente Palazzo ad opera di una calamità naturale, in questo caso il terremoto della Marsica, avvenuto nel 1915. La struttura mostra una sostanziale continuità stilistica e compositiva rispetto agli esempi sinora esaminati: attraverso l'uso di un linguaggio eclettico tendente al classico, l'edificio, costituito da due ordini, è caratterizzato dalla presenza di archi a tutto sesto, sostenuti da lesene, entro cui si iscrivono il portale d'ingresso e le finestre balconate; al primo piano, in luogo del balcone monumentale, si trova un finestrone inquadrato da quattro colonnine, da lesene laterali e da un arco a tutto sesto che riprende quello sovrastante il portale. La parte centrale della facciata è impreziosita da bassorilievi allegorici e, in corrispondenza della parte sommitale, più elevata rispetto al resto dell'edificio, dalla presenza di due statue che raffigurano la Legge[77].

Un caso particolare è quello di **Rodi** [cat. 17], capitale del Dodecaneso – possedimento italiano sin dal 1912 – per la quale nel 1924 l'architetto Florestano Di Fausto, in collaborazione con l'architetto Rodolfo Petracco, progettò il Palazzo di Giustizia. A Di Fausto si devono numerosi edifici pubblici e privati a Rodi e nelle altre isole italiane dell'Egeo, come il Mercato nuovo, il Palazzo del Governo e la cattedrale di S. Giovanni dei Cavalieri, caratterizzati dalla commistione di stilemi ed influssi differenti. Il Palazzo di Giustizia, che attualmente ospita la Capitaneria di Porto, presenta una facciata sobria e priva di decorazioni, nella quale l'unico elemento monumentale consiste in 10 colossali semicolonne prive di capitello, inframezzate da due ordini di finestre e dall'ingresso principale e terminanti in una semplice trabeazione.

Il caso del Palazzo di Giustizia di **Campobasso** [cat. 18], invece, appare di particolare interesse per via del coinvolgimento di due dei protagonisti della presente ricerca, Gaetano ed Ernesto Rapisardi, ma la paternità dell'opera risulta controversa. Da un'intervista a Gaetano Rapisardi (successiva di molti decenni), sembra che i fratelli, pur essendo risultati vincitori del concorso – bandito il 23 agosto 1928, mentre il secondo grado risale al 4 ottobre dello stesso anno –, «per la difficile collaborazione con gli altri

[77] Si veda: tribunaleavezzano.it (ultima consultazione: 24/09/2020).

professionisti» avessero lasciato a questi l'onere dell'esecuzione[78]. Da un documento conservato presso l'Archivio Privato Rapisardi risulta, invece, che i due architetti di origine siracusana avessero ottenuto soltanto il secondo premio[79], mentre la biografia di Camillo Autore riporta la vittoria dell'architetto palermitano[80], ipotesi confermata da una lettera in cui Enrico Calandra raccontava a Giovannoni come i suoi allievi Camillo Autore e Giuseppe Samonà avessero ottenuto rispettivamente il primo ed il terzo premio al suddetto concorso[81]. Sul sito del Palazzo, infine, il vincitore riportato è proprio Giuseppe Samonà, nome presente, altresì, all'interno della delibera n. 182 del 17 febbraio 1930 del Comune di Campobasso[82]. Probabilmente, come ipotizzato anche da Elena Ippoliti[83], in realtà si tratta di una collaborazione fra tutti gli architetti citati, per via delle analogie riscontrabili tra i diversi progetti presentati. Nel testo più volte citato, Ippoliti riferisce la presenza di pochi elaborati grafici relativi a tale edificio all'interno dell'Archivio Privato Rapisardi, per la maggior parte disegni definitivi o le tavole da presentare al concorso; in particolare, vi sono riportati tre disegni risalenti al 1928-29 che raffigurano i prospetti del Palazzo, in scala 1:100, 1:50 e 1:20, nonché un disegno in scala 1:100 di Camillo Autore, a riprova delle similitudini esistenti tra i diversi progetti e della probabile collaborazione. Al di là dell'innegabile vicinanza stilistica e compositiva, dovuta anche al ricorso ai medesimi elementi architettonici (semicolonne di ordine dorico colossali, portale centrale, trabeazione, etc.) sembra interessante evidenziare la presenza degli elementi decorativi in entrambi i progetti – poi non realizzati nella versione finale – sebbene nel disegno di Autore pubblicato da Ippoliti essi siano meno rilevanti che nei disegni dei Rapisardi: vi si

---

[78] Come riportato in: R. Bizzotto. L. Chiumenti, A. Muntoni (a cura di), *50 anni di professione. Catalogo della mostra celebrativa degli Architetti dell'Ordine di Roma e Provincia che hanno compiuto cinquant'anni di professione,* Roma 1983, pp. 121-124.

[79] Elena Ippoliti cita un elenco autografo redatto da Gaetano ed Ernesto Rapisardi, senza data ma probabilmente risalente al marzo 1932, conservato tra i documenti relativi al progetto per il Pantheon dei Caduti di Siracusa – *Titoli dei principali concorsi degli architetti Gaetano ed Ernesto Rapisardi. Principali incarichi, Lettere di Merito* – nel quale è riportata la vittoria del secondo premio da parte dei due fratelli. Si veda: E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi…,* op. cit., p. 276, nota 3.

[80] «il 17 dicembre 1929 la commissione, dopo aver esaminato i progetti degli architetti Autore, Rapisardi e Samonà, giudica vincitore il progetto contrassegnato dal motto *Dura lex sed lex* del professore Camillo Autore», in A. Cutroneo, *Biografia,* in M. R. Cagliostro (a cura di), *Le architetture di Camillo Autore,* Roma 1991, pp. 18-23 (riportato da E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi…,* op. cit., p. 242).

[81] Lettera di Enrico Calandra a Gustavo Giovannoni, 10 gennaio 1930, in CSSAr (Centro di Studi per la Storia dell'Architettura), Fondo Gustavo Giovannoni, corrispondenza 5.1/40, pubblicata in F. Di Marco, *Giuseppe Samonà storico dell'architettura: i rapporti con Gustavo Giovannoni,* in "ArcHistoR", I, 2, 2014, pp. 97-119 (riportato da E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi…,* op. cit., p. 242).

[82] Si veda: www.procura.campobasso.giustizia.it (ultima consultazione: 25/09/2020).

[83] E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi…,* op. cit., p. 243.

distinguono, infatti, soltanto due teste leonine e dei piccoli bassorilievi, forse raffiguranti bilance ed altri attributi della Giustizia, posti fra i diversi piani, in corrispondenza delle finestre, e nella trabeazione.

In particolare, nel disegno in scala 1:100 dei Rapisardi, probabilmente riferibile al concorso di primo grado (come ipotizzato da Ippoliti per via della grafia dell'intestazione), è visibile una grande statua raffigurante la Giustizia in trono. Dotata di spada (o lancia) e scettro ed inquadrata da una nicchia semicircolare, la scultura domina la composizione e dona equilibrio alla facciata, essendo posta al centro e sovrastando il portale monumentale d'accesso; il portale, a sua volta, è esaltato dalla scalinata, inquadrato da una cornice e completato dalla scritta sovrastante (probabilmente riportante il classico termine «*IVSTITIA*») nonché da un bassorilievo rettangolare che scandisce ulteriormente gli spazi, corrispondendo al secondo livello (mentre il portale corrisponde al primo e la statua al terzo). Ai lati del portale sono presenti quattro coppie di semicolonne colossali a tutta altezza, inframezzate da altrettante statue a tuttotondo poste su dei basamenti (probabilmente raffiguranti dei giureconsulti o delle allegorie della Giustizia) ed intervallate a delle aperture semicircolari dotate di balconi poco aggettanti e poste verticalmente a scandire i tre livelli della facciata che, dal punto di vista compositivo, rimandano ai nicchioni sovrapposti presenti nell'Arco di Bolzano di Piacentini. La facciata è completata dalle due estremità a muro liscio, decorate solo da due fasci littori, e da una trabeazione poco spessa, oltre la quale emerge un attico, solo in corrispondenza della parte centrale dell'edificio. Il disegno in scala 1:50, secondo Ippoliti riferibile al secondo grado del concorso (sempre in virtù della grafia), è un prospetto su corso Garibaldi, che riprende i medesimi elementi compositivi e decorativi, visibili con maggior dettaglio: le due statue poste fra le colonne a tutta altezza sembrano delle allegorie della Giustizia, in quanto quella di sinistra, probabilmente una figura femminile, regge una tavola della Legge o un cartiglio mentre quella di destra, probabilmente un uomo, regge una spada o un simile attributo ed indica il cielo con la mano sinistra. Inoltre è visibile il piano seminterrato – nel primo disegno presente soltanto in parte sul lato destro, per via del dislivello del terreno sul quale sarebbe sorto l'edificio – che presenta un ingresso molto semplice e delle finestre chiuse da grate in metallo, un bassorilievo con una scritta non leggibile al di sopra dell'ingresso ed un'altra opera scultorea, raffigurante le tavole della Legge, posta al centro della facciata, al di sopra della trabeazione. Il terzo disegno, in scala 1:20, è lo studio di un prospetto non meglio specificato per il medesimo Palazzo, che riprende tutti gli elementi già presenti negli altri elaborati grafici. Il maggior grado di dettaglio, dovuto alla scala, ha permesso agli architetti di definire ancor meglio l'apparato decorativo

ipotizzato: le statue poste sugli alti piedistalli tra le colonne colossali riprendono i medesimi "tipi" già raffigurati. Quella a destra, una figura femminile, reca le tavole della legge mentre quella a sinistra, una figura maschile, brandisce verso l'alto la spada, altro attributo tipico della Giustizia, ed entrambe presentano fattezze riferibili ai modelli classici, ossia corpi seminudi ben definiti, pose stanti e panneggi morbidi. Il portale riprende la composizione del primo disegno, ma la scritta «*IVSTITIA*» si trova subito al di sopra dell'ingresso, mentre all'interno della cornice più ampia che lo contiene e lo rende monumentale è ospitato un bassorilievo raffigurante una bilancia, sovrastato da una grande iscrizione (non leggibile). Al di sopra della cornice del portale è presente un gruppo scultoreo, posto in rilievo dalla nicchia retrostante: non si tratta più della Giustizia in trono ma di due figure alate e dotate di elmi, probabilmente due Vittorie, che recano un grande scudo decorato da rilievi dal soggetto non identificabile. Completano l'apparato decorativo una piccola gronda leonina di ispirazione classica, posta al centro della trabeazione, e due tavole della Legge, che riprendono quella dell'altro disegno, poste simmetricamente sull'attico in corrispondenza degli intercolumni[84].

Al di là dei disegni progettuali conservati, dunque, la vicenda meriterebbe un approfondimento tramite ricerche d'archivio incrociate e lo spoglio sistematico di riviste del settore e quotidiani locali dell'epoca, al fine di individuare ulteriori notizie, documenti ed elaborati in grado di svelare la paternità del progetto e maggiori dettagli.

L'inaugurazione del Palazzo avvenne il 28 ottobre 1935, ma venne acquisito dal demanio dello Stato soltanto nel 1939. Rispetto agli edifici sinora analizzati, si tratta di uno dei primi casi nei quali il linguaggio risulta monumentale ma estremamente semplificato, attraverso una reinterpretazione di elementi classici in chiave contemporanea. Le facciate, interamente rivestite in marmo, sono scandite da semicolonne doriche di ordine gigante (con capitelli costituiti da sottilissimi collarini e da robusti echini), inquadrate da una sorta di cornice semplificata ed inframezzate ai tre semplici ordini di finestre. L'uso delle semicolonne stilizzate richiama altri esempi quali il Palazzo di Giustizia di Messina – in cui, però, tali elementi erano ancora scanalati e, quindi, tipicamente desunti dal repertorio classico –, quello di Rodi o altri edifici monumentali dello stesso periodo, come il Palazzo delle Poste di Palermo progettato da Angiolo Mazzoni. Il balcone monumentale sovrastante l'ingresso principale, evidenziato da una semplice ringhiera a motivi stilizzati e privo di cornice o timpano, costituisce un ulteriore elemento ricorrente, sebbene anch'esso estremamente semplificato. Dinanzi tale apertura si trova, inoltre, una rampa –

---

[84] Per i disegni descritti e per l'analisi della vicenda si veda: E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi…,* op. cit., pp. 241-243.

probabilmente aggiunta in seguito rispetto al progetto originale – sul prospetto della quale emergono tre figure a bassorilievo raffiguranti la Giustizia, incarnata sinteticamente da una donna che brandisce una spada, al centro, e due figure nude in atto di ripararsi dall'arma e, metaforicamente, dalle giuste sentenze, poste simmetricamente ai lati.

Il Palazzo di Giustizia di **Catanzaro** [cat. 19], pur essendo coevo rispetto a quello di Campobasso, risponde ad una concezione architettonica totalmente diversa, poiché ancorata agli stilemi tardo-ottocenteschi riconducibili al cosiddetto "stile umbertino". Progettato dagli ingegneri torinesi Mario Gai e Cesare Palazzo – che vinsero il concorso bandito tra il 1928 ed il 1930 – su un'area precedentemente individuata e liberata da edifici preesistenti, il Palazzo prevedeva solo due elevazioni (la terza fu aggiunta negli anni Cinquanta). Gli elementi caratteristici sono le colonne corinzie in marmo, in origine a tutta altezza, della parte centrale del prospetto, fra le quali si inseriscono i tre portali d'ingresso ai quali corrispondono tre finestroni tripartiti al primo piano, e la ripetizione di lesene di ordine corinzio e finestroni tripartiti nelle parti laterali della facciata[85].

Anche il Palazzo di Giustizia di **Varese** [cat. 20], progettato dall'architetto Vittorio Ballio Morpurgo tra il 1928 ed il 1929, in seguito all'elevazione della città a capoluogo di provincia nel 1927, si avvicina alla tipologia più diffusa sino a quel periodo: l'edificio è, infatti, caratterizzato da due elevazioni e dall'ingresso principale affiancato da due colonne e sormontato da un balcone monumentale riconducibile ad un arengario. A differenza dell'estrema semplicità dei casi assimilabili, tuttavia, tali elementi architettonici sono impreziositi da decorazioni scultoree: il portone del piano terra è affiancato da colonne "incassate" nella parete attraverso elementi orizzontali, mentre al primo piano il semplice motivo decorativo viene ripreso da una serie di fasci littori disposti verticalmente tra bande orizzontali e l'apertura è sormontata da un bassorilievo con al centro una bilancia, simbolo della Giustizia, affiancata da due aquile. La parte centrale è completata da un blocco murario – al centro del quale si staglia un grande stemma sabaudo – affiancato da una balconata classicheggiante conclusa alle estremità da un monumentale frontone spezzato[86].

---

[85] Si veda: www.cortediappellodicatanzaro.it ; La settimana INCOM / 00412, numero dedicato alla Calabria, 08/03/1950, esterno del Palazzo di Giustizia di Catanzaro, patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000053761/2/numero-dedicato-alla-calabria.html (ultima consultazione: 02/09/2020).

[86] Si veda: www.tribunale.varese.it (ultima consultazione: 03/09/2020).

Il Palazzo di Giustizia di **Trani**, [cat. 21] invece, rientra in tale elencazione poiché l'inaugurazione dei suoi nuovi locali risale al 1929, quando furono ripristinati all'interno del Palazzo Torres, edificio della prima metà del sedicesimo secolo che dal 1861 al 1923 aveva ospitato la Corte di Appello delle Puglie. Dal punto di vista architettonico, il Palazzo presenta la facciata in pietra, tre elevazioni ed alcuni semplici elementi decorativi quali i timpani al di sopra delle aperture del primo piano e le mensole al di sopra di quelle del terzo livello, nonché tre balconi, uno sovrastante il portone centrale ed i rimanenti alle due estremità del prospetto principale. Considerando che l'edificio originario risale al Cinquecento[87], il caso non è pienamente ascrivibile entro la lista di Palazzi di Giustizia del periodo. Tuttavia risulta interessante notare la concezione ideale dell'edificio consacrato all'amministrazione della Giustizia, al di là dei toni retorici e propagandistici, ravvisabile in un opuscolo del 1929, *Inaugurazione dei nuovi locali del palazzo di Giustizia,* pubblicato in occasione della celebrazione del ritorno dell'Amministrazione della Giustizia nello storico Palazzo che, come di consueto in quegli anni, era stata fatta coincidere con l'anniversario della Marcia su Roma. Di rilievo risulta la considerazione dell'edificio, un vero e proprio «Tempio della Giustizia», all'onore, alla gloria e all'avvenire del quale era «intimamente congiunto l'onore, la gloria, l'avvenire» della città[88]. Dal discorso inaugurale di uno degli avvocati del Foro, inoltre, emerge la scelta di rinnovare un edificio già esistente e di prestigio per la città, dal punto di vista storico, in luogo di costruire un nuovo Palazzo di Giustizia, probabilmente non ritenuto necessario né rispetto ad un possibile maggior grado di rappresentatività né in termini economici, a differenza di quanto avveniva, invece, nelle città più grandi o in quelle in cui era sentita l'esigenza di un nuovo edificio che manifestasse in modo inequivocabile la presenza dell'istituzione giudiziaria e, quindi, dello Stato fascista (e dei miglioramenti che aveva apportato) sul territorio:

> «[il podestà] non ha pensato ad opere di vana pompa e di lussuose apparenze; ma, oltre ad attendere ad un programma di graduale rinnovamento, ha voluto restituire agli antichi splendori vetusti edifici riconosciuti pregi architettonici, la Casa degli Studi, e questo Palazzo già dei Torres e dei Petagna, che, divenuto sotto Re Gioacchino sede di Giustizia e poscia celebrata Corte di Appello del nuovo Regno, torna adesso alla sua destinazione centenaria»[89].

---

[87] Si veda: www.tribunale.trani.giustizia.it/notizie_storiche.aspx?pnl=1 (ultima consultazione: 03/09/2020).

[88] *Inaugurazione dei nuovi locali del palazzo di Giustizia,* Città di Trani, Trani 1929, p. 8.

[89] *Ivi*, p. 19.

Il Palazzo di Giustizia di **Vibo Valentia** [cat. 22], progettato negli stessi anni dall'architetto palermitano Camillo Autore – implicato, come si è visto, anche nel concorso per il Palazzo di Giustizia di Campobasso –, pur nella sua austera semplicità risponde ad una concezione più moderna. La necessità di un nuovo Tribunale era emersa sin dal 1911 ma l'autorizzazione da parte del Ministero dei Lavori Pubblici giunse solo nel 1922 ed i lavori furono avviati nel 1930, per concludersi tre anni dopo. Se il blocco dell'edificio, che presenta tre elevazioni, è compatto e concluso da una trabeazione con un'iscrizione affiancata da bassorilievi, il ritmo della facciata è scandito da semplici lesene ed il portale principale, dalle linee essenziali, è sottolineato da una cornice e dalla scritta in rilievo «*IVSTITIA*» al di sotto di un bassorilievo raffigurante le tavole della Legge. Completano la scarna decorazione due teste di Minerva poste al di sopra delle finestre alle estremità della facciata e gli affreschi conservati all'interno del Palazzo, di particolare interesse poiché realizzati nel 1933 da Daniele Schmiedt, coinvolto, altresì, nella decorazione degli interni del Palazzo di Giustizia di Messina[90]. In particolare, dalle foto d'epoca conservate presso l'Archivio degli Eredi Schmiedt a Pisa, è possibile desumere i soggetti raffigurati all'interno di tre ambienti: l'Aula della Pretura, l'Aula del Tribunale e l'Aula delle Assise. La decorazione della prima Aula, di cui si conserva anche la foto del cartone preparatorio, è dominata da una figura femminile affiancata dall'iscrizione «*Summum Ius. Summa Iniuria*» («Somma Giustizia. Somma Ingiustizia»). Ponendo a confronto il bozzetto e la realizzazione finale è possibile notare notevoli differenze stilistiche, sebbene i soggetti e l'impostazione della scena siano i medesimi: la figura femminile è la rappresentazione della Giustizia, di cui reca gli attributi della spada – che si erge ferma e possente come la figura che la reca al centro della composizione, donandole equilibrio – e le tavole della Legge, sostenute da un piccolo telamone. A fianco della divinità, al di sotto della scritta, si trova un uomo inginocchiato, posto frontalmente e recante un cuore con una fiamma, simbolo di pietà ed evocante la fiaccola della Giustizia, alle spalle del quale è raffigurato un albero, altro simbolo del Bene e del Male. Mentre lo stile del cartone preparatorio è prossimo al monumentalismo tipico di Novecento ed, in particolare, di Sironi – per la trattazione dei corpi, solidi, massicci e statuari, e per dettagli quali i grandi piedi o i tratti fisionomici della Giustizia, dall'espressione severa e solenne – e si avvicina, perciò, alla coeva produzione di Schmiedt avente per soggetto operai e lavoratori, resi con tratti simili, l'opera finale si caratterizza per uno stile addolcito e dai richiami simbolisti ed espressionisti. I lineamenti delle figure sono molto più delicati ed espressivi rispetto a

[90] Si veda: www.tribunale.vibovalentia.giustizia.it (ultima consultazione: 03/09/2020).

quelli del cartone, il piede destro della Giustizia, pur conservando la medesima posa, avanzata rispetto al resto del corpo, presenta dimensioni ridotte ed è meno massiccio e, inoltre, vi sono differenze nella veste: mentre nel bozzetto la severità della figura era accentuata dall'elmo e dall'armatura caratterizzante la parte sommitale dell'abito, nell'opera definitiva la forma dell'elmo risulta più delicata e confacente ad una donna, quasi fosse una corona, e la veste, dalla parte superiore plissettata, è priva di armatura.
La seconda composizione, posta a decoro dell'Aula del Tribunale, presenta un uomo seduto che regge la tavola della Legge (come si desume anche dall'iscrizione «*IVS*») ed altri due attributi della Giustizia, ossia uno scudo, bloccato con il piede sinistro, e una spada. Sebbene la figura occupi gran parte della scena, è affiancata da due telamoni simmetrici entro nicchie, al di sopra delle quali si trovano due piatti entro riquadri, forse in richiamo ad un altro simbolo riconducibile al Giudizio, la bilancia. Anche in questo caso i lineamenti dell'uomo sono delicati e l'espressione è seria e pensosa; per i tratti fisionomici, il tipo di veste e le due nicchie con relativi riquadri sovrastanti, che rievocano le pitture pompeiane, la scena sembra richiamare l'Aula di un Tribunale romano.
La terza composizione, realizzata all'interno dell'Aula delle Assise, riprende elementi da entrambe le scene fin qui descritte ed è caratterizzata da una maggiore espressività. L'impostazione richiama, infatti, quella della scena dominata dall'uomo, poiché anche in questo caso al centro si trova una figura assisa in trono; si tratta, tuttavia, della Giustizia, che richiama quella della prima scena per il volto, caratterizzato da uno sguardo fiero e deciso, e per l'elmo, in questo caso semplificato. L'unico attributo presente è la bilancia, posta al centro della scena e retta dalla Giustizia, che soppesa le anime. Lo sfondo si discosta dal precedente, essendo caratterizzato da semplici linee (che per la forma, estremamente stilizzata, richiamano in qualche modo i troni delle Maestà trecentesche) e dalla la locuzione latina «*Neminem Laedere*» («Non offendere nessuno»), al di sotto della quale si trovano due figure, di dimensioni ridotte rispetto a quella centrale, che probabilmente rappresentano in modo estremamente semplificato la cacciata dei progenitori dal Paradiso terrestre. A destra della Giustizia si trova, infatti, un angelo di profilo, dall'aria dimessa e dispiaciuta, con gli occhi chiusi e le mani al petto, mentre dal lato opposto si trova un uomo in atteggiamento raccolto e pentito, ricurvo e con le mani prossime al volto, che rimanda alla figura di Adamo cacciato dal Paradiso terrestre, ed in particolare a quello di Masaccio, anche per la presenza di un serpente posto in secondo piano.

Sebbene seguendo il criterio cronologico bisognerebbe, a questo punto, citare il Palazzo di Giustizia di **Milano** [cat. 23], per un approfondimento su questo caso si rimanda alla parte conclusiva del capitolo poiché, come anticipato, insieme al Palazzo di Calderini esso rappresenta un modello di riferimento rispetto alla progettazione di tale tipologia edilizia monumentale. Se, infatti, gran parte degli esempi sinora analizzati sono stilisticamente riconducibili, in forma semplificata, al caso romano, quelli realizzati a partire dagli anni Trenta sono, invece, per lo più accostabili al nuovo modello meneghino e testimoniano un'evoluzione stilistica avvenuta a livello più ampio, dal punto di vista architettonico ed artistico, nel corso del Ventennio.

Agli stessi anni risale anche il Palazzo di Giustizia di **Sassari** [cat. 24], realizzato nel 1937 su un progetto dell'ingegnere Domenico Dettori, coadiuvato dall'architetto Gino Benigni e da altri ingegneri del Genio civile locale, redatto nel 1929. L'edificio presenta tre ordini e richiama parzialmente il Palazzo di Giustizia messinese per la presenza di semicolonne doriche e per l'uso di una pietra locale tendente all'ocra; è caratterizzato, inoltre, da uno stile tendente al classico semplificato e da un colonnato centrale a doppia altezza – posto in evidenza dalla scalinata ed oltre il quale si apre il porticato con il triplice ingresso, costituito da tre archi a tutto sesto – che regge una trabeazione, al di sopra della quale si affacciano le finestre del terzo ordine. Il progetto originario prevedeva un timpano centrale a completamento della facciata principale su via Roma che, tuttavia, non fu realizzato, mentre fu apposto al centro del prospetto che insiste su via Manzoni. All'interno, lungo la scala centrale, si trova un mosaico di Giuseppe Biasi del 1940 raffigurante *La Pace e la Giustizia*, mentre nell'Aula della Corte d'Assise sono presenti dei bassorilievi in tranchite di Eugenio Tavolara e Gavino Tilocca. Erano previste altre opere commissionate agli artisti Filippo Figari, Pietro Antonio Manca, Cesare Cabras e Stanis Dessì, ma non sono state realizzate per il subentrare della seconda guerra mondiale[91].

Tra il 1931 ed il 1932, invece, venne realizzato il Palazzo di Giustizia di **Aosta** [cat. 25], su progetto dell'ingegnere comunale Umberto Rossi e del geometra Ferruccio Vogliano. Sebbene a fianco dell'edificio si trovi il Palazzo delle Poste, dalla forte impronta razionalista, il Palazzo di Giustizia è riconducibile alla tradizione architettonica precedente, essendo caratterizzato da una triplice arcata di impronta classica quale ingresso, sovrastata da una balconata e dominata da un frontone semicircolare stilizzato,

[91] Per approfondire si veda: G. Altea, M. Magnani, *Pittura e scultura dal 1930 al 1960*, Nuoro 2000; F. Marsala, *Architettura dall'Unità d'Italia alla fine del '900*, in *Storia dell'arte in Sardegna*, Nuoro 2001, scheda 64.

al centro del quale era posta una statua (probabilmente raffigurante la Giustizia), nonché da decorazioni a bugnato, da lesene con capitelli corinzi e da frontoni simmetrici alle estremità della facciata[92].

Nello stesso anno iniziarono i lavori del Palazzo di Giustizia di **Pescara** [cat. 26], progettato dall'architetto Vincenzo Pilotti e dall'ingegnere Cassio De Marco tra il 1931 ed il 1933 e completato l'anno seguente; l'edificio, che dal 2006 ospita il Mediamuseum e l'Associazione Culturale Ennio Flaiano, in seguito alla vendita da parte dell'amministrazione comunale, presenta una struttura molto semplice di stampo razionalista, a due elevazioni. Gli elementi caratteristici sono un triplice ingresso evidenziato dalla scalinata ed esili pilastri a tutta altezza inframezzati alle finestre.

Il Palazzo di Giustizia di **Salerno** [cat. 27], diversamente, presenta una struttura monumentale di impronta neoclassica. Sebbene l'esigenza di un nuovo Palazzo fosse avvertita sin dall'inizio del ventesimo secolo, il progetto venne discusso soltanto a partire dal 1929 – nell'ambito del programma di opere pubbliche straordinarie nel quale rientravano, altresì, il nuovo Palazzo di Città ed il Campo Littorio – ed affidato all'Ingegnere Capo dell'Ufficio Tecnico Comunale, Camillo Guerra, che diresse i lavori fino al 1934. In seguito la responsabilità passò al Real Genio Civile ed il progetto subì delle modifiche da parte dell'architetto Guido Guercia e dell'Ingegnere Giuseppe Bottiglieri, che eliminarono la scala monumentale semicircolare d'accesso – al centro della quale avrebbe dovuto ergersi una statua della Giustizia – e le previste sculture angolari. Inoltre i nuovi progettisti preferirono lo stile ionico a quello dorico per i capitelli delle semicolonne a doppia altezza che si alternano ai monumentali finestroni sormontati da timpani. Oltre al livello del piano nobile, caratterizzato dai finestroni, è presente un primo livello decorato a bugnato, un terzo caratterizzato da semplici finestre ed un cornicione con attico a completamento della facciata. I lavori terminarono nel 1936 ma il Palazzo venne inaugurato soltanto nel 1939, mentre durante lo sbarco alleato, nel settembre 1943, l'edificio subì notevoli danni[93].

Il caso di **Monza** [cat. 28] è atipico, in quanto l'edificio progettato dall'architetto Luigi Bartesaghi nel 1934 fu realizzato a partire dal portico di una precedente struttura del

---

[92] Si veda: tribunale.aosta.giustizia.it (ultima consultazione: 03/09/2020).

[93] Per approfondire, si veda: www.salernonews24.com; Giornale LUCE B / B1537 *Il Nuovo Palazzo di Giustizia*, 28/06/1939, patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000021365/2/il-nuovo-palazzo-giustizia.html (ultima consultazione: 04/09/2020).

diciassettesimo secolo, nei secoli precedenti adibita ad Ospedale e poi a Seminario, per cui l'edificio fu completato secondo lo stile originario[94].

Al 1936 risale, invece, il Palazzo di Giustizia di **Latina** (in origine Littoria) [cat. 29], progettato dall'architetto Oriolo Frezzotti pochi anni dopo la fondazione della città, avvenuta nel 1932. L'edificio risponde pienamente al nuovo modello tipologico, adottando una concezione razionale ed uno stile monumentale e semplificato. L'elemento maggiormente caratteristico è il colonnato centrale, formato da sei pilastri in mattoni che contrastano con il travertino posto a rivestimento dell'interno del porticato, ove si trova un triplice ingresso sovrastato da due ordini di finestre, e della parte centrale sporgente rispetto al resto del prospetto, anch'esso in mattoni ad eccezione della trabeazione, al centro della quale si trova inciso "*IVSTITIA*", e scandito da lesene. In assenza di decorazioni, la monumentalità dell'edificio – fondamentale al fine di modificare in senso "urbano" l'iniziale immagine rurale che era stata attribuita alla città – è ottenuta attraverso il trattamento delle masse e l'alternanza materica e cromatica, che dona ritmo alla composizione. All'interno, nell'Aula della Corte d'Assise, è presente un altorilievo realizzato da Duilio Cambellotti sul tema della Giustizia, che presenta le allegorie dell'esercizio della Legge inframezzate a versi danteschi e biblici.

In virtù dell'esigenza, emersa già nel 1929, di un nuovo Palazzo di Giustizia a **Cagliari** [cat. 30], venne indetto un concorso rivolto esclusivamente a progettisti sardi, vinto dall'ingegnere Domenico Dettori con il progetto "*Unicuique suum*". La zona ove costruire l'edificio fu individuata nel 1933 ma sopraggiunsero diverse problematiche in virtù delle quali alla redazione del progetto parteciparono anche l'architetto Gino Benigni (pur non figurando ufficialmente nel concorso poiché non sardo), l'ingegnere Augusto Valente e gli ingegneri del Genio civile locale; i lavori furono portati a termine nel 1938, ma il Palazzo fu occupato interamente soltanto negli anni Cinquanta e, fra gli anni Ottanta e gli anni Novanta, fu ampliato per rispondere alle nuove esigenze, aggiungendo due torri ed una nuova ala. Analogamente all'altro edificio (già trattato) sardo costruito nel corso del Ventennio, a Sassari, il Palazzo di Giustizia di Cagliari presenta un impianto monumentale ed un gusto classicheggiante; in questo caso, tuttavia, gli elementi architettonici risultano semplificati e sono riletti in chiave moderna, e tutto l'edificio è fondato sulla gravità e la severa solennità derivanti dalla facciata. Il corpo centrale della fabbrica – che ricorda il

[94] Si veda: www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/MI100-04643/ (ultima consultazione: 04/09/2020).

Rettorato della Sapienza di Piacentini – è caratterizzato dalla presenza di un quadriportico centrale, avanzato rispetto al resto della facciata ed inquadrato da una scalinata e da due rampe laterali, formato da due colonne prive di capitelli e da due pilastri di ordine gigante che coprono in altezza tutti i livelli di aperture (tre ordini più il mezzanino ed il seminterrato) e sovrastato da una trabeazione sulla quale è riportata la scritta "*IVSTITIA*". Le parti laterali della facciata sono, invece, scandite da semicolonne prive di capitelli che coprono in altezza i primi tre livelli, creando un contrasto materico e coloristico con le finestre che inquadrano, e da un quarto livello occupato dal mezzanino. Le estremità della facciata riprendono il motivo proposto dal portico centrale in dimensione ridotta. Rispetto al progetto originario mancano i timpani, che avrebbero trovato posto nel fastigio centrale e nei due avancorpi laterali. I contrasti coloristici e materici sono dovuti all'uso della pietra di Serrenti, una vulcanite oligocenica, associata a tufi e ad altre brecce vulcaniche di tonalità grigio-celeste e provenienti dalle cave di Monte Atzoru e di Monte Ibera[95].

Procedendo cronologicamente, occorre menzionare il Palazzo di Giustizia di **Lecco** [cat. 31], costruito tra il 1938 ed il 1941 su progetto dell'architetto Mario Cereghini. L'edificio è caratterizzato da una struttura molto semplice e da uno stile essenziale, privo di decorazioni e basato sull'alternanza materica e coloristica: costituito da quattro livelli oltre il seminterrato, il Palazzo è in muratura ma presenta una struttura in cemento armato. La parte centrale della facciata, curvilinea, corrisponde all'ingresso principale – formato da una scalinata sulla quale insistono due pilastri cilindrici ed un balcone continuo, in corrispondenza dei piani successivi –, il seminterrato è evidenziato da lastre di marmo poste a rivestimento, mentre il resto dell'edificio presenta una copertura in bugnato di pietra, degli inserti in vetrocemento e due iscrizioni in cemento applicato alla muratura nel portico d'accesso, riportanti la parola «J*VSTITIA*». I pavimenti, infine, sono costituiti da lastre rettangolari in marmo[96].

Il Palazzo di Giustizia di **Alessandria** [cat. 32], invece, venne costruito tra il 1938 ed il 1940 su progetto dell'architetto Francesco Sappia; l'edificio in origine ospitava il Comando di Corpo d'Armata, comprendendo uffici ed alloggi per militari e dipendenti, e solo dal dopoguerra divenne la sede del Palazzo di Giustizia. Gli elementi che contraddistinguono la facciata dell'edificio, composto da cinque piani più seminterrato,

---

[95] Si veda: www.tribunale.cagliari.giustizia.it (ultima consultazione: 06/09/2020).

[96] Si veda: www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/LC120-00590/ (ultima consultazione: 10/09/2020).

sono: l'ingresso monumentale con tre aperture (la centrale con arco a tutto sesto, le laterali rettangolari), lievemente sporgente e coronato da una balconata; l'alternanza cromatica e materica fra lesene in travertino e laterizio a vista. Tali caratteri richiamano quelli individuati nella maggior parte degli edifici monumentali appartenenti a questa tipologia e, pertanto, l'edificio non si discosta dagli altri esempi coevi, accomunati da un linguaggio semplificato, razionale e privo di decorazioni artistiche[97].

Per concludere la rapida analisi dei Palazzi di Giustizia italiani individuati nel corso della ricerca, occorre menzionare gli edifici che, come due dei tre casi al centro dell'indagine (Catania e Palermo, per l'analisi dei quali si rimanda ai capitoli ad essi dedicati), furono progettati nel corso del Ventennio ma vennero portati a termine ed inaugurati soltanto dopo la caduta del regime e la fine della seconda guerra mondiale, per lo più negli anni Cinquanta. Si tratta dei Palazzi di Pisa, Ascoli Piceno, Bolzano e Forlì, ai quali bisogna aggiungere, altresì, due casi che rimasero per molti decenni allo stadio progettuale ma che risultano interessanti in quanto progettati da Gaetano Rapisardi, Siracusa e Ragusa.

Il Concorso per il Palazzo di Giustizia di **Pisa** [cat. 33] fu bandito dal Ministero dei Lavori Pubblici nel luglio del 1935[98] e si svolse in due gradi, poiché fu indetta una seconda gara fra i progetti migliori, ovvero quelli presentati da Gaetano Rapisardi, da Mario Paniconi e Giulio Pediconi, da Giuseppe Wittinch e da Maria Calandra[99]. Gaetano Rapisardi, vincitore e direttore dei lavori, presentò una variante di progetto già all'inizio del cantiere, nel 1938, al fine di semplificare la pianta irregolare in favore di una perfetta simmetria

[97] Si veda: tribunale.alessandria.giustizia.it (ultima consultazione: 10/09/2020).

[98] Il bando di Concorso fu pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia del 9 luglio 1935 (XIII), n. 158, p. 3450.

[99] Le notizie relative alle due fasi del concorso furono riportate nell'articolo *Concorso per il Palazzo di Giustizia di Pisa*, "Architettura", XV, n. 11, novembre 1936, pp. 555-560 e in un articolo pubblicato dal quotidiano "La Nazione" il 30 giugno 1935.

compositiva[100], ma per il subentrare della guerra si verificò un'interruzione dal 1941 al 1947. Nel 1947 i lavori furono ripresi seguendo una seconda variante di progetto e la costruzione fu terminata nel 1957[101].

Com'è possibile desumere dai materiali conservati presso l'Archivio Privato Rapisardi – fra i quali si trovano anche le tavole del progetto esecutivo del 1941[102] –, l'architetto di origine siracusana elaborò molteplici soluzioni compositive e relative al contesto urbano considerando, ad esempio, le possibili relazioni tra l'edificio e l'adiacente chiesa di Sant'Andrea o concependo progetti asimmetrici basati sull'articolazione dei volumi.

L'elemento principale dell'edificio – come in moltissimi degli esempi analizzati – è il portico centrale formato da quattro pilastri, posto in risalto dalla scalinata marmorea prospiciente e sovrastato dalla scritta in bronzo «*IVSTITIA*». I pilastri coprono tutta l'altezza dei primi due piani e del seminterrato e si aprono al centro della facciata, caratterizzata dalle bozze rustiche di granito grigio delle pareti laterali, scandite da semplici finestre. Uno spesso cornicione separa i primi due livelli ed il seminterrato dall'ultimo piano, caratterizzato da una loggia scandita da pilastri rettangolari in marmo bianco. Se lo stile appare, dunque, totalmente semplificato e razionale, sebbene ispirato agli elementi architettonici classici e ripresi nella quasi totalità dei Palazzi di Giustizia realizzati in Italia nel periodo in questione, la decorazione, come nel caso di Palermo ed in molti altri fra quelli presentati, è demandata unicamente al sapiente accostamento di materiali pregiati ed elementi desunti dalla tradizione classica riletti in chiave moderna, come i pilastri-colonne. Le uniche decorazioni apposte, oltre alla scritta «*IVSTITIA*», sono, infatti, una targa in bronzo – riportante la data di completamento dell'edificio e lo stemma

---

[100] Il prospetto e la pianta pubblicati sulla rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti, infatti, non corrispondono alla realizzazione finale. Nell'articolo è interessante notare, tuttavia, la presenza di alcuni interni previsti da Rapisardi, come una «galleria» e «un'antiAula», come si vede, sormontata da un bassorilievo decorativo. Vi si notano, inoltre, una «prospettiva schematica del Palazzo nell'ambiente dove deve sorgere», nella quale l'architetto si confrontava con un'importante pre-esistenza, la chiesa di Sant'Andrea (l'area destinata al Palazzo subì, in seguito, delle variazioni per cui il rapporto con l'edificio chiesastico venne a mancare) ed il disegno del Cortile d'Onore, caratterizzato da una teoria continua di finestre e dalla presenza, al centro, di una statua della Giustizia, riprendendo il modello milanese. Nell'articolo di "Architettura" furono pubblicati anche i progetti di Paniconi e Pediconi e di Maria Calandra, vincitori del secondo premio: pur essendo entrambi dei blocchi squadrati e compatti, il primo era caratterizzato dalla presenza di numerose aperture sviluppate in altezza, che rendevano più arioso il complesso, e da un grande bassorilievo raffigurante una Quadriga ed altri elementi riconducibili al tema della Giustizia, posto in corrispondenza dell'ingresso, mentre il secondo riprendeva aperture similari, presentava una forma leggermente concava ed era decorato da una grande statua posta dinanzi il Palazzo, a destra dell'entrata principale.

[101] Sulle vicende relative alla costruzione del Palazzo ed al contesto storico della città si veda: P. Rosselli, O. Fantozzi Micali, G. C. Romby, *Fascismo e centri storici in Toscana,* Firenze 1985; A. Martinelli, *Pisa. Urbanistica e architettura fra le due guerre,* Pisa 1993; E. Daniele, *Le dimore di Pisa: l'arte di abitare i palazzi di un'antica repubblica marinara dal Medioevo all'Unità d'Italia,* Firenze 2010, pp. 99-102.

[102] E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi…,* op. cit., pp. 244-248.

della Repubblica – posta sulla parete destra della loggia, ed i motti latini di Cicerone «*Liberi Esse Possimus*» e «*Legum Servi Sumus*» ("Per poter essere liberi, siamo schiavi della Legge») e quello di Ulpiano «*Alterum Non Laedere*» («Non recare danni ad altri»), posti sull'architrave delle entrate secondarie. Il cortile interno, rettangolare, presenta due ordini di logge architravate e chiuse da infissi in legno, ed un terzo ordine di finestre aperte nella muratura continua. All'interno, la galleria principale è ricoperta da marmo cipollino mentre i pilastri sono rivestiti in mischio rossastro; l'Aula principale è, invece, ricoperta da marmo verde e la parete di fondo, in legno, al centro della quale si apre la porta per l'entrata dei magistrati, appare arcuata come una grande nicchia e serrata da due rientranze.

Analizzando i disegni progettuali relativi all'edificio pubblicati da Elena Ippoliti, risulta anzitutto evidente il mutamento di linguaggio avvenuto nel giro di pochi anni rispetto al progetto per il Palazzo di Campobasso. Per il Palazzo di Giustizia di Pisa Rapisardi propose diverse varianti, anche in relazione allo studio del lotto trapezoidale e della piazza circostante, ma in tutte le versioni gli elementi architettonici utilizzati sono i medesimi: alle colonne doriche di ordine gigante vengono preferiti semplici pilastri che fungono da portale tripartito ed in tutti i progetti l'edificio è concepito come un unico blocco chiuso e compatto, nel quale le aperture sono ridotte per lo più a semplici e ripetitive finestre prive di cornice, mentre altre, strette e lunghe, risultano chiuse da grate metalliche (al piano terra) e, in alcune versioni, così come nel progetto definitivo, abbondano soltanto nell'ultimo livello: si tratta di un loggiato costituito da una teoria continua di pilastri, che insieme all'apertura d'ingresso diviene l'unica componente ariosa e trasparente della massiccia facciata, anche per merito del contrasto materico e cromatico (ottenuto accostando al granito grigio il marmo bianco della loggia). Riguardo gli aspetti decorativi, al di là dei fasci littori e della scritta «*IVSTITIA*», in tutte le versioni era presente un gruppo scultoreo, formato probabilmente da due figure (riconducibili a quelle presenti in uno dei disegni relativi a Campobasso) reggenti le tavole della Legge, posto al centro della facciata ed al di sopra dell'ultimo livello o lateralmente, sempre a coronamento della monumentale balconata/arengario prevista, sebbene in dimensioni differenti, nella maggior parte delle versioni ma infine non realizzata, allo stesso modo delle decorazioni artistiche. Si segnala, inoltre, come tra i disegni conservati nel Fondo Piacentini di Firenze esistano degli schizzi progettuali relativi alla tipologia del Palazzo di Giustizia (come si desume dalla presenza della ricorrente parola «*IVSTITIA*») assimilabili alla versione definitiva dell'edificio pisano: si tratta delle immagini nn. 1190, 1191 e 1192 [Figg. 102,

103, 104]. Sebbene in quasi tutti i bozzetti sia presente una copertura sommitale a spiovente non presente tra i disegni di Rapisardi, la struttura di base appare molto simile, prevedendo un blocco compatto, un piano seminterrato con piccole finestre chiuse da grate e due livelli superiori caratterizzati dall'andamento orizzontale delle finestre continue. Si notano delle differenze a proposito del portale, talvolta unico talvolta tripartito e sormontato da uno schematico bassorilievo decorativo ma mai da pilastri e, in ogni caso, di dimensioni ridotte rispetto alla soluzione definitiva, ad eccezione del disegno posto sulla destra dell'immagine n. 1192 che, tuttavia, richiama più da vicino il progetto del Palazzo di Giustizia di Milano. Nello stesso foglio, però, il bozzetto schizzato in alto riprende schematicamente l'impianto definitivo di Pisa, caratterizzato, appunto, dal loggiato dell'ultimo livello.
Considerando che in quegli anni entrambi i fratelli Rapisardi collaboravano con Marcello Piacentini – Gaetano presso lo studio romano in Lungotevere Tor di Nona, Ernesto presso lo studio milanese per seguire il cantiere del Palazzo meneghino, sebbene il legame lavorativo fosse preesistente, come dimostrano la sua presenza sul cantiere del Palazzo di Giustizia di Messina e la corrispondenza conservata presso il Fondo Piacentini – è possibile che tali schizzi siano stati realizzati da uno dei due fratelli o, più verosimilmente, che i bozzetti, pur essendo ascrivibili all'architetto romano, siano il frutto di comuni studi ed elaborazioni sul modello tipologico del Palazzo di Giustizia per il progetto milanese, e che i Rapisardi abbiano poi ripreso le medesime idee progettuali rielaborandole in base alle diverse condizioni ed alle richieste presenti nei bandi di concorso ai quali presero parte[103].

Ampliando per un attimo lo sguardo rispetto ai casi specifici analizzati, bisogna notare come in quel periodo le riflessioni di Piacentini (e, di conseguenza, quelle dei collaboratori presso il suo studio) sul tema del Palazzo di Giustizia e, più in generale, sul modello tipologico di un edificio monumentale fossero in evoluzione e tendessero ad un linguaggio maggiormente monumentale e semplificato. Riguardo i fratelli Rapisardi tale aspetto, già evidenziato analizzando i disegni progettuali relativi a Campobasso ed a Pisa, viene ribadito anche da Ippoliti, secondo la quale in quella fase entrambi erano impegnati nella

[103] A tal proposito si ricorda come poco dopo il concorso per il Palazzo di Campobasso i due fratelli avessero partecipato anche al concorso per il Palazzo di Giustizia di Milano, presentando dei progetti molto vicini stilisticamente a quelli relativi all'edificio molisano ed ottenendo un premio di 10.000 lire, come risulta dal già citato elenco autografo di cui riferisce Elena Ippoliti, *Titoli dei principali concorsi degli architetti Gaetano ed Ernesto Rapisardi. Principali incarichi, Lettere di Merito,* elenco autografo dei fratelli Rapisardi, s.d. (probabilmente marzo 1932). Si veda: E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi…,* op. cit., p. 276, nota 3.

definizione di «un linguaggio architettonico attraverso la rielaborazione in chiave moderna del repertorio monumentale classico, cifra stilistica che di lì a pochi anni caratterizzerà il lavoro di Gaetano Rapisardi»[104]. Rispetto a Marcello Piacentini, invece, a conferma di tale orientamento appare significativa ed eloquente la descrizione proposta da Mario Lupano in merito al corpus di disegni riferibili ai primi anni Trenta – fra i quali rientrano quelli appena citati – conservati presso l'omonimo Fondo:

> «il lapis piacentiniano s'impegna su un modello di edificio monumentale, all'incirca rappresentato da un organismo simmetrico a tre blocchi, di cui il centrale emerge per dimensioni e potenzialità di episodi plastici […] In parecchi disegni l'edificio si allunga a dismisura, e il corpo mediano arretra onde rimarcare la presenza di un ingresso gigante, del resto indiscussa. In molti altri si restringe e si munisce di torre. Nei prospetti le finestre si allontanano, oppure si ricongiungono grazie ad un'edicola di taglio verticale. In numerosi schizzi le parti e i volumi si concatenano e l'incastro non è che una risega, o rientrante, o avanzante. Le masse avanzano e recedono, ricercando il vivo gioco delle ombre. Si delinea la facies di un pronao, che si può estendere fino a investire tutta la facciata. Ovvero il pronao si riduce, e, per effetto della riduzione, si stilizza e si verticalizza. E lo stesso delle colonne, anzi dei pilastri, accompagna per buon tratto il crescere della torre»[105].

Infine si segnala come, sebbene ufficialmente la progettazione del Palazzo di Giustizia di Pisa sia attribuita esclusivamente a Gaetano Rapisardi – Ippoliti riporta, infatti, che «tra il 1935 e il 1937 i due concorsi per Pisa e Palermo sono invece due successi. A quello per Pisa, bandito all'inizio del 1935, Gaetano Rapisardi vi partecipa da solo»[106] – da un documento conservato presso il Fondo Piacentini sembra che anche il fratello Ernesto vi abbia preso parte. Il foglio dattiloscritto presenta la data del 26 gennaio 1942 ed è denominato "Memoria Piacentini", per cui potrebbe trattarsi di una sorta di *memorandum* contenente vari progetti e situazioni da risolvere, essendovi riportati quattro punti relativi a Roma (riguardanti dei lavori presso il Gianicolo, il progetto definitivo del Politecnico, da attuarsi dopo la definizione del piano regolatore, il progetto di nuove Preture ed alcune costruzioni Fiat in via XXIII marzo), uno relativo a Livorno (un progetto di trasformazione del centro) e l'ultimo relativo, appunto, a Pisa: «PISA - Gli architetti Gaetano ed Ernesto Rapisardi si raccomandano caldamente perché venga decorosamente sistemata la loro

---

[104] E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi…,* op. cit., p. 243.

[105] M. Lupano, *Marcello Piacentini,* op. cit., p. 88.

[106] E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi…,* op. cit., p. 244.

situazione finanziaria nei riguardi del progetto e della direzione artistica del Palazzo di Giustizia di Pisa»[107].

Il Palazzo di Giustizia di **Ascoli Piceno** [cat. 34], per il quale l'architetto Vincenzo Pilotti redasse un progetto tra il 1933 ed il 1934, venne realizzato, come quello di Pisa, a più riprese: i lavori iniziarono nel 1939[108] e nel 1941 il primo lotto fu portato a compimento; in seguito alla sospensione dovuta alla guerra, il cantiere tornò in funzione nel 1945 e le opere murarie furono terminate nel 1950, ma l'edificio fu consegnato nel 1952 ed inaugurato ufficialmente soltanto nel 1954. L'ispirazione al modello milanese e, più in generale, alla scuola piacentiniana ed all'ambiente romano risulta evidente: la monumentalità del Palazzo, che presenta tre elevazioni oltre al seminterrato, deriva primariamente dal porticato centrale, posto in evidenza dalla scalinata e formato da sei grandi pilastri marmorei a tutta altezza con scanalatura centrale, elemento decorativo tipicamente adoperato da Gaetano Rapisardi. Nelle parti laterali della facciata, anch'esse ricoperte da lastre di marmo, si alternano ampie lesene (che riprendono le dimensioni dei pilastri centrali) e finestre prive di decorazioni. Il linguaggio risulta, dunque, estremamente semplificato e non sono presenti decorazioni artistiche.

Il Palazzo di Giustizia di **Bolzano** [cat. 35] è accomunato ai precedenti dalle medesime vicissitudini nonché dall'adozione dei medesimi caratteri stilistici. Progettato dagli architetti Paolo Rossi de Paoli e Michele Busiri Vici nel 1939 ma completato ed inaugurato soltanto nel 1956, il Palazzo rientrava nella progettazione della "Nuova Bolzano" voluta dal regime tra il 1933 ed il 1934[109] ed operata a partire dal nuovo Piano regolatore, affidato a Marcello Piacentini, per la sistemazione e l'ampliamento della città intorno al suo Monumento alla Vittoria, terminato nel 1928. L'edificio monumentale, costituito da due elevazioni oltre al seminterrato, è interamente rivestito in travertino, allo stesso modo degli esempi coevi, e domina la piazza, sulla quale si affaccia altresì la Casa del Fascio, progettata dagli architetti Guido Pelizzari, Francesco Rossi e Luis Plattner, oggi

---

[107] Memoria Piacentini, 26 gennaio 1942. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 354.

[108] Sebbene già nel 1938 i lavori fossero imminenti, come riportato nella voce *Ascoli Piceno* a proposito delle principali opere pubbliche eseguite dal 1923 in poi: «è imminente la costruzione del Palazzo di Giustizia in via Adua», in Treccani, Enciclopedia Italiana, Appendice, IV, p. 812.

[109] Per tale motivazione le spese erano a carico del Ministero dei Lavori Pubblici e non del Comune (come in molti altri casi), come risulta dal Regio decreto-legge 21 novembre 1938-XVII, n. 1914: *Autorizzazione di spesa per la costruzione a cura del Ministero dei Lavori Pubblici del nuovo Palazzo di Giustizia di Bolzano*, pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia del 22 dicembre 1938 (XVII), n. 296.

riconvertita (ed ospitante l'Ufficio delle Finanze) e caratterizzata dal bassorilievo monumentale di Hans Piffrader raffigurante *Il Trionfo del Fascismo.* Il fronte principale del Palazzo di Giustizia è concavo ed, anche in questo caso, l'elemento centrale predominante è il porticato costituito da otto pilastri, inquadrato da una scalinata monumentale e sormontato da una trabeazione che riporta la frase: «*Pro Italico Imperio Virtvte Ivstitia Hierarchia Vngvibvs et Rostris*» («Virtù e Giustizia a difesa dell'impero Italiano con i denti e le unghie»). A differenza degli altri casi, tuttavia, la monumentalità ed i riferimenti alla destinazione dell'edificio sono rimarcati anche dalla presenza di decorazioni artistiche: al centro della facciata, all'interno del portico, si trova, infatti, un bassorilievo raffigurante la Giustizia, seduta fra un giudice reggente il Codice («*LEX*») ed un soldato con una spada, al di sotto del quale si trova la scritta «*IVSTITIA*», mentre al di sopra delle finestre del primo ordine poste ai fianchi del porticato insistono dei bassorilievi raffiguranti delle bilance, simbolo della Giustizia. Ai lati della scalinata d'accesso si trovano, inoltre, due elementi scultorei composti ciascuno da cinque clipei posti verticalmente, ospitanti dei busti di giuristi[110].

La vicenda del Palazzo di Giustizia di **Forlì** [cat. 36] è accostabile a quella degli ultimi casi esposti nonché a quelli di Catania e di Palermo, al centro della presente ricerca, poiché i lavori ebbero avvio alla fine degli anni Trenta, furono interrotti pochi anni dopo per il subentrare della guerra e ripresi soltanto nel dopoguerra. In questo caso, dopo il concorso bandito dal Ministero dei Lavori Pubblici nel 1937[111] su diretto intervento del Duce e vinto dall'architetto Francesco Leoni[112] e l'interruzione dovuta al conflitto mondiale, si procedette con la ripresa del cantiere soltanto all'inizio degli anni Sessanta ed il Palazzo fu inaugurato nel 1969. Dal punto di vista cromatico l'edificio è accostabile al caso di Latina, per il contrasto derivante dall'accostamento del travertino e dell'intonaco che richiama il colore dei mattoni. In origine la bicromia della facciata sarebbe dovuta risultare dalla compresenza di porfido, per il basamento, e di ceppo lombardo per il resto del rivestimento ma, in seguito alla sospensione dei lavori ed alle successive ristrettezze economiche, tali materiali vennero sostituiti dal travertino e dall'intonaco. Dal punto di vista architettonico, invece, l'edificio monumentale evoca il

---

[110] Si veda: atlas.arch.bz.it/it/palazzo-di-giustizia/; www.bassorilievomonumentale-Bolzano.com (ultima consultazione: 06/09/2020).

[111] Pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia del 23 luglio 1937 (XV), n. 169, p. 2784.

[112] Come riportato dai seguenti articoli: *Notizie, Forlì. Esito del concorso del Palazzo di Giustizia*, in "L'Architettura italiana", gennaio 1938, p. 72; P. Carbonara, *Progetto del Palazzo di Giustizia di Forlì,* in "Architettura", XVII, 11, novembre 1938, pp. 696-698.

Palazzo di Giustizia di Catania per la presenza della scalinata centrale e del lungo porticato formato da dodici esili pilastri; mentre nel Palazzo di Fichera il porticato era continuo, in questo caso le estremità della facciata principale e la terminazione in alto presentano superfici "piene" in travertino. L'edificio è costituito da quattro ordini, ovvero tre piani ed il seminterrato e, a differenza del caso siciliano, non presenta decorazioni artistiche[113].

Infine occorre menzionare tre casi che rimasero per molto tempo allo stadio di progetto ma che si ritengono interessanti in quanto ideati da Gaetano Rapisardi. Si tratta di Ragusa, di Bari (già trattato per quel che riguarda l'edificio preesistente, destinato alle funzioni giudiziarie dal 1923) e di Siracusa. Le poche notizie a riguardo sono desumibili dal testo, più volte citato, di Elena Ippoliti: mentre nel caso di Siracusa il progetto di un nuovo Palazzo di Giustizia era stato discusso sin dalla fine degli anni Trenta allo scopo di rinnovare il centro storico in chiave nazionale (per cui i primi progetti di Rapisardi risalgono a tale periodo, sebbene siano stati ripresi negli anni Sessanta), i casi di Ragusa e di Bari sono riconducibili al dopoguerra, ovvero al 1957, quando vennero banditi i rispettivi concorsi. Come sottolineato da Ippoliti, i tre progetti sono basati sul medesimo modello:

> «uffici - distribuzione orizzontale - aule, doppia altezza per le aule in cui si ricavano due piani di uffici, per quanto possibile corpi scala separati. L'unica oscillazione nelle tre proposte è nelle declinazioni del "vuoto" attorno al quale distribuiscono funzionalmente gli spazi: un cortile chiuso, tutt'interno all'edificio, o aperto verso l'esterno a formare una piccola piazza. Nella soluzione proposta al concorso di Bari, nonostante il lotto di forma trapezoidale, le somiglianze con il progetto per Siracusa sono ancora più evidenti e la diversa forma del lotto è risolta con la giustapposizione di ulteriori corpi di fabbrica»[114].

Dall'esame dei materiali conservati presso l'Archivio Privato Rapisardi è possibile desumere come la vicenda di Siracusa risulti più complessa; inoltre, a differenza dei casi sinora citati, il Palazzo di Giustizia di Siracusa è stato realizzato, sebbene il progetto di Rapisardi sia stato rivisto. Analizzando i disegni risalenti al 1942, come nota Ippoliti, è possibile individuare alcuni caratteri comuni al Palazzo di Giustizia di Palermo, per «l'articolazione planimetrica intorno ai vuoti dei cortili e in quella altimetrica nell'alternanza di piani e interpiani, nobili e ammezzati, in cui (l'architetto) distribuisce e separa aule e

---

[113] Si veda: www.tribunale.forli.giustizia.it (ultima consultazione: 09/09/2020).

[114] E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi…,* op. cit., pp. 272-273.

uffici», mentre la soluzione volumetrica risulta più vicina all'esempio di Pisa, trattandosi di «un unico blocco massiccio dove un piano solenne, austero, nobilissimo si eleva da un alto e robusto basamento pieno»[115]. A proposito di tali progetti occorre notare un aspetto interessante: diversamente dai casi di Palermo e di Pisa, per Siracusa Rapisardi, in questa fase, era nuovamente ricorso, almeno parzialmente, ad elementi architettonici desunti dalla tradizione classica, come le colonne; inoltre la facciata prevedeva un importante elemento decorativo, consistente in un complesso scultoreo formato dalla statua della Giustizia assisa in trono ed affiancata da due Vittorie alate, che avrebbe dovuto coronare il Palazzo – similmente al progetto originario del Palazzo di Giustizia milanese di Piacentini – conferendogli ulteriore monumentalità. Nell'Archivio si conservano anche numerosi disegni, redatti tra il 1960 e il 1961, che propongono diverse versioni, ma l'edificio è stato ultimato molti decenni dopo, nel 1995, per cui il progetto di Rapisardi è stato rivisto per via delle dovute modifiche derivate dai cambiamenti costruttivi e di gusto avvenuti e per l'intervento dell'architetto Luigi Pellegrin rispetto alla parte esecutiva.

Dalla rapida presentazione dei casi individuati tra l'avvento del Regno d'Italia e la fine del Ventennio fascista è, dunque, possibile desumere un'"istantanea" della tipologia edilizia del Palazzo di Giustizia in Italia, comprendendone i caratteri peculiari, le evoluzioni storiche e le linee di continuità. L'individuazione dei due modelli antitetici del Palazzo romano di Calderini e di quello milanese di Piacentini è stata confermata dalla ricorrenza di elementi architettonici e stilemi decorativi in quanto, volendo semplificare, è possibile ricondurre la maggior parte dei casi al modello tardo-ottocentesco – al di là delle differenze stilistiche o della presenza più o meno consistente di apparati decorativi – o al modello razionalista piacentiniano degli anni Trenta, caratterizzato dall'estrema semplificazione degli elementi architettonici di derivazione classica e, sovente, dalla riduzione o dall'assenza di decorazione, demandata agli stessi materiali o agli elementi architettonici.

In aggiunta a tali evidenze a livello generale, è stato possibile individuare dei casi particolarmente significativi rispetto ai protagonisti del presente studio: se il Palazzo di Giustizia di Bergamo rappresenta un interessante precedente nella ricerca di Piacentini su tale tipologia monumentale, il caso di Milano – che verrà analizzato di seguito – costituisce il punto di arrivo, rispetto al quale il Palazzo di Giustizia di Messina si pone a

[115] *Ivi,* pp. 257-258.

metà strada, differenziandosi dal modello successivo dal punto di vista linguistico ma avendo in comune con quello altri elementi quali il ricorso alla decorazione, sia negli esterni sia negli interni, in chiave monumentale o, ancora, la concezione planimetrica, sebbene in scala diversa. Il caso di Pisa costituisce, invece, un utile confronto con il Palazzo di Giustizia di Palermo dal punto di vista compositivo ed estetico, anche considerando la vicinanza temporale, così come il caso del concorso per Campobasso, vicenda valevole di approfondimento, come già sottolineato, anche per la partecipazione di protagonisti siciliani quali Giuseppe Samonà e Camillo Autore oltre ai Rapisardi. Ancora, i casi di Forlì e di Latina risultano interessanti per la vicinanza temporale e stilistica rispetto al Palazzo di Giustizia di Catania, che rappresenta una riuscita sintesi tra le varie tendenze per la compresenza degli elementi tipici della progettazione piacentiniana e per il ricorso a materiali nobili e monumentali senza, tuttavia, rinunciare alla decorazione artistica, come nel caso di Milano. Il caso di Vibo Valentia appare, infine, degno di approfondimento in quanto progettato da Camillo Autore, implicato nel concorso di Campobasso, e soprattutto poiché al suo interno, come accennato, sono presenti alcune decorazioni realizzate da uno dei medesimi artisti coinvolti nel Palazzo di Giustizia di Messina, Daniele Schmiedt: dal confronto fra le opere, che presentano parecchie differenze dal punto di vista stilistico e compositivo, è possibile approfondire la conoscenza della decorazione elaborata a Messina, comprendendone appieno le peculiarità.

M. Piacentini, Palazzo di Giustizia di Milano. Immagine di A. Modiano, Regione Lombardia, Fondo Scrocchi, SCR_32_ST_DS.

# 3. LA COSTRUZIONE DI UN NUOVO MODELLO E LA SINTESI DEL RAPPORTO ARTE-ARCHITETTURA: IL PALAZZO DI GIUSTIZIA DI MILANO

A completamento della breve disamina sui Palazzi di Giustizia progettati in Italia nel periodo compreso tra l'unificazione nazionale e gli anni Cinquanta del Novecento si ritiene fondamentale analizzare il caso di Milano in quanto, come anticipato, il Palazzo piacentiniano rappresenta un vero e proprio archetipo, dalla conoscenza del quale sarà possibile inquadrare e comprendere meglio molti degli esempi sinora tratteggiati, nonché i casi nodali della presente ricerca.

Sebbene l'esigenza di un nuovo Palazzo di Giustizia che riunisse le sedi sparse per la città meneghina fosse avvertita sin dalla fine del diciannovesimo secolo, soltanto a metà degli anni Venti del Novecento la discussione divenne più concreta; per questo furono considerate diverse aree idonee ad ospitare il complesso, da quella del vecchio macello ad alcune zone corrispondenti a vecchie caserme da dismettere, dapprima in piazza Sant'Ambrogio, poi in corso di Porta Vittoria. La sede definitiva venne individuata dal podestà Giuseppe De Capitani d'Arzano – che nell'aprile del 1929 bandì un concorso – nella zona della caserma Santa Prassede, poi rinominata Principe Eugenio. Di conseguenza, le scelte relative ai progettisti, agli artisti da coinvolgere, alle ditte, all'uso dei materiali ed alle caratteristiche stesse del Palazzo, dal punto di vista funzionale ed estetico, non furono influenzate dall'intervento diretto del Ministero dei Lavori Pubblici, come in molti altri casi, poiché soltanto nel 1938 la proprietà dell'edificio – il cui cantiere ebbe inizio nel 1932 e si concluse nel 1940 – passò dalla competenza comunale all'Amministrazione Statale, nonostante il Comune avesse già preso in carico tutti gli oneri, per una spesa totale di circa 120 milioni di lire, impiegati per gli espropri, per la costruzione e per l'arredamento.
In seguito all'esito non soddisfacente del concorso bandito da De Capitani d'Arzano – che vide la presentazione di undici proposte, nessuna delle quali, tuttavia, pienamente rispondente alle richieste del bando – il 3 ottobre 1931 il nuovo podestà, il duca Marcello Visconti di Modrone, procedette incaricando direttamente l'architetto Marcello Piacentini, che aveva preso parte alla precedente competizione. L'architetto romano collaborò con Ernesto Rapisardi, divenuto referente del suo studio milanese (aperto di proposito per la grande opera), e con l'Ufficio Tecnico Municipale (in particolare con gli ingegneri Giuseppe Baselli e Beniamino Carnisio), cercando di rispondere pienamente al «programma minuto, esattissimo, con l'enumerazione e qualche volta anche con la

descrizione di tutti gli ambienti necessari»[116]. Il progetto definitivo venne presentato dopo appena quattro mesi, il 5 febbraio 1932, e fu approvato in quanto ritenuto grandioso, razionale, rappresentativo della Giustizia ed in grado di competere con le altre maggiori architetture civili della città, dal Castello Sforzesco all'Ospedale Maggiore[117].

Rispetto al tema, ai casi ed ai protagonisti della presente trattazione occorre notare, inoltre, che anche Gaetano Rapisardi – sebbene in minima parte rispetto al fratello – collaborò al progetto, come dimostrato da una lettera inviata da Piacentini al suo studio romano da Parigi (ove si trovava per la progettazione del Padiglione Italia da erigersi in occasione dell'Esposizione Universale del 1937) nella quale gli raccomandava di "mettere giù", ovvero di rappresentare in bella copia, i due schizzi che aveva apprestato per l'Aula Magna del Palazzo di Giustizia di Milano[118].

Volendo riassumere i tratti salienti dell'edificio dal punto di vista strutturale, occorre notare come esso occupi una superficie di circa 30.000 mq, presenti una pianta trapezoidale [Figg. 52, 53] e si affacci su corso di Porta Vittoria, sulla via San Barnaba e lateralmente sulle vie Freguglia e Manara. La facciata principale, su corso di Porta Vittoria [Figg. 62, 95], si estende per 120 metri ed è alta 38 metri, mentre quella su via San Barnaba [Fig. 96] misura 168 metri ed i prospetti secondari misurano 204 metri. La struttura portante è costituita da pilastri in cemento armato su fondazioni a plinto, murature d'ambito e partizione interna in laterizio forato, con copertura a terrazza ed in parte a falda[119]; l'edificio è composto da quattro elevazioni e due piani ammezzati, da otto cortili principali e da una torre-archivio [Fig. 93] alta 61 metri, posta tra via Freguglia e via San Barnaba (sebbene attualmente non conservi la funzione originaria in quanto l'Archivio notarile è stato spostato per ragioni gestionali), mentre al suo interno sono presenti circa 1.300 locali, quantità proporzionata alle dimensioni dell'edificio ed alle necessità pratiche, come testimoniato dal bando di concorso che ne richiedeva almeno 1.032.

---

[116] Come riportato nel saggio *La storia del Palazzo di Giustizia di Milano,* in "Rivista Giustizia a Milano", p. 17, pubblicato in www.giustiziamilano.it (ultima consultazione: 10/09/2020).

[117] Per un inquadramento generale della vicenda si veda: G. Bologna, *Milano. Il palazzo di giustizia*, Milano 1988.

[118] Come riportato da Paolo Nicoloso, che cita la lettera di Marcello Piacentini a Cesare Pascoletti del 1° settembre 1936, conservata presso il Fondo Piacentini (Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, b. 71) in P. Nicoloso, *Marcello Piacentini. Architettura e potere: una biografia,* Udine 2018, p. 194.

[119] Come riportato in: *Palazzo di Giustizia, Milano*. Scheda completa, p. 14, in www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede-complete/3m080-00054/ (ultima consultazione: 20/09/2020).

A differenza del Palazzo di Giustizia di Messina, costituito da un corpo centrale e da due padiglioni separati seppur connessi da percorsi coperti, quello di Milano presenta un unico blocco, scandito al proprio interno in diverse parti ma ricreante, nel complesso, una sorta di grande isolato urbano. Sebbene la suddivisione adottata a Messina fosse dovuta anche alle prescrizioni anti-sismiche, certamente negli anni successivi Piacentini approfondì le esigenze di tale tipologia edilizia e riformulò la pianta, la distribuzione dei locali e la concezione complessiva, divenuta unitaria, affinché fosse maggiormente funzionale anche in base ad alcuni elementi vincolanti quali la separazione della materia civile da quella penale e dei tre gradi dell'amministrazione giudiziaria, Pretura, Tribunale e Corte d'Appello. Per comprendere e rispondere a tali esigenze e per rispettare le indicazioni presenti nel bando e nel programma redatto inizialmente, l'architetto si avvalse della collaborazione di una commissione composta da magistrati ed avvocati e presieduta dal senatore Pietro Alberici, presidente della Corte d'Appello di Milano.
Le tre sezioni sono concepite autonomamente e ciascuna possiede un proprio accesso (come si vedrà, il Palazzo di Giustizia di Catania, ad esempio, riprende tale caratteristica), sebbene all'interno siano collegate da due grandi gallerie longitudinali; il piano rialzato è dedicato ai tre gradi di giudizio dei servizi penali mentre il primo piano ai rispettivi tre gradi dei servizi civili.

Nella distribuzione degli spazi Piacentini considerò di certo l'impianto calderiniano, nel quale gli ambulatori ed il Cortile d'Onore rivestivano una ruolo primario, al contempo funzionale – in quanto erano volti a distribuire ed a smistare i flussi di folla – e rappresentativo-monumentale. Non a caso, gli ambulatori del primo piano [Figg. 67, 68, 69] sono alcuni tra gli ambienti maggiormente decorati e preziosi dell'intero complesso: vi si trovano, infatti, i tre grandi bassorilievi raffiguranti *La Giustizia romana*, *La Giustizia corporativa* e *La Giustizia biblica,* rispettivamente di Romano Romanelli, di Arturo Martini e di Arturo Dazzi, e presentano il pavimento in rosso Levanto, il rivestimento delle pareti in paonazzo, i sedili in verde antico, i pannelli sottostanti le sculture in onice di Montaione, il soffitto in stucco patinato ed i velari in bronzo e vetro termolux.
Un altro ambiente particolarmente rappresentativo è il Cortile d'Onore [Fig. 86], nel quale si affacciano le Aule di udienza che, per via di un vincolo imposto dal bando, non potevano ricevere la luce dalle finestre poste sulla facciata principale; l'ambiente, che ricalca la monumentalità, seppur in forme semplificate, del Cortile d'Onore del Palazzo di Roma, è rivestito in marmo balticino ed al centro ospita una scultura in porfido di Attilio Selva, raffigurante la *Giustizia*. Come riportato da Paolo Nicoloso, in una lettera del 27

ottobre 1940 destinata a Piacentini Luigi Moretti si complimentava con il progettista e confrontava tale spazio con l'atrio del teatro in corso di progettazione per l'E 42, sottolineando il comune problema dell'interasse dei pilastri ed affermando: «questo ambiente è proprio grandiosissimo e spettacolare, degno del concetto romano di Giustizia e dell'immenso edificio»[120].

All'interno del dettagliato articolo di apertura pubblicato nel 1942 sul numero monografico di "Architettura" dedicato al Palazzo, il critico Raffaele Calzini affermava: «Marcello Piacentini, nella concezione e nella traduzione del suo progetto, ha sempre tenuto presente non soltanto la funzione, ma, altresì l'origine ideale dell'edificio da costruire: l'ispirazione si è concretata nella imponderabile atmosfera che anima in diverso modo una Reggia ed un teatro, un tempio ed un pantheon, un sacrario e un tribunale»[121]. Sottolineando la maestria dell'architetto nel considerare «temi sopratutto estetici, problemi eminentemente decorativi» nei progetti più recenti, quali le sistemazioni delle piazze di Bergamo e di Brescia, l'Arco Trionfale di Genova o le soluzioni urbanistiche come la spina di Borgo, Calzini, inoltre, raccontava:

> «quando il Ministero di Grazia e Giustizia e la Podesteria di Milano gli proposero la costruzione di questo edificio Piacentini capì che prevaleva nella difficile concezione ed esecuzione un problema morale […] Piacentini ha voluto dare a questo suo potente organismo, sano e vitale, un significato ideale di comprensione immediata. Creare un edificio che ispiri un raccoglimento meditativo, un equilibrio di saggezza e di reverenza, un sentimento di giustizia e di fede, è adempiere una funzione. Il Palazzo di Giustizia di Milano ubbidisce a questo scopo; ma, non per questo, è trascurata la funzionalità efficiente della sua destinazione»[122].

Piacentini aveva, dunque, rispettato «la buona distribuzione degli ambienti, i loro rapporti di superficie e di cubatura, la buona illuminazione, la perfetta acustica, la facilità ed economia dell'esercizio» tenendo conto, altresì, della «popolazione» del palazzo, composta da pubblico, avvocati, procuratori, giudici e cancellieri, attraverso la «chiarissima e studiatissima pianta», la suddivisione per materia e per gradi del

---

[120] Lettera di Luigi Moretti a Marcello Piacentini, 27 ottobre 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 132, riportata in P. Nicoloso, *Marcello Piacentini*, op. cit., p. 248.

[121] R. Calzini, *Il Palazzo di Giustizia di Milano,* in "Architettura", XXI, gennaio-febbraio, 1942, numero monografico, p. 2.

[122] R. Calzini, *Il Palazzo di Giustizia*, op. cit., p. 4.

procedimento, considerata sia orizzontalmente, sui quattro piani, sia verticalmente, separando Corte d'Appello, Tribunale e Preture.
Inoltre il critico evidenziava l'utilizzo di un «modulo ricorrente» da parte del progettista, «quel modulo altimetrico di m. 4,30 che domina l'edificio piacentiniano e uniforma o misura l'altezza dei piani, il passo di vite di tutte le scale, e raddoppiato, l'altezza delle aule e, triplicato, l'altezza dei deambulatori», considerandolo «la traduzione numerica, matematica, di un solo pensiero, creatore di spazi e distributore di masse»[123]. Secondo il critico, quindi, il Palazzo piacentiniano rappresentava «la più monumentale e solenne architettura del Ventennio Fascista, quella che è più significativa non soltanto per la grandiosità e la mole, ma anche per l'affermazione stilistica e per la bellezza unitaria della compagine costruttiva»[124], mentre rispetto alle possibili critiche relative all'immensa mole del Palazzo, «come un'isola piantata nel cuore di Milano», Calzini rispondeva richiamando quale ideale riferimento i più «antichi esempi e schemi delle basiliche romane, che, nella ossatura della Città di Sant'Ambrogio e di Costantino, portano l'affermazione imperitura e solenne del classicismo»[125]. Al di là dei toni celebrativi e propagandistici, gli aspetti progettuali, distributivi e funzionali evidenziati da Calzini sono certamente condivisibili e la sua descrizione, semplice ed efficace, consente una piena comprensione di tali caratteristiche.

Raffaello Giolli, invece, nell'articolo, citato in precedenza, pubblicato su "Costruzioni-Casabella" nel 1942, espresse un giudizio negativo a proposito della distribuzione degli spazi, in quanto a suo parere l'architetto aveva realizzato «uno strano edificio che sembra(va) messo insieme per potervi passeggiare invece che lavorare: piccole aule, piccolissimi uffici, vastissimi atrii e corridoi. Ambulacri di più di 250 mq per sboccare ad aule di tribunale di meno di 30 mq (l'Aula di udienza più vasta di corte d'assise è di circa 90 mq), cortili di quasi 500 mq per giungere a centinaia di uffici, naturalmente uffici a pareti fisse di 7 mq o pressappoco: insomma, una pianta a rovescio»[126].

In origine la facciata principale avrebbe dovuto ospitare una grande statua della Giustizia posta sull'attico [Fig. 55], nonché dei bassorilievi posti in corrispondenza della sommità

---

[123] *Ivi,* p. 6.

[124] *Ivi,* p. 1.

[125] *Ivi,* p. 6.

[126] R. Giolli, *Piccola inchiesta sul palazzo di Giustizia*, op. cit., p. 30.

dello scalone d'accesso, dei busti sovrastanti le finestre del secondo ordine e tre rilievi raffiguranti alcuni attributi della Giustizia apposti nelle strombature superiori della triplice entrata, com'è possibile desumere dalla fotografia del plastico conservata presso l'Archivio civico fotografico del Castello Sforzesco di Milano, dai prospetti eliografici del luglio 1932, conservati presso l'Archivio civico della stessa città[127], nonché dal modello esposto all'interno della Mostra internazionale di Architettura in occasione della V Triennale di Milano [Fig. 54], dagli schematici schizzi progettuali e da un documento dattiloscritto, "Specchio n. 2. Palazzo di Giustizia. Opere d'arte. 07/10/1936"[128], conservati presso il Fondo Piacentini della Biblioteca di Scienze Tecnologiche di Firenze.

Tra i numerosi disegni e schizzi relativi al Palazzo di Giustizia di Milano conservati presso il Fondo Piacentini si ritiene utile segnalare le seguenti immagini poiché testimoniano, seppure in modo scomposto e incompleto, l'iter progettuale e le riflessioni dell'architetto circa le migliori soluzioni da adottare:

- **n. 1.698**, datata 29 giugno 1931, propone tre soluzioni del prospetto laterale del Palazzo di Giustizia ed uno schizzo del cortile comprendente la statua abbozzata, a riprova che Piacentini avesse concepito sin dall'inizio l'inserimento di una scultura nell'area [Fig. 96bis];
- **n. 1.685**, s.d., comprende undici versioni di possibili facciate, una delle quali riconducibile a quella del Palazzo di Giustizia di Messina [Fig. 97];
- **n. 712 r,** s.d., presenta due diverse versioni della facciata, una delle quali con le parti laterali più avanzate, ovvero come il progetto definitivo, ed un abbozzo di statua o complesso scultoreo al centro, sulla sommità del triplice portale [Fig. 98];
- **n. 1.145**, s.d., comprende diversi bozzetti ed i seguenti appunti a matita, a parziale commento degli schizzi: «Milano, Palazzo di Giustizia. Proposta per i modelli - Aula magna, - Aula Assise, - ambulatorio, - portale fianchi; - Cortile d'onore. - Concorso per la grande statua» [Fig. 99];

---

[127] Plastico del Palazzo di Giustizia di Milano. A. Aragozzini, Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco. Archivio Fotografico, fondo Raccolta Iconografica, RI 14197 e Archivio Civico di Milano (ACM), 1955, fasc. 205. Per il secondo riferimento si veda anche: G. Ginex et. al., *Il Palazzo di Giustizia di Milano: le opere decorative,* in *Anni Trenta. Arte e Cultura in Italia,* cat. della mostra, Milano 27 gennaio-30 aprile 1982, Galleria Vittorio Emanuele, Sagrato del Duomo, Palazzo Reale Sala delle Cariatidi, ex Arengario, Milano 1982, p. 53. Si segnala la presenza di un primo inventario delle opere decorative del Palazzo di Giustizia alla fine del suddetto saggio, alle pp. 56-57.

[128] "Specchio n. 2. Palazzo di Giustizia. Opere d'arte. 07/10/1936", Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

- da **n. 1.132** a **n. 1.137**, s.d., aventi per soggetto diverse viste e particolari della facciata principale e di quelle laterali. In particolare, la n. 1.133 [Fig. 100] contiene due schizzi relativi alla prospetto principale, entrambi comprendenti la statua sulla sommità: il primo maggiormente dettagliato (presenta anche la scritta "*IVSTITIA"* al di sopra del triplice portale), il secondo avente la parte terminale concava, con un effetto evocante la monumentalità classica o le esedre caratteristiche del linguaggio ottocentesco, e nella quale è appuntato il nome «Wright» in riferimento alla Torre-Archivio (da cui si desume una probabile ispirazione o un appunto al fine di approfondire un'opera specifica o, più in generale, lo stile dell'architetto statunitense per sviluppare al meglio quell'elemento architettonico);
- **n. 1.141**, presenta un portale affiancato da due colonne, sovrastato da una statua entro una nicchia e completato da finestre laterali e dalla scritta "*IVSTITIA*", probabilmente concepito per uno degli ingressi secondari del Palazzo [Fig. 101];
- **nn. 1.190, 1.191 e 1.192**, presentano facciate e piante di un modello di Palazzo di Giustizia più simile a quello progettato dai fratelli Rapisardi per Pisa, sebbene una delle facciate corrisponda perfettamente a quella definitiva di Milano [Figg. 102, 103, 104];
- **n. 1.652**, di cui lo schizzo principale ricorda anche la facciata del Palazzo di Giustizia di Palermo, progettato dai fratelli Rapisardi [Fig. 105];
- n. **1.155**, presenta lo studio della pianta del Palazzo di Giustizia di Milano ed altri schematici schizzi riferibili alla facciata ed a studi per la ripartizione di taluni ambienti [Fig. 106];
- **n. 1.783**, nella quale è delineata principalmente la parte centrale del prospetto, al fine di evidenziare gli effetti luministici all'interno del pronao e di indicare con precisione il punto nel quale sarebbe stata collocata l'Aula Magna. L'indicazione dell'Aula Magna è presente, altresì, nella pianta della corte principale, intorno alla quale si sviluppano anche altre 8 aule, numerate [Fig. 107];
- **n. 1.159 v**, presenta due schizzi principali, a lapis rosso, che studiano diverse soluzioni per la facciata del Palazzo di Giustizia di Milano [Fig. 108];
- **nn. 1.794**, **1.793**, comprendono numerosi schizzi e dettagli relativi alle piante, alla facciata, disegnata secondo un'angolazione diversa, ed ai cortili interni del Palazzo di Giustizia di Milano [Fig. 109];
- **nn. 687, 689, 690 r**, comprendono schizzi molto schematici della facciata e della pianta del Palazzo di Giustizia di Milano [Figg. 110, 111, 112].

Inoltre si segnalano le immagini (già citate a proposito del Palazzo di Giustizia di Roma) **nn. 698 r, 1.629 e 1.630**. La prima, probabilmente risalente al 23 maggio 1933 (data riportata nell'immagine precedente del Fondo, corrispondente al foglio antecedente del taccuino di appunti), comprende diverse note, tra le quali le seguenti risultano interessanti poiché dimostrano l'attenzione di Piacentini nei confronti del modello tipologico romano dal punto di vista spaziale e funzionale, pur essendo giunto ad esiti stilisticamente lontanissimi da quella composizione:

> «- verificare al Palazzo di Giustizia di Roma se le aule hanno il gradone della Presidenza in muratura. - Inoltre verificare la visibilità delle gallerie delle grandi aule. - Misure dell'Aula Magna».

La facciata del Palazzo di Giustizia di Calderini è, inoltre, presente nell'immagine **n. 1.629** [Fig. 113], uno schizzo relativo al prospetto sul Lungotevere della Casa Madre dei Mutilati, aggiunto al complesso architettonico nel 1936, mentre nell'immagine **n. 1.630** [Fig. 114] è abbozzato solo l'edificio piacentiniano voluto da Carlo Delcroix (Presidente dell'Associazione Nazionale dei Mutilati e Invalidi di Guerra) in scala 1:200, ma sulla destra si nota un appunto significativo in riferimento alla composizione dei finestroni monumentali del Palazzo di Giustizia, ad arco ed inquadrati da colonne: «richiamare, semplificandolo, il motivo del vecchio palazzo».

Tornando alla questione delle decorazioni previste e poi non compiute sulla facciata principale del Palazzo di Giustizia di Milano, dal documento, già citato, "Specchio n. 2. Palazzo di Giustizia. Opere d'arte. 07/10/1936" risulta che gli scultori Carlo Pizzi, Alberto Bazzoni e Francesco Wildt avrebbero dovuto realizzare dei busti di giureconsulti in marmo – fornendo quattro modelli per ciascuno, per un totale di 32.000 lire ad opera – entro medaglioni del diametro di circa 1,50 metri da apporre nel «Pilone del portale sulla facciata principale».

La mancata realizzazione di tali dettagli decorativi, assolutamente rilevanti rispetto all'estetica tipica della facciata del Palazzo di Giustizia, permette di comprendere l'evoluzione del gusto e della concezione rappresentativa e monumentale dei valori legati alla Giustizia e, più in generale, del linguaggio prediletto per gli edifici pubblici, sino a pochi anni prima ancora votati ad un abbondante decorativismo di matrice classica o eclettica. La monumentalità della facciata venne, quindi, demandata esclusivamente alla

eclettica. La monumentalità della facciata venne, quindi, demandata esclusivamente alla "purezza" degli elementi architettonici (privati del tutto da valenze ornamentali), alla ricchezza ed alla varietà dei pregiati materiali di rivestimento ed alle proporzioni ciclopiche.

Rispetto ai precedenti Palazzi di Giustizia sinora analizzati, il prospetto principale del Palazzo milanese non presenta colonne o capitelli compositi bensì colossali pilastri squadrati – ulteriormente slanciati dalla scalinata sottostante – che fungono da portale d'accesso; inoltre le ampie finestre che scandiscono le parti laterali, leggermente aggettanti rispetto a quella centrale, sono prive di timpani, cornici o bassorilievi decorativi, così come non sono presenti balconi, arengari o fasci di colonne e trabeazioni ornamentali atti a porre in risalto le aperture. Rispetto alle dimensioni, invece, occorre notare come l'imponente edificio di Piacentini superi anche il Palazzo di Giustizia di Roma in quanto, come notava giustamente Calzini, «la mole, che per dimensioni può gareggiare con edifici famosi come il Vaticano e la Reggia di Caserta, il Valentino o l'escoriale, si è squadrata coi suoi spigoli diritti, coi suoi ritmi poderosi e nudi su una superficie che è una volta e mezzo più grande di quella occupata a Roma dal Palazzo di Giustizia»[129].

Al centro del prospetto principale, "esaltato" dalla scalinata monumentale, Piacentini concepì un semplice portale tripartito ed architravato, al di sopra del quale fu inserita la nota epigrafe di Ulpiano «*Ivstitita – Ivris precetta svnt haec: Honeste vivere, altervm non laedere, svvm cviqve tribvere*» («Giustizia – Le regole del diritto sono queste: vivere onestamente, non recare danno ad altri, attribuire a ciascuno il suo») mentre ai lati, al di sopra dei finestroni a doppia altezza, trovarono posto altre due epigrafi: «*Ivrisprvdentia est divinarvm atqve hvmanarvm rervm notitia ivsti atqve inivsti scientia*» («La giurisprudenza è la conoscenza delle cose divine e di quelle umane, la scienza del giusto e dell'ingiusto») di Ulpiano e «*Svmvs ad ivstitiam nati neqve opinione sed natvra constitvtvm est ivs*» («Siamo nati per la giustizia e il diritto è stabilito non dal pensiero, ma dalla natura») di Cicerone. Come anticipato, il portale era inquadrato da due corpi laterali sporgenti, che sarebbero stati ripresi, ad esempio, dai fratelli Rapisardi nel progetto del Palazzo di Giustizia di Palermo; tali elementi, fondamentali allo scopo di raggiungere il perfetto equilibrio tra i pieni ed i vuoti e di rendere la struttura meno "pesante" e cupa, erano caratterizzati da un primo ordine, con strette finestre a livello del basamento, e da altri

[129] R. Calzini, *Il Palazzo di Giustizia*, op. cit., p. 2.

due ordini – dei quali il secondo gigante, ovvero corrispondente a due piani – contraddistinti da una spiccata verticalità, richiamante quella del portale tripartito, e da una grande trasparenza, altro elemento ripreso nel progetto per Palermo. Per la facciata posteriore su via San Barnaba, invece, venne progettato un triplice portale d'accesso, richiamante quello del prospetto principale ma in dimensioni ridotte (allo stesso modo degli ingressi laterali, posti sulle facciate di via Manara e di via Freguglia) preceduto da una scalinata, sormontato dalla scritta «*IVSTITIA*» ed affiancato da bassorilievi di Corrado Vigni raffiguranti due coppie simmetriche di arcangeli. Le due figure a sinistra erano dotate di spada e bilancia mentre quelle a destra di spada e rotolo della Legge, e vennero completate rispettivamente dalle epigrafi «*Fiat Ivstitia ne pereat mvndvs*» ("Sia fatta giustizia affinché non perisca il mondo»), tradizionalmente attribuita a Gaio Cassio Longino, poi divenuta il motto di Ferdinando I d'Asburgo e leggermente modificata da Hegel ed utilizzata da Kant, e «*Ivstitia fvndamentvm regnorvm*» («La giustizia è la base dei regni») di Cicerone.

Dal punto di vista materico, la struttura fu concepita in muratura di calcestruzzo e mattoni, mentre per i rivestimenti si ricorse a svariati tipi di marmo: serizzo della Val Masino per la zona basamentale della facciata, diorite scura di Anzola per la scalinata monumentale e marmo Vallestrona levigato a pomice per la restante parte della facciata.

La scultura da porsi ad ornamento dell'attico avrebbe ripreso in qualche modo la funzione decorativa legata alla Quadriga – presente a Roma e, tra gli altri esempi, a Messina, e derivante da una tradizione nordica ottocentesca – o ad altre opere poste in facciata in funzione monumentale e celebrativa, come nel caso della grande statua apposta da Francesco Fichera all'apice della scalinata di ingresso del Palazzo di Giustizia di Catania. È interessante notare come per la realizzazione di tale opera, che avrebbe coronato idealmente il prospetto principale del Palazzo milanese, nel 1934 fu bandito un concorso sovrinteso da Piacentini, nonostante l'architetto, «per avere maggiore certezza dell'intervento dei migliori»[130], propendesse per un concorso ad inviti, al fine di selezionare gli artisti con i quali aveva già collaborato. In base al testo del bando, i partecipanti avrebbero dovuto presentare alla commissione, su esplicita richiesta del Segretario Nazionale del Sindacato fascista Belle Arti, Antonio Maraini, una «dichiarazione

[130] Lettera di Marcello Piacentini a Marcello Visconti di Modrone, Roma, 23 settembre 1933, ACM, Atti del Comune di Milano, 1936, fasc. 166 riportata in G. Ginex et. al., *Il Palazzo di Giustizia di Milano: le opere decorative,* in *Anni Trenta…,* op. cit., p. 54.

documentata d'appartenenza sindacale e regolarità nel pagamento della tessera»[131]. Nonostante il numero rilevante di partecipanti al concorso, ben 54 artisti, non vi furono vincitori né vennero assegnati premi, in quanto:

> «nessuna delle opere parve degna di essere scelta per l'esecuzione: tutte, anche ad un secondo esame, si rivelarono di qualità e deficienze simili, cosicché si rinunciò a stabilire una graduatoria. Si dovette concludere che il concorso era del tutto mancato perché nessun artista mostrò di aver inteso l'altissimo tema con la dignità e con l'austerità necessarie. Nessuno, nemmeno, dimostrò di aver osservato con sufficiente chiarezza come la scultura sarebbe stata collegata alla architettura del palazzo. Si lamentò così la scarsa partecipazione dei concorrenti»[132].

Tornando alla conformazione dell'edificio, un altro elemento di rilievo è costituito dal vestibolo, cui si accede dal portale centrale e nel quale si trova lo scalone d'onore che conduce al primo piano. L'ambiente si distingue per la ricchezza formale, decorativa e materica, raggiunte per mezzo di una copertura in cemento armato con una patina in similoro, del pavimento in diorite con inserti in marmo Vallestrona, dei pilastri in granito rosso Pantheon, dei parapetti e dei corrimani in bronzo nonché del timpano, decorato dal bassorilievo di Ivo Soli raffigurante un grande sole. La medesima ricchezza, d'altronde, si ritrova nella concezione di tutto il Palazzo, sia considerando gli aspetti architettonici – per la presenza di elementi essenziali, imponenti e monumentali – sia dal punto di vista artistico e decorativo.

Ponendo a confronto il Palazzo di Giustizia di Milano con gli altri due esempi appartenenti alla medesima tipologia progettati da Piacentini – Bergamo e Messina –, emerge l'evoluzione compiuta dalla ricerca stilistico-formale dell'architetto che, come già avvenuto nella concezione della Città universitaria di Roma, aveva abbandonato l'uso di ordini architettonici o di stilemi riconducibili a periodi storici precedenti, giungendo ad un nuovo linguaggio, comunemente definito "stile littorio" e lontano dalla profusione di archi e colonne che si sarebbe manifestata nell'E 42. Lo stesso architetto, illustrando la metodologia compositiva e le idee progettuali adottate, sosteneva di aver immaginato sin

---

[131] Lettera di Marcello Piacentini ad Eugenio Radici Fossati, 16 ottobre 1933, ACM, 1936, fasc. 165, riportata in G. Ginex et. al., *Il Palazzo di Giustizia di Milano: le opere decorative,* in *Anni Trenta…,* op. cit., p. 54.

[132] Lettera di Marcello Piacentini a Marcello Visconti di Modrone, Roma, 23 settembre 1933, ACM, 1936, fasc. 166, riportata in G. Ginex et. al., *Il Palazzo di Giustizia di Milano: le opere decorative,* in *Anni Trenta…*, op. cit. p. 54.

dagli esordi di realizzare grandi superfici lisce di pietra e pilastri altissimi, di proporzioni inusitate, quali elementi di forte contrasto con le linee prevalentemente orizzontali delle facciate che, insieme al già evidenziato rapporto tra pieni e vuoti ed all'imponenza delle masse, dai volumi squadrati, semplificati e definiti, avevano condotto alla definizione di un'architettura basata su nuovi canoni e su un'estetica in grado di trasmettere i valori di solidità, gravità e compostezza tipici della Giustizia, senza rinunciare alla modernità né a canoni classici quali la simmetria o l'equilibrio formale tra le parti[133].

A proposito degli aspetti materici e decorativi, invece, occorre notare come, oltre all'abbondanza di marmi e di altri materiali pregiati ed all'attenzione prestata da Piacentini nei confronti dell'arredamento delle aule e degli uffici – concepito ricorrendo alla radica, al legno di noce per le porte (alcune delle quali rivestite da lastre di bronzo), ad altri legni pregiati, a rivestimenti in cuoio nonché al linoleum per il pavimento – l'edificio si distingue per la ricchezza di opere d'arte (circa 140) che, come più volte ricordato, lo rendono una notevole testimonianza della produzione artistica italiana coeva ed un ideale modello, sebbene nessun altro Palazzo di Giustizia edificato negli stessi anni o nei decenni successivi si possa paragonare al caso milanese dal punto di vista decorativo. Per l'abbondanza di opere d'arte, soprattutto negli interni, il Palazzo di Giustizia di Milano è comparabile, infatti, esclusivamente all'edificio romano, al quale si contrappone non soltanto per la mole e dal punto di vista estetico ed architettonico, ma anche idealmente, rappresentando un modello alternativo ed innovativo rispetto al "Palazzaccio" ormai desueto e legato ad un'estetica, a dei valori e ad una concezione tipica della società tardo-ottocentesca.

Al fine di realizzare l'apparato decorativo del Palazzo, già nel 1936 il Comune stanziò dei fondi destinati alle opere d'arte, che sarebbero state affidate «per trattativa privata ad artisti proposti dalla direzione dei lavori, scelti in via di massima tra quelli segnalati dai sindacati fascisti artisti», sebbene l'amministrazione si riservasse di «deliberare l'assegnazione degli artisti di volta in volta in relazione al procedere dei lavori»[134].
Nella realizzazione degli interventi decorativi risultano coinvolti i maggiori protagonisti della scena artistica nazionale del momento, da Arturo Martini, Carlo Carrà e Mario Sironi

---

[133] Per tali riferimenti si rimanda alle informazioni consultabili sul sito: www.giustiziamilano.it, desunte da G. Bologna, *Milano. Il palazzo…*, op. cit..

[134] ACM, 1942, fasc. 62, riportato in G. Ginex et. al., *Il Palazzo di Giustizia di Milano: le opere decorative,* in *Anni Trenta…*, op. cit. p. 54.

ad Achille Funi, Antonio Maraini, Fausto Melotti e Massimo Campigli, nonché molti artisti con i quali Piacentini aveva già collaborato in altre occasioni, come Ercole Drei, Giovanni Prini, Arturo Dazzi e Bernardo Morescalchi, che avevano decorato anche il Palazzo di Giustizia di Messina.

A proposito del legame tra Piacentini e gli artisti e della concezione dell'architetto circa il rapporto tra l'architettura e le arti figurative, bisogna necessariamente rievocare gli episodi nodali – già affrontati nel capitolo dedicato alla questione del rapporto arte-architettura in Italia fra le due guerre – della V Triennale di Milano, del VI Convegno Volta, organizzato da Piacentini, e della legge del 2% della quale, come più volte ribadito, il caso della decorazione del Palazzo di Giustizia meneghino rappresentava una sorta di prova generale. Sebbene sia stato già evocato, altresì, il dibattito sviluppatosi a partire da tale tematica sulla stampa di settore dell'epoca, si ritiene utile riportare brevemente l'opinione di Piacentini, pubblicata sulla rivista "Primato" nel 1942:

> «Gli artisti devono essere scelti dall'architetto che ha creato l'edificio: egli solo può capire chi concorda con la sua arte, […] egli deve selezionare e scegliere i suoi collaboratori»[135].

Già nel 1936, tuttavia, l'architetto aveva illustrato a Margherita Sarfatti l'imponenza del programma decorativo previsto per il Palazzo, che ambiva a trasformare in una «grande e significativa rassegna delle forze artistiche attuali» attraverso l'intervento di oltre cinquanta artisti che avrebbe scelto personalmente, come testimoniato dalla lista consegnata al podestà[136]. Sempre nel 1942, in una lettera inviata a Calzini, a proposito di alcuni tra i Palazzi maggiormente significativi per la storia dell'arte e dell'architettura italiane del Medioevo e del Rinascimento, Piacentini affermava: «ho sempre pensato che il Palazzo Comunale di Siena figurerebbe non bene se non vi avesse dipinto Simone Martini, e così tutti i Palazzi della Rinascenza, da Schifanoia alla Farnesina, sarebbero freddi e aridi e non affermerebbero sufficientemente la loro epoca, se spogliati degli affreschi che ne rivestono le pareti»[137], ribadendo, pertanto, l'importanza della decorazione artistica rispetto alla struttura architettonica.

---

[135] M. Piacentini, *La legge per gli artisti*, in "Primato", anno III, n. 11, 1 giugno 1942, p. 209.

[136] Lettera di Marcello Piacentini a Margherita Sarfatti del 12 settembre 1936, in Archivio Barbara Sarfatti, riportata in P. Nicoloso, *Marcello Piacentini,* op. cit., p. 195.

[137] Lettera di Marcello Piacentini a Raffaele Calzini del 2 gennaio 1942, Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

Prima di analizzare il ricco apparato decorativo del Palazzo di Giustizia di Milano occorre avanzare alcune precisazioni. Innanzitutto, per ogni opera il tema da trattare – «di carattere strettamente inerente la Giustizia» ed «ispirato a soggetti biblici e fatti storici» – doveva essere «concordato con il direttore dei lavori»[138], al quale erano demandati anche il collaudo ed il benestare finale, necessario affinché gli artisti potessero ricevere l'ultima parte del pagamento: per tale motivo nel Fondo Piacentini si trovano diverse lettere indirizzate all'architetto per sollecitare la procedura, inviate dagli artisti (ad esempio da Arturo Martini[139] per conto di Pio Semeghini, da Ivo Soli[140], da Massimo Campigli[141], da Carlo Carrà[142], da Attilio Selva[143] etc.) o da Ernesto Rapisardi[144], a capo dello studio piacentiniano di Milano e, pertanto, principale interlocutore non solo degli artisti ma anche delle ditte, dei funzionari del Comune, degli studi fotografici etc.

Se tali precisazioni permettono di chiarire, almeno in parte, i rapporti di potere esistenti tra progettisti ed artisti in occasione delle committenze pubbliche – pur non volendo generalizzare, il caso milanese risulta, infatti, abbastanza rappresentativo, per l'importanza e la mole di artisti coinvolti – esse rivelano, altresì, la relativa libertà degli artisti nella creazione delle opere, che non avrebbero necessariamente dovuto seguire un preciso programma iconografico.
Nel «più grande palazzo tra quelli costruiti dal regime con il concorso delle opere d'arte dei migliori artisti d'Italia (ben 52) scelti personalmente da Piacentini»[145] – come asseriva

---

[138] Come si legge nel contratto tra il Comune di Milano e il professor Silvio Zaniboni del 15 ottobre 1938, in ACM, 1942, fasc. 62 (riportato in G. Ginex et. al., *Il Palazzo di Giustizia di Milano: le opere decorative,* in *Anni Trenta…*, op. cit. p. 54) e nella lettera inviata da Marcello Piacentini a Gian Giacomo Gallarati Scotti il 2 agosto 1939, Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

[139] Lettera di Arturo Martini a Marcello Piacentini, 18 gennaio 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

[140] Lettera di Ivo Soli a Marcello Piacentini, 15 gennaio 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

[141] Lettera di Massimo Campigli a Marcello Piacentini, 20 febbraio 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

[142] Lettera di Carlo Carrà a Marcello Piacentini, 9 novembre 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

[143] Lettera di Attilio Selva a Marcello Piacentini, 21 agosto 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

[144] Ad esempio Ernesto Rapisardi sollecitò Marcello Piacentini per il pagamento di Selva, come dimostra la lettera del 15 ottobre 1941, e per quello di Semeghini, come si legge nella lettera del 14 febbraio 1941. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

[145] R. Calzini, *Il Palazzo di Giustizia di Milano,* in "Architettura", XXI, gennaio-febbraio 1942, p. 6.

Calzini – la Giustizia venne, infatti, raffigurata facendo ricorso a diverse iconografie e rimandi storico-culturali, utilizzando frequentemente attributi quali la bilancia e la spada ma anche altri meno noti come la palma, lo struzzo, la salamandra, l'occhio, il frassino, l'elefante, il toro, il sole, la fiamma e l'albero tra la scala e la colonna. I riferimenti culturali erano rintracciabili sia in ambito greco e romano sia nella storia milanese, arrivando fino alla contemporaneità e, dunque, al Fascismo. Gli episodi sacri rappresentati, invece, erano per lo più vetero-testamentari e, per questo, alcuni di essi furono oggetto di critiche e polemiche, che ebbero ripercussioni anche sulla stessa inaugurazione ufficiale del Palazzo, avvenuta "in sordina" – ed in assenza di Piacentini – nel 1940, esclusivamente alla presenza delle autorità cittadine, dopo un graduale insediamento da parte delle varie sezioni.

Com'è possibile desumere dalla corrispondenza conservata presso il Fondo Piacentini sull'argomento, l'architetto era particolarmente legato al suo progetto milanese, di cui andava fiero; di conseguenza, la vicenda relativa alla copertura di alcune opere (che verrà di seguito approfondita) e quella della mancata inaugurazione solenne lo impensierirono ed impegnarono molto. A proposito dell'inaugurazione, infatti, già nel 1937 Piacentini si augurava fosse imminente poiché, scrivendo al podestà di Milano Guido Pesenti, affermava come mancassero pochi interventi per procedere con una «inaugurazione decorativa» che sarebbe stata

> «un grande avvenimento, tanto più che lo spirito del palazzo è proprio una messa a punto dell'architettura europea: rappresenta – a lavoro fatto, e immaginato 5 anni fa – quella tendenza classica e moderna, verso cui tendono oggi tutti i popoli»[146].

Il 2 gennaio 1940, invece, l'ingegnere dell'Ufficio tecnico comunale Giuseppe Baselli – che gestiva il cantiere insieme a Rapisardi ed a Carnisio, «il primo per la collaborazione nella organizzazione generale, nelle più importanti questioni tecniche e amministrative; il secondo per la quotidiana, devota, pronta, intelligente e delicata collaborazione nella

[146] Lettera di Marcello Piacentini a Guido Pesenti, 8 novembre 1937. Archivio Storico Comunale di Milano, Ripartizione Segreteria Generale, fasc. 47, 1941.

direzione generale e sopratutto artistica; il terzo per la rigida e sicura collaborazione nella condotta tecnica e amministrativa»[147] –, rispondeva a Piacentini assicurandogli:

> «nessuna inaugurazione del Palazzo: occupazione accelerata e quasi forzata […] Nessun fatto è intervenuto, per cui la partita possa dirsi chiusa»[148].

Pochi mesi dopo, il 15 luglio, l'architetto tornava sulla questione, come si evince dalla lettera inviata a Gian Giacomo Gallarati Scotti nella quale informava il Podestà che non sarebbe stato presente alla prevista inaugurazione – «non con solennità ufficiale ma con austera cerimonia da parte della Magistratura» – della quale gli era giunta notizia, poiché si era sottoposto ad un'operazione ed il periodo di convalescenza sarebbe stato ancora lungo. Il registro linguistico adoperato lascia trasparire il coinvolgimento di Piacentini, dispiaciuto di non poter assistere «al coronamento della mia decennale fatica», ansioso di ricevere notizie «avendo la coscienza che questo Palazzo di Giustizia di Milano, costituisce senza dubbio il mio capolavoro», preoccupato circa «la sorte delle opere d'arte contro cui si scaglierà il Primo Presidente, lieto di trovarsi libero in casa propria» e prodigo nel difendere gli artisti e nel gestire al meglio l'incresciosa questione della copertura delle opere, suggerendo, perciò, quanto segue:

> «A difesa mia di artista e a difesa degli artisti chiamati dall'amministrazione d'accordo con me, a rendere significativo ed ornato il Palazzo, io desidero che le sole pitture che vengono sottratte al giudizio del pubblico siano soltanto quelle già stabilite ed elencate di comune accordo. E per questo proporrei non di celarle con una tendina, come si usa su un quadro degli altari, ma rivestendo la parete dipinta con un compensato da tinteggiarsi, sì da farle figurare muro e magari applicandovi sopra o qualche decorazione, tipo bilance, spade, etc. (che potrebbe eseguire il Melotti), e una scritta»[149].

---

[147] Informazioni riportate in una bozza da inviare a Gallarati Scotti (redatta il 15 febbraio 1940 da Ernesto Rapisardi, come si deduce dalla relativa lettera, ma approvata da Piacentini, che apportò delle modifiche a penna), allo scopo di riconoscere onorificenze e premi ai tre collaboratori dell'architetto, essendo stato completato il Palazzo. Nella stessa bozza, si leggeva anche un breve resoconto di Piacentini sulla nuova costruzione: «Il lavoro – a parte il lato artistico, che non tocca a me di rilevare – è riuscito di generale soddisfazione per la maniera come è stato condotto, sia dal lato tecnico, sia dal lato amministrativo non avendo dato luogo a nessuna questione, sia dal lato finanziario, poiché è venuto a costare sensibilmente meno di quanto era previsto circa sei anni fa, nonostante i gravi rincari e le gravi difficoltà di questi ultimi tempi. Posso perciò essere soddisfatto sotto questi punti di vista dell'opera mia». Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

[148] Lettera di Giuseppe Baselli a Marcello Piacentini, 2 gennaio 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

[149] Lettera di Marcello Piacentini a Gian Giacomo Gallarati Scotti, 15 luglio 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

Il 17 luglio il Podestà di Milano aveva risposto a Piacentini, precisando come l'occupazione del Palazzo fosse stata decisa «dal Ministero di Grazia e Giustizia; essa è in atto e penso che per la fine del corrente mese il trasferimento degli Uffici Giudiziari sia completo. Nessuno però mi ha parlato di inaugurazione: a mio giudizio ogni cerimonia dovrebbe essere rimandata al principio del venturo anno giudiziario, quando tu pure potrai prendervi parte e ricevere il pubblico riconoscimento che bene ti meriti». Inoltre Gallarati Scotti si esprimeva sulla questione della copertura, affermando che «se per alcuni dipinti non vi poteva essere dubbio circa le loro qualità negative, per altri, ad es. per quelli di Cadorin e Funi, (fosse) dubbia la convenienza di nasconderli al pubblico», per cui proponeva di «limitare la copertura dei dipinti stessi con la applicazione di una semplice stoffa grigia, stesa non a tendina volante come nelle Chiese, ma con pieghettature», in luogo del compensato proposto dall'architetto. Infine si congedava asserendo: «ti assicuro che la tua grande opera, ormai completamente ultimata, si presenta in tutta la sua maestà delle sue linee»[150].

A proposito della copertura di alcune opere, invece, è possibile ricostruire le fasi salienti della questione attraverso lo spoglio della corrispondenza di Piacentini conservata nella busta 94 dell'omonimo Fondo di Firenze, contenente i materiali relativi a Milano.

Nel 1939 il primo Presidente della Corte d'Appello, Preda, si era espresso negativamente sulle opere di Ferrazzi (*Daniele nella fossa dei leoni*), Penagini (*Mosé orante* o *Mosé con le tavole della Legge*), Cadorin (*Il giudizio di Salomone*) e Funi (*Mosé che provoca le fiamme del cielo sui simulacri pagani*) accusate di "giudaismo" per via dei soggetti, mentre aveva definito sconvenienti, per la presenza di figure nude, quelle di Carrà, Campigli e Semeghini ed aveva travisato l'opera di Primo Conti, *Il giudizio del cielo e della terra,* interpretando l'inserimento di Mussolini dinanzi a Cristo in trono tra legislatori, giudici, intellettuali etc. quasi si trattasse di un giudizio sul Duce. Le critiche, come emerso dai documenti citati, comportarono la copertura delle opere con pesanti tende grigie, su approvazione del Ministro della Giustizia Dino Grandi, e soltanto nel 1942, in seguito a numerosi interventi e per diretto ordine di Mussolini, vennero rimosse.
Al di là delle dinamiche intercorse e degli attori coinvolti (Ministro della Giustizia, Ministro dell'Educazione Nazionale, Presidente della Corte d'Appello, etc.), l'analisi dei documenti relativi alla vicenda consente di approfondire il pensiero di Piacentini circa il rapporto tra

[150] Lettera di Gian Giacomo Gallarati Scotti a Marcello Piacentini, 17 luglio 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

gli interventi decorativi e l'architettura e di ricostruire la rete di legami esistenti tra il progettista, i suoi collaboratori – in particolare Ernesto Rapisardi – e gli artisti.
Innanzitutto bisogna ribadire la tenacia con la quale Piacentini difese le realizzazioni artistiche contenute all'interno del suo Palazzo ed i relativi artisti ingiustamente accusati, intervenendo sia nel dibattito sulle riviste sia relazionandosi con il podestà di Milano, con ministri, magistrati e con gli stessi artisti, al fine di risolvere concretamente la problematica.
La lettera inviata il 2 agosto 1939 al podestà Gallarati Scotti[151] è esemplare in tal senso: l'architetto vi contestava la competenza artistica di Preda (che, come accennato, criticando le opere aveva innescato il meccanismo di copertura), giudicava tendenziosa l'accusa di giudaismo, difendeva le decorazioni ed illustrava il significato dell'opera di Conti, particolarmente criticata. Il documento risulta di particolare interesse anche per via dei riferimenti artistici e per la concezione estetica espressa dall'architetto. Piacentini attribuiva alle opere presenti il compito di decorare e completare le pareti absidali delle aule del Palazzo e sottolineava il suo ruolo decisionale circa l'approvazione delle stesse, in quanto Direttore dei lavori; inoltre, citava il David di Michelangelo, la Cappella Sistina e la Basilica di San Pietro al fine di dimostrare l'infondatezza delle accuse di giudaismo, nonché le (spregevoli) leggi razziali, le quali non contestavano l'iconografia del Vecchio Testamento. Difendeva, poi, l'utilizzo del nudo se dotato di senso estetico, nonché le decorazioni molto semplici ma non per questo puerili o ridicole, destinate alle Aule della Pretura; si spendeva, infine, in una puntuale descrizione iconografica dell'opera di Primo Conti, *Giustizia del Cielo e della Terra*, e concludeva affermando di aver concepito il Palazzo di Giustizia con fede ed entusiasmo, per cui riteneva intollerabile che venisse vilipeso, essendo destinato a rappresentare «il più grande esempio – perdonate questa superbia – di un complesso e di una fusione organica di opere d'arte, integratrici di un altissimo concetto architettonico». L'Accademico d'Italia aveva redatto una vera e propria dichiarazione di intenti, riconducibile pienamente al dibattito in corso sin dagli anni Trenta sul rapporto tra le arti e l'architettura e rispetto al quale si era più volte espresso, organizzando anche il Convegno Volta del 1936.

Allo scopo di comprendere appieno il pensiero di Piacentini e di illustrare i toni decisi con i quali sostenne le sue posizioni e, di conseguenza, gli interventi artistici, si riporta integralmente il documento in questione.

---

[151] Lettera di Marcello Piacentini a Gian Giacomo Gallarati Scotti, 2 agosto 1939. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

«Roma 2 agosto 1939. XVII.

A S. E. IL SEN. GALLARATI SCOTTI
Podestà di MILANO

Ricevo la Vostra del 28 u.s. riguardante rilievi e osservazioni in merito alle opere pittoriche formulate da S. E. il Primo Presidente della Corte d'Appello di Milano.

1. Prendo atto che S. E. il Primo Presidente della Corte d'Appello di Milano, giudica tollerabili le decorazioni scultoree.
   A questo riguardo Vi dichiaro che io contesto la competenza di carica e la competenza personale di S. E. Preda in materia d'arte: non può in nessuna maniera spettare a lui il giudizio dell'opera degli artisti. Vorrei sapere cosa direbbe S. E. Preda se io osassi criticare una sua sentenza di Corte d'Appello.
   Infine scultori e pittori hanno un contratto, nel quale è detto che l'approvazione dei bozzetti e dello sviluppo dell'opera spetta alla Direzione artistica dei lavori, cioè al sottoscritto.

2. a) Le decorazioni pittoriche non invadono, ma occupano la parete absidale di ogni Aula, dando a questa decoro e significato. Il Crocefisso è stato sempre pensato sulla Porta d'ingresso, di fronte al Presidente, e le effigi di S. M. il Re e del Duce, sono, come in tutti i Palazzi di Giustizia, sui due lati della parete principale. Disposizioni queste, discusse più e più volte, e approvate da tutti, compreso S. E. Preda.

   b) Alcuni soggetti sono tratti dal Vecchio Testamento (è tendenzioso dire giudaici): furono immaginati e approvati anni fa, prima delle leggi sulla difesa della razza; nelle quali leggi tuttavia non mi risulta esservi la cancellazione dell'iconografia del Vecchio Testamento. Queste opere d'arte sono perciò da classificarsi – sotto questo punto di vista – insieme al Mosè del Michelangelo, alle pitture della Cappella Sistina, e a quasi tutta la produzione artistico-religiosa italiana da duemila anni a oggi.

   c) La sconvenienza di alcune pitture è relativa al giudizio di S. E. Preda: il quale non so con quale diritto possa permettersi tali affermazioni a proposito di pittori di chiarissima fama, e che hanno portato e portano altissimo all'estero il buon nome dell'Arte italiana.
   Gli 80 Artisti che lavorano al Palazzo di Giustizia, sono i migliori d'Italia. In quanto al nudismo, è bene ricordare a S. E. Preda come in S. Pietro di Roma – Chiesa Madre del Cattolicesimo – e in tutte le altre Chiese e Musei religiosi e civili e nelle piazze vecchie e nuove, abbondino i soggetti nudi, che, quando sono trattati, come nel nostro caso, con senso altamente estetico, non urtano affatto il sentimento di pudicizia.

d) Non ho nessuna ragione di oppormi alla nomina di una Commissione per l'esame delle opere d'arte; anzi rivendico a me stesso l'idea, avanzata da più di un anno.
È bene però chiarire che tale Commissione deve essere composta nella grande maggioranza di artisti d'oggi, e non di uomini incompetenti e trapassati.
Del resto il Giudice Comm. Giudice è stato sempre vigile e solerte collaboratore mio nel procedimento dei lavori, per incarico della Magistratura stessa.

e) Il quadro di Primo Conti è una delle opere più belle e significative della pittura moderna italiana: quadro che all'estero ci invidieranno moltissimo. Evidentemente S. E. Preda non solo non ne ha apprezzato il valore artistico, ma non ha neppure capito il suo significato e grida che il ben noto pittore fiorentino, ha voluto collocare il Duce tra i giudicabili !!!!! : lascio a Voi, Podestà, giudicare tale proposizione di S. E. il Primo Presidente della Corte d'Appello di Milano !!
L'opera del Conti ha raccolto moltissimi autorevoli consensi. Allo studio del Conti, dove fu esposto il quadro per quindici giorni, è stato un vero pellegrinaggio di popolo: oltre duemila persone di ogni grado sociale hanno lasciato la loro firma sul suo quaderno; tanto che alcuni giornali, registrando l'avvenimento, hanno ricordato i tempi d'oro della produzione toscana.
Ciò convalida un vecchio convincimento: che il famoso "divorzio" fra pubblico e arte moderna non è che una menzogna di critici falliti per esaltare artisti falliti.
I due gruppi che fiancheggiano l'Umanità inginocchiata (figura di donna al centro del quadro) rappresentano alcuni fra i più grandi geni della storia di ogni tempo, in virtù dei quali l'eterna Giustizia d'Iddio (che troneggia, secondo la tradizione romana e cattolica, nella parte superiore della composizione) si è fatta legge terrena: ordine di civiltà. Profeti, Santi, filosofi, condottieri e legislatori presiedono a questo supremo Tribunale della Storia, che interpreta il Giudizio Divino nella quotidiana realtà della vita e che si concreta al tempo presente nella figura del Duce, assertore guerriero "di una più alta Giustizia sociale".
A sinistra: Mosè, Solone, S. Gregorio Magno, Platone. A destra: Augusto, Giustiniano, Licurgo e Napoleone. Mussolini, quinta figura staccata dal gruppo, domina presso il centro del quadro. Nella parte superiore, il Padre Eterno (La Legge) e il Cristo (incarnazione della Legge) spartiscono le anime che gli angeli alla destra del Creatore indirizzano al Cielo, e alla sua sinistra discacciano. Le Anime sono tutte senza volto, perché simboli della nostra umanità.

Non si tratta, come vedere, di un "Giudizio Universale" ma della "Giustizia del Cielo e della Terra", presente ad ogni atto della nostra vita.

f) Si tranquillizzi S. E. Preda che le decorazioni per le Aule della Pretura non sono né puerili né ridicole, ma semplici emblemi della giustizia, semplicemente espressi.

E da ultimo, permettetemi Sig. Podestà, di protestare ancora e altamente per il tono spregiativo usato dal Primo Presidente della Corte d'Appello di Milano, nei riguardi Vostri, del Palazzo di Giustizia e miei. S. E. Preda, fin dall'inizio dei lavori, non ha fatto che ostacolare, sempre, il proseguimento, denigrando sistematicamente quest'opera che, a dispetto suo, costituirà una delle più significative ed imponenti affermazioni dell'Arte del Regime Fascista.
Si deve a S. E. Preda e alle sue continue opposizioni per la conclusione degli impianti e specialmente dell'arredamento (opposizioni spiegate sempre all'ultimo momento, quando si era pronti per gli appalti) se il Palazzo si inaugura con un anno di ritardo. Le attuali opposizioni alle opere d'arte potranno far tardare ancora, e permettere a S. E. Preda di rimanere ancora nei suoi vecchi uffici.
Io ho messo tutta la mia fede e il mio entusiasmo in questa opera, e non posso tollerare che essa venga vilipesa e malmenata da chi avrebbe anzi l'obbligo civile di esaltarla.
Essa rappresenterà il più grande esempio – perdonate questa superbia – di un complesso e di una fusione organica di opere d'arte, integratrici di un altissimo concetto architettonico. Questo è quanto dicono tutti, sia in Italia che all'Estero, a onore del Regime e di Milano.
Con tutta la mia stima»[152].

Da una lettera confidenziale risalente al 14 marzo 1940, nella quale Piacentini dava indicazioni a Rapisardi in previsione dell'annunciata visita del Palazzo da parte di un Federale, emerge ancor più chiaramente l'opinione dell'architetto su Preda, chiamato "panzone", e sulla questione sin qui analizzata:

«Sono assai spiacente che lunedì non potrò essere a Milano per la visita del Federale […] e soprattutto stare in guardia contro gli attacchi del panzone che probabilmente sarà presente. Ci saranno, immagino, anche il Podestà e Viani; ma è bene che le spiegazioni le dia un tecnico.
Per le pitture incriminate sarà bene teniate le porte chiuse; con la chiave in tasca, nel caso che egli volesse vederle: dire in tutti i modi che quelle sono già state da me protestate (si metterà una tenda o tavola, come abbiamo detto, per l'inaugurazione): ma è preferibile che non le veda. Parlargli dell'inaugurazione. Dirgli della mia malattia, che mi impedisce di essere presente»[153].

[152] Lettera di Marcello Piacentini a Gian Giacomo Gallarati Scotti, 2 agosto 1939. Fondo Piacentini, Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, b. 94.

[153] Lettera di Marcello Piacentini a Ernesto Rapisardi, 14 marzo 1940. Fondo Piacentini, Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, b. 94.

Al 17 luglio 1940 risale, invece, la lunga lettera inviata dal Presidente di Sezione della Corte d'Appello, Giuseppe Giudice, a Piacentini, al fine di informarlo circa varie questioni, quali l'insediamento nei nuovi locali da parte delle diverse sezioni, i relativi commenti sul Palazzo – «entusiastici per ciò che concerne la grandiosità, la decorosità, la comodità» –, i problemi connessi alla mancanza del mobilio e soprattutto riguardo la questione delle opere «sconvenienti»:

> «Il solo serio inconveniente, anzi direi la sola sconvenienza, sono quelle malaugurate pitture che deturpano alcune aule e che suscitano i sogghigni di chi vi può gettare uno sguardo. Secondo l'ordine del Ministro si stanno ricoprendo con una tela di colore intonato a quello delle pareti. Intanto, poiché entriamo in periodo feriale e poche aule funzioneranno, farò aprire al pubblico solo quelle in cui sono opere apprezzabili: per il Tribunale civile, quella col quadro di Primo Conti, le cui figure hanno un colorito eccellente e un rilievo potente; per la magistratura del lavoro quella col Traiano di Ferrazzi, per la Corte d'Appello civile quella col quadro di Vagnetti e quella col quadro di Colacicchi, i quali due quadri sono quelli che raccolgono i maggiori elogi. Tra le sculture, quella del Romanelli è unanimemente ammirata; quella del Dazzi lo sarebbe di più se non contenesse in un solo altorilievo tre soggetti disparati. La statua del Selva piace poco per la faccia triste e ammutolita; bisognerebbe, nella traduzione in marmo, darle un visto di tipo ellenico e un'aria serena, e sarebbe anche bene sostituirle la ghiera a spuntoni con una corona di altro tipo. Bisognerebbe che il pittore Lambertini finisse al più presto gli affreschi nei saloni dei capi della Corte, che intanto restano inadoperabili… Tra gli affreschisti il Lambertini supera di molto tutti quelli che hanno lavorato nel palazzo: la scena delle Furie è un'opera classica: anatomia impeccabile, disegno correttissimo, movimento impressionante. Ma, così isolata com'è finora, sembra inadatta al luogo per il suo significato terrificante: bisognerà che negli altri due affreschi delle pareti laterali il pittore svolga i temi della espiazione e della redenzione, acciocché il Trittico nel suo complesso dia una impressione armonica e rasserenante… è un peccato che nessun pittore abbia pensato a una composizione illustrante qualche fatto del tempo presente: sarebbe stata, ad esempio, assai apprezzata una raffigurazione del deposito dei codici in Campidoglio da parte del Duce, e credo che Lambertini sarebbe stato capace di trattare degnamente il soggetto»[154].

Al di là dei giudizi soggettivi di Giudice – sulla composizione di Dazzi o sull'espressione dell'opera di Selva, che fu effettivamente modificata, come si deduce dalla lettera inviata

[154] Lettera di Giuseppe Giudice a Marcello Piacentini, 17 luglio 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

il 3 agosto 1940[155] da Piacentini a Giuseppe Baselli e dalle due fotografie relative al bozzetto del nuovo volto della statua, conservate nella stessa busta del Fondo Piacentini –, risulta interessante l'aspetto della ricezione delle opere, non sempre coincidente con la critica successiva, come dimostra il caso di Gianni Vagnetti[156] e di Giovanni Colacicchi[157]. Sebbene a detta di Giudici le loro opere fossero tra quelle maggiormente elogiate e i due artisti fossero affermati – entrambi esponenti del Gruppo Novecentesco Toscano ed appartenenti all'ambiente culturale fiorentino, parteciparono regolarmente alla Biennale di Venezia ed alla Quadriennale di Roma, e nel 1941 Vagnetti fu nominato Accademico di San Luca ed insignito della Legion d'onore –, nei decenni successivi i due artisti non hanno goduto di altrettanta fortuna critica ed oggi le loro realizzazioni all'interno del Palazzo di Giustizia, rispettivamente *Cristo che placa la tempesta* e *Zaleuco giudice di Locri*, non risultano tra le più apprezzate.

Tornando agli scambi epistolari, il 24 luglio 1940 Piacentini rispose a Giuseppe Giudice, dichiarando, a proposito della vicenda relativa alle opere: «sono dolente che si siano coperti l'affresco del Funi (uno dei migliori, anche se rappresenta Mosè), e quello del Ferrazzi. È una cosa incomprensibile: me lo spiego solo conoscendo la mentalità del primo Presidente»[158].

Il 29 luglio dello stesso anno Giudice inviava un'altra lunga missiva all'architetto, nella quale, oltre a riportare una serie di commenti relativi alla riuscita del Palazzo, da poco funzionante, ritornava sulla descrizione di alcune opere – come gli affreschi *Mosè che provoca le fiamme del cielo sui simulacri pagani* di Funi e *Re Dario che libera Daniele dalla fossa dei leoni* di Ferrazzi [Fig. 31], nonché il cartone del *Bruto che condanna i figli* di Lambertini – segnalando delle inesattezze e, addirittura, un presunto errore commesso da Romanelli nell'altorilievo *La Giustizia romana,* di cui allegava uno schizzo relativo al

---

[155] «Mi risulta che lo scultore Selva ha mandato per la sua statua al Palazzo di Giustizia, il modello di una nuova testa (forse l'avrà mandata direttamente alla Ditta Mainai). Prima di fare iniziare il lavoro gradirei avere almeno due fotografie (una di faccia e una di scorcio)». Lettera di Marcello Piacentini a Giuseppe Baselli, 3 agosto 1940, Biblioteca di Scienze tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94. Baselli rispose il 13 agosto inviando le due fotografie «della faccia della statua della Giustizia, nuovamente modellata dallo scultore Selva», che attualmente si trovano nella busta 94 ma non allegate alla missiva.

[156] Per un inquadramento della figura si veda: Vagnetti Gianni, in siusa.archivi.beniculturali.it (ultima consultazione: 11/11/2020).

[157] Per un inquadramento della figura si veda: giovannicolacicchi.com (ultima consultazione: 11/11/2020).

[158] Lettera di Marcello Piacentini a Giuseppe Giudice, 24 luglio 1940. Biblioteca di Scienze tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

dettaglio contestato: il piede di Traiano giustapposto alla figura di un signifero, che a suo parere avrebbe messo in discussione la credibilità della scena non rispettandone proporzioni e profondità[159].

> «Le aule si sono rivelate ottime per l'acustica e per la capienza. Quelle alte m. 8.60 fanno alla vista l'impressione che siano un po' piccole; quella alta m. 6.50 (Tribunale, verso S. Barnaba) e quella della pretura penale, alte m. 5, pur essendo di lunghezza e larghezza identica alle altre, paiono invece abbastanza grandi: si tratta di illusione ottica cagionata dalla diversa altezza. La funzionalità delle aule e dei locali annessi è perfetta. […] La distribuzione e organizzazione di ciascun ufficio si è potuta compiere in modo che non teme paragoni: sotto questo aspetto, abbiamo il migliore palazzo di giustizia d'Italia e forse del mondo. […] Circa gli affreschi, è da riconoscere che quello del Funi ha pregi notevoli di disegno (eccetto la rupe, che pare artificiale) e di tecnica pittorica, nonostante il difetto della illuminazione: era meglio tralasciare la grande fiamma a mezz'aria, che fa luce meno intensa delle superfici illuminate; è vano il tentativo di dipingere le sorgenti luminose intense, non essendovi materie coloranti che le possano adeguatamente rappresentare. Comunque, nei rispetti dell'opera del Funi, il motivo della copertura sta unicamente nella politica razziale, sopravvenuta dopo che l'affresco era finito: per altro l'opera, sotto l'aspetto artistico, è rispettabilissima. Quanto al Daniele del Ferrazzi, l'apprezzamento di un artista maestro come Voi ha un grande valore; però raccoglie qui l'unanimità dei dissensi. Riguardando il magnifico altorilievo del Romanelli, ho osservato un particolare che mi pare di dubbia esattezza. Per darvene un'idea, ve lo rappresento nell'unito schizzo: nel mezzo, in primo piano, un signifero marcia nella linea di terra nello stesso senso del cavallo sul quale sta Traiano; dalla distanza sul terreno e dalle dimensioni relative delle figure (quella di Traiano è all'incirca i due terzi di quella del signifero) si desume che cavallo e cavaliere devono trovarsi alcuni metri più in là, verso l'orizzonte, del signifero; e ciò nonostante il piede destro di Traiano va a battere sul petto del signifero. A me ciò non parrebbe possibile neanche se il signifero si trovasse accanto al cavallo, posto che le figure sono viste di profilo: come potrebbe il signifero stare tra il fianco del cavallo e la gamba del cavaliere? Ma se è vero che la distanza tra il signifero e il cavallo, in linea prospettica, è di alcuni metri (secondo a me pare), quel piede sul petto sembrerebbe ingiustificabile. Mi rimetto al vostro sapiente giudizio: se convenite nella mia osservazione, vedete voi se sia il caso di avvertirne lo scultore. Se anch'egli ne conviene, la cosa è rimediabile scarpellando il piede e abbassando il rilievo della gamba, in modo da far scomparire il piede dietro la spalla del signifero. Lambertini ha portato il cartone del "Bruto che condanna i figli", da dipingere nel salone del Proc. generale. A sinistra i due figli curvi sotto il peso della condanna; in mezzo, Bruto in atto di condannare e maledire; a

[159] Osservando l'altorilievo, si evince che né Piacentini né Romanelli considerarono il "suggerimento" di Giudice, che consigliava di scalpellare il piede, tuttora presente.

destra sei littori che erano un po' affastellati e guardavano chi qua chi là. Lambertini, seguendo di buon grado i miei amichevoli consigli, ha ridotto a tre i littori, bilanciando così la composizione e rendendola più ariosa; e ha concentrata l'attenzione di essi sull'azione costituente il soggetto. Le figure, di anatomia precisa e disegno corretto, sono ignude: non so se ciò sarà bene accolto. Ha cominciato a dipingerle. Il Primo Presidente non vuol saperne di far completare pitture del suo salone con altri due affreschi di cui ho suggerito i soggetti (l'espiazione e la redenzione): poiché il 27 gennaio p. v. deve andare a riposo, vuol godersi subito l'ufficio, compreso il salone. Perciò Lambertini sta dando la patina alle sue Furie e le rimanenti pareti sono state tinteggiate a spugna. Se succederò nella prima presidenza, avrò caro che Lambertini dipinga le altre due pareti secondo la mia idea»[160].

Come risulta dalla copia di una lettera conservata all'interno del Fondo Piacentini (evidentemente inviata per conoscenza all'architetto), anche il Ministro dell'Educazione Nazionale, Giuseppe Bottai, intervenne circa la questione della copertura delle opere, rivolgendosi al Ministro della Giustizia Dino Grandi. Nella lettera del 17 settembre 1940, infatti, Bottai elogiava le opere decorative presenti nel Palazzo di Giustizia – in particolare il bassorilievo di Arturo Martini, «ch'è senza dubbio una delle più belle sculture italiane, e non solo italiane, contemporanee», e gli «importantissimi affreschi» eseguiti dai «migliori pittori italiani» – e denunciava la situazione spiacevole, definita «il disinganno», consistente nella copertura di alcuni affreschi, «accuratamente nascosti dietro velari di tela» su ordine del Ministero della Giustizia, che aveva, altresì, incaricato «un certo Lambertini di Bologna, ignoto nel campo dell'arte» di realizzare altre decorazioni per quelle aule. Il Ministro dell'Educazione Nazionale, inoltre, sottolineava con toni decisi come la motivazione dell'ordine – «essere in quei dipinti rappresentati personaggi e episodi biblici, quali Mosè e il Giudizio di Salomone» – fosse certamente un pretesto e celasse un più generale ostracismo nei confronti delle opere di arte moderna, che invece onoravano lo Stato, ed invitava Grandi a considerare la problematica poiché riteneva il problema razziale «una cosa troppo seria per ridurla a codesti scrupoli bigotti: per rimpicciolire la nostra intransigenza, che deve essere assoluta, alla grettezza mentale di quelle monache che mettono le mutandine al bambino Gesù sotto la campana di vetro»[161].

---

[160] Lettera di Giuseppe Giudice a Piacentini, 29 luglio 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

[161] Lettera di Giuseppe Bottai a Dino Grandi, 17 settembre 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

Il 28 marzo del 1942, invece, fu Piacentini a rivolgersi a Bottai, ribadendo la sua posizione in difesa delle decorazioni: «sento il dovere sacrosanto di proteggere gli artisti che ho chiamato a collaborare alla mia opera». Inoltre l'architetto ringraziava l'amico per essere intervenuto sulla questione e, sapendo che sarebbe tornato "alla carica", lo pregava di «cancellare questa onta, dovuta a un equivoco (fu detto al Duce che quasi tutti i soggetti del Palazzo di Giustizia erano di carattere ebraico, mentre si tratta di sole 6 opere d'arte su 140 e con ispirazioni ai più alti e noti fatti e personaggi biblici, come il giudizio di Salomone, Mosè, Dario nella fossa dei leoni), e che ci priva del godimento di veri capolavori, dovuti ai migliori artisti italiani, quali Carrà, Campigli, Funi, Ferrazzi»[162]. La missiva era completata da un interessante schema riassuntivo delle opere d'arte presenti nel Palazzo, dei relativi soggetti e degli autori, che si riporta di seguito.

[162] Lettera di Marcello Piacentini a Giuseppe Bottai, 28 marzo 1942, Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

QUADRO RIASSUNTIVO

*della classifica di carattere delle opere d'arte nel Palazzo di Giustizia di Milano*

| Alleg. dec. | Religioso | Alleg. | Alleg. fascista | Vecchio Test. | Romano | stor. milanese | storico |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Vigni 2 | Bazzoni 1 | Selva 1 | Sironi 1 | Prini 1 | Galizzi 1 | Lodi 3 | Ferrazzi 1 |
| Romiti 6 | Pellini 1 | Drei 1 | Maraini 1 | Marchini 1 | Bortolotti 1 | Saroldi 1 | Colacicchi 1 |
| Soli 1 | Broggini 1 | Fontana 1 | Martini 1 | Dazzi 1 | Romanelli 1 | | |
| Tajuti. 1 | Carrà 1 | Manzù 1 | Marussig 1 | Penagini 1 | Ferrazzi 1 | | |
| Innocenti 2 | Campigli 1 | Zaniboni 1 | Bucci 1 | Cadorin 1 | Steffenini 1 | | |
| Griselli 2 | Vagnetti 1 | Maselli 1 | Oppo 2 | Funi 1 | | | |
| Lodi 2 | Conti 1 | Carrà 1 | | | | | |
| Pini 5 | Tozzi 1 | Salietti 1 | | | | | |
| Severini 5 | Semeghini 1 | Carpanetti 1 | | | | | |
| Santagata 5 | Rosso 1 | Biagini 1 | | | | | |
| Melotti 36 | Morelli 1 | | | | | | |
| | Usellini 1 | | | | | | |
| | Tolleri 1 | | | | | | |
| Totali p/ categ/ | | | | | | | |
| 67 | 13 | 10 | 7 | 6 | 5 | 4 | 2 |
| Totale gen. N. 114 | | | | | | | |
| percent.li | | | | | | | |
| 59% | 12% | 9% | 6% | 5% | 4% | 3.5% | 1.5% |

Piacentini, infatti, non aveva mai smesso di difendere le opere incriminate ed i relativi artisti, come già sottolineato e come si evince dalla fitta corrispondenza sull'argomento conservata presso l'omonimo Fondo: da una lettera inviatagli da Antonio Maraini – Segretario del Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti, nonché artista direttamente coinvolto nella decorazione del Palazzo, avendo realizzato l'altorilievo *La Giustizia cui si sottomette in ginocchio la Colpa* per l'Aula Magna del primo piano – il 25 gennaio 1941[163],

[163] Lettera di Antonio Maraini a Marcello Piacentini, 25 gennaio 1941. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

ad esempio, si desume l'interessamento dell'architetto affinché gli artisti i cui affreschi erano stati coperti fossero tutelati. Maraini gli comunicava di aver «parlato con il Segretario Interprovinciale di quel Sindacato», il quale gli aveva assicurato che avrebbe iniziato «dei passi presso il Comune per tutelare il diritto dei 5 artisti ad essere pagati secondo il contratto» e chiedeva dettagli circa i nomi degli artisti, i titoli delle opere ed i pagamenti già effettuati per poter procedere, informazioni prontamente fornitegli pochi giorni dopo[164].

L'architetto si occupava della vicenda anche rispetto agli organi di stampa: l'8 febbraio 1942, sulle pagine della rivista "Meridiano di Roma", venne pubblicato un trafiletto sul Palazzo dell'Arte di Milano, nel quale erano presenti dei riferimenti polemici sulla vicenda del Palazzo di Giustizia:

> «Il dolore di ricordare le oramai penose e tristemente celebri cancellature di opere, nel palazzo di Giustizia, è uno dei ricordi più mesti della nostra recentissima storia artistica. Se quegli artisti non erano adatti a dipingere o a scolpire perché invitarli? E una volta invitati, perché non seguirli, consigliarli, collaborando con loro? E una volta invitati e lasciati non controllati al lavoro perché mortificarli, dopo aver speso delle sudate e preziosissime lire? Sorride agli interrogativi nostri perfino l'anima di Daniele da Volterra che un rimedio pur seppe attuare in contingenze quasi simili»[165].

Pochi giorni dopo, il 16 febbraio 1942, Piacentini citò il trafiletto del "Meridiano" in una lettera inviata ad Ugo Ojetti[166], allo scopo di esortare il critico a «spendere una buona parola» su tale questione. Per questo gli inviò un «plico» contenente «tutti gli autori e i soggetti delle opere d'arte», al fine di fargli avere una visione complessiva circa la decorazione del Palazzo, e specificò come «le pitture di Milano» non fossero state

---

[164] Sebbene non sia presente la risposta di Piacentini, l'informazione si evince dalla lettera inviata il 1 febbraio 1941 da Ernesto Rapisardi all'architetto (che deve aver poi inviato la stessa a Maraini), contenente un interessante «Specchietto dimostrativo degli affreschi coperti» che specificava: i nomi degli artisti ed il titolo delle opere coperte (*Giudizio Universale* e *Giustiniano rende giustizia* di Carrà, *Daniele nella fossa dei leoni* di Ferrazzi, *Non uccidere* di Campigli, *Mosè orante* di Penagini, *Giudizio di Salomone* di Cadorin, *Mosè riceve le leggi* di Funi, *Cristo fra due figure* di Semeghini e *Civiltà di Roma* di Bucci); chi aveva già ricevuto l'intero compenso (Ferrazzi, Cadorin e Funi); chi doveva ancora ricevere parte del compenso (Carrà e Penagini 10.000 lire mentre Campigli, Semeghini e Bucci 5.000 lire); quali opere fossero coperte (tutte ad eccezione dell'opera di Bucci). Lettera di Ernesto Rapisardi a Marcello Piacentini, 1 febbraio 1941. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

[165] N. di R., *Il Palazzo dell'Arte a Milano,* in "Meridiano di Roma", a. VII, n. 6, 8 febbraio 1942, p. VIII.

[166] Lettera di Marcello Piacentini ad Ugo Ojetti, 16 febbraio 1942. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

«cancellate, ma celate dietro una pudica cortina di tela, come si pratica per qualche quadro in talune Chiese».
L'accademico d'Italia, inoltre, raccontò ad Ojetti di aver più volte «tentato lo scoprimento alla chetichella, ma ogni due mesi, senza che nessuno potesse avvedersene»: tale dettaglio svela un interessante dinamica, che risulta anche dalla corrispondenza tra Piacentini ed Ernesto Rapisardi, e dimostra ancora una volta l'operato dell'architetto al fine di risolvere l'incresciosa questione. Il 9 maggio 1941, ad esempio, Piacentini scriveva al suo referente a Milano:

> «Caro Ernesto,
> In seguito a quanto ho convenuto con il Prefetto, sarà bene incominciare lo scoprimento delle pitture. Comincerei con Funi. La scusa è la necessità di fotografarlo: poi dopo, la fotografia non è riuscita, e bisogna rifarla. Così l'affresco rimane scoperto. Poi stiamo a vedere, e passeremo al resto, Avvisatene Viani, riferendo l'approvazione del Prefetto a questa procedura.
> Grazie e saluti cordiali.
> Attendo i conti»[167].

Tornando alla lettera inviata ad Ojetti, occorre notare come Piacentini evidenziasse altri elementi ed esprimesse giudizi di valore sulle opere: l'ordine di copertura era stato emanato «per via dei soggetti» e soltanto relativamente a sei opere su 114, definite i «sepolti vivi», espressione "forte" che venne ripresa da Ojetti nell'articolo pubblicato l'8 marzo sul quotidiano "Corriere della Sera", *La Giustizia e i sepolti vivi*[168]. Tra gli affreschi coperti, l'architetto riteneva «le due opere di Carrà e quelle di Penagini e Campigli» non famose, mentre quelle di Ferrazzi e Funi «ottime, ed è un peccato che non figurino». Infine elogiava altri lavori che a suo parere si distinguevano, ovvero gli affreschi «di P. Conti, di Vagnetti, di Ferrazzi (l'altro affresco), di Colacicchi – per limitarmi ai pittori – che sono veramente buoni, e anche accettabilissimi Rosso, Usellini, Cadorin, Salietti. Buono pure il mosaico di Sironi».

---

[167] Lettera di Marcello Piacentini ad Ernesto Rapisardi, 9 maggio 1941. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

[168] Il ritaglio di giornale contenente l'articolo è conservato nel Fondo Piacentini, così come quello relativo all'articolo del 6 giugno 1942 pubblicato sullo stesso quotidiano. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

Meno di un mese dopo, quindi, Ojetti riprese la questione a partire dal trafiletto apparso sul "Meridiano di Roma", pubblicando il già citato articolo sul "Corriere della Sera" nel quale, oltre ad esprimersi sulla ricezione critica delle opere, sottolineava come le ragioni della copertura fossero di carattere preminentemente non artistico e come l'intervento di copertura fosse provvisorio.

> «Sull'ultima pagina del "Meridiano di Roma", l'8 di febbraio, è stato risollevato un gran problema che dovrebbe essere stato risolto da molto tempo, e tranquillamente se non facilmente: il problema delle pitture che decorano il grande (troppo grande?) e fastoso (troppo fastoso?) Palazzo di Giustizia a Milano. Accenno alla grandezza e al fasto perché due o tre anni fa, se non erro, vi ha fatto accenno in Senato lo stesso ministro della Giustizia, Dino Grandi, del cui senno e del cui buongusto nessuno dubita e questo è in qualunque Parlamento, anche corporativo, un fatto piuttosto raro.
>
> Prima di tutto riconfortiamo, anzi risuscitiamo i morti; è abbastanza facile, perché non sono morti. Si legge stampato sul "Meridiano di Roma" che "il dolore di ricordare le ormai penose e tristemente celebri cancellature di opere nel Palazzo di Giustizia, è uno dei ricordi più mesti della nostra recentissima storia artistica". Cancellature? Lutto o mestizia? Sopra centoquattordici opere d'arte, pitture e sculture, otto solo non sono visibili, ma sono intatte, nascoste cioè dentro una pudica cortina di tela bianca: due affreschi di Carlo Carrà, uno di Campigli, uno di Ferrazzi, uno di Penagini, uno di Funi. Io ebbi il piacere di vederli appena tolti i ponti e gli assiti, meno, s'intende, i due ipotetici dipinti di Oppo perché non v'erano come non vi sono. E non si può accusare Oppo di pigrizia perché egli intanto veniva contemplando la sorte toccata ad altri colleghi suoi, nella fortuna dell'incarico e nella sfortuna dello sgravio, se si può dire così. Oppo è anche uno scrittore, e un egregio scrittore; e non s'è mai veduto uno scrittore scrivere una pagina sotto l'invito: – Scrivimi un capolavoro, perché forse te lo pubblico e forse te lo pago.
>
> Il fatto è che di quella rapida visita alcuni ricordi mi sono rimasti cari e indimenticabili: i dipinti di Salietti, di Conti, di Vagnetti, di Ferrazzi (di due affreschi, quello approvato), di Colacicchi, di Usellini, di Rosso; più il mosaico di Sironi.
>
> Non entro a giudicare i sepolti vivi, tanto più che taluni di essi non credo siano stati provvisoriamente condannati per pure ragioni d'arte: e del resto quelle opere si possono sempre mutare o con poca spesa correggere, e si può così condurre a compimento la decorazione degnissima.
>
> Ma non si parli, come fa il "Meridiano", di Daniele da Volterra che corregge Michelangelo e che copre i nudi del Giudizio Universale. Tra tante decine di pitture forse vi sono, anche se non si

vedono, opere di qualche Daniele da Volterra, ma purtroppo di un Michelangiolo, no: per ora, nessuna»[169].

La questione della copertura venne risolta definitivamente pochi mesi dopo: come si apprende dalla missiva del 20 maggio 1942, in risposta al quesito posto da Piacentini due giorni prima – «Mi si dice da più parti che il Ministro Grandi avrebbe dato ordine di scoprire - alla chetichella - gli affreschi del Palazzo. Informatevene e ditemi qualche cosa»[170] – Ernesto Rapisardi riferiva:

> «In occasione della legge del 2% per le opere d'arte nei palazzi pubblici, la Confederazione dei Professionisti ed Artisti è stata ricevuta dal Duce per esprimergli la riconoscenza degli Artisti. In quell'occasione al Duce è stato chiesto di scoprire le pitture del Palazzo: il Duce acconsentì e dispose che il Ministro Grandi provvedesse. Difatti in seguito all'ordinanza del Ministro, il Primo Presidente della Corte d'Appello ha fatto scoprire le pitture»[171].

Il 6 giugno dello stesso anno il "Corriere della Sera" pubblicò un altro articolo di Ojetti, in questo caso più generico, sul Palazzo di Giustizia di Milano, probabilmente a seguito di un'ulteriore esortazione da parte di Piacentini. L'architetto, infatti, il 22 aprile aveva inviato a molte testate[172] il «numero doppio di "Architettura" interamente dedicato al Palazzo di Giustizia di Milano», accompagnato da una missiva nella quale presentava il progetto ed esortava a pubblicare articoli sull'argomento:

> «Come vedrai dalle numerose ed esaurienti illustrazioni, questo edificio rappresenta – a parte le considerazioni architettoniche – una specie di compendio, o mostra, dell'arte figurativa contemporanea. Circa 60 artisti, tra i primissimi nostri scultori e pittori (Dazzi, Romanelli, Martini, Selva, Manzù, Vigni, Broggini, Prini, Drei, Biagini, Maraini, Melotti, Pini, Lodi, Innocenti, etc.; Ferrazzi, Sironi, Carrà, Campigli, Funi, Conti, Vagnetti, Colacicchi, Cadorin, Rosso, Usellini, Semeghini, Santagata, Tozzi, Severini, etc.) hanno collaborato con opere di grande respiro.

---

[169] U. Ojetti, *La Giustizia e i sepolti vivi,* in "Corriere della Sera", 8 marzo 1942.

[170] Lettera di Piacentini a Ernesto Rapisardi, 18 maggio 1942. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

[171] Lettera di Ernesto Rapisardi a Marcello Piacentini, 20 maggio 1942. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

[172] Nella lettera sono segnati a penna i nomi di alcuni giornalisti ai quali inviò la lettera: Francini per la "Tribuna", Tridenti per il "Giornale d'Italia", Biancale per il "Messaggero", Alessandrini per il "Popolo di Roma" e Borelli per il "Corriere della Sera".

È un anticipo sulla recente legge del 2% per le opere d'arte.
Un articolo di Calzini e una diffusa illustrazione tecnica chiariscono in tutti i suoi particolari la immensa opera. Vuoi tu parlarne nel tuo giornale? Te ne sarei molto grato. È opera alla quale tengo molto: è certo la più rappresentativa dell'architettura d'oggi.
Ti ringrazio e ti saluto caramente»[173].

Tornando all'articolo del 6 giugno 1942 di Ojetti dal titolo *Il Palazzo di Giustizia di Milano,* riportato di seguito, bisogna notare come esso consistesse in una sorta di sintetica presentazione del progetto – costituita dalle notizie relative alla decisione di erigere il nuovo Palazzo e da quelle concernenti il concorso – e da una breve descrizione degli aspetti architettonici e di quelli artistici, mentre la questione della copertura delle opere veniva "liquidata" affermando: «alcune di queste opere non sono state ancora scoperte al pubblico. Ma in questo ricco fascicolo esse sono tutte riprodotte» (sebbene in realtà la pubblicazione non riportasse affatto tutte le opere decorative presenti).

«L'ultimo fascicolo, gennaio febbraio, della "Rassegna di Architettura"[174] è stato dedicato al nuovo Palazzo milanese della Giustizia e alla sua descrizione tecnica e artistica. Fino al 1929 l'amministrazione della Giustizia era a Milano divisa in sette edifici vecchi e anche cadenti, posti a non breve distanza l'uno dall'altro. Nel 1929, per merito del podestà De Capitani D'Arzano e del vice podestà Giuseppe Gorla fu stabilito d'erigere il nuovo palazzo nell'area della caserma d'artiglieria a cavallo "Principe Eugenio di Savoia" sul corso di Porta Vittoria, e subito si bandiva un concorso per un progetto "di concezione semplice e severa che dovrà rispondere all'alto scopo cui il palazzo è destinato ed essere degna della città di Milano e dell'epoca fascista in cui sorge". Degli undici progetti presentati tre furono premiati. Erano troppi. E il successivo podestà Marcello Visconti di Modrone affidò l'incarico il 31 ottobre 1931 all'accademico d'Italia Marcello Piacentini. E fece bene. Il palazzo infatti è già in funzione da due anni, occupando un'area di 39.600 metri quadrati. Lo stile è moderno, cioè nudo e liscio, in botticino, con tutte le aperture rettangolari, senza altri ornamenti all'esterno, che lo zoccolo del piano terreno scuro, in serizzo di Val Masino, e pochi e sobri bassorilievi indicativi.
L'interno, invece, è decorato con pitture e sculture di cinquantadue artisti nostrani, scelti tra i più celebrati o almeno tra i più nominati di questo tempo, né tutti questi dipinti, mosaici, rilievi, sono stati, come era da aspettarsi, accolti dallo stesso consenso; tanto che alcune di queste

[173] Bozza di lettera inviata da Marcello Piacentini a varie testate giornalistiche il 22 aprile 1942. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

[174] La citazione della rivista "Rassegna di Architettura" e non di "Architettura" da parte di Ojetti non è un errore, in quanto a partire dal numero di aprile 1941, come si può notare sfogliando le copertine, la rivista venne accorpata all'organo ufficiale del Sindacato Nazionale Fascista Architetti, per cui la dicitura "Rassegna di Architettura" fu apposta quale sottotitolo di "Architettura".

opere non sono state ancora scoperte al pubblico. Ma in questo ricco fascicolo esse sono tutte riprodotte.

Anche nelle parti grandiose e monumentali dell'interno, non decorate da pitture o sculture, si ripete con materiali più preziosi la nudità dell'esterno. Negli atrii, negli ambulatori le lucide colonne di marmo bianco, rosso, verdone appena rastremate, non hanno base e finiscono con un leggero collarino per reggere l'architrave. U.O.»[175].

Sempre a proposito del rapporto tra Piacentini e gli organi di stampa, nell'ottica di una capillare diffusione del progetto sulle principali testate del Paese, occorre evidenziare come l'architetto lamentasse lo scarso interesse mostrato dalla critica nei confronti della nuova realizzazione. Ne è un esempio la già citata lettera inviata a Raffaele Calzini il 2 gennaio 1942, al quale l'architetto domandava: «ti senti di non dire male della mia più grande (grande nel senso di grossa) opera?», aggiungendo, «È venuta alla luce in un periodo poco propizio, nessuno ne ha parlato a fondo: qualche articoletto qua e là, più di cronaca che di critica. Molto nota all'estero e soprattutto in Germania dove è giudicata con grandissimo riconoscimento»[176]. E non è un caso che proprio Calzini abbia redatto l'articolo principale del già citato numero monografico di "Architettura" dedicato al Palazzo di Giustizia nel gennaio-febbraio 1942 – pubblicazione contenente la descrizione del Palazzo, i dati relativi agli aspetti costruttivi e tecnici e numerose illustrazioni relative sia alle opere decorative sia alle piante ed agli alzati dell'edificio –, in seguito rilegata e diffusa dalla casa editrice Garzanti in un'edizione identica nei contenuti ma indipendente dalla rivista, com'è possibile rilevare dalla copia conservata presso il Fondo Piacentini di Firenze[177].

Infine si ritiene utile citare la lettera inviata da Piacentini a Michele Biancale il 28 marzo 1942, al fine di invogliare il critico d'arte a scrivere uno dei suoi «acuti e personalissimi articoli» sulle questioni espostegli. La missiva risulta particolarmente interessante in quanto rappresenta un sintetico ma accurato resoconto stilato dall'architetto a proposito del suo operato rispetto alla questione del rapporto tra l'architettura e le arti e, quindi, alla legge del 2%, nonché rispetto ai successi della Scuola di Architettura di Roma. L'architetto si definiva un «precursore» della legge del 2% ed illustrava al critico «due

---

[175] U. Ojetti, *Il Palazzo di Giustizia di Milano,* in "Corriere della Sera", 6 giugno 1942.

[176] Lettera di Piacentini a Raffaele Calzini del 2 gennaio 1942, Fondo Piacentini, Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, b. 94.

[177] *Arch. Marcello Piacentini. Il Palazzo di Giustizia di Milano*, Garzanti Editore, Milano 1942.

grandi avvenimenti per l'architettura: 1) la legge del 2% per l'arte negli edifici pubblici; 2) le vittorie degli italiani in concorsi internazionali: Foschini riuscito nella terna per il Monumento a Kemal-Pascià, La Padula I premio ex-aequo a Bratislava per quella Città Universitaria». A riprova della consuetudine di collaborare con gli artisti, Piacentini elencava, poi, le opere più importanti nelle quali aveva invitato a collaborare diversi artisti, dei quali riportata i nomi, come il Palazzo della Banca d'Italia, il Cinema Barberini ed il Cinema Corso, l'Albergo degli Ambasciatori, il Palazzo di Giustizia di Messina, l'Arco di Trionfo di Genova, il Monumento alla Vittoria di Bolzano, la Casa Madre dei Mutilati, il Ministero delle Corporazioni, la Città Universitaria di Roma e l'intervento di via Roma a Torino:

> «Non c'è opera mia nella quale non abbia chiamato a collaborare i massimi pittori e scultori d'Italia, e molte volte sopportando battaglie e polemiche formidabili, famosa quella per il Ministero delle Corporazioni, che dovetti sostenere perfino contro il Sottosegretario di allora! In tutti i miei lavori è stato speso quasi sempre anche più del 2% per opere d'arte. Cominciai con il Palazzo della Banca d'Italia in Piazza D'Annunzio con grandi sculture di Dazzi e affreschi di Giulio Bargellini.
>
> In seguito: Palazzo di Giustizia di Messina: sculture di Prini, Dazzi, Drei, Biagini, Bonfiglio; la Casa Madre dei Mutilati con sculture di Dazzi, Wildt, Galletti, Papi, Prini, Morbiducci e altri, e pitture di Sironi, Santagata, Oppo; il Ministero delle Corporazioni, con sculture di Maraini, Romanelli, Drei, Galletti, arazzi di Ferrazzi, vetrate istoriate di Sironi e Chiesa, affreschi di Carpanetti, di Rosso; Monumento di Bolzano con sculture di Wildt, Andreotti, Canonica, Dazzi; Arco di Trionfo di Genova con sculture di Dazzi, Prini, De Albertis; la Piazza della Vittoria in Brescia con sculture di Martini, Romanelli, Maraini, Dazzi. E ancora le decorazioni di Biagini nei Cinema Barberini e Corso, e gli affreschi di Cadorin nell'Albergo degli Ambasciatori, e gli affreschi di Sironi e la Vittoria di Martini nella Città Universitaria di Roma, le statue del Baglioni in Via Roma a Torino.
>
> Finalmente l'opera più importante e più grandiosa, specie sotto questo punto di vista dell'appello agli artisti, è il Palazzo di Giustizia di Milano, dove figurano 140 opere d'arte, dovute ai più grandi pittori e scultori d'Italia: vero museo d'arte, rispecchiante l'attuale momento».

Inoltre Piacentini ricordava di aver «proposto e organizzato all'Accademia d'Italia il Congresso Volta del 1936, con il tema "Le tendenze della architettura razionalista in rapporto all'ausilio delle arti figurative", che riuscì – attraverso il contributo dei più grandi architetti, artisti e critici del mondo – una solenne manifestazione in pro della nostra tesi»

e riportava l'elenco degli artisti coinvolti nella decorazione del Palazzo di Giustizia di Milano:

> «PITTORI: Severini, Ferrazzi, Tozzi, Funi, Oppo, Primo Conti, Salietti, Carpanetti, Cadorin, Carrà, Campigli, Steffenini, ~~Cagli~~, Santagata, Bucci, Semeghini, Morelli, Tolleri, Penagini. (Aggiunti a penna) Sironi, Colacicchi, Carpanetti, Marussig, Taiuti, Usellini, Rosso.
> SCULTORI: ~~Sironi~~, ~~Pizzi~~, Bazzoni, ~~Wildt~~, Drei, Prini, Biagini, ~~Messina~~, Lodi, Zaniboni, ~~Marini~~, Manzù, Maselli, Fontana, Marchini, Broggini, Pellini, ~~Brioschi~~, ~~Castiglioni~~, Griselli, Innocenti, Galizzi. (I) (Aggiunti a penna) Romanelli, Martini, Dazzi, Vigni, Melotti, Selva, Romiti, Soli, Maraini, Bortolotti, Pini, Sardoni»[178].

La lettura dell'elenco risulta interessante sia poiché vi risultano numerosi artisti con i quali Piacentini aveva già collaborato in precedenza, sia per la presenza di alcuni nomi scritti e poi cancellati a penna, elemento riconducibile ad un tentativo di coinvolgimento non andato a buon fine o ad un ripensamento da parte dell'architetto[179]: un utile termine di paragone in tal senso è lo "Specchio n. 2. Palazzo di Giustizia. Opere d'arte. 07/10/1936"[180], documento già citato nel quale si ritrovano, ad esempio, i nomi di Francesco Wildt (figlio di Adolfo, all'epoca molto noto sebbene in seguito trascurato dalla critica), Alberto Bazzoni e Carlo Pizzi. Come riportato dallo schema, i tre scultori avrebbero dovuto realizzare i busti dei giureconsulti inizialmente concepiti da Piacentini a decoro del «pilone del portale sulla facciata principale», in seguito decorata unicamente dalle locuzioni latine. Di conseguenza Wildt e Pizzi devono essere stati esclusi dalla commissione, mentre Bazzoni realizzò quantomeno il bassorilievo *La cacciata di Lucifero* per un'Aula della Corte d'Assise di primo grado. Sempre dal documento del 1936 si desume che Corrado Cagli avrebbe dovuto realizzare la decorazione di un'Aula del Tribunale civile, ma dovettero subentrare problemi o altre scelte per cui l'artista non partecipò all'impresa decorativa del Palazzo (ed ecco perché il suo nome risulta tagliato anche nel documento del 1942). Giannino Castiglioni, invece, nel 1936 risultava tra i decoratori delle sovrapporte delle aule del Tribunale civile e penale – insieme ad Italo Griselli, Bruno Innocenti e Nino Galizzi, ciascuno dei quali avrebbe dovuto fornire cinque modelli – ma, sebbene nell'inventario redatto da Giovanna Ginex risulti autore di uno dei

---

[178] Lettera di Marcello Piacentini a Michele Biancale, 28 marzo 1942. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

[179] Il ragionamento può essere valido ma bisogna notare le dovute eccezioni: ad esempio Sironi risulta "tagliato" dagli scultori ma è incluso tra i pittori, avendo realizzato un mosaico per il Palazzo.

[180] "Specchio n. 2. Palazzo di Giustizia. Opere d'arte. 07/10/1936", Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

suddetti rilievi (non essendo meglio specificato di quale si tratti), si ritiene che tale notizia possa non corrispondere al vero, dal momento che il suo nome rientra fra quelli cancellati nel documento del 1942 e non essendo attualmente note altre fonti dalle quali l'artista figuri incluso nella decorazione del colosso piacentiniano. Anche gli altri nomi tagliati nell'elenco del 1942 erano presenti nel documento del 1936: si tratta di Marino Marini, Francesco Messina e Remo Brioschi, che avrebbero dovuto realizzare i fondali di tre aule del Tribunale civile. Nel caso di Sironi, invece, come evidenziato in precedenza, il suo nome è cancellato dalla lista degli scultori ma aggiunto a penna in quella dei pittori, avendo realizzato il mosaico *La Giustizia fiancheggiata dalla Legge, che reca le tavole scritte, e da una figura giovanile, simbolo della forza, recante il Fascio con la Verità*, per cui in questo caso l'inserimento nella categoria "sbagliata" era probabilmente dovuto alla considerazione di Sironi, da parte di Piacentini, più quale scultore che pittore, considerando anche che nello schema del 1936 aveva annotato, sotto la didascalia «Decorazione in mosaico» relativa all'artista, «lo scultore dovrà fornire il solo cartone».

Sebbene, come visto, Piacentini lamentasse la scarsa attenzione da parte della stampa dell'epoca nei confronti del Palazzo di Giustizia, lo spoglio di alcune riviste, specialistiche e non, ha consentito l'individuazione di diversi articoli a riguardo: sin dalle prime fasi della vicenda, "Architettura e Arti Decorative" diede notizia del Concorso bandito[181] e dell'esito dello stesso, riportando come nell'autunno del 1930 l'incarico fosse stato attribuito a Marcello Piacentini, anche dal momento che i migliori architetti milanesi non avevano partecipato alla competizione, i progetti presentati avevano un valore intrinseco modesto, non era presente alcuna garanzia di realizzazione, i premi previsti per i vincitori erano modesti e, sopratutto, era stato stabilito un tempo di appena tre mesi per la consegna. L'articolo riferiva, inoltre, come non fosse stato attribuito alcun primo premio e come il secondo fosse andato ai gruppi formati rispettivamente dall'ingegnere Angelo Bordoni e dagli architetti Luigi Maria Caneva e Antonio Carminati ed al progetto redatto dall'ingegnere Alberto Cristofari e dall'architetto Bruno Sarti. Ad altri progetti, invece, era spettato un premio di consolazione: nello specifico, oltre ad un progetto anonimo, erano stati premiati quello degli architetti Giovanni Rocco e Giovanni Crescini, quello redatto dall'ingegnere Ferdinando Chiaramonte e dal Professore Michele Basciano ed il progetto di Rocco Crescini. In sintesi, l'opinione espressa dall'articolo era la seguente: «il

[181] *Concorso per il progetto del palazzo di Giustizia in Milano,* in "Architettura e Arti Decorative", 1929, vol. II.

Concorso, male impostato, malamente seguito, non poteva dar di più. Né, ormai che il grande problema è stato altrimenti risolto, valgono le recriminazioni»[182].

La notizia del concorso fu riportata anche dalla rivista "Rassegna di Architettura"[183], mentre nel 1936 Pier Maria Bardi pubblicò un articolo polemico sulla rivista "L'Italia letteraria"[184].
Lo stesso Piacentini citò l'opera in un articolo pubblicato sulla rivista "Palladio" (e riportato nell'introduzione del presente lavoro), raccontando:

> «Mi seduceva, in principio, il desiderio di creare un palazzo regolare intorno ad un grandissimo cortile a portici, all'italiana: quasi un'immensa certosa; ma dovetti convincermi, benché con dispiacere, che l'idea non era realizzabile […] lo schema planimetrico da scegliere, soprattutto per l'inderogabile imposizione di non aprire le luci delle aule di udienza verso l'esterno, era quello a rete con cortili interni chiusi»[185].

Nel novembre del 1940, invece, la rivista "Fiamma Italica" pubblicò un articolo sull'edificio, come si desume da una lettera inviata il 28 dicembre dello stesso anno da Piacentini al redattore dello scritto, Tomasino D'Amico, ringraziandolo per aver parlato bene della sua opera ma lamentandosi per l'assenza del suo nome: «Non prendetemi per troppo ambizioso, ma perché, tra tanti nomi di artisti che hanno preso parte all'opera, non figura affatto il mio?»[186]. Ad di là della polemica, l'articolo definiva il Palazzo di Giustizia «il più interessante e il più grandioso […] degli edifici pubblici sorti in Italia nell'ultimo decennio […] per vastità d'impostazione e per modernità di stile […], opera perfetta, oltreché austera e bella», sebbene facesse notare l'assenza di «acconci e sapienti motivi ornamentali» sulle facciate e come «il nostro gusto latino meglio sarebbe rimasto appagato, ove le strutture e gli sviluppi dell'edificio, anziché al ricordo dei templi arcaici ed egizi, avessero attinto alla marziale armonia dell'arco, delle volte e delle colonne

---

[182] *Esito del Concorso per il Palazzo di Giustizia di Milano,* in "Architettura e Arti Decorative", dicembre 1930.

[183] *Concorso per il Palazzo di Giustizia di Milano,* in "Rassegna di Architettura", maggio 1930, pp. 161-169.

[184] P. M. Bardi, *L'architettura del Palazzo di Giustizia di Roma riabilitata dal Palazzo di Giustizia di Milano*, in "L'Italia letteraria", XXII, 21 giugno 1936, p. 22.

[185] M. Piacentini, *Come nasce un'opera architettonica*, in "Palladio", V, 1941, 1, pp. 34-38.

[186] Lettera di Piacentini a Tomasino D'Amico, 28 dicembre 1940. Il critico rispose il 31 dicembre all'architetto giustificandosi e sottolineando come, «anche quando la paternità del vostro capolavoro non fosse nota e conclamata nel mondo intero», essa era stata identificata dall'espressione «mole piacentiniana». Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

romane», riprendendo in qualche modo la nota polemica su archi e colonne avviatasi sin dal 1933, quando Ojetti aveva pubblicato sul quotidiano "La Tribuna" e sulla rivista "Pegaso" la *Lettera a Marcello Piacentini sulle colonne e gli archi*[187] (criticando anche il progetto per il Palazzo di Giustizia), alla quale l'architetto aveva risposto a più riprese[188]. Dell'articolo è interessante notare, altresì, il giudizio negativo nei confronti del mosaico di Sironi – «Tra le cose più indovinate sono da indicarsi le aule di udienza (per quanto se ne sarebbero preferite anche di più capaci): una settantina all'incirca, fra le quali primeggia quella delle assise, solenne e austera nella sua fodera d'alabastro, se pur non felicemente squarciata da un mosaico che preferiremmo fosse adeguatamente corretto, non conciliandosi alla gravità dell'ambiente il suo esagerato illustratirismo bizantineggiante»[189] – e quello sull'opera di Selva, evidentemente ancora non definitiva: «aspettiamo di poter elogiare nella sua edizione definitiva – e cioè quando la si sarà fatta sovranamente assidere sul suo trono imperiale e le si sarà cancellata dal volto la smorfia di imbronciata che ora, nel modello di creta, le appesantisce e immiserisce l'espressione – la grandiosa statua in porfido della Giustizia, affidata al talento e alla bravura di Attilio Selva»[190].

Come già ricordato, poi, la rivista "Architettura" nel gennaio-febbraio 1942 dedicò un numero monografico al nuovo edificio monumentale[191], mentre su "Costruzioni-Casabella" Raffaello Giolli pubblicò una breve inchiesta sul Palazzo, anch'essa citata in precedenza. Inoltre, la rivista "Rassegna di Architettura" (come accennato nel capitolo dedicato all'analisi del rapporto tra le arti e l'architettura nel periodo tra le due guerre) nel gennaio del 1940, a corredo dell'articolo *L'architettura e le arti figurative*[192], pubblicò quasi esclusivamente opere d'arte desunte dal Palazzo di Giustizia milanese, a riprova della

---

[187] U. Ojetti, *Lettera a Marcello Piacentini sulle colonne e gli archi,* in "La Tribuna", 31 gennaio 1933 e in "Pegaso", febbraio 1933, pp. 213-215.

[188] Ad esempio nell'articolo *La polemica sull'architettura. Gli archi, le colonne e l'italianità di oggi. M. P. risponde a Ugo Ojetti,* pubblicato in "La Tribuna", 2 febbraio 1933, p. 3, al quale Ojetti aveva replicato sulla stessa testata il 15 febbraio 1933, mentre in seguito Piacentini aveva risposto ancora al critico, sulle pagine del medesimo quotidiano, il 16 ed il 26 febbraio. Come riportato da Lupano, la polemica poneva Piacentini quale difensore della giovane architettura italiana e quale artefice di una svolta repentina dagli stilemi dell'architettura classica (identificata, appunto, da archi e colonne) alle nuove tendenze razionaliste. Quasi tutti gli interventi che animarono il dibattito furono antologizzati nel fascicolo di "Casabella" del febbraio 1933. Si veda: M. Lupano, *Marcello Piacentini…,* op. cit., p. 29 e p. 174, nota 26.

[189] T. D'Amico, *Il Palazzo di Giustizia di Milano nei suoi aspetti architettonici e funzionali,* in "Fiamma Italica", novembre 1940, p. 198.

[190] *Ibidem.*

[191] "Architettura", XXI, gennaio-febbraio 1942, 1-2, numero monografico.

[192] B. Moretti, *L'Architettura e le arti figurative*, in "Rassegna di Architettura", gennaio 1940, pp. 1-18.

rilevanza e della forza comunicativa di tale impresa decorativa. Vi figuravano, infatti, anzitutto i tre altorilievi *La Giustizia di Traiano* (meglio conosciuta come *La Giustizia romana*) di Romano Romanelli, *La Giustizia corporativa* di Arturo Martini e *La Giustizia biblica* di Arturo Dazzi, nonché *La Giustizia di Traiano* e *Daniele nella fossa dei leoni* di Ferruccio Ferrazzi, l'affresco di Carlo Carrà raffigurante *Giustiniano,* i mosaici realizzati da Antonio Giuseppe Santagata e quelli realizzati da Gino Severini, l'encausto di Gianni Vagnetti raffigurante *Cristo che placa la tempesta*, il mosaico *La Giustizia romana* di Guido Marussig, l'affresco *Il giudizio di Salamone* di Guido Cadorin, l'altorilievo *L'arcangelo Michele* di Eros Pellini, la scultura di Leone Lodi raffigurante *La fondazione dei fasci*, il bassorilievo di Timo Bortolotti *Giustizia romana* ed i bassorilievi dei portali laterali di Fausto Melotti.

Anche la rivista "Primato", come visto in precedenza, accompagnò le risposte di artisti, architetti e critici all'inchiesta lanciata a proposito della legge del 2% con le immagini di alcune delle opere maggiormente rappresentative concepite per il Palazzo di Giustizia di Milano – ovvero gli altorilievi di Martini (*La Giustizia corporativa*) e di Romanelli (*La Giustizia romana*) e le pitture di Ferrazzi (*La Giustizia di Traiano*) e di Carrà (*L'imperatore Giustiniano che libera uno schiavo*) –, confermando la valenza esemplificativa del Palazzo di Giustizia di Piacentini rispetto alla vicenda della nuova legge e, più in generale, rispetto alla questione del rapporto tra l'architettura e le arti decorative. Infine, oltre al già citato "Corriere della Sera", diversi quotidiani dedicarono articoli agli aspetti decorativi sin dagli anni della progettazione del Palazzo, quali "L'Ambrosiano", "Il Secolo Sera" o "Il Popolo d'Italia"[193].

Per concludere, si ritiene necessario avanzare una breve analisi relativa agli aspetti artistici del Palazzo milanese, citando anzitutto le spese totali relative alla costruzione dell'edificio e quelle inerenti l'apparato decorativo, a riprova dell'applicazione *ante litteram* della legge del 2% da parte di Piacentini: come si desume da una nota dell'economato del Comune, riportata nel saggio più volte citato *Il Palazzo di Giustizia di Milano: le opere*

[193] Fra gli altri, si menzionano: *Le statue del Palazzo di Giustizia*, in "L'Ambrosiano", 17 febbraio 1933; *Le opere d'arte per il palazzo di Giustizia*, in "Corriere della Sera", 26 luglio 1936; *Le statue del Palazzo di Giustizia motivo di ingiustizia*, in "Il Secolo Sera", 23 settembre 1936; *Il nuovo Palazzo di Giustizia sarà inaugurato in Settembre,* in "L'Ambrosiano", 31 maggio 1939, p. 4; *La grande statua della Legge per il Palazzo di Giustizia*, in "Corriere della Sera", 5 agosto 1939, p. 6; *La scultura nel nuovo Palazzo di Giustizia*, in "Il Popolo d'Italia", 25 agosto 1939, p. 6; *Prime ore di vita al Palazzo di Giustizia,* in "L'Ambrosiano", 8 luglio 1940.

*decorative*[194], il costo complessivo ammontò a 91.862.000 lire, mentre la cifra stanziata nel 1936 per le decorazioni era pari a 3.824.000 lire, ovvero il due per cento del costo totale stabilito dal primo preventivo, corrispondente a 88.500.000 lire.

Tra le numerose opere realizzate per il Palazzo di Giustizia[195], occorre primariamente distinguere quelle concepite da artisti che lavorarono anche alla decorazione del Palazzo di Giustizia di Messina, al fine di poter evidenziare – attraverso un successivo confronto – evoluzioni stilistiche e rapporti tra aspetti architettonici ed aspetti decorativi nei diversi interventi: gli artisti coinvolti in entrambi gli edifici progettati da Piacentini (e, come si vedrà, in molti altri suoi progetti monumentali) sono Ercole Drei, Giovanni Prini, Alfredo Biagini ed Arturo Dazzi.

Tra il 1937 ed il 1939 Ercole Drei, che per Messina aveva concepito la Quadriga sovrastante la facciata principale del Palazzo, realizzò il bassorilievo *La Giustizia e il Potere Esecutivo* [Fig. 78] per l'Aula III della Corte d'Assise d'Appello del primo piano. La composizione è occupata da due figure: la Giustizia, rappresentata sulla destra quale donna velata e recante l'attributo della spada, impugnata con entrambe le mani e posta verso il basso, e la personificazione del Potere Esecutivo, ritratta di profilo. Quest'ultima si accosta alla Giustizia sfiorandole la spalla con la mano sinistra, mentre con la destra le indica le tavole della Legge da rispettare. Per le fattezze e per alcuni dettagli delle due figure la composizione può essere intesa come una sorta di Annunciazione laica: la Giustizia, per la veste ed il capo coperto, ricorda, infatti, una Madonna, ed alle sue spalle si trova un arco a tutto sesto retto da due colonne, ambientazione tipica di molte raffigurazioni riconducibili a tale iconografia; il Potere Esecutivo, invece, riprende una posa tipica dell'Arcangelo Gabriele. Sullo sfondo, alle spalle del Potere Esecutivo, sono inoltre tratteggiate delle figure, esemplificative dell'applicazione della Legge, che si sporgono da una grata al di là della quale sono imprigionati poiché scontano la pena loro attribuita.

---

[194] G. Ginex et. al., *Il Palazzo di Giustizia di Milano: le opere decorative,* in *Anni Trenta…,* op. cit., p. 55.

[195] Per un inventario completo delle opere presenti si veda: G. Ginex et. al., *Il Palazzo di Giustizia di Milano: le opere decorative,* in *Anni Trenta…*, op. cit., pp. 56-57; G. Ginex, *Le opere decorative del Palazzo di Giustizia di Milano. Inventario,* in V. Fagone, G. Ginex, T. Sparagni (a cura di), *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950,* Milano 1999, pp. 209-213. Si veda, inoltre: L. M. Maulsby, *Giustizia Fascista: The Representation of Fascist Justice in Marcello Piacentini's Palace of Justice, Milan, 1932–1940* in "Journal of the Society of Architectural Historians", n. 73, 3, 2014, pp. 312–327.

Negli stessi anni Giovanni Prini, che per Messina aveva concepito i due grandi tondi *Il Diritto* e *La Legge*, realizzò un bassorilievo in terracotta all'interno dell'Aula II della Corte d'Assise d'Appello al primo piano, raffigurante l'episodio vetero-testamentario *La condanna di Caino* [Fig. 75]. In quest'opera è possibile scorgere rimandi classici e proto-rinascimentali, da Giotto a Piero della Francesca, a livello stilistico, compositivo e materico: le figure presentano tratti delicati e sono poco smarcate rispetto al fondale neutro e la formella, anche per il formato, ricorda un'opera quattrocentesca. Sia la Giustizia Divina sia Abele, già morto ed accasciato languidamente per terra sulla destra, sono posti orizzontalmente; a tali elementi si contrappone soltanto la verticalità di Caino – ritratto di spalle, ricurvo e pentito per il gesto compiuto –, cacciato dalla figura sospesa in aria. La Giustizia, che occupa il centro della scena dominando la composizione, è riconducibile ad una delle due Vittorie alate realizzate da Prini qualche anno prima per la cripta dell'Arco dei Caduti di Genova (un altro progetto di Piacentini): la posa è identica, poiché in entrambi i casi la figura femminile lambisce la spada con la mano destra e porta il braccio sinistro all'indietro lungo il corpo, ed anche il drappeggio del mantello è similare. Rispetto all'opera di Genova, nella figura milanese sono assenti soltanto le ali, sostituite da un altro lembo di mantello rigonfio per il vento e da una nube – simbolo della Giustizia Divina, rappresentando Dio – e lo scudo retto con la mano sinistra, che in questo caso è libera. A livello stilistico, tuttavia, la *Vittoria* del Monumento ai Caduti considerata (l'altra, pur essendo simmetrica, presenta qualche differenza a livello compositivo) è caratterizzata da un linguaggio maggiormente monumentale e vicino allo stile Novecento, poiché presenta lineamenti marcati, un'espressione grave e solenne ed un atteggiamento guerresco, mentre la Giustizia della formella di Milano risulta molto più delicata, sia nei lineamenti sia nella modellazione dei corpi, e si avvicina alle composizioni tipiche del Quattrocento italiano.

Sempre tra il 1937 ed il 1939 Alfredo Biagini, che a Messina aveva realizzato dei bassorilievi in terracotta dal tema mitologico a decoro di alcune aule, concepì la statua posta nell'Aula II della Corte d'Appello della Sezione Penale raffigurante, secondo una tradizionale iconografia, *San Michele e il drago.* L'angelo, posto frontalmente ma con il volto girato verso sinistra e lo sguardo lontano, regge uno dei classici attributi della Giustizia, ossia la spada con la quale ha sconfitto il drago che si trova ai suoi piedi. La figura è naturalistica e ben proporzionata; alla compostezza del corpo, in posa stante e concentrata, si contrappone il movimento del panneggio del mantello e delle maestose ali.

Si segnala che il riferimento a tali opere ed ai relativi artisti si trova anche all'interno del dattiloscritto conservato nel Fondo Piacentini della Biblioteca di Scienze Tecnologiche di Firenze citato in precedenza[196], un interessante documento che indicava, per ognuna delle composizioni artistiche riportate, la collocazione prevista, una breve descrizione, il nome dell'artista, il numero dei modelli richiesti, il prezzo unitario ed il prezzo totale. Rispetto alle tre opere di Drei, Prini e Biagini – i cui nomi sono stati curiosamente aggiunti a penna in sostituzione di altri tre nomi originariamente dattiloscritti, ovvero Giuseppe Majoli, Paolo Colnaghi e Pietro Cendali –, dal documento risulta l'originaria collocazione, non sempre rispettata, delle decorazioni scultoree figurative, ovvero i fondali delle aule del Tribunale civile. Inoltre emergono altre informazioni: ciascun artista avrebbe dovuto consegnare un modello per opera, da realizzare seguendo le dimensioni di circa 2 metri per 3, più la realizzazione finale «in quella materia che verrà concordata con la Direzione dei Lavori, caso per caso»; il prezzo unitario, in questo caso coincidente con quello totale per la presenza di un solo modello, sarebbe ammontato a 25.000 lire per ciascuna opera.

Tra gli artisti coinvolti sia nella decorazione del Palazzo di Giustizia di Messina sia in quello di Milano vi era, inoltre, Arturo Dazzi, al quale si deve la realizzazione più rilevante: *La Giustizia Biblica* [Figg. 64, 65]. L'altorilievo in marmo bianco di Carrara, realizzato tra il 1936 ed il 1937, si trova in uno degli ambienti maggiormente rappresentativi del Palazzo dal punto di vista artistico, l'ambulacro della Corte d'Appello posto al terzo piano, nel quale il cromatismo dei marmi (pareti in paonazzo, pavimento in rosso Levanto, aperture in porfido, sedili in marmo verde)[197] e le vetrate sono completati dalla ricchezza dei tre grandi altorilievi (che misurano 5 metri per 5) raffiguranti, oltre alla *Giustizia biblica,* la *Giustizia romana* e la *Giustizia corporativa,* rispettivamente di Dazzi, Arturo Martini e Romano Romanelli.
Lo scultore originario di Carrara – che per Messina aveva realizzato una statua bronzea, solenne e severa, raffigurante *La Giustizia* posta entro una nicchia al di sopra del portale dell'Aula della Corte d'Assise – a Milano sviluppò il tema allegorico assegnatogli da Piacentini accostando tre episodi, *San Michele Arcangelo atterra Lucifero*, la *Cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre* ed il *Giudizio di Salomone*, perfettamente equilibrati dal punto di vista formale, stilistico e compositivo. Se la scena del *Giudizio* contrappone il

---

[196] "Specchio n. 2. Palazzo di Giustizia. Opere d'arte. 07/10/1936". Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

[197] Come riportato nel saggio *La storia del Palazzo di Giustizia di Milano,* op. cit., p. 17, in www.giustiziamilano.it (ultima consultazione: 10/09/2020).

*pathos* della madre supplicante alla fermezza di Salomone, in quella con San Michele la severità espressa dal gesto dell'Arcangelo in sella al fiero cavallo risulta bilanciata dalla dolcezza degli angeli posti in secondo piano, mentre la compostezza e la ieraticità dell'angelo della terza scena, richiamante una Vittoria alata ed incaricato di allontanare Adamo ed Eva, è turbata dall'atteggiamento profondamente pentito e disperato dei due, seppur pacato e "bloccato" nel tempo. L'equilibrato accostamento di tali episodi esprime sinteticamente il trionfo della Giustizia attraverso piani temporali e scenici differenti, per via delle forme levigate e dolcemente illuminate, per l'espressività dei personaggi ritratti e per l'armonia complessiva dell'opera, nella quale l'elemento vegetale centrale, la palma, probabilmente costituisce un rimando cristologico.

Al di là delle opere appena descritte – di particolare rilievo ai fini delle successive analisi –, si ricorre ancora una volta alla stampa dell'epoca allo scopo di presentare compiutamente il corposo apparato decorativo del Palazzo di Giustizia milanese. Rispetto agli articoli sinora considerati, il testo pubblicato dal critico Fidenzio Pertile nel numero di ottobre 1939 de' "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", *Arti plastiche e figurative nel palazzo di Giustizia di Milano*[198]*,* può costituire un buon riferimento rispetto a tale indagine. Infatti, sebbene presenti un tono a tratti retorico – alcune frasi tendono palesemente ad esaltare il progettista o il regime e «la civiltà del Littorio» – e risenta dei condizionamenti del tempo (anche rispetto alla fortuna critica dei pittori e degli scultori citati), l'articolo si sofferma sull'importante ruolo svolto da Piacentini nel coinvolgimento degli artisti e sulla descrizione delle opere fornendo, pertanto, un utile supporto all'analisi delle stesse.

> «L'Accademico Marcello Piacentini ha concepito un disegno grandioso e nobile non solo come opera architettonica in sé, ma per la partecipazione delle arti figurative plastiche e decorative, ch'egli ha voluto concorressero a rendere più pregevoli e svariate le austere strutture razionali. Ambizioso ed anche audace proposito d'un geniale intelletto umanista, perché non può essere impresa facile disporre e concordare l'opera di ottantaquattro artisti, fra i maggiori rappresentanti delle forme e correnti estetiche attuali, senza il rischio di allestire una sconcertante e sparsa galleria dimostrativa, in cui vicino a testimonianze di ampio respiro e di sicura maestria s'incontrassero esperimenti inopportunamente polemici o pretenziose ostentazioni per sopraffare il proprio compito rispetto ai compagni»[199].

---

[198] F. Pertile, *Arti plastiche e figurative nel palazzo di Giustizia di Milano*, in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", ottobre 1939, pp. 34-44.

[199] *Ivi,* p. 34.

Il critico sottolineava, dunque, come la «prova» fosse perfettamente riuscita, nonostante la libertà concessa agli artisti e le differenze di linguaggio:

> «La prova è stata superata con alto decoro civile ed artistico, non essendo facile mantenersi sulla giusta linea tra la funzione pratica quotidiana popolare dell'edificio ed il senso critico vigile armonico del monumento considerato in forma autonoma. Bisogna riconoscere questa nuova benemerenza a Marcello Piacentini, il quale, in un momento tanto ancora incerto e polemico per la nostra arte, ha voluto chiamare a raccolta e affratellare in un pubblico palazzo, che segna un'impronta sicura e significativa nello sviluppo della civiltà fascista, e proprio secondo un'antica tradizione di bellezza e di armonia tese a nobilitare lo spirito le sue creazioni e la sua vita, molte tra le più intelligenti e robuste energie della Nazione. Discutibili potranno essere questo partito architettonico o quel particolare decorativo questa raffigurazione simbolica o quella traduzione plastica; ma il tono della concezione e dell'attuazione è mantenuto sempre su d'un ritmo di controllata e grandiosa aristocrazia di pensiero e di forma.
> […] La più ampia libertà è stata concessa agli artisti circa la tecnica e il materiale da usare nei loro lavori; lo stesso, entro certi comprensibili limiti di attinenza al tema informativo della Giustizia e delle Leggi, per l'argomento delle rappresentazioni. E sulle centoundici opere che figurano nelle aule negli ambulacri nei cortili non devono meravigliare le ripetizioni dello stesso soggetto o motivo, da parte di artisti dissimili, e quindi tradotte in schemi e forme differenziatissimi, e collocate in ambienti diversi e lontani»[200].

Pertile si soffermava, poi, sulle differenti tecniche adoperate dagli artisti, evidenziando come le opere di Carrà fossero «inferiori alle sue sicure e dimostrate possibilità» e come Funi avesse dato la miglior prova di affreschista:

> «Studiando questi lavori, gli affreschisti del Palazzo di Giustizia si possono ripartire in due categorie: quelli che, come Funi Carpanetti Salietti, hanno lavorato il vero affresco, abbozzando la pittura a corpo e completandola con fresche velature; e quelli che, come Rosso e Cadorin, hanno composto la pittura a tratto, usando il fondo per trovare le trasparenze. Entro queste due classi ognuno poi reca le proprie interpretazioni: per accennare ad una soltanto, basta rifarsi a Cadorin, il quale tratta l'affresco come l'olio, appesantendolo e ingrassandolo di mantiche e palettate. Infine alcuni artisti, anche di chiarissima fama, avendo voluto affrontare l'affresco, che esige non solo una speciale preparazione tecnica, ma anche una particolare visione compositiva e spaziale, si sono trovati sbilanciati: caso tipico quello di Carrà, il quale ha dipinto due affreschi che sembrano soltanto due quadri da cavalletto

[200] *Ivi,* p. 36.

ingranditi, e in ogni caso sono molto inferiori alle sue sicure e dimostrate possibilità. Così pure dal completo esame comparativo si ricava che il maggior affreschista qui dentro è Achille Funi: pittore, vorremmo dire, nato per il muro, che il muro sente come una carne sensibile e palpitante, pregno di anima e vivido di linfe, perché sa trarre tutti i partiti della sua tecnica smaliziata e misurata, perché conosce come forse nessuno i segreti delle antiche pitture murali, perché davanti alla calce umida è padrone disinvolto e sicuro, avendo prima in ogni particolare analizzato e rimarginato la sua composizione e conoscendo fin il tratto e la pennellata, che dovrà conferire luce e vita allo spolvero»[201].

Seguendo, come il redattore dell'articolo, «il sistema topografico per un maggior ordine, anche perché, per un concetto distributivo generale ma non assoluto, si è voluto contenere al piano rialzato la scultura e a quello nobile riservare la pittura, ripartendo i mosaici tra i due piani», è possibile considerare brevemente l'intero apparato decorativo del Palazzo, integrando il resoconto dell'epoca con sintetiche analisi descrittive.

Una delle opere maggiormente riuscite è il mosaico di Mario Sironi, realizzato nel 1936 e raffigurante *La Giustizia armata con la Legge* [Fig. 70] (altrimenti denominato *La Legge affiancata dalla Giustizia fra la Forza e la Verità*[202]). Pertile descriveva l'opera in questi termini:

«A pian terreno, nell'Aula della Corte d'appello è il mosaico di Mario Sironi: la Giustizia appare tra la Legge e la Forza, autorità che presiede al giudizio ed è impersonata da un giovane sorreggente un fascio littorio, mentre una quarta figura simboleggia la Verità. Il pannello, su fondo cupissimo, è lavorato magistralmente potentemente energicamente a larghe masse, con colori tenui, cilestrini grigi e terre, vivificati da colpi di rossosangue da strisce di bianco puro e da tocchi turchini, che mentre danno risalto e potenza alla scena giocano la luce e intonano l'armonia delle tinte»[203].

Si tratta di una composizione sintetica e semplificata rispetto ad altre opere monumentali di poco precedenti dell'artista, dominata da quattro figure ideali – indicate dal titolo e descritte dal critico – che incarnano: la Giustizia, caratterizzata dagli attributi della spada

---

[201] *Ivi,* pp. 36-37.

[202] Per approfondire la figura di Sironi si veda, almeno: F. Benzi, R. Bossaglia, M. Margozzi et. al., *Mario Sironi. 1885-1961*, cat. della mostra Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna 9 dicembre 1993-27 febbraio 1994, Milano 1993; E. Braun, *Mario Sironi. Arte e politica in Italia sotto il fascismo,* Torino 2003; A. Sironi (a cura di), *Sironi. La grande decorazione,* Milano, 2004.

[203] F. Pertile, *Arti plastiche e figurative*…, op. cit., p. 37.

e della bilancia, stilizzata, sospesa nel vuoto ed abbigliata con una tunica dai rimandi greco-romani; la Legge, anch'essa una figura femminile, vestita con una lunga tunica e recante le tavole della Legge; la Forza, figura maschile possente e seminuda che in origine reggeva un fascio; la Verità, figura femminile coperta da un lungo drappo. Tra i personaggi, che si stagliano in primo piano dando luogo ad un racconto monumentale, nobile, severo ed avulso dal tempo, ovvero astratto e universale, sono presenti altri attributi, quali un'aquila imperiale posta su un capitello, un'insegna di legione recante simboli come la vittoria alata e la scritta «*DVX*» – alterata nel dopoguerra, come il fascio littorio retto dalla figura maschile – ed un tronco d'ulivo. Il mosaico si integra perfettamente all'Aula – dalle pareti rivestite in onice di S. Quirico d'Orcia – ed ai bassorilievi che popolano il Palazzo. Pur trattandosi di un'opera su un supporto bidimensionale, infatti, i personaggi richiamano quelli scolpiti, essendo caratterizzati da una solidità formale e da un cromatismo grave, composto ed essenziale – basato su poche tonalità sbiadite che ne accentuano l'atemporalità – nonché per via degli attributi riconducibili al tema della Giustizia (la bilancia e l'albero del Bene e del Male) ed all'antichità romana (l'aquila o i labari).

Il racconto sulle pagine de' "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia" proseguiva con un commento dell'opera di Antonio Maraini, potente Segretario della Biennale di Venezia e del Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti oltre che artista, la cui opera, tuttavia, non era giudicata positivamente: «Di rispetto è l'Aula magna, ov'è collocato un grande rilievo di Antonio Maraini raffigurante la Legge che protegge un supplice, mentre intorno sono la famiglia e la personificazione della Giustizia romana: le figure modellate con bel movimento e vigile cura non riescono però a fondersi nella composizione, che riesce alquanto fredda e funerea»[204].

La composizione risulta, infatti, imponente e monumentale ma non pienamente omogenea, poiché la figura centrale – seduta, immutabile e distaccata, reggente la tavola della Legge ed indicante il cielo, con alle spalle la facciata di un tempio dorico, il "Tempio della Giustizia" – e quella supplicante ai suoi piedi, che sembra quasi compianga un defunto (probabilmente si tratta della personificazione della Colpa), risultano disgiunte dal resto della composizione. L'uomo che incarna la Giustizia romana, con vesti senatoriali ed un cartiglio in mano, protende verso la figura principale quasi offrendole la Legge che reca, ed è accompagnato da un centurione reggente un ingombrante fascio littorio; dalla

[204] *Ibidem.*

parte opposta, la composizione è controbilanciata dalla figura di un grande angelo che reca una fiaccola e protegge un bambino, probabilmente l'incarnazione della Giustizia Divina più che la rappresentazione della famiglia, come aveva suggerito il critico negli anni Trenta.

Pertile non si soffermava molto sulle opere presenti nelle quattro aule della Corte d'Appello, delle quali quelle di Prini e di Drei sono già state analizzate: «nelle quattro aule della stessa Corte d'Appello sono i rilievi di Prini con la Punizione di Caino, di Drei con la raffigurazione delle Leggi divine ed umane, di Fontana con un trittico in cui è presentata la Giustizia tra i poteri legislativo ed esecutivo, e di Manzù in cui è simboleggiato il Bene che uccide il male: quest'ultima scultura sopravanza le altre per armonia di linee e sentimento plastico»[205].

Il bassorilievo di Lucio Fontana, *La Giustizia tra il Potere Legislativo e il Potere Esecutivo* [Fig. 81], realizzato in marmo rosa venato, è classico per composizione e stile ma poco espressivo: al centro, entro una nicchia rettangolare poco profonda, si erge la Giustizia seduta frontalmente, recante la bilancia ed indicante il cielo, simbolo dell'ispirazione divina; ai lati, entro nicchie arcuate, trovano posto due figure massicce, statuarie e seminude recanti, rispettivamente, il rotolo della Legge, a destra, e la scure e la verga, a sinistra.

L'opera di Giacomo Manzù, invece, *Il bene che uccide il male,* è caratterizzata da un'impostazione ben più sintetica e moderna rispetto alle altre decorazioni, per il linguaggio scarno ed anti-classico, per il trattamento dei corpi e per l'assenza di attributi o decorazioni. La scena è composta dalla figura in piedi che cinge un pugnale e guarda in lontananza, immortalata nell'attimo che precede l'azione: il Bene colpirà a morte il Male, ritratto ai suoi piedi come uomo inerme che si aggrappa alla sua anca nella speranza di essere graziato o, più probabilmente, sarà sopraffatto dalla misericordia e lo risparmierà. Alla composizione fa da sfondo una sorta di grande drappo dalla sommità arcuata, che sembra avvolgere e racchiudere entrambe le figure: potrebbe trattarsi di un sotteso rimando al grembo materno, alla misericordia divina o alla Vergine Maria, come nella *Madonna del Parto* di Piero della Francesca.

---

[205] *Ivi,* pp. 37-39.

Nell'articolo del quale si sta ripercorrendo la narrazione al fine di indagare l'apparato decorativo del Palazzo, particolare attenzione era posta nei confronti degli scultori «cui è stato assegnato un compito preponderante: l'Accademico Attilio Selva, l'Accademico Romano Romanelli, l'Accademico Arturo Dazzi e Arturo Martini; il primo per la grande statua della Giustizia collocata nel cortile d'onore, gli altri tre per altrettanti grandiosi rilievi, concordati a trittico, posti nell'ambulacro della Corte d'appello civile»[206].
Se l'analisi dell'opera di Dazzi è già stata affrontata – Pertile la descriveva affermando che «rifacendosi invece a rilievi e formelle della scultura cosiddetta pittorica del primo Rinascimento, (Dazzi) ha collocato intorno ad una palma, che ne parte il campo, i tre episodi fondamentali del peccato originale, della cacciata di Lucifero e del giudizio di Salomone. I gruppi sono sapientemente disposti, e le figure scolpite con attenta sicurezza e intelligente conoscenza»[207] – si presenta, di seguito, quella delle altre sculture, che risultano effettivamente tra le opere di maggior pregio del complesso milanese.

*La Giustizia romana* di Romano Romanelli[208] [Fig. 29], caratterizzata da «una tecnica plastica e una composizione dispositiva di figure e di sfondi vicine a quella dell'Impero», illustrava «l'episodio del trionfo di Traiano interrotto dalla vedova che chiede giustizia: il Condottiero china lo sguardo verso la donna in gramaglie, che sembra voglia trattenere col braccio posato al collo del destriero tutta la magnifica grandezza del corteggio; intorno sono i dignitari i signiferi i legionari i clienti i vinti il popolo, trattenuti entro le quinte di due templi»[209].
Rappresentando un unico episodio, ossia Traiano in atto di concedere la grazia ad una donna, la scena si differenzia dagli altri due altorilievi che la affiancano e presenta un'impostazione rievocante la tradizione classica e quattrocentesca. In primo piano si staglia l'imperatore – simbolo della Giustizia – trionfante a cavallo, circondato dalla donna supplicante e da alcuni uomini che, reggendo fasci, labari ed insegne romane, si dispongono su diversi piani. Sullo sfondo, invece, si trova una sorta di quinta architettonica – che contribuisce a porre ulteriormente in risalto il protagonista – formata da due colonnati convergenti verso il centro, corrispondente esattamente alla testa del cavallo dell'imperatore, da cui si dipartono le due direttrici dominanti della composizione.

---

[206] F. Pertile, *Arti plastiche e* figurative…, op. cit., p. 39.

[207] *Ivi,* p. 40.

[208] Per un inquadramento di Romanelli si veda: F. Bellonzi, *Romanelli,* Roma 1974; R. Campana, *Romano Romanelli: un'espressione del classicismo nella scultura del novecento,* Firenze 1991.

[209] F. Pertile, *Arti plastiche e* figurative…, op. cit., p. 40.

Anche il linguaggio richiama la tradizione classica e quella quattrocentesca, rievocando le composizioni affastellate delle colonne trionfali romane o le formelle di Donatello, anche alla luce di una rilettura della più recente lezione francese di Rodin e Bourdelle.

*La Giustizia Corporativa* di Arturo Martini[210] [Figg. 33, 64, 66], invece, secondo Pertile «gli altri sovrasta e domina per altezza di concetto, organicità di composizione, sincerità di visione, equilibrio di movimenti e di pause, ritmo di linee, sensibilità nervosa ed austera di modellato, è insomma una religiosità civile e mitica di tutto l'altorilievo, narrato con l'afflato epico degli antichi poemi». Il critico continuava affermando:

> «Se per Romano Romanelli abbiamo rievocato la scultura imperiale romana, e per Arturo Dazzi quella fiorentina quattrocentesca, per il Martini si potrebbe riferirsi a certe forme gotiche o anche, ingigantiti, a certi stipati lavori in avorio. Dalla rappresentazione della Giustizia, interpretata nel senso di diritto, si passa alle attività provvidenze istituti forme svolti dal Regime nel campo sociale per la instaurazione di quella "più alta giustizia" voluta dal Duce. Il quadro è trasfigurato in una simbologia mitologica e cristiana e civile di sicura interpretazione e di poetico ed estetico rapimento, estatico e trasognante»[211].

La scultura, che completa l'ideale trittico dell'ambulacro della Corte d'Appello, rispetto ai vicini altorilievi presenta il proprio tema in una forma più sintetica, astratta e concettuale, rievocando la tradizione – sia attraverso i soggetti raffigurati sia per via dei rimandi stilistici ed iconografici – ma ponendosi quale opera del tutto moderna e fortemente comunicativa. A proposito dei rimandi, sembra interessante riportare anche un altro giudizio dell'epoca, espresso da Riccardo Bacchelli in una monografia del 1937: «la parentela con i cosiddetti primitivi e cogli artisti popolari è naturale e profonda, nel comune bisogno di una favola commovente»[212].
Al centro della scena, al di sopra del tronco d'albero rappresentante il Bene e il Male (secondo un rimando biblico, poiché cinto dal serpente) si staglia una figura maschile assisa in trono recante i tipici attributi della Giustizia, ovvero la bilancia e la spada

---

[210] Sull'opera si veda: N. Stringa, P. Baldacci, D. L. Borromeo, *Arturo Martini e il monumento per il Palazzo di Giustizia,* Livorno 2018. Per un inquadramento dell'artista si veda, inoltre: G. Vianello, N. Stringa, C. G. Ferrari, *Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*, Vicenza 1998; N. Stringa, *Arturo Martini. Autobiografia della scultura,* Roma 2015.

[211] *Ibidem.*

[212] R. Bacchelli, *La Giustizia Corporativa. Altorilievo per il Palazzo di Giustizia in Milano di Arturo Martini,* Milano 1937, riportato in M. Bernabò, *Bisanzio negli anni trenta del Novecento: il palazzo di Giustizia di Milano*, in "Arte Lombarda", 179-180, 2017, 1-2, pp. 146-155.

poggiata orizzontalmente sulle ginocchia, nonché un altro simbolo per lo più riconducibile alla Giustizia Divina, l'occhio entro il triangolo, posto al di sopra del suo capo. Intorno al nucleo centrale si dispongono quattro scene che si contrappongono alla staticità, alla ieraticità ed alla fermezza morale della figura centrale, per via della nutrita schiera di personaggi immortalati in movimenti solenni o concitati. Si tratta di episodi dai rimandi mitologici o ideali, nella parte superiore, e di scene più realistiche e legate alla vita ed alle attività dell'uomo, perennemente sottoposto al giudizio della Legge, nella parte inferiore. Nel primo caso sono raffigurati alcuni eroi – Bellerofonte con Pegaso, Dedalo e Icaro, Perseo con la testa di Medusa – nonché un giovane privo di vita, retto da un uomo di spalle e da un'ideale Vittoria, elementi secondari, come un lupo che azzanna un coniglio, ed altri soggetti riconducibili alle passioni, quali la Bellezza (incarnata da una donna nuda, che potrebbe rimandare ad una dea o ad Eva, invitata a coprirsi con un ampio mantello da un Genio), la Vanità (rappresentata da una volpe, tenuta per la coda da un uomo) e l'Amore (espresso da due giovani stretti in un bacio e in un abbraccio). Tra queste figure si distinguono, in particolare, il giovane Icaro che, reggendo una delle famose ali, rivolge lo sguardo meravigliato verso il cielo ed il sole, indicato dal padre con un gesto che rimanda al saluto fascista, e le due figure ai lati della Giustizia, ovvero Perseo e la donna nuda: la contrapposizione dei due personaggi pone in risalto la figura centrale, mentre la corrispondenza dei loro gesti e delle rispettive pose con le braccia alzate, insieme alla "smorfia" dell'eroe greco, esprimono un sentimento di terrore nei confronti di una temibile Giustizia, richiamando lontanamente anche le antiche raffigurazioni della cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre. In basso, invece, sono rappresentati il tema della famiglia e quello degli intellettuali: il primo comprende l'episodio del Figliuol Prodigo, sinteticamente espresso da un abbraccio che lega indissolubilmente i corpi in movimento (e che richiama una delle opere maggiormente note dell'artista dal medesimo soggetto, il gruppo bronzeo *Il Figliol Prodigo*, del 1927), ed una famiglia evocante l'iconografia della Sacra Famiglia, composta dal padre, che reca con sé un bastone ed una pecora, dalla madre, con in braccio un figlio piccolo, e dagli altri componenti intenti a lavorare (in particolare si distingue la bambina che impasta il pane), tutti posti entro un vascello, rimando alla barca che approda al porto della Giustizia e, quindi, alla casa ed alla vita familiare[213].

Nel gruppo degli intellettuali, invece, si distinguono un vescovo ed un giurista – seguiti da una folla disposta come nei cicli decorativi musivi dei primi secoli dopo Cristo – che

[213] Come evidenziato da M. Bernabò, *Bisanzio negli anni trenta del Novecento: il palazzo di Giustizia di Milano*, in "Arte Lombarda", 179-180, 2017, 1-2, p. 151.

simboleggiano la dottrina religiosa e quella umana, ovvero la Giustizia civile. All'estremità sinistra, in primo piano, si distinguono, invece, una figura femminile, la Carità, ed un povero mendicante, da questa assistito, recante un bastone ed un cane, che si poggia sulle sue ginocchia, compiendo un gesto corrispondente a quello della donna posta nel registro superiore a fianco della Giustizia (ovvero coprendosi il volto con l'avambraccio), e viene riparato da un mantello. Alle spalle di questi, infine, si trova un gruppo di personaggi di tre quarti o di spalle recanti i simboli del Fascismo (si distingue un labaro sovrastato da un'aquila) ed intenti ad osservare con timore la Giustizia. Si ritiene significativo sottolineare come, sebbene l'altorilievo dovesse raffigurare *La Giustizia Fascista* (in seguito ribattezzata *Corporativa*), l'artista sia riuscito a creare una composizione universale, priva di riferimenti storici o politici e spogliata da ogni retorica o ideologia. Il realismo, la sintesi formale, le fitte corrispondenze e le possibili chiavi di lettura, come le diagonali create da gesti, pose ed espressioni dei personaggi, la delicatezza e la pura rappresentazione dei sentimenti umani rendono quest'opera una pietrificazione senza tempo della società e dei suoi valori fondanti, come il rispetto della Giustizia ai fini del suo funzionamento.

Tra le maggiori sculture del Palazzo di Giustizia bisogna includere anche la possente *Giustizia* di Attilio Selva[214] [Figg. 86, 87], posta al centro del Cortile d'Onore, per la sua predominanza e per i possibili parallelismi sia con la statua della Giustizia posta sulla sommità dello scalone d'onore presente all'interno del Cortile d'Onore del Palazzo di Giustizia di Roma sia con la monumentale statua raffigurante la medesima divinità, realizzata da Mimì Lazzaro e posta sulla sommità della scalinata d'accesso al Palazzo di Giustizia di Catania.
Si tratta di un'opera che, sebbene presenti alcuni attributi in comune con quella realizzata da Quattrini a Roma – il libro della Legge e la corona regale, in questo caso una vera e propria raggiera –, se ne discosta per posa e materiali. La *Giustizia* di Selva, infatti, è posta su un'alta base in botticino con zoccolature in ceppo policromo e non al di sopra dello scalone, non è in travertino bensì in porfido rosso (mentre il capo e gli arti sono in marmo bianco Vallestrona e gli attributi in bronzo dorato) ed è raffigurata seduta e non in piedi. La posa stante, l'attributo della spada rovesciata (che funge anche da appoggio)

[214] Sull'opera si veda anche: E. Longari, M. Ganino, *Note sulla scultura di Attilio Selva nel cortile d'onore del Palazzo di Giustizia di Milano*, in "Arte Lombarda", Nuova serie, n. 168/169, 2-3, 2013, pp. 90-101. Per un inquadramento dell'artista, invece, si veda: F. Antonacci, G. C. De Feo, *Attilio Selva (1888-1970): sculture,* cat. della mostra, Roma 8 maggio-20 giugno 2008, Roma 2008; M. Carrera, L. Masolini, *Attilio Selva 1888-1970, Sergio Selva 1919-1980: dentro lo studio,* cat. della mostra, Roma, Galleria Berardi, 15 marzo-21 aprile 2018, Roma 2018.

retta dalla mano destra, lo scettro impugnato dall'altra mano e l'espressione severa – accentuata da lineamenti distanti dalla tradizione classica greco-romana e non marcatamente femminili – trasmettono un senso di severità, solidità, fermezza (fisica e, quindi, morale) e compostezza maggiore rispetto alla Giustizia del Palazzo romano. Nonostante la rappresentazione atemporale, la rigidità e lo sguardo volto all'infinito in segno di lungimiranza ed imparzialità, la veste, la posa, le fattezze e la scelta dei materiali riconducono la figura ad una matrona romana, costituendo un possibile rimando all'origine del Diritto moderno e, nello specifico, alla scultura in porfido e marmo di epoca domizianea – raffigurante Minerva e reinterpretata come dea Roma, posta su un triplice basamento nella nicchia centrale della fontana della piazza del Campidoglio a Roma nel 1593 –, opera certamente nota a Selva, che visse a Roma per diversi decenni. Sebbene l'artista abbia reinterpretato l'antico modello modificandone gli attributi – la spada in luogo della lunga lancia, il rotolo della Legge in luogo del globo e la corona a raggiera in sostituzione dell'elmo, completata da una sorta di "cappuccio" o copricapo legato alla veste ed anch'esso realizzato in porfido – e rovesciandone la posa (la dea romana presenta la gamba destra più avanzata della sinistra, al contrario di quella milanese, ma in entrambi i casi il piede sporge dal basamento) il riferimento sembra innegabile.

Nell'articolo pubblicato nel 2013 da Elisabetta Longari e Martina Ganino venivano segnalati altri possibili modelli e riferimenti ideali ai quali l'artista potrebbe essersi ispirato, dall'archetipo del colosso di Rodi – mediato da rappresentazioni quali lo *Zeus e Teti* dipinto nel 1811 da Jean-Auguste-Dominique Ingres – al Mosé di Michelangelo per la posa sfalsata delle ginocchia, nonché alla *Concordia* ed alla *Religione Cattolica* di Canova, per alcuni dettagli quali la corona, e forse anche a Mussolini per via dei lineamenti del volto, «quasi maschili, con una mascella forte e robusta e il collo muscoloso» e pertanto riconducibili ai «tratti fisiognomici distintivi del Duce, già diverse volte a quella data ritratto dallo scultore»[215].

Come già segnalato, a proposito del volto si ricorda che esso subì delle modifiche rispetto al modello originario in creta, per via delle numerose critiche ricevute, quali la «faccia triste e ammutolita» secondo Giudice o la «smorfia imbronciata» secondo D'Amico, sebbene nel saggio di Longari e Ganino sull'opera non vi siano riferimenti alla vicenda[216].

---

[215] E. Longari, M. Ganino, *Note sulla scultura di Attilio Selva…,* op. cit., p. 97.

[216] Nelle foto pubblicate a corredo dell'articolo, conservate presso l'Archivio Selva a Roma, sono visibili sia la scultura sia il retro del modello in gesso, poiché entrambe si trovavano nel cantiere dell'impresa Malnati Pietro & Figlio al Musocco, ma il volto della statua, essendo già completata, è quello definitivo.

Nell'articolo pubblicato ne' "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia», invece, l'attenzione era posta sopratutto sulla scelta polimaterica e policromatica:

> «Attilio Selva, che ha dato a Temi le sembianze e gli atteggiamenti d'una matrona, rigidamente seduta in cattedra, sorreggente la spada e lo scettro, ha voluto riprendere il concetto estetico greco e poi medievale e poi ancora seicentesco – fuori d'Italia, come nella Spagna, è tuttora in atto, e pure da noi, in Valgardena, ma soltanto per il legno – della policromia: le vesti della matrona risulteranno (usiamo il futuro perché per l'urgenza dell'esecuzione il simulacro è ancora di gesso) in porfido, le carni in marmo bianco e gli attributi, spada scettro raggiera, in bronzo dorato. La statua è in atteggiamento austero sicuro rigido, e modellata con soda robustezza»[217].

L'articolo di Pertile proseguiva menzionando, senza fornire nutriti dettagli, gli altri scultori coinvolti nella decorazione del Palazzo, ovvero Saroldi, Bortolotti, Galizzi, Zaniboni, Maselli, Marchini, Pellini, Broggini (la cui opera eccelleva poiché «le due immagini a bassissimo rilievo» campivano tutto il riquadro «con movimento di linee e chiasmo»), Bazzoni (la cui composizione era «dinamica a freccia diagonale»), Lodi e Pini, nelle cui opere il critico riconosceva «un bel ritmo compositivo e gentilezza di modellato»[218].

L'opera di Enrico Saroldi, *Sant'Ambrogio che frusta i profani*, si trova in un'Aula della Corte d'Assise; è caratterizzata da una composizione molto semplice, nella quale la figura del santo patrono di Milano si erge verticalmente, possente come una colonna, ed è ritratto in un gesto contratto e deciso, con la frusta in aria e sostenuto dal bastone vescovile, mentre in basso due figure di uomini nudi, gli ariani, si ritraggono in gesti sofferenti, pentiti e disperati.

Il bassorilievo di Timo Bortolotti, *Il Praetor Urbanus, tra i due littori, nell'esercizio delle sue funzioni* [Fig. 80] (anch'esso posto a decoro di un'Aula della Corte d'Assise) adotta uno stile antichizzante ed è dominato dalla presenza del pretore urbano, seduto al centro, e dei due littori recanti dei fasci, attributi delle più alte cariche della magistratura che alludevano alla loro facoltà di fustigare e decapitare[219].

---

[217] F. Pertile, *Arti plastiche e* figurative…, op. cit., pp. 39-40.

[218] *Ivi,* p. 39.

[219] Come riportato da Silvia Galasso in: S. Galasso (a cura di), *Il Palazzo di Giustizia di Milano: una Galleria d'Arte,* Milano 2014, p. 29.

Il bassorilievo di Nino Galizzi, invece, è realizzato con uno stile maggiormente tendente all'antico e raffigura *Bruto giudice dei figli traditori della Patria*: Bruto è colto nell'istante che precede l'azione del punire con il pugnale, già sfoderato, i traditori che, impauriti, si riparano con un ampio mantello morbidamente panneggiato.

L'*Allegoria della Giustizia* di Silvio Zaniboni, probabilmente realizzata per il fondale di un'Aula del Tribunale penale[220], non è descritta da Pertile (che cita l'artista) né dalla bibliografia successiva consultata e, allo stato attuale, non sono state rintracciate immagini che ne permettano una sommaria descrizione. Nell'inventario redatto da Giovanna Ginex l'opera risulta non eseguita[221], mentre dal più volte citato "Specchio n. 2" del 1936 risulta destinata ad un'Aula del Tribunale civile[222]; il nome dell'artista è presente, altresì, all'interno della liste allegate da Piacentini alle due lettere del 28 marzo 1942, inviate a Michele Biancale[223] ed a Giuseppe Bottai[224]. Un'ulteriore traccia che dimostrerebbe la partecipazione dell'artista all'impresa decorativa milanese consiste, infine, nel contratto, già citato, tra il Comune di Milano e Zaniboni, risalente al 15 ottobre 1938[225].

Un ragionamento simile può essere avanzato anche rispetto a Silvio Maselli, presente nelle liste allegate alle lettere appena citate[226] nonché nell'elenco degli artisti partecipanti pubblicato sul numero monografico di "Architettura"[227] sebbene non siano state rintracciate ulteriori informazioni riguardati l'eventuale scultura realizzata.

---

[220] La notizia è riportata all'interno delle note biografiche dell'artista, presenti sul sito del MART (Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto), istituzione che conserva le Carte Silvio Zaniboni dal 1998. cim.mart.tn.it (ultima consultazione 12/11/2020).

[221] G. Ginex, *Le opere decorative del Palazzo di Giustizia di Milano. Inventario,* in V. Fagone, G. Ginex, T. Sparagni (a cura di), *Muri ai pittori. Pittura murale,* op. cit., p. 213.

[222] "Specchio n. 2. Palazzo di Giustizia. Opere d'arte. 07/10/1936", Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

[223] Lettera di Marcello Piacentini a Michele Biancale, 28 marzo 1942. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

[224] Lettera di Marcello Piacentini a Giuseppe Bottai, 28 marzo 1942. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

[225] ACM, 1942, fasc. 62, riportato in G. Ginex et. al., *Il Palazzo di Giustizia di Milano: le opere decorative,* in *Anni Trenta…*, op. cit. p. 54.

[226] Lettera di Marcello Piacentini a Michele Biancale, 28 marzo 1942 e Lettera di Marcello Piacentini a Giuseppe Bottai, del 28 marzo 1942. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94

[227] "Architettura", XXI, gennaio-febbraio, 1942, numero monografico, p. 15.

L'opera di Vitaliano Marchini, *La condanna di Caino* (che si trova nella Sezione della Corte Penale d'Appello), richiama la lezione di Martini: si tratta di una scena ben equilibrata e dal gusto arcaico, occupata nella parte inferiore da Abele, già morto e disteso per tutta la lunghezza dell'opera mentre nella parte superiore, seguendo uno sviluppo piramidale, si trovano Caino – che, profondamente pentito, regge con la mano il proprio capo e si dispera per il gesto compiuto – e l'imponente figura di Dio, accostato all'albero ed in atto di alzare il braccio per puntare il dito contro l'uomo e punirlo.

I bassorilievi di Leone Lodi, caratterizzati da un linguaggio sintetico, anticheggiante ed essenziale, sono posti sulle sovrapporte dell'ambulatorio del Tribunale Penale e richiamano personaggi o episodi storici fondamentali rispetto al contesto culturale meneghino, quali *La Lega Lombarda, I Visconti* e *Sant'Ambrogio*, nonché due eventi storici significativi per il regime, ovvero *Le leggi fasciste* e *La fondazione dei fasci* [Figg. 73, 74].

A decoro delle rimanenti sovrapporte dell'ambulatorio del Tribunale Penale si trovano i bassorilievi di Carlo Pini, che raffigurano scene mitologiche adottando uno stile sintetico e moderno, seppure con evidenti richiami al classico ed, in particolare, alle metope di un tempio greco. Tutte le scene si caratterizzano per la sovrapposizione di una parte superiore, dal registro maggiormente simbolico, e di una inferiore, dal registro spiccatamente narrativo: la prima presenta un'espressiva testa di Minerva (riconoscibile per gli attributi dell'elmo, della lancia e del serpente) dallo sguardo serafico e, nella parte sottostante, una concitata lotta fra Teseo e il Minotauro [Fig. 71]; la seconda è costituita da un'aquila stilizzata, fiera ed imponente, e da Perseo che, riprendendo la posa di Teseo, cinge la spada e regge la testa di Medusa [Fig. 72]; la terza attualmente non presenta la parte superiore, per cui è visibile soltanto un arciere pronto a scagliare una freccia; la quarta è costituita da una bilancia nella parte superiore e dalla Giustizia nella parte inferiore, ripiegata quasi a dover reggere la bilancia, e completata dall'attributo del sole.
Allo stesso artista si deve anche un'altra opera, posta a decoro di un'Aula della Corte d'Assise, *La Giustizia tra salamandra e colomba*: si tratta di una scena dall'impianto semplice e tradizionale, dominata da una classica raffigurazione della Giustizia al centro, abbigliata con una tunica ed un mantello, posta entro una nicchia e con le braccia sollevate, mentre ai lati si stagliano una colomba in volo liberata da due mani ravvicinate – simbolo della pace, raggiungibile solo attraverso la Giustizia – ed una salamandra che,

pur essendo prossima al fuoco, non si brucia poiché, come la Giustizia, «non teme nulla e a tutto sopravvive»[228].

Completano l'apparato decorativo scultoreo del Palazzo alcune opere – non riportate o appena citate da Pertile nello scritto sinora analizzato né dagli altri articoli dell'epoca consultati – che, per completezza, si citano brevemente di seguito.

Alberto Bazzoni realizzò un'opera sintetica e fortemente comunicativa, basata sulla rappresentazione del movimento (non a caso Pertile si limitava ad evidenziarne la composizione «dinamica a freccia diagonale»): *La caduta di Lucifero.* Il bassorilievo in marmo rosa è caratterizzato dalla presenza dell'Arcangelo Michele in volo, in posa monumentale e sorretto da grandi ali spiegate – che, insieme alle braccia, costituiscono l'unico elemento orizzontale della scena –, ritratto nel momento in cui, con la lunga spada e con la gamba destra, spinge Lucifero verso gli inferi. La composizione è dominata dalla diagonale creata dall'angelo e dal corpo in caduta di Lucifero, rappresentato a testa in giù ed evocante realisticamente la veloce discesa.

Il medesimo soggetto è stato rappresentato da Luigi Broggini per la decorazione di un'Aula della Sezione Penale: nell'opera *La giustizia terrena e il castigo divino*, infatti, è presente, un simile movimento diagonale verso il basso, ma in questo caso esso non domina l'intera scena, poiché soltanto Lucifero, sulla sinistra, è coinvolto nella caduta verso gli inferi, mentre l'Arcangelo, posto sulla destra, esprime la propria solidità fisica e morale attraverso una posa stante ed immutabile, indicando l'angelo decaduto con la spada ed alzando l'altra mano al di sopra del capo. La modellazione dei corpi è poco profonda, mentre lo stile è antichizzante. Completa la composizione una grande nube posta al di sopra di Lucifero e simboleggiante Dio.

La figura dell'Arcangelo Michele decora anche un'altra Aula della Sezione Penale: nell'opera di Eros Pellini non è, tuttavia, presente Lucifero insieme alla creatura celeste, bensì il drago, altro simbolo del Male, posto ai suoi piedi e trafitto dalla lancia, elemento in metallo (come lo scudo) apposto alla scultura marmorea. Si tratta di una rappresentazione rievocante l'iconografia medievale, nella quale l'Arcangelo, posto frontalmente e dotato di grandi ali che donano equilibrio e compostezza alla

[228] Come riportato in: S. Galasso (a cura di), *Il Palazzo di Giustizia di Milano…*, op. cit., p. 31.

rappresentazione, si impone in tutta la sua possanza divenendo la chiara manifestazione della Giustizia Divina.

Tra i simboli della Giustizia scolpiti all'interno del Palazzo si ritrovano, poi, alcuni bassorilievi raffiguranti una bussola – la retta via seguita dalla Giustizia –, una spada retta da una mano ed immersa nella luce del sole che la guida o un serpente che avvolge una fiaccola ed un ramo, tutte opere di Bruno Innocenti; i pugnali ed i fasci posti sui portali bronzei che si affacciano sulle vie laterali, realizzati da Fausto Melotti [Figg. 76, 77] e definiti «pregevoli» da Pertile; i bassorilievi di Corrado Vigni sulla facciata posteriore, raffiguranti due arcangeli con la bilancia ed altri due con gli attributi della spada e del rotolo della Legge. Accedendo al Palazzo, invece, un altro simbolo della Giustizia meno comune e già menzionato si staglia sul timpano del grande Vestibolo di smistamento: si tratta del sole-bocca della Verità di Ivo Soli, descritto da Luigi Moretti nella citata lettera inviata a Piacentini: «nell'atrio il simbolo del sole (o della bocca) della verità nel frontone triangolare del fondo è una trovata (si direbbe comunemente "surrealista") che dà all'atrio un tono strano, severissimo, quasi etrusco»[229].

Spostando l'attenzione sull'analisi delle opere pittoriche e procedendo in base alle descrizioni di Pertile, bisogna anzitutto menzionare le decorazioni delle otto aule della Corte d'Appello civile, realizzate «due dall'Accademico Ferrazzi, due da Carrà, e le altre da Colacicchi, Campigli, Stefferini, e Vagnetti»[230].

Come scriveva all'amico Arturo Dazzi, Carlo Carrà aveva cominciato a lavorare ai bozzetti degli affreschi per il Palazzo di Giustizia nel febbraio del 1938 – «a giorni vorrei incominciare i cartoni per il Palazzo di Giustizia. Prima però voglio definir bene i due grandi bozzetti»[231] – mentre lo scultore a gennaio aveva già completato il suo lavoro in marmo per il medesimo Palazzo: «che fai? Hai cominciato i cartoni per il Palazzo di Giustizia? Perché non vieni a vedere il mio lavoro in marmo?»[232].

---

[229] Lettera di Luigi Moretti a Piacentini, 27 ottobre 1940, in Fondo Piacentini, Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, b. 132.

[230] *Ivi,* p. 40.

[231] Lettera di Carlo Carrà ad Arturo Dazzi, 2 febbraio 1938, Forte dei Marmi, Donazione Dazzi, riportata in M. Polacci (a cura di), *Lettere dagli Archivi Arturo Dazzi e Carlo Carrà,* Firenze 1995.

[232] Lettera di Arturo Dazzi a Carlo Carrà, 4 gennaio 1938, Forte dei Marmi, Donazione Dazzi, riportata in M. Polacci (a cura di), *Lettere dagli Archivi,* op. cit..

Pertile definiva le due opere realizzate da Carrà – *Giustiniano dà nuove leggi e libera uno schiavo* [Fig. 85], realizzato per l'Aula c della Sezione Civile al terzo piano, ed il *Giudizio Universale* per l'Aula a della medesima Sezione – «di debole rilievo compositivo e coloristico». A suo parere, inoltre:

> «nel Giustiniano che dà le nuove leggi e libera uno schiavo accosciatogli davanti, mentre a sinistra, simboleggiando la Famiglia e cioè il Bene, una donna attonita col bimbo in braccio lo sta a guardare, e a destra si dispongono due giovani frementi, simboleggianti l'amore colpevole e cioè il Male, ambientati sulla quinta architettonica dietro cui sfonda un colle, la tavolozza è intonata debolmente sul verdolino e non anima il disegno ch'è tuttavia attento e sapiente. Del Giudizio finale il Carrà ha voluto dare una interpretazione svincolata e quasi reazionaria ai canoni consueti e tradizionali, ma che non ci sembra troppo convincente: il Cristo adolescente, col corpo traversato da una veste rosa, sta ritto sul dorso d'un Monticello donde risorgono sei figure, e con una mano indica in alto sentenziando, mentre posa la sinistra sulla testa d'una giovinetta vestita d'una fascia celeste»[233].

Come evidenziato dal critico, gli affreschi sono caratterizzati da tonalità tenui e antichizzanti che, tuttavia, non per questo possono essere definite «deboli»; lo stile adottato dall'artista è riconducibile alla pittura quattrocentesca e, nello specifico, a Piero della Francesca. Le figure risultano sospese in una dimensione "altra" e bloccate in gesti netti ed atemporali. In particolare, la scena della prima opera è dominata da Giustiniano assiso in trono – seminudo e non abbigliato con le consuete vesti imperiali –, con il piede sinistro sul globo terrestre ed il rotolo della Legge in mano, impegnato in un gesto risoluto e giudicante lo schiavo, alla presenza di una donna con il figlio in braccio e di altri due schiavi, fra i quali si distingue la donna con le braccia alzate al cielo in segno di stupore e riconoscenza. In secondo piano si trovano, invece, un'architettura classica caratterizzata dalla presenza di una colonna, che dona verticalità alla composizione e rappresenta un *continuum* rispetto alla donna col bambino, e di una trabeazione, al di là della quale si staglia un paesaggio naturale costituito da un albero ed un monte sul quale si scorge un'architettura circolare. La seconda scena presenta Cristo in piedi il quale, seguendo un'iconografia che si discosta dalla tradizione, nel giorno del Giudizio accoglie i defunti risorti dai sepolcri indicando con un gesto deciso, del tutto accostabile a quello dell'imperatore, il cielo.

---

[233] F. Pertile, *Arti plastiche e* figurative…, op. cit., p. 41.

Nelle due opere di Ferruccio Ferrazzi, invece, *Traiano e la vedova* e *Re Dario che libera Daniele dalla fossa dei leoni* – poste rispettivamente nella Cancelleria centrale della Sezione Civile e nell'Aula b della stessa Sezione – nonostante i riferimenti antichizzanti e le scene ugualmente avulse dal tempo, le cromie risultano più accese, mentre i tratti sono maggiormente semplificati. La scena con re Dario è dominata dalla presenza dell'angelo che, con le ali dispiegate ed emananti una luce talmente intensa da sembrare fuoco, ripara il profeta trattenendo i due poderosi leoni, mentre Daniele, nudo, indifeso e contrapposto alle altre figure orizzontali in un gioco di piani sovrapposti, viene aiutato a fuggire dalla fossa dal sovrano, richiamante l'angelo per la posa orizzontale (parallela alle ali divine) e per la semplice veste simbolicamente verde, mentre quella angelica era azzurra. Nell'altro affresco, invece, i toni luministici sono accentuati dal cielo rossastro e dalla fiaccola del soldato a fianco dell'imperatore, ed al centro della scena si trova una donna posta di spalle e colta in un gesto animato, con le braccia alzate, per fermare Traiano a cavallo: l'episodio, desunto dalla Leggenda aurea, si riferisce alla richiesta di giustizia da parte di una donna che aveva perso il proprio figlio in battaglia per mano del figlio di Traiano, il quale rispose dandole in cambio il proprio figlio.
Pertile riteneva che la prima opera fosse «più potente come costruzione e di più visto respiro», mentre della scena relativa a Daniele nella fossa dei leoni elogiava le «due fiere pitturate in terrarossa e trattenute dall'angelo in veste turchina ed ali bianche spiegate»[234].

L'affresco di Massimo Campigli, *Non uccidere,* è caratterizzato da un'intensa espressività e da una sintesi formale che ne rendono i caratteri non facilmente inquadrabili entro l'estetica del tempo; non a caso Pertile citò l'opera limitandosi a definirla «una Deposizione di cui è conveniente artisticamente sottacere»[235]. Su uno sfondo monocromo rosso, vivido riferimento al sangue innocente versato, si staglia la figura di un uomo morto intorno al quale sono disposte cinque donne dai gesti e dalle espressioni disperate; i corpi sono resi sinteticamente, i panneggi delle vesti sono creati da evidenti contrasti cromatici e l'opera, probabilmente, risente di un influsso picassiano. Il soggetto, interpretato dal critico come una *Deposizione*, non presenta chiari rimandi religiosi ed è talmente astratto da potersi riferire a qualunque omicidio.

---

[234] *Ivi,* p. 40.

[235] *Ivi,* p. 41.

L'opera di Giovanni Colacicchi, *Zaleuco giudice di Locri*, è posta nell'Aula della Procura generale e raffigura la vicenda di Zaleuco, legislatore che dovette giudicare il figlio accusato di adulterio e decise di punirlo per rispettare la legge, sebbene questa prevedesse l'accecamento, condividendone la pena e facendosi, quindi, accecare da un occhio. L'artista ha rappresentato il momento del giudizio: Zaleuco, seduto sulla sinistra, ha un'espressione ferma e grave, sebbene la donna adultera ai suoi piedi, che occupa il centro della scena, lo supplichi di non far applicare la pena, mentre il figlio, posto dinanzi a lui, porta una mano sulla fronte in un gesto di disperazione e pentimento. Alla folla di personaggi, dalle espressioni conturbate ed accomunati da lunghe vesti bianche, si contrappone un paesaggio sconfinato e radioso, caratterizzato da un intenso chiarore reso dai toni del giallo, relativi alla terra, e da un tenue azzurro cui corrispondono le acque del mare, le montagne ed il cielo. L'effetto di grande luminosità era stato notato anche da Pertile, che vi indicò «i gruppi di persone in controluce in riva ad una marina scintillante»[236].

L'affresco di Ottavio Steffenini, invece, raffigura *Marco Aurelio,* «in veste rossastra su d'un imponente cavallo bianco, con sfondo del Colosseo e di altre architetture romane chiuse dal cielo turchino striato da nuvole a massa: lavoro di polso e d'impegno per l'impianto e i particolari, risolto con sicurezza cromatica e con abilità disegnata, anche se la figura del personaggio contrasti un poco per la sua fissa rigidità con l'impaziente movimento della cavalcatura, di mole esuberante rispetto al cavaliere»[237], come notava il critico de' "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia". L'iconografia dell'imperatore riprende quella del monumento equestre di piazza del Campidoglio, sebbene in questo caso regga le tavole della Legge con la mano sinistra. Al di sotto dell'opera è presente l'iscrizione "*Ordinem rectum licentiae iniecit*" ("La regola impose l'ordine all'arbitrio").

All'immutabile compostezza dell'opera appena descritta si contrappongono il movimento e l'espressione della paura che dominano l'encausto di Giovanni Vagnetti, *Cristo placa la tempesta*, posto in un'Aula della Sezione Penale e caratterizzato da colori tenui e da uno stile che, per resa dei corpi e composizione, riprende, semplificandoli, certi aspetti della pittura di storia ottocentesca. La scena è magistralmente descritta da Pertile: «sul cielo bluverde, folgorato da una nuvola bianca cui si sovrappone l'apparizione dorata

---

[236] *Ibidem*.

[237] *Ibidem*.

dell'angelo e spicca, veste rossa e terradisiena, la figura del Salvatore a braccia aperte, in primo piano, nel mare verde di procella, la barca sta per affondare, la vela rossa è strappata dall'albero, l'acqua entra a poppa, gli apostoli, in vesti gialle turchine rosse e a pelle nuda, sono in atto di supplica e di disperazione: lavoro di grande impegno e studio, in cui la solida composizione tradizionale è innestata alla equilibrata sensibilità tonale»[238].

L'affresco di Mario Tozzi, *Adamo ed Eva dopo il peccato*, invece, è caratterizzato da uno stile che richiama il Realismo magico, sia per la resa dei corpi sia per la tavolozza dei colori prescelta. Non a caso il critico ne denunciava il «colore capriccioso su intonazione di terrerosse» apprezzandone, tuttavia, la «struttura studiata» ed il tratto «sicuro e morbido, con uno scorcio della donna, buttata a terra su d'un fianco, sinceramente seducente»[239]. L'opera è originale anche dal punto di vista iconografico poiché, pur raffigurando i due progenitori e l'angelo, il momento prescelto è successivo alla più consona Cacciata dal Paradiso terreste e coglie in modo intimistico la reale disperazione dei due, abbattuti dallo sconforto e nudi su un'altura desolata, resa ancor più brulla e inospitale dalle cromie utilizzate e contrastante rispetto al candore dell'angelo e del cielo rischiarato da cui proviene.

Al genere della pittura di storia si rifà anche l'affresco della *Parabola dei talenti*, di Giulio Rosso, che raffigura l'episodio biblico nel momento in cui il padrone allontana con un gesto severo il servo che non aveva fatto fruttare la moneta affidatagli poiché l'aveva sotterrata: all'ira del padrone, assiso al centro e richiamante, anche per la veste bianca, la figura ideale di Dio, si contrappongono il dispiacere e la mortificazione dei servi. I toni tenui dell'ambiente – l'opera veniva definita dal critico «equilibrata di toni bassi e di volumi spaziali» – sono ravvivati soltanto dal drappo rosso del servo cacciato e dalla grande stoffa verde posta scenograficamente alle spalle della figura centrale.

L'olio su tela di Primo Conti, *La Giustizia tra cielo e terra,* come accennato in precedenza fu tra le realizzazioni maggiormente contestate ed al centro della vicenda della copertura, sopratutto per il travisamento della presenza del Duce. Tuttavia all'epoca l'opera era molto apprezzata: se, come già riportato, Giuseppe Giudice ne elogiava il «colorito

---

[238] *Ibidem*.

[239] *Ivi,* p. 44.

eccellente» ed il «rilievo potente» delle figure[240], il critico la cui analisi si sta seguendo con perseveranza ne tracciava un'attenta descrizione:

> «Primo Conti per la sua tela s'è rifatto alle antiche pale d'altare: il campo è partito in due settori da una striscia di nuvole: nel cielo, entro un turbine rotante di dannati acefali, sta il Cristo giudicante assistito dal Padreterno, sulla terra, ai lati del giudicato prosternato in ginocchio, sono due teorie di personaggi, legislatori e giudici, guerrieri e pensatori, Mosè e Seneca, Napoleone e Mussolini; la fattura è disinvolta e a tratto largo, tra immagini solide e rilevate da tinte vive sullo sfondo turchino»[241].

Al di là della presenza, non riscontrata, di personaggi acefali, la composizione viene perfettamente resa da Pertile: mentre l'intenso cielo blu rende omogenea tutta la scena (al di là della divisione procurata dalle nubi), le cromie scelte sono fredde e tenui, ad eccezione della veste di Cristo, rossa come il libro della Legge retto dal Dio Padre, intorno al quale si manifesta lo Spirito Santo sotto forma di una delicata nube sui toni dell'arancio. Mentre il giudicato, nudo, privo di ogni difesa ed accovacciato, dà le spalle allo spettatore, le figure che si stagliano ai suoi lati – fra le quali, oltre a Napoleone, a Mosè, a Seneca, ad un Dottore della Chiesa e ad altri saggi, si trova il Duce (coperto nel dopoguerra ma ripristinato in seguito ai recenti restauri[242]) – sembrano non appartenere alla medesima scena, in quanto si ergono immobili o si confrontano tra loro ma non risultano coinvolte nel giudizio. Si ricordi come, nel difenderla, Piacentini avesse descritto l'opera come:

> «una delle più belle e significative della pittura moderna italiana: quadro che all'estero ci invidieranno moltissimo […] L'opera del Conti ha raccolto moltissimi autorevoli consensi. Allo studio del Conti, dove fu esposto il quadro per quindici giorni, è stato un vero pellegrinaggio di popolo: oltre duemila persone di ogni grado sociale hanno lasciato la loro firma sul suo quaderno; tanto che alcuni giornali, registrando l'avvenimento, hanno ricordato i tempi d'oro della produzione toscana»[243].

---

[240] Lettera di Giuseppe Giusti a Marcello Piacentini, 17 luglio 1940. Fondo Piacentini, Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, b. 94.

[241] F. Pertile, *Arti plastiche e* figurative…, op. cit., p. 44.

[242] Come riferito in: S. Galasso (a cura di), *Il Palazzo di Giustizia di Milano…,* op. cit., p. 51.

[243] Lettera di Marcello Piacentini a Gian Giacomo Gallarati Scotti, 2 agosto 1939. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

L'affresco di Arnaldo Carpanetti, *I due ladri*, è caratterizzato da tonalità tenui, spezzate solo dal rosso del mantello del ladro «consumato e disdegnoso» (come definito da Pertile) e dal blu dei pantaloni del ladro «occasionale e pentito», che ha rubato un sacco pieno di monete d'oro. Al di là delle due figure in primo piano, la scena è dominata da un'incombente personificazione della Giustizia, che si erge imperscrutabile e monumentale, abbigliata con una candida tunica e recante la spada e la bilancia, attributi che mostra in segno di giudizio, al di sopra del giudice, caratterizzato dalla medesima imponenza (sebbene sia di dimensioni ridotte rispetto alla Dea) e da un risoluto gesto giudicante. Sebbene il critico indicasse, quali peculiarità dell'opera, «finezza di tocco e armonia sensibile di tinte basse ravvivate da accenti vividi»[244], i caratteri predominanti della composizione sono certamente la severità ed il monumentalismo delle possenti figure. L'opera è completata dall'iscrizione "Per sola la virtù della giustizia gli uomini hanno nome di buoni".

L'opera di Achille Funi, *Mosé che provoca le fiamme del cielo sui simulacri pagani,* posta in un'Aula del Tribunale penale, fu la prima ad essere scoperta dopo la vicenda cui si è fatto riferimento, come testimoniato dalla lettera di Piacentini del 9 maggio 1941 nella quale l'architetto dava indicazioni in proposito a Rapisardi[245]. Sia per Giudice sia per Pertile l'affresco possedeva notevoli pregi «di disegno (eccetto la rupe, che pare artificiale) e di tecnica pittorica»[246] e «meriti disegnativi e coloristici»[247]. La composizione richiama la tradizione figurativa medievale e quattrocentesca (ad esempio nella resa della rupe è possibile individuare dei riferimenti a Mantegna), reinterpretata in modo sintetico ed innovativo. Alcuni elementi, all'epoca non pienamente compresi, presentano una notevole sintesi formale ed una potenza comunicativa "moderne": ad esempio Giudice definiva la «grande fiamma a mezz'aria, che fa luce meno intensa delle superfici illuminate» un «difetto della illuminazione», mentre, pur richiamando stilemi medievali – tipici, ad esempio, di certi codici miniati – tale elemento, corrispondente alla rappresentazione di Dio (ed alla fiamma della Giustizia), risulta essere tra i più significativi della composizione.

---

[244] F. Pertile, *Arti plastiche e* figurative…, op. cit., p. 44.

[245] Lettera di Marcello Piacentini ad Ernesto Rapisardi, 9 maggio 1941. Fondo Piacentini, Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, b. 9.

[246] Lettera di Giuseppe Giudice a Marcello Piacentini, 29 luglio 1940. Fondo Piacentini, Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, b. 94.

[247] F. Pertile, *Arti plastiche e* figurative…, op. cit., p. 44.

Il critico de' "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia" proseguiva con una dettagliata e valida descrizione dell'opera:

> «su d'uno sfondo di rocce stilizzate e bianchicce, pezzate d'ombre terrose stagliate contro un cielo percorso da bagliori sanguigni e lingueggiato a destra da fiamme arroventate, il profeta, vestito d'una tunica turchina e d'un manto rossiccio, il volto adusto corniciato dalla barba e dai capelli candidi, si protegge la vista con una mano e con l'altra sostiene le tavole marmoree; a destra, in una valletta, sono il vitello d'oro infranto e statue abbattute. Si sente veramente, e si vede ammiratamene, come il Funi, il quale ha dato anche altre e recenti prove del suo ingegno e della sua maturità artistica, si riallacci alla migliore nostra tradizione freschissima, per il suo campire largo e solido, per la sicurezza della pennellata, per lo studio amoroso dell'anatomia e della figura vestita, e per quegli altri accorgimenti del mestiere, che devono sempre accompagnare ogni buono e cosciente e completo pittore»[248].

La descrizione riportata dal critico continuava, poi, accennando alle opere di Usellini, Morelli, Tolleri, Bucci ed Oppo, a decoro delle aule della Pretura civile.
Nell'affresco di Gianfilippo Usellini, *L'Arcangelo Gabriele tra Adamo ed Eva,* la Giustizia è impersonata dall'Arcangelo, figura predominante (insieme all'immenso albero ricco di frutti) ritratta frontalmente, al centro del tronco, benedicente e dotata degli attributi della spada e della legge. Mentre la Giustizia è posta su un ramo dell'albero, in basso, alle estremità dell'opera, si trovano Adamo, intento a coltivare la terra, ed Eva con i figli. I toni prescelti dall'artista sono pacati ed antichizzanti.

L'Arcangelo Gabriele era il protagonista anche dell'affresco di Enzo Morelli, *Giustizia divina e umana trionfante*, definito «d'intonazione cupa» da Pertile e caratterizzato dalla figura angelica in primo piano colta in volo, ad ali spiegate, avvolta in un purpureo mantello e in un'aurea armatura romana e dotata degli attributi della spada e della bilancia; ai suoi lati, in secondo piano, si trovano un uomo sconfitto e privo di vita (che simboleggia il Male), Adamo ed Eva dinanzi l'albero del peccato ed un uomo nudo in atto di domare un cavallo imbizzarrito.

L'affresco di Giovanni Tolleri, invece, *La Giustizia protegge la famiglia,* è caratterizzato da una tavolozza calda e tenue, da rimandi classici – in secondo piano si scorgono, quasi a monocromo, delle architetture romane quali un tempio, un arco di trionfo e,

---

[248] *Ibidem*.

probabilmente, il Colosseo – e da grandi figure che dominano il centro della scena. Il critico lo citava affermando: «Tolleri ha nobilmente simboleggiato la Giustizia che con il manto protegge una famiglia»[249]. La Giustizia, infatti, è incarnata da una monumentale figura femminile – dietro la quale si ergono un grande e luminoso sole ed una nube, possibile riferimento alla Giustizia Divina – dallo sguardo fiero e severo, dotata di una spada e di un ampio mantello rosso, allargando il quale protegge la famiglia che si trova dinanzi ad essa, una sorta di Sacra Famiglia laica, composta da una madre seduta con il figlio piccolo, stretto fra le braccia, ed un uomo nudo ricurvo e appigliato ad un bastone che completa la scena.

Lo stucco lucido di Anselmo Bucci, raffigurante *La civiltà italiana libera la schiavitù abissina,* al di là del soggetto controverso non presenta grandi qualità pittoriche: già Pertile sosteneva che l'opera fosse stata realizzata «in modo un poco disperso e svanito»[250] poiché la composizione, priva di uno sfondo, è caratterizzata dalla presenza di due semplici figure di profilo. L'Italia, personificazione della Giustizia (recante, infatti, la spada e l'elmo), si trova seduta sulla destra e, con aria solenne e distaccata, compie il saluto romano verso lo schiavo, ritratto con le catene spezzate ma ancora ai polsi.

Inoltre, Pertile segnalava la presenza di due mosaici di Oppo raffiguranti il Buongoverno ed il Malgoverno: nel documento dattiloscritto citato in precedenza, lo "Specchio n. 2. Palazzo di Giustizia. Opere d'arte. 07/10/1936"[251], risultava una commissione all'artista, che avrebbe dovuto decorare il fondale di un'Aula della Corte d'Appello penale. L'opera rientrava nella categoria "decorazione anche figurativa (affreschi - dipinti su legno - mosaici)" e per la sua realizzazione era previsto un compenso di 15.000 lire. Nello schema riassuntivo delle opere d'arte presenti nel Palazzo, dei relativi soggetti e degli autori, allegato da Piacentini alla lettera inviata il 28 marzo 1942 a Bottai[252], invece, Oppo risultava tra gli artisti che avevano realizzato due opere, non meglio specificate ma inserite all'interno della categoria "Allegorie fasciste". In realtà, però, già Ojetti nell'articolo apparso l'8 marzo 1942 sul "Corriere della Sera" ed, in tempi più recenti, Giovanna Ginex,

---

[249] *Ibidem*.

[250] *Ibidem.*

[251] "Specchio n. 2. Palazzo di Giustizia. Opere d'arte. 07/10/1936". Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

[252] Lettera di Marcello Piacentini a Giuseppe Bottai, 28 marzo 1942. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

nell'inventario redatto in occasione della mostra "Muri ai Pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950", riportarono la notizia della mancata realizzazione delle opere da parte dell'artista[253]. Ojetti, infatti, come riportato in precedenza lamentava polemicamente:

> «i due ipotetici dipinti di Oppo […] non v'erano come non vi sono. E non si può accusare Oppo di pigrizia perché egli intanto veniva contemplando la sorte toccata ad altri colleghi suoi, nella fortuna dell'incarico e nella sfortuna dello sgravio, se si può dire così. Oppo è anche uno scrittore, e un egregio scrittore; e non s'è mai veduto uno scrittore scrivere una pagina sotto l'invito: – Scrivimi un capolavoro, perché forse te lo pubblico e forse te lo pago»[254].

Proseguendo, nella Sezione Penale si trova l'affresco di Alberto Salietti, *La Giustizia*, nel quale la figura femminile che impersona la Giustizia, seduta frontalmente e dotata di una spada e della Legge, si staglia su uno sfondo rosso dal sapore pompeiano, movimentato solo dai simboli della bilancia e da ramoscelli di ulivo e di quercia, mentre nel fregio sottostante si trovano altri suoi attributi – la colomba, nuovamente la spada e l'ulivo, il gladio e la salamandra – che intervallano la locuzione latina «*Ivs est ars boni et aqvi qvi vs merito qvi nos sacerdotes appellet ivstitiam namqve colimvs*» («Il Diritto è l'arte del bene e del giusto per noi che siamo chiamati sacerdoti e abbiamo il culto della giustizia»).

Il *Cristo tra il legislatore e l'esecutore della legge* di Pio Semeghini [Fig. 84], invece, era stato descritto negativamente dal critico, che ne definiva la composizione «alquanto slegata e fiacca»[255]. Si tratta di una scena antichizzante e richiamante la pittura proto-rinascimentale, mentre dal punto di vista cromatico l'artista ha adoperato colori caldi e tenui. Al centro, inquadrato da un grande arco a tutto sesto, si trova Cristo, raffigurato seguendo l'iconografia del Risorto (abbigliato con una veste bianca e recante il vessillo bianco con croce rossa), mentre ai suoi lati, posti in risalto dalla retrostante quinta architettonica ad archi che si affaccia su uno sfondo monocromo azzurro, si trovano le personificazioni del potere Legislativo (abbigliata con vesti ampie e panneggiate e reggente un grande cartiglio con l'iscrizione "Comandamenti") e del potere Esecutivo (dotata di armatura, lancia e scudo).

---

[253] G. Ginex, *Le opere decorative del Palazzo di Giustizia di Milano. Inventario,* in V. Fagone, G. Ginex, T. Sparagni (a cura di), *Muri ai pittori. Pittura murale,* op. cit., pp. 209-213.

[254] U. Ojetti, *La Giustizia e i sepolti vivi,* in "Corriere della Sera", 8 marzo 1942.

[255] *Ibidem*.

Anche l'opera di Guido Cadorin, *Il giudizio di Salomone* [Fig. 79], era caratterizzato dal sapore antichizzante e da una semplificazione formale che rendeva la raffigurazione potente e comunicativa: Pertile vi evidenziava il «drammatico movimento», il colore «grasso e violento» ed il disegno «robusto e mosso»[256] . Al di là della veste rossa del carnefice che, impugnando una lunga spada, sta per uccidere il bambino oggetto della contesa, e del cielo blu che riquadra la figura di Salomone posto in trono e sopraelevato quasi fosse la statua di una divinità, la composizione si sviluppa su tonalità pacate e tendenti al grigio, al beige ed al bianco e le figure, dalle ampie vesti, sembrano pietrificate in una scena senza tempo.

Il *Mosé con le tavole della legge* di Siro Penagini riprende tonalità e pose della precedente opera, ma risulta maggiormente semplificato ed il linguaggio è più moderno. La composizione è dominata dalla sola figura del profeta, inginocchiato in una posa geometrizzante accentuata dal panneggio delle vesti, con la mano destra indicante il cielo, e quindi Dio, e la sinistra reggente le tavole. La scena è inquadrata da una fascia entro la quale si sviluppa l'iscrizione latina "*Ivstitia non novit pater non novit matrem veritatem novit personam non accipit devm imitatvr"* ("La giustizia non conosce padre, non conosce madre, non ammette menzogna, a imitazione di Dio").

Il mosaico realizzato da Guido Marussig, *La giustizia romana* [Fig. 82], è, invece, caratterizzato da cromie pacate sui toni del grigio e del beige e dominato dalla Giustizia, posta al centro sull'uscio di un'apertura che, insieme agli scalini sottostanti, ne valorizza la figura, ampiamente panneggiata e recante gli attributi della spada, brandita verso l'alto, e della bilancia. Nei due pannelli laterali, separati da paraste, si trovavano dei fasci littori, attualmente rimossi, mentre in alto la composizione è completata dsall'iscrizione "*Romana acqve littoria ivstitia prodit*" ("La Giustizia romana e littoria producono").

Altre opere musive da considerare sono i dieci pannelli realizzati da Antonio Giuseppe Santagata e da Gino Severini per l'ambulatorio del Tribunale Civile: il primo raffigurò *La Giustizia, Il Codice napoleonico, Giustiniano (Digestum)*, *Il monaco Graziano (Decretum Gratiani)* ed un quinto pannello, oggi non visibile, raffigurante il Duce reggente un rotolo con le Leggi fasciste e con una bilancia in basso in primo piano, al di sopra del libro

[256] *Ibidem*.

aperto[257], mentre il secondo si occupò dei pannelli più generalmente denominati *Attributi della Giustizia.* Tutti i pannelli sono accomunati dal medesimo impianto compositivo, costituito da una scena principale e dalla presenza di un attributo posto in primo piano in basso. *La Giustizia*, in posa frontale e con espressione seria, presenta una spada ed un ramoscello d'ulivo, una lunga veste ed un mantello, mentre in primo piano si trova il libro aperto sul quale è scritto "*LEX".* Il pannello del *Codice napoleonico*, invece, è dominato da una figura in veste di giudice, forse Napoleone stesso, con il volto di profilo e reggente l'omonimo Codice, mentre in primo piano, sul libro aperto, è posta la corona ferrea, simbolo del Sacro Romano Impero. Nel terzo pannello è effigiato Giustiniano: la sua figura riprende perfettamente l'immagine musiva del 547 d.C. ca., presente nel presbiterio della Basilica di San Vitale a Ravenna, per iconografia, attributi ed atteggiamento. Posto frontalmente, statico e solenne, l'imperatore è vestito alla maniera bizantina, ovvero con una tunica, una clamide fermata da una fibula con pietre preziose ed un *tablion* (tutti impreziositi da ricami dorati), ed indossa anche il tipico diadema d'oro con pietre e perle sul capo. In luogo di reggere la patena d'oro contenente il pane eucaristico – come nel mosaico ravennate – in questo caso, tuttavia, l'imperatore presenta il rotolo del *Digestum*, ovvero la raccolta di cinquanta libri di tutti i frammenti di giuristi romani precedenti alla sua epoca (e quindi un fondamento del diritto romano), di cui la Lupa, presente in primo piano in basso, al di sopra del libro aperto, è un chiaro rimando. Della simbolica evoluzione temporale del Diritto fa parte anche il pannello raffigurante *Il monaco Graziano,* in richiamo al monaco camaldolese che nel XII secolo, con l'omonimo decreto, fondò la Legge canonica. La figura è ritratta frontalmente, presenta un'espressione seria e lo sguardo fiero, con la mano sinistra regge il libro contenente il decreto mentre con la destra impugna un bastone ed in primo piano, al di sopra del consueto libro aperto, è raffigurato un grifone, simbolo cristologico.

Se tutte le figure ritratte da Santagata presentano il medesimo impianto compositivo e stilisticamente richiamano i già citati mosaici ravennati del sesto secolo per pose, dettagli e livello di astrazione, i cinque pannelli di Severini presentano un linguaggio maggiormente astratto e meno antichizzante, sebbene i riferimenti al classico in alcuni dettagli o nelle vesti non risultino del tutto assenti. Nel primo sono ritratti la Giustizia – vestita da una tunica e da un lungo mantello nel quale si avvolge e con il volto celato da una nuvola – affiancata da una bilancia e da un leone, mentre in basso, in luogo del libro

[257] M. Bernabò, *Bisanzio negli anni trenta del Novecento,* op. cit., p. 153.

aperto e di qualche attributo come nel caso dei pannelli di Santagata, si trova solamente uno dei simboli meno utilizzati, ossia l'occhio di Dio circondato da raggi. Il secondo pannello raffigura un insieme di attributi, privo di figure umane: vi si trovano accostati una colonna con capitello corinzio, un abete, una tartaruga, una nuvola similare a quella del primo pannello ed in basso, in primo piano, un bizzarro accostamento costituito da una colomba, un fascio di spighe ed un'ancora. Altri attributi poco noti si ritrovano nel pannello successivo, nel quale campeggiano un elefante in primo piano, una palma da datteri, una bussola orientata verso nord, la consueta nuvola ed il busto della dea bendata, mentre in primo piano, in basso, si trovano un pellicano che si ferisce il petto per nutrire i piccoli, tipico simbolo cristologico, un'ascia bipenne ed un Giano bifronte. Nel quarto pannello si distinguono, invece, oltre alla nuvola, l'arcangelo Michele in volo, dotato di spada e di bilancia, le cinta di mura di una città che potrebbero simboleggiare la Gerusalemme celeste, uno struzzo, una barca a vela su un mare molto stilizzato (reso dalla sovrapposizione di linee a zig-zag) e, in basso in primo piano, una corona d'alloro posta su due libri, probabilmente dei Codici [Fig. 83]. L'ultimo pannello riprende l'impianto più semplice riscontrato nelle opere di Santagata, poiché è dominato dalla figura centrale, la Giustizia biblica, raffigurata come una donna – che per atteggiamento e vesti potrebbe richiamare i mosaici ravennati o gli affreschi di epoca romana – reggente le tavole della Legge, affiancata da una palma e da un toro e che si staglia in primo piano rispetto alla nuvola azzurra, mentre in basso è presente l'immagine di un sole radioso.

Come riportato da Pertile, anche Silvano Tajuti ha realizzato un mosaico, «sul tipo delle decorazioni vascolari greche, per la fontana a piscina del secondo grande cortile»[258]: si tratta di una classica lotta tra uomini ed animali a figure nere su sfondo chiaro, richiamanti i motivi presenti nel Foro Mussolini a Roma.

Completano la rassegna della decorazione del Palazzo, non considerando alcune opere aggiunte nei decenni successivi: i bassorilievi di Italo Griselli, posti sulle sovrapporte dell'ambulatorio della Corte d'Assise d'Appello e raffiguranti vari elementi simbolici riconducibili al tema della Giustizia, ossia una testa elmata di Atena di profilo, una palma stilizzata, una stella che guida un vascello ed una tartaruga che sopravvive ad un cervo; il busto bronzeo di Vittorio Emanuele, realizzato da Domenico Rambelli per l'Aula Magna (ed originariamente affiancato dal ritratto del Duce, distrutto); la statua di Cesare

[258] F. Pertile, *Arti plastiche e* figurative…, op. cit., p. 44.

Beccaria, realizzata nel 1870 da Giuseppe Grandi. Quest'ultima opera marmorea, come si desume anche dallo scambio epistolare tra Piacentini e Carmisio, originariamente si trovava al Castello, in seguito era stata posta provvisoriamente presso la Villa Reale ed all'interno del Palazzo trovò collocazione su un plinto progettato da Piacentini nell'ambulacro della Corte d'Appello[259].

Per concludere, si ricorre alla descrizione del rapporto tra le opere d'arte ed il Palazzo di Giustizia per il quale esse vennero concepite, proposta da Raffaelle Calzini sulle pagine di "Architettura": al di là degli inevitabili toni retorico-celebrativi propri del periodo, il passaggio riportato si ritiene, infatti, una buona sintesi in grado di evidenziare il valore dell'operazione culturale posta in atto da Piacentini.
«Come nelle antiche complessità delle cattedrali e nei migliori palazzi della Rinascenza» o, per rimanere nella città meneghina, come nel secolare e complesso cantiere del Duomo, architettura simbolica di Milano per antonomasia, poco distante da corso di Porta Vittoria,

> «i diversi temperamenti, le contrastanti personalità, le diverse maniere e scuole, si armonizzano nella stessa sinfonia marmorea, si organizzano naturalmente nella fusione e nella distribuzione delle membra dell'edificio. […] La maggior parte degli artisti invitati da Piacentini a questa collaborazione ha compreso che funzione dell'arte è anche di accompagnare con le immagini create dalla fantasia le verità del pensiero e le esemplificazioni della morale. Il collegamento delle pitture, dei mosaici, delle sculture a un congegno architettonico così come l'ha voluto e determinato in questo edificio Marcello Piacentini, assume il carattere e la consistenza di una "necessità" decorativa e morale. Le creazioni di questi artisti vivono naturalmente nell'atmosfera del Palazzo, non come un complemento superfluo; ma come una vegetazione gloriosa e frondosa imparentata alla terra che ha generato le moli dominanti ed eccelsa delle pietre e dei marmi. Il Palazzo di Giustizia si è arricchito di opere d'arte tanto da divenire un Museo d'Arte moderna; ed esso costituisce una prova di più dell'esistenza di una ricca, degnissima Arte contemporanea italiana e fascista, cresciuta coi nuovi tempi e pronta a collaborare con direttive morali e politiche legate alla tradizione e seminatrici di avvenire»[260].

---

[259] Lettera di Beniamino Carnisio a Marcello Piacentini, 9 novembre 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94. Si vedano, inoltre, presso lo stesso fondo, la lettera di Marcello Piacentini a Beniamino Carnisio del 25 ottobre 1940 e la Tavola 1.023, datata a matita "ottobre 1940" e timbrata il 9 novembre 1940, in scala 1:20 e raffigurante il "Plinto per la collocazione della statua di C. Beccaria nell'Ambulatorio della C. A. a piano rialzato Galleria del monumento ai caduti".

[260] R. Calzini, *Il Palazzo di Giustizia di Milano*, op. cit., p. 6.

# CAPITOLO IV.
# I PALAZZI DI GIUSTIZIA IN SICILIA: MESSINA

M. Piacentini, Palazzo di Giustizia di Messina.

Messina dopo il terremoto del 1908. www.strettoweb.com.

# 1. UNA TRAGICA PREMESSA: IL TERREMOTO DEL 1908 E LA RICOSTRUZIONE DELLA CITTÀ

All'alba del 28 dicembre 1908, Messina e Reggio Calabria furono investite da un violentissimo terremoto – corrispondente al decimo grado della scala Mercalli[1] – che devastò tutta l'area dello Stretto, distruggendo gran parte delle città e provocando numerosissime vittime. Prima dell'evento sismico, la popolazione messinese ammontava a circa 120.000 abitanti e la città si estendeva per 2.600.000 mq: quasi tutti gli edifici (più del 90%) furono distrutti o subirono danni tali da essere, successivamente, abbattuti, mentre il numero delle vittime si attestò tra le 60.000 e le 80.000, come riportato da Mario Pisani[2]. Nei giorni successivi si discusse circa il futuro della città e, dopo le prime fasi concitate e la realizzazione di baraccamenti e di costruzioni provvisorie [Fig. 118], resa possibile anche dalla solidarietà internazionale (gli aiuti arrivarono dagli Stati Uniti, dalla Germania, dalla Svizzera e dalla Danimarca), si decise di dare la priorità agli edifici pubblici governativi. Sebbene il principale riferimento bibliografico sul tragico evento rimanga il testo del 1910 di Mario Baratta, *La catastrofe sismica calabro-messinese*[3], gli studi successivi hanno integrato i dati ed il racconto pressoché coevo, fondandosi su numerose ricerche documentarie condotte presso l'Archivio Centrale di Stato, gli Archivi di Stato di Reggio Calabria, Catanzaro e Cosenza nonché presso l'Archivio Segreto Vaticano[4]. Rispetto alla tematica della ricostruzione, invece, risulta interessante il testo pubblicato nel 1933 da Pietro Longo, *Messina città rediviva*, utile ad individuare le principali azioni intraprese dal Ministero dei Lavori Pubblici, considerata

---

[1] G. Caraci, G. Libertini, E. Mauceri et. alii, *Messina,* voce Enciclopedia Italiana Treccani, 1934.

[2] M. Pisani, *Il Tribunale di Messina di Marcello Piacentini. Dall'Eclettismo al Classicismo,* in S. Valtieri (a cura di), *28 dicembre 1908. La grande ricostruzione dopo il terremoto del 1908 nell'area dello Stretto*, Roma 2008, p. 1.014.

[3] M. Baratta, *La catastrofe sismica calabro-messinese,* Roma 1910.

[4] Come riportato in E. Guidoni, G. Ferrari, D. Mariotti et alii, *Catalogue of Strong Earthquakes in Italy 461 B.C. - 1997 and Mediterranean area 760 B.C. - 1500*, 2007. Fra le relazioni ufficiali delle commissioni governative incaricate di organizzare i piani d'intervento nelle fasi relative all'emergenza ed alla ricostruzione, risultano interessanti specialmente quelle del Ministero dei Lavori Pubblici (ad esempio il testo unico delle leggi adottate dopo il terremoto del 28 dicembre 1908) e i documenti conservati presso il fondo Ministero dell'Interno (ad esempio ACS, Ministero dell'Interno, Comitato Centrale di soccorso; id., Serie diverse, Comitato centrale di soccorso dei danneggiati dal terremoto della Calabria e della Sicilia, b.1, Telegramma del maggiore dei Carabinieri Viola al Ministero dell'Interno sul terremoto del 28 dicembre 1908, Messina dicembre 1908; id., Direzione generale dell'amministrazione civile, Terremoti, el.4, b.28, fasc.25000.5.5 (1909), Relazione del commissario regio del circondario di Palmi e dei comuni di Bagnara, Scilla e Cannitello sul terremoto del 28 dicembre 1908, Roma 10 maggio 1909). In relazione agli altri archivi si veda: Archivio di Stato di Reggio Calabria, fondo Prefettura; Archivio Segreto Vaticano, Segreteria di Stato, serie rubrica 36, Disastri. Inoltre risulta interessante l'opera in tre volumi: Ministero dei Lavori pubblici, Direzione generale dei Servizi speciali, *L'opera del Ministero dei Lavori pubblici nei comuni colpiti dal terremoto del 28 dicembre 1908*, Roma 1912. Per approfondire la tematica, inoltre, si rimanda a: storing.ingv.it (ultima consultazione: 03/12/2020).

«l'indeclinabile urgenza di una sistemazione in forma stabile che giovando al prestigio dello Stato fosse pure di sprone all'attività costruttiva dei privati»[5].

Dal rendiconto emergono i riferimenti normativi ed, in particolare, come il Ministero avesse previsto fin dal 1911 lo stanziamento di 18 milioni di lire per la costruzione degli edifici pubblici di Messina, mentre l'edificazione delle scuole secondarie sarebbe spettata all'amministrazione comunale. Inoltre Longo riportava l'esistenza di uno speciale Comitato deputato all'esame di tutti i problemi attinenti all'edilizia sismica, specificando i nomi degli architetti designati per i singoli progetti, tra i quali, come riportato di seguito, figurava anche Marcello Piacentini per il Palazzo di Giustizia:

> «Volendo poi dare agli edifici suddetti un'impostazione architettonica decorosa, il Ministero dei LL. PP. si fece autorizzare da una speciale disposizione contenuta nella legge 28 luglio 1911, ad affidare a privati professionisti di chiara fama e già noti per insigni opere architettoniche compiute, la compilazione dei progetti dei maggiori edifici da erigere ed in base ad essa furono commessi:
>
> All'architetto Vittorio Mariani il progetto dell'Edificio Postelegrafico,
>
> All'arch. Cesare Bazzani il progetto della R. Prefettura,
>
> All'arch. Mariano Cannizzaro il progetto dell'Intendenza di Finanza,
>
> All'arch. Marcello Piacentini il progetto per il Palazzo di Giustizia.
>
> Contemporaneamente il Ministero dei LL. PP. affidava ai suoi funzionari del Corpo del Genio Civile i progetti per la costruzione della R. Dogana, del Carcere giudiziario, del Deposito delle privative e dell'Osservatorio Geodinamico.
>
> Per l'Università l'incarico venne affidato all'arch. Giuseppe Botto, ispettore superiore del Genio Civile.
>
> Per il fabbricato proprio dell'Ufficio del Genio Civile in seguito a concorso interno tra i funzionari del Real Corpo, è stato premiato e prescelto il progetto dell'Ing. Giuseppe Castrogiovanni.
>
> In relazione alla scelta delle aree per la sede di alcuni di questi edifici, la Commissione incaricata, pur tenendo per fermo che la vita di Messina dipende in massima parte dal porto, e che intorno ad esso sarebbe di nuovo risorta e si sarebbe sviluppata la nuova Messina, credette eccessivo dedurne la conseguenza che tutti gli edifici pubblici dovessero sorgere nell'ambito della vecchia città distrutta»[6].

---

[5] P. Longo, *Messina città rediviva,* Messina 1933, p. 168.

[6] *Ibidem.*

Bisogna, inoltre, ricordare l'istituzione dell'Unione Edilizia Messinese – divenuta Unione Edilizia Nazionale in seguito al Decreto Legge del 4 febbraio 1917 n. 151 –, nata per la realizzazione del Piano di ricostruzione redatto dall'ingegnere Borzì (dirigente dell'Ufficio tecnico comunale) approvato con Regio Decreto del 31 dicembre 1911. Il Piano prevedeva una pianta ortogonale con isolati a scacchiera, edifici alti non più di tre piani ed un ampliamento verso nord e lungo i torrenti della città, ma la sua attuazione si sarebbe protratta per vari decenni. Ad ogni modo, l'Unione aveva lo scopo di provvedere:

> «alle costruzioni, ricostruzioni o riparazioni di edifici sulle aree ad essa passate o su quelle da acquistare od espropriare, ai sensi di legge, nell'ambito del piano regolatore di Messina e nelle zone laterali […], alla costruzione delle case degli impiegati dello Stato e delle case economiche, alla gestione delle case stesse, nonché, per conto del Comune di Messina e avvalendosi dell'opera dell'Ufficio del Piano regolatore, alla compilazione del piano della zona industriale della città, all'espropriazione, alla sistemazione e alle concessioni o vendite dei terreni ivi compresi»[7].

Come riportato da Clementina Barucci in un saggio pubblicato nel corposo volume del 2008, *28 dicembre 1908. La grande ricostruzione dopo il terremoto del 1908 nell'area dello Stretto*, dedicata alla ricostruzione post-sisma e già citata, tra i componenti dell'Unione Edilizia figurava anche Marcello Piacentini: «la sua presenza si concretizza in tempi diversi, in due opere che rappresentano momenti differenti del suo percorso stilistico, dal tardo eclettismo con accenti viennesi delle prime soluzioni per il palazzo di Giustizia di Messina (1912-1913) alla "modernità" classica del Museo della Magna Grecia di Reggio Calabria (1932)»[8]. Il testo evidenziava, altresì, l'aspetto del coinvolgimento del ceto professionale ed universitario della capitale del Regno, riscontrabile sia negli incarichi attribuiti sia nella composizione delle giurie: da tale elemento derivava, perciò, l'orientamento stilistico predominante, ispirato «a quel neo rinascimento che era stato alla base della nuova edilizia ministeriale della capitale e dell'architettura ufficiale e magniloquente del nuovo stato italiano»[9] e che era pienamente incarnato da due monumenti particolarmente significativi – il Vittoriano ed il Palazzo di Giustizia di Roma –

---

[7] Testo Unico approvato con Decreto Luogotenenziale 18 agosto 1917, n. 1.399, art. 366. Riportato in: Archivio di Stato di Messina, Unione Edilizia Nazionale, Azienda Opere pubbliche dei Comuni della Provincia di Messina, sede di Messina (1913-1938), Inventario.

[8] C. Barucci, *L'influenza della scuola romana nella ricostruzione di Messina e Reggio Calabria,* in S. Valtieri (a cura di), *28 dicembre 1908…,* op. cit., pp. 966-967.

[9] *Ibidem.*

inaugurati proprio nel 1911, anno dei primi incarichi per i nuovi edifici pubblici messinesi. Come sostenuto anche da Francesco Cardullo, dunque, lo stile eclettico rappresenta il fattore unificante degli edifici monumentali risalenti alla ricostruzione, al di là dei diversi progettisti, delle periodizzazioni e delle funzioni pubbliche preposte, definendo la nuova «immagine urbana» della città e rispondendo pienamente al compito di «comunicare il ruolo delle istituzioni»[10].

Piacentini era coinvolto nella vicenda della ricostruzione della città anche in quanto membro delegato della Giunta del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, l'organo al quale spettava la decisione circa la Cortina del porto. Il futuro dell'area era stato a lungo dibattuto in quanto, dopo il progetto proposto nel 1909 da Luigi Borzì, Santi Buscema e Rucilio Ceccolini e mai realizzato, la Soprintendenza dei monumenti della Sicilia aveva suggerito di riservare la zona della città ad un'area verde, anche per consentire la visione del mare dalla via Garibaldi, e oltretutto l'idea di una nuova Cortina non risultava interessante nell'ottica di possibili investimenti privati, a causa dei costi elevati, del divieto di abitabilità e del carattere monumentale che i nuovi edifici avrebbero dovuto rispettare per non allontanarsi troppo dalla precedente Palazzata.

Piacentini, come riportato da Pietro Longo, «si dichiarò favorevole in massima alla Cortina, sostituendo però all'ininterrotto complesso di edifici, una serie di isolati distinti in modo da lasciare completamente libera la visione del mare agli sbocchi delle strade e di fronte alla Chiesa dei Catalani, al Palazzo Municipale ed al Teatro Vittorio Emanuele», per cui nel 1929 venne bandito un concorso nazionale[11] che registrò la partecipazione di 29 progetti e la vittoria – designata dalla Commissione composta dal Podestà della città, ovvero Vincenzo Salvadore, da Ugo Ojetti, Roberto Papini, Edmondo Del Bufalo e Francesco Fichera – di quello proposto da Giuseppe Samonà, Raffaele Leone, Guido Viola e Camillo Autore, che qualche anno prima aveva progettato il Palazzo di Giustizia di Vibo Valentia. La costruzione della Palazzata, che in origine prevedeva tredici blocchi di edifici allineati sul fronte del porto tra corso Vittorio Emanuele e corso Garibaldi – fra i quali la Casa del Popolo, il Palazzo Inail, il Banco di Sicilia e la sede dell'Ina – si protrasse per trent'anni, superando anche la caduta del regime fascista.

Tornando al tema più ampio della ricostruzione post-sisma, occorre segnalare come negli anni successivi, per via della diminuzione delle risorse finanziarie e per il subentrare della

---

[10] F. Cardullo, *La ricostruzione di Messina 1909-1940. L'architettura dei servizi pubblici e la città,* Roma 1993, p. 99.

[11] Sul concorso si veda: P. Marconi, *Il Concorso Nazionale per il progetto della nuova Palazzata di Messina,* in "Architettura e Arti Decorative", a. X, fasc. XII, agosto 1931, pp. 583-614.

prima guerra mondiale, i lavori subirono notevoli rallentamenti. Nel caso del Palazzo di Giustizia, ad esempio, come si vedrà meglio in seguito, il primo studio di massima fu presentato da Piacentini già nel 1912 ma a causa delle osservazioni del Comitato Speciale e della spesa prevista di circa 2.200.000 lire[12] – elevata somma di difficile reperimento – il progetto, più volte rivisto dall'architetto negli anni seguenti, fu portato a termine soltanto nel 1927.

L'area destinata al Palazzo di Giustizia, come evidenziato da Elena La Spada[13], risultava strettamente connessa a quella destinata all'Università, poiché i due isolati erano accomunati dalla medesima lunghezza del fronte mentre i relativi edifici erano caratterizzati dagli ingressi specchiati: proteso verso la piazza il Palazzo piacentiniano, rientrante quello del complesso universitario. Inoltre, la realizzazione dei due grandi fabbricati era stata quasi contemporanea (1927, 1928) e seguiva «il completamento della copertura del Portalegni nel tratto che va da via Cardines all'incrocio con corso Cavour» [Fig. 117]. In entrambi i casi i vari corpi edilizi si articolavano in ampi spazi, «con un rapporto di copertura che è di circa 1/3, tali da creare una continuità visiva con strade e piazze e una forte permeabilità con il tessuto circostante» e «nelle strade retrostanti (via Università da una parte e via Giurba per il Tribunale) si colloca(va)no due edifici per l'istruzione, ampliando così il ruolo di polarità pubblica del complesso»[14].

Originariamente l'Università avrebbe dovuto avere più sedi, distinte in quattro gruppi di fabbricati corrispondenti a località differenti, come riferito da Longo negli anni Trenta: sebbene all'antica istituzione fossero stati destinati dei locali provvisori sin dal 1909, infatti, «le premure del Ministero della Pubblica Istruzione, del Rettore, degli Enti locali e della cittadinanza, perché all'Università fosse, al più presto, data nuova sede stabile e definitiva» erano state insistenti. Oltre al gruppo centrale, «sull'area dell'antica Università, con otto edifici, per sede del Rettorato ed uffici, delle Facoltà di legge, Lettere e Filosofia, e Scienze, dei Musei e della Biblioteca», erano previsti un gruppo «nella località Carrubbara, composto di undici edifici comprendenti le Cliniche e tre istituti della Facoltà

---

[12] C. Barucci, *L'influenza della scuola romana nella ricostruzione di Messina e Reggio Calabria,* in S. Valtieri (a cura di), *28 dicembre 1908…,* op. cit., p. 967.

[13] A corredo del saggio è interessante notare la pubblicazione di due disegni riferibili al Palazzo di Giustizia risalenti al 1923 (sebbene, erroneamente, nella relativa didascalia sia riportata la data del 1913): il primo relativo alla sistemazione della piazza antistante il Palazzo, il secondo relativo al prospetto principale, in scala 1:100. Entrambi si trovano presso l'Archivio della Protezione Civile di Roma, al quale non è stato possibile accedere in quanto, come si legge sul sito protezionecivile.gov.it non è più nelle disponibilità del Dipartimento della Protezione Civile. Si veda: Archivio della Protezione Civile, Roma, Divisione XXIV, b. 984.

[14] E. La Spada, *Messina. I poli urbani nella Ricostruzione della città (1908-1940)* in S. Valtieri (a cura di), *28 dicembre 1908…,* op. cit., p. 709.

di Medicina», un altro «nella località Orto Botanico, costituito da tre edifici da servire per quattro istituti della Facoltà di medicina e per l'Istituto Botanico» ed «un solo edificio, per l'Istituto di Fisica terrestre, sulla collina dell'Andria»[15], ma le difficoltà dovute all'esproprio o alla destinazione delle aree prescelte, insieme a quelle di ordine economico, ritardarono la definizione dei progetti, poi definitivamente interrotta dalla guerra, similmente al Palazzo di Giustizia.

Nel caso del Palazzo di Giustizia è possibile ricostruire le vicende relative alle sedi provvisorie ed alle fasi progettuali e costruttive tramite il racconto riportato nel testo pubblicato in occasione dei sessant'anni dall'inaugurazione, che cita anche un documento (non meglio specificato) risalente al 12 gennaio 1909, dal quale si apprende che:

> «i magistrati superstiti, già pochi giorni dopo il terremoto, si erano riuniti e si erano divisi i compiti in modo da rimettere in moto tutta l'amministrazione. Gli uffici erano totalmente inagibili: il Palazzo di Giustizia in corso Cavour era stato devastato da un incendio; il Palazzo dell'Assise in parte crollato; le Preture travolte dal crollo dell'antico monastero di S. Agostino. Peraltro le strade, ingombre da enormi cumuli di macerie, erano impraticabili e nessuna attività si poteva svolgere nell'abitato. La prima sede fu dunque reperita nel piroscafo Savoia alla fonda del porto: ricordano i cronisti di quelle drammatiche giornate che la vita cittadina si trasferì nelle navi dei soccorritori. Trascorsi i giorni dell'emergenza una sede appena meno precaria fu trovata, presso il palazzo distrutto, nelle baracche sorte nella Villa Mazzini. In seguito il Tribunale baraccato fu sistemato nei piani della Mosella dove ormai Messina rinasceva nelle case lesionate e nei baraccamenti realizzati nei giardini. Il centro storico, sconvolto dai crolli, rimaneva bloccato in attesa che si sgomberassero le macerie e si definissero le pratiche di espropriazione. Ai margini della città antica, destinata ad una radicale distruzione, il piano regolatore Borzì individua tempestivamente l'area destinata alla ricostruzione, in prossimità dei popolari quartieri del Tirone e di via Porta Imperiale, risparmiati dal disastro. La scelta del Borzì, la cui opera in generale è stata oggetto di critiche non infondate per il carattere burocratico del piano regolatore, si è rivelata felice per il Palazzo di Giustizia. Il Borzì, certo poco interessato alla tutela dei beni culturali, era un tecnico attento ai problemi concreti. Pertanto individuava l'area destinata alla costruzione del nuovo Palazzo di Giustizia ai margini del centro storico, in modo da consentire il sollecito inizio dei lavori. La zona intorno all'area prescelta non era bloccata da immense rovine. L'area era sufficiente per sistemare tutti gli uffici in costruzioni limitate in altezza e non occorreva espropriare i suoli:

[15] P. Longo, *Messina città rediviva,* op. cit., p. 173.

infatti il Palazzo di Giustizia doveva sorgere sul terreno prima occupato dal monumentale Ospedale di S. Maria della Pietà. La disponibilità di una vasta area si rivelerà decisiva per garantire al Piacentini una certa libertà di progettazione nel rispetto dei rigorosi limiti previsti dalla normativa antisismica»[16].

L'eloquente titolo e sottotitolo del quinto capitolo del volume di Pietro Longo – *Risorta. L'intervento decisivo di Mussolini –,* al di là del tono retorico e dell'esaltazione dell'azione del Duce e del regime fascista, comprensibile considerando che la pubblicazione risale al 1933, sottolinea come, in seguito alla sospensione di tutti i lavori di ricostruzione della città per via della guerra e della conseguente crisi economica, «non esisteva più un piano organico di quella che avrebbe dovuto essere l'azione da svolgere per sostituire al posto delle baracche i fabbricati»[17]. Dopo un primo periodo nel corso del quale erano stati progettati ed ultimati gli edifici della Prefettura, della Dogana, dell'Intendenza di Finanza, delle Poste e del Genio Civile, la ricostruzione degli altri edifici pubblici governativi sembrò subire un arresto, mentre la questione rientrò «nel quadro dei grandi interessi nazionali dopo l'avvento del Fascismo attraverso la sensazione diretta che nella sua importanza ebbe il Capo del Governo nella visita del 22 giugno 1923. Il Duce, accorso sollecitamente a portare il conforto della sua solidarietà ai danneggiati dell'eruzione dell'Etna, sostò al ritorno in Messina»[18]. Oltre ad un racconto enfatizzato, mirante a presentare Mussolini in veste di eroe giunto a Messina per salvarne le sorti, Longo riportava il testo integrale pronunciato dal Duce dal balcone del Palazzo della Prefettura:

> «Messinesi,
> Come ho detto ieri sera ai vostri fratelli di Catania, non è questo che io compio un viaggio politico o ufficiale; è semplicemente un pellegrinaggio di devozione e di amore verso la vostra terra che ancora una volta è duramente colpita. Ho pensato, tornando da Catania, di fermarmi a Messina per rendermi conto della situazione della vostra città.
> Già da una prima impressione che potrei chiamare visiva, ho avuto la nozione del problema che si esprime in questo semplice termine: gran parte di Messina attende di essere ricostruita.
> Oggi stesso io desidero sentire dalla viva voce dei vostri rappresentanti quali sono gli immediati bisogni della vostra città. Debbo dichiararvi che il governo intende compiere e compirà il suo preciso categorico dovere.

---

[16] F. Chillemi, *Il Palazzo di Giustizia di Marcello Piacentini,* in R. Sisci (a cura di), *La Giustizia a Messina. Sessant'anni di Palazzo Piacentini,* Messina 1989, p. 74.

[17] P. Longo, *Messina città rediviva,* op. cit., p. 255.

[18] *Ivi*, p. 226.

Messina deve completamente risorgere e tornerà bella, grande, prospera com'era una volta. Non è soltanto un interesse messinese o siciliano; è un interesse di ordine squisitamente nazionale.

Sono qui dunque per portare l'attestazione sincera, fraterna, veramente fraterna del Governo nazionale, che in questo momento, io lo affermo in modo solenne, è interprete sicuro della rinnovata coscienza della Nazione.

Il Governo che ho l'onore di rappresentare si è trovato sulle braccia una infinità di problemi arretrati: non faccio accuse al passato; è una constatazione di fatto. Questi problemi dovranno essere risolti; questi problemi saranno risolti perché è utile, perché è necessario, perché è doveroso.

Messinesi,

Il tempo in cui le Isole che tanto sacrifizio di sangue hanno dato alla nostra gloriosa guerra, erano dimenticate e trattate come colonie, questo tempo oramai è lontano, sepolto, superato per sempre.

La fraternità e la solidarietà nazionale non devono più essere d'ora innanzi soltanto delle parole di cerimonia ufficiale, ma debbono essere l'opera di solidarietà nazionale ed umana.

L'Italia deve molto alle sue Isole; deve molto alla Sardegna, deve molto alla Sicilia, deve molto alle sue Isole purtroppo dimenticate. Ma queste Isole dimenticate, nell'ora del cimento si sono ricordate superbamente della Patria comune.

Parto da questa vostra terra con una impressione di tristezza per ciò che ho visto a Linguaglossa; ma anche impressione di fierezza, perché a Linguaglossa ed altrove ho visto la popolazione tranquilla, laboriosa, ordinata, veramente degna delle tradizioni superbe della vostra Isola.

Ne terrò conto, e mentre Vi prego di gradire l'attestazione della mia simpatia che è sincera, di fratello e di compagno, v'invito ad alzare insieme il grido che riassume la nostra fede d'italiani: Viva il Re! Viva l'Italia! Viva il Fascismo!»[19].

Lo studioso proseguiva raccontando, appassionatamente, come il 5 settembre successivo il Consiglio dei Ministri avesse preso in esame ed approvato diversi schemi di decreto compilati dai Ministri delle Finanze e dei Lavori Pubblici per la ricostruzione di Messina e di Reggio Calabria, e riportava integralmente il verbale della seduta:

«La guerra e le condizioni del dopo guerra hanno frustrata in gran parte l'efficacia dei provvedimenti che dopo la catastrofe erano stati adottati per la concessione dei mutui di favore ai danneggiati del terremoto del 28 dicembre 1908.

[19] *Ibidem.*

Già nuovi provvedimenti hanno curato di adeguare l'aiuto concesso dallo Stato all'aumentato costo dei materiali e delle costruzioni, ma riguardo alla provvista dei fondi necessari alla costruzione rimane a risolvere la questione principale che si può riassumere come segue:

1. Il risparmio nazionale non ha risposto all'appello che gli è stato fatto per impieghi diretti nel finanziamento dell'opera di ricostruzione delle zone sismiche.
2. Le risorse degli organi di finanziamento creati, e quelle derivanti da successivi provvedimenti di ripiego, sono del tutto inadeguate alla bisogna.
3. Il tasso del denaro è oggi aumentato in modo da ridurre ulteriormente tali risorse.

Tutte le misure di ripiego che sono state prese non hanno finora servito che a rendere più farraginose le pratiche relative all'attuazione dei mutui, ma non hanno creato delle disponibilità adeguate al problema delle ricostruzioni delle zone distrutte. Occorreva quindi affrontare direttamente questo problema tenendo presente che ogni nuovo provvedimento sarà tanto più efficace, quando più sarà reso semplice ed agevole ai danneggiati di ottenere l'aiuto che lo Stato ha promesso e quello che esso è ulteriormente disposto a concedere, e quanto più saranno eliminate le soprastrutture che la pratica ha dimostrato poco utili e che le nuove misure possono rendere superflue.

A questi concetti si inspirano i nuovi provvedimenti proposti ed approvati dal Consiglio.

Lo Stato, in base alle leggi in vigore, che ha promesso un contributo semestrale per trenta anni comprensivo di quota di ammortamento e interesse del quattro per cento, conscio che tali contributi non sono oggi scontabili se non ad un tasso del sei per cento e più, interviene e: A) anticipa direttamente al danneggiato il ricavo dei contributi di Stato assumendone da esso stesso lo sconto; B) prende a suo carico parte dell'ente derivante dallo aumentato costo del denaro fissando per tale sconto il tasso del cinque per cento invece del tasso corrente.

A tali operazioni lo Stato destina cinquecento milioni che ripartisce in sette esercizi distribuendoli in modo che le maggiori disponibilità ricalano nel periodo in cui prevedibilmente verrà a completarsi il maggior numero di quelle costruzioni che è intenzione di questo provvedimento di stimolare ed agevolare.

La distribuzione in vari esercizi oltre che da imprescindibili necessità di bilancio è consigliata anche dall'opportunità di commisurare le disponibilità finanziarie alle effettive possibilità di costruzioni.

Stabilito che il contributo dello Stato fino alla concorrenza dei cinquecento milioni su accennati sia dato in unica soluzione ed in contanti, sarà provveduto: A) a dare all'avente diritto un titolo rappresentativo di tale contributo nel periodo che intercorre tra la concessione del contributo stesso ed il completamento di quella costruzione che è condizione essenziale per l'esazione del contributo stesso. B) a dare a tale titolo la massima negoziabilità compatibile con lo scopo per il quale viene creato, onde renderlo mezzo efficace di pagamento nei rapporti fra costruttori ed istituti di credito.

Si viene così a facilitare la concorrenza tra costruttori e ad ottenere un migliore rendimento dei contributi di Stato nella ricostruzione effettiva delle zone distrutte.

Per ragioni tecniche, e cioè per evitare eccessive complicazioni burocratiche e la necessità di creare nuovi uffici e per assicurare la nuova efficacia ai fini della ricostruzione ai contributi statali non si è potuto stabilire che l'anticipazione e nei contributi di Stato sia amministrata in più rate successivamente a misura che progrediscono i lavori; ma agli inconvenienti derivanti dal pagamento in unica soluzione a lavori completati si è cercato di ovviare, per quanto è possibile con le disposizioni relative alla cedibilità del titolo rappresentativo delle anticipazioni.

Le disposizioni relative all'anticipazione dei contributi di Stato non sostituiscono ma integrano quelle in vigore relative ai mutui di favore. Chiunque ritenga di poterlo fare con maggior proprio vantaggio o chiunque possa non trovare capienza nella cifra di cinquecento milioni fissata per le anticipazioni dei contributi, potrà continuare a valersi delle disposizioni in vigore per la concessione di mutui di favore.

Il Consiglio approva in seguito un altro provvedimento che consolida in cinquanta milioni addizionali destinati alle regioni danneggiate da terremoto del 1908 e disciplina il modo di erogazione delle addizionali medesime.

Approva inoltre un terzo provvedimento per la liquidazione dell'Unione Edilizia Nazionale»[20].

Come desumibile dalle ultime righe del verbale riportato da Longo, nel marzo del 1924 l'Unione Edilizia Nazionale venne soppressa ed il suo patrimonio immobiliare venduto, le competenze vennero ricondotte al Ministero dei Lavori e successivamente assegnate, con Regio Decreto 21 luglio 1926 n. 1.451, all'Ufficio Autonomo di Stralcio, che trovò sede presso l'Ufficio del Genio Civile - Servizio Terremoto e Gestione Patrimoniale di Messina.

[20] *Ivi*, p. 228.

Marcello Piacentini. Ritratto di G. Carell, in A. Nezi, Artisti contemporanei Accademici d'Italia. Marcello Piacentini, in "Emporium", 1930, vol. 71, n. 422, p. 83.

# 2. L'INCARICO DIRETTO AD UN "GIOVANE PRODIGIO": MARCELLO PIACENTINI*

* Come definito da Mario Pisani in M. Pisani, *Il Tribunale di Messina di Marcello Piacentini. Dall'Eclettismo al Classicismo*, in S. Valtieri (a cura di), *28 dicembre 1908…*, op. cit., p. 1014.

Come anticipato, la vasta area individuata dal Piano Borzì per la nuova sede del Palazzo di Giustizia si trovava al margine del centro storico e corrispondeva ad un terreno precedentemente occupato dall'Ospedale di S. Maria della Pietà, opera monumentale di Antonio Ferramolino, Giovanni Carrara ed Antonio Calamech, risalente alla metà del sedicesimo secolo ma distrutta dal terremoto del 1908.
Se il meccanismo dei concorsi nazionali per l'attribuzione degli incarichi degli edifici pubblici maggiormente rappresentativi fu scartato allo scopo di evitare inutili lungaggini, il ricorso diretto a progettisti «di chiara fama, segnalatisi per realizzazioni notevoli»[21], nella maggior parte dei casi – ed il Palazzo di Giustizia non rappresenta un'eccezione – non condusse all'esito sperato, poiché tali cantieri furono portati a termine soltanto sul finire degli anni Venti.

Ma quali erano le «realizzazioni notevoli» di Marcello Piacentini? E perché l'incarico del Palazzo di Giustizia fu affidato al giovane architetto romano?
Per rispondere a tali quesiti si ritiene indispensabile una breve disamina del percorso biografico e della produzione di Piacentini, concentrandosi sulla formazione e sulle maggiori realizzazioni del periodo coevo a quello relativo alle fasi progettuali del Palazzo di Giustizia di Messina: considerando i principali articoli d'epoca ma anche alcuni dei testi successivi (già menzionati nel capitolo dedicato allo stato degli studi), sarà possibile chiarire i temi progettuali fondamentali e la mutata ricezione critica nei confronti dell'architetto. A tal proposito occorre, anzitutto, ricordare come la figura di Piacentini, dominante nel corso del Ventennio, dal secondo dopoguerra fu a lungo valutata negativamente, sebbene dopo il processo di epurazione l'architetto avesse riacquisito la cattedra universitaria e la presidenza della Facoltà di Architettura di Roma e fosse riuscito a portare a termine – nel segno della continuità – i due maggiori cantieri romani interrotti dal conflitto mondiale, l'E 42 e via della Conciliazione. A partire dal pesante giudizio di Bruno Zevi, riportato in precedenza, si aprì una stagione contrassegnata dal prevalere di letture e valutazioni venate da moralismo e da pregiudizi ideologici; soltanto dagli anni Ottanta – nel quadro di una più ampia inversione di tendenza e del progressivo interessamento alla cultura architettonica ed artistica del periodo tra le due guerre – avvenne un primo parziale riposizionamento critico di Piacentini, sebbene ancora oggi la

[21] F. Chillemi, *Il Palazzo di Giustizia di Marcello Piacentini,* in R. Sisci (a cura di), *La Giustizia a Messina…,* op. cit., p. 79.

sua figura non sia esente da critiche e polemiche. Pertanto, l'intento della presente trattazione consiste nella restituzione di un'immagine approfondita e sfaccettata di Piacentini, che eviti di considerarlo «l'architetto principe le cui opere costituiscono il modello da imitare» così come di ritenerlo il «maggiore responsabile dei principali misfatti dell'architettura del tempo di Mussolini. Un cattivo maestro da evitare»[22]: un ritratto equilibrato, insomma, che non ne esalti la figura ignorandone le implicazioni con il regime o sottintendendo qualche forma di revisionismo storico né, al contrario, che sia orientato da giudizi di tipo moralistico. In occasione del Convegno organizzato a cinquant'anni dalla morte dell'architetto, nel 2010, Giorgio Muratore suggeriva in sintesi l'approccio da seguire: adottare una via interpretativa consistente nel «ricercare in Marcello Piacentini non gli aspetti positivi a tutti i costi, ma insomma neanche andare a cercare le cose più ovvie, le frasi, le barzellette di Cederna, gli aneddoti, anche divertenti, ma che sono a loro volta pezzi datati, che fanno folklore, ma che non aggiungono molto alla conoscenza e che, semmai, aggiungono drammaticità alla mancanza di dibattito sull'argomento»[23].

Il profilo tracciato da Antonio Muñoz all'interno dell'articolo del 1925 pubblicato su "Architettura e Arti Decorative", ad esempio, sembra un buon punto di partenza al fine di delineare brevemente la formazione dell'architetto – avvenuta presso l'Istituto di Belle Arti di Roma, «conseguendo il diploma di professore di disegno architettonico, e più tardi quello di architetto civile nella Scuola di Applicazione degli Ingegneri»[24] –, i numerosi viaggi effettuati in Germania, Francia, Olanda, Belgio e Stati dell'America del Nord, l'assunzione del ruolo di «caposcuola» delle nuove tendenze, la partecipazione ai concorsi e le principali realizzazioni del periodo. Lo storico dell'arte, all'epoca Sovrintendente ai monumenti del Lazio, ripercorrendo le vicende relative a Piacentini indicava quale momento significativo di passaggio il 1911, «anno memorabile nella storia dell'architettura in Roma» in quanto vi si inaugurarono (come già ricordato) «due opere insigni […] suggello di un periodo artistico che ormai tramontava, espressioni nobilissime, per diverse vie, di un passato […] già immensamente lontano»[25]: il monumento a Vittorio Emanuele ed il Palazzo di Giustizia. Descrivendo alcune opere di quegli anni, poi, Muñoz avanzava riflessioni di carattere teorico sui principali temi della progettazione

---

[22] P. Nicoloso, *Marcello Piacentini. Architettura e potere: una biografia*, Udine 2018, p. 17.

[23] G. Muratore, *Piacentini professionista,* in G. Ciucci, S. Lux, F. Purini (a cura di), *Marcello Piacentini architetto, 1881-1960,* atti del convegno, Roma 16-17 dicembre 2010, Roma 2012, p. 135.

[24] A. Muñoz, *Marcello Piacentini*, in "Architettura e Arti decorative", V, 1925, 1-2, p. 49.

[25] *Ivi,* p. 66.

piacentiniana: se la Banca d'Italia in Piazza del Parlamento a Roma del 1914 era definita «un insieme sobrio, netto e robusto, che è nuovo ed è antico, perché vi spira il senso tutto italiano delle proporzioni»[26], «l'Arco di Trionfo ai caduti di Genova, il Palazzo di Giustizia di Messina (1920), il Tempio Votivo per la pace in Roma, il Teatro Nazionale pure in Roma», costituivano dei mirabili esempi attraverso i quali l'architetto mostrava «di possedere perfettamente il senso della grandiosità e specialmente dell'ambientamento»[27]. Quest'ultimo aspetto, il cosiddetto "ambientismo", risulta di particolare rilevanza poiché, almeno sino alla progettazione del Palazzo di Giustizia di Messina, rappresentava uno degli assunti fondamentali di Piacentini e, come si vedrà in seguito, tale criterio fu considerato anche da Francesco Fichera nella progettazione del Palazzo di Giustizia di Catania. Muñoz introduceva la questione come segue:

> «l'architettura non può essere la stessa per una villetta rustica o per un Palazzo di Giustizia, per un albergo o per un Parlamento […], eppure quante volte gli artisti dei nostri giorni non hanno capito che le linee del palazzo Rucellai non potevano adattarsi a un villino o quelle di una chiesa berniniana a un cinematografo? E neppure ciò che sta bene a Viterbo potrà adattarsi a Napoli, o quello che incanta a Venezia potrà stare a posto a Milano. Altra verità evidente, eppure quante Cà d'oro di falso conio non si incontrano oggi per tutta l'Italia di terraferma? E quante basiliche lombarde non vediamo dappertutto, e a Roma perfino dentro la barocca villa Pamphili? Marcello Piacentini non è mai caduto in questi errori, perché delle ricerche d'ambiente egli è, si può dire, uno specialista e un maestro»[28].

Il progetto del nuovo centro di Bergamo [Figg. 120, 121] era particolarmente elogiato da Muñoz, che lo considerava «tra le sue opere più vaste e complesse» e ne raccontava vicende e peculiarità, come la vittoria del Concorso bandito nel 1908 dal Comune, il rispetto del «panorama della città alta» e del «carattere dell'architettura locale» o il graduale cambiamento estetico, dall'impostazione iniziale, ispirata a motivi quattrocenteschi, alla progettazione dei singoli edifici sulla base dei principi ispiratori di «chiarezza, di sobrietà e di semplicità»[29]. Secondo lo storico dell'arte, grazie a Bergamo Piacentini aveva guadagnato «una fortuna che poche volte capita agli architetti, quella di poter concepire con unità di visione un intero quartiere, circondato da edifici pubblici»,

---

[26] *Ivi,* p. 73.

[27] *Ivi,* p. 76.

[28] *Ivi,* p. 78.

[29] *Ivi,* p. 79.

dando prova «di come deve essere ai giorni nostri concepito un piano regolatore, non come uno scomparto geometrico, segnato e sviluppato sulla carta, ma come un insieme vitale, pittoresco e vario; come fosse creato non dalla mente di un sol uomo, ma dalle necessità stesse nella vita e nella località»[30].

L'importanza dello studio dell'ambiente da parte dell'architetto – che collegava intimamente «la pura arte del costruire con la complessa edilizia», ambientando «l'edificio al luogo e al tempo» poiché ogni opera doveva coordinare «i suoi attributi formali e spirituali alla fisionomia e all'anima del luogo» – era evidenziata anche da Antonio Nezi nell'articolo del 1930[31]. La pratica del cosiddetto "ambientamento" (altrove definito "ambientismo"), sviluppatasi all'interno della Scuola Superiore di Architettura di Roma, di cui lo stesso Piacentini faceva parte, vi era descritta efficacemente come segue:

> «ambientare non significa costruire come i predecessori, ma porsi nelle loro medesime condizioni di spirito allorché si prepararono ad operare a loro volta nell'ambiente della più antica tradizione. Così è possibile aggiungere anelli ad anelli alla catena della continuità architettonica, senza spezzarne l'unità. E così intesa la dottrina, si vedrà, ad esempio, che i barocchi romani, pure dopo soluzioni e stasi secolari, con un loro proprio stile, che è l'ultimo che possa dirsi tale, si è ambientata perfettamente al clima della romanità. E quando questo non fu inteso abbastanza, gli stessi barocchi entrarono in Roma e, ancor più, fuori di Roma.
> E ancora: ambientarsi non significa solo fare opera di continuità estetica rispetto al passato, ma pure di fusione armoniosa con le caratteristiche del paesaggio naturale. Il nostro architetto, con Gustavo Giovannoni e altri valenti, è stato un assertore della pratica rigorosa dell'ambientamento che si è poi affermata teoricamente nel campo didattico. Nella Scuola Superiore di Architettura di Roma, fin dal suo nascere (1922), al Piacentini appunto venne affidata la cattedra per l'insegnamento dell'Edilizia cittadina e Arte dei Giardini. Il senso di vivace movimento introdotto nella scuola che è diventata un vivaio di energie giovani e dinamiche, il nostro maestro lo manifesta altresì in saggi di critica efficacissima nella chiara veste letteraria»[32].

La medesima tematica risulta ricorrente anche negli studi successivi sull'architetto: Guido Canella e Gian Paolo Semino, all'interno del saggio del 1982 *Gli interventi sulle grandi e*

---

[30] *Ivi,* p. 82.

[31] A. Nezi, *Artisti contemporanei Accademici d'Italia. Marcello Piacentini*, in "Emporium", 1930, vol. 71, n. 422, pp. 83-108.

[32] *Ivi,* p. 90.

*medie città*[33]*,* la segnalavano a proposito del concorso per il nuovo centro di Bergamo, riportando il parere della Commissione[34], secondo la quale l'architetto aveva presentato un progetto «ambientato» che, «oltre a soddisfare pienamente le esigenze della città nuova, (aveva) tali pregi di stile, di linee generali, di particolari decorativi, da costituirne una vera opera d'arte». Mario Lupano, invece, nello scritto fondamentale del 1991 menzionava il tema a proposito della necessità di Piacentini di condurre un'analisi urbana «con criteri sentimentali e impressionistici» in quanto, di volta in volta, «il *sopralluogo* e la *conoscenza fisionomica* del caso urbano» avrebbero dato «esiti diversi». Nella sua concezione, proseguiva Lupano, ogni città era diversa, possedendo «individualità» che impedivano «generalizzazioni metodologiche»[35], per cui era necessario condurre indagini sistematiche tramite la comparazione di quadri urbani con caratterizzazioni stilistiche differenti, attinte da diversi periodi storici, nonché considerare il valore estrinseco e relativo degli edifici da progettare, essendo variabile in base al contesto urbano ed all'estetica cittadina. Inoltre lo studioso identificava il progetto urbanistico complessivo quale prima compiuta espressione dell'«idea di *edilizia cittadina* piacentiniana»[36] e sottolineava come, rispettando le richieste del bando e adottando il cosiddetto "ambientismo", dopo un'iniziale fase concorsuale non andata a buon fine, Piacentini avesse introdotto stilemi lombardi e di derivazione medievale (riscontrabili specialmente nella Torre). L'individuazione del tema dell'"ambientismo" nel progetto di Bergamo ritornava anche nel testo del 1995 di Arianna De Rose, volto all'analisi della prima parte della carriera dell'architetto. A proposito del concorso – il primo progetto "importante" che consacrò la fama di Piacentini – la studiosa sosteneva che, osservando i diversi progetti ideati nell'arco di un ventennio (dal 1906 al 1926), fosse possibile risalire allo «sviluppo nel tempo delle idee dell'autore» ed alle tendenze teoriche e stilistiche: ad esempio, nella Banca d'Italia «l'esigenza di ambientamento, ancora reputata necessaria» era «ottenuta attraverso la riproposizione di stili locali (lombardo soprattutto, con le logge a colonne binate, le finestre a bifora e le bugne)» mentre nel Palazzo del Credito Italiano, costruito alla fine, «superato l'approccio dell'ambientismo come unica espressione possibile di riferimento ai motivi antichi», il linguaggio appariva semplificato ed era

---

[33] G. Canella, G. P. Semino, *Gli interventi sulle grandi e medie città,* in *Anni Trenta. Arte e Cultura in Italia,* cat. della mostra, Milano 27 gennaio-30 aprile 1982, Galleria Vittorio Emanuele, Sagrato del Duomo, Palazzo Reale Sala delle Cariatidi, ex Arengario, Milano 1982, p. 256.

[34] Il parere della Commissione del secondo grado del concorso per il nuovo centro di Bergamo era riportato da Roberto Papini all'interno della pubblicazione del 1929 *Bergamo rinnovata.*

[35] M. Lupano, *Marcello Piacentini,* Roma-Bari 1991, p. 29.

[36] *Ivi,* p. 14.

caratterizzato da «facciate sobrie, ordinate secondo leggi geometriche con piani lisci e volumetrie squadrate»[37]. Tre anni dopo Sandro Scarrocchia tornava sul progetto del centro piacentiniano di Bergamo bassa, individuandovi «il laboratorio dell'architettura piacentiniana e più in generale il modello di "edilizia cittadina", ovvero di intervento architettonico a scala urbana, che (avrebbe dato) il volto nuovo alla più parte delle città italiane in questo secolo. Bergamo concretizza(va) l'esperienza di architettura effimera fatta da Piacentini all'Esposizione Nazionale di Roma del 1911 e all'Expo Internazionale di San Francisco del 1915»[38]. Quell'esperienza progettuale, a suo parere, rappresentava l'inizio del «sistema di collaborazioni, di intreccio tra professionismo e contesto politico nazionale-locale, tra progettazione e direzione tecnica esecutiva» che avrebbe reso Piacentini lo «stratega» ed il «regista incontrastato delle vicende dell'architettura italiana del periodo tra le due guerre»[39]. Rispetto ai temi della presente ricerca, inoltre, risultano interessanti le considerazioni di Scarrocchia su Milano, ove l'architetto non costruì «brani di città, ma palazzi: le sedi della Cassa Nazionale delle Assicurazioni Sociali, ora provveditorato agli Studi, e della Banca Agricola Milanese, l'edificio per abitazioni e uffici in via Mazzini, nonché il celebre palazzo di Giustizia», del quale evidenziava i «problemi di conservazione e adeguamento funzionale»[40] per via delle dimensioni colossali.

Un altro elemento al quale Piacentini prestava particolare attenzione era lo studio della tipologia edilizia da dover realizzare. Come sottolineato da Muñoz, insieme all'analisi dell'ambiente e del contesto urbanistico, tale passaggio permetteva all'architetto di adottare linguaggi differenti in relazione al progetto:

> «professore, da pochi anni, di edilizia cittadina alla scuola superiore di architettura in Roma, il Piacentini si era preoccupato però fino da giovanissimo degli studi sui piani regolatori, sulla sistemazione di città e di quartieri, cercando anche in questo campo di reagire contro il sistema invalso delle piante a scacchiera, che rendono tutte le strade uguali e prive di carattere, per cercare tracciati di pittoresco aggruppamento con asimmetrie piacevoli, con suggestivi effetti prospettici»[41].

---

[37] A. S. De Rose, *Marcello Piacentini. Opere 1903-1926*, Modena 1995, p. 23.

[38] S. Scarrocchia, *Albert Speer e Marcello Piacentini. L'architettura del totalitarismo negli anni Trenta,* Milano 1999, pp. 311-312.

[39] *Ivi,* p. 312.

[40] *Ivi,* p. 314.

[41] A. Muñoz, *Marcello Piacentini…*, op. cit., p. 78.

Tra i progetti ritenuti di particolare interesse rispetto al tema conduttore del rapporto tra le arti e l'architettura nel periodo tra le due guerre bisogna menzionare il cinema Corso a Roma ed il teatro Savoia a Firenze. Del primo, Muñoz elogiava l'apparato decorativo, al fine di evidenziare l'attenzione prestata da Piacentini a tali aspetti:

> «La decorazione è tutta nuova, festosa, freschissima, basata principalmente sul contrasto tra stucchi rustici e stucchi lisci, che dà l'effetto di un velluto contro tagliato; negli spicchi della volta quattro medaglioni di Arturo Dazzi rappresentano la Danza, la Commedia, la Tragedia e la Musica; lampadari rotondi, torcieri, lanterne di alabastro di vetro colorato, pannelli di stoffa variopinta, completano l'ornamentazione in un quadro armonioso e piacevole in cui dominano il bianco e il blu intenso. È da rilevare in ogni parte la perfezione della tecnica del legno, del ferro, del vetro, della stoffa, che è uno dei portati della nuova architettura, che risuscita a dignità le cosiddette arti minori, abbandonate nei passati decenni a una sciatta faciloneria di mestieranti»[42].

Occorre notare come Arturo Dazzi (che, come si vedrà in seguito, aveva collaborato con Piacentini già in occasione della Banca d'Italia in piazza del Parlamento a Roma, realizzando la grande lunetta del salone centrale) fosse l'unico artista citato dallo storico dell'arte – sebbene fossero presenti opere di molti altri artisti coinvolti da Piacentini – e come l'architetto si preoccupasse in prima persona degli aspetti legati all'uso dei materiali e della progettazione degli arredi che avrebbero completato l'edificio, elemento ravvisabile anche nella progettazione del Palazzo di Giustizia di Messina nonché in progetti successivi quali la Casa Madre dei Mutilati di Roma. Rispetto al teatro Savoia di Firenze Muñoz sottolineava, invece, «la perfezione dei particolari tecnici […], l'interno, armonico ed elegantissimo», che riprendeva con spirito moderno motivi brunelleschiani nonché taluni elementi desunti dal teatro des Champs Elysées dei fratelli Perret e dal nuovo teatrino di Prostejov (Moravia) di Jan Kotera, il caposcuola dell'architettura boema, a riprova dell'interesse di Piacentini per le «manifestazioni d'arte di tutti i paesi, che nessun altri come lui segue con tanto intelligente e laboriosa attenzione, tenendosi al corrente di tutte le riviste e pubblicazioni di arte di ogni nazione e di ogni lingua»[43].
Mario Lupano evidenziava come la costruzione – «un piccolo edificio realizzato tra il 1915 e il 1918, nella piazzetta di San Lorenzo in Lucina, in pieno centro antico di Roma»[44] –

---

[42] *Ivi,* p. 85.

[43] *Ivi,* p. 89.

[44] M. Lupano, *Marcello Piacentini,* op. cit., p. 34.

avesse segnato il passaggio da un primo momento eclettico, derivante dalla formazione dell'architetto, dal gusto diffuso in quegli anni e dalla collaborazione con il padre Pio, ad uno stile ispirato alla Secessione viennese ed al proto-déco germanico. Inoltre riferiva delle polemiche generate dall'edificio – giudicato offensivo e "austriacante" dall'amministrazione comunale – che obbligarono Piacentini al rifacimento della facciata a proprie spese. L'interesse nei confronti del Cinema Corso, ad ogni modo, deriva principalmente dal coinvolgimento degli «amici artisti della Secessione romana (Arturo Dazzi, Alfredo Biagini, e la moglie Matilde Festa)», che avevano riportato «l'arte al ruolo di decorazione per l'architettura, con procedimento inverso a quello del gusto floreale che riduceva l'architettura ad arte decorativa»[45]: Dazzi e Biagini avrebbero collaborato con l'architetto romano in molte occasioni successive, fra le quali il Palazzo di Giustizia di Messina, ed il ruolo dell'arte, complementare all'architettura, sarebbe divenuto (come già anticipato) uno dei temi fondamentali del dibattito culturale del periodo, specialmente negli anni Trenta. Nel 2003 lo stesso autore tornava a soffermarsi sulla «svolta linguistica» che, tra il 1916 ed il 1918, aveva costituito il cinema Corso [Fig. 122] – «nel centro di Roma, architettura ambientata nella città antica, ma estranea alla consueta mimesi stilistica, anzi partecipe di una voga mitteleuropea» – mentre ascriveva il cinema Savoia di Firenze al gusto déco, insieme all'Albergo Ambasciatori ed alla Quirinetta, entrambi del 1927, considerandoli «opere ragguardevoli, sempre aggiornate sui paradigmi della produzione internazionale della quale Piacentini (aveva) conoscenza diretta, acquisita tramite i viaggi per l'Europa (ripetutamente in Germania, a partire dal 1913) e in America (1915), testimoniata poi nello scritto *il momento architettonico all'estero*, dove traccia(va) il profilo delle correnti internazionali (primo numero della rivista "Architettura e Arti Decorative", 1921)»[46].

Anche Franco Chillemi, nel volume del 1989 pubblicato in occasione dei sessant'anni del Palazzo di Giustizia di Messina, considerava il cinema Corso quale primo momento di passaggio per «una certa apertura verso il modernismo» poiché, «nel contrasto tra accademia e modernismo», Piacentini aveva dato luogo ad «una architettura classicamente concepita ma depurata da ogni elemento superfluo e puramente decorativo», facendosi «assertore della tradizione classica e rinascimentale italiana opponendosi alla superata architettura umbertina eclettica, riproposta negli anni della

---

[45] *Ibidem.*

[46] M. Lupano, *Piacentini, Marcello (1881-1960). Note biografiche*, in C. Ghelli, E. Insabato (a cura di), *Guida agli archivi di architetti e ingegneri del Novecento in Toscana,* Firenze 2003, pp. 282-283.

Grande Guerra in opere pubbliche» e cercando «di evitare gli eccessi del modernismo e del nascente razionalismo pur accettandone talune novità»[47]. Le medesime caratteristiche, peraltro, erano individuabili anche analizzando le diverse fasi progettuali del Palazzo di Giustizia di Messina: la descrizione, sulle quale ci si soffermerà in seguito, evidenziava chiaramente l'evoluzione compiuta dall'architetto che, muovendo «da una prima idea moderatamente modernista» aveva, in seguito, recuperato «elementi manieristici» per giungere, nel progetto definitivo del 1923, ad una «architettura di ispirazione classica, liberata dalle ridondanti decorazioni dell'architettura eclettica e lontana dai rigidi schemi del razionalismo»[48]. Questo elemento era considerato il miglior pregio di Piacentini al quale, secondo Chillemi, doveva essere riconosciuto «il ruolo di intelligente mediatore tra modernismo e tradizione: con gusto raffinato e sicuro egli ha saputo mediare fra tendenze contrapposte riaffermando il valore della tradizione contro le esagerazioni del razionalismo»[49].

Arianna Sara De Rose ascriveva il progetto del cinema al «Piacentini secessionista»[50], mentre Mario Pisani riferiva la presenza degli «interventi plastici di Arturo Dazzi e di Alfredo Biagini e un pannello di stoffe ritagliate della moglie Matilde Festa»[51] all'interno dell'edificio. A proposito del ricorso ai motivi decorativi, invece, nell'articolo del 1930 Nezi richiamava il progetto del cinema-teatro Savoia [Fig. 123], nel quale erano stati coinvolti «artisti come il Maraini, il Gronchi, il Morescalchi, il Rosso», che avevano realizzato elementi naturalistici, stilizzati e geometrici «in un accordo musicale di toni emotivi melodici», nonché quello della Quirinetta [Fig. 124] del 1927 – ove «i motivi decorativi, che sono poi vere opere di saporosa arte figurativa dovute al Biagini e al Rosso, commentano con simpatica vivacità, senza punto sopraffarli, le membrature dei partiti architettonici» –, le salette da pranzo della Rinascente di Roma e «le delicate decorazioni degli appartamenti, botteghe, insegne, vetrine e sporti, delle Case di moda Ciulla, Montorsi, dell'Arredamento»[52].

---

[47] F. Chillemi, *Il Palazzo di Giustizia di Marcello Piacentini,* in R. Sisci (a cura di), *La Giustizia a Messina…,* op. cit., p. 84.

[48] *Ibidem.*

[49] *Ivi,* p. 85.

[50] A. S. De Rose, *Marcello Piacentini…*, op. cit., p. 49.

[51] M. Pisani, *Architettura moderna,* Venezia 1996, p. 15.

[52] A. Nezi, *Artisti contemporanei Accademici d'Italia. Marcello Piacentini*, op. cit., p. 108.

Tornando a considerare l'articolo di Muñoz, al fine di individuare i temi ed i progetti fondamentali di Piacentini sino alla metà degli anni Venti, occorre sottolineare come lo storico dell'arte distinguesse gli edifici pubblici e monumentali dalla produzione più "modesta", riferibile a case e villette per abitazione privata, sostenendo come nel primo caso l'architetto fosse costretto «ad allontanarsi un po' dalla assoluta e nuda semplicità che è una delle tendenze della modernissima architettura, e a dar loro un'intonazione più solenne e più classica»[53], nonostante adattasse anche alle nuove tendenze i motivi ispirati al passato. I progetti appartenenti alla prima categoria venivano descritti rapidamente: il Teatro Comunale di Cagliari era ritenuto «nobilissimo e ricco pur senza fasto, di impressione gradevole»; nell'esterno del progetto del Teatro Massimo di Roma (1924), che doveva sorgere in via Vittorio Veneto, veniva ravvisata l'ispirazione «a un anfiteatro romano, con un porticato circolare a doppio ordine, che arieggiava il Colosseo; concetto invero poco felice, sebbene risolvesse ingegnosamente difficoltà topografiche»; dell'Albergo degli Ambasciatori – caratterizzato da «nobiltà e decoro» e previsto nella stessa via Vittorio Veneto – era evidenziato il prospetto «leggermente convesso per seguire l'andamento della strada, la quale ha anche una notevole pendenza»; nel progetto relativo al Tempio votivo internazionale della pace erano individuati richiami bramanteschi e ravennati (mentre la versione definitiva, conseguente all'interruzione dei lavori nel 1929, si sarebbe discostata totalmente da tali influenze, dando luogo ad un edificio monumentale razionalista, depurato quasi totalmente da elementi plastici e decorativi e fondato sulla semplificazione della struttura e sui contrasti chiaroscurali). Inoltre, il piano regolatore della spianata del Bisagno a Genova, area nella quale sarebbe sorto anche l'Arco ai Caduti (realizzato in collaborazione con Arturo Dazzi, sebbene omesso da Muñoz), l'Ippodromo di Villa Glori a Roma, la decorazione dell'Augusteo e l'adattamento di una sala delle terme di Diocleziano a spettacoli pubblici venivano appena menzionati, mentre della Casa Madre dei Mutilati lo storico dell'arte notava la posizione, «tra il Palazzo di Giustizia e il Castel S. Angelo, bene intonata alla località» e si soffermava sull'uso dei materiali, «con l'esterno in travertino, peperino e cortina di tufelli, o ispirato quasi a motivi d'architettura militare, e l'interno arricchito da un gran salone a croce greca absidata colle pareti a blocchi di tufo, grandi lunette in mosaico, e un voltone in cemento armato a fasce piatte, come usarono il Borromini e il Padre Guarini»[54]. Del Palazzo di Giustizia di Messina, infine, non veniva menzionata la prima fase progettuale e, anche in

---

[53] A. Muñoz, *Marcello Piacentini…*, op. cit., p. 90.

[54] *Ivi,* p. 96.

questo caso, la descrizione era molto sintetica: «ecco il palazzo di giustizia di Messina, iniziato nel 1920, costruito in pietra gialla di Solunto, che nel prospetto ci appare formato da tre corpi in forma di porticati dorici, quello centrale assai più lungo, raccordato con i due laterali per mezzo di corpi di fabbrica più bassi e arretrati; li sormonta un alto attico»[55]. Nell'articolo già citato del 1930, invece, Nezi faceva accenno all'esistenza di un primo progetto risalente al 1912 ed evidenziava la brillante soluzione del problema estetico dell'edificio (derivante dalla necessità di non oltrepassare i limiti di altezza prestabiliti dalla legge antisismica), ottenuta attraverso l'ispirazione allo stile dorico – elemento centrale, evocante il glorioso passato ellenico della Sicilia, non ripreso in modo scolastico ma rielaborato – ed il ricorso alla pietra di Solunto, che contribuiva a rendere l'edificio «un capolavoro di eleganza e di proporzioni». Venivano descritti, inoltre, la disposizione del Palazzo in tre corpi collegati da logge e la presenza di sobrie decorazioni: «medaglioni, aquile, e festoni angolari» nonché la «classica quadriga»[56].

Prima di procedere oltre sembra interessante notare come, al di là dell'articolo dedicato da Muñoz a Piacentini, i rapporti fra i due furono sinceri e continuati nel tempo, come si evince dall'analisi della corrispondenza – presso il Fondo Piacentini, in particolare, è conservata quella relativa agli anni 1947-1953 – e dal saggio di Calogero Bellanca dedicato al suddetto rapporto di amicizia e collaborazione. Nel testo, pubblicato all'interno degli atti del già citato Convegno del 2010, oltre a tratteggiare il legame nel corso dei decenni ed a trascrivere alcune lettere (b. 331 f. 5, b. 314 f. 2 - f. 5a - f. 5b, b. 348 f. 4, tutte contenute nel Fondo Piacentini), Bellanca riportava alcuni passaggi di un'intervista a Piacentini pubblicata da Muñoz nel maggio del 1937 nella rivista di cui era il Direttore editoriale, "L'Urbe". Tra gli aspetti più interessanti vi erano alcuni pensieri sulle demolizioni effettuate per realizzare via dell'Impero e via della Conciliazione – a proposito delle quali Muñoz dissentiva dall'opinione favorevole dell'architetto – e sulle caratteristiche che, secondo Piacentini, dovevano possedere gli architetti: «occorre che i nostri architetti abbiano sensibilità d'arte, nel colore, e nella massa e qualità di adattamento all'ambiente»[57].

---

[55] *Ibidem.*

[56] A. Nezi, *Artisti contemporanei Accademici d'Italia. Marcello Piacentini*, op. cit., p. 100.

[57] A. Muñoz, *Marcello Piacentini parla di Roma e di architettura,* in "L'Urbe", II, 1937, 5, pp. 19-28. Riportato in: C. Bellanca, *Piacentini e Muñoz,* in G. Ciucci, S. Lux, F. Purini (a cura di), *Marcello Piacentini…,* op. cit., pp. 169-181.

Proseguendo nell'enunciazione delle maggiori tematiche e dei progetti piacentiniani sulla base dell'analisi della stampa d'epoca e della bibliografia successiva, sembra interessante notare il riferimento a Pio Piacentini contenuto all'interno dell'articolo, già citato, del 1930: secondo Nezi il padre di Marcello «aveva, giusto negli anni del marasma ottocentesco, portato nel campo edilizio una nota personale di ordine, di chiarezza, di nobiltà», in quanto le sue migliori composizioni (di cui, secondo il critico, il Palazzo delle Esposizioni di via Nazionale rappresentava «l'esemplificazione persuasiva») si informavano «alla romanità intesa non quale cosa accademica e formale ma come credo vivo, immanente, capace di ulteriori sviluppi». Di conseguenza il figlio era cresciuto in un ambiente ove «la dimestichezza con i problemi inerenti all'architettura era viva, costante e operante» ed aveva «sviluppato fin dall'adolescenza il senso dell'equilibrio e il gusto del grandioso e del bello»[58]. Il critico evidenziava, poi, le qualità progettuali di Piacentini: in virtù di una grande facoltà di controllo e di autocritica, a suo parere l'architetto non trascurava nessun elemento dell'edificio da progettare, studiando minuziosamente ogni dettaglio, pur senza indugiare in «preziosità inutili sulle facciate», e creando delle opere paragonabili alla perfezione ed alla «serena bellezza» del Tempio di Athena Parthenos, riferimento di particolare interesse per il legame con la classicità greca[59].

A proposito delle qualità dell'architetto, sembra interessante citare brevemente la prefazione alla *Nuova Architettura Italiana*, ovvero ai Quaderni della Triennale pubblicati in occasione dell'edizione del 1936 della *kermesse* milanese, nella quale Piacentini descriveva il compito dell'architetto che, «come tecnico e come artista», avrebbe dovuto partecipare alla formazione della fisionomia dell'Italia contemporanea», dimostrando «piena consapevolezza della importanza estetica, tecnica e sociale», dei «rapporti di ritmo e di massa» e del senso costruttivo dei progetti, certamente influenzati dal clima e dai materiali costruttivi italiani e soprattutto dalla «sensibilità particolare dello spirito italiano a chiarire idee e concetti in forma logica e semplice», analogamente ad altre epoche nelle quali l'architettura era stata concepita dando «valore plastico […] e non semplice missione decorativa»[60] alle masse.

---

[58] A. Nezi, *Artisti contemporanei Accademici d'Italia. Marcello Piacentini*, in "Emporium", op. cit., p. 83.

[59] *Ivi,* p. 101.

[60] M. Piacentini, Prefazione, in A. Pica, *Nuova Architettura Italiana,* Quaderni della Triennale, Milano 1936, pp. 6-7.

I progetti maggiormente elogiati da Nezi erano la Torre dei Caduti di Bergamo, il Monumento della Vittoria di Bolzano, il Palazzo di Giustizia di Messina e la Casa Madre dei Mutilati di Roma [Figg. 125, 126]: di quest'ultima erano sottolineati specialmente la sapiente combinazione della struttura delle membrature e l'esito "felice", in grado di superare l'accostamento con le fabbriche vicine, ovvero le «babiloniche masse del Palazzo di Giustizia» e l'«enorme mole di Castel Sant'Angelo, senza che l'impressione di maestà suscitata dalla fabbrica piacentiniana ne scapit(asse) al confronto»[61]. Delle case di abitazione, delle ville e delle palazzine, invece, Nezi sottolineava taluni elementi decorativi ricorrenti – lesene, cornici a semplice profilo, attici, festoni, medaglioni – che conferivano alle architetture «un lontano sapore palladiano, usando con grande parsimonia motivi di più rilevante carattere architettonico e plastico, come frontoni, pseudo-portici a colonne, attici con statue, nicchie», sebbene tutto apparisse «governato dalla semplicità e lindura della linea, che è una peculiarità del nostro architetto»[62].

Giungendo alle analisi più recenti, occorre considerare le ricerche e gli scritti su Piacentini ad opera di Mario Lupano, già citato a proposito dell'"ambientismo" e di Bergamo. All'interno del catalogo della mostra "1935: Gli artisti nell'università e la questione della pittura murale", lo studioso aveva pubblicato il saggio *Disegni malnoti di Piacentini,* nel quale raccontava del ritrovamento avvenuto nel 1977, durante la ricerca che stava conducendo per la propria tesi di laurea. Nella villa degli eredi di Piacentini a Trevignano, sul lago di Bracciano, Lupano individuò «numerosissime carte e numerosissimi disegni […] preservati dietro il velo del rispetto famigliare e sotto la cenere di un decennale disprezzo altrui» e ne comprese il valore, quale «fondamentale nucleo documentario di un archivio da consegnare in mani pubbliche»[63]. Sofia Piacentini li consegnò all'Università di Firenze, istituzione ove Lupano studiava e che in quegli anni sembrava si stesse interessando alla vicenda novecentesca dell'architettura italiana, ed in seguito l'architetto si occupò anche di un primo ordinamento del Fondo, giungendo alla pubblicazione del 1991 che, come anticipato nel capitolo sullo stato degli studi, rappresenta la prima vera monografia su Piacentini. Il saggio riportava anche un resoconto relativo ai disegni – definiti «scarsi segni grafici, tracciati in genere per fissare i nuclei immaginativi di fondo,

---

[61] A. Nezi, *Artisti contemporanei Accademici d'Italia. Marcello Piacentini*, in "Emporium", op. cit., p. 101.

[62] *Ivi,* p. 106.

[63] M. Lupano, *Disegni malnoti di Piacentini,* in S. Lux, E. Coen (a cura di), *1935: Gli artisti nell'università e la questione della pittura murale,* cat. della mostra, 28 giugno - 31 ottobre 1985, Rettorato dell'Università La Sapienza, Roma, Roma 1985, p. 20.

quelli che precedono i tragitti più pianificabili del percorso creativo»[64] –, accompagnato da esplicazioni dello stesso Piacentini, come quelle desunte dal testo del 1943 *Confidenze di un architetto,* ove raccontava:

> «quando sono abbastanza sicuro di non lasciarmi sfuggire nulla dalla mente entro nella seconda fase, comincio a schizzare con la matita grassa, su qualsiasi pezzo di carta che mi capiti sottomano: metto giù le masse ad occhio, proporzionando le parti con moduli astratti, empirici o di fortuna, spesso secondo il tipo di carta che adopero. Questa prima stesura spesso ne genera altre, e nuovi tentativi, nuove possibilità nate da inaspettate risorse…»[65].

La descrizione dei disegni e dei tipi di strumenti, di supporti o di tecniche utilizzate – «matite grasse ma anche mine dure e penne sopra precari e scadenti supporti di formato minimo, versi bianchi di stampati, di inviti, di circolari accademiche, di lettere, dei biglietti e stacco dei calendari, fogli di taccuino, di bloc-notes a righe e soprattutto a quadretti»[66] – permette di comprendere l'iter progettuale dell'architetto e di muoversi entro i materiali grafici conservati presso il Fondo Piacentini, risalenti sopratutto agli anni Trenta ed ai decenni successivi e molto meno al periodo precedente, probabilmente per via dei vari passaggi di studio e soprattutto per la distruzione di parte dei documenti che si trovavano nelle cantine dell'edificio in Tor di Nona n. 3, causata da un'esondazione del Tevere nel dopoguerra[67]. Lupano proseguiva descrivendo in modo appassionato il procedere di Piacentini, fornendo dettagli utili a comprendere ulteriormente la sua prassi operativa:

> «ogni volta, con rinnovato slancio utilitaristico, mirava al sodo dell'idea necessaria, se non bastevole, per una concreta composizione architettonica, e, dacché l'aveva centrata, non si perdeva in piccole sezioni, piccole prospettive, particolari, non si perdeva in tratteggi, effetti chiaroscurali, colorazioni che riteneva superflue bellurie, né indugiava in riferimenti contestuali, circostanze spaziali e temporali, commenti. Lui medesimo confessò di non voler essere, anzi di non essere un "forte disegnatore di effetto" e forse per questo riuscì artefice, involontario artefice di un ciclo di schizzi veloci, persino balenanti, a dispetto dei soggetti, i quali, per così dire, sono altrettanti casi architettonici, grevi e drammatici.

---

[64] *Ibidem.*

[65] *Ibidem* (riportato da Mario Lupano senza ulteriori riferimenti).

[66] *Ibidem.*

[67] Come riferito da Gianna Frosali: G. Frosali, *Il "Fondo Piacentini" alla Facoltà di Architettura di Firenze,* in G. Ciucci, S. Lux, F. Purini (a cura di), *Marcello Piacentini…,* op. cit., p. 331.

> Di tanti schizzi soltanto qualcuno lo convinceva perché lo rendeva persuaso di essersi incamminato per la buona strada, ed era questo che veniva affidato ai collaboratori di studio per la traduzione, la precisazione, gli sviluppi, le cristallizzazioni. Iniziava allora la fase meno personalizzata, meno privata della sua progettazione (di cui in realtà non sono rimasti che pochi testi grafici, mentre permangono gli abbozzi, le architetture).
> Piacentini poi sceglieva di versare gli schizzi, sia quelli accantonati sia quelli svolti, in una sorta di articolata riserva, di monte che dovette diventare via via più cospicuo. Personalmente ne rinvenni oltre duemila in cartelle recanti la scritta autografa studi, dentro le casse donate»[68].

Sebbene il saggio di Lupano, dopo tale inquadramento generale, si concentrasse sui disegni relativi alla Città Universitaria di Roma e su considerazioni a proposito del suo impianto basilicale e del coordinamento tra i diversi edifici – coerentemente rispetto al tema della mostra –, lo studioso considerava, altresì, il carattere generale emergente dall'analisi dei numerosi materiali grafici che si erano «sollevati all'improvviso, quasi foglietti investiti da una folata allo spalancarsi della finestra» e che avevano «preso ad orbitare tutti e simultaneamente attorno ai lavori dei primi anni Trenta»[69]. Esso consisteva principalmente nella «revisione del linguaggio classico dell'architettura» monumentale (ravvisabile soprattutto negli schizzi riferibili alla Sapienza, al Palazzo di Giustizia di Milano o al Museo della Magna Grecia di Reggio Calabria), ottenuta attraverso una ricerca a spiccata valenza urbanistica e tendente all'«irrigidimento delle articolazioni volumetriche» ed alla progressiva «spoliazione delle pareti». I principali modelli tipologici di edifici monumentali presenti in tali schizzi, evidenziati da Lupano, si richiamavano anche all'impostazione adottata qualche anno prima per il Palazzo di Giustizia di Messina. Spesso, infatti, vi ricorreva «un organismo simmetrico a tre blocchi, di cui il centrale emerge(va) per dimensioni e potenzialità di episodi plastici»[70], proprio come nel caso messinese, di cui è possibile rintracciare l'intera facciata o alcuni dei principali elementi costitutivi, sebbene si trattasse per lo più di studi tipologici successivi che richiamavano idealmente l'edificio e non ne riproducevano nei dettagli le peculiarità, non essendo quello

---

[68] M. Lupano, *Disegni malnoti di Piacentini,* in S. Lux, E. Coen (a cura di), *1935: Gli artisti…,* op. cit., p. 20.

[69] *Ibidem.*

[70] *Ibidem.*

l'obiettivo degli schizzi[71] [Fig. 346 bis]. Muovendo da tale tipologia, l'analisi dei disegni evidenziava come il lapis intervenisse, poi, con modifiche e varianti, allungando o restringendo l'edificio, facendo arretrare il corpo mediano, rimarcando la presenza dell'ingresso, inserendo una torre e talvolta delineando «la facies di un pronao, capace di dilatarsi ed ammantare la superficie dei tre blocchi»[72] o, al contrario, di ridursi e svettare in altezza, insieme a colonne o pilastri.
Infine, il saggio faceva riferimento alla concezione piacentiniana del rapporto tra le arti figurative e l'architettura, «riscontrabile in corrispondenza di suoi peculiari perspicui contributi teorici scalati nel tempo, in particolare la relazione alla sezione-chiave del convegno all'Accademia d'Italia del 1936»[73], ed al caso esemplare della collocazione della statua di Arturo Martini, dinnanzi l'ingresso monumentale dell'edificio del Rettorato della Sapienza: posta quale cardine e punto di fuga centrale dell'intera cittadella universitaria, la *Minerva* esaltava il ruolo dell'arte, complementare rispetto all'architettura poiché, secondo la lettura di Lupano, «la statua […] alzerà le braccia e inciterà il levarsi del pronao del Rettorato, e, così facendo, porterà ausilio alla forma specifica dell'architettura, come il servo al suo padrone»[74].

Sfogliando la monografia del 1991, invece, è possibile evidenziare ulteriori temi ed aspetti, quali la «vocazione piacentiniana al *neoclassico*» accompagnata dalla «passione per gli edifici monumentali e rappresentativi» ed il procedere dell'architetto, tra il disegno urbano "ambientistico" e l'architettura internazionale, monumentale e classica, «evitando di confondersi con le vecchie posizioni accademiche, oppure sentendosi a disagio nel nuovo schieramento dei conservatori ad oltranza delle bellezze della città»[75]. Tra i punti fondamentali individuati da Lupano, relativi alla concezione dell'architetto e specialmente al primo periodo della sua produzione, bisogna menzionare la concezione della città quale manufatto, opera d'arte, capolavoro dotato di una propria "fisionomia" e la predilezione

---

[71] Tra i disegni si segnalano in particolare i seguenti: 227, 229, 468 r, 869, 1104, 1011, 1013, 1016, 1181, 1371, 1685 per la presenza di richiami alla facciata principale. In alcuni casi si tratta di riferimenti evidenti, in altri la composizione messinese viene idealmente ripresa e rielaborata in varie soluzioni, ricorrendo al medesimo vocabolario stilistico o a singoli elementi quali l'uso del colonnato o il gruppo scultoreo sulla sommità della facciata. Inoltre si segnalano i disegni 237, 417-426, 448, 450, 451, 1141 per la presenza di alcuni riferimenti relativi alle decorazioni interne, sebbene gli schizzi si riferiscano soprattutto agli interni della Casa del Mutilato di Roma.

[72] M. Lupano, *Disegni malnoti di Piacentini,* in S. Lux, E. Coen (a cura di), *1935: Gli artisti…,* op. cit., p. 20.

[73] *Ivi,* p. 21.

[74] *Ibidem.*

[75] M. Lupano, *Marcello Piacentini,* op. cit., p. 11.

dell'architetto per il concetto di quadro urbano, ovvero l'insieme delle «parti unitarie della città antica e della città nuova, parti di alta qualità artistica, composte secondo un disegno urbano variegato oppure e preferibilmente secondo il disegno formale e assiale»[76]. Il quadro urbano, infatti, secondo Piacentini costituiva una delle principali categorie dell'edilizia cittadina, «insieme a *quadro ambientale, pagina architettonica, insieme edilizio, composizione edilizia, complesso edilizio, centro edilizio*»[77] e avrebbe potuto collimare il concetto di piano particolareggiato del Piano Regolatore. Inoltre l'architetto si opponeva al concetto di monotonia a livello urbanistico, considerata come «il portato dei tracciati regolatori della città americana e della città speculativa del XIX secolo»[78], dando peso, invece, ai valori della variazione e dell'armonia. La variazione «comporta(va) i pericoli del pittoresco, della mimesi stilistica e della rinuncia alla nuova architettura» e, nella composizione urbana variegata, si attuava «con edifici ordinati in senso classico, ma deformati per richiamarsi l'un l'altro e creare l'armonia complessiva»[79]; l'armonia, invece, scaturiva «dagli spazi urbani composti secondo criteri estetici», si ritrovava «nelle antiche città italiane, negli spazi pubblici dell'antichità classica» ma era «difficilmente codificabile perché, per il passato, (era) frutto di una "sensibilità estetica" in alcun modo riconducibile a rapporti numerici», mentre in quegli anni era «ottenibile solo attraverso un disegno formale a sviluppo tridimensionale simmetrico e variegato»[80].

Un altro punto interessante consisteva nella combinazione tra l'aspetto estetico e l'aspetto economico, che doveva realizzarsi considerando gli interessi del realizzatore (pubblico e privato), dell'abitante e del pubblico cittadino in genere. Il valore dell'antindividualismo era, poi, fondamentale, in quanto Piacentini riteneva che l'individualismo fosse un disegno urbano non valido, una caratteristica presente nella «mentalità dello speculatore (da combattere con la demanializzazione oppure con un ruolo trainante dell'iniziativa pubblica)» ed in quella «dell'architetto o dell'artista accademico che si applica al tema come se fosse esercitazione privata, senza sentire la *responsabilità* civica»[81], da combattere anche a livello progettuale. La soluzione

---

[76] *Ivi,* p. 28.

[77] *Ibidem.*

[78] *Ibidem.*

[79] *Ibidem.*

[80] *Ibidem.*

[81] *Ivi,* p. 29.

consisteva nel «*metodo della collaborazione,* inteso come rituale antindividualistico»: non a caso questo principio avrebbe ispirato l'azione dell'architetto sia quando si trovò «alla guida del gruppo dei progettisti ideatori della Città Universitaria e poi dell'E42» sia «in più occasioni nel rapporto libero professionista - Ufficio Tecnico municipale per la progettazione esecutiva (a Bergamo, Brescia, Genova, Bolzano, Torino, Roma, Bologna, Livorno, …)». Piacentini, infatti, incarnava perfettamente il ruolo di «*regista, Meistersinger;* laddove la regia non si esplica solo nel ruolo diretto, ma anche nella varia gradazione, dal primo impulso all'organizzazione del consenso attorno al quadro urbano»[82], considerando prioritari il coordinamento, l'omogeneità della progettazione nell'insieme e l'espressione di una concezione unitaria dei progetti rispetto ai singoli elementi costitutivi.

Un'altra tematica da considerare era l'estetica urbana: secondo Piacentini, che dal 1920 circa predilesse questi termini «per designare il campo disciplinare di una materia che si occupa della disposizione artistica tridimensionale di edifici e spazi aperti per parti urbane unitarie, inserite nel programma urbanistico generale»[83], l'arte edilizia e l'edilizia cittadina erano le traduzioni italiane di *Stadtbaukunst* e di *Städtebau.* Inoltre, l'architetto criticava «la bidimensionalità degli usuali strumenti urbanistici (regolamenti edilizi, piani regolatori), incapaci di qualsiasi prefigurazione architettonica, la quale si realizza attraverso la progettazione plani-volumetrica e tridimensionale», sottolineava l'importanza della «quarta dimensione*,* vale a dire la dimensione temporale, come mezzo per la gestione del piano» e riteneva che fosse opportuno «far leva sull'ordine morale» nel progetto di trasformazione urbana, considerando che «la città come opera d'arte collettiva del mito romantico e la città dell'estetica demaniale di marca napoleonica si confondono e si sommano nella ricerca del *Gesamtkunstwerk*»[84]*.*
Lupano notava, ancora, come in tutti i progetti piacentiniani si potessero avvertire un impegno civico ed una considerazione convinta del contesto urbano, sia negli interventi che prevedevano delle trasformazioni – ad esempio i casi del nuovo centro di Bergamo, di piazza della Vittoria a Brescia, della Spianata del Bisagno e dell'Arco di Trionfo a Genova, di piazza della Vittoria a Bolzano, del nuovo tratto di via Roma a Torino nonché dell'E 42 e di via della Conciliazione – sia considerando architetture singole ma non per questo individualiste, come gli edifici eclettici, le case ed i villini dei primi anni, l'Albergo degli

---

[82] *Ibidem.*

[83] *Ibidem.*

[84] *Ivi,* p. 30.

Ambasciatori ed il Ministero delle Corporazioni («esaltazione delle curve e controcurve per la salita di via Veneto»[85]), dal confronto dei quali emergeva chiaramente l'evoluzione stilistico-compositiva dell'architetto, la Casa Madre dei Mutilati ed i Palazzi di Giustizia.

Il caso di via Veneto (in realtà via Vittorio Veneto) rappresenta un buon esempio per comprendere l'evoluzione dello stile piacentiniano poiché, come evidenziato più avanti da Lupano a proposito di un'analisi più dettagliata dell'albergo:

> «accentuando i valori scenografici dell'architettura intesa come ricca e determinante presenza urbana, Piacentini impone una svolta nella storia del carattere di Via Veneto e invera il passaggio dal gusto formale umbertino a un piglio monumentale novecentesco. E il suo interesse a modellare l'architettura della parte inferiore della strada avrà modo di estrinsecarsi ancora con altre e successive realizzazioni sulla sponda opposta – il Palazzo delle Corporazioni (1932) e la Banca Nazionale del Lavoro (1936) – e di allargarsi alle nuove vie Barberini e Bissolati»[86].

Il caso del Palazzo di Giustizia di Messina non costituiva uno dei temi centrali della trattazione ma l'edificio veniva presentato, come molte altre opere, tra le numerose illustrazioni del volume – costituite da disegni progettuali e da foto ed accompagnate da concise didascalie –, utili allo scopo di ricostruire agilmente un quadro complessivo della ricchissima produzione piacentiniana. Le immagini del Palazzo messinese riportate nel volume consistevano in: un disegno relativo al primo progetto (risalente al 1912-13); una veduta del bozzetto in gesso del prospetto del corpo centrale, decorato sulla sommità da una Quadriga (opera della quale veniva specificato l'autore, Ercole Drei); una veduta del prospetto principale; un interno relativo alla Sala dei Passi Perduti ed allo scalone d'onore, immagine nella quale si distinguevano, come evidenziato dallo stesso autore, il soffitto «a grandi lacunari con nervature in calcestruzzo armato» e la «figura in bronzo della Giustizia, opera di Arturo Dazzi» collocata sopra il portale d'ingresso alla Corte d'Assise. La didascalia di accompagnamento era la seguente:

> «Palazzo di Giustizia, Messina, 1923-28. Nel 1923 Piacentini presenta un definitivo disegno del Palazzo, diverso dall'originario del 1912-13 e da quello intermedio del 1916. Adotta un ordine dorico pestano e, dovendo "per rigore di tecnica antisismica, attenersi ad una

---

[85] *Ibidem.*

[86] *Ivi,* p. 70.

modestissima sporgenza", abbandona "le formule scolastiche preferendo creare cornici più adatte alle speciali proporzioni"»[87].

In altri passi del volume il Palazzo di Giustizia di Messina era citato insieme a quello di Bergamo (realizzato tra il 1916 ed il 1922 e anch'esso presente soltanto tra le illustrazioni) poiché entrambi, secondo l'autore, erano caratterizzati da una «monumentalità sacrale»[88], espressa soprattutto dai portali d'ingresso e dalle Sale dei Passi Perduti, mentre in un passaggio successivo veniva evidenziato il carattere di «consapevole gravità nella topografia urbana»[89] dei Palazzi di Giustizia piacentiniani.

Nella sua approfondita analisi, Lupano citava brevemente anche la tipologia edilizia residenziale del periodo, considerando esempi di villini, palazzine e casamenti d'affitto – di cui in alcuni casi, come per Casa Giobbe della Bitta, progettata tra il 1922 ed il 1925, riportava anche le piante, allo scopo di permettere un'analisi completa – nei quali i rimandi al gusto austro-tedesco si mescolavano alla tradizione colta del Cinquecento e Seicento romano e con l'architettura popolare italiana, dando luogo ad un evidente pluralismo linguistico. Nello studio non mancavano, tuttavia, le numerose architetture monumentali piacentiniane, dai precoci esempi – come il progetto per l'edificio amministrativo del Chicago Tribune del 1922, nel quale l'architetto si era misurato per la prima volta con il tema del grattacielo (che avrebbe poi ripreso, fatto proprio e sviluppato, ad esempio a Genova) o quello per il Teatro Nazionale dell'Opera di Roma, del quale lo studioso riportava anche una planimetria generale relativa all'area complessiva entro la quale si sarebbe inserito il progetto – a quelli più maturi di questa fase, come gli interventi a Genova ed a Bolzano (Arco ai Caduti e Monumento alla Vittoria) e soprattutto la Casa Madre dei Mutilati di Roma che, come visto in precedenza, si inseriva perfettamente «come intermezzo tra la mole del Calderini e la Mole Adriana». Nonostante le dimensioni ridotte, infatti, rispetto ai due edifici storici la Casa Madre dei Mutilati «cerca(va) e trova(va) un confronto sul piano della monumentalità, attraverso un effetto di compressione della massa» e per mezzo delle «allusioni al tema della fortezza nella configurazione e nel taglio dei volumi o nel carattere massiccio e greve dei materiali»[90].

---

[87] *Ivi,* pp. 56-57.

[88] *Ivi,* p. 71.

[89] *Ivi,* p. 31.

[90] *Ivi,* p. 71.

Inoltre, come sottolineato dallo studioso, l'edificio segnava «un alto momento nell'opera piacentiniana soprattutto per la qualificazione degli spazi interni» e per il grado di semplificazione raggiunto al fine di accentuare il tono monumentale, al quale concorrevano «la ricchezza dei materiali e la stretta integrazione nell'architettura di opere d'arte». Tali aspetti erano riscontrabili anche nel Palazzo di Giustizia di Messina poiché, nonostante la distanza geografica e l'ispirazione al contesto storico e culturale differente – fattori che ebbero ripercussioni sulla scelta dei materiali e del linguaggio prediletto, in linea con la teoria dell'"ambientismo" – in entrambi i casi, progettati negli stessi anni ed inaugurati nel 1928, era possibile ritrovare il gigantismo di taluni elementi architettonici e le cornici monumentali degli ingressi alle Aule o ai saloni principali. Tra questi occorre segnalare: il portale di accesso all'Aula della Corte d'Assise a Messina, sovrastato dalla statua della *Giustizia* di Arturo Dazzi posta entro una nicchia, ed il portale d'ingresso all'Aula delle Adunanze a Roma, realizzato in granito scuro inserito nella parete di bardiglio basaltico e sovrastato dal *San Sebastiano* entro una nicchia, anch'esso opera di Dazzi [Fig. 127]; i rispettivi scaloni monumentali; la presenza di bassorilievi ed affreschi che, se completavano i due Palazzi accrescendo il grado di severa e composta solennità, risultavano comunque «gerarchicamente sottomessi e funzionali all'architettura come e ancor più che in quella antica»[91]. La progettazione della Casa Madre dei Mutilati (che sarebbe stata ampliata nel 1936) e dell'ultima versione del Palazzo di Giustizia di Messina costituiscono, dunque, due momenti fondamentali rispetto all'evoluzione stilistica e progettuale di Piacentini, avvenuta in anni densi di cambiamenti storici nella società italiana, che si era avviata alla fase di "fascistizzazione" dello Stato.

Come emerso anche dall'analisi del testo di Lupano, quindi, i primi decenni della produzione piacentiniana furono caratterizzati da una continua evoluzione, derivante dallo studio, dalla conoscenza e dal confronto con la tradizione italiana, con le tendenze coeve a livello nazionale e con le novità d'oltralpe, note all'architetto per via dei frequenti viaggi, dei contatti, dei congressi e della diffusione delle riviste. Le tendenze italiane, come visto, erano riconducibili alla stagione eclettica (del quale Pio Piacentini era uno dei più illustri esponenti) ed, in particolare, a Roma si prediligeva l'ispirazione al classicismo romano del Cinquecento e del Seicento, come dimostrato dai due più importanti cantieri della Città più volte menzionati, il Palazzo di Giustizia di Calderini ed il Vittoriano di Sacconi, entrambi inaugurati simbolicamente nel 1911, ovvero nel cinquantenario del nuovo Regno

[91] *Ibidem.*

d'Italia. Gli influssi internazionali, invece, erano riconducibili in primo luogo alla Secessione viennese ed al gusto proto-déco tedesco, ma in parte anche all'area francese ed, in particolare, alle opere dei fratelli Perret, sia dal punto di vista stilistico-decorativo sia dal punto di vista costruttivo, per l'uso del cemento armato.
Se la facciata, poi distrutta, del cinema Corso incarnava pienamente l'ispirazione secessionista, la semplificazione del linguaggio eclettico dal quale Piacentini si era mosso ed il gusto mitteleuropeo nel trattamento delle superfici e dei dettagli decorativi, il Palazzo di Giustizia di Messina e la Casa Madre dei Mutilati di Roma rappresentavano un ulteriore mutamento stilistico in direzione della semplificazione e della creazione di un linguaggio solenne, severo, monumentale e sempre più tendente, negli anni seguenti, all'ideale di una romanità classica reinterpretata in chiave moderna, anche in rapporto all'uso dei materiali. A proposito dei materiali, sempre nel rispetto del cosiddetto "ambientismo", a Roma furono adoperati soprattutto il travertino e la muratura, mentre a Messina si preferirono materiali locali quali la pietra gialla di Solunto (per il richiamo agli antichi templi greci siciliani) ed il marmo grigio di Billiemi; in entrambi gli edifici, tuttavia, si ricorse al cemento armato per i solai e per altri elementi strutturali. Nel caso della Casa Madre dei Mutilati, ad esempio, come si può desumere dalla descrizione presente nell'articolo pubblicato nel giugno del 1929 su "Architettura e Arti Decorative", il cemento armato fu adoperato per la cupola [Fig. 126]:

> «Al disopra delle pareti di tufo sono stati voltati quattro arconi a botte, dello spessore dei bracci della croce greca, i quali danno sostegno alla volta a vela della cupola, tutta traforata a losanghe degradanti con nervature sottilissime, come ha potuto permettere la struttura in cemento armato: in ogni losanga è incastonata una vetrata opalescente a punta di diamante»[92].

L'importanza del testo di Lupano, i cui contenuti potrebbero essere analizzati lungamente anche in rapporto alle fasi successive della produzione piacentiniana, emerge ulteriormente rispetto alla questione posta inizialmente. Nel ricostruire le vicende relative ai primi concorsi cui l'architetto partecipò insieme al padre, infatti, lo studioso svelava le ragioni dell'incarico ricevuto nel 1912 dal Ministero dei Lavori Pubblici per il Palazzo di Giustizia: «per calmare le contestazioni dei Piacentini sulle procedure concorsuali» – in seguito alla sconfitta dei due architetti romani, incassata nel ballottaggio finale del

[92] N. d. R., *La Casa Madre dei Mutilati in Roma dell'arch. Marcello Piacentini*, in "Architettura e Arti Decorative", X, giugno 1929, pp. 455-456.

Concorso per la Biblioteca Nazionale di Firenze, vinto da Cesare Bazzani – «il Ministero dei Lavori Pubblici offrirà loro due incarichi prestigiosi, il Palazzo del Ministero di Grazia e Giustizia al padre, e il Palazzo di Giustizia di Messina al figlio»[93].

Per una scheda biografica sull'architetto, efficace nell'inquadrare il percorso di Piacentini ed i nodi centrali della produzione, si rimanda alla voce[94] redatta da Lupano a distanza di circa un decennio dalla monografia del 1991. Allo stesso studioso si deve, ancora, il saggio contenuto negli atti del Convegno, più volte citato, organizzato nel 2010 in occasione del cinquantenario della morte di Piacentini a Roma, presso La Sapienza e l'Accademia di San Luca, volto a rileggere in chiave critica il testo del 1991, nato considerando «in modo unitario e integrato tutte le azioni piacentiniane» (comprese le dichiarazioni e gli scritti) allo scopo di riflettere simultaneamente sulla sua personalità, sulla sua opera e sulla sua produzione teorica, nonostante tale scelta fosse stata considerata «scientificamente discutibile» da parte della critica. Dalla lettura del saggio è possibile desumere ulteriori caratteristiche utili a tratteggiare la figura di Piacentini: anzitutto, Lupano sottolineava come fosse «più corretto e interpretativamente più efficace parlare, anziché di opera, di *operatività*, mettendo sullo stesso piano i suoi movimenti di progettista in prima persona e quelli di architetto coordinatore di vaste iniziative edilizie, di arbitro in concorsi e controversie progettuali, di consulente, di organizzatore culturale, di scrittore, di opinionista»[95]. Inoltre evidenziava il mancato riconoscimento dello «statuto di autore, seppur controverso», dovuto alla considerazione della sola componente professionale, interpretata «come regolata dalla mera logica della conquista e della conservazione del potere, con l'aggravante del coinvolgimento con il regime», e concludeva polemicamente: «una tradizione storiografica e un sentire diffuso assegnano a Piacentini il valore di un mero professionista, talvolta laido, il quale è anche un imputato e per la critica *pre-giudiziaria* l'imputato non è mai credibile, le sue dichiarazioni non fanno testo»[96]. Lupano definiva, poi, lo stile dell'architetto impersonale: «uno stile che rifugge la dimensione della poetica individuale», in quanto raramente si manifestava «attraverso

---

[93] M. Lupano, *Marcello Piacentini,* op. cit., p. 7.

[94] M. Lupano, *Piacentini, Marcello (1881-1960). Note biografiche*, in C. Ghelli e E. Insabato (a cura di), *Guida agli archivi…*, op. cit., pp. 282-283.

[95] M. Lupano, *Stile impersonale*, in G. Ciucci, S. Lux, F. Purini (a cura di), *Marcello Piacentini…,* op. cit., p. 27.

[96] *Ibidem.*

scatti linguistici ed espressivi» prediligendo, invece, «un lavoro sulla tradizione del classicismo intesa come eredità culturale oggettivata».
Questo aspetto sembra di particolare interesse se interpretato non in chiave negativa bensì come dato di fatto alla luce del procedere di Piacentini che, in effetti, aveva fatto «di tutto per non corrispondere a quella identità» di autore, specialmente dalla fine degli anni Venti, quando «si sentì un po' fuori gioco rispetto alla nuova scena della ricerca linguistica in cui primeggiavano i giovani razionalisti, e quando, aprendosi nuove possibilità per l'architettura italiana e il suo pervasivo ruolo politico, percepì l'urgenza di una nuova responsabilità collettiva» orientandosi, perciò, verso «una dimensione oggettiva e impersonale del progetto, al servizio di un'idea di progetto urbano»[97].
Considerando ancora lo stile, Lupano rifletteva circa la diffusione dell'aggettivo "piacentiniano", utilizzato, «anche in chiave non specialistica, per indicare architetture vagamente moderne, urbane, capaci inoltre di risolvere questioni identitarie, […] riconoscendo una sorta di collegamento tra quello stile, molte architetture degli anni Trenta e il modo di operare di Piacentini». Lo stile impersonale piacentiniano era, insomma, non soltanto quanto riconducibile ad una sorta di «classicismo depurato», bensì un vero e proprio «codice» che produceva

> «immagini forti riconoscibili e che conferi(va) ad alcuni comparti urbani un senso di modernità vaga e concreta, un'atmosfera nuova novecentesca (perciò molto spesso è cinematograficamente efficace per alludere a un'idea di modernità italiana) […] con un'efficacia che travalica l'età fascista»[98].

A proposito dell'uso dell'aggettivo, nella variante "piacentinismo", sembra utile citare una riflessione risalente all'indomani della morte dell'architetto. Sulla rivista "Il Contemporaneo" del maggio-giugno 1960, infatti, Carlo Melograni pubblicò l'articolo *Responsabilità di Piacentini,* in cui affermava:

> «il "piacentinismo" ha lasciato segni dappertutto, anche se Piacentini ha portato meno di quanto sembri un suo contributo tipicamente personale all'elaborazione del linguaggio architettonico corrente; più che inventare novità, egli ha saputo rianimare in maniera fittizia

[97] *Ivi,* p. 28.

[98] *Ivi,* pp. 29-30.

formule antiquate, ma è arrivato a far riassumere nel suo nome la retorica delle costruzioni del ventennio perché ha svolto con ogni mezzo un'azione straordinaria di organizzatore»[99].

Come si nota, nonostante l'accezione prevalentemente negativa, alcuni elementi che sarebbero stati evidenziati in seguito da Lupano – ovvero l'azione «straordinaria di organizzatore» ed il ruolo di coordinatore, emergente rispetto a quello «tipicamente personale» (in qualche modo riconducibile al concetto di anti-individualismo) nonché un certo stile, «la retorica delle costruzioni del ventennio» – erano evidenti sin da quegli anni. Nello stesso saggio, inoltre, Lupano tornava su altri concetti già espressi nel 1991, definendo l'architetto un «artista-costruttore-della-città»[100] e considerando, fra gli altri punti, l'idea di città quale «entità dotata di propria "fisionomia", di una propria "spirituale plastica"», il concetto di quadro urbano, quale «fatto complesso in cui le architetture si compongono in un'alternanza di prosa e poesia», e quello di icona urbana, capace «di esprimere simbolicamente l'identità locale e nazionale».
Infine, rispetto alla «categoria estetica e morale, riferibile all'opera, all'architetto e al committente» dell'anti-individualismo – in grado di produrre «architetture di valore estrinseco relativo, attente ai valori ambientali, capaci di concorrere alla costruzione di urbanità» e basata sul «metodo della collaborazione, assicurata dalla presenza di un leader»[101] – Lupano definiva lo stile impersonale piacentiniano come lo «stile dell'ordine urbano cui lo stile individuale deve subordinarsi». Esso aveva «un'accezione politica, essendo interpretabile come risposta al tema del collettivismo fascista, come stile idoneo all'ordinamento corporativo dello Stato» e manifestandosi «sia come funzionale all'operatività architettonica nell'età fascista sia in sintonia con un'ambiguità culturale del regime, che utilizza(va) il classicismo e modernismo in modo alterno e simultaneo». In tale contesto, dunque, con il suo «operato quale mediatore (laddove la mediazione non va associata solo a un'idea di compromesso immorale)», Piacentini incarnava perfettamente «l'identità del coordinatore del prodotto architettonico/urbano collettivo, un'identità ovviamente predominante su quella dell'artista»[102].

---

[99] C. Melograni, *Responsabilità di Piacentini,* in "Il Contemporaneo", maggio-giugno 1960, p. 65.

[100] M. Lupano, *Stile impersonale*, in G. Ciucci, S. Lux, F. Purini (a cura di), *Marcello Piacentini…,* op. cit., p. 30.

[101] *Ivi,* pp. 33-34.

[102] *Ivi,* p. 35.

Un'ulteriore riflessione sul legame tra Piacentini e la politica e sulla ricezione della sua figura costituiva l'argomento del saggio presentato da Vittorio Vidotto al medesimo Convegno del 2010: ricordando l'opinione diffusa su Piacentini – «il "grande sventratore" e il principale interprete delle direttive mussoliniane» – e come i suoi estimatori fossero stati a lungo confinati «tra i nostalgici del passato fascista»[103], lo storico si interrogava sulla possibilità e sulla convenienza nel considerarlo «un architetto fascista o l'architetto del fascismo». Richiamando l'autodifesa presentata da Piacentini in occasione dell'epurazione, quando l'architetto aveva dichiarato di essere famoso ben prima dell'avvento del fascismo, ed elencando tutti i ruoli di potere ricoperti – «tra i fondatori della Scuola di Architettura di Roma, docente prima di Edilizia cittadina e Arte dei giardini poi di Urbanistica (professore ordinario per alta fama), presto Preside della nuova facoltà, dominatore dei concorsi di architettura e di quelli universitari»[104] –, in virtù dei quali era «molto più di un barone, semmai un principe o, se vogliamo ancora utilizzare le parole di Borgese, un dittatore dell'architettura»[105], Vidotto lo definiva, perciò, «architetto politico per eccellenza». Le implicazioni con il regime erano innegabili: nella Città universitaria di Roma – considerata l'opera più significativa «per la capacità di armonizzare i diversi linguaggi dei maggiori architetti di allora e di realizzare il complesso in poco più di tre anni (1932-1935)» – Piacentini aveva, infatti, risposto «in pieno alle aspettative del capo del governo»[106]. Tuttavia, secondo lo storico, «la tesi di un'architettura agli ordini, anche stilistici, del duce» era «improponibile» per cui, polemizzando contro le tesi espresse da Paolo Nicoloso nel suo volume del 2008, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Vidotto concludeva come Piacentini fosse riuscito, «nelle occasioni cruciali, a tenere in mano più a lungo le carte vincenti» ed a «calare l'ultima, la decisiva», «per orgoglio di mestiere, per convinzione delle proprie capacità, per l'idea di una superiorità della via italiana sull'architettura moderna, per un quasi innato opportunismo, che gli faceva cercare, e trovare, l'assenso del duce, e per un abile trasformismo», definendolo «quasi un Giolitti dell'architettura»[107]. Vidotto sosteneva che, sebbene l'architetto fosse certamente politicizzato e profondamente implicato con il

---

[103] V. Vidotto, *La dimensione politica di Piacentini,* in G. Ciucci, S. Lux, F. Purini (a cura di), *Marcello Piacentini…,* op. cit., p. 22.

[104] *Ivi,* p. 23.

[105] L'espressione "dittatore dell'architettura" attribuita a Leonardo Borgese, cui fa riferimento Vidotto, era contenuta nell'articolo pubblicato dall'artista e critico sul "Corriere della Sera" il 20 maggio 1960.

[106] V. Vidotto, *La dimensione politica di Piacentini,* in G. Ciucci, S. Lux, F. Purini (a cura di), *Marcello Piacentini…,* op. cit., p. 23.

[107] *Ivi,* p. 24.

regime fascista, non era corretto né bastevole ridurlo alla definizione di "architetto del fascismo" per antonomasia. A chiusura del saggio, inoltre, lo storico affrontava brevemente un discorso più ampio che coinvolgeva l'intera architettura italiana. Contrapponendosi nuovamente ad alcuni concetti espressi da Nicoloso – in particolare alla visione dell'architettura quale «emblema del patto politico tra il duce e il suo popolo, potente vincolo di lealtà e di obbedienza»[108] –, Vidotto si domandava come l'architettura di per sé avrebbe potuto manipolare in senso totalitario il popolo italiano, citando l'esempio dell'E 42 al fine di smontare quella tesi poiché il quartiere, completato in seguito alla caduta del regime, rappresentava al contempo un segno di continuità e di depotenziamento della stessa "civiltà fascista" che l'aveva inizialmente concepito:

> «al di là della pervasività dei simboli e dei manufatti – case del fascio, case balilla – e nonostante l'incertezza di uno stile unitario, in che modo l'architettura fascista avrebbe contribuito a modellare e a manipolare in senso totalitario il popolo italiano? Non è semmai la piazza, la piazza tradizionale delle città italiane il luogo ideale della mobilitazione e della rappresentazione del consenso? E la piazza fascista per eccellenza, piazza Venezia è tale non per la sua architettura – un grande palazzo rinascimentale, una deprecabile copia di epoca giolittiana e uno spumeggiante manufatto beaux-arts – ma per lo spazio politico generato dalla presenza e dalle epifanie del duce. E quella E42, che avrebbe dovuto essere l'esaltazione della civiltà fascista, quando troverà il suo definivo completamento si presenterà, paradossalmente, come un segno di continuità e insieme di sostanziale depotenziamento».[109]

Al di là dei toni polemici (anche nei confronti del Palazzo delle Assicurazioni Generali e del Vittoriano), il ragionamento volto a decostruire l'idea di una "architettura fascista" totalmente intrisa di ideologia o ridotta a mero strumento propagandistico del regime è condivisibile, così come l'interessante visione proposta dagli storici «da tempo avviati a una riconsiderazione del ruolo dei miti e dei simboli», per i quali «la vicenda di Piacentini e l'architettura del fascismo appaiono come un passaggio significativo per riflettere sui meccanismi di formazione e di gestione di una società di massa»[110].

---

[108] P. Nicoloso, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista,* Torino 2008, XXIV.

[109] V. Vidotto, *La dimensione politica di Piacentini,* in G. Ciucci, S. Lux, F. Purini (a cura di), *Marcello Piacentini…,* op. cit., pp. 24-25.

[110] *Ivi,* p. 25.

Sulla vicenda del concorso per la Biblioteca Nazionale di Firenze, cui si è accennato in precedenza in quanto la mancata vittoria determinò il successivo affidamento dell'incarico del Palazzo di Giustizia di Messina a Marcello Piacentini, occorre menzionare il volume del 1995 di Arianna Sara De Rose, dedicato alla prima fase della produzione dell'architetto, compresa tra il 1903 ed il 1926[111]. Come raccontato dalla studiosa, il Concorso fu bandito a Firenze dal Ministero della Pubblica Istruzione nel 1906, si svolse in due fasi e vi parteciparono quarantasei architetti tra i quali figuravano i maggiori professionisti dell'epoca:

> «Giuseppe Sacconi, Guglielmo Calderini, Cesare Bazzani. I due Piacentini, consapevoli sia della complessità del tema, sia dell'agguerrita concorrenza, proposero un edificio in stile neorinascimentale (nel rispetto della tradizione storicistica di Pio Piacentini), aggiungendo però nella decorazione motivi che si rifacevano allo stile floreale. Perfetta sintesi di due modi di intendere l'architettura: per Pio si trattava di applicare la propria fede nei modelli dell'architettura classica; per Marcello era quasi una esercitazione accademica in cui la scelta della tipologia del palazzo fiorentino era una esigenza per l'ambientazione nella realtà storica di Firenze»[112].

La giuria esaminatrice espresse la propria preferenza per il progetto dei Piacentini e per quello di Cesare Bazzani, che furono ammessi al secondo grado: la collaborazione tra Marcello e Pio «raggiunse un notevole equilibrio», poiché i due idearono «una biblioteca aulica, destinata agli studiosi, in cui lo spazio della sala di lettura, previsto al primo piano, era isolato dall'entrata per poter meglio favorire la concentrazione e lo studio dei fruitori», mentre Bazzani aveva proposto «uno schema più "democratico", […] direttamente accessibile al pubblico e in cui la sala di lettura e la sala della distribuzione si trovavano al piano terra» che, dopo tre anni, fu preferito al progetto piacentiniano. Come già sottolineato da Lupano, «Pio e Marcello ottennero comunque il secondo posto e contestarono le procedure concorsuali, tramutando la sconfitta in vittoria»[113], dal momento che il Ministero dei Lavori Pubblici offrì loro rispettivamente gli incarichi per il Palazzo di Grazia e Giustizia a Roma e per il Palazzo di Giustizia di Messina. Un altro aspetto (che rappresenta una premessa rispetto alle caratteristiche dei progetti successivi) evidenziato dalla studiosa nel progetto per Firenze consisteva nell'aver

---

[111] A. S. De Rose, *Marcello Piacentini…*, op. cit., p. 14.

[112] *Ivi,* p. 17.

[113] *Ivi,* p. 18.

tracciato «le direttive per un nuovo stile nazionale, che in un certo senso giustificava le scelte linguistiche della loro proposta» e che «sarebbe stato realizzato dall'architetto "novatore"» rispettando

> «la tradizione (storicista) senza farsi irretire dalle lusinghe delle nuove tendenze (stile floreale), attraverso la rielaborazione degli insegnamenti scolastici, la cui pedissequa applicazione avrebbe impedito l'evoluzione dell'architettura».

In tale stile De Rose individuava, altresì, una risposta polemica al nuovo gusto che era stato celebrato in occasione dell'Esposizione di Torino nel 1902 e, di conseguenza, «la prima critica nei confronti dell'architettura Liberty che era stata proposta per il palazzo del Parlamento (1890) da Ernesto Basile, che così facendo aveva abbandonato la "magnifica scuola paterna" per accogliere il "florealismo trionfante"»[114].
Un altro interessante aspetto notato dalla studiosa consisteva nella ricorrenza, sin dai progetti di inizio Novecento, di una tipologia adottata per gli edifici di rappresentanza: «un nucleo centrale e bracci simmetrici allungati». Tale composizione – riconducibile anche alla planimetria di fondo del Palazzo di Giustizia di Messina – è ravvisabile, ad esempio, nel progetto del 1907 per il Convitto Nazionale a Roma ed in quello presentato al concorso del 1908 per il Palazzo delle Belle Arti «da costruirsi a Valle Giulia in occasione dell'Esposizione del 1911 per la celebrazione del cinquantenario di Roma Capitale». Quest'ultimo presentava alcune analogie con il Palazzo delle Esposizioni di via Nazionale, progettato dal padre fra il 1878 ed il 1882, era concepito come «un nucleo centrale che comprende(va) il salone per l'intrattenimento, ellittico, preceduto da un vestibolo e tre bracci che si allunga(va)no nel verde del giardino»[115] ed era caratterizzato da un impianto unitario, coordinato da direttrici geometriche sia all'interno che all'esterno. Rispetto al tema delle Esposizioni internazionali, centrale negli anni Dieci per Piacentini, De Rose riferiva dell'incarico ricevuto nel 1910 per «realizzare il padiglione italiano all'Esposizione Internazionale di Bruxelles», un edificio eclettico che vinse il primo premio e nella progettazione del quale, allo scopo di «rievocare gli stili della tradizione architettonica italiana in un singolo edificio […] Piacentini trasse l'ispirazione dalle costruzioni civili del Rinascimento toscano e veneto»[116], inserendo logge sovrapposte ed una torretta e

---

[114] *Ibidem.* Si segnala che i contenuti riportati fra virgolette dalla studiosa alludono all'articolo pubblicato da Marcello Piacentini, *Necrologio di Ernesto Basile,* in "Architettura", settembre 1932, p. 107.

[115] A. S. De Rose, *Marcello Piacentini…*, op. cit., p. 107.

[116] *Ivi,* p. 31.

collocando riproduzioni di note sculture della tradizione italiana, come il *David* di Michelangelo. Dopo il successo di Bruxelles – esposizione in occasione della quale l'architetto poté certamente vedere il Palazzo di Giustizia di Poelaert, che all'epoca rappresentava ancora l'insuperabile modello di riferimento per quella tipologia monumentale – il giovane professionista ricevette il compito di organizzare l'Esposizione Internazionale di Roma del 1911, un'occasione «per la rivincita dell'Accademismo sullo stile effimero che aveva trionfato a Torino e che era stato considerato non all'altezza della spettacolare magniloquenza delle altre grandi esposizioni internazionali», per la quale era necessario «ricercare uno stile in cui potesse riconoscersi lo spirito nazionale»[117] (sebbene il padiglione più interessante della manifestazione risultò essere «quello austriaco progettato da Josef Hoffmann», che «riecheggiava lo stile romano nell'uso del "peristilio adorno di colonne prive di capitelli"»[118]).

In seguito il sindaco di Roma, Ernesto Nathan, lo incaricò di «progettare il padiglione italiano alla Panama-Pacific International Exposition di San Francisco» che, concepito come un organismo rinascimentale, «riscosse grandi consensi vincendo l'unico Grand Prix su 110 partecipanti». In questo caso la studiosa riportava la descrizione del padiglione ad opera dello stesso Piacentini, pubblicata sul fascicolo del luglio 1915 della rivista "Emporium":

> «Io non ho inteso di fare per San Francisco il solito padiglione stile "esposizione". Volli che la visione italica […] fosse qualcosa di più complesso e caratteristico. Non dunque un solo corpo di fabbrica, ma più corpi, armonicamente riuniti, e tali da offrire […] l'intimità di una atmosfera raccolta, come potrebbe essere una piazza, ai lati della quale fossero erette le varie costruzioni, inspirate agli stili più belli che l'Italia abbia espresso»[119].

A proposito del linguaggio adottato da Piacentini in quel periodo, invece, la studiosa citava i numerosi viaggi compiuti in Europa, evidenziando l'importanza del 1913, anno che «segnò la chiusura del lungo apprendistato e della collaborazione di Marcello con il padre» e nel corso del quale visitò, in particolare, la Germania «(Monaco, Darmstadt, Lipsia, Dresda, Berlino) dove potè vedere i risultati delle ricerche compiute in quelle città per migliorarne il carattere urbano, in occasione dell'esposizione di Lipsia», alla quale

---

[117] *Ibidem.*

[118] *Ivi,* p. 36. Tali notazioni erano riportate da Piacentini all'interno dell'articolo *All'Esposizione di Belle Arti. Al Padiglione Austriaco,* in "Il Popolo romano", 3 aprile 1911.

[119] *Cronachetta artistica, L'Italia all'Esposizione di San Francisco*, in "Emporium", XLII, n. 274, luglio 1915, p. 78.

partecipò – in veste di inviato dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura – apprezzandone l'architettura domestica, «espressione del proto-Déco, stile a cui i tedeschi erano giunti attraverso il superamento dello Jugendstil, di cui avevano mediato il manierismo a favore di una rilettura classica»[120]. Seguiva un'interessante analisi, secondo la quale «il linguaggio dell'architettura piacentiniana di questo periodo risentì delle suggestioni riportate dagli esempi viennesi», in virtù delle quali avvenne un «rinnovamento del linguaggio eclettico anche nelle proposte per gli edifici pubblici come i palazzi di Giustizia di Messina e di Bergamo, che (nelle prime stesure dei progetti) mostra(va)no evidenti analogie con le prime esperienze della Wagnerschule». Tuttavia De Rose sottolineava come, nonostante tale influsso, la ricerca dell'architetto oscillasse «tra il linguaggio con riferimenti classici, rinascimentali e barocchi, destinati alle architetture di rappresentanza, e le sperimentazioni linguistiche derivate dai movimenti europei, per l'architettura residenziale», per la «precisa volontà dell'architetto di poter scegliere il linguaggio più adatto a seconda della committenza o dell'edificio, escludendo qualsiasi soluzione a priori»[121].

Analizzando il periodo successivo, definito dalla studiosa «tra Secessione e modernismo internazionale (1916-1926)», emergeva il «superamento dei modelli secessionisti, a favore di un linguaggio in cui i motivi classicheggianti fossero uniti alle sollecitazioni provenienti dalle contemporanee architetture tedesche e francesi». De Rose intendeva leggere il cosiddetto trasformismo dell'architetto in termini positivi, sebbene fosse stato comunemente interpretato dalla letteratura critica «nell'accezione peggiore del termine – volendo sottolineare come le differenti espressioni linguistiche rincorressero gli stili alla moda, più che attuare un programma teorico definito o che tendesse a essere tale»[122].

A suo parere, infatti,

> «l'attenzione di Piacentini per le nuove tendenze, l'interesse alla sperimentazione di proposte diverse e la capacità di rielaborare efficacemente elementi desunti da esempi realizzati in altri contesti, costituirono i fondamenti del suo metodo per la definizione di un nuovo linguaggio»[123].

---

[120] A. S. De Rose, *Marcello Piacentini..*, op. cit., p. 40.

[121] *Ivi,* p. 38.

[122] *Ivi,* p. 49.

[123] *Ibidem.*

Inoltre le evoluzioni linguistiche erano ritenute inevitabili considerando la lunga attività professionale dell'architetto, svoltasi «nell'arco di sei decenni, passando attraverso le trasformazioni e i cambiamenti culturali, politici e sociali dell'Italia di quegli anni»[124] ed influenzata, quindi, dalle epoche in cui le architetture venivano realizzate. «Nelle opere progettate tra la fine degli anni Dieci e la prima metà degli anni Venti (erano) rintracciabili quei caratteri architettonici che dalle citazioni secessioniste si svilupparono fino alla definizione di un nuovo gusto, ispirato all'Art Déco»: per De Rose, «il Piacentini secessionista (era) quello del cinema Corso, del restauro del teatro Quirino, delle case di viale Liegi, della palazzina in via Nicotera e anche delle ville, realizzate nel verde dei giardini con criteri desunti da Olbrich», mentre nel progetto del Convitto Nazionale di Chieti (1917) erano ravvisabili dei rimandi ad Hoffmann e l'influenza nelle prime versioni dei progetti per i Palazzi di Giustizia di Bergamo e Messina, a detta della studiosa, era wagneriana. Al fine di evidenziare i riferimenti culturali internazionali ed e i pareri sui progettisti dai quali aveva tratto i maggiori spunti, De Rose proponeva, poi, una breve analisi dell'articolo pubblicato nel 1921 da Piacentini e citato in precedenza, *Il momento architettonico all'estero,* e segnalava il superamento dei modelli secessionisti operato dall'architetto negli anni Venti, in favore di un linguaggio «in cui i motivi classicheggianti fossero uniti alle sollecitazioni provenienti dalle contemporanee architetture tedesche e francesi»[125].

A proposito del Palazzo di Giustizia di Messina, De Rose inseriva la proposta progettuale del 1912 tra «i progetti nei quali sono più evidenti le analogie con la Secessione viennese e con la Wagnerschule»[126], mentre riconduceva le successive, del 1916 e del 1923, ad una «soluzione classicista» dall'impianto generale irrigidito, basato sin dal primo progetto su uno schema simmetrico composto da tre padiglioni interconnessi. Considerando il progetto dal punto di vista estetico citava, poi, l'articolo del 1916 pubblicato su "L'Architettura Italiana" ed accennava al paragone con il Palazzo di Giustizia di Bergamo, sostenendo che, «se nel palazzo di Giustizia di Messina resistevano ancora degli elementi eclettici, essi vennero completamente superati nel palazzo di Giustizia di Bergamo», al

---

[124] *Ibidem.*

[125] *Ivi,* p. 49.

[126] A. S. De Rose, *Marcello Piacentini..*, op. cit., p. 49.

quale riconosceva un «rigido impianto classicista […] scandito da possenti ricorsi verticali» e delle evidenti analogie «con le composizioni di Wagner»[127].
Analizzando la prima proposta progettuale, costituita «da tre padiglioni simmetrici collegati da gallerie», alla luce degli elaborati grafici venivano individuati: «il corpo centrale, con la facciata convessa», che conteneva la sala dei Passi Perduti, le Aule delle Preture e la Corte d'Assise, ed i due padiglioni laterali, che invece «ospitavano le Aule dei Tribunali da una parte civili e dall'altra penali». Tale soluzione permetteva di eliminare «l'accentramento degli uffici a favore di una maggiore praticità di fruizione» e di risolvere «il problema della sicurezza antisismica». A proposito dei prospetti, inoltre, veniva evidenziata la prevalenza di «linee orizzontali interrotte da un ritmo serrato di elementi verticali, le paraste piatte, posti tra le finestre suddivise da colonne»[128].
A proposito delle fasi successive, invece, come anticipato De Rose indicava dei richiami alla *Wagnerschule* nelle «modifiche apportate al corpo centrale» nel progetto del 1916, nel quale era stata eliminata la «facciata convessa, poiché il Ministero dei Lavori Pubblici non aveva approvato i corpi sporgenti previsti nel primo progetto» e, di conseguenza, tale versione, poi rivelatasi intermedia, «prevedeva un edificio unico in cui l'ordine gigante del portale d'ingresso scandiva il ritmo della facciata insieme ai possenti ricorsi verticali»[129].
La studiosa evidenziava, infine, che

> «nell'ultima versione del progetto (1923-28) Piacentini abbandonò definitivamente le reminiscenze viennesi a favore di un rigido e trionfalistico classicismo: propose un palazzo con la facciata piatta, le colonne in stile dorico pestano e un alto attico recante un'iscrizione. Sulla sommità una quadriga, realizzata da Ercole Drei, concludeva la composizione»[130].

Di conseguenza De Rose sottolineava come i tre diversi progetti studiati negli anni da Piacentini sintetizzassero «l'evoluzione del linguaggio architettonico del suo autore»[131]: tale aspetto accresce indubbiamente l'interesse nei confronti dell'edificio, in quanto il caso messinese costituisce un esempio significativo della fase di passaggio dalla prima produzione piacentiniana a quella successiva, elaborata sul finire degli anni Venti e tendente ad un linguaggio semplificato, privo di decorazioni, monumentale e razionale

---

[127] *Ibidem.*

[128] *Ibidem*.

[129] *Ivi,* p. 120.

[130] *Ibidem*.

[131] *Ivi,* p. 119.

(individuabile in progetti quali la Casa Madre dei Mutilati e l'ultima versione della basilica del Cristo Re, entrambi a Roma).

Fra le tematiche e le vicende rilevanti individuate, invece, da Mario Pisani nell'introduzione alla raccolta di scritti piacentiniani *Architettura moderna,* rientravano: il meccanismo dei concorsi, sia a livello generale sia in relazione ad esempi noti, come quello del 1927 per il Palazzo delle Nazioni di Ginevra, al quale Piacentini partecipò insieme a Gaetano Rapisardi e ad Angiolo Mazzoni, o quelli relativi alla Stazione di Firenze ed al Palazzo del Littorio a Roma; la polemica con i razionalisti e la vicenda del "Tavolo degli orrori"; il confronto tra l'architettura italiana e quella tedesca nel 1939, accomunate dall'idea di ritorno al classico e, quindi, da concetti quali la monumentalità o la semplicità ma profondamente diverse per via della sensibilità dei progettisti, delle tradizioni autoctone e delle aspirazioni differenti; il ruolo predominante dell'architetto rispetto alla vicenda dell'E 42, anche nel dopoguerra. Emergevano, inoltre, alcuni utili dettagli quali, ad esempio, le sedi dello studio piacentiniano: dapprima in piazza Grazioli n. 5 presso Palazzo Doria, dal 1919 in via del Clementino n. 94 e dagli anni Trenta in Lungotevere Tor di Nona n. 3, presso gli ultimi due piani della palazzina progettata da lui stesso. Nel corso degli anni lo studio di Piacentini fu frequentato da numerosi architetti – fattore che non sorprende considerando anche la docenza, ed in seguito la Presidenza, presso la Facoltà di Architettura – che avrebbero poi intrapreso percorsi differenti, come Giorgio Wenter Marini, Angiolo Mazzoni e, pur non essendo citati da Pisani, altri suoi fedeli collaboratori quali Cesare Pascoletti, Ludovico Quaroni e Gaetano ed Ernesto Rapisardi. Segnatamente i fratelli Rapisardi, di particolare interesse rispetto alla presente trattazione in quanto progettisti del Palazzo di Giustizia di Palermo, seguirono numerosi importanti cantieri piacentiniani, come emerge anche dalla corrispondenza e dai taccuini contenenti diversi appunti conservati presso il Fondo Piacentini di Firenze. Gaetano si occupò per certo del progetto per il Museo della Magna Grecia a Reggio Calabria e di diversi progetti per edifici pubblici e privati a Roma, fra i quali quelli in via Veneto, com'è possibile desumere da diversi documenti conservati presso il suddetto Fondo, mentre Ernesto, dopo aver seguito il cantiere del Palazzo di Giustizia di Messina, divenne il referente dello studio Piacentini nella città meneghina e, pertanto, si occupò principalmente del Palazzo di Giustizia ma anche degli altri progetti milanesi (e non soltanto di quelli) degli anni Trenta.

L'immagine n. 1675 conservata tra i disegni del Fondo Piacentini, ad esempio, testimonia la collaborazione di entrambi i fratelli con Piacentini, poiché si tratta di un foglio con un disegno e degli appunti redatti dall'architetto romano e destinato a Gaetano Rapisardi.
Vi si legge, infatti:

> «Gaetano, Via Veneto – il piano sopra il portale (cioè il 3° da terra) l'ultimo nella pietra, lo vogliono più nobile – finestre + grandi, alte almeno 5 metri – forse un balcone. Faccia qualche schizzo –». Nell'ultima riga, invece, Piacentini si rivolgeva esplicitamente ad Ernesto Rapisardi: «Ernesto – mi raccom. iniziare Acqui»,

notazione dalla quale si desume che l'architetto siracusano si dovesse occupare del progetto previsto ad Acqui Terme, ovvero, probabilmente, della Villa Ottolenghi di Monterosso, nella decorazione della quale furono coinvolti numerosi artisti quali Ferruccio Ferrazzi, Fortunato Depero, Adolfo Wildt, Libero Andreotti, Venanzo Crocetti, Fiore Martelli, Rosario Murabito ed Arturo Martini, che per i Conti Ottolenghi realizzò alcune delle sue opere più importanti (*Il Tobiolo*, *Adamo ed Eva*, *I Leoni di Monterosso* ed *Il Figliuol Prodigo* per la Casa di Riposo Ottolenghi, edificio quattrocentesco modificato da Piacentini negli anni Trenta).
Da vari appunti piacentiniani si desume, inoltre, come Gaetano collaborasse ad altri progetti: dalla lettura delle note presenti nell'immagine n. 1673, ad esempio, si deduce come il siracusano avesse inviato a Piacentini delle prospettive («Caro Gaetano – delle prospettive avevo bisogno»), visionando le quali l'architetto gli chiese di «correggere i prospetti d'insieme del Torrione» (probabilmente il Torrione INA a Brescia, ovvero il primo grattacielo italiano, terminato nel 1932), mentre nella pagina seguente del taccuino (immagine n. 1674) gli chiedeva di riprendere un certo «progettino del passaggio coperto (Brescia) accanto alla fronte della Comm.e» (probabilmente l'edificio della Banca Commerciale Italiana) specificando, inoltre, dei dettagli di tipo compositivo, accompagnati da uno schematico schizzo: «l'ultimo progetto con i due colonnoni non va, è troppo alto. – Tornerei all'idea dell'arco, ma senza le colonne. – Studierei una serliana».
Ad uno dei progetti di via Veneto si riferiva anche la nota del 9 giugno 1931 presente nell'immagine n. 1780, indirizzata a Gaetano Rapisardi ed accompagnata da uno schematico schizzo dell'angolo, nel quale si distinguono chiaramente la nicchia e la statua:

> «Caro Gaetano. Sarò a Roma venerdì, spero trovare avanti i disegni del P.zzo di via Veneto. Potrebbe fare pure uno schizzo dell'angolo smussato, facendo piena la parte bassa in pietra, e a nicchia quella alta in mattoni, mettendovi una statua. A presto. Saluti. M. Piacentini».

L'edificio potrebbe essere quello della Banca Nazionale del Lavoro, sia in base alla datazione sia poiché nella soluzione finale si nota come l'importanza dell'angolo dell'edificio, posto tra via Vittorio Veneto e via Bissolati, sia stata accentuata dalla presenza di un rilievo scultoreo che, sebbene non sia posto entro una nicchia, riprende l'idea originaria espressa negli appunti; inoltre l'alternanza tra la parte basamentale corrispondente al piano terra dell'edificio, in marmo, e la parte dei tre piani che si sviluppano, in mattoni, risponde alle caratteristiche descritte dalle note.

Bisogna evidenziare, a tal proposito, che l'area compresa tra via Vittorio Veneto, via Barberini e via Bissolati negli anni Trenta registrò diversi significativi interventi da parte dell'architetto (come in parte anticipato), dall'analisi dei quali emergono l'evoluzione del linguaggio rispetto all'edificio progettato nella stessa via tra il 1925 ed il 1927, l'Albergo Ambasciatori, e l'applicazione di quella sensibilità estetica cittadina (in qualche modo teorizzata, come visto in precedenza) che oltrepassava il singolo edificio concependo interi isolati in modo omogeneo dal punto di vista materico e compositivo. Inoltre risulta interessante notare come in quest'area non fosse presente la netta divisione tra architettura monumentale, di rappresentanza – statale, come nel caso del Ministero delle Corporazioni, realizzato tra il 1927 ed il 1932, o dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, sorto tra il 1937 ed il 1940, e privata, come nel caso della Banca Nazionale del Lavoro, terminata nel 1936 – ed architettura residenziale. Proprio un edificio residenziale sito in via Barberini, ad esempio, è stato particolarmente elogiato da Paolo Portoghesi:

> «l'edificio di via Barberini a Roma rappresenta l'opera di Piacentini che amo di più. È un edificio illustrato nell'Enciclopedia Treccani e quindi resterà lì in eterno a testimoniare quanto Piacentini avesse avuto talenti straordinari e di come li abbia spesso dispersi e come in certi casi sia arrivato quasi alla soglia del capolavoro»[132].

[132] P. Portoghesi, *La mano di Piacentini,* in G. Ciucci, S. Lux, F. Purini (a cura di), *Marcello Piacentini…,* op. cit., p. 164.

La stessa area è stata, altresì, al centro della sincera ed appassionata narrazione di Giorgio Muratore in occasione del Convegno del 2010, più volte evocato. Secondo Muratore, infatti, l'architetto in quest'area:

> «si inventa un modo di intervenire nel centro storico demolendo poi non più di tanto in quella zona, di fatto aggiustando soprattutto una serie di situazioni, situazioni che partono dalla grande viabilità, dalla definizione dei nodi urbani perché deve funzionare innanzitutto la città, pensiamo a Santa Susanna, evidentemente un nodo essenziale, lo stesso capita nelle due curve di via Veneto, un aggiustamento importante all'interno di un tessuto preesistente»[133].

Il critico e architetto sosteneva, addirittura, che lì fosse presente

> «il più grande Piacentini che ci sia nella nostra città, perché lì troviamo veramente la concatenazione di tutta una serie di elementi che vanno dal disegno urbano fino all'uso del tufo sperone. Ecco, lì abbiamo lo snodo che lui aveva già studiato per il teatro nazionale di quell'albergo che poi diventa il fulcro di tutto».

Muratore proseguiva illustrando i diversi edifici: in particolare, riteneva la sede della BNL «un capolavoro», grandioso per la capacità «di manifestare l'idea di non esserci» esprimendo «il massimo della tensione in questo suo dissolversi sostanzialmente come immagine forte», pur essendo «così importante, così, angolare, così cardinale nella costruzione di quello spazio», e ne descriveva lo «straordinario» elemento scultoreo posto ad angolo, prima citato.
«Quel rilievo di granito rosso sull'angolo»[134], oltretutto, a parere di chi scrive potrebbe richiamare il bassorilievo ascrivibile alla scuola di Libero Andreotti[135], posto a fianco dell'ingresso della palazzina in Lungotevere Tor di Nona che ospitava lo studio di Piacentini. La scultura, in pietra forte di Firenze e particolarmente evocativa – poiché interpretabile quasi come una dichiarazione di intenti da parte dell'architetto –, rappresentava un'allegoria delle tre arti sorelle e rifletteva la concezione piacentiniana del rapporto fra esse: l'architettura, posta al centro e simboleggiata da una solida colonna, era sostenuta ed integrata dalla scultura e dalla pittura, poste ai suoi fianchi e

---

[133] G. Muratore, *Piacentini professionista,* in G. Ciucci, S. Lux, F. Purini (a cura di), *Marcello Piacentini…,* op. cit., p. 144.

[134] *Ivi,* p. 145.

[135] *Casa sul Lungotevere Tor di Nona in Roma, architetto Marcello Piacentini,* in "Architettura", XI, novembre 1932, p. 589.

rappresentate da due figure femminili recanti i relativi strumenti (scalpello e martello e tavolozza e pennello). Anche il rilievo della BNL recava al centro una possente colonna – in questo caso semplificata e priva di capitello – che, essendo posta all'angolo, sembrava sostenere tutto il peso dell'edificio o, almeno, quello della balconata sovrastante e, come l'altra opera scultorea, era affiancata da due figure femminili, in questo caso due Vittorie alate recanti cornucopie; probabilmente il gruppo simboleggiava la solidità (la colonna) e la ricchezza (le cornucopie) dell'Istituto bancario.

Muratore definiva, poi, il Ministero delle Corporazioni [Fig. 128] (oggi Ministero dello Sviluppo Economico) «un capolavoro a tutti gli effetti, un'architettura littoria, il palazzo che più di altri rappresenta il fascismo, ma è anche un'architettura di un'intelligenza incredibile, che potrebbe stare ovunque in Europa, a prescindere dallo sperone verde e dal tufo che ne è connotazione essenziale in quanto romano, ma potrebbe star anche dalle parti della piazza Rossa» sottolineando, attraverso questo esempio, la «capacità di segnare i luoghi del potere con edifici di enorme dignità, di enorme valore, di enorme spessore culturale» di Piacentini, considerato non «un architetto al servizio del potere tout court» bensì «un architetto che capisce l'importanza di un messaggio collegato a un'opera importante dello Stato, più che del regime»[136]. Infine elogiava l'isolato dell'INA «e in particolare il lato est», ritenuto «un capolavoro assoluto, soprattutto in quella facciata prospiciente l'ex cinema Fiammetta», sostenendo come si trattasse di «uno dei pezzi di architettura più belli mai realizzati da Piacentini, e anche da altri architetti nella Roma di quegli anni»[137].
Tali considerazioni, e più in generale il saggio di Muratore nel suo complesso, permettono di analizzare il punto di vista di uno studioso che ha tentato di considerare la figura e l'opera di Piacentini superando le difficoltà interpretative dovute alle profonde implicazioni con il regime fascista. L'architetto ricordava come Paolo Portoghesi fosse stato il primo a cercare

> «di ragionare sul personaggio dando dei giudizi oggettivi, il più ragionevolmente obiettivi possibile e […] mentre tutti parlavano del Piacentini sventratore, del Piacentini massacratore di Roma […] ci faceva vedere un Piacentini onesto, bravo, professionista, sperimentatore

---

[136] G. Muratore, *Piacentini professionista,* in G. Ciucci, S. Lux, F. Purini (a cura di), *Marcello Piacentini…,* op. cit., p. 146.

[137] *Ivi,* p. 147.

> addirittura di linguaggio insomma un Piacentini intelligentemente e ragionevolmente contemporaneo»[138],

visione dalla quale erano derivati la necessità e l'obbligo etico «di non continuare a lavorare con gli strumenti di una critica operativa e un po' troppo militante».
Muratore considerava, perciò, l'architetto romano «un personaggio che non è proprio quello della biografia negativa che fino a oggi in fondo ha dominato», bensì «un personaggio di grandissima sensibilità e di grandissima intelligenza»[139]; ne ripercorreva le fasi formative, la produzione «anche secessionista, ma non solo», riconoscendo il costante tentativo di travalicare il lotto e «la dimensione del piccolo oggetto architettonico, per dare un senso urbano di fondo» ai suoi progetti, ovvero «un modo di fare architettura secondo quell'idea di un'architettura che è vera soltanto se è anche un pezzo di città, che sarà poi tipico anche del suo ragionare di edilizia cittadina»[140] e considerava, altresì, le fasi successive alla presunta morte del 1925 (indicata da Zevi), via via evidenziando altri esempi ed elementi fondamentali, come il rapporto con le arti. Rispetto a tale questione, citando l'esempio degli affreschi di Cadorin per l'Albergo Ambasciatori e riprendendo quello, prima menzionato, della scultura che decora la facciata della palazzina in Tor di Nona, sosteneva:

> «evidentemente scultura, pittura, tutto si tiene all'interno di un ragionamento che non è pura arte decorativa ma è architettura nel senso migliore e accademico del termine, in cui l'architettura come nel fregio di scuola andreottiana che sta sull'ingresso del suo studio a Lungotevere è la colonna circondata dalla figura con la tavolozza e la figura col martello che sono le due immagini forti che alludono alla pittura e alla scultura»[141].

Tornando all'introduzione di Pisani sulla raccolta di testi scritti da Piacentini pubblicata nel 1996, occorre evidenziare il caso di Roma, che rappresenta «non solo la città in cui Piacentini è vissuto ma anche quella in cui si trovano buona parte delle architetture che ha progettato»[142]. Lo studioso sosteneva che Piacentini appartenesse pienamente a quell'ambiente italiano che – citando un articolo di Giancarlo Caniggia – «fiero dell'unità

---

[138] *Ivi,* p. 136.

[139] *Ibidem.*

[140] *Ivi*, p. 139.

[141] *Ivi*, p. 145.

[142] M. Pisani, *Architettura moderna,* op. cit., p. 13.

nazionale testé conquistato, vedeva sorgere con soddisfazione il Vittoriano ed il Palazzo di Giustizia, godeva degli edifici dell'Esposizione dell"11, vantava, nascondendo i giustificabili complessi di inferiorità, la supremazia del genio italiano contro le conquiste di paesi che due secoli di civiltà industriale avevano reso indubbiamente efficienti»[143] e che, «contribuendo a realizzare parti essenziali della Roma del Novecento» egli avesse segnato, «almeno fino alla metà del secolo, lo sviluppo dell'intero organismo urbano»[144]. Se la seconda affermazione risulta totalmente condivisibile, la considerazione a proposito della piena appartenenza dell'architetto ad un certo ambiente italiano accademico ancorato ai valori tardo ottocenteschi non convince pienamente; infatti, bisogna specificare come, pur essendo nato e cresciuto in quell'ambito e pur avendo avuto contatti assidui con Guglielmo Calderini, Gaetano Koch e Giulio Podesti[145], sin da giovane Piacentini abbia intrapreso un percorso indipendente allo scopo di affrancarsi gradualmente dalle linee stilistiche e progettuali eclettiche. Come si legge in alcuni suoi testi degli anni Quaranta e Cinquanta citati in precedenza, inoltre, pur riconoscendo alcuni aspetti positivi nei due edifici maggiormente rappresentativi del periodo, il Palazzo di Giustizia di Calderini ed il Vittoriano[146], l'architetto romano ne evidenziava anche i limiti, considerandoli l'espressione di un'epoca e di un gusto precedenti ai propri.

Un'altra tematica ricorrente negli scritti era quella dell'arte, «sia applicata all'architettura che analizzata in modo autonomo», a proposito della quale Pisani citava la relazione presentata al Convegno Volta del 1936, l'interesse manifestato «fin dagli anni della gioventù, periodo in cui aveva frequentato Giulio Aristide Sartorio, mentre i primi articoli che appaiono sui giornali sovente (erano) segnalazioni di mostre d'arte», ed alcuni esempi concreti, quali il cinema Corso – alla cui decorazione, come già sottolineato più volte, avevano partecipato Arturo Dazzi, Alfredo Biagini e Matilde Festa, moglie di Piacentini – e l'albergo Ambasciatori, ove «oltre ai pannelli decorativi e al grande affresco di Guido Cadorin e Brenno Del Giudice» ve ne erano «altri in rame sbalzato dello stesso Biagini»[147].

---

[143] G. Caniggia, *Il clima architettonico romano e la città universitaria*, in "La Casa", 1959, n. 6, p. 273.

[144] M. Pisani, *Architettura moderna,* op. cit., p. 13.

[145] Come riportato da Vagnetti, citato da Pisani, in: L. Vagnetti, *Marcello Piacentini, Roma, 8-12-1881, Roma, 18-5-1960,* in G. Caronia (a cura di), *Antonio Ziino architetto…,* op. cit., p. 435.

[146] M. Piacentini, *Il volto di Roma e altre immagini,* Roma 1944 e id., *Le vicende edilizie di Roma dal 1870 ad oggi,* Roma 1952.

[147] M. Pisani, *Architettura moderna,* op. cit., p. 15.

Inoltre lo studioso ripercorreva il ruolo di Piacentini rispetto alla rivista "Architettura e Arti Decorative", poi "Architettura", sottolineando, infine, il valore dei testi piacentiniani per una rilettura della cultura architettonica del Novecento – «fuori dalle ideologie e dalle posizioni preconcette che sovente hanno caratterizzato il giudizio storico e critico» – nonché il valore di Piacentini, «un intellettuale a tutto tondo».
Pisani segnalava l'impossibilità di «separare il progettista di opere architettoniche dall'urbanista, il critico dal teorico», poiché i diversi momenti interagivano «formando un tutt'uno» più ricco e complesso di quanto dimostrato soltanto attraverso gli scritti, tuttavia fondamentali al fine di formulare un «giudizio esaustivo sul personaggio»[148] e sull'opera *omnia*. Di conseguenza, lo studioso intendeva dimostrare come fosse necessario considerare la figura di Piacentini, «complessa e ricca di contraddizioni» ma indispensabile per misurare le storie dell'architettura del Novecento, «senza inforcare le lenti dell'ideologia» allo scopo di comprendere «ciò che è realmente avvenuto in questo secolo»[149]. Lo scritto era concluso da una citazione di Portoghesi, attuale e condivisibile, tratta da un articolo pubblicato sul quotidiano "Repubblica" il 23 agosto 1980: il noto critico sosteneva che la qualità ed il valore storico di Piacentini non dipendessero

> «dalle idee politiche professate, né dai suoi committenti e condannarlo per questo sarebbe (stato) come rimproverare al Bernini di aver costruito per il papa che condannò Galileo»[150].

A proposito di una tematica centrale rispetto al soggetto della presente ricerca (e, riferendosi al caso di Messina, per via del considerevole coinvolgimento di artisti da parte del progettista), ovvero del rapporto fra Piacentini e gli artisti, occorre menzionare l'omonimo saggio di Antonella Greco contenuto all'interno del volume contenente gli atti del Convegno del 2010 più volte citato. La studiosa apriva l'intervento inquadrando la figura dell'architetto, definito «un teorico della città», «un critico e direttore di una delle riviste più importanti degli anni Trenta», «un docente e preside della facoltà di architettura» ma anche

> «un affermato professionista, autore di edifici borghesi e civili assemblati sull'architettura europea; di alberghi, di cinema, di ville, di Stadi, di Ministeri, di Banche e di monumenti a scala urbana, come gli Archi trionfali di Bolzano e di Genova e la Casa Madre dei mutilati a Roma»

---

[148] *Ivi,* p. 18.

[149] *Ivi,* pp. 64-65.

[150] P. Portoghesi, *L'irresistibile ascesa di Marcello Piacentini,* in "Repubblica", 23 agosto 1980, p. 19.

e soprattutto:

> «un costruttore di città. E non soltanto come progettista dei brani metafisici di alcune città d'Italia, come piazza della Vittoria a Brescia, via Roma a Torino, o la Città Universitaria, via Barberini e via della Conciliazione a Roma, ma soprattutto come autore dell'E 42»[151].

Successivamente veniva evidenziata la concezione piacentiniana circa la «subalternità dell'arte alla scelta dell'architetto e la sua costante riduzione all'idea di decorazione», riconducendo tale scelta a ragioni di pragmatismo, ovvero alla «conclamata necessità, da parte dell'architetto romano, dell'inserimento degli artisti nel sistema delle corporazioni e a supporto del regime fascista»[152]. Pur non negando l'importanza delle suddette ragioni, tale parere appare non totalmente condivisibile poiché frutto di una eccessiva generalizzazione: ricondurre le scelte artistiche di Piacentini a meri aspetti politici, ideologici o economici sembra, infatti, riduttivo considerando l'entità delle opere d'arte – non sempre ascrivibili a decorazioni ornamentali, sebbene concepite in rapporto alle articolazioni architettoniche – nei suoi progetti, nonché la sua personale collezione d'arte, custodita presso la Villa alla Camilluccia e composta prevalentemente da opere degli artisti con i quali intratteneva rapporti di amicizia e di collaborazione, in alcuni casi sin dai tempi della Secessione romana e della Società Amatori e Cultori.
Antonella Greco proseguiva ricordando l'intervento di Piacentini in favore della legge del 2% sulle pagine di "Primato" e la sua influenza nel «concorso della decorazione più importante dell'Esposizione Universale – quella a mosaico dell'aula alta 40 metri del Palazzo dei Congressi», vinta dal gruppo Quaroni, Gentilini, Guerrini, Capizzano, considerati «amici di famiglia»[153] e, di conseguenza, a suo parere scelti per «opportunità e amicizia»[154]. Sebbene i rapporti di amicizia, come evidenziato in precedenza, avessero certamente un peso nella scelta degli artisti da coinvolgere e pur considerando specifiche dinamiche, naturalmente deprecabili, in occasione di concorsi o singole commissioni, anche in questo caso sembra riduttivo considerare esclusivamente tale aspetto. Il ricorso a determinati artisti, infatti, fu condizionato anche dai cambiamenti di gusto

---

[151] A. Greco, *Piacentini e gli artisti,* in G. Ciucci, S. Lux, F. Purini (a cura di), *Marcello Piacentini…,* op. cit., p. 39.

[152] *Ivi,* p. 40.

[153] La studiosa forniva dei brevi profili dei componenti del gruppo: «Giovanni Guerrini potente direttore dell'Enapi, l'ente che si occupa dell'artigianato italiano; Franco Gentilini e Achille Capizzano orbitanti come giovani artisti e collaboratori nello studio di Luigi Moretti, Giorgio Quaroni fratello del suo più stretto collaboratore».

[154] *Ivi,* p. 41.

dell'architetto, dall'evoluzione del suo linguaggio espressivo nonché dalle mutate esigenze e dall'imporsi di nuovi canoni estetici, come dimostra, altresì, il cambiamento nelle preferenze dell'architetto che, ad esempio, negli anni Venti aveva prediletto la cerchia della Secessione romana mentre nel decennio successivo si era rivolto più frequentemente a Sironi ed a Martini, il cui linguaggio risultava maggiormente consono ai progetti elaborati in quegli anni.

Bisogna, comunque, riconoscere come nel saggio la studiosa evidenziasse il ruolo di Piacentini nel coinvolgimento degli artisti chiamati a collaborare in molte sue opere – citando Wildt, Sironi, Oppo, Ferrazzi, Martini e facendo, altresì, notare la frequenza relativa a Sironi e Martini[155] – ma, al di là delle collaborazioni, ciò che rimarcava era la mancanza di un apporto teorico in materia, di «una sicura posizione riguardo all'arte o, meglio, una teoria dell'arte del suo tempo». A tal proposito citava la Triennale del 1933 e proponeva un confronto con Gio Ponti, che aveva sostenuto la battaglia della pittura murale a differenza di Piacentini, divenuto «solo architetto, anzi urbanista, e urbanista romano, con tutto ciò che la definizione può sottendere»[156]. Greco descriveva, inoltre, la decorazione realizzata da Guido Cadorin all'interno dell'Albergo Ambasciatori, menzionava gli artisti che avevano lavorato all'Arco della Vittoria di Bolzano (Adolfo Wildt, Libero Andreotti, Guido Cadorin, Giovanni Prini e Arturo Dazzi), agli aspetti decorativi di piazza della Vittoria a Brescia (Antonio Maraini ma anche Arturo Dazzi e Arturo Martini, non menzionati da Greco) ed alla Sapienza, ove la *Minerva* di Arturo Martini era «utilizzata nella sua qualità di elemento urbano»[157], e sottolineava come tutti gli artisti facessero «parte direttamente del gruppo del Novecento» o fossero «strettamente legati a Piacentini tramite le Biennali romane o le esposizioni degli Amatori e cultori»[158] confermando, in qualche modo, quanto detto a proposito delle sue cerchie e dei numerosi rapporti di amicizia intrattenuti. La studiosa descriveva, ancora, le opere di Sironi al Ministero delle Corporazioni, nell'Aula Magna del Rettorato della Sapienza ed all'interno del Padiglione Italiano all'Esposizione Internazionale di Parigi del 1937, risalendo poi alla precoce esperienza della cittadella italiana dell'Esposizione di San Francisco del 1915, progettata dall'architetto, ed al contatto con i futuristi per giungere, infine, alle vicende cruciali del VI

---

[155] *Ibidem.*

[156] *Ivi,* p. 43.

[157] Antonella Greco proponeva la seguente descrizione della statua, evidenziandone l'indubbio rapporto con l'architettura retrostante: «non a caso è solo la Minerva: colonna, auriga di Delfi cui un incongruo paracadute sembra afflosciarsi sulle spalle, ad interagire come fulcro della sistemazione del Rettorato all'incrocio degli assi della Città Universitaria».

[158] *Ivi,* p. 45.

Convegno Volta e della decorazione del Palazzo di Giustizia di Milano. A suo parere, insomma, nelle intenzioni di Piacentini l'arte si polarizzava «tra decorazione e monumento»: o era «facile decorazione nel gusto degli anni Venti (come quella di Giulio Rosso alla Quirinetta, o ancora quella di Guido Cadorin all'Albergo Ambasciatori o nelle tarsie lignee del Parlamentino della Casa Madre)» o «monumento, parlante e simbolico come una vera architettura»[159].

Nonostante l'attenta ricostruzione delle vicende decorative appena citate e l'analisi del pensiero piacentiniano sul rapporto tra l'architettura e le arti, espresso anche in occasione del Convegno del 1936, ricondurre il coinvolgimento degli artisti nella decorazione di gran parte delle sue opere esclusivamente a motivi di opportunismo legati ad amicizia o, peggio, all'inserimento degli stessi «nel sistema delle corporazioni e a supporto del regime fascista» appare una generalizzazione non del tutto condivisibile. Come notato dalla stessa studiosa, infatti, l'architetto aveva coinvolto diversi artisti nella decorazione di sue opere ben prima dell'avvento del fascismo o della creazione del sistema delle corporazioni o dell'iter legislativo che avrebbe condotto alla legge del 2%. Sembra riduttivo, inoltre, considerare l'apporto degli artisti esclusivamente nei termini di «facile decorazione» o, all'opposto, di «monumento, parlante e simbolico come una vera architettura». Sebbene molti interventi degli anni Dieci e Venti siano di natura prevalentemente decorativa (si pensi alla Quirinetta, al cinema Corso, al teatro Savoia, all'hotel Ambasciatori) esistono altri casi nei quali il linguaggio scultoreo è stato concepito da Piacentini quale complemento dell'architettura, come nell'Arco ai Caduti di Genova, la cui struttura architettonica venne certamente completata dalla ricca decorazione realizzata da Arturo Dazzi, che nel 1923 aveva vinto il concorso insieme all'architetto. Se il ruolo monumentale di alcune opere risulta innegabile – l'esempio della *Minerva* di Martini presso la Città Universitaria è pienamente condivisibile e la scultura costituisce realmente l'asse centrale dell'intera composizione urbanistica – è pur vero che molte altre opere definiscono ulteriormente le architetture nelle quali sono poste a decoro, attribuendo loro ulteriori significati e valori simbolici.

I bassorilievi riconducibili a simboli o rappresentazioni della Giustizia nel caso di Messina ne sono un esempio, poiché contribuiscono a connotare la funzione dell'edificio sin dagli esterni, aumentandone il grado di monumentalità (in particolare le teste di Minerva, i medaglioni raffiguranti *Il Diritto* e *La Legge* ed i busti dei giureconsulti), mentre nel caso del Palazzo di Giustizia milanese – ove il linguaggio si era già evoluto, giungendo alla

[159] *Ibidem.*

semplificazione delle forme e degli elementi decorativi ed all'espressione della monumentalità tramite le dimensioni e l'uso di materiali pregiati – il ricchissimo apparato decorativo, sebbene ridotto all'essenziale negli esterni, definisce gli ambienti interni di rappresentanza, contribuendo all'atmosfera di laica sacralità propria al Tempio della Giustizia: si pensi alla maestosa statua della *Giustizia* di Attilio Selva nel cortile centrale o agli altorilievi dell'ambulacro della Corte d'Appello Civile, di Arturo Martini, Arturo Dazzi e Romano Romanelli, certamente non classificabili quali mere decorazioni o complementi dell'architettura né unicamente riconducibili a rapporti di amicizia o a favoritismi legati al sistema corporativo.

Infine Antonella Greco lamentava la mancanza di una teorizzazione compiuta sull'arte da parte di Piacentini, affermando come «il suo apporto teorico in materia» fosse «sfuggente, latitante, elusivo»; come sostenuto dalla stessa studiosa, tuttavia, Piacentini era «solo architetto, anzi urbanista», per cui l'assenza di un'opera teorica esclusivamente dedicata a tale aspetto non sembra necessariamente indice di una mancanza o dello scarso interesse nei confronti dell'arte da parte sua, per la quale in qualche modo ed in alcune occasioni si prodigò.

Un caso esemplare in tal senso è quello, evocato in precedenza, relativo alla vicenda della copertura di alcune opere realizzate all'interno del Palazzo di Giustizia di Milano poiché accusate di giudaismo: al di là dei possibili interessi, dei legami di amicizia, dei "ritorni" in termini politici o a livello di prestigio personale e nonostante l'idea, più volte espressa, della preminenza dell'architettura sulle arti sorelle, Piacentini – come testimoniato dalla corrispondenza conservata presso il Fondo omonimo di Firenze – si interessò alla problematica, adoperandosi in prima persona allo scopo di risolverla (ad esempio contattando il Ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai) e descrivendo il ricco apparato decorativo del Palazzo in termini entusiastici.

Come già riportato nel capitolo dedicato alla tipologia del Palazzo di Giustizia in Italia, ad esempio, in una lettera inviata al critico d'arte Michele Biancale l'architetto dimostrava piena consapevolezza del valore artistico e culturale dell'operazione, al di là di qualunque possibile secondo fine o intento propagandistico, poiché dichiarava:

> «finalmente l'opera più importante e più grandiosa, specie sotto questo punto di vista dell'appello agli artisti, è il Palazzo di Giustizia di Milano, dove figurano 140 opere d'arte, dovute ai più grandi pittori e scultori d'Italia: vero museo d'arte, rispecchiante l'attuale momento»[160].

[160] Lettera del 28 marzo 1942 di Marcello Piacentini a Michele Biancale. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

Considerando gli aspetti stilistici della produzione piacentiniana successiva, sembra interessante citare un saggio del 1998 di Sandro Benedetti che, muovendo dal presupposto di considerare la figura di Piacentini senza «cadere né nelle esaltazioni legate al ruolo di capofila dell'architettura italiana del ventennio mussoliniano […] né nella "cancellazione", che dopo la guerra ne aveva decretato la dimenticanza»[161], si proponeva di sottolineare, all'interno della sua produzione, «il tentativo di consolidare una "terza via" tra il razionalismo internazionalista e l'accademismo storicista nostalgico degli stili passati». A suo parere l'architetto, a partire dall'ultima versione della basilica del Cristo Re, pur appoggiandosi «sul livello della tradizione architettonica italiana» aveva abbandonato «la nostalgica ripetizione stilistica del passato» ed aveva desunto, «facendole proprie, dal razionalismo un insieme di modalità formative, utili per la propria particolare sintesi formale». Pertanto, secondo Benedetti, Piacentini era divenuto il

> «portatore di una espressività, che, attraverso la rarefazione stilistica e l'accentuazione monumentale, cerca(va) di consolidare nel secolo del "disincanto" presenze espressive simbolicamente attive […] quali la forza legante dell'assialità nell'impianto dell'organismo, l'utilizzazione della dimensione monumentale spinta oltre il margine imposto dalla pura utilità, la gerarchizzazione delle parti e delle sequenze spaziali e meccanismi analoghi»[162].

Sebbene il Palazzo di Giustizia di Messina sia precedente alla definizione della suddetta «"terza via" tra il razionalismo internazionalista e l'accademismo storicista» (come visto, individuata dallo studioso a partire dal progetto definitivo del Cristo Re), a parere di chi scrive l'edificio si inserisce pienamente in questo percorso di ricerca e ne costituisce un tassello fondamentale, mentre il Palazzo di Giustizia di Milano, analizzato in precedenza, ne rappresenta la compiuta realizzazione.

Rispetto al tema del rapporto con il razionalismo e, più genericamente, con la "modernità", bisogna menzionare anche il saggio dai toni polemici – considerando che l'articolo contenente la nota stroncatura di Piacentini ad opera di Zevi, all'indomani della sua morte, era considerato «fin troppo generoso» – di Alessandra Muntoni pubblicato all'interno del volume contenente gli atti del Convegno del 2010. Secondo la studiosa, nonostante il suo ruolo di «mediatore tra correnti divergenti – appunto tra *pionieri* (i

---

[161] S. Benedetti, *Piacentini, il Tema, il Luogo: la sede della Divina Sapienza,* in S. Benedetti (a cura di), *La Cappella della Divina Sapienza nella città universitaria di Roma,* Roma 1998, p. 57.

[162] *Ivi,* pp. 60-61.

razionalisti) e *ritardatari* (gli storicisti), secondo la definizione di Giovannoni – e come artefice di una "diversa, o altra, modernità"», in realtà l'architetto aveva sempre «ostacolato quella modernità che Muñoz, forse suo malgrado, e poi il Gruppo 7, avevano invece chiaramente individuato; senza peraltro trovare una qualità alternativa per la propria architettura, anzi perdendo progressivamente l'ispirazione che lo aveva guidato nei primi anni Venti»[163]. Pertanto Muntoni imputava la vera causa della *damnatio memoriae* e della sottovalutazione critica dell'architetto non al suo coinvolgimento con il fascismo o alla sua «naturale ed intrinseca connotazione di uomo di potere, quale che esso sia», bensì alla mancanza di modernità ed al ricorso all'eclettismo, «la duttile lingua del potere, ovunque ci sia bisogno di rappresentarlo»[164].
A suo parere, dunque, la scelta di Piacentini fu sempre

> «di retroguardia e allo stesso tempo continuamente mutevole nei riferimenti linguistici, largamente debitrice ad altri architetti, e soprattutto al passato, mentre della modernità ha colto solo elementi secondari, ancora una volta stilistici e non di contenuto»[165].

A conclusione dell'analisi che ripercorreva le fasi e gli eventi più importanti della carriera dell'architetto, condotta seguendo il medesimo approccio critico, la studiosa si domandava se Piacentini fosse stato «un bravo architetto, un bravo urbanista, una personalità di riferimento» e quale giudizio si potesse esprimere circa la sua architettura. Per dare una risposta al quesito, analizzava le due opere che Piacentini, proprio negli anni della svolta, aveva progettato per sé: «la Casa-Studio sul Lungotevere (1929-31) e la Villa Piacentini "Quota 100" (1930-32)» perché – sosteneva la studiosa – «la casa che un architetto costruisce per sé può valutarsi quasi come il suo autoritratto, o almeno il modo col quale si presenta agli altri, verità o finzione che sia». La valutazione dei due edifici non era molto positiva: pur trattandosi di «opere pregevoli», infatti, secondo Muntoni la modernità sembrava più esibita che acquisita, poiché gli interni della palazzina in Lungotevere Tor di Nona erano poveri di spazi mentre la Villa alla Camilluccia offriva «una scoraggiante delusione»:

---

[163] A. Muntoni, *Marcello Piacentini e l'Europa, retroguardia e rinnovamento,* in G. Ciucci, S. Lux, F. Purini (a cura di), *Marcello Piacentini…,* op. cit., p. 56.

[164] *Ibidem*.

[165] *Ibidem.*

> «disegnata con amore, circondata da un giardino costruito con perizia, arredata con mobili che tengono conto dei laboratori del Bauhaus, questa casa scopre i suoi limiti nella patetica pensilina dell'ingresso, nella magniloquente esedra della sala da pranzo, soprattutto nell'articolazione complicata degli interni. Nessuno spazio diventa qui invenzione integrata, quasi Piacentini operasse un arduo collage tra reperti incongrui: i ben evidenti modelli delle case di Loos e di Hoffmann, una versione resa astratta dei motivi di Muzio, una finestra d'angolo strappata ad una Siedlung tedesca. Un compito maldestro eseguito però alla perfezione»[166].

Il giudizio di Alessandra Muntoni nei confronti di Marcello Piacentini – duramente contestato da Giorgio Muratore e poco condiviso da chi scrive – era quindi aspramente negativo, in quanto la studiosa non individuava nell'architetto alcun aspetto sinceramente connesso alla modernità, all'innovazione o alla creatività e lo definiva addirittura mediocre:

> «Piacentini tratta il moderno come tratta l'antico, in modo eclettico, e senza la vera maestria di un grande architetto. È ottimo costruttore, bravo a scrivere, bravo regista, bravo docente, bravo costruttore ma mediocre architetto, comunque architetto di retroguardia. Un architetto mediocre che era però abilissimo nel lavorare in grande; ma la mediocrità elevata all'ennesima potenza produce sempre pessimi risultati»[167].

Tra gli altri saggi contenuti negli atti del Convegno del 2010, particolarmente meritevoli di menzione rispetto ai temi indagati, si segnala anche il contributo di Chiara Dezzi Bardeschi, che analizzava il Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria, caso interessante per un possibile confronto con il Palazzo di Giustizia messinese. Anzitutto Reggio Calabria e Messina furono accomunate dal dramma del sisma del 1908 e dalla conseguente ricostruzione; inoltre i due edifici dovevano esprimere ideali simili (per via del comune passato greco delle città nonché per la destinazione del museo, che avrebbe dovuto ospitare il patrimonio archeologico di quella civiltà) per cui nel caso calabrese, progettato pochi anni dopo il Palazzo messinese, si può leggere un'evoluzione del medesimo linguaggio in chiave monumentale e razionale, attraverso quella semplificazione che avrebbe condotto, negli stessi anni, alla progettazione del Palazzo di Giustizia di Milano. Il saggio di Paola Quattrini, infine, proponeva l'analisi di alcuni disegni

---

[166] *Ivi,* pp. 67-68.

[167] *Ivi,* p. 68.

inediti per la Casa Madre dei Mutilati di Roma: anche in questo caso si tratta di un edificio interessante, come più volte accennato, dal punto di vista temporale e compositivo, per il coinvolgimento di numerosi artisti (alcuni dei quali già chiamati per la decorazione del Palazzo di Messina) e per il rapporto dell'edificio con il vicino Palazzo di Giustizia di Calderini.

A proposito della pubblicazione più recente su Piacentini, la biografia pubblicata nel 2018 da Paolo Nicoloso, sembra utile riportare alcuni brevi riferimenti alle opere maggiormente considerate in queste pagine per i legami con il Palazzo di Giustizia di Messina. Ad esempio, lo studioso riportava come l'architetto avesse «ripreso a lavorare per il Palazzo di Giustizia di Bergamo, quando la situazione politica» precipitò: in poche battute Nicoloso condensava l'ascesa al potere del fascismo, ovvero dell'«uomo politico a cui più di tutti Piacentini legherà la sua fortuna professionale»[168], raccontando efficacemente la Marcia su Roma del 26 ottobre 1922. A proposito del Palazzo messinese, invece, narrava come nel 1923, nell'ambito di «una attività professionale ormai ramificata in diverse città italiane», Piacentini avesse ripreso anche i lavori nella città sullo Stretto, specificando che il progetto aveva avuto inizio nel 1913, si era ben presto arrestato alle fondazioni «per divergenze con l'impresa costruttrice»[169], rimanendo abbandonato per anni, e come alla ripresa dei lavori l'architetto, non riconoscendosi più nella veste architettonica inizialmente adottata «a causa del suo continuo oscillare stilistico», avesse modificato «i prospetti, pur lasciando inalterata la struttura, abolito in parte le decorazioni, soppressi i due corpi laterali» ed introdotto «sulla facciata principale una teoria di possenti semicolonne ispirata all'architettura dell'antica Sicilia greca»[170].
Inoltre Nicoloso citava il coinvolgimento di Piacentini nella vicenda (che verrà tratteggiata in seguito) del concorso sul Monumento ai Caduti di Messina, in quanto membro della giuria, insieme a Francesco Fichera – altro personaggio centrale rispetto al soggetto della presente ricerca –, ad Arturo Dazzi (artista con il quale, come si vedrà, collaborò frequentemente, anche nel caso del Palazzo messinese) e ad Enrico Calandra, Ugo Flores e Giovanni Nicolini. Sebbene rimandasse al saggio di Elena Ippoliti *Dal dibattito nazionale sulle riviste alla cronaca locale: i monumenti ai caduti di Messina e Siracusa. Gaetano*

---

[168] P. Nicoloso, *Marcello Piacentini. Architettura…*, op. cit., p. 63.

[169] *Ivi,* p. 65.

[170] *Ivi,* p. 66.

*Rapisardi e la pratica professionale*[171] per approfondire la questione, Nicoloso forniva un breve resoconto utile anche a comprendere determinate dinamiche e, quindi, a far luce su personaggi rilevanti rispetto alla ricerca, come i fratelli Rapisardi:

> «secondo ciò che ormai è quasi una prassi, anche qui (Piacentini) ha deciso di indire una gara di secondo grado, in modo da poter influenzare le soluzioni dei progettisti. Tra i sei gruppi prescelti c'è quello dei due fratelli Gaetano ed Ernesto Rapisardi, in seguito vincitori del concorso. Particolare non secondario: i due fratelli sono dipendenti dello studio Piacentini. La cosa ovviamente non passa inosservata, provocando decise proteste, fino a giungere all'annullamento della gara»[172].

Di particolare interesse risultano, poi, i riferimenti ai due progetti della Casa Madre dei Mutilati di Roma, «uno degli edifici più imponenti finora finanziato dal regime»[173], e soprattutto del Monumento alla Vittoria a Bolzano, in relazione al quale, ricevuto l'incarico – su suggerimento del Ministro della Pubblica Istruzione Pietro Fedele – direttamente da Mussolini (che da quel momento in poi gli avrebbe affidato «le architetture più rappresentative del regime»[174]), si espresse presentando «un programma ideologico, prima che artistico»[175]. Piacentini aveva, infatti, affermato: «la mia alta ambizione è di creare il vero monumento fascista, suggellando con la forza dell'arte e dei simboli della romanità la eterna giovinezza della nostra stirpe»[176]. Tale dichiarazione di intenti coincideva perfettamente con le idee del Duce, che aveva richiesto un'opera che imponesse «all'ambiente stesso il segno conquistatore e l'accento imperiale della romanità»[177]. Altri riferimenti al Palazzo di Giustizia di Messina erano presenti, di tanto in tanto, all'interno del testo: ad esempio, Nicoloso raccontava come nell'agosto 1927 Piacentini fosse «atteso a Messina per un sopralluogo al cantiere nel palazzo di giustizia», specificando che si sarebbe trattenuto «solo due giorni, per poi ripartire verso la capitale,

---

[171] E. Ippoliti, *Dal dibattito nazionale sulle riviste alla cronaca locale: i monumenti ai caduti di Messina e Siracusa. Gaetano Rapisardi e la pratica professionale*, in M. L. Neri (a cura di), *Un'altra modernità della cultura architettonica del XX secolo*, Roma 2011, pp. 160-170.

[172] P. Nicoloso, *Marcello Piacentini…,* op. cit., p. 67.

[173] *Ivi,* p. 75.

[174] *Ivi,* p. 82.

[175] *Ivi,* p. 81.

[176] U. Soragni, *Il monumento alla Vittoria di Bolzano. Architettura e scultura per la città italiana (1926-1938),* Vicenza 1993, p. 52, riportato in P. Nicoloso, *Marcello Piacentini…,* op. cit., p. 81.

[177] *Il monumento a Battisti affidato da Piacentini a Canonica,* in "La Tribuna", 23 marzo 1926, riportato in P. Nicoloso, *Marcello Piacentini…,* op. cit., p. 81.

assillato da altri impegni» e che nella città sullo Stretto lo avrebbero atteso Calandra (che di lì a poco si sarebbe trasferito alla facoltà di architettura di Roma) e Giuseppe Samonà, definito un «giovane ingegnere palermitano, da poco laureato», nonché «un ammiratore di Piacentini» che aspirava «a trasferirsi a Roma per lavorare nel suo studio di via Clementino»[178].

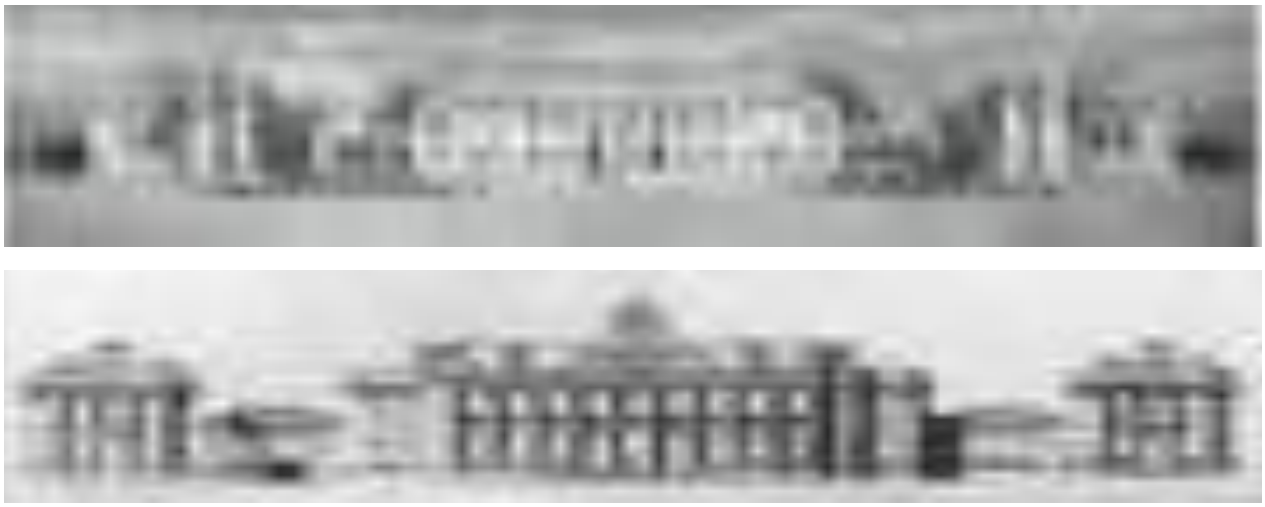
Infine dal recente volume è possibile menzionare brevemente alcune cariche ed onorificenze dell'architetto, la cui conoscenza consente di comprenderne l'ascesa durante gli anni del regime: si tratta della nomina a membro del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti per il biennio 1926-28 – posizione che «soprattutto negli anni Trenta» gli avrebbe dato «grande potere»[179] – e di quella ad Accademico d'Italia nella classe delle Arti, di cui sarebbe divenuto anche Segretario. L'Accademia d'Italia, istituita nel 1926 per «promuovere il movimento intellettuale italiano», era «improntata a una visione nazionalistica della cultura, che mira(va) ad essere anche alta espressione del fascismo», per cui la nomina di Piacentini contribuì al «riconoscimento sul piano istituzionale del ruolo di leader dell'architettura italiana»[180].

---

[178] P. Nicoloso, *Marcello Piacentini…,* op. cit., p. 91.

[179] *Ivi,* p. 96.

[180] *Ivi,* p. 107.



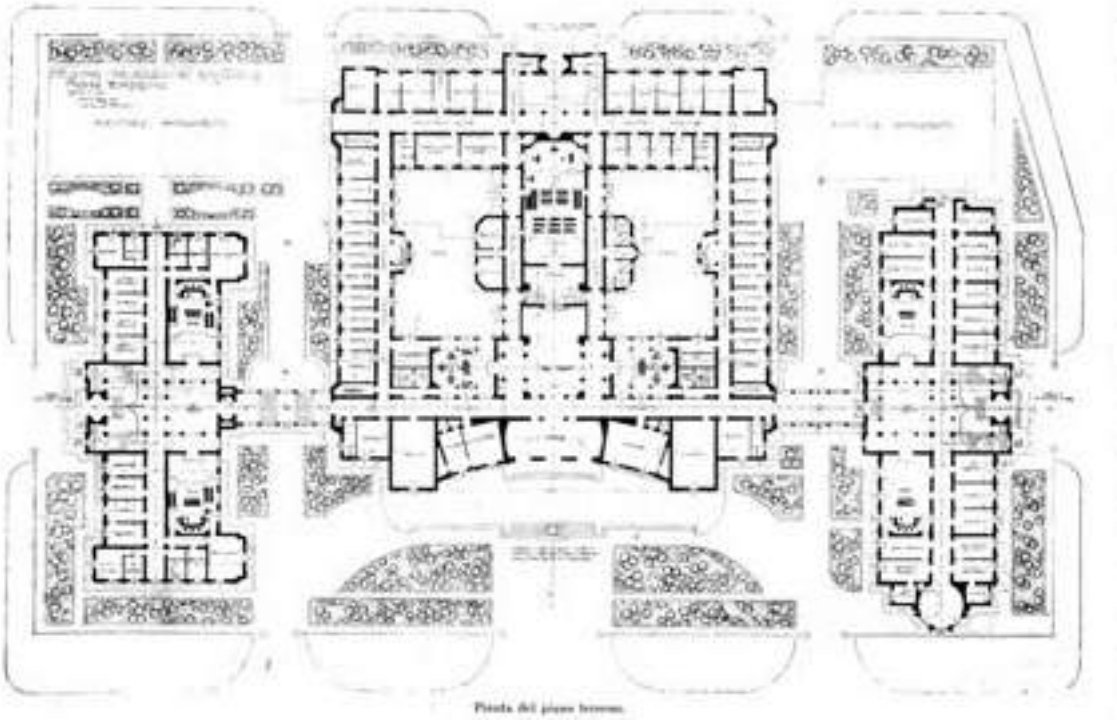
M. Piacentini, Progetto del Palazzo di Giustizia di Messina, in "L'Architettura Italiana", 1 gennaio 1916, p. 38 ed in A. Munoz, Marcello Piacentini, in "Architettura e Arti decorative", V, 1925, 1-2, p. 48.

# 3. DAL PROGETTO DEL 1912 ALL'INAUGURAZIONE DEL 1928: CONCEZIONE PROGETTUALE, EVOLUZIONI STILISTICHE E RECUPERO DEL "CLASSICO"

Dopo aver inquadrato le «realizzazioni notevoli» ed i principali temi progettuali del giovane architetto romano ed avere, altresì, svelato il motivo dell'incarico diretto – ricevuto nel 1912 dal Ministero dei Lavori Pubblici «per calmare le contestazioni dei Piacentini sulle procedure concorsuali»[181] relative alla vicenda della Biblioteca Nazionale di Firenze – è possibile soffermarsi sul progetto messinese di Marcello Piacentini, il Palazzo di Giustizia.

Se la bibliografia relativa all'architetto, come emerge dall'indagine appena condotta, è consistente e si è moltiplicata negli ultimi decenni – parallelamente al rinnovato interesse nei confronti della sua figura e dell'architettura del Ventennio –, le pubblicazioni che affrontano il caso del Palazzo di Giustizia di Messina non sono recenti né molto numerose, ma possono essere considerate attraverso il medesimo criterio sin qui adottato. L'analisi di tali fonti e la comparazione tra le informazioni in esse contenute consentiranno una ricostruzione delle fasi progettuali del Palazzo, soffermandosi via via su taluni aspetti ritenuti di particolare interesse, quali le evoluzioni stilistiche o la scelta dei materiali. Occorre distinguere, tuttavia, gli articoli ed i volumi pubblicati durante la progettazione o poco dopo l'inaugurazione del Palazzo ed i testi successivi, che ne hanno celebrato la ricorrenza della realizzazione, che si sono interessati all'edificio al fine di proporre dei confronti con altre architetture piacentiniane o, ancora, che hanno dedicato dei paragrafi, delle schede o delle brevi descrizioni all'opera, nel quadro di riflessioni più ampie sulla città e sulla ricostruzione post-sisma, sulla produzione di Piacentini o sull'architettura del periodo.

[181] M. Lupano, *Marcello Piacentini,* op. cit., p. 7.




M. Piacentini, Planimetria del Palazzo di Giustizia di Messina, in "L'Architettura Italiana", 1 gennaio 1916, p. 39.

## 3.1 L'ANALISI DELLE PRIME VERSIONI PROGETTUALI

Tra le pubblicazioni dell'epoca occorre menzionare in primo luogo gli articoli apparsi sulle riviste specialistiche "L'Architettura Italiana", "Architettura e Arti Decorative", "La Casa Bella" ed "Emporium": talvolta si tratta di scritti dedicati esclusivamente al progetto del Palazzo di Giustizia, mentre in altri casi sono presenti soltanto dei brevi rimandi nel contesto di più ampie trattazioni su Marcello Piacentini, come nei due articoli lungamente analizzati in precedenza, pubblicati rispettivamente da Muñoz e da Nezi nel 1925 e nel 1930. Inoltre risultano utili due articoli densi di particolari, pubblicati sui quotidiani "La Gazzetta" ed "Il Giornale d'Italia", rispettivamente il 31 ottobre 1927 ed il 18 ottobre 1928, ed il testo pubblicato nel marzo 1929 sulla rivista "L'arte fascista".

Il primo articolo da considerare, *Progetto del Palazzo di Giustizia di Messina*, risale al primo gennaio 1916 ed è apparso sulla rivista torinese "L'Architettura Italiana". Sebbene non firmato, dall'indice generale della rivista si desume che l'autore dello scritto fu lo stesso Piacentini il quale, nel fascicolo di luglio della stessa testata, pubblicò anche un testo sul Palazzo di Giustizia di Bergamo. Entrambi gli articoli sono corredati da immagini e tavole, dalla cui analisi è possibile desumere ulteriori elementi che risultano di particolare interesse poiché svelano il punto di vista dell'architetto e le peculiarità dei progetti riferibili a quelle fasi.
Nell'articolo *Progetto del Palazzo di Giustizia di Bergamo* è lo stesso Piacentini a proporre un paragone con il progetto messinese: raccontando, in forma impersonale, come dopo la vittoria del concorso per la sistemazione della Fiera di Bergamo – «opera brillantemente concepita e che fece onore alla città ed al suo autore», divenuto «il beniamino della città»[182] – gli fosse stato richiesto anche il progetto per il nuovo Palazzo di Giustizia, scrivendo in forma impersonale sottolineava quanto la designazione apparisse «anche conveniente e naturale nel momento in cui il valente architetto aveva avuto dal Governo l'incarico di studiare il progetto del Palazzo di Giustizia di Messina»[183]. Infatti proseguiva affermando:

---

[182] M. Piacentini, *Progetto per il Palazzo di Giustizia di Bergamo,* in "L'Architettura Italiana", 1° luglio 1916, p. 91.

[183] *Ibidem.*

«per quanto i due edifizi in relazione colla importanza della città e della regione cui devono servire siano di dimensioni notevolmente differenti, i criteri ispiratori svolti in un lungo studio preparatorio sono stati i medesimi, e per conseguenza il progetto attuale non ha bisogno di illustrazioni speciali, bastando riferirsi per questo alla relazione che accompagna la pubblicazione del progetto del Palazzo di Giustizia di Messina fatta in questa Rivista nel fascicolo IV di questa stessa annata»[184].

In realtà i due progetti prevedevano delle differenze e, come è noto, quello relativo alla città sullo Stretto, per via dell'arresto dei lavori e della ripresa dopo molti anni, fu totalmente rivisto dal punto di vista stilistico da Piacentini. Il confronto proposto, tuttavia, appare interessante per via della comune concezione teorica, ravvisabile in diversi elementi che emergono anche dall'analisi delle tavole allegate cui si farà accenno, e per l'impianto distributivo degli spazi, che risponde ai medesimi principi. Al di là della diversa scala e della presenza di un unico corpo di fabbrica nel caso bergamasco mentre di tre diversi nuclei connessi nel caso messinese, le due piante risultano similari. Confrontando la planimetria del piano terra del Palazzo di Giustizia di Bergamo, pubblicata a pagina 92 del fascicolo del luglio 1916, e quella del piano terra del corpo centrale del Palazzo di Giustizia di Messina, riportata a pagina 39 del fascicolo di gennaio dello stesso anno, nonostante la differenza nelle facciate (convessa quella siciliana, lineare e con una lieve sporgenza in corrispondenza dell'apertura centrale quella lombarda), emerge con evidenza la comune concezione, fondata su un ingresso monumentale, su un grande vestibolo centrale che conduce alle Aule più importanti ed ai piani superiori, e su due grandi atrii, simmetrici, che lo affiancano ed intorno ai quali si dispongono le numerose stanze, di dimensioni ridotte, destinate agli uffici ed accessibili mediante lunghi corridoi che definiscono gli spazi e contribuiscono a trasmettere i valori di ordine, rigore e funzionalità tipici della destinazione degli edifici.

Tra le immagini che illustrano il progetto bergamasco, di particolare interesse risultano le due sezioni, trasversale e longitudinale, dall'analisi delle quali è possibile risalire alla connessione tra esterni ed interni nonché all'attenzione riservata ai dettagli: l'aspetto maggiormente rilevante della sezione trasversale, ad esempio, consiste nel mostrare l'interno dell'Aula della Corte d'Assise, della quale viene tratteggiata la parete di fondo, composta da un monumentale seggio, centralmente sormontato da un timpano e destinato al giudice ed alla corte, al di sopra del quale è abbozzato l'affresco che avrebbe

[184] *Ivi,* pp. 91-92.

realizzato, nel 1925, Giovanni Battista Galizi. La solennità espressa dalla rappresentazione dell'Aula si contrappone all'estremo rigore ed alla semplicità, qualità conferite dalle teorie di finestre che scandiscono la facciata. La sezione longitudinale, invece, mostra l'utilizzo di un repertorio formale più complesso, costituito da elementi che donano ritmo e vivacità alla facciata, come le semicolonne di ordine dorico (elemento comune al Palazzo messinese) ed i dettagli decorativi (stemmi, festoni e teste leonine), nonché gli scaloni monumentali ed i collegamenti tra i piani.
Dal confronto fra le tavole allegate, invece, è possibile evidenziare sia gli elementi comuni sia le profonde differenze esistenti tra i due progetti: la tavola XIII [Fig. 130] è riferibile alla «idea primissima» (come riportato dalla didascalia) e risulta composta da tre disegni, in scala 1:200 e raffiguranti il prospetto principale e i due fianchi laterali del Palazzo, mentre la tavola XXXVIII [Fig. 131] è relativa a Bergamo.

Come anticipato, dal punto di vista planimetrico la fabbrica bergamasca era stata concepita similmente al corpo centrale della fabbrica messinese progettata in quegli anni; dal punto di vista altimetrico, al contrario, i due progetti risultano più distanti. In entrambi i casi l'ingresso principale, al centro della facciata, viene evidenziato dalla scalinata e da due grandi paraste sporgenti rispetto al resto del prospetto. A Messina le solenni paraste sono concluse dall'alta trabeazione e completate dalle due colonne che sottolineano l'accesso monumentale del Palazzo e, al contempo, non interrompono la scansione della facciata, donandole un lieve accento verticale che contrasta lo sviluppo orizzontale, accentuato dalla presenza di un solo piano visibile nel prospetto centrale (mentre di due piani più il seminterrato nei prospetti laterali, come emerge dagli altri disegni); a Bergamo sono sormontate da due elementi decorativi che, insieme al frontone centrale, alle due statue sui piedistalli poste lateralmente ed alla decorazione sovrastante il portale, donano solennità all'ingresso. Ai lati dell'apertura d'accesso si sviluppano le finestre, separate ritmicamente da paraste o semicolonne. La facciata di Bergamo [Fig. 121] risulta, infatti, un blocco severo e compatto, ingentilito dalla presenza delle paraste, del doppio ordine di finestre, degli elementi decorativi, presenti anche nelle facciate secondarie, e della copertura leggermente spiovente. Nel Palazzo di Giustizia di Messina, al contrario, fin dalla prima versione dominano lo sviluppo orizzontale – dovuto, almeno in parte, alle norme sismiche che vietavano altezze e sporgenze eccessive – e la presenza dei tre corpi di fabbrica, che donano solennità e movimento alla facciata anche per via dei corpi laterali avanzati rispetto a quello centrale. Di particolare interesse risultano i passaggi coperti previsti fra i tre blocchi, costituiti da eleganti colonnati che sostengono una

trabeazione ridotta rispetto a quella posta a completamento dell'edificio principale. Il corpo centrale è scandito dall'uso delle paraste, che risultano più evidenti nel disegno della tavola XIII rispetto a quello pubblicato a pagina 38. Nel disegno posto in apertura dell'articolo sembra prevalere un gusto eclettico, con influssi Liberty o provenienti dalla Scuola di Vienna, soprattutto nelle linee delle finestre tripartite e nelle parti prominenti dei due corpi di fabbrica laterali, che ricordano delle cappelle estradossate tardo-cinquecentesche o dei tempietti monopteri. Nella tavola XIII, invece, tali terminazioni presentano un aspetto molto più severo e richiamano, per composizione e stile, la parte centrale dell'edificio.

L'articolo del gennaio 1916, dunque, risulta molto utile per comprendere le prime due fasi della lunga gestazione del Palazzo di Giustizia di Messina, per ricostruirne la vicenda e l'iter progettuale e, come soltanto accennato, per poter sviluppare delle considerazioni muovendo da confronti con il caso bergamasco o con altri edifici coevi, sia per la presenza delle immagini progettuali sia per i contenuti del testo.
Pur celando la vicenda, cui si è fatto cenno in precedenza, della mancata vittoria del concorso della Biblioteca Nazionale di Firenze da parte di Pio e Marcello Piacentini e della conseguente assegnazione di progetti rilevanti ai due architetti ad opera del Ministero dei Lavori Pubblici – il Palazzo del Ministero di Grazia e Giustizia a Roma ed il Palazzo di Giustizia di Messina, commissionati rispettivamente al padre ed al figlio –, lo scritto muove da un'importante premessa, funzionale all'inquadramento storico ed alle motivazioni di fondo che avevano condotto all'affidamento del progetto a Piacentini. L'articolo si apre, infatti, illustrando come il Governo italiano si fosse trovato «di fronte alla necessità di provvedere contemporaneamente ad una quantità di grandi edifici pubblici: per Roma ai palazzi di parecchi Ministeri e della Corte dei conti, per Messina e per Reggio a tutti»[185], naturalmente in seguito al drammatico terremoto del 1908, per cui si era ritenuto «più spiccio e più semplice procedere all'assegnazione diretta», rivolgendosi a «personalità spiccate e di valore indiscutibile» riferibili all'ambiente romano, in quanto la strada del concorso si sarebbe rivelata troppo lunga e complessa, sebbene avrebbe costituito una «buona occasione per divulgare il sistema e le discipline che lo devono regolare, chiamando a magnifica gara i migliori architetti d'Italia» ed un incentivo per «spingere i più autorevoli architetti a sollecitare la compilazione di quel codice»[186], ovvero

[185] M. Piacentini, *Progetto del Palazzo di Giustizia di Messina,* in "L'Architettura Italiana", 1° gennaio 1916, p. 38.

[186] *Ibidem.*

le norme che avrebbero disciplinato la materia degli edifici pubblici. Come si apprende da quanto riferito, all'inizio del 1916, nonostante la «gravità delle vicende politiche del momento» (ovvero la prima guerra mondiale), era in corso la costruzione delle fondazioni del Palazzo, la cui progettazione, già allora ritenuta il frutto di «una lunga evoluzione»[187], avrebbe trovato l'atteso compimento soltanto nel 1928.
Sebbene non fossero stati riportati «tutti gli schizzi che hanno portato al progetto definitivo» (o, almeno, all'epoca considerato tale), a corredo dell'articolo era stata pubblicata una tavola (tav. XIII, già menzionata) riferibile alla «prima idea», ovvero al progetto iniziale del 1912, utile per un confronto «con gli ulteriori svolgimenti» – in parte illustrati dalle altre immagini che accompagnavano il testo e che saranno analizzate più avanti –, nonostante non rappresentassero il progetto definitivo, dal momento che «nelle allocazioni dirette raramente il progetto di esecuzione si elabora completamente, ma per lo più si procede a mezzo di schizzi quali bastano ad accordare il committente con l'architetto e di sviluppi parziali atti a spiegare le parti sostanziali»[188].

Sfogliando la bibliografia successiva è possibile individuare i rimandi al progetto iniziale, per lo più appena tratteggiato quale premessa alle fasi seguenti: dal raffronto tra le brevi descrizioni contenute nei testi che verranno di seguito menzionati, la suddetta tavola ed i disegni progettuali conservati presso l'Archivio del Genio Civile di Messina – che non è stato possibile consultare in quanto attualmente inaccessibile (già nel 2008 Raimondo Mercadante denunciava le «condizioni drammatiche di degrado» di tutta la documentazione, aggiungendo: «presto non sarà più possibile consultarla»[189]) ma che sono stati analizzati attraverso le riproduzioni pubblicate nel 1984 da Francesca Paolino[190] – emergono le principali peculiarità del progetto. Tuttavia l'analisi muoverà dall'articolo in oggetto e dal testo pubblicato dallo stesso Piacentini qualche anno dopo sulla medesima rivista, *Il nuovo Palazzo di Giustizia di Messina (Arch. Marcello Piacentini).* Mentre nello scritto del 1916 non vi erano riferimenti ai caratteri della prima versione (rintracciabili, tuttavia, attraverso l'analisi della tavola grafica allegata, già menzionata), poiché la descrizione era concentrata su quello che si credeva essere il progetto

---

[187] *Ivi,* p. 39.

[188] *Ibidem.*

[189] R. Mercadante, *Messina dopo il terremoto del 1908. La ricostruzione dal piano Borzì agli interventi fascisti,* Palermo 2009, p. 189.

[190] F. Paolino, *Dal monumentale al razionale. Due opere di Marcello Piacentini a Messina e Reggio Calabria,* Reggio Calabria 1984.

definitivo, l'articolo pubblicato nel 1923 ne' "L'Architettura Italiana" faceva accenno alla fase primordiale:

> «Appena ottenute le approvazioni superiori fu messo mano ai lavori di fondazione fino dall'anno 1913: ma ben presto furono sospesi per divergenze sorte tra gli appaltatori e la Ditta costruttrice.
> Da allora i lavori furono completamente abbandonati. Soltanto da due anni si cominciò a riparlare di questo palazzo, cioè circa dieci anni dopo che ne era stato approvato il progetto. Ma l'architetto Piacentini si trovò di dover svolgere e attuare un edificio con una veste e carattere architettonico che più non sentiva. Dieci anni sono molti, e specialmente in questi dieci anni l'architettura ha fatto notevoli, sostanziali cambiamenti.
> Il Piacentini ha dunque proposto al Governo una variante del carattere architettonico, che però lasciava completamente inalterata la struttura dell'edificio.
> Dopo lunghe discussioni ed esami, la variante è stata ad unanimità approvata nel marzo 1921 dal Consiglio Superiore dei LL. PP. e fu senz'altro adottata. I lavori di questi due anni hanno proceduto però lentamente: sono stati eseguiti soltanto il sotterraneo e la gabbia metallica della grande aula delle Assise»[191].

Dal resoconto emergevano, dunque, le fasi principali del progetto ma, pur soffermandosi sull'aspetto del cambiamento stilistico – definito «carattere architettonico» – avvenuto per l'intervallo temporale di dieci anni, l'idea iniziale, che aveva subìto dei cambiamenti a distanza di pochi anni, non era riportata. Si noti come il motivo della sospensione dei lavori sia stato variamente attribuito alle divergenze fra i costruttori e gli appaltatori, come in questo caso, o alla mancanza di fondi ed al notevole costo necessario, come riportato, ad esempio, da Massimo Lo Curzio[192].

Nell'opera, già nominata, pubblicata in occasione dell'inaugurazione del Palazzo – *Palazzo di Giustizia in Messina, XXVIII ottobre MCMXXVIII, AN. VII,* Ministero dei LL. PP. / Genio Civile / Servizio Terremoto, Primo Quaderno de L'Italia Fascista – non erano presenti molti dettagli relativi alle fasi progettuali precedenti la definitiva. Nella sezione *Alcuni cenni illustrativi* venivano riferiti l'affidamento a Marcello Piacentini e l'approvazione del progetto da parte del Ministero dei Lavori Pubblici nel 1912, l'inizio dell'opera di

---

[191] M. Piacentini, *Il nuovo Palazzo di Giustizia di Messina (Arch. Marcello Piacentini)*, in "L'Architettura Italiana", 1° ottobre 1923, p. 118.

[192] Si veda: M. Lo Curzio, *Il recupero del patrimonio storico*, in G. L. Di Leo, M. Lo Curzio, *Messina, una città ricostruita. Materiali per lo studio di una realtà urbana*, Bari 1985, pp. 29-43.

fondazione, assegnata all'impresa Porcheddu, l'interruzione nel periodo della guerra e le fasi successive, che si riportano essendo ritenute interessanti anche per la menzione dei tecnici impegnati nei lavori, fra i quali risulta Ernesto Rapisardi:

> «nel 1923 il Piacentini, essendo passati più di dieci anni da quando concepì il primo progetto, sentì che l'architettura del Palazzo non corrispondeva più al suo spirito né ai mutati tempi, e presentò una nuova proposta, per quanto riguardava la veste architettonica, lasciando invariata, salvo qualche lieve modifica, la parte strutturale. Il nuovo progetto venne approvato dal Ministero, ed al Piacentini, fu affidata la direzione artistica dell'opera. Il Piacentini chiamò a suo aiuto l'architetto Ernesto Rapisardi. La Direzione dei lavori fu assunta in un primo tempo dall'Ing. Adolfo Fiorentino (Ispettori Superiori Ing. Comm. Ghersi e Ing. Comm. Cantella, Ing. Capo Comm. Lo Cascio). In un secondo tempo e fino alla fine, Direttore è stato l'Ing. Salvatore Ragusa il quale ha diretto i lavori con amore e rara competenza, (Ispettore Superiore Comm. Ing. Giovanni Faccenda e Ing. Capo Pignoni). Assistente ai lavori il Sig. Arch. Innocenti, valoroso coadiutore, e geometra il Sig. Latino, che ha tenuto la difficilissima contabilità della grandiosa opera»[193].

Il già citato articolo del 1923 conferma tali cariche, affidate «dopo lunghe discussioni ed esami», quando la variante fu «ad unanimità approvata nel marzo 1921 dal Consiglio Superiore dei LL. PP.», per la parte rustica «alla Ditta cav. Carmelo Salvato e C. Di Messina», mentre la direzione tecnica fu affidata all'ing. Fiorentino «sotto l'alta direzione del comm. ing. Lo Cascio» ed «al Piacentini (fu) riservata la direzione artistica»[194].

Rimandando l'analisi più specifica della pubblicazione del 1928, ristampata all'interno del già citato volume celebrativo dei sessant'anni del Palazzo nel 1989[195], e considerando la bibliografia successiva, occorre notare anzitutto l'articolo del 1982, citato in precedenza, di Adele Iacona De Caridi, che definiva il Palazzo di Giustizia di Messina una pietra miliare dell'iter architettonico di Piacentini, insieme al Museo della Magna Grecia. Il testo è molto utile in quanto, presentando l'argomento allora inedito, faceva riferimento ad una relazione[196] di Marcello Piacentini, probabilmente risalente al 1913, conservata presso l'Archivio Comunale di Messina, che tuttavia non è stato possibile rintracciare. La

---

[193] S. Maraffa Abate, *Alcuni cenni illustrativi,* in *Palazzo di Giustizia in Messina…*, op. cit., p. 30.

[194] M. Piacentini, *Il nuovo Palazzo di Giustizia di Messina…*, op. cit., p. 118.

[195] R. Sisci (a cura di), *La Giustizia a Messina. Sessant'anni di Palazzo Piacentini,* Messina 1989.

[196] L'informazione è riportata all'inizio della bibliografia. Si veda: A. Iacona De Caridi, *Marcello Piacentini: il Palazzo di Giustizia di Messina…,* op. cit., p. 17.

studiosa evidenziava come, attraverso la relazione acclusa al progetto, fosse possibile individuare «i criteri fondamentali che ne hanno ispirato la compilazione», distinguibili «in quattro categorie principali: criteri distributivi, regolamentari, tecnici ed estetici» ed esplicitati di seguito, poiché costituiscono una premessa fondamentale alle considerazioni successive.

> «Tra i criteri distributivi è interessante notare come l'Architetto, dopo aver calcolato l'area concessa per la costruzione del Palazzo di Giustizia, complessivamente di mq 15.500, guarda non già alle esigenze attuali, ma a quelle future al fine di poter ampliare gli uffici in proporzione all'aumento demografico della città. Segue la descrizione della forma dell'area a pianta rettangolare, coi lati maggiori Est e Ovest (rispettivamente della lunghezza di m. 168 e m. 158) di fronte all'Università e sulla via Nicola Fabrizi, mentre dai lati minori, quello Sud (m. 93) e quello Nord (spezzato in due rette di m. 63 e m. 30) l'uno affaccia sulla via Cardines, l'altro su via Porta Imperiale»[197].

Queste considerazioni proseguivano con altre relative all'area assegnata – come già riportato, sebbene non evidenziato dalla studiosa, occupata in precedenza dal monumentale Ospedale di S. Maria della Pietà, risalente a metà sedicesimo secolo ma distrutto dal terremoto del 1908 – ed alle implicite relazioni che si sarebbero create nel contesto urbanistico, in particolare rispetto all'Università. Iacona De Caridi affermava, infatti: «da questa descrizione si evince che il prospetto principale è rivolto verso gli edifici universitari perché, coordinando le due costruzioni, si possa formare un complesso omogeneo e grandioso». Inoltre, come sottolineato più volte, riconduceva la distribuzione degli spazi «in tre edifici separati» (ma in realtà connessi) a «ragioni tecniche ed antisismiche» e considerava «i motivi di carattere igienico, essendo l'edificio accessibile ad un pubblico di ogni classe sociale, per cui occorre che i locali siano ben arieggiati, specie in una città meridionale come Messina, dove il clima preponderante è a temperatura piuttosto elevata». Riferendosi sempre alla relazione di Piacentini, la studiosa adduceva le scelte compositive a tale genere di motivazioni, in quanto:

> «l'autore si appella alle esigenze moderne, ai criteri di igiene e di praticità e per questo esclude la possibilità di una costruzione colossale di stile neo-barocco come il celebre Palazzo di Giustizia di Bruxelles, ma guarda invece alle costruzioni che adottano concetti di "amonumentalità", di semplicità d'organizzazione, come il Palazzo di Giustizia di Charleroi del

[197] *Ivi,* p. 11.

Ballu, quello alle Havre, il Palazzo di Giustizia di Epinal del Mougenot, quello di Reims del Leclerc e quello di Toubu del Monestel. In verità è evidente come M. Piacentini tenesse conto di soluzioni analoghe in campo europeo che collimassero con le proprie idee»[198].

Sembra interessante notare che, se il rimando al Palazzo di Giustizia di Poelaert non sorprende poiché, come accennato a proposito del Palazzo di Giustizia romano, rappresentava un modello tipologico pressoché imprescindibile, i riferimenti agli altri esempi non sono citati dalla bibliografia successiva: lo scritto lascia qualche dubbio a proposito di tali citazioni, in quanto non è del tutto evidente se fossero presenti nella relazione piacentiniana o se siano state riportate dall'autrice del saggio poiché rispondenti ai criteri enunciati dall'architetto. Tuttavia si protende per la prima ipotesi considerando che, ad esempio, il Palazzo progettato da Albert Ballu per la città belga Charleroi ed inaugurato nel 1880 è stato distrutto negli anni Sessanta del Novecento, poiché ritenuto inadeguato, e sostituito da un nuovo progetto: si ritiene improbabile che l'autrice citasse un Palazzo di Giustizia non molto noto e non più esistente che, invece, a circa trent'anni dalla sua realizzazione poteva ancora rappresentare un modello di riferimento. Dell'edificio rimane una testimonianza fotografica conservata presso le Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco nel fondo relativo a Luca Beltrami[199], poiché studiando all'*Ecole des Beaux-Arts* di Parigi, tra il 1876 ed il 1879 l'architetto aveva collaborato con il maestro francese: il Palazzo presentava una struttura compatta, due elevazioni oltre il seminterrato ed una facciata sobria, costituita da semplici finestre e resa monumentale dalla parte centrale ove al primo livello, in corrispondenza dell'ingresso – inquadrato da un portale e da una scalinata – e si trovavano quattro colonne, con capitelli di ordine ionico, sormontate da un imponente timpano, elementi che richiamavano la classica idea del Palazzo di Giustizia quale Tempio della Giustizia. Il Palazzo di Giustizia di Le Havre, invece, era stato inaugurato nel 1876 dall'architetto parigino Jules Bourdais e presentava diversi elementi che sarebbero stati considerati da Piacentini, come le semicolonne inframezzate alle grandi aperture o, soprattutto rispetto al progetto bergamasco, il tipo di copertura ed i due elementi decorativi posti sulla sommità del corpo centrale della fabbrica, leggermente avanzato

[198] *Ibidem.*

[199] Si veda: www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3a010-0002469/ (ultima consultazione: 10/12/2020).

rispetto alla facciata[200]. Il Palazzo di Giustizia di Epinal venne realizzato nel 1910 da Louis Mougenot e presentava una struttura ancor più semplice, essendo costituito da un blocco rettangolare con tre aperture centrali, prive di portale monumentale, e nel quale l'unico elemento decorativo era costituito dalle coppie di colonne che affiancavano le finestre a tutto sesto del primo livello. Il riferimento al Palazzo di Giustizia di Reims, infine, probabilmente è dovuto all'ampliamento dello stesso, risalente al 1912, notizia che doveva essere giunta all'architetto romano dal momento che, come più volte evidenziato, Piacentini si teneva aggiornato su tendenze e novità a livello europeo. Infatti l'edificio risale al 1839, fu progettato dagli architetti Mazois e Caristie e presentava una concezione classica, riconducibile allo stile *Beaux-Arts* e caratterizzata, anche in questo caso, da una struttura a due livelli completata dal tetto a spiovente ed impreziosita dalla parte centrale, costituita da un pronao formato da colonne di ordine dorico e sormontato da un timpano contenente decorazioni scultoree. Tali elementi furono ripresi anche nella facciata posteriore, ove due coppie di semicolonne doriche sostenevano un timpano, spezzato per l'inserimento di una grande finestra a tutto sesto, posta al di sopra del portale d'accesso. Probabilmente era questo prospetto ad aver destato l'interesse di Piacentini, com'è possibile desumere dalle analogie a livello decorativo rispetto alla concezione del Palazzo di Giustizia di Bergamo, per la presenza di elementi quali festoni, urne, fasci contornati da alloro, iscrizioni («*LEX*») ed un medaglione contenente un bassorilievo e soprattutto per i motivi astratti e fitomorfi che inquadravano portale e decorazione sovrastante[201]. A proposito dell'ultimo esempio citato, «quello di Toubu del Monestel», invece, probabilmente si tratta di un errore di scrittura ed il riferimento potrebbe consistere nel Palazzo di Giustizia di Toulon (Tolone), realizzato dagli architetti Monestel, padre e figlio, in stile neo-classico e caratterizzato dal triplice portale inquadrato dalle semicolonne di ordine ionico nonché dall'imponente copertura *Beaux-Arts* richiamante numerose architetture parigine, distrutta dai bombardamenti del 1944 e non ricostruita allo stesso modo[202].

Al di là della possibile ripresa di singoli elementi o delle concezioni progettuali ed estetiche di fondo, l'aspetto di maggior interesse sembra, dunque, il riferimento dell'architetto ai modelli francesi, a dispetto della critica che, rispetto alla fase progettuale

---

[200] Si veda: www.lehavre.fr/annuaire/palais-de-justice-tribunal-de-grande-instance-du-havre (ultima consultazione: 10/12/2020).

[201] Si veda: J. M. Pérouse de Montclos, *Le guide du Patrimoine: Champagne-Ardenne,* Parigi 1995, p. 302 e structurae.net/en/structures/palais-de-justice-de-reims/media per le immagini.

[202] Si veda: toulon.fr/balade/balade-haute-ville (ultima consultazione: 10/12/2020).

piacentiniana analizzata, ha per lo più indicato i modelli dell'area mitteleuropea, dalla Secessione austriaca agli esempi tedeschi – noti all'architetto romano non soltanto tramite la letteratura e le riviste dell'epoca ma per conoscenza diretta, acquisita nel corso dei suoi viaggi –, certamente presenti tra i modelli e le idee progettuali di Piacentini, tuttavia insieme a quelli di ispirazione neo-classica o *Beaux-Arts*, anche in chiave semplificata, o ad esempi maggiormente innovativi anche dal punto di vista tecnico-costruttivo (come le architetture dei fratelli Perret, talvolta evocate quali modelli piacentiniani, ed in particolare il Théâtre des Champs-Elysées di Parigi del 1913) provenienti dalla Francia.

Tornando alla relazione citata dall'articolo del 1982, altri aspetti considerati erano, appunto, quelli tecnico-costruttivi, fondamentali rispetto al problema sismico:

> «i criteri tecnici studiano l'influenza prodotta dai vari movimenti sismici sulle costruzione ed enunciano gli sforzi ai quali queste vengono assoggettate e si conclude che la muratura ordinaria deve essere assolutamente evitata. Si decide quindi che la scelta per il sistema costruttivo debba essere: o a muratura con scheletro metallico, oppure con cemento armato. Viene ad essere prescelto quest'ultimo tipo per la progettata costruzione, per diversi motivi: l'economia, la maggiore facilità di costruzione, la resistenza agli incendi»[203].

A tal proposito occorre, tuttavia, qualche precisazione, resa possibile dall'approfondita descrizione presente nel già citato articolo del 1916, che permette di comprendere le peculiarità dell'edificio e la scelta di limitare il cemento armato alla sola ossatura della struttura:

> «Fra i vari sistemi costruttivi consigliati dai tecnici che ex professo si occuparono di ciò dopo l'ultimo disastro, il Piacentini ha dato la preferenza al cemento armato.
> Il cemento armato ha per qualità caratteristiche, oltre alla massima resistenza ed elasticità, la stretta e completa solidarietà fra le varie parti, la impermeabilità e notevolissima la resistenza all'azione del fuoco.
> Infatti la forte aderenza del cemento col ferro come vale a preservare questo dalla ossidazione, lo protegge dai riscaldamenti eccessivi e quindi dalla deformazione. Inoltre per il fatto della eguaglianza quasi perfetta dei valori dei coefficienti di dilatazione del ferro e del cemento, la struttura in cemento armato si dilata egualmente in ogni sua parte per variazioni anche notevolissime di temperatura.

---

[203] A. Iacona De Caridi, *Marcello Piacentini: il Palazzo di Giustizia di Messina…,* op. cit., p. 11.

Essa poi, se ricca di cemento, è assolutamente impermeabile ai gas ed ai liquidi.
È inoltre da considerarsi la facilità con la quale l'armatura metallica si presta ad assumere tutte le fogge e disposizioni volute, permettendo di ricavare di getto le ossature delle parti architettoniche e di fare dei collegamenti intimi ed efficaci con le pareti di rivestimento, le quali così vengono a concorrere in grado rilevante alla resistenza ed alla rigidità dell'insieme.
Né devesi trascurare la più importante caratteristica del cemento armato, il razionale impiego cioè di due materiali eterogenei, in modo che uno di essi sostenga quegli sforzi ai quali l'altro non può resistere affatto, o in misura assai limitata, ottenendosi così un'economia rilevante in confronto delle strutture interamente metalliche nelle quali il ferro è cimentato anche a sforzi ai quali potrebbe resistere un materiale assai meno costoso quale il calcestruzzo.
La forte aderenza che si produce fra ferro e cemento, la solidarietà che può essere stabilita fra la platea di fondazione ed i pilastri, e fra questi e i solai, fanno sì che la struttura in cemento armato, razionalmente studiata e ben eseguita, sia fin dal principio stata ritenuta come la più adatta per edifici esposti ai terremoti ed agli incendi.
Senonché il Consiglio superiore dei LL. PP. sconsigliò l'uso del cemento armato per la intera costruzione, e ciò principalmente per il timore che i privati, volendo imitare lo Stato con l'adozione della struttura cementizia, non possano dare una sorveglianza molto oculata, così necessaria in simili costruzioni; e ancora perché occorrono operai specialisti, e finalmente perché non si potrebbe usare la mano d'opera locale.
Così il cemento armato sarà limitato all'ossatura.
I muri compresi nell'ossatura saranno per il sotterraneo mattoni pieni, per il piano terreno in mattoni vuoti e per il primo piano formati da fodere di mattoni vuoti messi per testa, in modo da ottenere una intercapedine.
Il telaio delle finestre e delle porte sarà formato di montanti di cemento armato che si innestino alle banchine dei due solai superiori e inferiori, e di un architrave o corrente orizzontale che si colleghi con i montanti vicini.
La copertura sarà esclusivamente a terrazzo, ritenendo che tale sistema garantisca nel modo più sicuro un efficace collegamento dei montanti nel senso orizzontale, per quanto il suo peso sia sensibilmente maggiore del tetto. Si aggiunga che tale copertura è più conforme alle tradizioni locali, ed è maggiormente in armonia con l'architettura adottata.
Onde evitare screpolature nello strato superiore della soletta sarà conveniente armarlo con una leggera rete metallica, provvedimento economico e che ha raggiunto ottimi risultati nella pratica.
I parapetti delle terrazze saranno pure costituiti di lastre di cemento armato gettato tra i montanti e collegate da banchine.

Sotto il solaio delle terrazze verrà costruito un controsoffitto con rete metallica in modo da formare la necessaria camera d'aria»[204].

Quanto al problema estetico, invece, l'articolo citava in modo più diretto il pensiero di Piacentini: gli orientamenti espressi nel testo si ritengono fondamentali per una corretta lettura dell'edificio, che consideri anche i contributi apportati dalla bibliografia successiva senza, tuttavia, recepirli acriticamente ma, al contrario, dando luogo ad un'analisi attenta ad ogni aspetto e, pertanto, maggiormente approfondita. Il breve paragrafo sembra, infatti, una vera e propria dichiarazione di intenti, nella quale vengono citate le scuole di Darmstadt, di Dusseldorf, di Helsingford e di Vienna «che hanno portato la rivoluzione edilizia nel nord» ma che «non debbono per nulla influenzarci, ma solo ammonirci. E l'ammonimento è di rivestire la struttura schematica di una veste sobria, sincera, senza inutili ornamentazioni, senza stancare la mente e l'occhio con troppe fastidiose interruzioni»[205].

A proposito della conoscenza di Piacentini sulle principali scuole di architettura a livello europeo e non solo, si ritiene utile ricordare il noto articolo redatto pochi anni dopo (rispetto all'articolo del 1916) quale apertura alla nuova rivista "Architettura e Arti Decorative", *Il momento architettonico all'estero*, poiché in esso si soffermava sui singoli architetti, descriveva le peculiarità delle scuole tedesche, evidenziandone il comune «grande sforzo di ricerca del nuovo architettonico», pur basandosi su «basi classiche o di derivazione classica», ed alcuni temi che aveva già o avrebbe ripreso, almeno in parte, nelle proprie teorizzazioni. In particolare sembra pertinente segnalare il tema dell'«*ambientalismo*», che l'architetto riferiva alla scuola bavarese ed intendeva come lo studio di «ciascun problema estetico puramente dal lato dell'ambiente, anzi della località nel quale un nuovo edificio deve sorgere. Arte quindi opposta ad ogni concetto di universalità, tutta localizzata, arte del *caso per caso*, anche sotto l'aspetto stilistico», e la tendenza, anch'essa inquadrabile entro le correnti della scuola tedesca, dei cosiddetti *arcaicisti* che, «ispirandosi alle primissime forme greche, (imprimevano) nella loro architettura una saldezza solenne e austera, un sentimento infinito di riposo» e, dal punto di vista artistico, facevano rivivere «con freschezza nuova, la decorazione pompeiana,

---

[204] M. Piacentini, *Progetto del Palazzo di Giustizia di Messina,* in "L'Architettura Italiana", 1° gennaio 1916, pp. 41-44.

[205] *Ivi,* p. 44.

creando alcuni interni di squisito senso decorativo, come nel Municipio di Hannover dello Scholer, e nel teatro Apollo di Norimberga di Ludovico Ruff»[206].
Se l'aspetto del cosiddetto "ambientismo" è già stato posto in evidenza fra i principali punti che costituiscono il pensiero progettuale piacentiniano (e, come si è detto e si vedrà meglio in seguito, tale concetto sarebbe stato ritenuto fondamentale anche da Francesco Fichera per la progettazione del Palazzo di Giustizia di Catania), quello estetico relativo all'ispirazione greca ed alla decorazione pompeiana costituisce un tratto caratteristico della decorazione del Palazzo di Giustizia di Messina: l'ispirazione greca, riconducibile al passato dell'isola ed alla Magna Grecia, si manifestò principalmente nell'uso dell'ordine dorico per le semicolonne, nella scelta dei materiali (in particolare la pietra di Solunto, utilizzata anche per i templi greci) e nelle decorazioni presenti sulle facciate (soprattutto le teste elmate di Minerva e la Quadriga), mentre il riferimento alla pittura pompeiana vi fu espresso specificamente nelle decorazioni pittoriche realizzate in alcuni saloni da Daniele Schmiedt e Adolfo Romano su precise indicazioni di Piacentini.

Tornando all'articolo del 1916 su "L'Architettura Italiana", pur ribandendo l'importanza dei modelli di riferimento d'oltralpe – sia quelli appena citati, di area tedesca, sia quelli francesi, nominati in precedenza –, secondo Piacentini l'obiettivo da raggiungere consisteva in «poche linee semplicissime, sufficienti per caratterizzare l'edificio, poche ornamentazioni significative raccolte e intensificate nella parte più importante e nel rimanente tranquillità»[207], caratteri, come visto, presenti anche nei Palazzi di Giustizia francesi citati. «È ovunque il carattere eminentemente italiano della serena e chiara armonia, della gentile compostezza, della grazia nell'ornamentazione»[208], proseguiva l'architetto, utilizzando una retorica di tipo nazionalistico in tempi "non sospetti", ovvero ben prima dell'ascesa del fascismo e della sua ideologia, ma nel solco dell'orientamento di pensiero della classe intellettuale e borghese italiana di fine Ottocento ed inizio Novecento, a riprova di una certa continuità e persistenza di valori e ideologie che in seguito sarebbero stati ripresi e portati sino all'estremo dal regime.
La descrizione si riferiva anche agli aspetti coloristici ed alla presenza del "verde", elementi che avrebbero contribuito a «considerare l'edificio della Giustizia non più un luogo di terrore e di pena, ma di luce e di verità»: «i tre padiglioni saranno tutti contornati

---

[206] M. Piacentini, *Il momento architettonico all'estero,* in "Architettura e Arti Decorative", a. I, 1, maggio-giugno 1921, p. 57.

[207] M. Piacentini, *Progetto del Palazzo di Giustizia di Messina,* in "L'Architettura Italiana", op. cit., p. 44.

[208] *Ibidem.*

da giardini dove saranno armonicamente ed euritmicamente alternati gruppi di lauri e oleandri e disposti lunghi filari di bosso» – dato interessante poiché testimonia l'estrema attenzione di Piacentini per i dettagli, dal momento che specificava persino le tipologie di piante da inserire –, mentre «gli edifici bianchi, adorni di poche decorazioni policrome, incorniciati dal verde del circostante giardino, doneranno alla località un aspetto fresco e giocondo»[209].

Occorre precisare che il testo, essendo stato scritto nel 1916, non può essere interpretato quale unica fonte attendibile del pensiero piacentiniano, considerando altresì che, negli anni seguenti, tale pensiero progettuale si deve essere certamente evoluto, avvicinandosi più ad un certo tipo di linguaggio espressivo ed allontanandosi da formule adoperate con successo negli anni precedenti (ma in seguito ritenute superate), come attestano i progetti realizzati in quel periodo e la necessità di modificare – non a livello strutturale ma a livello estetico e decorativo – quello messinese. Ne è un esempio significativo il dettaglio relativo alla scelta delle cromie, in quanto all'epoca dello scritto il Palazzo, come appena riportato, era immaginato bianco e con alcune decorazioni policrome, mentre il progetto finale si discostò da tale idea, riducendo le decorazioni a bassorilievi in marmo, pietra o cemento e scegliendo altri materiali, come si vedrà maggiormente reperibili e adatti al contesto, anche in virtù dei rimandi storico-culturali al passato greco dell'isola (per l'utilizzo della pietra gialla di Solunto e di Cinisi), ed alle stagioni successive (ad esempio al Barocco per l'utilizzo del marmo di Billiemi negli interni, in funzione monumentale).

All'interno dell'articolo, nel descrivere il difficile «ma appunto per questo attraentissimo» problema estetico per i nuovi edifici di Messina, Piacentini dichiarava di essersi «posto a studiarlo con un amore, che non rivols(e) mai ad altro soggetto» e, al fine di motivare compiutamente le scelte ideate, tracciava un quadro della situazione della città sullo Stretto, accompagnata da una riflessione più ampia che comprendeva il ricorso ai diversi stili e la necessità di adottare un nuovo approccio progettuale, non solo in virtù di un astratto orientamento verso la modernità, ma considerando le specifiche condizioni del contesto messinese, ovvero le norme anti-sismiche.

> «Distrutta da implacabile destino la bella città che racchiudeva in sé tanti tesori architettonici, massimamente del 1500 e del 1600, risorge oggi per la volontà unanime di popolo e di Governo, con nuovi criteri, con nuove basi costruttive, non solo nei riguardi suoi speciali della

[209] *Ibidem.*

natura del suolo, ma anche perché sorge tutta nuova nella nostra epoca, in cui tanto progresso hanno fatto le scienze igieniche e i principi razionalistici.

Il tema dunque si presenta vergine affatto; Messina vecchia non esiste più: e per mille ragioni non conviene ricordarla nei nuovi monumenti. Si tratta oggi, in pieno secolo ventesimo, di costruire una nuova città, libera di tradizioni, libera da qualsiasi vincolo con sistemi moderni e nostri.

Perché dunque indugiarci nella ricerca di uno stile? Perché dunque voler andare a rintracciare tra i rottami della città morta un qualunque vestigio del passato aspetto, per creare con questo tutta una finzione, insufficiente a mascherare gli scheletri delle nuove strutture?

Pur prescindendo da ogni considerazione astratta e generica sull'opportunità dell'azione degli stili storici nell'architettura moderna, se v'è un caso in cui tale inopportunità è evidente, è appunto il caso di Messina.

Si aggiunga a tutto questo, le imposizioni e le restrizioni regolamentari, che non ammettono sporgenze sentite, non balconi, non archi, non grandi aperture.

Come dunque possono adattarsi gli stili storici a questi canoni, così in aperto contrasto con la loro assenza?

Come si può immaginare un edificio classico o rinascenza, con il cornicione rattrappito, o timidamente nascosto, o mutilato?

Come si può immaginare un edificio di stile romano, senza colonne isolate perché non possono collegarsi all'edificio, senza timpani, senza vaste dimensioni?

Come si può pensare che una veste romanica o archiacuta copra una struttura in ferro o in cemento armato?

Strutture nuove, nuove destinazioni di edifici, nuove regole esigono nuova architettura. Ma nuova, non esotica, e non banalmente eccentrica, un'architettura sana, razionale e serenamente italiana»[210].

Leggendo tali considerazioni si comprendono alcune scelte che avrebbero determinato il progetto definitivo, come il ricorso a semicolonne e non a colonne che avrebbero costituito un pronao e, insieme ad un sovrastante timpano (assente per le medesime normative), avrebbe richiamato maggiormente l'idea del tempio classico che, ad ogni modo, è presente per il rimando allo stile dorico, per alcuni elementi decorativi inseriti sin dalle prime versioni del progetto – come le prodromi leonine – e per l'uso della pietra gialla di Solunto, la stessa impiegata per i templi di Selinunte. I limiti di altezza, rientranti fra le norme anti-sismiche, motivano, inoltre, l'assenza di ulteriori livelli e lo sviluppo orizzontale ed in più corpi di fabbrica, raccordati dai passaggi ma separati anche in

[210] *Ibidem.*

previsione di ulteriori possibili eventi sismici che, in tal modo, avrebbero potuto risparmiare almeno in parte la costruzione. L'idea di semplificare la struttura e di ridurre al limite le decorazioni, come visto, era presente sin da questa fase, probabilmente anche in virtù del tipo di edificio, che per la particolare funzione richiedeva rigore, essenzialità e monumentalità.
Dallo scritto risultava, inoltre, il rifiuto verso gli stili del passato, che fossero classici o neo-rinascimentali, sebbene il primo progetto prevedesse degli stilemi riconducibili in parte al decorativismo eclettico e nonostante alcuni elementi desunti dal repertorio classico in seguito siano stati scelti anche per il progetto definitivo. La riflessione escludeva, altresì, possibili rimandi a stili del passato isolano – «una veste romanica o archiacuta» –, come era avvenuto nel rifacimento di altri edifici della città, così come dei riferimenti esotici (si pensi al motivo dei tori presenti nel Palazzo di Calderini a Roma) o banalmente eccentrici, che non sarebbero stati consoni alla destinazione dell'edificio. Gli aggettivi della nuova architettura da costruire, infine, «sana, razionale e serenamente italiana» sembravano presagire il futuro orientamento dell'architetto ed erano, ad ogni modo, riconducibili ai principi di igiene e di funzionalità nonché alle riflessioni teoriche espresse nei suoi scritti e riportate in precedenza, che ruotavano intorno a concetti quali l'"ambientismo", lo studio del contesto, l'armonia e la variazione etc.

Dall'analisi dell'articolo del 1916 emergono altre informazioni di grande interesse relative al progetto; dal momento che le modifiche apportate nel 1923 non riguardarono l'aspetto strutturale e funzionale dell'edificio, i dati e le caratteristiche riportate permettono di evidenziare le peculiarità della costruzione effettivamente realizzata. Anzitutto veniva specificata la dimensione dell'area complessiva concessa, corrispondente a 5.500 mq – e, quindi, idealmente «tale da permettere i successivi ampliamenti a misura che si renderanno necessari» – e caratterizzata da «una inclinazione naturale da nord a sud, fra le vie Carones e Porta Imperiale, mentre quella da est ad ovest è quasi insensibile»[211]; inoltre era specificata la previsione di eseguire i tre corpi di fabbrica in tempi differenti, sebbene in realtà i lavori si fermarono totalmente e furono ripresi soltanto all'inizio degli anni Venti alla luce del rinnovato interesse mostrato dal nuovo governo fascista e del progetto rivisto dall'architetto.
Il testo si soffermava, poi, sulla distribuzione generale dell'edificio e sugli ambienti:

[211] *Ivi,* p. 41.

«La fronte principale è stata rivolta ad ovest, prospettando il palazzo dell'Università con una larghezza stradale di 60 metri, notevolmente aumentata al centro dallo arretramento del corpo di mezzo, e quindi con grandiosa coordinazione edilizia.
La distribuzione di tutti gli uffici in tre edifici distinti è stata suggerita da diverse considerazioni. Innanzitutto da ragioni tecnico-sismiche. Viene da tutti consigliata la maggiore suddivisione possibile dei fabbricati nelle regioni esposte ai terremoti, prima perché ciascun padiglione essendo necessariamente piccolo e meno complesso risulta più schematico e quindi offre maggiore sicurezza, poi anche perché, nell'ipotesi che uno solo venga attaccato dalle scosse telluriche, questo non porti danno alle altre parti dell'edificio»[212].

Oltre a vertere sulle ragioni tecnico-sismiche, le riflessioni analizzavano la tipologia edilizia del Palazzo di Giustizia nel tempo, citando altri concetti teorici fondamentali di Piacentini, quali l'amonumentalità, la semplicità d'organizzazione e l'igiene. Tali considerazioni coincidevano con quelle riprese nel 1982 da Adele Iacona De Caridi: evidentemente, nel testo pubblicato sulla rivista "L'Architettura Italiana" Piacentini riportò parte della relazione analizzata dalla studiosa presso l'Archivio Comunale di Messina. Anche in questo caso sono, infatti, presenti i riferimenti ai Palazzi di Giustizia francesi: dopo una breve premessa, volta a considerare «il concetto moderno, tratto dalla praticità cui è ispirata tutta la configurazione e la disposizione degli edifici destinati ai pubblici servizi, che consigliò tale impostazione», venivano citati «i vasti edifici giudiziari che si sono costruiti in molti città di Europa […] improntati quasi tutti sulla falsariga del celebre palazzo di Giustizia di Bruxelles» – ben presente a Piacentini, che lo aveva citato a proposito delle considerazioni sul Palazzo di Calderini negli anni Quaranta e Cinquanta ed il cui modello aveva lungamente rielaborato, come visibile dagli schizzi che vertevano sulla tipologia del Palazzo di Giustizia citati in precedenza –, «con il colossale salone dei Passi Perduti nel centro e tutte le aule e gli uffici disposti d'intorno, illuminati spesso da cortili di poco più di 100 mq. Di superficie, alti non meno di 25 o 30 metri; tali edifici, pure prescindendo dalle considerazioni sismiche, non rispondono più ai moderni criteri di igiene e di praticità e sono assolutamente da escludersi»[213].

Proseguendo, dopo aver definito «impratico, per quanto magnifico e sontuoso» il periodo nel quale era stato progettato il Palazzo belga, Piacentini faceva accenno agli ultimi concorsi ed alle «più recenti costruzioni di palazzi di Giustizia all'estero», come «i palazzi

[212] *Ibidem.*

[213] *Ibidem.*

di Charleroi del Ballu e quello all'Hâvre, e, tra i recentissimi, quelli di Épinal del Mougenot, quello di Reims del Leclerc e quello di Toubu del Monestel», citati in precedenza, accomunati dai concetti di «*amonumentalità*, di semplicità d'organizzazione e di igiene» e, di conseguenza, rappresentanti i modelli di una «nuova strada» proiettata verso l'eliminazione di «tutto ciò che è puramente decorativo, tutto ciò che è superfluo, tutto ciò che sacrifica al fasto la luce, la ventilazione e la comodità»[214].

Riguardo l'impianto distributivo, invece, l'articolo riportava informazioni dettagliate che consentono di comprendere l'importanza della qualificazione funzionale degli spazi, derivante da uno studio approfondito dei modelli di riferimento, delle necessità proprie alle varie parti dell'edificio e da una concezione il più possibile moderna, razionale e semplificata. Inoltre, individuando l'esatta collocazione delle aule più importanti, degli uffici e delle aree monumentali e di passaggio – come le sale dei Passi Perduti (evidenti snodi, particolarmente rappresentativi e monumentali), le scalette di raccordo fra gli ambienti destinati ai detenuti e le aule, gli scaloni monumentali, le gallerie o i passaggi coperti tra i diversi padiglioni – è possibile ricostruire idealmente la concezione di fondo ed il previsto funzionamento dell'edificio.

> «Nel palazzo centrale vennero collocate al pianterreno la Corte d'Assise e le due Preture; al piano nobile la Corte d'appello e la Procura generale del Re. I padiglioni minori sono destinati al Tribunale penale quello di sinistra, al Tribunale civile quello di destra.
> I detenuti che provengono dalle carceri hanno i loro ingressi speciali nei sotterranei degli edifici, come si rileva dai disegni. Da questo piano per mezzo di scalette accedono alle aule di udienza.
> Il palazzo centrale è costituito da una modesta, ma decorosa sala dei Passi Perduti centrale, sulla quale danno le aule delle Preture e la grande aula della Corte di Assise.
> Tutte le aule hanno in immediata comunicazione la sala del Consiglio e delle deliberazioni, il gabinetto del Presidente, e, quando occorre, la stanza o stanze per i carabinieri e detenuti che provengono dai sotterranei.
> Annessi alle varie aule, e in comunicazione diretta con esse, sono i vari uffici.
> Una grande galleria parte dalla suddetta sala e per mezzo di due passaggi coperti la mette in comunicazione con le altre due sale di P. P. dei due padiglioni laterali, nelle quali si aprono le quattro aule dei Tribunali.
> In tal modo il pubblico trova lungo questa galleria tutte le aule e gli ingressi interni di ciascun ufficio.

[214] *Ibidem.*

Nel piano nobile si ripete presso a poco la stessa disposizione per le due aule della Corte d'appello.
La sala delle Assise occupa con la sua altezza il piano terreno, ed è coperta da terrazza.
I padiglioni laterali hanno al piano terreno, come si è detto, la sala dei P. P. con le due aule. Gli uffici sono tutti distribuiti tra piano terreno e piano nobile.
Le aule e gli ambienti sono tutti illuminati da finestre aprenti sulle vie o sui cortili»[215].

Infine venivano riportati i dati relativi alle condizioni altimetriche, all'opportunità di creare dei terrazzamenti, non concessi dal Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici, ed alle soluzioni adottate al fine di rendere meno evidente l'asimmetria esistente.

«Le condizioni altimetriche cui abbiamo accennato avevano consigliato all'architetto un terrazzamento per portare la fronte e gli edifici tutti al medesimo livello; in tale concetto risulta studiato tanto il progetto primissimo quanto il successivo, rappresentato dalla riproduzione della facciata in chiaroscuro; ma il Consiglio Superiore dei LL. PP. avendo fatto osservazioni circa la opportunità dei terrazzamenti, questi furono soppressi, disponendo la linea di base di ciascuno dei tre edifici secondo l'andamento del terreno.
Con simile soluzione è risultato che i tre edifici verso la fronte principale nascono a tre livelli differenti di circa m. 2.00 uno dall'altro, così che il dislivello tra quello di sinistra e quello di destra (Tribunale penale e Tribunale civile) è di circa m. 4.00.
Dato dunque questo fatto, e considerando che i due edifici laterali sono della medesima altezza da terra (m. 12.00), non era più possibile conservare loro la simmetria architettonica; si è quindi studiato, senza alterarne menomamente l'organismo, una diversa disposizione delle parti estreme dei detti due edifici, marcando bene la differenza della loro figura esterna, in modo da sostituire all'insieme simmetrico di linee ricorrenti un insieme pittoresco di linee spezzate e di varie altezze.
Per accentuare ancor più questa asimmetria e per dare un maggiore sfogo al pubblico numeroso e turbolento del Tribunale penale, si è studiato il portico dell'edificio di sinistra che costituirebbe quasi una sala di Passi Perduti all'aperto: necessaria in climi caldi»[216].

Dall'analisi del progetto – effettuata attraverso la lettura dell'articolo del 1916, sinora considerato, e delle relative immagini – emergono alcuni caratteri tipici che saranno evidenti anche nel progetto finale e nella realizzazione del Palazzo di Giustizia. Essi consistono in una graduale semplificazione delle forme e dell'apparato decorativo

[215] *Ibidem.*

[216] *Ibidem.*

parallela ad un'accresciuta solennità, raggiunta attraverso un linguaggio austero, basato su valori quali l'armonia e la variazione e caratterizzato da un pluralismo ben bilanciato tra influenze diverse: il gusto Secessione viennese e *Wagnerschule* nonché il proto-déco e le nuove declinazioni del classicismo *Beaux-Arts* prima, ed in seguito l'aspirazione crescente nei confronti del "classico" attualizzato in chiave moderna, la ricerca di un monumentalismo in grado di rappresentare l'imponenza e la solidità dell'istituzione giudiziaria e l'applicazione dell'"ambientismo" anche nella scelta dei materiali.

Considerando nello specifico le immagini annesse al testo, bisogna sottolineare anzitutto la compresenza di due fasi progettuali, elemento di particolare interesse per una comparazione e per lo studio dell'evoluzione stilistica di Piacentini: come più volte riferito, la tavola XIII, allegata all'articolo, raffigurava la prima versione del Palazzo, ideata da Piacentini a partire dal 1912, mentre le altre illustrazioni sono riferibili alla fase di passaggio, prima di quella definitiva che avrebbe portato al compimento dell'edificio nel 1927 ed all'inaugurazione l'anno seguente.

L'immagine posta in apertura [Fig. 132] è relativa alla facciata principale del progetto rivisto da Piacentini: confrontandola con la facciata presente sulla tavola XIII sono, infatti, visibili le differenze stilistiche e compositive, parzialmente evidenziate in precedenza. All'imponente ingresso centrale, caratterizzato da un grande portale inquadrato da due colonne, da due paraste e da una terminazione che si eleva al di sopra della restante parte dell'edificio (impostazione che ricorda l'impianto scelto per il Palazzo di Giustizia di Bergamo), nel progetto intermedio si sostituisce un triplice portale, più semplice e dimesso, e la facciata – probabilmente anche in virtù delle norme anti-sismiche – risulta omogenea dal punto di vista altimetrico. Altre differenze sono relative alle aperture: nel primo progetto si tratta di quattro finestroni per lato, separati dalla parte centrale ed inframezzati da paraste o semicolonne, mentre nel progetto successivo i medesimi finestroni sono posti in modo continuo al primo livello, al di sopra dei tre portali, e sono accompagnati da altre aperture, più semplici e di dimensioni minori, poste al piano terra. Inoltre la copertura a spiovente del progetto originario viene eliminata e sostituita da un'alta trabeazione decorata. L'impostazione planimetrica e la disposizione in tre padiglioni, dei quali i laterali avanzati rispetto al centrale ed a questo collegati tramite passaggi porticati, invece, risultano in entrambi i progetti.

Le altre immagini [Figg. 133, 134] permettono di cogliere più nel dettaglio gli aspetti estetici, in quanto raffigurano particolari architettonici e decorativi degli esterni e degli interni di grande interesse. Come suggerito dalle didascalie, sono riportati i disegni relativi alla facciata centrale – sviluppata nel complesso, secondo una prospettiva che ne evidenzia soltanto una parte, mostrando alcuni particolari riferibili agli aspetti decorativi –, agli edifici laterali denominati «edifici bassi» (nello specifico si tratta della «testata dell'edificio basso di sinistra»), nonché agli interni, ovvero a due particolari relativi alla sala della Corte d'Assise ed alla sala dei Passi Perduti. Analizzando i disegni progettuali relativi agli edifici laterali emerge la visione d'insieme di Piacentini, unitaria poiché i due corpi simmetrici, pur essendo ridotti rispetto a quello centrale, risultano caratterizzati dai medesimi elementi compositivi e stilistici, che li rendono monumentali e decorosi. In particolare, le gallerie coperte di raccordo, che richiamano la tradizione classica, appaiono severe ma eleganti e solenni, per la presenza delle colonne doriche non scanalate, della piccola scalinata d'accesso posta al centro delle stesse e degli schematici elementi decorativi posti tra le colonne ed a livello della trabeazione, che sembrano dei triglifi o dei motivi astratti estremamente semplificati. La testa degli edifici laterali appare, invece, più solenne e ricca di decorazioni, poiché riprende il colonnato – in questo caso le colonne doriche sono scanalate –, che forma un piccolo porticato semicircolare, sovrastato da una trabeazione sulla cui sommità si stagliano, in corrispondenza delle colonne, delle urne o dei vasi riccamente decorati. Se il pronao richiama la tradizione classica, nel complesso l'apparato decorativo si ispira maggiormente ad esperienze neo-classiche e pompeiane, con influssi dello stile *Beaux-Arts* e del gusto Secessione viennese, per la presenza dei vasi ma anche dei festoni e della copertura a cupola sormontata da un altro elemento scultoreo, nonché per il trattamento della superficie muraria, recante un effetto bugnato che scandisce orizzontalmente la facciata.

Il corpo degli edifici laterali riprende, invece, la scansione architettonica della facciata centrale, poiché anche in questo caso sono previste finestre dotate di semplici balconi non sporgenti e sormontate da timpani, che si stagliano a metà fra la zona basamentale – caratterizzata dalla presenza di piccole aperture corrispondenti al seminterrato – e la zona sovrastante, nella quale le paraste, decorate sulla sommità da corone di alloro, si alternano alle finestre del primo ordine, corrispondenti per posizione e dimensione a quelle del piano terra ed impreziosite dalla presenza di balaustre che formano dei piccoli balconi, anch'essi non sporgenti, e di bassorilievi probabilmente raffiguranti delle teste leonine, elementi che sarebbero stati presenti anche nel progetto definitivo.

Sembra interessante notare come la prospettiva raffigurante parte della facciata centrale rechi, in basso sulla destra, la firma di Marcello Piacentini; nel disegno sono rappresentati anche gruppi di due o tre persone – uomini con bastoni e cappelli e donne che sfoggiano eleganti abiti alla caviglia ed accessori ricercati quali stole o cappelli piumati, secondo la moda del tempo – che discutono animando l'area circostante il Palazzo o che sostano sulla scalinata d'accesso. L'angolazione scelta permette di mostrare un'immagine sintetica ed efficace in quanto riassume gran parte degli elementi principali della composizione, ossia i dettagli architettonici e decorativi della facciata centrale, la parte terminale, lievemente sporgente, di questa nonché la galleria di raccordo e parte di uno dei due edifici laterali. Il disegno, perciò, consente di apprezzare: parte della scalinata d'accesso, una prima zona basamentale interrotta da finestre dotate di balconi non sporgenti e sovrastate da una decorazione di gusto secessionista e da un timpano; il secondo livello composto da finestroni con triplici aperture, unificati da una balconata continua, sovrastati da un motivo decorativo stilizzato ed interrotti da grandi paraste scanalate a doppia altezza che si ergono al di sopra del basamento ed i cui capitelli sono decorati con corone di alloro. Al di sopra di tale apparato – ripreso nella parte lievemente sporgente ove, tuttavia, si trova soltanto la finestra del piano terra mentre l'apertura sovrastante è sostituita da una parete piena, preposta ad ospitare un'iscrizione – corre un'alta trabeazione suddivisa in diversi livelli: nella parte inferiore, delimitata da un cornicione decorato da ripetitivi motivi astratti di derivazione classica o rinascimentale, si staglia un'iscrizione, leggibile solo in parte, «*IVS EST ARS BONI ET AEQUI*», ovvero «il diritto è l'arte del buono e del giusto», nota locuzione del giurista romano del terzo secolo d. C. Ulpiano, riportante il pensiero di Celso (un altro giurista romano vissuto nel secolo precedente).

Nella versione definitiva del progetto furono preferite altre citazioni, cui si farà riferimento in seguito, che vennero poste in differenti aree della facciata. Al di là del cornicione lievemente sporgente, inoltre, sono presenti delle grandi statue in corrispondenza delle paraste, fra le quali si trovano delle partiture rettangolari inquadrate da elementi architettonici scanalati, mentre sulla sommità delle parti terminali lievemente sporgenti si trova una decorazione continua scanalata, sovrastata da un grande stemma sabaudo. Analizzando i disegni contraddistinti dalla dicitura «Particolare», in scala 1:10, si apprezzano meglio gli elementi decorativi sinora descritti: nello specifico si notano le scanalature delle paraste, i capitelli decorati dalle corone di alloro, i motivi decorativi geometrici posti al di sopra delle finestre tripartite e dotate di balconcini, la locuzione

latina, le teste leonine e le grandi statue che raffigurano delle figure femminili, forse Temi, dalle classiche vesti panneggiate e recanti diversi attributi riconducibili al tema della Giustizia, fra i quali si riconoscono un fascio, un libro, una pianta (probabilmente alloro) ed una spada. Inoltre nella parte terminale della facciata si notano un leone alato posto di profilo ed uno stemma sabaudo riccamente decorato.

Ponendo a conforto tali disegni progettuali con la realizzazione finale del Palazzo (o con la tavola XL [Fig. 135] riportata sulle pagine della stessa rivista, "L'Architettura Italiana", nell'ottobre del 1923, a corredo dell'articolo *Il nuovo Palazzo di Giustizia di Messina*) si nota come l'impianto compositivo sia rimasto quasi del tutto invariato: in entrambi i casi la facciata viene scandita da elementi verticali scanalati – paraste sormontate da capitelli decorati da motivi fitomorfi nel primo caso, semicolonne con capitelli di ordine dorico nel secondo –, è caratterizzata da due livelli (piano terra e primo piano) e da tre ingressi centrali, sebbene nel progetto precedente essi fossero della medesima dimensione mentre nel progetto finale il portale centrale avrebbe sovrastato gli altri divenendo più ampio e sviluppandosi in altezza, sino a raggiungere il basamento delle aperture del primo livello (espediente probabilmente ottenuto per raggiungere un miglior equilibrio compositivo).

Nel progetto del 1923 scompaiono, tuttavia, i comparti laterali lievemente sporgenti, il cornicione a motivi geometrici viene sostituito da elementi maggiormente riconducibili al linguaggio classico (in virtù dell'"ambientismo" e, dunque, del richiamo al passato greco-romano dell'isola) e l'ampia trabeazione non è più decorata dalla teoria di statue, bensì da due grandi medaglioni raffiguranti *Il Diritto* e *La Legge*, posti rispettivamente al centro di ciascuna metà della facciata in modo da donare equilibrio, nonché da elementi rettangolari sovrapposti (che richiamano schematicamente dei fasci,) da aquile, da festoni e da iscrizioni latine. Il grande attico è sormontato e concluso da una Quadriga di ispirazione ottocentesca o nordica (non prevista nella versione precedente del progetto), elemento di particolare rilievo in quanto recupera la funzione di slancio della parte centrale e risolve la questione dei limiti di altezza imposti per gli edifici in virtù delle norme anti-sismiche. Concludono la decorazione altre iscrizioni latine e dei medaglioni contenenti i ritratti dei maggiori giuristi messinesi, altro elemento assente nel progetto iniziale.

Tornando ai disegni dell'articolo del 1916, è possibile notare la messa in rilievo di altri particolari della facciata – ad esempio cancelli e decorazioni poste al di sotto delle finestre – e soprattutto degli interni, che richiamano stilisticamente i medesimi elementi progettati per gli esterni, come le paraste scanalate concluse da capitelli, le teste leonine, i motivi decorativi geometrici astratti, i festoni, i portali monumentali o altri elementi decorativi già presenti in modelli "tradizionali" quali il Palazzo di Giustizia di Calderini (ad esempio nelle facciate laterali) come la scritta «*LEX*» inquadrata da una ricca ghirlanda.

Citando ancora una volta l'articolo del 1923, occorre a tal punto riportare la descrizione della nuova versione del progetto, destinata ad essere quella definitiva:

> «il nuovo prospetto, come si vede dalla illustrazione, è molto più solenne ed austero del primo. Abolite tutte le decorazioni ornamentali, festoni, cartelle, etc., rettificata la superficie prima curva, e soppresse le testate terminali, esso ha perduto quel senso poco festoso che aveva prima, per assumere uno smalto semplice e nobile.
> Il carattere è ispirato al greco-siciliano, interpretato e svolto con sintesi moderna e sapore personale.
> La fronte principale verrà costruita in pietra di Trapani, di color grigio-celeste. Le decorazioni scultorie in pietra di Trani biancastra»[217].

In poche battute Piacentini – autore di entrambi gli articoli pubblicati sulla rivista, come emerge dai relativi indici, citati in precedenza – condensò i principali caratteri del nuovo progetto, contraddistinto da una maggiore solennità ed austerità, accompagnate da nobile semplicità nonché da una sintesi moderna e dal «sapore personale» (elemento riconducibile al concetto di "ambientismo"). In realtà non furono abolite «tutte le decorazioni ornamentali, festoni, cartelle, etc.» come dichiarato, ma certamente l'apparato decorativo fu profondamente rivisitato e semplificato al fine di rendere gli interventi maggiormente simbolici ed evocativi. Sebbene, infatti, le gronde leonine, i festoni o le aquile non siano elementi decorativi tipicamente riconducibili alla Giustizia e, dunque, alla destinazione dell'edificio, i due medaglioni raffiguranti *Il Diritto* e *La Legge*, posti in sostituzione delle più generiche statue femminili, rappresentano una immediata dichiarazione della funzione preposta al Palazzo, insieme ai busti dei giureconsulti messinesi, riconoscibili per merito delle iscrizioni sottostanti recanti i relativi nomi. La Quadriga sulla sommità, invece, dona principalmente maggiore solennità al complesso e

[217] M. Piacentini, *Il nuovo Palazzo di Giustizia di Messina…*, op. cit., p. 118.

rappresenta un richiamo classico, associato a diverse divinità (Giove ed Apollo) e soprattutto alla Vittoria. Inoltre il gruppo scultoreo (che verrà analizzato successivamente) realizzato da Ercole Drei evocava i trionfi imperiali romani ed alcuni esempi altamente simbolici, desunti dall'antichità ma anche neoclassici e contemporanei a Piacentini. Fra i precedenti idealmente citati rientrano certamente: i cavalli della Basilica di San Marco a Venezia, provenienti dall'Ippodromo di Costantinopoli, divenuti bottino di guerra durante la quarta Crociata ed in seguito depredati da Napoleone, che simbolicamente li pose sull'Arco di Trionfo del *Carrousel* del Louvre a Parigi; il complesso bronzeo, formato dalla Vittoria alata e dai cavalli, posto sulla sommità della Porta di Brandeburgo a Berlino, anch'esso trasportato a Parigi negli anni dell'impero napoleonico per via del valore simbolico; i due esempi romani del Palazzo di Giustizia e del Vittoriano, ovvero la Quadriga del Palazzo di Calderini, realizzata da Ettore Ximenes e posta in loco nel 1925, e quelle dell'edificio di Sacconi realizzate da Carlo Fontana (la Quadriga dell'Unità) e da Paolo Bartolini (la Quadriga della Libertà) e collocate sui due propilei nel 1927. Infine, andando indietro nel tempo e facendo riferimento al passato greco dell'isola, risulta interessante considerare come il motivo della quadriga fosse frequentemente riportato sulle monete delle città greche di Sicilia, soprattutto a Siracusa[218], sebbene tale riferimento sia probabilmente più ideale che realmente considerato nella progettazione dell'apparato decorativo del Palazzo, poiché i rimandi agli esempi coevi sembrano maggiormente plausibili, specialmente ai modelli d'oltralpe, come quelli tedeschi quali la Porta di Brandeburgo.

[218] *Quadriga*, voce in Enciclopedia online Treccani: www.treccani.it/enciclopedia/quadriga/ (ultima consultazione: 13/12/2020).

P. Behrens, Ambasciata tedesca, San Pietroburgo, 1911-12. en.wikipedia.org.

## 3.2 ISPIRAZIONI D'OLTRALPE

Il parallelismo appena citato è stato evidenziato da parte della critica successiva, ed in particolare nel 1989, all'interno del testo celebrativo dei sessant'anni del Palazzo a cura di Rocco Sisci menzionato in precedenza, da Raimondo Mercadante nel 2009 e, più recentemente, da Fabio Guarrera e da Bruno Messina, nell'ambito di studi comparativi basati su alcune opere di Francesco Fichera, sui quali ci si soffermerà in seguito. Nel saggio di Franco Chillemi contenuto nel volume degli anni Ottanta sul Palazzo, il riferimento all'edificio monumentale tedesco era espresso a proposito della concezione progettuale di Piacentini che, muovendo da un'idea «funzionale (divisione del palazzo in vari modesti padiglioni) imposta dalla normativa antisismica», era riuscito «ugualmente a rivestirla di contenuti classici sovrapponendo ai padiglioni in cemento armato il monumentale modello della Porta di Brandeburgo interpretato in chiave magno-greca»[219]. Inoltre, descrivendo le diverse fasi ed il passaggio «ad un classicismo severo e monumentale» che, adottando una visione più matura, aveva superato l'eclettismo ed il modernismo, si segnalava come, «nell'intento di liberarsi della scomoda eredità eclettica» Piacentini avesse citato «integralmente la berlinese Porta di Brandeburgo, capolavoro neoclassico, che ben si adattava alla particolare planimetria dei locali ed a conferire rilievo ed imponenza agli esterni», in quanto il modello germanico veniva «naturalmente adattato alle nostre tradizioni grazie all'uso di materiali locali e ad inserti scultorei ispirati all'arte magno-greca»[220]. Sebbene l'ispirazione derivasse in parte dall'edificio berlinese, definito «il severo monumento nordico», adattando il modello alla cultura ed alle tradizioni locali l'architetto romano aveva reso l'edificio «molto simile ai templi greci», permettendogli di acquisire una propria «autonoma identità». La descrizione proseguiva, poi, analizzando «il frontone, poco aggettante per motivi di sicurezza […], sviluppato in altezza ed arricchito con iscrizioni e sculture» ed il colonnato, «perfettamente mutuato dai templi dorici nel disegno e nei materiali», per cui la conclusione consisteva in un «risultato grandioso e magniloquente», perfettamente «consono alla cultura architettonica del tempo, orientata verso il rifiuto del modernismo e dell'eclettismo ed alla rivalutazione della tradizione classica e rinascimentale»[221].

---

[219] F. Chillemi, *Il Palazzo di Giustizia di Marcello Piacentini,* in R. Sisci (a cura di), *La Giustizia a Messina…,* op. cit., p. 84.

[220] *Ivi,* p. 82.

[221] *Ibidem.*

All'interno del volume sulla ricostruzione di Messina dopo il terremoto del 1908, Mercadante descriveva il Palazzo di Giustizia come «un episodio di altissima qualità» che, più di altri lavori dell'architetto, presentava «caratteri e vicende elaborative» che invitavano «ad approfondire i rapporti dell'Italia degli anni Venti con il mondo tedesco nell'ambito del gusto, delle teorie architettoniche e dell'universo di valori e rapporti socio-economici che vi sono sottesi»[222]. Lo studioso evidenziava i legami di Piacentini con le tendenze stilistiche continentali, ovvero con il Belgio – «in particolare con Charles Buls, borgomastro di Bruxelles autore di un saggio sull'urbanistica, *L'Esthétique des villes* (1893)»[223], conosciuto dall'architetto romano nel 1902, in occasione di una conferenza in Campidoglio promossa dall'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura –, e con la Germania, riferendo dei viaggi compiuti da Piacentini nel 1913 e nel 1929 a Berlino e nel 1930 a Stoccarda, ove aveva visitato «il Weissenhof, la siedlung sperimentale dove si costruirono edifici di tutti i maggiori protagonisti di quegli anni, da Mies a Le Corbusier, Bruno Taut ed altri». Inoltre Mercadante sottolineava come, «nella staticità dell'eclettismo di Roma capitale, le suggestioni dell'architettura tedesca, del classicismo moderno di Alfred Messel, Ludwig Hoffmann, Wilhelm Kreis, Johann Emil Schaudt, Paul Bonatz» invitassero «a sviluppare l'astrazione delle forme verso un geometrismo essenziale», in grado di influenzare il clima italiano degli anni Venti tramite «il contatto con le zone asburgiche» e personalità come «Max Fabiani e Giorgio Wenter Marini (presso quest'ultimo Piacentini lavora nel 1918)», che avevano diffuso «la cultura secessionista austriaca»[224] nel Paese.

A proposito del noto articolo (già citato in precedenza) pubblicato nel 1921 in apertura della rivista "Architettura e Arti Decorative» lo studioso notava come, nel quadro del panorama delle novità internazionali necessario a costituire le tendenze alla base del Modernismo italiano, tra i principali rappresentanti tedeschi figurasse «Peter Behrens, il compagno dell'Olbrich, quale autore della superba Ambasciata tedesca a Pietrogrado»[225], di cui nell'articolo era presente anche una riproduzione fotografica.

Non a caso, secondo Mercadante il progetto del Palazzo di Giustizia di Messina risentiva «fortemente dell'influenza soprattutto di Behrens, che nell'ambasciata tedesca

---

[222] R. Mercadante, *Messina dopo il terremoto del 1908…,* op. cit., p. 183.

[223] *Ibidem.*

[224] *Ivi,* p. 184.

[225] *Ivi,* p. 185.

sormonta(va) l'attico con dei cavalli domati da atleti, in una composizione liberamente ispirata alla Porta di Brandeburgo di Carl Gottardo Langhans a Berlino (1791), emblema nazionale tedesco». Inoltre, a suo parere, «la partizione dei prospetti fra le semicolonne non strutturali (applicate all'intelaiatura in cemento armato) e le superfici ripartite geometricamente e intercalate da tondi richiama(va) altri edifici berlinesi della Grunderzeit, ad esempio l'Admiralspalast di Heinrich Schweitzer del 1910, sulla Friedrichstrasse», di cui riportava interessanti dettagli e punti di contatto con il progetto messinese:

> «l'edificio berlinese, che era stato concepito originariamente come piscina e pista di pattinaggio coperti, viene convertito nel 1922 nel teatro d'operetta Metropoltheater mantenendo invariata la facciata. Piacentini conosce Schweitzer e riporta anche, nello stesso articolo del 1921, una fotografia della piscina, oggi distrutta, e decorata con delle pitture neo-pompeiane che richiamano lo stile di Franz von Stuck nella sua villa monacense sulla Prinzregentenstrasse e, ad un tempo, quello dispiegato da Daniele Schmiedt ed Adolfo Romano per gli interni del Tribunale messinese»[226].

Se uno dei principali intenti della riflessione di Mercadante consisteva nell'evidenziare il legame tra Italia e Germania dal punto di vista architettonico nel quindicennio precedente la Seconda guerra mondiale, auspicando in una «riflessione approfondita sulle affinità della rappresentazione del potere nell'epoca delle origini del totalitarismo fra i due paesi e il diffondersi verso Sud di questi linguaggi, considerando soprattutto il rapporto con Tessenow e Speer» e mettendo in discussione «i preconcetti di una separazione tra un corso esclusivamente "mediterraneo" ed uno "nordico" nella storia dell'architettura», le indagini di Guarrera e di Messina muovevano da presupposti molto lontani da questo, in quanto l'obiettivo di entrambi gli architetti consisteva nell'analizzare la figura, la prassi progettuale e le realizzazioni di Francesco Fichera.

Nella pubblicazione del 2017 sull'architetto catanese, Fabio Guarrera evidenziava i legami esistenti fra l'Istituto Commerciale De Felice [Figg. 354, 355] – ideato nel 1926 ed inaugurato nel 1930 a Catania –, il Palazzo di Giustizia di Messina e l'influsso austriaco e tedesco ravvisabile in entrambe le opere. Infatti, se «la costruzione ortografica della pianta, la tripartizione delle aperture delle facciate esterne e la soluzione di facciata del lato settentrionale» ricordavano rispettivamente «le composizioni di Wagner, Hoffmann e Asplund, il linguaggio classicista delle semicolonne e delle semiparaste tuscaniche

[226] *Ivi,* p. 186.

richiama(va)no invece alle sperimentazioni linguistiche di Piacentini e Muzio, tese alla definizione di un linguaggio condiviso, direttamente derivato dalla tradizione neoclassica italiana». Guarrera analizzava, inoltre, la composizione planimetrica dell'edificio, «aderente alla forma trapezoidale del lotto» e pertanto rievocante «per certi aspetti il progetto della Postparkasse di Otto Wagner a Vienna, specie in alcuni dettagli del sistema distributivo e delle soluzioni d'angolo»: a suo parere la fronte principale era «una variazione sul tema del progetto della fronte del Palazzo di Giustizia di Messina di Piacentini, a sua volta ispirata al progetto per l'Ambasciata di San Pietroburgo di Peter Behrens»[227].

All'interno della sua tesi di dottorato – gentilmente resa consultabile – lo studioso approfondiva ulteriormente tali confronti, evidenziando come nel progetto per l'Istituto De Felice Fichera avesse adottato «la Postparkasse di Vienna di Otto Wagner come modello per scrivere un nuovo testo compositivo» e come fosse possibile «leggere tra questi due edifici importanti similitudini sia da un punto di vista dell'inserimento urbano, sia nella forma tipologica». Entrambi, infatti, prospettavano su una piazza, a Catania «attestata sul grande "Asse dei Viali" con al centro la statua del re a cavallo» mentre a Vienna «su una piazza tangente a un grande viale – il Ring – a risolvere la quinta scenica della statua di Georg Coch»[228]. Inoltre l'architetto catanese aveva trasferito tre particolari planimetrici dell'impianto di Wagner nel progetto della scuola, ovvero «la soluzione d'angolo alle due estremità dell'edificio, dove lo spigolo acuto è tranciato per favorire il rigiro della facciata principale su quelle laterali», «il corridoio ad anello che rigira attorno alle due corti di servizio, a destra e a sinistra della grande "Sala casse" del corpo centrale», risolvendo in tal modo «il collegamento orizzontale agli uffici di ogni piano», e le «due scale che collegano i vari piani degli uffici, disposte all'interno di una figura semicircolare sul lato minore delle corti laterali»[229]. Comparando le due piante Guarrera notava, altresì, come Fichera fosse riuscito ad adattare una traccia compositiva marginale desunta dalla pianta viennese – la cosiddetta «ipotiposi schematica», che ne permetteva la «perfetta sovrapposizione testuale» – facendola divenire il tema principale e trasformandone gli elementi in maniera originale. Lo stesso procedimento veniva evidenziato anche nei progetti catanesi del Padiglione per bambini tubercolotici, del 1929, e del Palazzo di Giustizia, del 1937, esempio che verrà analizzato nel dettaglio nel capitolo dedicatogli. A proposito della ipotiposi altimetrica, invece, lo studioso tornava a considerare l'Istituto De

---

[227] F. Guarrera, *Francesco Fichera. La modernità nella tradizione dell'architettura,* Siracusa 2017, pp. 82-85.

[228] F. Guarrera, *Inventare per comporre. Analogia ed espressione nell'architettura di Francesco Fichera,* tesi di dottorato in Composizione Architettonica, XXX ciclo, IUAV, pp. 26-28.

[229] *Ivi,* p. 28.

Felice paragonandolo, in questo caso, alla facciata del Palazzo dell'Ambasciata tedesca di San Pietroburgo di Peter Behrens [Fig. 153] e, come preannunciato, al progetto del Palazzo di Giustizia di Messina di Piacentini il quale, secondo tale analisi, aveva «già adottato la facciata di Behrens».

Bisogna notare come il legame tra Fichera e Piacentini ed il loro comune riferimento al progetto dell'architetto tedesco risulti di particolare interesse rispetto all'ambito della presente ricerca: se da una parte esso conferma l'apertura dell'architetto romano nei confronti delle tendenze architettoniche e stilistiche estere, ed in particolare rispetto a quelle provenienti dal contesto mitteleuropeo, al contempo consente una lettura del rapporto personale fra i due architetti italiani, vicini, come si vedrà meglio in seguito, per via del Sindacato e per la comune presenza nelle giurie di numerosi concorsi. Inoltre esso consente una riflessione circa l'influenza della nuova architettura piacentiniana progettata in Sicilia, eletta a modello dall'architetto catanese, nel solco del «processo di omologazione di quei caratteri stilistici "classicisti" che (avrebbe caratterizzato), da lì a poco, parte della ricerca architettonica italiana negli anni Trenta e Quaranta»[230]. Come evidenziato, ancora, da Guarrera, «affiancando e confrontando tra loro le tre facciate ci si accorge delle forti analogie che intercorrono tra questi edifici, ma anche delle sostanziali differenze. Il tema figurativo principale – il portico del tempio classico – è, nei tre casi, lo stesso, ma sempre rinnovato e "trasgredito" nell'esercizio compositivo praticato dai due architetti italiani»[231].

L'elemento comune consisteva, dunque, nel «tema della facciata tempio» declinato, tuttavia, diversamente. Al fine di una corretta analisi comparativa, occorre soffermarsi brevemente sul progetto della Deutsche Botschaft di San Pietroburgo, la cui fortuna critica – come riportato da Luka Skansi – «fu piuttosto di stampo politico-culturale, soprattutto in ambito tedesco nel corso degli anni Trenta, all'interno del processo di recupero, nell'architettura del Terzo Reich, dello stile monumentale e simbolico del tardo impero prussiano»[232], motivo per il quale, pur presentando caratteri innovativi, successivamente non è stata oggetto di molte indagini. L'aspetto di maggiore interesse rispetto a tali considerazioni consiste nel «prospetto monumentale a tre piani, caratterizzato dal semicolonnato con 15 campate che domina la piazza e riflette verso

---

[230] *Ivi,* p. 36.

[231] *Ibidem*.

[232] L. Skansi, *La Deutsche Botschaft di S.Pietroburgo, 1911-1923. Note su alcuni dettagli architettonici*, in H. Frank, S. Malcovati, A. Moro (a cura di), *Peter Behrens. Maestro di maestri*, Roma 2012, p. 75.

l'esterno l'area di rappresentanza»[233], ma bisogna notare come il fronte secondario, «anch'esso su tre piani, che si sviluppa sull'angolo smussato e lungo la laterale Morskaja, dove sono alloggiati gli uffici e l'appartamento dell'ambasciatore» risulti altrettanto composto da 15 campate, pur essendo ritmato da paraste, rappresenti «la proiezione della facciata principale, una sorta di facciata posteriore» e come insieme formino «un incastro angolare tra due organismi funzionali (rappresentanza e uffici) che chiudono la cortina edilizia esistente»[234].

Comparando la facciata di Behrens e quella di Piacentini, dunque, in primo luogo appare evidente la presenza delle semicolonne doriche di ordine gigante che scandiscono la superficie muraria, inframezzate da grandi aperture: a San Pietroburgo si tratta di tre ordini di finestroni, dei quali il mediano, corrispondente al piano nobile, risulta più alto, mentre a Messina tra gli ordini, soltanto due, sono posti dei bassorilievi decorativi, raffiguranti i busti dei giureconsulti. Le dieci semicolonne di Messina, però, sono scanalate, mentre quelle di San Pietroburgo risultano maggiormente colossali e semplificate e sono costituite da rocchi lisci. Altri elementi comuni sono il triplice ingresso – sebbene nel progetto piacentiniano quello centrale sia più alto ed evidente rispetto ai laterali e tutti siano evidenziati da cornici, mentre nel progetto di Behrens non siano previsti portali o cornici e gli accessi siano evidenziati unicamente dai tre balconi poco sporgenti posti al primo livello – e la presenza di un gruppo bronzeo sulla sommità degli edifici, in entrambi i casi una Quadriga dal sapore classico. Inoltre l'alto attico di Messina ospita un'iscrizione e dei bassorilievi, ovvero i due medaglioni con *Il Diritto* e *La Legge,* le quattro aquile e parte dei festoni vegetali che si sviluppano ai lati del corpo centrale della fabbrica, maggiormente sporgente rispetto al resto dell'edificio, mentre quello di San Pietroburgo ha un'altezza ridotta ed è privo di decorazioni. Lo sviluppo planimetrico ed altimetrico complessivo dei due casi, poi, presenta profonde differenze: come già sottolineato, il Palazzo di Messina è composto da tre corpi principali, collegati da passaggi coperti e caratterizzati dalla ricorrenza di semicolonne doriche e di alcune decorazioni scultoree nonché dall'arretramento del corpo centrale rispetto ai due laterali che, affiancandolo simmetricamente, insieme alla scalinata centrale (assente a San Pietroburgo) contribuiscono ad accrescerne la monumentalità. Il Palazzo di Giustizia si trova al centro di una grande area, circondato da giardini, da ampie strade laterali e dall'edificio dell'Università che si affaccia sulla stessa piazza, sebbene sia molto distante,

---

[233] *Ibidem.*

[234] *Ivi,* p. 76.

per cui risulta isolato rispetto al contesto e, anche per questo, maggiormente solenne. La parte predominante della facciata principale dell'ambasciata tedesca su piazza Sant'Isacco, invece, come descritto è costituita da semicolonne giganti alternate ai finestroni, mentre la parte terminale della stessa, leggermente arretrata e posta angolarmente, e quella laterale, che contribuisce a formare un blocco compatto, presentano tre ordini di finestroni, posti come quelli fra le semicolonne ma intervallati da paraste lievemente sporgenti e terminanti con capitelli dorici semplificati. Tale leggero arretramento, che non rispetta la linearità e l'orientamento della facciata-tempio e costituisce una «porzione della facciata secondaria che si affaccia sulla piazza», rappresenta «uno stratagemma chiave, l'espediente a partire dal quale Behrens costruisce la forma e il linguaggio del suo edificio. È questa scelta che gli permette di organizzare la pianta del complesso e di costruire una serie di relazioni con lo spazio urbano»[235], poiché influisce sulla differente percezione dell'edificio in base ai punti di vista ed alle sequenze di piani successivi. Il Palazzo, infatti costituisce «una quinta prospettica verso il palazzo Marinskij», in cui «il colonnato ritma il percorso visuale e si interrompe nel punto esatto in cui l'inquadramento richiede una cornice architettonica» ed acquisisce tridimensionalità soltanto avvicinandosi, se visto dalla cattedrale di Sant'Isacco. Se osservato dalla parte opposta della piazza, invece, sembra trattarsi di «un *altro* edificio, con una scala apparentemente minore», in quanto da quella visuale «non è percepibile il semicolonnato, e quindi la profondità della facciata» e «la facciata laterale diventa un'introduzione al piano del fronte principale, che si svela soltanto una volta occupato il giusto punto di osservazione»[236].

Al di là dei dettagli del progetto di Behrens, le soluzioni planimetriche dei due edifici sono molto distanti, così come la concezione generale degli stessi rispetto al contesto. Inoltre, sebbene in virtù delle analogie appena evidenziate possa essere riscontrata un'ispirazione all'edificio del 1911-13, bisogna ricordare come nelle prime fasi il progetto di Piacentini fosse stilisticamente ben distante da tale tipo di soluzione – alla quale potrebbe essersi, quindi, ispirato più che altro per la semplificazione delle forme e per la riduzione dell'apparato decorativo –, come il richiamo al "classico" semplificato in chiave moderna fosse un tema ricorrente e via via maggiormente dominante nell'estetica piacentiniana e infine come, nel caso del Palazzo messinese, la concezione fosse riconducibile anche al

[235] *Ibidem.*

[236] *Ibidem.*

cosiddetto “ambientismo” ed alla necessità di ispirarsi alla tradizione culturale ed architettonica dell’isola, ovvero al suo passato greco.

La ripresa delle colonne doriche di ordine gigante dell’ambasciata di Behrens è maggiormente ravvisabile, piuttosto, in un progetto elaborato da Marcello Piacentini insieme ad Angiolo Mazzoni ed a Gaetano Rapisardi negli stessi anni, il Palazzo delle Nazioni di Ginevra [Fig. 154]. Presentato al concorso del 1926, probabilmente fu penalizzato poiché non aveva «previsto la Sala dei Passi Perduti davanti alla grande Sala dell’Assemblea»[237]; la giuria – a detta dello stesso Piacentini «più preoccupata della politica che dell’arte»[238] – inserì il progetto nel terzo ed ultimo gruppo dei tre formati dai 27 progetti finalisti selezionati (sebbene Agnoldomenico Pica, come riportato in precedenza, nella scheda su Marcello Piacentini pubblicata nella *Nuova Architettura Italiana* del 1936 riferisse la vittoria del secondo, e non del terzo, premio *ex aequo*[239]) ed alla fine scelse «dieci architetti, tra i più disparati tra loro, e creò una Commissione (metà angeli e metà diavoli), per la redazione di un progetto definitivo, nel quale tuttavia prevalse la tendenza più moderata»[240]. I medesimi elementi compositivi, ossia le colonne doriche di ordine gigante, sarebbero stati, in seguito, utilizzati da Mazzoni per la facciata del Palazzo delle Poste di Palermo, anche in questo caso probabilmente per un richiamo al passato dell’isola ed, in particolare, al tempio di Segesta. La similitudine tra i due progetti è stata riscontrata anche da Domenica Sutera, che segnalava come l’edificio palermitano, caratterizzato da un «volume compatto e squadrato e, soprattutto, “il portico con colonne della modernità romana”»[241], fosse un’evoluzione del progetto del 1927 – «il progetto ginevrino presenta una configurazione simile al palazzo delle Poste di Palermo, sebbene prevede la realizzazione di un ordine gigante di semicolonne cilindriche rivestite da lastre di pietra» – e come l’architrave sommitale fosse dotato in entrambi i casi «di due bassorilievi raffiguranti figure alate poste ai lati della scritta dedicatoria dell’edificio, che nel palazzo di Palermo sono le allegorie dei messaggeri divini scolpite da Napoleone Marinuzzi di Murano»[242].

---

[237] P. Nicoloso, *Marcello Piacentini…,* op. cit., p. 89.

[238] M. Piacentini, *Lo stile del secolo,* in “Il Globo”, 10 marzo 1955, p. 3.

[239] A. Pica, *Nuova Architettura Italiana*, op. cit., p. 15.

[240] M. Piacentini, *Lo stile del secolo,* op. cit., p. 3.

[241] D. Sutera, *Una pietra per l’architettura e la città. L’uso del grigio di Billiemi nella Sicilia d’età moderna e contemporanea,* Palermo 2015, p. 203.

[242] *Ivi,* p. 213, nota 13.

Ad ogni modo, tornando al confronto fra l'Ambasciata tedesca ed il Palazzo di Giustizia, le semicolonne dell'edificio di rappresentanza di San Pietroburgo donano maggiore slancio e monumentalità alla facciata, che risulta ben proporzionata e bilanciata, accentuandone lo sviluppo verticale. Al contrario, nella parte centrale della facciata di Messina, la presenza di due soli ordini e, di conseguenza, di un minor numero di aperture, rende in modo minore l'alternanza fra pieni e vuoti riscontrabile nel Palazzo russo, le semicolonne risultano meno slanciate e, pur rimanendo colossali, non caratterizzano da sole la veste della facciata, in quanto si trovano in un delicato equilibrio con gli altri elementi, soprattutto con l'alto attico che conferisce un senso di appiattimento e di orizzontalità all'intera superficie "schiacciando" al di sotto semicolonne, finestre, portali e scalinata.

Dal punto di vista costruttivo e materico, infine, è riscontrabile un'analogia: l'edificio russo è «costruito in laterizio per le parti murarie e cemento armato per i solai e alcune parti portanti»[243] ed è rivestito da granito finlandese di colore rosso bruno, così come il Palazzo di Giustizia di Messina, che Piacentini aveva previsto integralmente in cemento armato ma che, per intervento del Consiglio superiore dei Lavori Pubblici – come riportato nell'articolo pubblicato nel 1916 sulla rivista "L'Architettura italiana" citato in precedenza – fu, infine, utilizzato soltanto per l'ossatura dell'edificio, realizzando in mattoni il resto della struttura e ricorrendo a materiali locali quali la pietra gialla di Solunto e quella di Cinisi, pietre isolane scelte «per accentuare lo stile grecizzante dell'insieme e il vago ricordo dei templi greci in Sicilia»[244]. In entrambi i casi, poi, il ritmo delle facciate è conferito dalle semicolonne (o dalle paraste) e dalle finestre che segnano i differenti livelli, sebbene a Messina sia presente un'alternanza nei materiali mentre a San Pietroburgo la «distinzione formale e materica netta tra un insieme che simula un sistema strutturale e quello che simula un sistema di tamponamenti»[245] sia raggiunta nonostante l'utilizzo univoco del materiale, elemento presente anche in un probabile modello di Behrens, già segnalato da Skansi, l'Altes Museum di Schinkel a Berlino (dal colonnato monumentale e dalle campate «caratterizzate da ampie vetrate che costituiscono un forte elemento orizzontale») nel quale «non vi è traccia del contrasto materico tra ordini e campate»[246].

---

[243] *Ivi,* p. 78.

[244] S. Prestifilippo, T. Saitta (a cura di), *Messina artistica e monumentale,* Messina 1974, pp. 37-38. Riportato in: L. Ferlazzo Natoli, *Il Palazzo di Marcello Piacentini sotto il profilo architettonico,* in R. Sisci (a cura di), *La Giustizia a Messina…,* op. cit., p. 105.

[245] *Ibidem.*

[246] *Ibidem.*

Come anticipato, Fabio Guarrera evidenziava la consonanza tra l'Istituto De Felice di Fichera ed il Palazzo di Giustizia di Messina: tale analisi comparata è stata proposta anche da Bruno Messina che, ragionando sul metodo progettuale di Francesco Fichera, notava in particolare una modalità definita «tecnica di montaggio» – consistente in «un sistema combinatorio di elementi tipologici, planimetrici e volumetrici, e di figure ricorrenti, composti secondo una logica ipotattica o paratattica» – ravvisabile appunto nell'Istituto, ove l'architetto aveva risolto «il disegno della pianta e delle fronti partendo da alcune palesi citazioni»[247]. Anche Messina proponeva il riferimento alla planimetria della Postparkasse di Otto Wagner, «sia nel sistema distributivo anulare interno alla corte, sia nelle soluzioni d'angolo con gli ambienti poligonali e l'abside posteriore», mentre rispetto al prospetto principale dell'Istituto, come anticipato, lo studioso rimandava «a due celebri edifici ultimati in quegli stessi anni, certamente noti a Fichera: l'Ambasciata tedesca a San Pietroburgo di Peter Behrens e il Palazzo di Giustizia di Messina di Marcello Piacentini […], due fabbriche che adottano, per la loro funzione simbolica e istituzionale, la tipologia della fronte prostila con semicolonne doriche»[248]. L'analisi proseguiva evidenziando come, rispetto all'Ambasciata, il Palazzo di Giustizia presentasse «un prospetto con attico e una partitura di intercolumni con passo più ampio e minore per numero (nove rispetto ai quindici dell'Ambasciata)» che conferivano all'edificio «un carattere più greve» ed, ancora, come nell'Istituto De Felice Fichera affidasse «il ruolo rappresentativo della fabbrica alla fronte principale che prospetta sul grande invaso trapezoidale di piazza Roma, adottando in toto il modello piacentiniano»[249]. Se le analogie e le citazioni apparivano fin troppo palesi, «sia nel numero di colonne e nella tripartizione degli ingressi, sia nei tondi collocati nell'attico e sopra le finestre del piano terra», secondo lo studioso il progetto di Fichera risultava «più elegante per le proporzioni rispetto al tribunale di Messina», poiché aveva risolto «la geometria triangolare del lotto con una raffinata soluzione d'angolo» e soprattutto in quanto era riuscito a conferire «con l'ordine gigante analoga scala alla fronte principale e a quelle laterali»[250]. Un'ulteriore nota interessante, riportata nel recente testo di Messina, è il giudizio di Piacentini sull'edificio scolastico catanese, espresso nel 1931 all'interno della monografia dedicata a Francesco Fichera: «lo schema architettonico, in pietra dell'Etna, si staglia nettamente dal fondo generale

---

[247] B. Messina, *Città e memoria in Fichera,* Siracusa 2020, p. 43.

[248] *Ivi,* p. 47.

[249] *Ivi,* pp. 47-51.

[250] *Ivi,* p. 51.

bianchissimo»[251] sul quale prende forma «la rappresentazione di un sistema tettonico articolato e complesso, definito dal colore grigio del basamento in pietra lavica e della trabeazione, delle semicolonne e delle paraste intonacate con sabbia vulcanica»[252].
Come evidenziato da Bruno Messina, dunque, mentre dal confronto tra il Palazzo di Giustizia di Messina e l'Ambasciata tedesca di San Pietroburgo emergevano alcune analogie ma soprattutto molte differenze, dall'analisi comparata delle facciate dell'edificio piacentiniano e dell'Istituto di Fichera risultavano precisi rimandi sia a livello compositivo sia a livello decorativo. Sebbene l'edificio scolastico si sviluppasse secondo una pianta ben distante da quella del Palazzo messinese, la sua facciata rappresentava quasi una completa citazione di quella realizzata pochi anni prima da Piacentini, indice del legame tra i due architetti e, forse, dell'omaggio reso da Fichera al potente amico e collega romano. Lo sviluppo orizzontale della facciata, i due livelli distinti dai finestroni, il triplice ingresso, l'alto attico decorato da due tondi al di sopra della trabeazione e soprattutto le semicolonne di ordine dorico costituiscono dei riferimenti precisi alla composizione messinese. Se la differenza nell'uso dei materiali può essere stata determinata dalla maggiore reperibilità della pietra lavica e di altri materiali tipici dell'area catanese (in luogo delle pietre di Cinisi e di Solunto, più vicine a Palermo), l'assenza della Quadriga e dell'ingresso principale leggermente più imponente rispetto ai due laterali nel caso dell'edificio scolastico è riconducibile alla differente destinazione d'uso dell'edificio. Il Palazzo di Giustizia di Messina rappresenta, perciò, un vero e proprio modello per la facciata dell'Istituto De Felice di Francesco Fichera. Tuttavia, trovandosi a progettare oltre un decennio dopo un edificio monumentale appartenente alla medesima tipologia, il Palazzo di Giustizia di Catania, l'architetto non si ispirò direttamente a tale modello, ormai un po' datato e legato a stilemi classici o tardo-eclettici, bensì ad esempi maggiormente orientati al razionalismo ed al moderno, pur mantenendo intatta l'idea del Tempio della Giustizia, pertanto dotato di pronao.

---

[251] M. Piacentini, *Francesco Fichera,* Maestri dell'Architettura, Ginevra 1931, p. XVI.

[252] B. Messina, *Città e memoria in Fichera,* op. cit., p. 52.

M. Piacentini, Palazzo di Giustizia di Messina, ingresso laterale.

## 3.3 ISPIRAZIONI AL "GRECO-SICILIANO"

Considerando i confronti proposti occorre evidenziare come, al di là della rilevanza del legame riscontrabile comparando il progetto piacentiniano, gli esempi tedeschi citati e l'edificio scolastico catanese, l'aspetto fondamentale emergente dall'analisi stilistica del Palazzo di Giustizia di Messina consista nell'ispirazione alla tradizione architettonica ed artistica greco-siciliana. Nell'articolo pubblicato dalla rivista "L'Architettura Italiana" nel 1923, analizzato in precedenza, Piacentini sottolineava appunto il carattere dell'edificio, «ispirato al greco-siciliano», aspetto più volte emerso considerando gli elementi architettonici e decorativi – ossia le semicolonne scanalate di ordine dorico, la Quadriga e le teste di Minerva – nonché l'uso dei materiali, a proposito dei quali bisogna ricordare come l'architetto riferisse che la fronte principale sarebbe stata costruita «in pietra di *Trapani*, di color grigio-celeste» mentre «le decorazioni scultorie in pietra di *Trani* biancastra». Evidentemente la scelta di materiali esclusivamente locali fu successiva ma, se in parte ciò potrebbe essere riconducibile a ragioni di convenienza economica e di sfruttamento delle imprese siciliane, bisogna altresì considerarne il valore simbolico, dal momento che la pietra di Solunto, come già ricordato, era stata adoperata nella costruzione dei templi greci di Selinunte, di Agrigento etc.

A tal proposito sembra interessante citare uno scritto di Angiolo Mazzoni, pubblicato nel 1934 sulla rivista "Artecrazia" e riportato da Domenica Sutera[253], nel quale l'architetto, al fine di giustificare la scelta dei materiali utilizzati (in particolare il grigio di Billiemi) per il Palazzo delle Poste di Palermo ad un mese dalla sua inaugurazione ed in risposta alle polemiche che si erano generate, spiegava: «il calcare tenero conchiliare con cui furono costruite le principali opere artisticamente notevoli di Palermo e che si estraeva dalle cave chiuse entro la cinta della città, è esaurito. Le cave di Solunto hanno dato il materiale del monumentale teatro del primo Basile, ma per ora possono dare solo pietra poco resistente agli agenti atmosferici, del tempo e del peso»[254]. Le polemiche erano state mosse, in particolare, dal giornalista Ottorino Gurrieri che, sulle pagine del quotidiano "L'Ora", aveva domandato come mai fosse stato preferito «quel calcare compatto reso così grigio, così duro, così lucido», ovvero il Billiemi, alla pietra di Solunto, «la nostra pietra gialla e tenera con la quale cento e cento architetti di tutti i secoli furon capaci di erigere i mille monumenti di diverso stile e di tante forme», rimproverando a Mazzoni un

---

[253] D. Sutera, *Una pietra per l'architettura e la città…,* op. cit. Il riferimento è riportato all'interno del capitolo *Le colonne del Novecento: il portico del palazzo delle Poste a Palermo,* pp. 199-213.

[254] A. Mazzoni, *Varietà di pietre e di marmi siciliani*, in "Artecrazia", novembre 1934, n. 74, p. 2.

equivoco a suo dire diffuso tra gli architetti contemporanei, che a Roma adoperavano «lo schietto travertino e il rosso mattone», mentre altrove erano tentati di «presentare i loro edifici nella materia più originale e levigata che sia possibile» (in questo caso ricorrendo al Billiemi). Il giornalista proseguiva esaltando la pietra di Solunto per i suoi profondi legami con la storia siciliana e per il suo radicato impiego in tutte le epoche:

> «il materiale costruttivo siculo dai templi di Segesta e Selinunte a quelli arabo-normanni, dalle case trecentesche alle chiese della rinascenza, dai palazzi barocchi a quelli neo-classici è stato generalmente uno: il calcare tufaceo che con il tempo diventa aureo, e che ha potuto creare un'epopea artistica e dare un'inconfondibile fisionomia alla storia dell'architettura in Sicilia»[255].

Al di là dei toni volutamente polemici in opposizione alle scelte di Mazzoni, dal testo emerge chiaramente il valore attribuito a tale materiale: che la preferenza sia stata dettata da ragioni estetiche e dalla volontà di connettersi alla tradizione costruttiva dell'isola o che si sia trattato di una scelta derivante da dinamiche autarchiche/di risparmio economico (non dovendo trasportare i materiali da altre regioni), bisogna riconoscere a Piacentini un atteggiamento ben più "aperto" nei confronti del contesto nel quale operò – inteso dal punto di vista geografico ma anche storico-culturale e sociale – rispetto a Mazzoni. Come riportato da Sutera, l'architetto romano adoperò «intensamente» il calcare di Billiemi «all'interno del complesso e, in particolare, negli ambienti più suggestivi e rappresentativi del potere giudiziario», ovvero nella pavimentazione dell'atrio di ingresso e del vestibolo dei Passi Perduti del corpo centrale – ambiente nel quale figurano anche due ordini di colonne (dodici in totale) dello stesso materiale e nel quale si affaccia lo scalone d'onore –, nei «cinque portali dell'atrio centrale con cornici a bugne diamantate e a losanghe, o alternate da lastre e borchie in bronzo», nei gradini e nelle balaustre delle scale dei corpi laterali, nei rivestimenti interni delle aule della Corte d'Assise, d'Appello e del Tribunale, nei portali di accesso, impreziositi da elementi scolpiti e nelle «sculture che raffigurano le teste, e in particolare quella di Pallade Athena, poste in sommità e al centro»[256] dei portali. Tuttavia per le facciate dei tre corpi di fabbrica, senza dubbio maggiormente rappresentative ed in diretto rapporto con la città e con i suoi abitanti rispetto agli interni, destinati ad essere apprezzati e "vissuti" soltanto dai frequentatori del Palazzo, Piacentini preferì ricorrere alla pietra di Solunto, distintiva al fine di rievocare il

---

[255] O. Gurrieri, *Il nuovo palazzo delle Poste e Telegrafi di Palermo,* in "L'Ora", 28 ottobre 1934.

[256] D. Sutera, *Una pietra per l'architettura…,* op. cit., p. 187.

linguaggio "dorico-pestano" e, come ricordava ancora Sutera, «selezionata, ormai per tradizione per le colonne doriche, per gli aggetti e per le zoccolature», e adoperata insieme ad un «intonaco a graniglia giallo oro», al quale si era già ricorso per il Palazzo del Municipio progettato da Antonio Zanca negli stessi anni, «ma con l'accorgimento di adottare una rifinitura per fasce a imitazione delle lastre in pietra lapidea»[257].

Di contro, analizzando tali facciate, al di là dei materiali prescelti e delle evoluzioni stilistiche ravvisabili nelle diverse fasi progettuali, sembra evidente l'assenza di elementi realmente riconducibili alla modernità o alle nuove tendenze stilistiche diffusesi in quegli anni, a differenza della facciata del Palazzo delle Poste di Palermo di Mazzoni: l'architetto romano avrebbe raggiunto il pieno compromesso fra la tradizione storico-culturale greca e le nuove tendenze pochi anni dopo, con il Museo della Magna Grecia progettato a partire dal 1932 per l'altra città gravemente danneggiata dall'evento sismico del 1908, Reggio Calabria. In questo caso il riferimento più evidente alla tradizione greca era demandato alla decorazione, in quanto su tutti i prospetti, fra il primo ed il secondo ordine di finestre, erano presenti dei medaglioni scolpiti dall'artista messinese Antonio Bonfiglio (come si vedrà, coinvolto già nella decorazione del Palazzo di Giustizia di Messina) e riproducenti le monete della Magna Grecia, accompagnate da didascalie relative alle diverse colonie. Dal punto di vista strettamente architettonico, tuttavia, seguendo quello che Adele Iacona De Caridi definiva «il neoclassicismo di stato, iniziato nel '31 che predomina riuscendo a prevaricare prepotentemente il movimento moderno»[258], Piacentini era riuscito a «riassumere e ricordare visibilmente il carattere tradizionale ellenico della Reggio calcidese» senza «cadere in viete ed ingenue ripetizioni di schemi classici», attraverso «una pilastratura verticale aggettante che scende dalla trabeazione fino alle fondamenta, alludente al colonnato di un tempio classico»[259] nel prospetto di via Vittorio Veneto ed in parte in quello di via Saverio Vollaro, ma assente in quello principale. L'edificio era rivestito in travertino romano rientrando, così, come «moltissimi edifici pubblici dell'epoca […], nella politica economica dell'autarchia», mentre il basamento era in pietra lavica: anche in questo il Museo reggino si distingue dal progetto messinese, di pochi anni precedente, dimostrando la mutata tendenza di Piacentini, ormai meno attento ai caratteri del cosiddetto "ambientismo" ed all'utilizzo di materiali locali in favore di una fabbrica compatta, monumentale e dalle linee estremamente semplificate, in grado di

---

[257] *Ibidem,* p. 185.

[258] A. Iacona De Caridi, *Marcello Piacentini: il Palazzo di Giustizia di Messina…,* op. cit., p. 14.

[259] *Ibidem.*

riassumere in sé quei caratteri richiamanti la classicità greca e romana, tuttavia attraverso un linguaggio moderno. Il nuovo lessico architettonico piacentiniano era caratterizzato dai pilastri, dal contrasto tra pieni e vuoti e dalla semplificazione delle forme, e si manifestava pienamente in edifici massicci, squadrati e dalle dimensioni colossali (ne è un altro esempio il Palazzo di Giustizia di Milano che, come visto, anche per via di tali caratteristiche sarebbe divenuto un modello per molti altri edifici appartenenti alla medesima tipologia), in grado di comunicare «quel momento culturale e politico che essa (l'architettura) vuole eternare»[260] e che avrebbe caratterizzato il nuovo volto di numerosi brani di città italiane di quegli anni, ascrivibili al cosiddetto "stile littorio".

[260] *Ivi,* p. 15.

M. Piacentini, bozzetto del Palazzo di Giustizia di Messina,
in A. Munoz, Marcello Piacentini, "Architettura e Arti decorative", V, 1925, 1-2, p. 50.

## 3.4 L'IMPORTANZA DEL BOZZETTO IN GESSO

Tornando all'analisi degli articoli d'epoca sul Palazzo di Giustizia di Messina, seguendo il criterio cronologico occorre menzionare l'articolo, più volte citato, pubblicato da Antonio Muñoz nel fascicolo di settembre-ottobre 1925 della rivista "Architettura e Arti decorative", centrato sulla figura di Marcello Piacentini e sulla sua produzione. Del Palazzo di Giustizia lo storico dell'arte riportava una brevissima descrizione, già citata in precedenza ed accompagnata da quattro immagini esplicative rispetto al testo: un disegno del prospetto principale – «formato da tre corpi in forma di porticati dorici, quello centrale assai più lungo, raccordato con i due laterali per mezzo di corpi di fabbrica più bassi e arretrati; li sormonta un alto attico»[261] –, la pianta del piano terreno e due immagini relative ad un bozzetto in gesso riproducente la parte centrale della facciata. Se i due disegni relativi alla versione definitiva di pianta ed alzato risultano interessanti per comprendere le peculiarità del progetto e la rispondenza tra aspetti funzionali ed aspetti estetici, le fotografie del bozzetto, accompagnate da una didascalia che fornisce ulteriori informazioni – «M. Piacentini: Messina - Il Palazzo di Giustizia - Bozzetto in gesso. Costruzione in pietra gialla di Solunto iniziata nel 1920»[262] – permettono di cogliere sinteticamente gli aspetti stilistici dell'edificio e delle sue decorazioni.

Prima di proseguire nell'analisi, sembra utile soffermarsi sull'alto grado di rappresentatività di tale bozzetto, dimostrato dall'utilizzo della medesima immagine anche quando il Palazzo era stato concluso, ovvero quale apertura del volume pubblicato in occasione dell'inaugurazione. Se nella copertina del Primo Quaderno de' L'Italia Fascista campeggiava un'immagine della Quadriga di Ercole Drei – opera significativa dal punto di vista artistico ma anche in quanto elemento simbolico chiamato a porre «in risalto la classicità dell'edificio di ordine dorico»[263] –, al centro della prima pagina, riportante il titolo, l'anno, l'editore ed altre informazioni essenziali, si trovava, appunto, un'immagine frontale del modello [Fig. 137]. Bisogna notare come, sebbene l'edificio presenti un evidente sviluppo orizzontale (dovuto, come già detto, anche al rispetto delle norme antisismiche ed alla conseguente impossibilità di progettare una costruzione più alta), nel

---

[261] A. Muñoz, *Marcello Piacentini*, op. cit., p. 90.

[262] *Ivi,* p. 49.

[263] L. Dufour, *Nel segno del littorio. Città e campagna siciliane nel Ventennio,* Caltanissetta 2005, p. 155.

bozzetto emerga un serrato rapporto tra i diversi elementi, in grado di trasmettere maggiore equilibrio e monumentalità rispetto alla realizzazione complessiva. Le semicolonne scanalate di ordine dorico, infatti, si trovano in perfetto equilibrio tra la scalinata monumentale, la trabeazione e l'attico, mentre la Quadriga conclude la composizione donando un ulteriore senso di possanza e di armonia fra le parti, oltre a rimandare all'evidente carattere greco del progetto. Dall'immagine del modello, inoltre, non è possibile distinguere i diversi materiali e le relative cromie che caratterizzano la facciata (pietra di Solunto ed intonaco «a graniglia» giallo-ocra, segnato «lievemente dalla rifinitura per fasce ad imitazione delle lastre di pietra»[264], marmo di Billiemi grigio scuro e bronzo dei portali e della Quadriga, grigio-verde) ma il suddetto fattore contribuisce a donare maggiore uniformità e monumentalità all'edificio, che in tal modo si presenta quale Tempio della Giustizia, richiamando il modello ideale del tempio greco a cui si ispira e per mezzo del quale intende porsi in continuità rispetto alla tradizione ed alla storia architettonica ed artistica dell'isola. Il bozzetto non costituisce, dunque, una semplice rappresentazione in scala realizzata durante la progettazione per simulare il risultato finale a scopo illustrativo, ma oltrepassa tale funzione divenendo esso stesso l'immagine rappresentativa del nuovo Palazzo di Giustizia in luogo dell'edificio reale. Anche in molti altri casi Piacentini si avvalse di modelli durante le fasi progettuali, ad esempio per il Palazzo di Giustizia di Milano, come si evince dal numero monografico di "Architettura" consacrato all'edificio nel gennaio-febbraio 1942: nelle ultime pagine della rivista, dedicate all'illustrazione degli aspetti tecnici (i servizi elettrici, l'illuminazione, i servizi idrici e sanitari, l'impianto di riscaldamento, gli infissi, i pavimenti in linoleum, i marmi di Valle Strona, le ditte coinvolte etc.) venivano, infatti, riportate delle informazioni relative ai modelli ed ai plastici, eseguiti da Giovanni Brambilla. In questo caso i bozzetti realizzati dallo «stuccatore-artista» erano necessari, poiché:

> «in un edificio di così vasta mole ed altamente rappresentativo quale il palazzo di giustizia di Milano vi sono tanti problemi di carattere architettonico e decorativo che il progettista prima di passare all'esecuzione di una struttura di un soffitto o della forma di una sala, di un'aula o di un portale, di una colonna o di un timpano, deve studiare e risolvere oltre che con i disegni con l'ausilio dei modelli plastici»[265].

---

[264] F. Paolino, *Dal monumentale al razionale…,* op. cit., p. 16.

[265] "Architettura", XXI, gennaio-febbraio 1942, numero monografico, p. 77.

A questo scopo, come si legge sulla stessa pagina, l'artista realizzò una «prima esecuzione dell'archetipo generale del palazzo in scala 1:100 (circa metri 3x2 di plastico)»: «contemporaneamente allo sviluppo degli elaborati di progetto il Brambilla eseguiva gli archetipi, sì che da quello generale e per tutta la durata dei lavori il Brambilla ha dato la sua opera eseguendo bozzetti degli esterni e degli interni, prima in scala piccola per lo studio delle masse poi in scala sempre più grande fino ad arrivare ai modelli e campionature al vero di quasi tutte le opere eseguite nel palazzo»[266].

Per il Palazzo di Giustizia di Milano, dunque, vennero realizzati numerosi modellini [Figg. 54-58] aventi funzioni pratiche e sussidiarie, legate principalmente alla corretta realizzazione del progetto, mentre nel caso di Messina il bozzetto – del quale non si conosce l'artefice – come si è visto riproduceva soltanto la parte centrale della facciata, ovvero il nucleo maggiormente rappresentativo, per cui il suo valore andava oltre le pure funzioni pratiche. Inoltre, per illustrare il progetto e la realizzazione milanese sulla stampa dell'epoca vennero utilizzati numerosi disegni progettuali e fotografie ma non si ricorse ai bozzetti, mentre nel caso di Messina, come già sottolineato, anche ad opera finita si preferì utilizzare l'immagine del modello, probabilmente poiché in grado di presentare un edificio compatto, monumentale, ben equilibrato e regolare, in luogo di una facciata caratterizzata da tre diversi corpi di fabbrica posti su piani differenti e discontinui anche dal punto di vista architettonico e decorativo.

Nel modello sono evidenti anche gli aspetti decorativi, che contribuiscono a donare uno spiccato senso di solennità ed una sorta di atemporalità all'architettura; dall'analisi di tali elementi, inoltre, è possibile comprendere la cura del dettaglio perseguita dall'architetto. In particolare si tratta delle cornici dei tre portali principali (in realtà realizzate in pietra di Billiemi, sebbene tale dettaglio non sia desumibile né dal bozzetto né dalla didascalia), sormontate da lapidi contenenti iscrizioni, e delle cornici delle finestre del piano terra; dei due medaglioni visibili (in totale sono sei) contenenti i busti dei giureconsulti messinesi; delle coppie di ghirlande poste a decoro dei finestroni del primo piano (che fungono da balconate non sporgenti); delle protomi leonine al di sopra della trabeazione, in corrispondenza delle semicolonne; delle aquile poste sull'attico, ai lati dell'iscrizione centrale (non leggibile nel bozzetto) «*CONSTAT PROFECTO AD SALUTE, CIVITATVMQVE INCOLVMITATEM, VITAMQVE HOMINVM QVIETAM ETBEATAM INVENTAS ESSE LEGES*» (ovvero «È noto a tutti che le leggi furono elaborate per la salvezza dei cittadini e l'incolumità delle città, nonché per una vita tranquilla e felice dell'umanità», desunta dal

[266] *Ibidem*.

*De Legibus* di Cicerone, Libro 2, paragrafo 11). Le altre iscrizioni presenti in facciata, oltre alla scritta «*IVSTITIA*» posta all'interno della cornice al centro del portale principale, sono citazioni bibliche: «*EXVLTEVT ET LAETENTVR QVI VOLVNT JUSTITIAM*», ovvero «esultino e si rallegrino quelli che favoriscono la giustizia» dal Libro dei Salmi, XXXIV, versetto 27, e «*IN MVLTILOQVIO NON DEERIT PECCATVM*», ovvero «il molto parlare non sarà senza peccato» dal Libro dei Proverbi, capo X, 19.

Nell'aprile del 1928 "Architettura e Arti Decorative", come anticipato, pubblicò un articolo interamente dedicato al Palazzo di Giustizia, ormai terminato e prossimo all'inaugurazione solenne, che sarebbe avvenuta il 28 ottobre dello stesso anno per rispettare la consuetudine dell'inaugurazione delle nuove opere realizzate dal regime in coincidenza con la ricorrenza della marcia su Roma (e quindi dell'inizio dell'era fascista), sebbene l'articolo si aprisse riferendo della recente inaugurazione, probabilmente avvenuta nei mesi precedenti al completamento dei lavori.
La cerimonia del 28 ottobre 1928 è confermata anche dall'articolo datato 18 ottobre 1928 del quotidiano "Il Giornale d'Italia", dalla pubblicazione (già menzionata, spesso nominandola come Primo Quaderno de' L'Italia Fascista, e che sarà di seguito analizzata) *Palazzo di Giustizia in Messina, XXVIII ottobre MCMXXVIII, AN. VII,* Ministero dei LL. PP. / Genio Civile / Servizio Terremoto, e dalle fonti d'archivio.

Lettera di M. Piacentini al Primo Ministro B. Mussolini, 8 gennaio 1929.
Archivio Centrale di Stato, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Gabinetto, Rubriche, 1928-30: Messina, Palazzo di Giustizia.

# 3.5 UN PERCORSO A RITROSO: DALL'INAUGURAZIONE ALLE PRIME FASI ATTRAVERSO I DOCUMENTI DELL'ARCHIVIO CENTRALE DI STATO

La conferma circa la data della cerimonia ufficiale di inaugurazione del Palazzo deriva, altresì, dai documenti individuati nel corso delle indagini presso l'Archivio Centrale di Stato a Roma. All'interno del fondo Presidenza del Consiglio dei Ministri (PCM, Gabinetto, rubriche per anni), infatti, sono presenti alcune comunicazioni intercorse tra la Presidenza del Consiglio dei Ministri, il Prefetto di Messina, il Ministero della Giustizia ed il Ministero delle Comunicazioni a proposito del viaggio e dell'intervento del Sottosegretario di Stato per la Giustizia e gli Affari di culto Mattei Gentili in occasione dell'inaugurazione.

In particolare, con il dispaccio telegrafico n. 4998, contenuto nel Fasc. 14/2 n. 4558, riferibile all'anno 1928, il Segretario Capo della Presidenza del Consiglio dei Ministri Guido Beer informava il Prefetto di Messina circa la partecipazione di Mattei Gentili in rappresentanza del Governo.

Un documento del 21 ottobre 1928 riportava, invece, l'«estratto del biglietto urgente di Stato del Gabinetto di S. E. Il Guardasigilli in data 18 ottobre 1928 e diretto al Signor Segretario Capo della Presidenza del Consiglio dei Ministri», nel quale il Ministro della Giustizia assicurava di aver «già delegato S. E. Mattei Gentili (ad) intervenire in rappresentanza (del) Governo (alla) cerimonia (di) inaugurazione (del) Palazzo Giustizia che avrà luogo stesso giorno Messina». Gli altri documenti contenuti nel medesimo fascicolo si riferivano alla messa a disposizione «del Sottosegretario di Stato un vagoncino-salone da unire al treno n. ottantanove in partenza dalla stazione di Roma alle ore 14.40 del giorno 27 corrente», richiesto il 19 ottobre dal Segretario particolare del Sottosegretario di Stato, De Conciliis, nonché a disposizioni date in merito dal Segretario Capo della Presidenza del Consiglio dei Ministri Beer il 25 ottobre tramite telegramma (n. 35303). Inoltre vi si trovava il telegramma con il quale lo stesso Beer si rivolgeva a Costanzo Ciano, Ministro delle Comunicazioni, per la concessione giunta dal Ministero competente il 27 ottobre tramite fonogramma:

> «Per incarico S. E. Capo Governo, e con riserva trasmettere autorizzazione autografa, prego E. V. compiacersi disporre concessione vagoncino salone per viaggio che S. E. Mattei Gentili Sottosegretario Stato Giustizia effettuerà per Messina dove 28 corrente rappresenterà Governo inaugurazione quel Palazzo Giustizia stop. Pregata Eccellenza partirà da Roma il giorno ventisette avanti con treno numero ottantanove delle ore quattordici et quaranta stop. Gradirò cortese conferma stop».

Sulla stessa vicenda vi erano, infine, un appunto per il Capo del Governo in cui si comunicava l'avvenuta notifica dell'autorizzazione ed un altro telegramma avente per oggetto la medesima «concessione del vagoncino salone».
Di particolare interesse appaiono, inoltre, sei documenti dello stesso tipo, di poco successivi all'inaugurazione. Si tratta di brevi scambi epistolari tra Marcello Piacentini e la Presidenza del Consiglio dei Ministri, che testimoniano l'intento "auto-promozionale" dell'architetto romano, in quegli anni non ancora divenuto «il dittatore dell'architettura»[267] fascista ma che evidentemente si muoveva al fine di conquistare l'attenzione e la fiducia del Duce, probabilmente in previsione di possibili futuri incarichi.
Il 14 dicembre 1928, infatti, Piacentini scriveva dal suo studio, sito ancora in via del Clementino, al Capo della Segreteria della Presidenza del Consiglio Beer:

> «Ho preparato un grande album di fotografie del grande Palazzo di Giustizia di Messina, che venne inaugurato il 28 ottobre scorso.
> Sono desideroso di offrire detto album a S. E. il Primo Ministro.
> Mi permetto perciò rivolgere a Lei calda preghiera perché voglia ottenermi una udienza di pochi minuti.
> La ringrazio e La ossequio distintamente.
> Dev.mo Marcello Piacentini».

Il 30 dicembre Beer riferiva al Duce, in un appunto:

> «L'Architetto Marcello Piacentini ha espresso il desiderio di fare personalmente omaggio a V. E. di un grande album di fotografie del Palazzo di Giustizia inaugurato nell'ottobre scorso a Messina; ed a tal fine prega l'E. V. di volergli accordare una breve udienza. Si ha l'onore di sottoporre la richiesta alle determinazioni di V. E.».

Sebbene non sia conservato alcun documento che attesti la risposta di Mussolini, è possibile desumerla dalla comunicazione inviata da Beer a Piacentini il seguente 4 gennaio 1929:

> «Gentilissimo Commendatore,
> Non ho mancato di sottoporre il desiderio da Lei espressomi a S. E. il Capo del Governo.

[267] Definizione presente all'interno dell'articolo pubblicato da Leonardo Borgese sul "Corriere della Sera" il 20 maggio 1960, come riferito da Vidotto e riportato all'inizio del presente capitolo.

Questi, peraltro, non ha attualmente possibilità alcuna di accordarle la chiesta udienza a causa delle molteplici sue occupazioni. Ella potrà, mi creda, far pervenire in altro modo a S. E. l'album delle fotografie del Palazzo di Giustizia di Messina, il cui invio troverà ben gradito.
Con distinti saluti, Beer»[268].

Pochi giorni dopo, l'8 gennaio 1929, evidentemente non essendosi lasciato scoraggiare dalla risposta negativa di Beer, l'architetto inviò un'altra missiva rivolgendosi direttamente a «S. Eccellenza Benito Mussolini Primo Ministro d'Italia»:

«Eccellenza,
Ho l'onore di presentare a V. Eccellenza un album di fotografie del Palazzo di Giustizia di Messina, che venne inaugurato il 28 ottobre scorso.
Il lavoro compiuto durante gli ultimi 5 anni dell'era fascista, è di tale mole e importanza, da non far disperare che V. E. voglia prenderne visione.
Io oso sperare che quest'opera, da me onorificamente diretta, possa riscuotere, come per il Monumento alla Vittoria Italiana di Bolzano e come per la Casa Madre dei Mutilati di Roma, la Sua approvazione.
Prego V. E. di gradire i miei più distinti ossequi.
Dev.mo
Marcello Piacentini».

Al di là dei toni volutamente auto-celebrativi, dal contenuto della lettera risulta evidente l'importanza attribuita da Piacentini al progetto del Palazzo di Giustizia, sia dal punto di vista simbolico – la tipologia era, infatti, tra le più nobili e magniloquenti tra i possibili edifici pubblici – sia concretamente, per le dimensioni significative (la «mole») e per il lavoro che il progetto aveva richiesto («gli ultimi 5 anni»). Inoltre sembra interessante notare il confronto tra il progetto messinese e gli altri due menzionati, che risultano essere tra le principali realizzazioni alle quali l'architetto si era dedicato in quegli anni: il Monumento alla Vittoria di Bolzano (inaugurato il 12 luglio 1928) e la Casa Madre dei Mutilati di Roma (inaugurata il 4 novembre dello stesso anno, in occasione del decennale della vittoria della prima guerra mondiale). Come riportato in precedenza, già Paolo Nicoloso aveva evidenziato l'importanza dei due progetti citati rispetto alla carriera di Piacentini ed al suo crescente legame con il fascismo, definendo la Casa Madre dei Mutilati «uno degli edifici più imponenti finora finanziato dal regime»[269] e ricordando come

[268] Anche questi tre documenti sono conservati all'interno del fascicolo 14/2 n. 4958.

[269] P. Nicoloso, *Marcello Piacentini…,* op. cit., p. 75.

l'incarico del Monumento di Bolzano fosse stato il primo ricevuto direttamente da Mussolini, a dimostrazione della fiducia e del rapporto diretto che si andava instaurando e, forse, proprio in virtù del quale l'architetto provò a rivolgersi in modo diretto al Duce per mostrargli il risultato del suo recente lavoro.

Il «grande album di fotografie del Palazzo di Giustizia» inviato alla Presidenza del Consiglio dei Ministri e destinato al Duce avrebbe costituito una fonte preziosa per analizzare nel dettaglio l'edificio, soffermandosi su dettagli architettonici e decorativi messi in evidenza dalle immagini probabilmente commissionate da Piacentini o, almeno, da questi approvate ed apprezzate. Tuttavia tale raccolta risulta dispersa, poiché sin dalla sua ricezione fu separata dalla missiva, com'è possibile desumere dalla nota apposta a matita sul documento, nella quale si legge «19, 929 (VII) l'album trovasi in archivio» e, di conseguenza, non confluì nel fondo in seguito custodito dall'Archivio Centrale di Stato. Nonostante non sia dato conoscere l'opinione di Mussolini sulle immagini e, dunque, sul Palazzo, gli ultimi due documenti raccolti nello stesso faldone (fasc. 14/2 n. 4558) fanno supporre che il Duce abbia visionato le foto: si tratta di un appunto per «S. E. Il Capo del Governo» identico nel testo ma datato in un caso 13 gennaio e nel secondo 22 gennaio 1929, dal quale risulta che l'album fotografico gli sia stato recapitato.

> «L'Architetto Marcello Piacentini, uniformandosi a quanto, d'ordine dell'E. V., gli è stato fatto presente da questa Presidenza, ha inviato l'album delle fotografie del Palazzo di Giustizia, inaugurato il 28 ottobre u.s. a Messina, album che avrebbe desiderato porgere personalmente all'E. V.
> Si ha l'onore di presentarlo a V. E.».

Nel corso delle indagini presso l'Archivio Centrale di Stato sono stati individuati anche altri documenti riferibili al Palazzo di Giustizia di Messina: occorre distinguere fra quelli relativi all'inaugurazione della Corte d'Appello, avvenuta nel 1930 e conservati all'interno del fascicolo più volte citato (14/2 n. 4558) e quelli precedenti che, in particolare, testimoniano lo stato dei lavori nel 1922 anche rispetto alla vicenda più ampia della ricostruzione della città dopo il sisma del 1908.
Gli appunti ed i telegrammi relativi all'inaugurazione della Corte d'Appello avvenuta, come si apprende, il primo dicembre 1930, sono relativi alla determinazione dell'intervento di Alfredo Rocco, Ministro della Giustizia e degli Affari di Culto, alla cerimonia, per cui non

riguardano aspetti interessanti ai fini dell'analisi architettonica o artistica del Palazzo, all'epoca già terminato ed inaugurato.
Il 27 novembre il Prefetto di Messina, «a nome della rappresentanza del locale Foro, del Podestà di quel Capoluogo e del Preside dell'Amministrazione Provinciale» chiedeva al Duce l'autorizzazione affinché il Ministro Rocco potesse intervenire «alla solenne inaugurazione della Corte di Appello di Messina, fissata per il 1 dicembre p.v.», mentre l'appunto del 28 novembre, anch'esso rivolto al Capo del Governo, riportava l'autorizzazione dell'intervento del Ministro alla quale l'interessato aveva, tuttavia, replicato facendo presente che nello stesso giorno sarebbero state inaugurate anche la Corte d'Appello di Brescia e le nuove sezioni delle Corti d'Appello di Lecce e di Caltanissetta per cui, «per non dar luogo a malumori da parte delle città pretermesse, che pure desideravano il suo intervento alla cerimonia», proponeva di «astenersi per ora dal recarsi in alcun luogo, anche a causa dei lavori parlamentari in corso» e di programmare in seguito delle visite alle nuove Corti d'Appello. Di conseguenza, il Capo Gabinetto della Presidenza del Consiglio dei Ministri, Beer, aveva inviato un telegramma al Prefetto di Messina per comunicare la mancata presenza di Rocco all'inaugurazione «per sopraggiunte circostanze», mentre il Sottosegretario della Presidenza del Consiglio dei Ministri, Giunta, comunicò a Rocco che il Capo del Governo conveniva con quanto fatto presente circa l'inaugurazione e, quindi, appoggiava la scelta di non prendere parte a nessuna delle inaugurazioni.

Come anticipato, gli altri documenti individuati, sempre all'interno del fondo PCM, Gabinetto, rubriche, si riferiscono al 1922: il fascicolo 8/2 n. 975 conteneva un «Foglio di Trasmissione all'On. Ministero della Giustizia e degli affari di culto» datato 20 aprile 1922, nel quale il Segretario Capo Ferraris riferiva della «premura per la costruzione del Palazzo di Giustizia in quella città» manifestata dalla Camera di Commercio e Industria di Messina e chiedeva «qualche notizia a riguardo». Inoltre vi erano due documenti dai contenuti pressoché identici: l'«Ordine del giorno della Camera di Commercio e Industria di Messina», risalente al 5 maggio 1922, e il documento redatto dal Segretario Capo Ferraris il 12 maggio del 1922, indirizzato al Prefetto di Messina ed avente come oggetto la «costruzione del Palazzo di Giustizia». Il documento del 5 maggio riportava, infatti, quanto segue:

«Oggetto: costruzione del palazzo di giustizia in Messina: ordine del giorno della Camera di Commercio e Industria di Messina.
A seguito dei voti analoghi espressi dal Consiglio Comunale e dei Collegi Forensi di Messina, questo Ministero non mancò di interessare vivamente quello dei LL. PP. per la più sollecita prosecuzione dei lavori di costruzione del nuovo palazzo di Giustizia di Messina.
Quel Dicastero ha ora fatto conoscere che il primo lotto dei lavori su cennati concernente le fondazioni è prossimo all'ultimazione e che si sta subito provvedendo all'appalto del secondo lotto relativo alla costruzione della parte rustica del piano cantinato dell'armatura dei pilastri della gabbia fino all'altezza del solaio sul pianterreno. Ha poi aggiunto che essendo stata approvata recentemente la variante proposta dall'architetto Piacentini alla facciata del palazzo, l'ufficio Speciale del Genio Civile per il servizio terremoto di Messina ha iniziato ed alacremente prosegue l'elaborazione del progetto della parte rustica dell'intero gruppo di edifici e cioè della restante parte del corpo centrale e dei due corpi laterali del palazzo medesimo. Pel Ministro».

Il documento del 12 maggio, invece, era il seguente:

«Il Presidente della Camera di Commercio e Industria di codesta Provincia comunicò a questa Presidenza il voto formulato per la costruzione del palazzo di Giustizia in codesta città. Il Ministero della Giustizia, all'uopo interessato, ha fatto ora conoscere che, in seguito ad analoghi voti espressi dal Consiglio Comunale e dei Collegi Forensi di codesta città, non ha mancato di rivolgere premure al Ministero dei Lavori Pubblici per la sollecita prosecuzione dei lavori relativi al nuovo palazzo di Giustizia. Ed il Ministero dei Lavori Pubblici ha informato che il primo lotto dei lavori, concernente le fondazioni, è prossimo ad essere ultimato, e che si sta provvedendo all'appalto del secondo lotto relativo alla costruzione della parte rustica del piano cantinato e dell'armatura dei pilastri della gabbia fino all'altezza del solaio sul pianterreno. Ha, inoltre, fatto conoscere che, essendo stata approvata recentemente la variante proposta dall'architetto Piacentini per la facciata del palazzo, l'Ufficio Speciale del Genio Civile pel servizio terremoto ha iniziato e prosegue alacremente l'elaborazione del progetto della parte rustica dell'intero gruppo di edifici e, cioè, della restante parte del corpo centrale e dei due corpi laterali del palazzo stesso.
Si prega di informare di quanto sopra il Presidente di codesta Camera di Commercio e Industria».

Nel maggio del 1922, dunque, soltanto il primo lotto dei lavori era stato quasi ultimato, mentre era in corso l'appalto per il secondo lotto, «relativo alla costruzione della parte rustica del piano cantinato e dell'armatura dei pilastri della gabbia fino all'altezza del solaio sul pianterreno», e «l'Ufficio Speciale del Genio Civile pel servizio terremoto» stava

elaborando il «progetto della parte rustica dell'intero gruppo di edifici e, cioè, della restante parte del corpo centrale e dei due corpi laterali del palazzo stesso».
Come si legge, inoltre, si erano svolte le votazioni della Camera di Commercio e Industria messinese, del Consiglio Comunale e dei Collegi Forensi della città per appoggiare la costruzione dell'edificio ed il Ministero dei Lavori Pubblici era stato sollecitato per la prosecuzione dei lavori. Il dato più interessante, tuttavia, è quello relativo all'approvazione della «variante proposta dall'architetto Piacentini per la facciata del palazzo» dal momento che, come visto in precedenza, dopo dieci anni il precedente progetto era ritenuto ormai superato da Piacentini.

All'interno del fascicolo 3/10 n. 2304, invece, era contenuto il *Memoriale per la ricostruzione di Messina*, risalente al 19 settembre 1922 e redatto dal Comitato Promotore di agitazione, dall'Associazione Proprietari, dall'Associazione commercianti industriali, dal Collegio degli ingegneri e degli architetti e dal Sindacato costruttori. Rispetto al Palazzo di Giustizia era interessante la voce «Edifici pubblici in corso di esecuzione per conto del Ministero dei Lavori Pubblici», che riportava informazioni utili in quanto confermavano lo stato dei lavori riferito dai precedenti documenti considerati e chiarivano, altresì, l'aspetto economico:

> «I più importanti (edifici pubblici in corso di esecuzione per conto del Ministero dei Lavori Pubblici) sono quelli destinati all'Amministrazione della Giustizia, e quelli destinati all'insegnamento universitario. Per il Palazzo di Giustizia la costruzione è stata avviata per un primo e secondo lotto, e sono stanziati i fondi per un terzo lotto. Con questi 3 lotti potrà esaurirsi il rustico dell'edificio, ma i lavori del rustico sono sospesi per difficoltà burocratiche relative agli appalti mentre per completare sollecitamente l'opera e rendere proficui i 4 milioni già spesi occorre finanziare e appaltare fin da adesso quelle opere di rifinimento, che possono già iniziarsi insieme al completamento del rustico».

Se nel 1922 erano già stati spesi 4 milioni per il Palazzo, da un documento relativo all'anno seguente risulta che la nuova cifra stanziata per la costruzione ammontava a 10 milioni. Nel fascicolo del Gabinetto della Presidenza del Consiglio dei Ministri risalente al 1923 sono stati individuati i seguenti documenti riconducibili, tuttavia, all'anno precedente: un'altra copia del *Memoriale del Comitato Promotore d'Agitazione* per la ricostruzione della città; la relazione al Municipio di Messina dell'Assessore ai LL.PP. Grand'Uff. Salvatore Siracusano sull'opera di ricostruzione della città e voto dell'On.

Consiglio Comunale al Governo, del 14 settembre 1922; il resoconto della votazione del Governo «per la ricostruzione dei paesi distrutti o danneggiati dal terremoto del 28 dicembre 1908, Roma», datata 22 novembre 1922. Al 1923 risalgono, invece, il *Memoriale dell'Avv. Gaetano Basile sul problema tecnico ed economico per la ricostruzione di Reggio Calabria e Messina*, datato 11 febbraio 1923, all'interno del quale veniva riferito come il «Palazzo dei Tribunali di Reggio C. (fosse) finito nella parte rustica: assai grandioso», ed era data notizia del contributo di 500 milioni «deliberato dal Consiglio dei Ministri il 5/9/1923 per la ricostruzione delle Province di Messina e di Reggio Calabria».

N. d. R., Il Palazzo di giustizia di Messina dell'Arch. Marcello Piacentini, in "Architettura e Arti Decorative", VIII, 8, aprile 1928, p. 352.

# 3.6 L'ANALISI DEL PROGETTO ATTRAVERSO L'ARTICOLO SU "ARCHITETTURA E ARTI DECORATIVE"

Tornando all'articolo pubblicato sulla rivista "Architettura e Arti Decorative" nel 1928, in seguito all'inaugurazione del Palazzo, occorre notare come le informazioni contenute nel testo risultino proficue per un'analisi approfondita dell'edificio – essendo relative alle fasi progettuali, alla direzione dei lavori ed alla ripartizione dell'edificio in base alle funzioni –nonché per alcune considerazioni sul motivo architettonico caratteristico e sulle ornamentazioni presenti.

Dopo una breve premessa volta ad inquadrare l'architetto – «della poderosa e multiforme produzione dell'illustre condirettore della nostra Rivista vengono offerte spesso esegesi estetiche, su giornali e rassegne, e gli elementi della sua arte sono ormai di dominio pubblico» –, l'articolo (non firmato poiché scritto dalla redazione) si proponeva di far «conoscere qui la sua nuova opera senza ulteriori chiarimenti, fornendo solo le notizie più interessanti per la cognizione dei caratteri obiettivi». Le diverse fasi progettuali, cui si è fatto cenno, erano riassunte in poche righe, seguite dalle informazioni relative alla direzione dei lavori ed alle imprese coinvolte, fra le quali risulta di particolare interesse il riferimento ad Ernesto Rapisardi, che (come sottolineato in precedenza) già in quegli anni collaborava con Piacentini presso il suo studio e che successivamente seguì molti progetti dell'architetto romano divenendo il suo referente a Milano negli anni della progettazione e della costruzione del Palazzo di Giustizia meneghino:

> «Il progetto del Palazzo di Giustizia di Messina venne affidato dal Ministero dei LL. PP. all'arch. Marcello Piacentini fin dall'anno 1912. Approvato il progetto, venne iniziata l'opera di fondazione dall'impresa Porcheddu.
>
> Ma ben presto i lavori vennero sospesi, e così rimasero per tutto il periodo della guerra.
>
> Nel 1923 il Piacentini, essendo passati più di dieci anni da quando concepì il primo progetto, sentì che l'architettura del Palazzo non corrispondeva più al suo spirito né ai mutati tempi, e presentò una nuova proposta, per quanto riguardava la veste architettonica, lasciando invariata, salvo qualche lieve modifica, la parte strutturale. Il nuovo progetto venne approvato dal Ministero, ed al Piacentini, che ne fece insistente richiesta, fu affidata la direzione artistica dell'opera.
>
> Il Piacentini chiamò a suo aiuto l'architetto Ernesto Rapisardi.
>
> La direzione dei lavori fu assunta in un primo tempo dall'ing. Adolfo Fiorentino (Ispettore Superiore ing. Comm. Cantella, ing. Capo del Genio Civile Lo Cascio).
>
> In un secondo tempo, e fino alla fine, l'ing. Direttore è stato l'ing. Salvatore Ragusa (Ispettore Superiore ing. Comm. Giovanni Faccenda e ing. Capo Pignoni).

Il concorso per l'appalto dei lavori venne vinto dall'impresa comm. Carmelo Salvato e Figli di Messina, che li ha condotti fino al termine»[270].

L'articolo forniva, poi, alcuni dati relativi all'area prescelta ed alla suddivisione del Palazzo in base alle diverse funzioni; di particolare interesse risulta l'altro edificio che si affaccia sulla via Cannizzaro, la sede dell'Università, poiché quella «specie di grande piazza, adorna di palme» fu certamente tenuta in considerazione dall'architetto, che nel corso della progettazione aveva immaginato anche il "verde" intorno al Palazzo, nonostante il dialogo con lo spazio pubblico e con la costruzione prospiciente fosse in parte limitato dai cancelli che circondavano i giardini adiacenti i corpi laterali della fabbrica.

«Il Palazzo di Giustizia di Messina sorge lungo la Via Tommaso Cannizzaro (ottenuta con la copertura del torrente Portalegni) di fronte alla facciata della nuova Università, e poiché ambedue questi edifici sono molto in ritiro dal filo stradale, formano una specie di grande piazza, adorna di palme.
L'area totale destinata al Palazzo è di mq. 16.000, di questi sono coperti mq. 5.400».

La descrizione proposta permette di riassumere efficacemente, ancora una volta, i caratteri distributivi del Palazzo di Giustizia:

«Data la grande mole l'edificio è stato diviso in tre Palazzi, il centrale più grande e più alto, fiancheggiato da due simmetrici più piccoli e più bassi.
L'edificio centrale comprende al piano terreno le due Preture e la Corte d'Assise, al primo piano le due aule della Corte d'Appello.
L'edificio di destra è destinato al Tribunale Penale, con due aule: quello di sinistra al Tribunale Civile, pure con due aule.
I tre edifici sono collegati tra di loro per mezzo di due gallerie, che mettono direttamente in comunicazione le tre sale dei Passi Perduti. Ogni aula ha immediata comunicazione con tutti gli uffici annessi.
Il pubblico ha quindi tre ingressi: quello principale sulla via Cannizzaro, corrispondente al Palazzo centrale, uno su via dell'Università, corrispondente al Tribunale Penale, e uno su via Cesare Battisti, corrispondente al Tribunale Civile.
Altri ingressi sono stati creati per i giudici e gli impiegati vari: uno nella fronte posteriore del palazzo centrale su via Nicola Fabrizi, e due per ognuno dei palazzetti laterali.

[270] N. d. R., *Il Palazzo di giustizia di Messina dell'Arch. Marcello Piacentini,* in "Architettura e Arti Decorative", VIII, 8, aprile 1928, p. 356.

Gli edifici si elevano tutti e tre su di un unico piano, e, poiché le vie circostanti sono di varie pendenze, ne consegue che il palazzetto di sinistra si trova fortemente sollevato rispetto alla via Cesare Battisti, mentre quello di destra si trova leggermente incassato.
Gli edifici laterali sono alti m. 12, salvo le maggiori altezze degli attici in corrispondenza delle testate. Quello centrale invece è alto m. 16»[271].

Dopo la presentazione generale, appena riportata, l'articolo si soffermava sugli aspetti architettonici ed artistici del Palazzo, evidenziando i rimandi stilistici, gli elementi peculiari, i materiali adoperati e le decorazioni presenti all'esterno ed all'interno fornendo, altresì, brevissime descrizioni delle opere ed i nomi degli artisti.

«Il motivo architettonico caratteristico dei tre edifici è quello di un ordine dorico-pestano, che comprende ambedue i piani: più basso nei palazzetti laterali, più alto in quello centrale.
Le trabeazioni non seguono le regole classiche; dovendosi, per rigore di tecnica antisismica, attenersi ad una modestissima sporgenza, l'architetto ha abbandonato le formule scolastiche, preferendo creare cornici più adatte alle speciali proporzioni.
Nel rimanente, nei contorni delle finestre, nei rincassi, etc., non vi sono che pochi piani, con salti robusti e lisci.
La ornamentazione è quasi del tutto omessa; solo qualche festone negli angoli degli attici, per far giocare la profilatura, e qualche intaglio nei portali.
V'è invece abbondanza di decorazione scultorea: nel palazzo centrale, sul colmo dell'attico, una quadriga in alluminio e bronzo (lega speciale studiata per ottenere il minimo peso), dello scultore Ercole Drei: nell'attico due grandi tondi in marmo, rappresentanti il Diritto e la Legge dello scultore Giovanni Prini, e quattro aquile dello scultore Nino Cloza. Sopra i sei finestroni del piano terreno le effigi dei sei grandi giuristi messinesi, tre dello scultore Cloza e tre dello scultore Eleuterio Riccardi. Le teste di Minerva, sui portali laterali, sono dello scultore Bernardo Morescalchi, e quelle delle finestre dello scultore Bonfiglio.
Tutte le parti aggettanti dell'edificio sono state costruite con la pietra giallo-oro di Solunto, presso Palermo, quella stessa che fu anticamente adoperata per i grandi templi di Girgenti e di Selinunte. Le parti ornamentali sono in pietra di Cilliemi molto simile all'altra, ma più fina, e più adatta alla lavorazione.
Il carattere generale dell'opera è dunque ispirato al dorico della Magna Grecia, ma trattato con spirito tutto personale e moderno.
Dal triplice ingresso del Palazzo centrale, si accede al vestibolo, e di qui al grande salone dei Passi Perduti, donde si accede di fronte all'aula della Corte d'Assise, nei lati alle due aule delle Preture, e, per mezzo del grande scalone, al piano superiore dove sono le due aule della Corte

[271] *Ivi,* pp. 356-360.

d'Appello, e ai saloni speciali che occupano tutta la fronte principale, e cioè il Salone d'onore delle conferenze, le sale per i consigli dell'ordine e di disciplina e le relative biblioteche.
Il vestibolo, la sala dei Passi Perduti e lo scalone sono rivestiti di marmo di Billiemi (presso Palermo) lucidato: è un marmo simile all'antico africano bellissimo e durissimo.
I soffitti sono costituiti da grandi lacunari semplicissimi, le cui grosse nervature sono quelle stesse create in cemento armato per la costruzione dei solai, sì che nulla v'è di aggiunto e di superfluo. Il cemento armato è ricoperto di una cornice in calce assai grezza tinteggiata oro-tufo. Questi soffitti sembrano più scavati nella roccia tufacea, alla maniera delle tombe etrusche, che creati a getto.
Sul grande portale che dà adito all'Aula delle Assise, si trova una figura in bronzo della Giustizia, dello scultore Arturo Dazzi.
Le aule sono anch'esse rivestite nella zoccolatura e nei contorni delle porte di pietra di Billiemi.
I cassettonati, in piano o centinati a sesto ribassato, sono, come quelli del vestibolo, a semplici incassi.
Ogni aula, proporzionatamente alla sua grandezza, ha nel fondo, dietro la Tribuna della Presidenza, un nicchione o abside, adorno di allegorie in terracotta su fondo nero, dello scultore Alfredo Biagini.
Nei tre saloni del primo piano sopra citati e nei gabinetti di lavoro o salotti dei Presidenti delle Corti e dei Tribunali, i pittori Romano e Schimdt hanno decorato le pareti di affreschi allegorici e ornamentali.
I Palazzi laterali hanno, nelle sale dei Passi Perduti, e nelle Aule dei Tribunali, le stesse caratteristiche del Palazzo Centrale.
Vestibolo, scale, aule, sono tutti illuminati da grandi lampadari in bronzo, eseguiti dalla Ditta Redaelli di Milano.
Sia l'esterno che l'interno del Palazzo hanno un'impronta di accentuata autorità.
La stessa sobrietà della decorazione aumenta il senso di severità che deve possedere una costruzione di questo genere. In ogni parte dell'edificio, nella essenziale semplicità dei piani, nella cubicità dei volumi, nella scelta dei materiali, si nota la volontà di conferire all'edificio un senso di robustezza e quasi di rudezza, e di raggiungere l'unità fra costruzione e decorazione.
I lavori in pietra a marmi sono stati eseguiti dalla Ditta Giosuè Geraci di Palermo. I mobili delle Aule sono stati eseguiti dalla Ditta Bega di Bologna.
Gli infissi di porte e finestre sono stati eseguiti dalla Ditta Scilipodi di Messina»[272].

Pur notando l'ispirazione al «dorico della Magna Grecia» ed il conseguente rispetto di un ordine cosiddetto «dorico-pestano» e di uno stile elaborato sulla base delle radici culturali siciliane, l'articolo evidenziava come lo «spirito» di Piacentini fosse «tutto personale e

[272] *Ivi,* pp. 360-371.

moderno» e considerasse, quindi, le tendenze architettoniche contemporanee e le necessità pratiche, quali le norme antisismiche che condizionavano le altezze, le sporgenze e le proporzioni dell'edificio. Sebbene non fossero presenti espliciti riferimenti ai progetti elaborati in precedenza (come visto, maggiormente ricchi dal punto di vista decorativo e riconducibili a stagioni stilistiche ormai superate) veniva sottolineato come l'ornamentazione fosse stata «quasi del tutto omessa» («solo qualche festone negli angoli degli attici, per far giocare la profilatura, e qualche intaglio nei portali») e come la decorazione scultorea – non considerata, dunque, un semplice ornamento della struttura architettonica ma quale componente significativa ed in grado di conferire un carattere ed un'identità alla costruzione – fosse, invece, abbondante. Venivano, poi, citati gli artisti coinvolti nella decorazione e le rispettive opere (che saranno analizzate specificamente più avanti), presentate senza particolari descrizioni o giudizi di valore. Alcuni dettagli, tuttavia, destano particolare interesse: della Quadriga realizzata da Ercole Drei, ad esempio, veniva evidenziato il materiale di fabbricazione, «una lega speciale studiata per ottenere il minimo peso» in alluminio e bronzo, rientrante perfettamente nelle politiche autarchiche adottate in quegli anni in Italia, pur non essendo descritta dal punto di vista compositivo o stilistico. Un'altra utile notazione riguardava i materiali, rispetto ai quali venivano espressi diversi dettagli: della «pietra giallo-oro di Solunto», con la quale furono costruite «tutte le parti aggettanti dell'edificio», era ricordato l'antico impiego «per i grandi templi di Girgenti e di Selinunte»; la pietra di Billiemi (erroneamente denominata di «Cilliemi») era elogiata perché «più fina, e più adatta alla lavorazione» delle parti ornamentali, rispetto a quella di Solunto e, più avanti, veniva nuovamente citata (utilizzando la corretta denominazione) a proposito del vestibolo, della sala dei Passi Perduti e del salone nonché della zoccolatura e dei contorni delle porte delle aule, tutti rivestiti in «marmo di Billiemi (presso Palermo) lucidato […] un marmo simile all'antico africano bellissimo e durissimo». Inoltre veniva menzionato il cemento armato, utilizzato «per la costruzione dei solai, sì che nulla v'è di aggiunto e di superfluo» e per le «grosse nervature» dei «grandi lacunari semplicissimi» che costituivano i soffitti, nei quali il cemento era «ricoperto di una cornice di calce assai grezza tinteggiata oro-tufo» dando luogo ad un effetto accostabile alle «tombe etrusche», dal momento che tali elementi sembravano «più scavati nella roccia tufacea […] che creati a getto», sebbene altri soffitti delle aule non fossero «a semplici incassi» bensì «cassettonati, in piano o centinati a sesto ribassato».

Dopo la breve descrizione delle rimanenti decorazioni – come le «allegorie in terracotta su fondo nero» di Biagini che, inserite entro «un nicchione o abside […] dietro la Tribuna della

Presidenza», adornavano il fondo di «ogni aula, proporzionalmente alla sua grandezza» o gli «affreschi allegorici e ornamentali» di Schmiedt e Romano, che decoravano i «tre saloni del primo piano» ed i «gabinetti di lavoro o salotti dei Presidenti delle Corti e dei Tribunali» – l'articolo menzionava le ditte che eseguirono i diversi lavori, in parte locali ed in parte provenienti dal nord Italia: la Ditta Giosuè Geraci di Palermo per «i lavori in pietra a marmi», la Ditta Bega di Bologna per «i mobili delle aule», la Ditta Scilipodi di Messina per «gli infissi di porte e finestre» e la Ditta Redaelli di Milano per i «grandi lampadari in bronzo», che illuminavano il vestibolo, le scale e le aule.
I due corpi laterali della fabbrica non erano, invece, descritti, in quanto veniva riferito come «i Palazzi laterali» avessero «nelle sale dei Passi Perduti, e nelle Aule dei Tribunali, le stesse caratteristiche del Palazzo Centrale». Infine era sottolineata l'«impronta di accentuata autorità» che caratterizzava il Palazzo sia all'esterno sia all'interno, accompagnata dalla «sobrietà della decorazione» e dal «senso di severità» necessario per una costruzione appartenente a tale tipologia, per cui «in ogni parte dell'edificio, nella essenziale semplicità dei piani, nella cubicità dei volumi, nella scelta dei materiali, si nota(va) la volontà di conferire all'edificio un senso di robustezza e quasi di rudezza, e di raggiungere l'unità fra costruzione e decorazione».

L'articolo presentava un ricco apparato iconografico: quale immagine di apertura venne scelta quella già evidenziata come la più significativa insieme alla fotografia del bozzetto, ovvero la Quadriga di Ercole Drei [Fig. 138] posta sulla sommità dell'edificio centrale (che, come accennato, costituiva anche la copertina del Primo Quaderno de' L'Italia Fascista, pubblicato lo stesso anno). Di seguito era presentata la «pianta generale dei tre corpi riuniti» [Fig. 139], relativa al piano terra ed utile per un'idea complessiva circa la distribuzione degli spazi. In particolare, vi si distinguevano il corpo centrale, dominato dal vestibolo dei Passi Perduti e dalla grande Aula della Corte d'Assise, ai lati dei quali si aprivano i due cortili ove si affacciavano le altre aule e le lunghe gallerie che immettevano agli ambienti più piccoli dedicati ai diversi uffici ed alle funzioni preposte (sale destinate ai testimoni, ai giurati, ai pretori, ai procuratori etc.); i corpi laterali, connessi a quello centrale da passaggi coperti, progettati simmetricamente e riprendendo la distribuzione del corpo principale, costituiti ciascuno da un vestibolo (sala dei Passi Perduti), due grandi aule e di due lunghi corridoi che immettevano agli ambienti funzionali di minori dimensioni.
Le immagini successive [Figg.140-146] presentavano l'edificio da diverse angolazioni al fine di illustrarne compiutamente tutte le parti, ed erano accompagnate da utili didascalie

che indicavano i materiali impiegati e le funzioni delle aree immortalate. Oltre alla «pietra gialla dorata di Solunto» ed alla pietra di Billiemi per i portali e le decorazioni (come già detto, erroneamente denominata «pietra di Cilliemi») è interessante notare l'indicazione del tipo di marmo utilizzato da Giovanni Prini per i due tondi raffiguranti *La Legge* e *Il Diritto* sull'attico del corpo centrale: si trattava del nembro, proveniente dal Veneto e quindi specificamente scelto, probabilmente dall'artista, per via delle qualità e della resa materica ed indipendentemente da possibili ragioni di convenienza economica. Le altre immagini presentavano il prospetto principale e la testata verso la fronte posteriore e verso la fronte principale di uno dei due «palazzetti laterali», che riprendevano il motivo della facciata centrale seppure in scala ridotta, essendo composti dai seguenti elementi: quattro semicolonne doriche, un portale centrale affiancato da due finestre, anch'esse dotate di cornici decorate da festoni, una scalinata, una testa di Minerva posta al di sopra del portale, tre finestre al primo piano, quattro gronde leonine in corrispondenza delle semicolonne, un alto attico concluso da due festoni ad angolo, nonché un piccolo ingresso antistante che interrompeva la cancellata ed era reso monumentale da due pilastrini sormontati da sculture raffiguranti le tavole della Legge.
Vi erano, poi, delle immagini raffiguranti il «viale d'ingresso dei detenuti al sotterraneo tra il Palazzo centrale e i laterali nel prospetto posteriore» (didascalia interessante per comprendere la funzione del sotterraneo), una «veduta d'angolo della parte centrale della fronte principale», dalla quale si notavano la cancellata e le aiuole ove sarebbero stati piantati numerosi alberi, ed altri dettagli come il portale d'ingresso di uno degli edifici laterali o il «particolare delle testate della fronte posteriore dei corpi laterali», immagine nella quale, oltre all'ingresso reso monumentale dal portale e dalla scalinata, si distingueva la «testa di Atena dello scultore Morescalchi».
Era presente anche una bella «veduta generale dei tre corpi di fabbrica» a doppia pagina [Fig. 143], il cui punto di vista, oltre l'estremità destra dell'edificio, permetteva una visione complessiva che faceva apprezzare i corpi laterali ed il loro rapporto con quello centrale e con la piazza antistante, nonché un'immagine che inquadrava la parte centrale del corpo principale, isolando le quattro semicolonne, il triplice portale, l'attico e la Quadriga (ed evidenziando, perciò, la stretta rispondenza tra questa parte e le testate dei corpi laterali).
Altre due immagini fornivano, poi, pregevoli dettagli della facciata principale, ovvero il portale centrale [Fig. 145] – del quale si apprezzavano gli stipiti e l'architrave, finemente decorati da motivi fitomorfi, da due piccole protomi femminili e dalla lapide centrale sulla quale era incisa la parola «*Jvstitia*» – e tre delle sei «teste di giureconsulti messinesi degli scultori Cloza e Riccardi» [Fig. 146].

A tali viste esterne corrispondevano altrettante immagini illustranti i dettagli architettonici ed artistici interni, anche in questo caso accompagnate da didascalie molto utili: in particolare venivano evidenziate le «pareti a volte in cemento naturale», i «bassorilievi in terracotta rossa su fondo nero dello scultore Alfredo Biagini» [Figg. 151,152], i «mobili in noce» ed il «lampadario in bronzo» nelle immagini relative all'Aula di Pretura ed all'Aula di Corte d'Appello. Inoltre, nella stessa pagina venivano poste a confronto le sale dei Passi Perduti del Palazzo centrale e di uno dei Palazzetti laterali [Fig. 150], evidenziando la comune presenza di «colonne e portale in africano di Biliemi». In entrambe le fotografie si notavano le decorazioni di fondo in terracotta delle aule visibili dalla sala ma, mentre in quella del corpo di fabbrica centrale risultava predominante il primo livello del vestibolo, caratterizzato da una balconata, nell'immagine relativa all'edificio laterale risaltavano un grande lampadario, la cornice del portale d'ingresso all'Aula, composta da bugne a punta di diamante, e la sovrastante «testa decorativa in bronzo dorato», posta entro una lunetta. Ben quattro immagini illustravano, poi, lo scalone d'onore del Palazzo centrale [Figg. 148-150], e le relative didascalie ne specificavano, ancora una volta, il materiale, ossia il «marmo africano di Biliemi» con il quale era stato realizzato anche il «poggiamani con supporti in bronzo», visibile in ogni dettaglio.

In una delle foto relative all'elegante e solenne scalone era possibile notare anche il portale di accesso all'Aula della Corte d'Assise [Fig. 147] del piano terra, riconoscibile per la presenza della nicchia sovrastante, contenente la statua bronzea della *Giustizia* di Arturo Dazzi, ben visibile nell'immagine successiva, nella quale era possibile apprezzare, altresì, le protomi inserite entro riquadri nei rocchi che costituivano le semicolonne del suddetto portale [Fig. 148].

O. Belsito Prini, Il Palazzo di Giustizia a Messina, in "La Casa Bella", maggio 1929, dettaglio della prima pagina (p. 11).

## 3.7 ALTRI ASPETTI DALLA STAMPA COEVA

Procedendo nell'analisi della stampa dell'epoca che si occupò del Palazzo di Giustizia di Messina occorre soffermarsi su due testi pubblicati negli anni che seguirono l'inaugurazione: la rivista "La Casa Bella" dedicò un intero articolo alla costruzione sul numero del maggio 1929[273], mentre "Emporium" descrisse il Palazzo all'interno di un lungo testo su Marcello Piacentini, pubblicato nel 1930 ed analizzato in precedenza.

Il primo articolo, pubblicato sulla rivista fondata da poco più di un anno ed all'epoca diretta da Guido Marangoni, si distingue dagli altri poiché si sofferma quasi esclusivamente sugli aspetti artistici dell'edificio. Il motivo più plausibile di tale approccio è da ricondurre all'autrice dello scritto: si tratta di Orazia Belsito Prini, poetessa e pittrice nonché moglie di Giovanni Prini, artista coinvolto nella decorazione del Palazzo e con il quale condivideva da anni l'esperienza del "Salotto Prini", ovvero del ritrovo culturale presso la loro casa romana in via Nomentana per intellettuali ed artisti come Umberto Boccioni, Duilio Cambellotti, Gino Severini, Ettore Ximenes, Giovanni Cena, Sibilla Aleramo, Sergio Corazzini e Nello Tarchiani.

Analizzando la pubblicazione, risalta anzitutto un elemento grafico posto in apertura: il titolo dell'articolo, *Il Palazzo di Giustizia a Messina,* occupa, infatti, gran parte della pagina, ma è affiancato dal disegno di un grande fascio littorio stilizzato, posto al centro, e da una colonna di testo [Fig. 155]. Nella parte superiore della pagina, invece, si trova un'immagine che riproduce la facciata del corpo di fabbrica principale. Le altre immagini a corredo del testo sono paragonabili a quelle pubblicate su "Architettura e Arti Decorative" l'anno precedente: pertanto è possibile supporre che le redazioni delle due riviste si siano servite delle immagini prodotte dal medesimo servizio fotografico, e tale elemento lascia ipotizzare che anche il «grande album» sul Palazzo (cui si è accennato in precedenza) che Piacentini inviò al Duce contenesse le stesse fotografie.

A conferma di tale ipotesi sembra interessante citare il contenuto di una lettera individuata all'interno del Fondo Piacentini, probabilmente inviata da Rapisardi o da un altro collaboratore di studio dell'architetto romano il 7 novembre 1928 all'ingegnere Gustavo Pincherle Muratori[274]: riferendo come Piacentini avesse avuto «un infortunio automobilistico» in seguito al quale aveva «riportato la frattura del braccio destro» e, di conseguenza, fosse impossibilitato a muoversi, lo scrivente riferiva di essere stato

---

[273] O. Belsito Prini, *Il Palazzo di Giustizia a Messina,* in "La Casa Bella", maggio 1929.

[274] Lettera inviata a Gustavo Pincherle Muratori il 7 novembre (s. a.), Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 50.

incaricato dall'architetto di inviare «le fotografie del palazzo di Giustizia di Messina e la relazione critico-illustrativa che il Prof. Ing. Calandra ha scritto sul Palazzo». La missiva proseguiva con un invito a «voler provvedere per la pubblicazione sulla sua Rivista Edilizia e Lavori Pubblici giusto come aveva promesso al Piacentini». Sebbene l'anno non fosse specificato all'interno del documento, è possibile risalire con certezza alla data del 1928 per via della notizia dell'infortunio automobilistico, che era avvenuto il 3 novembre 1928, come riportato da Nicoloso e come risulta evidente nelle fotografie relative all'inaugurazione della Casa Madre dei Mutilati, svoltasi il giorno seguente, nelle quali l'architetto presenta il braccio destro fasciato[275].

Da tale testimonianza è possibile svelare parzialmente il meccanismo di auto-promozione e di pubblicazione delle proprie opere da parte di Piacentini ed i rapporti intrattenuti con direttori e critici delle riviste di settore o dei quotidiani dell'epoca al fine di diffonderne la conoscenza, nonché, nel caso specifico del Palazzo di Giustizia, il ricorso ad un medesimo testo – quello di Calandra, pubblicato all'interno del Primo Quaderno de' l'Italia Fascista e più volte menzionato –, evidentemente ritenuto valido al fine di presentare l'opera e, soprattutto, ad un apparato fotografico probabilmente coincidente con quello che l'architetto aveva inviato al Duce in cerca di approvazione e di nuovi incarichi.

A proposito dell'identità dell'autore della lettera, l'ipotesi di Ernesto Rapisardi appare molto probabile anche per la presenza di un'altra missiva che, all'interno del Fondo, si trova di seguito a quella appena considerata e che risale allo stesso periodo, essendo datata 15 novembre 1928[276]. La lettera, indirizzata da Ugo Nebbia a Rapisardi, attesta il medesimo meccanismo di contatto ed invio di materiali ai critici al fine di ottenere delle pubblicazioni sulle opere in via di completamento. In questo caso Nebbia riferiva di aver ricevuto il «plico con le due belle fotografie della porta di Giovanni Primi» (sebbene scritto in maniera errata il riferimento è, ovviamente, a Giovanni Prini) ma raccomandava a Rapisardi «anche l'invio delle altre 6-8 fotografie di particolari architettonici della Casa Madre, giusta il tipo ed il carattere già fra noi concordato», specificando come le immagini fossero «indispensabili perché il volume» era già in stampa ed urgeva «completarlo nella parte architettonica e decorativa, mobili compresi, assai manchevole» e chiedendo «pure quei disegni e dati grafici», come da disposizioni di Piacentini.

---

[275] P. Nicoloso, *Marcello Piacentini…,* op. cit., p. 105.

[276] Lettera di Ugo Nebbia a Ernesto Rapisardi, 15 novembre 1928, Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 50.

Tornando all'analisi dell'articolo pubblicato ne' "La Casa Bella", bisogna notare il ricorso a toni maggiormente celebrativi in talune didascalie rispetto all'altro articolo – ad esempio sotto la prima immagine si legge «un superbo scorcio della facciata del Palazzo di Giustizia Messina, opera insigne di Marcello Piacentini, quale tratta articolo che segue» – e soprattutto la presenza delle due fotografie poste a chiusura del testo, che raffigurano i due tondi [Fig. 156] scolpiti da Giovanni Prini, in questo caso identificati senza particolari elogi («due scolture di Giovanni Prini: Il Diritto e La Legge»). L'inserimento di tali pregevoli immagini – assenti nelle altre fonti rintracciate – è certamente da ricondurre alla redattrice dell'articolo, il cui marito deve aver fornito le immagini delle opere, probabilmente fotografate prima di essere poste in loco. Tra le didascalie risulta, poi, di particolare interesse quella posta a commento di un'immagine che mostra il vestibolo dei Passi Perduti ma che fornisce dei particolari piuttosto tecnici (che, pertanto, probabilmente non era il caso di inserire all'interno del testo, come preannunciato maggiormente centrato sugli aspetti artistici) relativi all'uso del cemento armato: «il Palazzo di Giustizia di Messina è costruito, nella sua ossatura interna, secondo le leggi vigenti per le costruzioni anti-sismiche, che regolano lo spessore dei muri, la quantità di cemento colato nelle cosiddette "candele" e la quantità e qualità del ferro usato per l'armatura necessaria al cemento armato».
Per completezza si riporta integralmente il testo dell'articolo:

> «Tra le magnifiche ricostruzioni dei palazzi di Messina, il Palazzo di Grazia e Giustizia, recentemente inaugurato, è veramente quella che domina e che rappresenta un'altra incancellabile affermazione della genialità architettonica di Marcello Piacentini, onore fattivo e sempre in continua ascesi tra il risveglio dell'arte italiana.
> Progettato fin dal 1912, il palazzo fu iniziato, nelle sue fondamenta poco prima della guerra, durante la quale vennero ripresi i lavori che non poterono essere proseguiti per i torbidi politici sopravvenuti dopo l'armistizio. Nel frattempo l'autore, pur lasciando intatto il progetto strutturale, concepì una nuova veste architettonica più adatta alle esigenze del suo spirito in evoluzione, e più aderenti ai tempi mutati.
> Sollecitamente vennero ripresi i lavori e condotti alacremente fino al compimento dell'opera che è un vero gioiello (se non può chiamarsi una maestosa mole imponentissima) in cui, oltre alle solenni linee d'insieme, si fanno ammirare le opere di decorazione e di dettaglio.
> Data la mole, l'edificio è diviso in tre corpi comunicanti nei quali sono disposti sapientemente i varii uffici. Nel palazzo centrale sul corpo dell'attico, vi è una quadriga di bronzo e alluminio dello scultore Drei.

Nell'attico due grandi tondi in marmo rappresentanti il Diritto e la Legge, dello scultore Prini e quattro aquile del Cloza. Sui finestroni vi sono 6 ritratti di giuristi messinesi e sui portali laterali le teste di Minerva.

Ogni aula ha, nel fondo, un nicchione o abside, adorno di allegorie in terracotta su fondo nero di magnifico e severo effetto. Sul grande portale che da adito all'aula delle Assise, vi è una grande figura in bronzo della Giustizia, opera di Dazzi.

I pittori Romano e Schmit hanno decorato alcune pareti con affreschi allegorici e ornamentali di buona fattura e, infine, l'architetto Bega ha ideato, insieme al Piacentini, i mobili austeri che adornano tutte le sale e gli uffici; mobili eseguiti perfettamente e che si armonizzano con lo stile di tutto il grandioso edificio, degno veramente, della inesausta genialità dell'Architetto romano più audacemente moderno ed equilibrato».

A differenza degli scritti sinora analizzati, emergono chiaramente la retorica tipica del regime a proposito della narrazione storica post-guerra – «i torbidi politici sopravvenuti dopo l'armistizio», «la ripresa sollecita e alacre dei lavori sino al compimento» – ed i giudizi di valore su Piacentini, la cui importanza rispetto alle commissioni ufficiali ed ai legami con il fascismo stava aumentando proprio in quegli anni, come sottolineato in precedenza. L'architetto era, infatti, considerato il fautore del «risveglio dell'arte italiana», essendo il «più audacemente moderno ed equilibrato», mentre il «grandioso edificio» del Palazzo di Giustizia, secondo l'autrice, rappresentava l'«incancellabile affermazione» della sua «inesausta genialità». Considerando parte della produzione di Orazia Belsito Prini, tali toni e la presenza del grande fascio non sorprendono: a lei si devono, infatti, la raccolta di scritti pubblicata nel 1928 sulle imprese epiche del fascismo e su vari argomenti di attualità, *Le giornate del fascismo*, nonché il testo *Realtà delle profezie mussoliniane* e la traduzione dal francese della monografia di Peytavi De Faugéres su Mussolini, del 1935, per cui si può desumere che la sua fede negli ideali propugnati dal fascismo fosse sincera. Al di là di tale aspetto, occorre notare come il Palazzo fosse considerato «un vero gioiello», del quale la poetessa elogiava la «maestosa mole imponentissima» e le «solenni linee d'insieme» ma anche, come visto, il ricco apparato decorativo. Se le opere del consorte, la Quadriga di Drei, le aquile di Cloza, la statua di Dazzi, i ritratti dei giuristi messinesi e le teste di Minerva venivano menzionati senza esprimere giudizi di valore, gli affreschi di Schmiedt (scritto erroneamente) e di Romano erano definiti «di buona fattura» mentre, curiosamente, le «allegorie in terracotta su fondo nero» venivano ritenute «di magnifico e severo effetto» ma non ne era citato l'autore, Alfredo Biagini. Infine sembra interessante segnalare il riferimento all'«architetto Bega» (dell'omonima ditta bolognese, come si desume dagli articoli riportanti le notizie tecniche, come quello pubblicato su

“Architettura e Arti Decorative” di aprile 1928, già analizzato), che avrebbe ideato «insieme al Piacentini, i mobili austeri che adornano tutte le sale e gli uffici», elogiati poiché «eseguiti perfettamente» e per la perfetta armonia rispetto allo stile architettonico dell’edificio.

Prima di considerare le fonti successive (dal momento che l’articolo pubblicato sulla rivista “Emporium” è stato analizzato a proposito di Piacentini), occorre brevemente soffermarsi sugli articoli, citati in precedenza, apparsi sui quotidiani “La Gazzetta” e “Il Giornale d’Italia” tra il 1927 ed il 1928. I due scritti sono stati individuati nel corso dell’indagine condotta presso l’Archivio Eredi Schmiedt, nei pressi di Pisa, custodito da Daniele Schmiedt, nipote dell’omonimo artista. Evidentemente il nonno aveva conservato i due stralci di giornale in quanto contenevano dei riferimenti alle sue decorazioni realizzate, insieme ad Adolfo Romano, presso il Palazzo di Giustizia.
Il primo articolo, pubblicato fra le pagine di cronaca de’ “La Gazzetta” del 31 ottobre 1927, è stato redatto da Stefano Bottari e rappresenta un’anticipazione rispetto alla già citata pubblicazione, il Primo Quaderno de’ l’Italia Fascista, edita l’anno seguente in occasione dell’inaugurazione. La completezza della descrizione a proposito degli aspetti decorativi del Palazzo è tale che, si anticipa sin da ora, il testo fu ripubblicato senza ulteriori aggiunte o modifiche all’interno del menzionato volume del 1928, costituendo il paragrafo consacrato alla decorazione.
Lo scritto si apriva dichiarando: «abbiamo parlato precedentemente dell’opera piacentiniana nella sua alta significazione. Parliamo ora della decorazione», per cui probabilmente nei giorni precedenti era stato pubblicato un primo testo maggiormente centrato sugli aspetti progettuali ed architettonici che, sfortunatamente, non è stato possibile rintracciare. La tematica dalla quale ha preso avvio la presente ricerca – lo stretto rapporto tra l’architettura e la decorazione artistica negli edifici monumentali del periodo fra le due guerre – si trovava al centro delle considerazioni di Bottari, che sottolineava come nelle opere di Piacentini fosse «difficile parlare della decorazione separatamente dall’architettura», in quanto esse risultavano inscindibili. La figura dell’architetto romano veniva esaltata dal giovane critico d’arte siciliano, all’epoca appena ventenne, poiché a suo parere Piacentini rappresentava «nel movimento architettonico italiano ancora legato alla tradizione la reazione alla pletora, all’ornato stilistico», dal momento che «l’azione sua semplificatrice» lo conduceva ad accogliere l’ornamento solo quando «assolutamente essenziale e ad esprimersi col minor numero di parole possibili, epperò le più efficaci». Inoltre veniva evidenziato quanto fatto presente in precedenza, a

proposito della visione piacentiniana del rapporto fra l'architettura e le arti: all'architetto spettavano la concezione dell'ornamentazione e la scelta dei collaboratori di volta in volta più appropriati («l'arte di sapere scegliere i collaboratori – che sembra tanto facile in architettura e pure non lo è – è posseduta in sommo grado da Lui»), dei quali non bisognava «vincolare troppo le libertà creatrici», sebbene fosse necessario guidarli dal punto di vista stilistico per «fare entrare il decoratore nello spirito preciso che egli vuole imprimere all'opera».

Una dimostrazione concreta di tali passaggi è costituita dalla lettera datata 28 giugno 1927 – anch'essa individuata presso l'Archivio eredi Schmiedt, e che sarà analizzata meglio più avanti –, nella quale Piacentini dava indicazioni precise sui caratteri della decorazione parietale del Palazzo di Giustizia di Messina a Schmiedt e Romano alla luce dei bozzetti che i due artisti gli avevano inviato. Tuttavia in questo caso, sebbene Bottari affermasse come «le singole personalità» restassero «distinguibili» poiché non soggette a «costrizioni formali», il carattere omogeneo delle decorazioni non permette di distinguere le diverse mani degli artisti.

Rimanendo fedele a tale concezione, il critico d'arte evidenziava, poi, le peculiarità di ciascuno degli artisti chiamati ad intervenire nel Palazzo – «pur essendo tutte le decorazioni perfettamente intonate ed armoniche al complesso architettonico» – che si riportano di seguito ricordando come l'accentuazione di tali caratteri non fosse presente negli altri articoli, sinora analizzati, dedicati più specificamente all'edificio o al suo progettista:

> «la tendenza al sano naturalismo del Drei, l'ampiezza plastica del Dazzi, la nervosità della linea e l'originalità degli atteggiamenti decorativi del Biagini, l'aspra squadratura delle teste del Riccardi in confronto alla saldezza plastica del Clozza, la sapienza raffinata della stilizzazione ornamentale del Prini, la sensibilità forte e delicata insieme del Bonfiglio, la grazia un po' acerba del Marescalchi per le opere di scultura, come altrettanto distinguibili nella decorazione pittorica sono i caratteri del pittore Daniele Schmidt e del pittore Adolfo Romano».

Dopo tale presentazione generale, l'articolo si soffermava su diversi aspetti, dedicandovi specifici paragrafi che si riportano poiché ritenuti di particolare interesse. Il primo è quello relativo all'ornamento dei prospetti:

«Sovrasta non solo materialmente ma come importanza dell'opera la quadriga di Ercole Drei.
La prima impressione è data dalla forte nota coloristica della patinatura che imita il verde dei bronzi antichi in contrasto con il giallo-ocra del prospetto.
È la nota più ardita ma non la sola che riveli nel Piacentini la facoltà costante di non dissociare l'ornamento plastico dal colore in cui è stato concepito.
La rivedremo all'interno nella forte colorazione delle sculture del Biagini, ma in generale tutte le decorazioni plastiche sono sottolineate dal colore del materiale in cui sono espresse.
Solamente quando l'architetto ha sentito di dare maggiore tranquillità all'architettura, come nelle decorazioni dei prospetti secondari, le sculture agiscono solamente per chiaroscuro: è il caso dei medaglioni e delle teste del Bonfiglio e delle aquile del Clozza nell'attico centrale.
Naturalmente questa cura non si limita solo alle decorazioni plastiche.
Osservate quale elemento decorativo di primo ordine non sia qui la trovata di lasciare solamente a prato regolare, dal verde uniforme le zone fra il fabbricato e la cancellata: il verde bronzo della quadriga in alto e i bronzi grigi delle porte principali in basso del corpo centrale si corrispondono: il fabbricato tutto resta inquadrato con la generale sua tinta giallo-ocra fra l'azzurro intenso del nostro cielo e il verde uniforme, veramente serenante, delle zone-prato in basso.
Entro a questa massa giallo-dorata abbiamo delle finezze: le variazioni bellissime della pietra di Solunto che alterna qualche lieve chiazza fredda con le dominanti variazioni calde rivali di quelle dei templi siciliani del periodo greco, in confronto alla tinta più uniforme dell'intonaco di fondo – variazioni di tono su tono.
Più sensibili su questo fondo sono le variazioni dei grigi dei tondi decorativi, degli stipiti delle porte e dei parapetti delle finestre. Notiamo di sfuggita che ora che il concetto decorativo della facciata è pienamente espresso, il pubblico si è rassicurato su certi prematuri allarmi manifestati all'inizio delle tinteggiature.
Chi pensi alle più note quadrighe fatte recentemente, ad esempio a quelle che coronano le testate del portico del monumento a V. E. a Roma, noterà subito il senso di calma che differenzia la quadriga del Drei dalle consorelle romane. I cavalli non s'impennano, sono evitate le disparità e la vivacità delle messe: il ritmo è veramente classico: in quest'opera modernissima l'artista ha ripreso la serenità dei cavalli antichi che ornano il S. Marco di Venezia.
Il naturalismo del Drei si rivela solo nei dettagli e fa si che l'opera conservi la sua originalità e riveli la personalità sana e forte dello scultore.
L'alto attico è destinato alla decorazione.
Da notare che nella concezione dell'artista architetto dovevano avere compito preminente nella decorazione di esso le scritte delle sentenze latine, ma ciò che era evidentissimo nei disegni dell'architetto, non lo è altrettanto specialmente nella facciata principale rivolta a

tramontana; forse nell'esecuzione, ragioni di economia avranno influito su ciò e almeno per la grande iscrizione centrale si sente il bisogno di ravvivare le scritte incavate con nota di colore.
Fiancheggiano la leggenda centrale due grandi tondi figurativi del Prini, due opere veramente magistrali per stilizzazione ed equilibrio di masse. Agli angoli dell'attico del partito centrale un motivo di festoni si ripete ritmicamente sui fianchi.
Come personale la semplificazione e la larghezza ornamentale di questi festoni! Essi si ripetono, in più piccola scala, sui parapetti delle finestre del corpo centrale.
Al disotto sono otto tondi dei giureconsulti messinesi, mentre nelle testate e sui fianchi delle grandi teste di Minerva sporgono sugli architravi delle finestre centrali. Queste sono opere del Marescalchi, quelli di Clozza e di Riccardi. Queste teste sporgono con energia dai tondi, ma qualcuna è così grande che resta un po' rinserrata dalla cornice circolare, comunque accentuano quella nota tra romana e primo rinascimento che l'architettura mostra felicemente innestata alla nota fondamentale greca mentre a questa ultima si richiamano le teste di Minerva sui fianchi.
Questo carattere personale in cui sono fuse le tre note fondamentali greco, romane e primo rinascimento si riscontra evidente nelle decorazioni del portale in pietra dello ingresso principale e delle porte principali».

Rimandando le dovute considerazioni sulle singole opere al successivo paragrafo, si segnalano alcuni aspetti messi in luce da quanto appena riportato, come l'importanza del colore, del chiaroscuro e dei materiali rispetto all'architettura ed alla decorazione. Anzitutto emerge l'importanza del ruolo di Piacentini, cui veniva riconosciuta la «facoltà costante di non dissociare l'ornamento plastico dal colore in cui è stato concepito», mentre a proposito dell'alta considerazione dell'aspetto cromatico venivano riportati l'esempio dell'uso del «verde uniforme» nelle «zone-prato» concepite tra l'edificio e la cancellata – corrispondente al «verde bronzo della quadriga in alto» ed ai «bronzi grigi delle porte principali in basso del corpo centrale» – e la «tinta giallo-ocra» dell'edificio, che veniva posta in risalto dal verde appena menzionato e dall'«azzurro intenso del nostro cielo». Nella «massa giallo-dorata» del corpo di fabbrica venivano, inoltre, evidenziate «le variazioni bellissime della pietra di Solunto», quelle dell'intonaco della stessa tinta e quelle «dei grigi dei tondi decorativi, degli stipiti delle porte e dei parapetti delle finestre». Di particolare interesse risultava, poi, l'affermazione relativa al «carattere personale» raggiunto, individuato in una originale fusione delle «tre note fondamentali greco, romane e primo rinascimento». Se il richiamo all'architettura greca era un tratto ricorrente nelle descrizioni del Palazzo, i rimandi all'architettura ed all'arte romana e del primo Rinascimento non erano stati evidenziati dagli altri critici. Tali tratti erano ravvisati, in

particolare, in alcune decorazioni della facciata, come i tondi dei giureconsulti messinesi (che in realtà sono sei e non otto come erroneamente riportato) e le teste di Minerva, che accentuavano «quella nota tra romana e primo rinascimento che l'architettura mostra felicemente innestata alla nota fondamentale greca». Più che una concreta presenza di caratteri stilistici tipici del periodo romano e rinascimentale, dunque, probabilmente il critico notava la possibile connessione con un'ideale «classicità» entro la quale, malgrado le peculiarità, stilistiche e prima ancora costruttive, il Palazzo di Giustizia piacentiniano poteva rientrare.

Il secondo paragrafo specificamente dedicato alla decorazione trattava, invece, dell'ornamento negli interni dell'edificio:

> «È caratteristica Piacentiniana affidare talvolta all'ornato il compito di ingentilire uno schema architettonico troppo severo: è il caso del vestibolo e molto opportunamente l'architetto ha affidato l'esecuzione di questo compito allo scultore Bonfiglio. Mentre all'esterno questo versatile artista ha avuto assegnato un compito, prevalentemente ornamentale, assolvendolo magnificamente con i grandi tondi simbolici delle facciate minori, nei quali non sai se ammirare di più l'opportunità dei simboli, la composizione delle masse o la perfetta esecuzione stilistica in armonia al carattere generale dell'edificio, qui, in questo vestibolo, egli s'afferma decoratore di figura di primo ordine.
>
> La testa di Pallade Athena che orna la porta centrale di passaggio al salone dei passi perduti, è fra le varie Minerve scolpite per questo palazzo la più forte e la più espressiva. Gentili invece e delicate le testine che ornano le porte minori.
>
> Le note scure del bronzo sposato al grigio cupo del marmo di Billiemi sono riprese nel maestoso portale che in fondo dà accesso alla Corte d'Assise. Nell'ombra della nicchia rettangolare che corona questo robusto portale domina regalmente la figura della Giustizia modellata da par suo da Arturo Dazzi ma le note di giallo e di bianco correggono in basso questi toni gravi, ravvivando lo scampato policromo del pavimento che irradiandosi inarca le direzioni del movimento.
>
> Ancor più questo contrasto lo ritroviamo, nel velario monocromo in cui le note gentili sono affidate anziché ai colori, al delicato schema metallico che divide i vetri in confronto alle robuste membrature architettoniche del lucernale.
>
> Un concetto unico ritroviamo nella soluzione ornamentale delle principali sale d'udienza dei due piani.
>
> Sviluppatissimo nella Corte d'Assise, non è meno evidente nelle sale delle Preture e dei Tribunali: accentrare l'attenzione dell'osservatore sulla parete davanti alla quale siedono i

magistrati, che nel concetto religioso di “tempio della Giustizia”, costante in questo edificio, sia all’esterno che all’interno, viene ad assumere il valore di un santuario.

Sia la forma architettonica a grande rincasso prospettico che la decorazione sviluppano questo concetto. Perciò su quella parete soltanto sono le decorazioni: un pannello centrale figurativo contornato da altri più piccoli con motivi simbolici e su queste stesse ornamentazioni scultoree sono le sole note forti di colore: le figure in terracotta su fondo nero rievocano la policromia vascolare greca.

Niente distrae l’attenzione. Anche i lampadari e i mobili in generale disegnati appositamente e molto belli, sono stati ideati e disposti in modo da non disturbare l’esplicazione di questo concetto. Il decoratore su cui è gravato il maggior compito, il Biagini, lo ha svolto perfettamente. Sia i simboli ornamentali che le figure simboliche – il Vero – il Bene e il Male – il giudizio di Paride – Athena etc.: contemperano la dignità necessaria del luogo con una vivacità tutta moderna, innata nell’Autore, che non solo li salva dal cadere nell’accademismo ma li rende opere d’arte vive e nervose».

Anche in questo caso Bottari sottolineava l’apporto della decorazione scultorea rispetto alla struttura architettonica, riportando l’esempio dell’espressiva «testa di Pallade Athena che orna la porta centrale di passaggio al salone dei passi perduti» realizzata da Bonfiglio, preposta ad ingentilire «uno schema architettonico troppo severo». L’importanza delle cromie veniva, invece, evidenziata a proposito dei contrasti coloristici tra le «note scure del bronzo», il «grigio cupo del marmo di Billiemi» e le «note di giallo e di bianco» dello «scampato policromo del pavimento che irradiandosi inarca le direzioni del movimento», nonché all’interno delle Aule, ove un ruolo predominante avevano le «figure in terracotta su fondo nero» – che rievocavano «la policromia vascolare greca», elemento di primaria importanza, legato alla concezione estetica di fondo – ed essendo «le sole note forti di colore» davano luogo ad un potente contrasto rispetto al complesso delle sale d’udienza. Ancora una volta, dunque, il critico esaltava il ruolo predominante della decorazione, che contribuiva a far assumere all’edificio «il valore di un santuario» ed a renderlo, perciò, rispondente rispetto al «concetto religioso di “tempio della Giustizia”».

L’ultimo paragrafo dell’articolo era dedicato alle decorazioni pittoriche:

«È notorio ed è stato parecchie volte lamentato in questi ultimi tempi, che mentre quasi tutti i grandi scultori contemporanei sono essenzialmente scultori decoratori, abbiamo invece scarsezza di pittori che facciano assurgere la decorazione interna a dignità monumentale.

Perciò mentre s'è creato quasi uno stile scultoreo italiano moderno monumentale non esistono ancora che tentativi isolati nella pittura.
Ciò poteva essere di maggiore conseguenza in un Palazzo come questo in cui da un lato la dignità dello stile è costante e dall'altro lo studio e l'amore dell'antico non cadono mai nell'accademico e meno che mai nell'imitazione ma son sempre ravvivati da una freschezza di sensazioni e di procedimenti moderni.
Mentre di solito queste disparità vengono oggi risolute affidando la massima parte della decorazione interna alla scultura anziché alla pittura, nel palazzo di Giustizia di Messina, l'architetto ha avuto la fortuna di poter creare con l'intelligente collaborazione di due pittori ancor giovani colti e vivaci ad un tempo, Daniele Schmiedt ed Adolfo Romano, un tipo di decorazione che fosse nel contempo di sapore tradizionale, di espressione monumentale e di gusto moderno.
La severità propria del Palazzo esigeva di colpo l'abbandono contemporaneo del verismo e di una ricca tavolozza: lo stile doveva essere arcaico e moderno ad un tempo, la colorazione doveva essere limitata, come sulle tombe etrusche e nelle pitture vascolari greco-romane.
Chi esamina le decorazioni pittoriche delle stanze a pianterreno del lato posteriore e procede man mano verso le tre grandi sale del piano superiore, sul centro della facciata principale, può seguire quasi i diversi stadii di risolvere l'arduo problema pittorico assegnato dallo architetto.
La cura e ricchezza di fantasia non vennero mai meno sia che si trattasse di piccoli ambienti o dei grandissimi, ma la maturità del concetto è pienamente raggiunta solo in questi ultimi perché gli ultimi eseguiti in ordine di tempo.
Se risolvono pienamente il problema prefissato nel modo più semplice e definitivo, e gli è perché una esperienza fatta di amore costante e di autocritica sempre viva ha maturato i suoi frutti per quasi un anno.
Magari potranno piacere dippiù a qualcuno i toni più arditi e le cure maggiori del particolare, la diffusione degli attributi o dei simboli nelle prime stanze, ma chi ben guardi deve riconoscere con quanta semplicità è stata risoluta, per esempio, la decorazione del salone dell'Aula Magna, con quanta forza matura ne fu composto il motivo entro lo stellone centrale del soffitto o l'arditezza semplice e sicura dei risultati delle decorazioni sobrie e severe della parete maggiore.
Sia che abbiano lavorato isolatamente (Schmiedt coadiuvato dalla signorina E. Meneghini) e quasi in una gara amichevole, sia che da ultimo abbiano affrontati ormai sicuri e associati il problema più arduo del salone maggiore, i due pittori non perdettero mai di mira lo spunto suggerito dall'architetto e la meta loro affidata.
Messina può andare lieta che due suoi artisti abbiano risoluto un problema così nuovo e così alto nella decorazione monumentale moderna».

Il ragionamento di Bottari a proposito della decorazione pittorica monumentale rappresentava quasi una prefigurazione del dibattito che si sarebbe propagato negli anni seguenti culminando nella Triennale del 1933 e nel Manifesto della pittura murale, episodi già approfonditi nel secondo capitolo, dedicato alla questione del rapporto arte-architettura in Italia fra le due guerre. Il critico lamentava, infatti, la carenza di pittori in grado di far «assurgere la decorazione interna a dignità monumentale», ad eccezione di qualche tentativo isolato, e l'assenza di un vero e proprio stile pittorico, a differenza di quello «stile scultoreo italiano moderno monumentale» in procinto di delinearsi negli ultimi anni. Rispetto a tale situazione generale, tuttavia, il Palazzo di Piacentini si distingueva positivamente per merito della decorazione – al «contempo di sapore tradizionale, di espressione monumentale e di gusto moderno» – realizzata dai due «pittori ancor giovani colti e vivaci ad un tempo», che erano riusciti a risolvere «un problema così nuovo e così alto nella decorazione monumentale moderna», in modo indipendente ma senza mai perdere «di mira lo spunto suggerito dall'architetto e la meta loro affidata».

Il secondo articolo individuato all'interno dell'Archivio eredi Schmiedt risale all'anno successivo e fu pubblicato a pochi giorni dall'inaugurazione ufficiale che, non a caso, veniva evocata in apertura: «il 28 ottobre l'opera più importante che si inaugurerà a Messina sarà l'edificio del Palazzo di Giustizia, progettato dall'architetto Marcello Piacentini». Il testo, redatto da un corrispondente non meglio specificato (vi sono riportate soltanto le iniziali, G. B.) apparve ne' "Il Giornale d'Italia" del 18 ottobre 1928, nella sezione *Le opere del Regime in provincia*; insieme al titolo principale, *Il Palazzo di Giustizia a Messina,* era riportato un sottotitolo, interessante poiché evidenziava lo sforzo in termini economici e di lavoro che la costruzione dell'edificio aveva richiesto: «cinque anni di lavoro – 21 milioni di spesa». Pur essendo presenti, anche in questo caso, dei rimandi e taluni giudizi a proposito delle decorazioni, a differenza dell'articolo appena analizzato lo scopo principale dello scritto consisteva in una presentazione generale seppur dettagliata del nuovo edificio in vista dell'inaugurazione. Non mancava il riferimento agli «antichi templi siciliani», sebbene tali caratteri fossero presenti attraverso linee semplificate e "liberate" «dai fronzoli, o meglio da tutte le superfluità che le nuove costruzioni in cemento armato permettono di trascurare», rendendo l'opera «una fra le più belle espressioni dell'architetto che l'ha ideata». L'esaltazione dell'ideale classico costituiva uno dei nodi principali dell'analisi, poiché venivano riconosciute al Palazzo la «grandiosità» e l'«austerità classica, appropriate al tempio della Giustizia» e, più generalmente, un vero e proprio «senso della bellezza classica», rintracciata nelle

«colonne in pietra di Solunto», nei «medaglioni del Diritto e della Giustizia», nella Quadriga e nelle altre opere ma anche nell'architettura stessa, caratterizzata da una «sorprendente purità di linee», semplici e maestose, e dalla «forte eleganza classica» che conduceva alla «naturale armonia del tutto». Un altro intento del redattore consisteva nel «mettere in giusta luce l'attività degli artisti che hanno valorosamente collaborato con l'architetto nel compimento di quest'opera d'arte», per cui le diverse realizzazioni artistiche venivano descritte nei dettagli, talvolta esprimendo pareri personali e notazioni piuttosto critiche: a proposito dei medaglioni dell'attico scolpiti da Prini, ad esempio, veniva fatto notare come essi «avrebbero potuto e dovuto essere migliori». La narrazione proseguiva, poi, descrivendo le diverse aree del Palazzo «di vastità spaventosa», come l'Aula della Corte d'Assise – «di imponenza severa e gusto classico, curata fin nei minimi particolari» e «di grande vitalità per la movenza ed organicità delle linee» –, l'ambulacro dei Passi Perduti, l'Aula Magna, decorata «con figure di carattere greco arcaico» così come le altre aule ed i vestiboli, «gioielli luminosi e risplendenti della loro affascinante semplicità e snellezza».
La parte finale dell'articolo, consacrata all'«area totale», riprendeva considerazioni già presenti nei testi considerati in precedenza, quali i riferimenti alle tombe etrusche – «i soffitti del vestibolo e del salone dei "passi perduti" sono costituiti da grandi lacunari semplicissimi, le cui grosse nervature sono quelle stesse create in cemento armato, sì che nulla v'è di aggiunto e di superfluo, in maniera che sembrano più scavati nella roccia tufacea, come le tombe etrusche, che creati a getto» – o l'uso di materiali pregevoli come il marmo di Billiemi (erroneamente definito di «Bigliemi»), «simile all'antico "africano"». Infine venivano brevemente riportate le varie fasi progettuali del Palazzo, dall'affidamento del 1912 a Piacentini al nuovo progetto presentato dall'architetto al Ministero nel 1923, elaborato «lasciando invariata la parte strutturale» ma rinnovandone «la veste architettonica» poiché la precedente «non corrispondeva più al suo spirito né ai mutati tempi». Anche in questo caso venivano, inoltre, menzionati l'architetto Rapisardi quale collaboratore di Piacentini nella direzione artistica dell'opera e gli ingegneri del Genio Civile ai quali fu affidata la direzione dei lavori (Salvatore Ragusa, il cavaliere Pignoni e l'ispettore superiore del Genio Civile Faccenda). L'articolo terminava menzionando i dati tecnici dell'edificio: l'area totale destinata al Palazzo (16.000 mq, dei quali 5.400 coperti), la suddivisione in tre corpi, dei quali il centrale «più grande e più alto, fiancheggiato da due simmetrici più piccoli e più bassi», ed il costo, già menzionato, pari a 21 milioni di lire.
Per completezza si riporta integralmente anche l'articolo appena analizzato:

«Il Palazzo di Giustizia a Messina. Cinque anni di lavoro - 21 milioni di spesa - L'inaugurazione pel 28 ottobre.

(Dal nostro corrispondente), Messina, 17 ottobre 1928.

(g. b.) Il 28 ottobre l'opera più importante che si inaugurerà a Messina sarà l'edificio del Palazzo di Giustizia, progettato dall'architetto Marcello Piacentini.
L'edificio ricorda gli antichi templi siciliani (Selinunte); sobrio dunque, com'è, nelle linee, semplificato quanto più è possibile e liberato dai fronzoli, o meglio da tutte le superfluità che le nuove costruzioni in cemento armato permettono di trascurare (infatti basta osservare la giusta e non eccessiva mole delle colonne che non hanno qui altro Uffizio che decorativo): esso rappresenta una fra le più belle espressioni dell'architetto che l'ha ideato, ed è senza dubbio costruito con i criteri ed i punti di vista più moderni, pur rispettando la tecnica delle costruzioni antisismiche.

*Bellezza classica*
Questo, a grandi linee, il Palazzo di Giustizia nostro, che suscita ammirazione per la sua grandiosità e la sua austerità classica, appropriate al tempio della Giustizia. Il corpo centrale ispira il vero senso della bellezza classica, con le sue colonne in pietra di Solunto, i suoi medaglioni del Diritto e della Giustizia, le sue teste di Dicearco da Messina, Guido dalle Colonne, Faranda, Fulci, etc., e la quadriga di Ettore Drei, meravigliosa opera d'arte, plasmata in bronzo ed alluminio, lega speciale studiata per ottenere il minor peso che compendia in sé la severità ed imponenza del palazzo e ne è il complemento necessario. I due corpi laterali, di una sorprendente purità di linee, riescono preziosi, privi come sono di ornamenti vani, ma di forte eleganza classica.
Infatti così l'architetto ha voluto che fosse: che cioè la bellezza fluisca spontanea dalla semplicità e maestosità delle linee e che l'ornamento sbocchi naturale dall'armonia del tutto.
L'insieme dei due corpi laterali e del corpo centrale riesce oltremodo organico e concreto.
È bene però mettere in giusta luce l'attività degli artisti che hanno valorosamente collaborato con l'architetto nel compimento di quest'opera d'arte. Prini, che ha scolpito i medaglioni dell'attico, che, non nascondiamo, avrebbero potuto e dovuto essere migliori: Bonfiglio, autore delle piccole teste della giustizia e dei festoni negli angoli degli attici, che fanno molto convenientemente giocare la profilatura: Cloza e Riccardi, autori delle teste dei giureconsulti messinesi e di altre opere; non per ultimi coloro che… dettarono quei fierissimi distici latini, basi fondamentali del diritto.
Iniziamo la visita dell'interno, e ci accorgiamo subito che un binomio regna ovunque nella immensa costruzione che corre 6.000 metri quadrati di area: severità di concezione e di linee, imponenza nei particolari. E questo abbiamo osservato nell'esterno e possiamo osservarlo in

tutto l'interno. Dalla sala dei "passi perduti", a destra e a sinistra due corridoi conducono nelle aule dei tribunali e nelle preture; per due rampe di scale si va alle Corti d'appello, al salone d'onore, alla biblioteca, alle sale riservate all'Ordine degli avvocati. La Corte d'Assise è situata al pianterreno e vi si giunge proseguendo diritto dall'entrata centrale.
L'aspetto della Corte si presenta molto bene fin dall'entrata. Infatti il portellone è di squisita fattura e di rara bellezza, sovrastata dalla superba figura della Giustizia in bronzo, del Dazzi.

*L'Aula Magna*

La sala delle Assise, di imponenza severa e gusto classico, curata fin nei minimi particolari, nei mobili in legno scuro, chiaramente illuminata per le vaste vetrate, è in tutto intonata allo stile. I lampadari sono informati ad unico carattere simbolico, cioè hanno il predominante motivo della fiaccola, luce della verità. Al posto delle solite effigi che siamo abituati a vedere alle spalle dei giudici, abbiamo qui i fini e delicati bassorilievi dello scultore Biagini, del colore della terracotta su fondo nero; bassorilievi della "Giustizia", di figure allegoriche e del Sovrano.
La sala è effettivamente di grande vitalità per la movenza ed organicità delle linee. Anche il gabbione ha la sua originalità di concezione.
Ritornando nell'ambulacro dei "passi perduti" ed avventurandoci, proprio così – ché il Palazzo è di vastità spaventosa – per una delle due rampe, questa ci conduce alle sale superiori del corpo centrale che, come dicemmo, sono occupate dall'aula magna, Corte di appello civile e penale, Ordine degli avvocati, biblioteca, mentre nei corpi laterali del piano stesso trovano sufficiente posto tutti gli uffici di cancelleria.
Una visita all'aula magna, come la più importante delle sale, ci dà l'impressione dell'idea informativa di tutte le altre sale decorate con figure di carattere greco arcaico; in queste decorazioni il pittore Schmiedt ha potuto far brillare le sue buone doti ed anche il pittore Romano.
Tutti gli artisti, si vede, hanno lavorato con grande passione e con grande amore, e questi due sentimenti sono coefficienti principali, quasi sempre, di un'opera d'arte.
Nel salone d'onore una grande nicchia è pronta ad accogliere un busto del Sovrano.
Di una eleganza ottenuta soltanto dalle nude linee restammo impressionati: quella dei vestiboli, gioielli luminosi e risplendenti della loro affascinante semplicità e snellezza.

*L'area totale*

Le Corti di appello sono informate allo stesso carattere dell'Assise: lo stesso i tribunali e le preture che, benché piccole, sono anch'esse intonate alla pura linea delle maggiori.
I soffitti del vestibolo e del salone dei "passi perduti" sono costituiti da grandi lacunari semplicissimi, le cui grosse nervature sono quelle stesse create in cemento armato, si che nulla v'è di aggiunto e di superfluo, in maniera che sembrano più scavati nella roccia tufacea, come le tombe etrusche, che creati a getto: le aule, i vestiboli e i saloni, sono anch'essi rivestiti

nelle zoccolature e nei contorni delle porte dal marmo di Bigliemi, un marmo simile all'antico "africano".

Il progetto di questo Palazzo, che viene ad arricchire la nuova Messina, venne affidato nel 1912 all'architetto Marcello Piacentini. Approvato il progetto, venne iniziata l'opera di fondazione, che si sospese poco dopo e rimase sospesa per tutto il periodo della guerra.

Nel 1923 il Piacentini essendo passati più di dieci anni da quando concepì il primo progetto, sentì che l'architettura del Palazzo non corrispondeva più al suo spirito né ai mutati tempi, e presentò una nuova proposta, per quanto riguardava la veste architettonica, lasciando invariata la parte strutturale. Il nuovo progetto fu approvato dal Ministero, il quale affidò al Piacentini la direzione artistica dell'opera, ed egli chiamò a suo aiuto l'architetto Rapisardi.

La direzione dei lavori assunta dal Genio civile venne disimpegnata dall'ingegner Salvatore Ragusa, essendo ingegnere capo il cav. Pignoni ed ispettore superiore del Genio civile il comm. ing. Faccenda.

L'area totale destinata al Palazzo è di 16.000 metri quadrati, dei quali ne sono coperti 5.400. Data la grande mole, l'edificio è stato diviso in tre corpi, il centrale più grande e più alto, fiancheggiato da due simmetrici più piccoli e più bassi.

L'opera completa che è costata ventuno milioni, avrà la sua degna e solenne consacrazione il prossimo 28».

Infine si segnala l'articolo dall'eloquente titolo *Il Tempio della Giustizia in Messina,* pubblicato sul numero di marzo 1929 della rivista "L'arte fascista" ma dai contenuti già analizzati, in quanto la prima parte del testo riportava l'analisi del Palazzo ad opera di Leo d'Alba, mentre la seconda parte, dedicata alla decorazione, riprendeva l'analisi di Stefano Bottari. Le uniche lievi differenze consistono nell'apertura dello scritto, volta a presentare il nuovo edificio – «Una grandiosa Opera Architettonica compiuta ed inaugurata il 28 ottobre dal Regime è il Tempio della Giustizia in Messina, opera stupenda e poderosa di Marcello Piacentini» – e negli attributi conferiti ad Ernesto Rapisardi, citato in quanto chiamato «a suo aiuto» da Piacentini e definito «giovane ardimentoso, di fede e di vivo ingegno»[277].

[277] *Il Tempio della Giustizia in Messina,* in "L'arte fascista: rivista mensile illustrata", a. IV, n. 3, marzo 1929, pp. 125-132.

M. Piacentini, Palazzo di Giustizia di Messina, dettagli decorativi della facciata principale.

# 4. L'APPARATO DECORATIVO DEL PALAZZO DI GIUSTIZIA

Se l'indagine sulla stampa dell'epoca sinora condotta ha permesso di evidenziare i molteplici aspetti del Palazzo di Giustizia di Messina, soffermandosi talora sui dati relativi alla conformazione dell'edificio ed alla distribuzione degli spazi, talaltra agli aspetti architettonici e decorativi, l'analisi del testo più volte evocato, *Palazzo di giustizia in Messina*[278]*,* pubblicato dal Ministero dei Lavori Pubblici in occasione dell'inaugurazione solenne dell'edificio nel 1928, consente di inquadrare in modo compiuto tutti gli aspetti relativi al cosiddetto Palazzo Piacentini considerando, altresì, il ricco apparato iconografico contenuto tra le sue pagine. Prima di procedere in tal senso, tuttavia, occorre ricordare l'importanza di un testo successivo rispetto all'indagine sul Palazzo, il volume a cura di Rocco Sisci pubblicato nel 1989, *La Giustizia a Messina. Sessant'anni di Palazzo Piacentini,* poiché al suo interno è presente la ristampa anastatica del fascicolo appena menzionato, il cosiddetto Primo Quaderno de' l'Italia Fascista, altrimenti introvabile. Oltre all'appendice costituita dalla pubblicazione del 1928, il volume è composto da tre parti, delle quali in questa sede risulta di particolare interesse la prima – *Storia, Arte, Architettura* –, in quanto le altre due sono volte a ricostruire un quadro degli eventi e dei personaggi significativi succedutisi nell'arco di tempo celebrato all'interno del Palazzo (sono denominati, infatti, *Cronache e Fatti* e *Memorie e Ricordi*).

Come segnalato in precedenza, la copertina del volume pubblicato in occasione dell'inaugurazione del Palazzo riportava un'immagine della Quadriga di Ercole Drei [Fig. 158]. Sin dall'apertura, dunque, l'aspetto artistico risultava fondamentale, specialmente per il ruolo evocativo dell'opera: la posa aulica della dea della Giustizia ed i fieri destrieri richiamavano il passato greco-romano dell'isola ed i concetti più astratti di classicità e di sacralità legati al Tempio della Giustizia. Quest'immagine era idealmente completata da quella presente nella prima pagina, anch'essa più volte evocata e relativa, come specificato dalla didascalia, al «corpo centrale del Palazzo di Giustizia dal bozzetto originale dell'Arch. Marcello Piacentini». Oltre al modellino, che esprimeva compiutamente i caratteri predominanti dell'architettura piacentiniana mostrando, altresì, gli aspetti decorativi già descritti in precedenza (le cornici dei portali, le lapidi con le iscrizioni, i busti dei giureconsulti messinesi, le prodromi leonine, le aquile, i festoni e la Quadriga), la pagina riportava numerose informazioni: la data dell'inaugurazione («XXVIII OTTOBRE

[278] *Palazzo di Giustizia in Messina, XXVIII ottobre MCMXXVIII, AN. VII,* Ministero dei LL. PP. / Genio Civile / Servizio Terremoto, Primo Quaderno de L'Italia Fascista, Messina 1928.

MCMXXVIII / AN. VII»), le istituzioni committenti e competenti («MINISTERO DEI LL. PP. / GENIO CIVILE / SERVIZIO TERREMOTO»), il progettista («Progetto dell'Arch. MARCELLO PIACENTINI»), il costruttore («Costruzione della Ditta Comm. CARMELO SALVATO») e le informazioni relative all'edizione («Primo Quaderno de L'ITALIA FASCISTA», «Compilatore: LEO D'ALBA. S. Maraffa Abate. EDITRICE "LA SICILIA", MESSINA. PROPRIETARIO: CARLO MAGNO»). Sebbene risulti un dettaglio secondario, occorre notare come l'iconografia della Quadriga del bozzetto si discostasse dall'opera poi realizzata da Drei, in particolare nella posa dei cavalli (nel modellino rampanti e nell'opera più composti e ritratti come stessero galoppando solennemente, in una marcia trionfale) ed in quella della dea, inizialmente rivestita da un lungo mantello, poi divenuto più corto e idealmente mosso dal vento, e con entrambe le braccia alzate, mentre nella versione finale con la mano destra reggente le redini dei cavalli e soltanto con la mano sinistra levata, in un gesto solenne, forse riconducibile al saluto romano.

La sacralità del nuovo Palazzo veniva esaltata sin dalle prime pagine, identificando la costruzione quale «IL SACRO TEMPIO DELLA GIUSTIZIA» e «IL TEMPIO DELLA GIUSTIZIA MAGNIFICA OPERA ARCHITETTONICA DEL REGIME», didascalie che accompagnavano, rispettivamente, i ritratti del re Vittorio Emanuele III e del «Duce d'Italia per i suoi più alti destini nel mondo»; inoltre l'accento era posto sulle condizioni della città sullo Stretto, definita «MESSINA DOLOROSA» e «CITTÀ MARTIRE» ed osannata anche dalla citazione di Oronzo Quarta, Senatore del Regno, riportata nella pagina seguente: «MESSINA CHE SPLENDIDA RISORGE SALLE SUE RUINE ERIGE E CONSACRA ALLA GIUSTIZIA UN TEMPIO CHE MAI NON MORRÀ MEMORE… CHE MAL SEGUE SEMPRE A CHI LA GIUSTIZIA E LUI DIPARTE». Le pagine celebrative delle istituzioni si concludevano con i tre ritratti fotografici del Sottosegretario alla Giustizia Mattei Gentili, che aveva «inaugurato il Palazzo di Giustizia» e che era «stato in Messina degnamente festeggiato», il Prefetto di Messina Agostino Guerresi ed il Deputato messinese, Segretario Politico Federale, Michele Crisafulli.

Dopo l'illustrazione della «PIANTA GENERALE CON LE GALLERIE DI COMUNICAZIONE», che riportava un disegno già pubblicato (e citato in precedenza) all'interno dell'articolo dedicato a Marcello Piacentini nel 1925 su "Architettura e Arti Decorative"[279], il volume presentava una prima parte redatta da Enrico Calandra, denominata *Il monumento e il suo autore*. Se a distanza di qualche anno il suo intervento era stato descritto positivamente da Pietro Longo – il quale nel 1933 vedeva in Calandra l'artefice di «una

[279] A. Muñoz, *Marcello Piacentini*, op. cit., p. 48.

appassionata apologia della concezione» che aveva ispirato la «grandiosa massa» del Palazzo[280] – nelle pubblicazioni successive il contributo redatto dall'architetto è stato frequentemente citato, talvolta sottolineandone, però, i «toni apologetici non del tutto convincenti»[281].

[280] P. Longo, *Messina città rediviva,* op. cit., p. 282.

[281] M. Pisani, *Il Tribunale di Messina di Marcello Piacentini. Dall'Eclettismo al Classicismo*, in S. Valtieri (a cura di), *28 dicembre 1908…,* op. cit., p. 1.024.

Lettera di G. Rapisardi a M. Piacentini, s. d., Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 103.
Su concessione dell'Università degli Studi di Firenze, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione.

# 4.1 CALANDRA - PIACENTINI - RAPISARDI: LETTERE DALL'ARCHIVIO

Prima di proseguire nell'analisi, sembra utile soffermarsi brevemente su tale questione: i toni entusiastici di Calandra nei confronti della nuova architettura di Piacentini erano certamente sinceri e generati da una reale ammirazione per l'architetto e per la sua opera. Calandra, infatti, aveva certamente seguito da vicino tutte le fasi relative alla progettazione dell'edificio, trovandosi a Messina sin dal 1907 poiché chiamato da Antonio Zanca e, dal 1914, divenuto professore di Disegno d'ornato e architettura elementare presso l'Università della città, dove era rimasto fino al 1930, quando si era trasferito presso la Facoltà di Architettura di Roma[282].
Tra le molte possibili testimonianze del rapporto esistente fra l'architetto siciliano e Piacentini, sembra interessante citare due lettere manoscritte conservate presso il Fondo Piacentini di Firenze, di cui una non datata e l'altra – che dal contenuto si presume essere di poco successiva – risalente al primo gennaio 1940, per via della dicitura «Capodanno 1940». Sebbene il nome di Calandra non risulti ufficialmente nella prima, il contenuto della missiva e la firma, «Tuo Enrico», non lasciano dubbi circa l'identità dell'autore che, come si desume da un paio di affermazioni, in quegli anni si trovava già da tempo nella capitale ed aveva, dunque, avuto modo di mantenere o approfondire i rapporti con Piacentini, Preside della Facoltà di Architettura della capitale dal 1935.

L'oggetto della prima lettera è interessante al fine di comprendere alcune dinamiche progettuali presenti all'interno dello studio piacentiniano: Calandra rispondeva per iscritto alla richiesta postagli dalla segretaria di Piacentini, a proposito del cantiere del Museo della Magna Grecia di Reggio Calabria. Vi si legge, infatti:

> «Carissimo Marcello, giacché l'incontrarsi diventa sempre più difficile e il pescarti per telefono un'impresa sempre più ardua, rispondo per iscritto alla richiesta fattami in tuo nome dalla signorina del tuo studio.
> S'io ho ben capito, tu volevi indicato un giovane laureato che, stando per sei o sette mesi a Reggio Calabria, o tutt'al più a Messina, facesse pel tuo "Museo della Magna Grecia" da ultimare, press'a poco ciò che a Messina faceva Ernesto Rapisardi sotto la tua direzione; cioè il direttore tecnico-artistico locale sotto di te ed in tua vece. Veramente la signorina parlava soltanto di assistenza ai lavori, il che – se esattamente interpretato – restringe le responsabilità

[282] Sull'argomento si veda: P. Barbera, M. Iannello (a cura di), *Enrico Calandra. Scritti di architettura,* Palermo 2010.

del tecnico che tu cerchi ed anche la di lui iniziativa e naturalmente facilita le ricerche, perché potrebbero entrare nelle possibilità da esaminare anche i non laureati. Ho pensato che, forse, se soltanto si trattasse di un assistente ai lavori tu non ti saresti rivolto a me, ma tal punto è da chiarire perché le due categorie di persone sarebbero ben diverse, ed io che ho sempre avuto poca pratica con la 2° categoria non saprei indicarti che una o due persone e senza garanzia, perché non so neppure se dai miei tempi ad oggi essi esercitino ancora a Messina e se si siano mantenuti onesti (ch'è una delle doti principali della scelta in contesto campo, insieme alla competenza).

Ciò premesso ecco cosa ti posso dire sulla prima categoria di laureati collaboratori e direttori locali. Tu sai bene: gli esperti, i veramente competenti laureati non è facile siano a disposizione. I due che in tal campo sarebbero più indicati, come capacità artistica e tecnica insieme sono due giovani insegnanti professionisti ingegneri, ma di attitudini artistiche, cioè come si suol dire "di gusto" se non di fantasia inventiva».

La lettera proseguiva illustrando brevemente la formazione e le qualità dei professionisti suggeriti (in realtà più di due e non tutti ingegneri), ovvero gli ingegneri Gesulfo, Francesco Basile e Mazzullo e l'architetto Rovigo. Inoltre Calandra riferiva che «a Reggio c'erano degli architetti sedicenti tali, che han regolarizzato la loro posizione alcuni sì (come Roncovoni) altri no e così anche a Messina. Sono quegli antichi professori di disegno che hanno avuto possibilità di presentarsi da esterni all'abilitazione all'esercizio della professione d'architetto», considerazione interessante poiché testimoniava la condizione di molti professionisti in quegli anni, formatisi prima dell'istituzione delle Facoltà di Architettura presso le Scuole di Belle Arti. Infine l'architetto menzionava «la categoria laureati non risiedenti a Reggio», riferendo «di alcuni che assai volentieri da qui andrebbero colà per un lavoro del genere, specie architetti tuoi allievi, ma 1300 lire per mantenersi fuori sede sarebbero assai pochi»: tale considerazione conferma l'ipotesi che si trattasse di Calandra che, come anticipato, aveva insegnato per molti anni a Messina (come si intuisce dalla lettera) ma si trovava adesso nella stessa città di Piacentini, agli allievi del quale faceva riferimento. Il testo era chiuso da un saluto affettuoso, che confermava i buoni rapporti e la stima esistente fra i due: «Sempre a tua disposizione, con amicizia fraterna. Tuo Enrico»[283].

Nella lettera scritta a Capodanno, invece, Calandra – che anche in questo caso si firmò semplicemente «Tuo Enrico» – porgeva «i più cordiali auguri» a Piacentini, alla sua

[283] Lettera di Enrico Calandra a Marcello Piacentini, s.d., Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 103.

famiglia ed alle sue opere nel 1940 (augurio da intendersi nel senso di una loro buona riuscita e/o che fossero numerose), lo informava del suo imminente viaggio «di ricognizione» per la Sicilia, ed in particolare per «il settore di Castelvetrano ad Agrigento, e soprattutto riprendeva la questione trattata nella precedente lettera, affermando: «il giorno 8 conto di essere a Messina e, se ti occorre ch'io conferisca con qualcuno di quei giovani di cui alla mia precedente lettera, sono a tua disposizione. Scrivimi in tal caso presso l'Albergo Milano. Via dei Verdi, Messina»[284].

Sulla missiva si legge anche una nota a matita aggiunta da Piacentini, «ho continuato Genio Civile. Mi rincresce», probabilmente appuntata in attesa di scrivere una risposta, inviata, infatti, all'architetto siciliano presso l'albergo indicatogli, il 5 gennaio 1940, come attesta la lettera conservata di seguito, nella stessa busta. Piacentini ringraziava Calandra per la disponibilità dimostratagli:

> «Carissimo, Ti sono molto grato per il tuo cortese interessamento relativo all'assistente che io ti avevo richiesto per Reggio Calabria. Ma poiché sono stato lì in questi giorni ho convenuto, d'accordo col Prefetto, di affidare l'assistenza al Genio Civile, rimanendo a me la sola direzione artistica. Ti ringrazio ancora e ti prego gradire, unitamente ai tuoi, i miei più affettuosi e cari auguri e saluti»[285].

Al di là della testimonianza circa il legame tra i due architetti e dell'aneddoto relativo al cantiere calabrese, in questa sede risulta interessante notare come Calandra citasse l'operato di Ernesto Rapisardi nel caso del cantiere messinese: sotto la direzione di Piacentini, infatti, l'architetto di origine siracusana ne faceva le veci, essendo divenuto non soltanto il suo referente ma addirittura il «direttore tecnico-artistico locale» che, di conseguenza, possedeva ben più responsabilità e libertà di iniziativa rispetto ad un tecnico, come evidenziato da Calandra a proposito dell'esempio calabrese del quale discuteva nella missiva. Se il riconoscimento dell'operato di Rapisardi – il cui nome era stato genericamente ricordato da alcune delle pubblicazioni già considerate – risulta rilevante anche perché testimonia il rapporto di collaborazione fra l'architetto e Piacentini, esistente sin dai tempi del Palazzo messinese e che avrebbe raggiunto l'apice con il progetto del Palazzo di Giustizia di Milano, la vicenda del Museo di Reggio Calabria permette di ampliare brevemente tali considerazioni includendo anche il fratello Gaetano.

---

[284] Lettera di Enrico Calandra a Marcello Piacentini del 1° gennaio 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 103.

[285] Lettera di Marcello Piacentini ad Enrico Calandra del 5 gennaio 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 103.

Analizzando la documentazione successiva conservata nella medesima busta (103, «Museo Reggio Calabria»), infatti, sembra che dopo la presumibile cessazione della collaborazione con il geometra Gustavo Porry Pastorel – attestata da un documento datato 1 febbraio 1939 nel quale, su richiesta dello stesso, Piacentini certificava il suo coinvolgimento, quale persona di fiducia, «alla direzione dei lavori del Museo Nazionale della Magna Grecia in Reggio Calabria», specificando come «il Porry oltre che alla sorveglianza tecnica e amministrativa del Cantiere (avesse) provveduto alla completa redazione della contabilità, stati di avanzamento, etc. secondo il sistema del Genio Civile», dando «costantemente prova di possedere grande competenza tecnica e doti eccezionali di attaccamento al lavoro e diligenza»[286] – Piacentini non abbia scelto nessuno dei professionisti indicati da Calandra.

La cospicua corrispondenza rivela, invece, il pieno coinvolgimento di Gaetano Rapisardi nel progetto, sia da Roma (considerando che in quegli anni Gaetano lavorava presso lo studio romano di Piacentini, mentre il fratello, come appena ricordato, era il referente dello studio milanese) sia sul cantiere, come dimostrano i numerosi scambi epistolari ed i telegrammi fra l'architetto ed il Soprintendente alle Antichità della Calabria Paolo Enrico Arias, il Podestà di Reggio Calabria, il Prefetto Roberto Ausiello, il già menzionato geometra Gustavo Porry Pastorel, etc. Si noti come in molti casi Rapisardi sia direttamente citato, mentre talvolta il suo nome compaia aggiunto a matita, probabilmente dallo stesso Piacentini, a margine del documento (spesso scrivendo soltanto «Gaetano») al fine di destinare a lui i documenti delle pratiche e dei cantieri dei quali si occupava o a seguito di un successivo riordino delle carte.

A tal proposito, tra i numerosi documenti sembra interessante citare una lettera inviata da Gaetano Rapisardi a Piacentini da Napoli, priva di datazione (ma probabilmente risalente al 1939, considerando le date della corrispondenza che precede e segue la missiva). Nello scritto l'architetto riferiva di essere partito da Palermo per Reggio Calabria, di aver conferito con il Segretario Generale della città – che gli aveva consigliato di rivolgersi al Prefetto, essendo il solo ad avere «facoltà di dare il benestare alle decisioni in merito allo svolgimento dei lavori» – e di essersi recato sul cantiere, ove aveva «compilato l'elenco dei lavori da farsi». Inoltre forniva dettagli tecnici che dimostrano ulteriormente la sua implicazione nella gestione del progetto:

---

[286] Lettera di Marcello Piacentini a Gustavo Porry Pastorel del 1° febbraio 1939. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 103.

«L'impresa è creditrice di circa L. 370.000, perciò dei due milioni rimane a disposizione la somma di L. 1.600.000. Occorre preparare la perizia suppletiva sulla base di questa somma. Per lo svolgimento dei lavori, per non andare incontro a delle noie, ritengo ora quanto mai opportuno il suo suggerimento di affidare le opere di completamento alla stessa impresa. Distintamente la saluto, Gaetano».

A riprova di tale compito è possibile citare anche una lettera inviata il primo marzo 1940 dal Soprintendente Arias che, rivolgendosi a Piacentini per sottoporgli alcuni problemi relativi alla decorazione del costruendo Museo, si esprimeva come segue:

«Mi permetto di rivolgerVi cortese preghiera a che uno dei Vostri Architetti, e possibilmente l'Arch. Rapisarda che è già tanto addentro ai problemi del Museo Nazionale, venga a Reggio Calabria a concretare uno o due di quegli ambienti che sono necessari per i pezzi di particolare importanza da esporre».

Inoltre si può notare come Rapisardi (il cui cognome fu riportato erroneamente da Arias) si occupasse anche degli aspetti di tipo decorativo, se il Soprintendente scriveva:

«Così pure l'architetto da Voi delegato dovrebbe vedere per i colori degli intonaci e per i finestroni che forse sarebbe bene tirare a lucido noce scuro. Ne abbiamo fatta una prova e pare stiano bene. Certo, una Vostra venuta sarebbe da me auspicata; ma non oso sperarci dati i Vostri così pressanti impegni. Vi sarò tuttavia infinitamente grato se vorrete continuare, attraverso i Vostri collaboratori, a dare la sensazione anche alla Direzione dei lavori del Vostro interessamento tecnico. L'occhio dei Vostri collaboratori vedrà tante cose che non si possono chiedere ad organi puramente tecnici e che vogliono sopratutto gusto e concezione d'arte»[287].

Al di là del concreto ruolo di Gaetano Rapisardi nella vicenda del Museo di Reggio Calabria (sulla lettera appena riportata Piacentini aveva velocemente appuntato a matita «Rapisardi se ci si può andare») e tornando alla missiva indirizzata all'architetto romano da Napoli, un ulteriore elemento che sembra utile sottolineare è la compresenza di Ernesto Rapisardi. Probabilmente l'architetto era stato a Palermo con il fratello ed in seguito avevano viaggiato insieme, passando per Reggio Calabria e per Napoli, prima di

[287] Lettera di Paolo Enrico Arias a Marcello Piacentini del 1° marzo 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 103.

tornare ai rispettivi impegni presso gli studi piacentiniani; di conseguenza Ernesto aveva approfittato dell'occasione per mandare un proprio parere ed un saluto a Piacentini. La lettera si chiudeva, infatti, con la seguente affermazione:

> «il Museo mi ha fatto una bella impressione. Distintamente la saluto. Arch. Ernesto Rapisardi»[288].

Allo scopo di non interpretare le riflessioni appena proposte quali divagazioni in rapporto all'argomento in oggetto – il Palazzo di Giustizia di Messina –, occorre ricordare l'importanza dei fratelli Rapisardi rispetto alla presente trattazione, in quanto a loro si deve la progettazione del terzo caso al centro dell'analisi, il Palazzo di Giustizia di Palermo. Al di là del ruolo di Ernesto presso il cantiere del Palazzo messinese, infatti, le testimonianze citate a riprova del profondo coinvolgimento dei due architetti nei progetti e nei cantieri di Marcello Piacentini (di cui Messina, Reggio Calabria e Milano costituiscono soltanto degli esempi) consentono una migliore comprensione degli stretti rapporti di collaborazione esistenti: soltanto a partire da simili considerazioni, infatti, sarà possibile analizzare il caso di Palermo, sia rispetto alle fasi concorsuali sia rispetto alle peculiarità del progetto dal punto di vista stilistico e compositivo.

[288] Lettera di Gaetano ed Ernesto Rapisardi a Marcello Piacentini, s.d., Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 103.

Prima pagina del volume Palazzo di Giustizia in Messina (Messina 1928), pubblicato in occasione dell'inaugurazione.

# 4.2 LA DESCRIZIONE DEL PALAZZO NEL VOLUME DEL 1928

Tornando al cosiddetto Primo Quaderno de' L'Italia Fascista sul Palazzo di Giustizia di Messina, si procederà con l'analisi dei paragrafi dedicati ai diversi aspetti dell'edificio. Come evidenziato da Franco Chillemi, infatti, l'opera «offre esaurienti notizie sulla progettazione e costruzione del palazzo, sul suo significato nel panorama dell'architettura contemporanea e nella ricostruzione delle città terremotate, sulle opere decorative e sulla cerimonia inaugurale»[289] e costituisce la testimonianza più completa tra le fonti dell'epoca rintracciate. Pertanto si ritiene che attraverso l'approfondito vaglio di tale testo – da considerarsi quale ideale complemento rispetto alle considerazioni proposte in precedenza indagando le altre pubblicazioni (coeve e successive) – sia possibile restituire una visione compiuta delle peculiarità del Palazzo.
La pubblicazione è il frutto della collaborazione tra diversi professionisti: mentre a Calandra si deve il primo paragrafo, che consiste in una presentazione globale dei principali aspetti del Palazzo, Leo D'Alba redasse la scheda biografica su Marcello Piacentini, Stefano Bottari si occupò del paragrafo relativo alla decorazione dell'edificio – riproponendo l'articolo, analizzato in precedenza, pubblicato su "La Gazzetta" del 31 ottobre 1927 – e S. Maraffa Abate elaborò quello dedicato ad alcuni cenni illustrativi di carattere tecnico. Il testo è, inoltre, completato da altri brevi paragrafi dedicati alla cerimonia inaugurale, al discorso del Presidente della Corte d'Appello, ad ulteriori dettagli di carattere decorativo ed alla sistemazione degli uffici, nonché da una breve scheda sul costruttore. In due casi le sigle poste alla fine dei paragrafi (P. L. ed O. G.) non consentono di risalire agli autori, mentre il discorso pronunciato dal Presidente della Corte d'Appello è stato riportato dallo stesso, Gennaro Villella, che si è firmato G. V..

Anzitutto occorre analizzare l'attenta ed efficace descrizione proposta da Enrico Calandra nella prima parte della pubblicazione, come già ricordato denominata *Il monumento e il suo autore*, seguendo la divisione del testo per paragrafi:

> «Il tempio della Giustizia di Messina, che magistrati ed avvocati, soffrendo in silenzio per anni i mille disagi del provvisorio, han visto sorgere ampio e forte, e farsi ogni giorno più alto e solenne, è ora compiuto.

[289] F. Chillemi, *Il Palazzo di Giustizia di Marcello Piacentini,* in R. Sisci (a cura di), *La Giustizia a Messina…,* op. cit., p. 77.

> Ormai gli stenti e i sacrifici han compenso nella bellezza e comodità dei locali, cui la genialità dello architetto Marcello Piacentini ha dato ordine, decoro e dignità d'arte tali da trascendere la risoluzione del problema pratico, e conferire all'insieme il valore di un insigne monumento. Appare adesso intero e rifulge cotesto valore, che ne fa il più bel monumento della città risorta, il più bel palazzo di Giustizia non solamente dell'Italia, né della sola architettura contemporanea. Le altre costruzioni intorno ora appaiono nel confronto, meschine e par che si abbassino sulle larghe strade in giro, vergognose dei loro inutili fronzoli o si rannicchino, trite come l'edificio universitario, di là della piazza, oltre il coperto torrente Portalegni.
> Alta, sul fastigio centrale, splende per sempre ormai nel sole la grandiosa quadriga della Dea inflessibile, che fa cenno di sedare le eterne risse degli uomini, e contro il cielo sembrerà sempre più dorata tutta la massa dell'edificio, che ricorda la severità dei templi dorici di Sicilia o di Magna Grecia; eternamente la calma maestà dell'opera e la severa sua forza ricorderanno nei secoli il forte volere del Regime che amorosamente la prese a cuore, e ne ha troncato ogni impedimento, e la saggezza dell'artista che l'ha fatto in tutto degna della Giustizia, dell'Arte, della più grande Italia».

Sin dalle prime battute, senza per questo considerare meno attendibile l'analisi, bisogna notare come la descrizione non fosse esente da toni retorici: nonostante fosse possibile riconoscere nel Palazzo le qualità enucleate – ordine, decoro e dignità d'arte, oltre alla «calma maestà» ed alla «severa forza», queste ultime riferite anche al regime – sembra esagerato definire la costruzione come «il più bel palazzo di Giustizia non solamente dell'Italia, né della sola architettura contemporanea».
Inoltre, pur sminuendo le architetture circostanti, Calandra forniva utili dettagli su di esse e sul contesto all'interno del quale l'edificio era stato realizzato (citando, ad esempio, la copertura del torrente Portalegni). In seguito, non casualmente, venivano citati «la grandiosa quadriga della Dea inflessibile» (il cui gesto non era stranamente ricondotto ad un possibile saluto romano, come suggerito in precedenza, bensì interpretato quale cenno per «sedare le eterne risse degli uomini») ed il carattere dell'edificio, «che ricorda(va) la severità dei templi dorici di Sicilia o di Magna Grecia»: come già evidenziato, la Quadriga e gli elementi architettonici e decorativi riconducibili al repertorio greco che caratterizzavano specialmente la facciata dell'edificio centrale costituivano gli aspetti principali del progetto, messi in risalto anche dalle prime immagini poste ad illustrazione del testo.

«Opera degna della Giustizia, anzi la più degna, abbiamo detto, di quante ne apparvero prima. Confrontiamola con le due altre più famose in Italia e fuori. Gli ammiratori del notissimo palazzo di Giustizia di Roma non saranno d'accordo in cotesta affermazione, e i belgi vanteranno sempre su tutti il loro troppo famoso di Bruxelles.

Ebbene: senza negare quanto valga ad accrescere l'impressione di un'opera architettonica la sua grande mole, e senza disconoscere che, spesso, la vitalità di un'opera d'arte derivi, anziché da quello che l'autore avrebbe dovuto esprimere, da ciò che egli ha profondamente sentito, epperò senza scemare all'ampia mole del Calderini e all'altra gigantesca del Polaert il loro valore d'arte, dico che della Giustizia, però, il Piacentini à avuto una visione più giusta e più alta, a giudicare dalla espressione data al suo edificio, pur meno ampio di quelli. Il Calderini, concedendo troppo ad effetti scenografici, a note retoriche e ridondanti, a giuochi chiaroscurali di bugnati enormemente sporgenti, ha spinto l'impressione di forza a violenza, che ci fa ritenere vedesse piuttosto nella Giustizia principalmente una potenza in atto e soprattutto la potenza punitiva dello Stato. Accostatevi alla zona basamentale del suo palazzo, e le masse enormi di pietre a bugne non sgrossate, che par vi si precipitino incontro in una agitazione violenta, vi comunicheranno un senso di disagio, che vi farà allontanare e vi farà riflettere intorno alla forza intimidatrice, che sui giudicabili l'autore si propose certamente di ottenere. È il concetto della terribilità punitrice, che viene accentuato dai dettagli eccessivamente chiaroscurati, a scapito della serenità giudicatrice, che non riesce ad essere predominante neppure nella composizione generale alquanto più calma. Se vi capitasse di rivedere riprodotto nella riviste illustrate del tempo, il progetto del Basile, – che disputò sino all'ultimo momento a quello del Calderini il primato nel celebre concorso, e parve quasi che stesse per vincere, – vi trovereste, sì, maggiore serenità, ad esempio nella concezione interna del bel salone dei passi perduti, ma vi ritrovereste all'esterno quelle testate derivate dai castelli, e qua e là quell'accento tra civile e militare, che vi convincerebbero che anche quell'illustre architetto esaltava eccessivamente nella Giustizia l'idea della forza armata.

Ed anche meno limpida e pura apparirà l'espressione di giustizia data dal Polaert. Sull'alto della collina, da cui domina Bruxelles, quell'ammasso gigantesco di costruzione, in cui i partiti architettonici principali, per prevalere sui secondari debbono sopraffarli con le sporgenze – quasi motivi dominanti su altri, in piena orchestra, perché affidati a strumenti più sonori –, in cui porte di proporzioni babeliche si spalancano in contrasto ad elementi e a vani alquanto piccoli, in cui i risalti, i movimenti di masse e la ecletticità dei dettagli affaticano da vicino, e non possono gustarsi che da assai lontano, fondendosi in una mastodontica massa quadrilatera a colonnati non uniformi, sovrastata da masse centrali degradanti, incoronate da una piccola cupola, cotesto gigantesco insieme, diciamo, manifesta una potenza così fastosa e dominatrice, che, se può ancora passare come rappresentazione in pietra della potenza di uno stato, quale si concepiva nella seconda metà del secolo scorso, è molto lontana però dall'esprimere un austero concetto di giustizia.

> Come più religioso e solenne il palazzo di Giustizia che ha eretto il Piacentini quasi tempio alla inflessibile dea reggitrice dell'umana società!
> Come pacato e grave il coro del severo colonnato dorico, ravvivato qua e là da poche, tranquille voci fresche, armoniose e chiare! E con quale intuito e con quale sapienza tecnica l'artista ha scansato il pericolo dell'astrattismo ideale grecizzante, e ha animato tutto con note calde di umanità! Con quanta nobiltà ed elevatezza di sentire son evitate le note violente, intimidatrici, perfino nel vialone di ingresso dei detenuti! Qui l'artista evidentemente si propose di ottenere un potente effetto di suggestione, un senso quasi tragico coi minimi mezzi: con le proporzioni usate nella composizione prospettica delle due ali del fabbricato, che, rinserrando il vialone che si abbassa sotterra, sembrano via via incombere sino a gravare sulla bassa, nuda porta di fondo».

La descrizione proseguiva con un interessante confronto tra l'edificio di Piacentini e i due massimi esempi dell'epoca: il Palazzo di Giustizia di Roma, di Calderini, e quello di Bruxelles, di Poelaert. Calandra ascriveva a Piacentini «una visione più giusta e più alta, a giudicare dalla espressione data», pur riconoscendo l'importanza, la mole ed il valore artistico dei due esempi citati, che venivano analizzati considerando aspetti già messi in evidenza in questa sede, in occasione dell'analisi dei due edifici. Al Palazzo romano l'architetto rimproverava gli eccessivi «effetti scenografici», le «note retoriche e ridondanti» ed i «giuochi chiaroscurali di bugnati enormemente sporgenti», tutti elementi che contribuivano a trasmettere un'idea forte e violenta della Giustizia, percepita quale «potenza in atto» e «punitiva dello Stato» ed un «senso di disagio» provocato dalla «forza intimidatrice» e dalla «terribilità punitrice». È interessante notare, inoltre, come Calandra avesse citato anche il progetto di Ernesto Basile, suo maestro, riconoscendovi i medesimi valori, ovvero l'esaltazione dell'idea della forza armata nel concetto di Giustizia, nonostante le differenze stilistiche e compositive («maggiore serenità, ad esempio nella concezione interna del bel salone dei passi perduti», «testate derivate dai castelli» o un accento «tra civile e militare»). Nel Palazzo belga, invece, l'architetto riconosceva una concezione tipica della seconda metà del diciannovesimo secolo, ovvero la «rappresentazione in pietra della potenza» dello Stato, «fastosa e dominatrice», e non l'austera rappresentazione del concetto di Giustizia. L'edificio veniva definito un «ammasso gigantesco di costruzione, in cui partiti architettonici principali, per prevalere sui secondari debbono sopraffarli con le sporgenze», ed ove le «proporzioni babeliche» di taluni elementi, come la «mastodontica massa quadrilatera a colonnati non uniformi, sovrastata da masse centrali degradanti», contrastavano con altri «alquanto piccoli», come numerosi vani o la cupola.

A sostegno dell'imparzialità del giudizio espresso, Calandra riportava in nota altre due descrizioni del Palazzo di Poelaert:

> «Perché non sembri che noi, per esaltare il nostro, svalutiamo il colossale palazzo belga, si leggano il giudizio riassuntivo di "babilonico", datone da Camille Pelletan ne "Le capitali del mondo" e questo che riportiamo da "Le musée d'art" II, p. 225, dato dallo scrittore e critico d'arte belga M. Fierens-Gevaert, notissimo in Italia, per la divulgazione dell'arte del suo paese con studi originali:
> "Qui ne connait l'aspect de cette masse encyclopédique, la plus vaste construction du XIX siècle? C'est un immense quadrilatère entouré de colonnes doriques, percé d'ouvertures égyptiennes, orné de monstres assyriens, surmonté au centre de deux étages qui se superposent en tour indienne avec coupole finale.
> La salle des pas perdus donne moins encore que l'intérieur de Saint-Pierre la sensation de son immensité réelle; les membres architectoniques s'entament sans mesure; le couronnement ne se fond pas avec le reste de l'organisme"».

Nel passaggio riportato dall'architetto a sostegno delle proprie tesi, Fierens-Gevaert definiva il Palazzo di Giustizia di Bruxelles la più vasta costruzione del diciannovesimo secolo e si domandava ironicamente chi non conoscesse l'aspetto di una tale massa enciclopedica, un immenso quadrilatero attorniato da colonne doriche, «trafitto da aperture egiziane, ornato da mostri assiri, sormontato al centro da due piani sovrapposti in una torre indiana con una cupola finale»[290]. Il critico d'arte, inoltre, sosteneva che la Sala dei Passi Perduti rendesse ancor meno dell'interno della basilica di San Pietro la sensazione della sua reale immensità, che le diverse parti architettoniche fossero tagliate senza misura e che il coronamento non riuscisse a fondersi con il resto dell'architettura. Un giudizio pesante, dunque, che in qualche modo giustificava le critiche avanzate da Calandra. A tal proposito si ritiene interessante rievocare anche la valutazione del Palazzo espressa da Piacentini e già riportata nel capitolo relativo alla tipologia dei Palazzi di Giustizia, poiché anche da tale descrizione è possibile cogliere la percezione diffusa dell'immenso edificio che lungamente aveva costituito un imprescindibile modello: «formidabilmente massiccio, austero, mistico nelle sue linee grecizzanti e orientaleggianti, chiarissimo nell'insieme, confuso, pletorico, pesante nei particolari. Concezione ciclopica, eclettica, innegabilmente poderosa, wagneriana, suggestiva»[291].

---

[290] Traduzione ad opera dell'autrice.

[291] M. Piacentini, *Il volto di Roma e altre immagini,* Roma 1944, p. 146.

Tornando al testo di Calandra, dopo aver enunciato le peculiarità dei due Palazzi esemplari, l'analisi si concentrava sulle caratteristiche dell'edificio messinese, a suo parere ben più «religioso e solenne» rispetto agli altri e, riprendendo il concetto di "Tempio della Giustizia", «quasi tempio alla inflessibile dea reggitrice dell'umana società!». La descrizione era accompagnata da numerose immagini relative agli esterni del Palazzo, che ne proponevano diverse visuali: il corpo centrale ed il corpo laterale del prospetto principale, le facciate laterali su via Cesare Battisti e sulla nuova piazza, l'angolo del corpo centrale con la veduta della galleria di comunicazione ed un altro dettaglio della fronte sulla via Battisti, com'è possibile apprendere anche dalle relative didascalie.
Pur ricorrendo all'ordine dorico, secondo l'architetto Piacentini era riuscito ad evitare «il pericolo dell'astrattismo ideale grecizzante»: il colonnato dorico era, infatti, severo, «pacato e grave» ma animato da «note calde di umanità», consistenti non soltanto nelle decorazioni, come sarebbe immediato pensare, ma anche nel ricorso alle medesime proporzioni «nella composizione prospettica delle due ali del fabbricato», dettaglio per mezzo del quale era stati ottenuto «un potente effetto di suggestione», evitando «le note violente, intimidatrici».

Ad ulteriori rimandi all'ordine dorico ed all'architettura tipica della Magna Grecia, presenti successivamente, Calandra aveva anteposto una riflessione più ampia ed in parte teorica, dalla quale era possibile evincere le qualità fondamentali del progetto piacentiniano rispetto al contesto storico, all'accademia ed alla critica, specialmente a proposito della forma architettonica e di altri aspetti peculiari della decorazione del Palazzo:

> «Ma, più che in qualunque arte, all'opera architettonica non bastano l'equilibrio e la larghezza di pensiero: occorre la genialità di metterli in forme, in proporzioni, in ritmi; occorre inoltre che l'artista vinca ancora tutte le difficoltà pratiche, e riesca a dominare sempre la situazione, lungo tutto il fortunoso periodo che occorre a tradurre il progetto in opera costruita. E pochi architetti posseggono come il Piacentini tali requisiti, perciò questa, che è la più recente opera della sua maturità artistica, quanto mai fervida di attività e ricca di esperienza, assume il valore di una grande opera d'arte.
> So bene che tal valore i rappresentanti del purtroppo non abbastanza sradicato accademismo non sono disposti a riconoscere completamente, e vi parleranno di intangibili leggi violate, di canoni non rispettati, di proporzioni alterate e di stili non puri. E, per converso, i giovani rappresentanti del razionalismo ad oltranza si affanneranno a dimostrarvi l'irrazionalità, in pieno 900 ed in zone terremotate, di questa costruzione asismica ingabbiata, con ossature in

cemento armato, manifestata ancora con gli immancabili ordini antichi, come una qualunque costruzione in pietra da taglio.

Ma le teorie passano e si rinnovano facilmente, mentre un vero artista, per produrre un'opera d'arte veramente duratura, deve avere superato il travaglio teorico e agito in pienezza di fede e di commozione creatrice.

E al Palazzo di Giustizia del Piacentini è venuto da pochi mesi un riconoscimento autorevole e raro: nel recente volume che chiude la notissima e monumentale Histoire de l'Art diretta da A. Michel, con la rassegna dei prodotti artistici più significativi dell'attività contemporanea di tutte le nazioni, svolta in mezzo al tumultuare di teorie e di tendenze opposte, il critico francese, in generale non troppo tenero per ciò che si è prodotto in Italia, vi segnala al posto d'onore, oggi, il Piacentini, e sceglie per riassumerne e rappresentarne l'arte, giusto il nostro Palazzo di Giustizia, sebbene conosciuto più per il bozzetto che per l'opera eseguita.

E non a torto. Pochi edifici invero ci rendono evidente e spontaneo, come questo, il superamento avvenuto in pochissimi architetti d'oggi, del dissidio teorico fra classico e romantico, fra vecchio e nuovo, fra nostro e straniero, fra tradizione locale e tendenze universali, che certi sviluppi della critica storica han da tempo fatto acuire e reso ossessionante nel terreno dell'arte. In pochi edifici ci è dato cogliere, come in questo, quel movimento che potrebbe chiamarsi nuovo rinascimento, se non vi fosse il timore di vederlo tacciato di superbia, che s'afferma solo valido in contrasto con le scuole d'avanguardia, e che ha il vantaggio su queste di essersi prodotto spontaneamente. Senza nessun proclama più o meno rumoroso, indice sempre di cerebralismo, è nato da poco e senza preventiva intesa, in varie parti d'Italia, ma più sensibile a Roma e a Milano, fra artisti colti, ma spregiudicati, che sentono ugual rispetto per le esigenze della civiltà contemporanea, da un lato, e per ciò che è vivo nella nostra tradizione, dall'altro, tradizione intesa come forza sempre efficace, come affinità fondamentale di spiriti, di razza, è nato questo sano movimento, che io per molte analogie ideali col nostro del quattro e cinquecento chiamerei moderno rinascimento. Non è qui il caso di farne un'illustrazione: sarà fatta altrove, in riviste di carattere tecnico; ma si deve dire che tutta la differenza fra gli accademici e gli stilisti, da un lato, e gli iniziatori di questo nuovo movimento dall'altro, sta in questo: che la dottrina nei primi soffoca l'artista, mentre nei secondi l'artista si giova della cultura per un'opera di pura creazione moderna. O, se vi piace, questo nuovo gruppo, ben radicato nel presente e intendo all'avvenire, non s'interessa, nelle opere del passato, di ciò che è espressione della civiltà tramontata, in mezzo a cui si produssero – punti morti per noi, e invece principalmente studiati dagli storici – ma di ciò che vi è di eterno e, a volte, vi dà la sensazione di un anticipo sui secoli, di germi che feconderanno nel futuro.

Sono quindi intuizioni e rivalutazioni personali e diverse dall'uno all'altro artista.

Ognuno coglie affinità non messe in luce da nessuna storia dell'Arte, in opere distanti per tempo e per regioni, ognuno può sentire morto nel proprio spirito un movimento che è stato

pure di ieri, e invece viva e fresca un'opera sepolta da millenni; ognuno compie per proprio conto un lavoro di creazione, per cui
"il passato e l'avvenire
a fluire
va nel masso incandescente"».

L'architetto riconosceva a Piacentini non solo «l'equilibrio e la larghezza di pensiero» ma anche «la genialità di metterli in forme, in proporzioni, in ritmi», dominando le difficoltà pratiche e giungendo al risultato di «una grande opera d'arte», «la più recente opera della sua maturità artistica, quanto mai fervida di attività e ricca di esperienza». Contestava, poi, sia il radicato accademismo – che avrebbe individuato delle note negative nel progetto, come il non rispetto di taluni canoni e leggi, l'alterazione delle proporzioni classiche o l'utilizzo di stili non "puri" – sia il razionalismo, che avrebbe criticato la costruzione nonostante, al contrario, bisognasse elogiarne l'ossatura in cemento armato atta ad ingabbiare gli immancabili ordini antichi. Nonostante l'eccessiva esaltazione nei confronti dell'architetto romano, nel Palazzo è effettivamente possibile rintracciare un certo equilibrio nelle forme, nei ritmi e nelle proporzioni nonché rispetto alle diverse tendenze, accademiche e razionaliste. Calandra citava, poi, un importante riconoscimento ottenuto dal progetto piacentiniano, che era stato incluso nella nota *Histoire de l'Art* diretta da A. Michel, una sorta di «rassegna dei prodotti artistici più significativi dell'attività contemporanea di tutte le nazioni, svolta in mezzo al tumultuare di teorie e di tendenze opposte».
È interessante notare, altresì, come l'architetto sottolineasse il ricorso di Michel al bozzetto – al quale si è fatto riferimento in precedenza – più che all'opera eseguita, per descrivere l'architettura piacentiniana. Ancora, nel progetto del Palazzo di Giustizia di Messina Calandra indicava il superamento del «dissidio teorico fra classico e romantico, fra vecchio e nuovo, fra nostro e straniero, fra tradizione locale e tendenze universali», riconducendolo addirittura ad una sorta di «nuovo rinascimento», generatosi spontaneamente rispetto a possibili scuole d'avanguardia e della cui genesi storica proponeva un resoconto. A suo parere si trattava di un «sano movimento» assimilabile idealmente al Quattrocento ed al Cinquecento italiano, nato «in varie parti d'Italia, ma più sensibile a Roma e a Milano, fra artisti colti, ma spregiudicati, che sentono ugual rispetto per le esigenze della civiltà contemporanea, da un lato, e per ciò che è vivo nella nostra tradizione, dall'altro, tradizione intesa come forza sempre efficace, come affinità fondamentale di spiriti, di razza». Distinguendosi da ogni possibile accademismo, tali

artisti – fra i quali, ovviamente, l'architetto inseriva implicitamente Piacentini – coglievano intuizioni e tratti, in realizzazioni distanti per tempo e per regioni, con una sensibilità personale, giungendo ad «un'opera di pura creazione moderna», come il Palazzo di Giustizia, e convogliando «il passato e l'avvenire in un *masso incandescente*».

Come desumibile anche dalle osservazioni sul Palazzo proposte in precedenza, nell'ultima versione del progetto è possibile individuare sia le tendenze classiche sia i rimandi alla tradizione locale e nazionale, soprattutto nelle forme e nell'uso dei materiali, ma ad oggi non sembra corretto indicare il Palazzo di Giustizia di Messina quale progetto "rivoluzionario" o particolarmente rappresentativo di una sintesi fra tali diverse tendenze o di un «nuovo rinascimento». Bisogna, perciò, sottolinearne le peculiarità senza tuttavia incorrere nel rischio di una esagerata esaltazione, in Calandra certamente dettata da una particolare ammirazione per Piacentini nonché dall'assenza di uno sguardo critico e distaccato *a posteriori* che, invece, è doveroso adottare nelle odierne analisi.
La riflessione di Calandra proseguiva considerando ulteriori aspetti:

> «Ma si badi, non si tratta di un postumo eclettismo. Per quanto opposti possano sembrare accademismo ed eclettismo, per quanto l'ultimo non derivi da un sol gruppo di monumenti, pure entrambi partono dall'errore di credere alla bellezza di certe forme per se stanti, come istituzioni necessarie ad ogni nuova composizione, mentre i nostri non guardano alle forme se non per risalire allo spirito, non cercano se non contatti spirituali (e talvolta anche occasionali) con artisti di ogni tempo, che, solo per certe affinità relative, riconoscono ed onorano come maestri.
> Perciò le critiche dei vecchi stilisti da un lato, e quelle dei futuristi e dei razionalisti ad ogni costo dall'altro, non toccano artisti come il Piacentini, capo scuola del gruppo romano, ma sono per essi altrettante lodi.
> Perciò non troverete mai nelle opere di lui una profilazione, un partito architettonico, un ornato accettati di peso, come accade invece tanto in quelle degli stilisti, che degli eclettici, mentre invece vi troverete quell'unità di spirito, di attività creatrice, che invano cerchereste in quelli, e senza la quale non esiste vera opera d'arte.
> La fusione è avvenuta spontaneamente e prima della materiale creazione, non avviene sotto i vostri occhi come nelle opere eclettiche, affidata alla forza cementante di un ingegno, che ha adoperato i diversi frammenti storici, scelti senza limitazione di stile, quasi tessere di un mosaico, o quasi colori puri giustapposti in un quadro divisionista, in cui la potenza di un artista debba riuscire a fondere le opposizioni e i contrasti per creare l'armonia.

E perciò anche vi troverete tutte le realtà d'oggi, le esigenze contemporanee non subite di malavoglia, bensì accettate di buon grado; ma nemmeno guardate con occhio esclusivo, come le sole che abbiano diritto a mostrarsi oggi, sibbene incorporate e fuse e financo nascoste, se proprio contrastanti alla espressione fondamentale.

Così in quest'opera, dove ogni elemento doveva concorrere all'espressione grave dell'insieme, l'artista non ha manifestato le ossature cementizie forti, ma esili, ma neppure si è acconciato alle disposizioni antisismiche, come ad una coercizione dello spirito: voi non avvertirete quasi, ad esempio, la poca sporgenza della cornice, che vi apparirà naturale e non forzata dal regolamento antisismico.

Così neppure l'artista ha usato per le colonne le proporzioni pesanti degli ordini dorici arcaici, come le troviamo nei templi in tufo della Magna Grecia o di Sicilia, non solo perché qui, le colonne, anch'esse in tufo calcareo, non appariscono isolate, ma chiuse da muro, ma principalmente perché apparirà a ciascuno evidente e giusto, dopo quanto abbiamo detto sulla esatta espressione della Giustizia nel nostro architetto, che egli non amasse accentuare in greve e pesante la espressione soltanto grave ed austera che gli era necessaria.

Il concetto quasi religioso, che forma il lirismo di tutto questo palazzo di Giustizia, spingeva l'artista a sentire per l'esterno l'affinità con i severi templi antichi, il doverlo costruire in Sicilia gli consigliava di accogliere una nota locale; ma l'umanità, di cui ha voluto impregnare l'aspetto di questo palazzo, lo ha indotto a togliere l'espressione trascendente del tempio greco, sia pure del greco italico, meno astratto, per avvicinarlo al sentimento più umano che distingue le architetture romane e le classiche posteriori.

Da ciò una creazione tutta nuova e personale.

Ed ancora: paragonate il palazzo di Giustizia di Messina con quello più piccolo di Bergamo (costruito dallo stesso Piacentini parecchi anni fa, e dove è già lo spunto che sviluppò poi nell'altro) e sentirete, accanto alle analogie dello spirto che li ha creati entrambi, le differenze ambientali volute dall'architetto, e un tono più nettamente religioso nel nostro che in quello.

Debbo resistere alla tentazione di sviluppare questo confronto: mi basta qui l'averlo accennato, per far gustare la sensibilità da artista superiore, con cui sono avvertite dal Piacentini le analogie e le differenze anche in uno stesso tema».

Approfondendo il discorso sul «nuovo rinascimento» e sull'architetto romano, Calandra specificava come non si trattasse «di un postumo eclettismo», nato «dall'errore di credere alla bellezza di certe forme per se stanti, come istituzioni necessarie ad ogni nuova composizione»: infatti Piacentini, «capo scuola del gruppo romano», non poteva essere toccato dalle critiche dei «vecchi stilisti» né da quelle dei futuristi o dei «razionalisti ad ogni costo», in quanto la sua produzione era caratterizzata da «unità di spirito» e da una «attività creatrice» che l'architetto siciliano metteva in evidenza soffermandosi nell'analisi

del Palazzo di Giustizia. A dimostrazione di tali teorie, Calandra sottolineava come nell'opera ogni elemento dovesse «concorrere all'espressione grave dell'insieme» e pertanto Piacentini – dimostrando ancora una volta di avere optato per una soluzione che potrebbe essere definita "mediana", di equilibrio – non aveva «manifestato le ossature cementizie forti», ovvero non aveva lasciato il sopravvento al materiale ed a linee progettuali più vicine al razionalismo né, al contrario, si era fatto condizionare dalle disposizioni antisismiche pur avendole rispettate per cui anche un apparente limite quale «la poca sporgenza della cornice», imposta «dal regolamento antisismico» non sarebbe stata una forzatura bensì sarebbe apparsa «naturale». Tornando sulla questione delle colonne e dell'uso dell'ordine dorico, era importante sottolineare come l'architetto non si fosse attenuto alle «proporzioni pesanti degli ordini dorici arcaici» presenti «nei templi in tufo della Magna Grecia o di Sicilia». In risposta a tale scelta Calandra adduceva due diverse motivazioni: anzitutto in questo caso le colonne (in realtà, come visto in precedenza, semicolonne), sebbene dello stesso materiale – il tufo calcareo –, non erano isolate bensì «chiuse da muro»; inoltre il progettista non intendeva «accentuare in greve e pesante la espressione soltanto grave ed austera che gli era necessaria» per cui si trattava di una precisa scelta estetica volta a connettersi idealmente con la tradizione architettonica isolana reinterpretata, tuttavia, in chiave contemporanea. Anche la tematica del cosiddetto "ambientismo", frequentemente emersa a proposito di Piacentini, ed il conseguente richiamo ai caratteri tipici del luogo ove sarebbe sorto il progetto, erano connessi alla scelta del dorico e venivano, perciò, affrontati dall'analisi, poiché Calandra sosteneva come il concetto, più volte ribadito, del Palazzo di Giustizia quale "Tempio" – definito «religioso» – avesse condotto Piacentini «a sentire per l'esterno l'affinità con i severi templi antichi» e ad « accogliere una nota locale» dovendolo «costruire in Sicilia» sebbene si fosse allontanato da un'«espressione trascendente del tempio greco, sia pure del greco italico», giungendo ad «una creazione tutta nuova e personale», al fine di renderlo meno «astratto» e più vicino al sentimento umano «che distingue le architetture romane e le classiche posteriori». Al fine di sottolineare ulteriormente il ricorso al tema dell'"ambientismo" e lo spirito «religioso» presente a Messina Calandra accennava, altresì, ad paragone con il progetto «più piccolo» del Palazzo di Giustizia di Bergamo, «costruito dallo stesso Piacentini parecchi anni fa, e dove è già lo spunto che sviluppò poi nell'altro».

L'analisi si spostava, poi, sull'aspetto decorativo, non prima di aver evidenziato la coerenza e l'originalità manifestate sia all'esterno che all'interno, attraverso «il pieno valore dato alle masse architettoniche» e la «bellezza delle poche parti ornamentali».

> «All'osservatore scevro delle prevenzioni di scuole artistiche ora il lavoro dell'architetto riuscirà coerente ed originale, sia all'esterno che all'interno.
> Anche se sarà un cultore d'arte, nessun'opera gli sarà in particolare richiamata alla memoria, anche quando percepirà sensazioni non del tutto nuove. Non avrà neppure il tempo di mostrare sorpresa per una di quelle ardite trovate così spontanee nel Piacentini, e subito dovrà riconoscerla opportuna e gradita.
> Questo lo colpirà principalmente: il pieno valore dato alle masse architettoniche da un lato, e alla bellezza delle poche parti ornamentali dall'altro.
> Noterà quanto abbiano influito, ad ottenere l'uno e l'altro, la eliminazione di ogni elemento superfluo, in modo che l'attenzione si concentri tutta su ciò che ha forza d'espressione, il sagace risalto del colore, la scelta raffinata dei materiali adoperati e quella intelligente dei collaboratori artistici: procedimenti caratteristici del Piacentini, spirito aristocratico, semplificatore e realizzatore ad un tempo.
> E se l'osservatore avrà anche spirito pratico, coglierà subito la chiarezza della disposizione planimetrica, sia nella distribuzione generale dei reparti che nelle soluzioni particolari, quella chiarezza ch'è anch'essa una qualità eminente dell'Autore.
> E se chi osserverà sarà poi di quelli prediletti dagli artisti-tecnici (capaci cioè di cogliere il complesso travaglio dell'architetto, per risolvere contemporaneamente e bene sia i problemi pratici che quelli artistici), non si stancherà dall'apprezzare, ad esempio, l'opportunità di quel diritto corridoio-galleria principale che collega il centro degli opposti corpi di fabbrica laterali (Tribunali) con la parte anteriore del complesso fabbricato centrale (Assise e Preture), in modo che si abbiano vantaggi pratici ed artistici ad un tempo. In modo che dal lato pratico si possa incontrar subito, appena varcato l'ingresso posto nel centro di ciascun fabbricato, l'arteria di distribuzione principale, e artisticamente in modo che ne siano risultati, sul davanti, l'arretramento e la coordinazione della fronte principale rispetto alle ali sporgenti, e invece, dietro, la sporgenza e l'autonomia del corpo centrale rispetto ai lati, donde son derivate la molteplicità e la varietà degli effetti architettonici esterni, uniti dalla stessa espressione di severità.
> E così anche ammirerà la geniale forma, veramente architettonica e non scenografica – e cioè contemporaneamente pratica e di grande effetto –, data al salone dei passi perduti, che precede l'aula delle assise, e che è il centro e fu la chiave di soluzione nel fabbricato principale.

Esso, mentre funziona da cortiletto coperto, illuminando dall'alto la superficie d'innesto di due corpi di fabbrica perpendicolari, e mentre disimpegna altresì l'ufficio di gabbia di scala, è un austero salone, ricco di effetti, come sarà anche il più ricco di movimento e di vita durante l'uso. Con tale trovata l'architetto ha soddisfatto insieme a due delle tendenze più moderne: ottenere il massimo degli effetti con la maggiore comodità ed economia di spazio, schivare la separazione troppo netta degli ambienti di vita, tendenze da cui è nata la halle nelle abitazioni signorili moderne, che ha avuto qui un inatteso sviluppo monumentale.

E come non rimanere colpiti dall'austerità religiosa delle sale di udienza? Alla lontana, pur senza ripeterne alcuna forma, v'è della basilica romana e del santuario cristiano; il banco dei giudici quasi vi apparirà un altare davanti un'abside. E come, in alcune, ne aumenta la severa bellezza quella forte e nuda cassettonatura dei soffitti arcuati, che ha affinità di sentimento tanto con certe volte di ipogei paleo-cristiani, che sanno ancora di romanità ma con più semplice spirito, quanto con quelle di certe forti opere quattrocentesche!

L'audace nota di colorazione vascolare antica – per nulla però stridente – concentrata nella parete di fondo, la sola ornata, in contrasto coi bei toni del marmo scuro di Billiemi delle zone inferiori delle parete laterali, vi svelerà un'altra nota saliente del carattere dell'architetto: la serietà non disgiunta dalla vivacità, ed una delle sue caratteristiche risorse: attenuare la severità o la nudità di un ambiente mediante qualche nota ardita di colore o di chiaroscuro.

Non dovendo occuparci della decorazione, che ha una trattazione a parte, è tempo di chiudere l'analisi del monumento e di riassumere».

Riguardo gli aspetti decorativi, analizzati complessivamente e non nel dettaglio, ogni considerazione muoveva, dunque, dall'individuazione della «forza d'espressione» di Piacentini – «spirito aristocratico, semplificatole e realizzatore ad un tempo» –, derivante dai seguenti elementi, già parzialmente individuati in questa sede: l'«eliminazione di ogni elemento superfluo», «il sagace risalto del colore», «la scelta raffinata dei materiali adoperati» e la scelta «intelligente dei collaboratori artistici». Le considerazioni sugli aspetti pratico-distributivi muovevano, invece, da un'altra qualità tipica dell'autore, la chiarezza, evidente anche nella «disposizione planimetrica, sia nella distribuzione generale dei reparti che nelle soluzioni particolari».

La compresenza delle due componenti era ben visibile, ad esempio, nel «corridoio-galleria principale che collega il centro degli opposti corpi di fabbrica laterali (Tribunali) con la parte anteriore del complesso fabbricato centrale (Assise e Preture), in modo che si abbiano vantaggi pratici ed artistici ad un tempo», e nel Salone dei Passi Perduti, dalla forma «contemporaneamente pratica e di grande effetto», «architettonica e non scenografica». Posto al centro, quale «chiave di soluzione nel fabbricato principale», il Salone svolgeva, infatti, diverse funzioni: «cortiletto coperto, illuminando dall'alto la superficie d'innesto di

due corpi di fabbrica perpendicolari», disimpegno ed «austero salone, ricco di effetti» e destinato ad essere, altresì, ricco di movimento e di vita, raggiungendo «il massimo degli effetti con la maggiore comodità ed economia di spazio». Anche in questo caso, quindi, Piacentini era riuscito ad ottenere un buon compromesso tra le funzioni pratiche e quelle decorative, nonché tra una severa monumentalità ed un intenso carattere espressivo. Rispondendo a problemi di «economia di spazio» e di funzionalità, ne aveva ridotto le dimensioni rispetto ai modelli tipologici più noti e già citati, rendendolo uno spazio abbastanza ampio da permettere la corretta movimentazione delle persone da un'area all'altra ma, al contempo, abbastanza circoscritto da non divenire dispersivo o privo di animo (come visto in precedenza e per riportare un esempio noto, allo stesso modo degli interni della Basilica di San Pietro). Rispondendo, altresì, ai problemi di ordine artistico e rappresentativo, l'architetto aveva curato particolarmente l'ambiente, rendendolo monumentale per mezzo della doppia rampa del nobile scalone in marmo di Billiemi (impreziosito dai corrimano finemente decorati), per via dei notevoli pavimenti dai giochi coloristici, per la luce diffusa dal lucernario e per l'imponente portale di accesso all'Aula della Corte d'Assise, circondato da una ricca cornice e, soprattutto, sovrastato dall'imponente e severa scultura bronzea di Arturo Dazzi, raffigurante la *Giustizia*.

Tornando alla descrizione di Calandra, un altro elemento posto in risalto consisteva nell'«austerità religiosa» che caratterizzava le sale di udienza, riconducibile, «pur senza ripeterne alcuna forma», ai modelli della «basilica romana» e del «santuario cristiano», anche per la presenza del «banco dei giudici» posto quasi come «un altare davanti un'abside»: ancora una volta era presente un riferimento al carattere religioso dell'architettura. Altri elementi di grande interesse erano la «forte e nuda cassettonatura dei soffitti arcuati» – che, ricordando «certe volte di ipogei paleo-cristiani, che sanno ancora di romanità ma con più semplice spirito» ma anche talune «opere quattrocentesche», aumentava la «severa bellezza» delle aule – nonché l'«audace nota di colorazione vascolare antica – per nulla però stridente – concentrata nella parete di fondo, la sola ornata, in contrasto coi bei toni del marmo scuro di Billiemi delle zone inferiori delle parete laterali». Tale elemento, in particolare, risultava fondamentale al fine di «attenuare la severità o la nudità» dell'ambiente. L'analisi non si soffermava ulteriormente sugli aspetti decorativi in quanto essi sarebbero stati trattati «a parte» (come anticipato, nell'intervento di Stefano Bottari) all'interno della pubblicazione, per cui terminava con un rapido resoconto volto ad enunciare i punti salienti del progetto:

«In tutto: dalla concezione generale dell'insieme sino al disegno dei dettagli e degli accessori: cancellate, lampadari, mobili, etc.; dalle cure paterne per l'opera in ogni sua parte, all'amore anch'esso vivo, saputo suscitare in tutti quelli che vi concorsero, è riconoscibile la personalità del Piacentini, artista ed animatore eccezionale, e nel suo Palazzo di Giustizia, vanto ormai di Messina, una delle poche opere architettoniche di oggi in tutto degne dell'Arte.

Opera degna anche della più grande Italia!

Largamente concepita, robustamente sentita dall'Autore, essa si riallaccia a tutta la tradizione nostra, alle qualità più significative di nostra stirpe.

È stata inoltre attuata dal Governo con consapevole senso della dignità nazionale; con adeguati mezzi, senza spreco ma senza grettezza, e ne è stata spinta innanzi, per mezzo dei suoi organi tecnici, vigorosamente l'esecuzione, talora anche più di quanto consentissero le limitazioni dei bilanci, nel periodo post-bellico.

Di più essa porta tutti i segni del rinnovamento nazionale: niente è più lontano dal suo spirito che quel gelido fare saputo, che quell'angusto sentire piccolo-borghese, o quella rettorica tronfia che rispecchiava la maggior parte delle opere architettoniche fino a ieri.

Fiamma contenuta d'idealismo negli intenti e praticità nei mezzi, semplicità, concisione e distinzione in tutto son le virtù espresse dall'opera in netta contrapposizione ai difetti dell'epoca precedente.

Se qualcuno ripetesse davanti a questo monumento le riserve, altre volte fatte all'arte del Piacentini da retori, che si atteggiavano a custodi di purezza di sentimento nazionale, non troverebbe più, oggi, chi l'ascoltasse.

Fu possibile ieri accusare l'artista, a proposito di qualche sua opera giovanile, in cui egli non volle lasciare agli stranieri il primato nel pensiero moderno, né in certe rivalutazioni nuove, e andò perfino nel loro stesso campo a ritogliere glorie nostre, di cui essi si credevano soli eredi e continuatori, fu possibile, dico, accusare a torto quel giovane ardimentoso di attingere, anziché alla pura sorgente, a derivazioni corrotte ed imbarbarite; ma, oggi che la sua personalità è stata illuminata da molte opere, ed ha avuto dal Duce l'onore di innalzare a Bolzano quel monumento di ammonitrice italianità, ch'ebbe lodi unanimi, oggi ognuno intende da sé quale forza di polmoni abbia mostrato chi, anziché chiudere da pavido, ermeticamente, porte e finestre ai venti che spiravano d'oltre-alpi e d'oltre-mare, li ha affrontati e vi ha respirato in mezzo più vigorosamente, lui romano, con la stessa sicura confidenza di quegli antichi romani imperialisti, che furono accusati di rapacità anche nel campo dell'arte».

Nonostante la presenza, anche in questo caso, di toni retorici, la sintesi proposta da Calandra in chiusura risulta condivisibile, specialmente rispetto alla concezione unitaria di cui Piacentini, «artista ed animatore eccezionale», diede prova. Nel Palazzo di Giustizia di Messina, infatti, la compiuta espressione della personalità del suo progettista è visibile

sia nell'insieme sia nel «disegno dei dettagli e degli accessori: cancellate, lampadari, mobili, etc.», come anche nel ruolo di coordinamento degli artisti coinvolti (aspetto, quest'ultimo, particolarmente esaltato da Calandra, che riferiva addirittura di «cure paterne per l'opera» e di «amore anch'esso vivo, saputo suscitare in tutti quelli che vi concorsero»). La cura per i dettagli e la conseguente progettazione delle finiture dei mobili, delle porte, dei lampadari etc. rientrava nella consuetudine progettuale dell'epoca, ma l'attenzione rivolta da Piacentini verso tali aspetti, unitamente a quella relativa alla scelta dei materiali ed al coinvolgimento di artisti di fiducia, guidati anche nei temi da raffigurare e nelle scelte estetiche, risulta notevole.
Infine, l'esaltazione dell'opera, «degna anche della più grande Italia» ed attuata «dal Governo con consapevole senso della dignità nazionale» e «con adeguati mezzi, senza spreco ma senza grettezza» nonostante le «limitazioni dei bilanci, nel periodo post-bellico», costituiva un pretesto per colpire «quell'angusto sentire piccolo-borghese, o quella rettorica tronfia che rispecchiava la maggior parte delle opere architettoniche fino a ieri» e per dimostrare «le virtù espresse» – «idealismo negli intenti e praticità nei mezzi, semplicità, concisione e distinzione» –, attribuibili, allargando il ragionamento, anche al corrente Governo che, pertanto, si distingueva positivamente rispetto all'epoca precedente. Il testo era chiuso da alcune considerazioni volte ad esaltare la figura di Piacentini, che aveva avuto «dal Duce l'onore di innalzare a Bolzano quel monumento di ammonitrice italianità, ch'ebbe lodi unanimi» (il Monumento alla Vittoria, più volte citato) e che non poteva, perciò, essere attaccato da chi, atteggiandosi a "custode" «di purezza di sentimento nazionale», lo aveva accusato «di attingere, anziché alla pura sorgente, a derivazioni corrotte ed imbarbarite»: al contrario, Piacentini «anziché chiudere da pavido, ermeticamente, porte e finestre ai venti che spiravano d'oltre-alpi e d'oltre-mare», li aveva affrontati e vi aveva «respirato in mezzo più vigorosamente, lui romano, con la stessa sicura confidenza di quegli antichi romani imperialisti, che furono accusati di rapacità anche nel campo dell'arte», realizzando il suo grandioso Palazzo di Giustizia, «vanto ormai di Messina, una delle poche opere architettoniche di oggi in tutto degne dell'Arte».

Dopo l'intervento di Enrico Calandra, il volume del 1928 presentava una breve scheda, redatta da Leo D'Alba ed intitolata *Marcello Piacentini*: si trattava di una presentazione sintetica dell'architetto e della sua opera, costituita, dopo un profilo biografico, da elencazioni relative alle categorie entro cui era inquadrabile la produzione piacentiniana sino a quel momento. La scheda era accompagnata da tre immagini del Palazzo – relative al corpo centrale della fabbrica, al corpo laterale sulla via Cesare Battisti e ad un dettaglio

del prospetto posteriore di uno dei due corpi laterali, teso a valorizzare una testa di Minerva entro un tondo al di sopra del portone d'ingresso – ma soprattutto da due interessanti fotografie: il ritratto di Piacentini [Fig. 159] e quello di Ernesto Rapisardi [Fig. 160]. L'architetto romano aveva un'espressione seria, era vestito di scuro e indossava un cappello, una cravatta ed un fazzoletto nel taschino. La didascalia relativa alla seconda immagine riportava: «l'Architetto Ernesto Rapisardi (Il valoroso collaboratore di Marcello Piacentini)». Rapisardi, del quale, a differenza di Piacentini, non sono note altre immagini, indossava un vestito gessato, una cravatta a fantasia ed un fazzoletto nel taschino nonché un vistoso anello, visibile poiché la posa prevedeva le braccia conserte e la mano sinistra sopra l'avambraccio destro. La presenza dell'immagine che lo ritrae è significativa poiché equivale ad un ulteriore riconoscimento nei confronti dell'architetto di origine siracusana, sebbene nel testo dedicato a Piacentini in quelle pagine non vi fosse traccia del suo nome (mentre era stato nominato, fra gli altri, da Enrico Calandra).

Il testo successivo è quello relativo alla decorazione: come già ricordato, dalla sua lettura emerge la totale coincidenza con l'articolo pubblicato dal medesimo autore, Stefano Bottari, l'anno precedente sul quotidiano "La Gazzetta", ad eccezione dell'apertura, che sul giornale, probabilmente per ricollegarsi ad un articolo precedente o, più semplicemente, per giustificare la dovuta attenzione agli aspetti architettonici del progetto, dichiarava: «abbiamo parlato precedentemente dell'opera piacentiniana nella sua alta significazione. Parliamo ora della decorazione»[292]; ad ogni modo, come già specificato, non è stato possibile reperire i quotidiani pubblicati nei giorni precedenti per verificare la presenza di altri articoli dedicati al Palazzo. Se in relazione ai contenuti si rimanda, perciò, all'analisi delle pagine precedenti, bisogna notare come rispetto all'apparato iconografico pubblicato vi siano delle differenze: le immagini sono, infatti, più complete e numerose rispetto a quelle che illustravano l'articolo di giornale e, pertanto, costituiscono un buon punto di partenza per poter avanzare ulteriori analisi sulle opere, considerando quanto sottolineato da Bottari e quanto espresso dagli altri critici che, trattando del Palazzo, hanno affrontato anche la questione della decorazione artistica. Per ragioni di completezza, tuttavia, l'approfondimento sulle immagini è rimandato alla fine della breve presentazione di tutte le parti che compongono il volume.

[292] S. Bottari, *Il Palazzo di Giustizia di Messina,* in "La Gazzetta", 31 ottobre 1927.

Il saggio di Bottari era seguito da quello dedicato alla cerimonia inaugurale del Palazzo, genericamente redatto da un certo P. L.: il racconto adottava il registro della cronaca e non era esente dalla consueta retorica inneggiante al Governo ed al Duce lontano (non avendo partecipato all'inaugurazione), «che in questa tangibile apoteosi della ricostruzione è il limite delle mete raggiunte ed il segnacolo per quelle sperate». Venivano, poi, riportati i diversi interventi delle autorità, che esprimevano la riconoscenza e «la gratitudine cittadina» al Duce per la sua benevolenza in quanto, «dinanzi alla visione di un triste abbandono, eccitò con commosso fervore tutti gli organi statali interessati nella rinascita, accelerando il loro ritmo sì che dalla effimera consistenza del provvisorio apparisse la più lusinghiera immagine della città definitiva» e che, insieme al Governo, agevolò «in così grandiosa mole il compimento della sede della giustizia», dando «il segno del particolare riconoscimento ad una funzione che a Messina ha tradizioni secolari e continue». Anche in questo caso l'edificio veniva paragonato ad un Tempio della Giustizia e, se non ne erano riportate le caratteristiche esteriori, veniva citato l'«austero "velarium" del Palazzo gremito di magistrati, personalità, cittadini». Inoltre, a proposito dell'intervento del Sottosegretario Mattei Gentili, veniva sottolineata la sua ammirazione nei confronti «della sontuosità dell'edificio» che, prima di ripartire, aveva voluto visitare «nelle sue varie parti, manifestando la sua ammirazione per la felice ubicazione dei locali ed esprimendo ripetutamente il suo vivo compiacimento, e le più alte lodi per l'opera architettonica magnifica del Piacentini, e per la grandiosa perfetta opera di costruzione dell'Impresa Carmelo Salvato». Il testo era accompagnato da due immagini: la prima ritraeva il Sottosegretario Mattei Gentili in atto di leggere il messaggio del Duce (come riportato dalla relativa didascalia), posto sulla sommità della scalinata di accesso, dinanzi il portale centrale aperto e circondato da una folla di personalità illustri della città; la seconda immagine ritraeva la folla, focalizzando l'attenzione sulle «autorità durante la cerimonia inaugurale» (come riportato dalla didascalia), ma in questo caso il punto di vista ribassato e più lontano permetteva di cogliere un maggior numero di persone, fra le quali si distinguevano anche una bambina ed un ragazzino, probabilmente i figli del costruttore (che sembra essere l'uomo alle spalle della bimba) o di un personaggio in vista.

A proposito della cerimonia di inaugurazione [Fig. 161] bisogna notare, altresì, l'assenza di Piacentini: mentre negli stessi anni l'architetto aveva certamente partecipato a diverse inaugurazioni dei suoi edifici, come dimostrano anche le fotografie ed i filmati dell'epoca, in questo caso non prese parte alla cerimonia, probabilmente per via del viaggio che avrebbe dovuto sostenere.

«Dal groviglio delle impalcature e dagli assiti che ne circoscrissero per lunghi anni la mole, il Palazzo di Giustizia è balzato nitido e solenne nella luce di una ricorrenza fatidica: 28 ottobre.
La sistemazione provvisoria della Piazza Giacomo Venezian consentì l'ammassamento di una folla straordinaria di cittadini inquadrati nelle rispettive organizzazioni, ma accorsi come per la celebrazione di un rito ai piedi del Tempio, il quale apre la sua magnifica porta sotto la parola immortale: Giustizia.
Alle 11 l'ampia distesa è ricolma di gente fino ai margini. S'alzano e ondeggiano sulla massa i gagliardetti.
Le autorità attendono raggruppate sulla scalea monumentale l'arrivo del Sottosegretario di Stato alla Giustizia S. E. Paolo Mattei Gentili.
Il rappresentante del Governo Naz. giunge col seguito accolto da un intenso applauso che si ripercuote ad ondate, continuo, nutrito, lanciato per salutare i presenti ma rivolto con reverente senso di gratitudine al Duce lontano che in questa tangibile apoteosi della ricostruzione è il limite delle mete raggiunte ed il segnacolo per quelle sperate.
Nel silenzio religioso, la parola di S. E. Mattei Gentili scolpisce i dati segnati dal Messaggio del Duce nei quali è contenuta la sintesi eloquente dell'opera compiuta dal Fascismo durante il sesto anno della sua formidabile attività. Numeri rigidi che si gonfiano di significato nella loro potenza realizzatrice e di cui il popolo apprezza la portata esprimendo il suo plauso.
Poscia il Segretario Federale On. Michele Crisafulli Mondio ripete dinnanzi alla folla il Giuramento di fedeltà con l'armonia di un inno, e da mille e mille petti la voce s'alza e rinnova la promessa indelebile.
Le autorità entrano quindi nell'austero "velarium" del Palazzo gremito di magistrati, personalità, cittadini. Attorno al podio prendono posto con S. E. Mattei Gentili, il Prefetto S. E. Guerresi, l'Arcivescovo Monsignor Angelo Paino, il Segretario Federale On. Michele Crisafulli Mondio, il Commissario prefettizio per il Comune di Messina comm. Di Blasio, S. E. Gennaro Villella Primo Presidente della Corte d'Appello; S. E. il comm. Attisani, Avvocato Generale; il Gr. Uff. Potenza in rappresentanza del Ministro dei LL. PP. on. Giurati, l'avv. Comm. Giuseppe Ciraolo delegato dalla Commissione Reale degli Avvocati e Procuratori del Distretto, tutte le rappresentanze degli ordini giudiziari e forensi, degli Enti, delle Federazioni.
Sorge primo a parlare il rappresentante della Città comm. De Blasio. Egli saluta il giovane Sottosegretario di Stato alla Giustizia ed in lui il Ministro Alfredo Rocco, il pensiero del quale è certamente fra noi per questa solennità. Con vibranti, inspirate parole di riconoscenza compendia la gratitudine cittadina per la benevolenza del Duce che dinanzi alla visione di un triste abbandono, eccitò con commosso fervore tutti gli organi statali interessati nella rinascita, accelerando il loro ritmo si che dalla effimera consistenza del provvisorio apparisse la più lusinghiera immagine della città definitiva.

Seguendo, il primo presidente S. Ecc. Villella porge al rappresentante del Governo l'omaggio deferente della Magistratura, grata per questa degna sede apprestata al suo funzionamento, tale da compensarla di tutte le dure tribolazioni del passato.

Parla quindi il rappresentante degli Ordini Forensi comm. Ciraolo. Egli esprime la soddisfazione della classe per la magnificenza del Palazzo di Giustizia e rivolge il pensiero con nobilissime espressioni al Governo Nazionale ed al Duce che agevolando in così grandiosa mole il compimento della sede della giustizia, vollero dare il segno del particolare riconoscimento ad una funzione che a Messina ha tradizioni secolari e continue. Rievocando i primi tributi che magistrati ed avvocati recarono alla funzione della legge sulle macerie fumanti ed ancora roride di sangue, l'oratore ricorda la presenza del Re fra le rovine e l'opera consolatrice della Regina, suscitando una lunga ovazione. L'avv. Ciraolo conclude rinnovando un voto al Sottosegretario, un voto ch'è nel cuore della cittadinanza, vivo e ardente, per il ripristino dell'integrità della Corte d'Appello.

Dopo brevi parole del rappresentante di S. E. Giuriati, gr. Uff. Potenza, parla S. E. Mattei Gentili.

Lieto delle gentili accoglienze e con l'animo commosso dal fascino di questa Città incantevole che la natura ha vestito di seduzioni, il Sottosegretario, ammirato della sontuosità dell'edificio, nella fusione dei simboli sorti nella sua fervida mente trae la illazione che qua si compie la cerimonia più significativa di quante in Italia celebrano nell'ora medesima le virtù del Fascismo.

L'oratore che ha potuto constatare come tutte le cure e le attenzioni del Governo, trovino qui perfetta rispondenza in rapporto all'importanza dell'opera di ricostruzione che si va sollecitamente compiendo, augura alla Città quello sviluppo che la porti a continuare la sua tradizione e la sua gloria ch'è stata orgoglio della vita nazionale.

Terminati i discorsi S. E. l'Arcivescovo Paino, tanto benemerito ed amato in Messina, assistito dall'egregio canonico Mons. Barbaro asperge l'acqua santa ed invoca la benedizione del Cielo per illuminare il tempio della Giustizia.

La breve cerimonia è seguita con devoto raccoglimento e conclusa con un lungo applauso.

S. E. il Sottosegretario prima di lasciare il Palazzo ha voluto visitarlo nelle sue varie parti, manifestando la sua ammirazione per la felice ubicazione dei locali ed esprimendo ripetutamente il suo vivo compiacimento, e le più alte lodi per l'opera architettonica magnifica del Piacentini, e per la grandiosa perfetta opera di costruzione dell'Impresa Carmelo Salvato».

Tale descrizione costituisce un documento interessante anche a livello di cronaca, in quanto ricostruisce idealmente le fasi e gli interventi susseguitisi nel corso dell'inaugurazione solenne; la pubblicazione in corso di analisi era seguita da un resoconto che riportava il discorso tenuto dal Presidente della Corte d'Appello Villella, accompagnato da un'immagine relativa all'«adunata fascista durante la cerimonia

inaugurale», come indicato dalla didascalia. Sebbene la protagonista della fotografia fosse certamente la folla, bene inquadrata nella piazza antistante l'edificio, l'immagine consente di notare il contesto urbanistico del Palazzo di Giustizia del tempo, ovvero l'ampio spazio appena citato della piazza, creato dinanzi la facciata principale anche al fine di porre in risalto la mole dell'edificio attraverso il suo isolamento, ed il Palazzo dell'Università, ben visibile nella foto il cui punto di vista coincide, con tutta probabilità, con l'estremità del corpo laterale sinistro del Palazzo piacentiniano, e forse è stata scattata dall'ultima finestra del primo piano.

> «Consenta, Eccellenza, che io Le porga l'omaggio dei funzionari dell'Ordine Giudiziario di questa Sezione di Corte d'Appello.
> Tale omaggio ha un duplice contenuto, e cioè, un contenuto di doveroso ossequio ed un contenuto di riconoscenza verso il Governo Nazionale, che tanta sollecitudine ha per l'Amministrazione della Giustizia.
> Al Governo Nazionale, infatti, si deve se ai lavori per la costruzione del palazzo di giustizia, i quali da vari anni si trovavano sospesi o rallentati, fu impresso un ritmo di celerità ed in un tempo relativamente breve sono stati portati a compimento; e così abbiamo la soddisfazione di occupare questo edificio monumentale, che, oltre ad essere il più bell'ornamento della città, è uno dei migliori palazzi di giustizia del Regno.
> È pure merito del Governo Nazionale se per questi locali si è provveduto ad un arredamento austeramente elegante, in modo che qui la Giustizia ha una sede decorosa, la quale conferisce prestigio alla funzione che vi si svolge.
> Ringrazio vivamente il Governo sia dell'interessamento spiegato per il palazzo di giustizia sia di aver voluto, con l'intervento di V. E. e di un rappresentante di S. E. il Ministro Giuriati, rendere maggiormente solenne questa cerimonia, cerimonia che opportunamente ha luogo in un anniversario particolarmente caro e memorabile, in un giorno che ricorda come nel nome della casa Sabauda e sotto la guida illuminata di un Uomo di genio l'Italia, uscendo dallo smarrimento del dopoguerra, si è assisa su un regime di giustizia. E sono appunto opere dell'attuale Regime le numerose sapientissime leggi emanate nell'ultimo sessennio, mentre molte altre importanti sono allo studio presso il nostro amato instancabile Guardasigilli, uomo dall'ingegno aquilino e giurista sommo.
> Eccellenza, noi, sacerdoti di Temi, nel ricevere oggi in consegna questo nuovo tempio, assumiamo solenne impegno nel difenderlo strenuamente con tutte le nostre forze contro qualsiasi tentativo di contaminazione o di profanazione.
> Noi qui portiamo viva la fiamma del profondo sentimento del dovere, che ci è stato sempre di guida nell'assolvimento del nostro compito e che è una delle virtù tradizionali della magistratura italiana.

E, se è vero che la retta amministrazione della giustizia è indice ed elemento di progresso, noi con l'opera nostra costantemente ed inflessibilmente informata alla scrupolosa applicazione della legge contribuiremo al raggiungimento di ciò che è nella volontà fermissima del Sovrano e del Duce e nel cuore di tutti gli Italiani: la maggior grandezza della nostra Patria immortale».

Al di là dei toni retorici, atti ad esaltare il «Governo Nazionale», la grandezza della «Patria immortale» o l'«Uomo di genio» che aveva permesso all'Italia di uscire «dallo smarrimento del dopoguerra» conducendola ad «un regime di giustizia», l'intervento di Villella sottolineava le fattezze monumentali del Palazzo e ne ricordava le vicende costruttive, ovvero la sospensione per anni ed il «ritmo di celerità» con cui era stato portato a compimento dopo l'intervento del Governo Nazionale. Inoltre evidenziava il carattere austero ed elegante dell'arredamento e, più generalmente, il decoro ed il prestigio di tutto l'edificio, che definiva «il più bell'ornamento della città» ed «uno dei migliori palazzi di giustizia del Regno» e, riconnettendosi all'idea del Palazzo quale "Tempio della Giustizia", definiva sé e gli altri magistrati dei «sacerdoti di Temi».

Il paragrafo successivo era dedicato ad *Alcuni cenni illustrativi*, ovvero agli sviluppi progettuali dal 1912 all'inaugurazione, alla conformazione ed alla distribuzione degli spazi dei tre corpi di fabbrica, alla posizione del Palazzo rispetto alla città nonché alla decorazione presente, specificando opere ed autori, materiali prediletti e stile adottato, anche dal punto di vista architettonico. Tuttavia bisogna notare come si trattasse di un testo pubblicato in precedenza, pur con piccole differenze (allo stesso modo del caso del paragrafo dedicato alla decorazione): l'articolo, già analizzato, era apparso sul numero di aprile 1928 della rivista "Architettura e Arti Decorative", ove risultava scritto genericamente dalla redazione, mentre in questa occasione venne firmato da Salvatore Maraffa Abate, noto editore palermitano che già nel 1897 aveva fondato la rivista letteraria *Flirt illustrato*. In queste pagine mancavano l'apertura dell'articolo (poiché conteneva un riferimento alla rivista) ed alcune informazioni relative a coloro che avevano concretamente diretto i lavori: dell'ingegnere Salvatore Ragusa, semplicemente menzionato sulla rivista, in questo caso veniva riferito di come avesse «diretto i lavori con amore e rara competenza», ed erano menzionati anche l'«assistente ai lavori il Sig. Arch. Innocenti, valoroso coadiutore» ed il «geometra il Sig. Latino, che (aveva) tenuto la difficilissima contabilità della grandiosa opera». Inoltre erano stati omessi il riferimento all'impresa Carmelo Salvato e figli, probabilmente in quanto la pubblicazione prevedeva una breve scheda dedicata a tale argomento, e quello alla Ditta Redaelli di Milano che

aveva eseguito i grandi lampadari in bronzo. Infine, l'impronta di «accentuata autorità» riconosciuta al Palazzo era divenuta «una impronta di accentuata austerità» e l'ultimo paragrafo dell'articolo, contenente una descrizione generale del carattere dell'edificio ed altre informazioni relative alle ditte coinvolte, era stato sostituito da una breve frase. Il paragrafo, infatti, veniva chiuso da una considerazione – «linee sobrie e continuate, ornamentazione quasi nulla, piani robusti. Opera insigne che fa onore al Regime e al Genio latino» – ben più stringata e volta a sottacere i caratteri di autorità e severità evidenziati nella parte finale dell'articolo ove, invece, si affermava:

> «La stessa sobrietà della decorazione aumenta il senso di severità che deve possedere una costruzione di questo genere. In ogni parte dell'edificio, nella essenziale semplicità dei piani, nella cubicità dei volumi, nella scelta dei materiali, si nota la volontà di conferire all'edificio un senso di robustezza e quasi di rudezza, e di raggiungere l'unità fra costruzione e decorazione. I lavori in pietra a marmi sono stati eseguiti dalla Ditta Giosuè Geraci di Palermo. I mobili delle Aule sono stati eseguiti dalla Ditta Bega di Bologna. Gli infissi di porte e finestre sono stati eseguiti dalla Ditta Scilipodi di Messina».

Di particolare interesse risultano, poi, le immagini pubblicate a corredo della sintetica descrizione, non presenti nei precedenti articoli: come si può desumere dalle relative didascalie, si tratta dello «zatterone di fondazione del corpo centrale», dell'«armatura del solaio nel vestibolo del corpo centrale», delle «armature del solaio, a livello di pavimento della corte d'assise», della «struttura a traliccio per l'ossatura dell'aula della corte d'assise» e del «solaio soffitto in cemento armato» [Fig. 163]. Le immagini rappresentano, quindi, una concreta testimonianza dell'applicazione della tecnica del cemento armato, per le fondazioni e per i solai, e del tipo di struttura adoperata per realizzare le grandi aule; dalla loro osservazione è possibile comprendere facilmente l'evoluzione delle fasi costruttive. Di particolare bellezza risulta la fotografia relativa al solaio di un soffitto in cemento armato, poiché la grande stella ad otto punte risalta in tutta la sua sobria eleganza.

Inoltre sembra opportuno citare la presenza di una rara immagine che ritrae «il Commendatore Marcello Piacentini / Il Commendatore Carmelo Salvato / L'ingegnere Salvato» [Fig. 162] in primo piano, con alle spalle «la gabbia in traliccio dell'aula della corte d'assise», già presente in una vista maggiormente ravvicinata. La fotografia testimonia, dunque, la presenza sul cantiere di Marcello Piacentini – nonostante i lavori

venissero seguiti più da vicino, in ogni fase, da Ernesto Rapisardi e dagli altri collaboratori locali già menzionati – e la collaborazione fra il progettista e l'impresa costruttrice (la ditta Salvato, presso la quale lavorava anche l'ingegnere Salvato, figlio del fondatore).
Confrontando l'immagine con quella che ritrae esclusivamente la struttura a traliccio per l'ossatura dell'Aula della Corte d'Assise, inoltre, è possibile notare l'avanzamento dei lavori: alle spalle di Piacentini e dei due Salvato, infatti, si riconoscono le prime due rampe, simmetriche, dello scalone monumentale che avrebbe condotto al primo piano, nonché parte delle murature perimetrali dell'aula, assenti nella foto precedente.

Il dettaglio di Piacentini ritratto sul cantiere, infine, richiama alla mente una significativa frase scritta dall'architetto nel 1933, a chiusura di un articolo pubblicato sulle pagine de' "La Tribuna" in risposta ad Ojetti a proposito della polemica, citata in precedenza, sugli archi e le colonne ma applicabile, più generalmente, ad ogni sua opera:

> «Ora basta, torno alle mie fabbriche e vorrei che anche tu qualche volta scendessi dalla tua torre d'avorio, ed entrassi nei rumorosi cantieri, in mezzo alle gru, alle impastatrici, alle trituratrici, tra le casseforme che si compongono in poche ore e tra i rapidissimi montacarichi, per vedere in che cosa consiste una costruzione moderna, e come ogni sistema sia mutato»[293].

In occasione della suddetta polemica, inoltre, Piacentini si era soffermato sui nuovi sistemi costruttivi, e tali considerazioni sembrano particolarmente rispondenti alle immagini citate ed alla tecnica utilizzata nel caso del Palazzo di Giustizia di Messina che, come già ricordato nel corso dell'analisi dell'articolo pubblicato il primo gennaio 1916 ne' "L'Architettura Italiana", l'architetto avrebbe voluto utilizzare per tutto l'edificio mentre venne limitata all'ossatura in quanto «il consiglio Superiore dei LL. PP. sconsigliò l'uso per l'intera costruzione, per il timore che i privati, volendo imitare lo Stato con l'adozione della struttura cementizia, non (potessero) dare una sorveglianza molto oculata, così necessaria in simili costruzioni: e ancora perché (sarebbero occorsi) operai specialisti, e perché non si (sarebbe potuta) usare la mano d'opera locale»[294].

Nel primo articolo in risposta ad Ojetti, infatti, Piacentini affermava:

---

[293] M. Piacentini, *Archi e colonne. Piacentini dice addio a Ojetti*, in "La Tribuna", 26 febbraio 1933, p. 3.

[294] M. Piacentini, *Progetto del Palazzo di Giustizia di Messina,* op. cit., p. 44.

«Oggi i sistemi costruttivi di cui non esclusivamente, ma principalmente ci serviamo, sono il ferro e il cemento armato: sistemi che hanno strutture e caratteristiche tecniche più definite e rigorose, perché più complesse e composite di quelle di cui abbiamo parlato innanzi. Questi sistemi di edifici a gabbia sono divenuti fondamentali, nella costruzione contemporanea, e costituiscono le forme nuove, rigide e rette, dell'architettura; e quindi, come è avvenuto per le colonne presso i romani, hanno esercitato e esercitano la loro influenza anche sugli altri tipi di strutture, più semplici e tradizionali, che ancora si adoperano.
Insomma è il sentimento del cemento armato, struttura tipica dominante dell'epoca, che vince e si impone.
Così soltanto, con l'obbedienza cioè alle forme dominanti, si può arrivare alla creazione dello stile»[295].

Se tale testo evidenzia l'importanza attribuita da Piacentini al cemento armato, bisogna notare, altresì, come nel caso del Palazzo di Giustizia di Messina egli avesse fatto ampio ricorso ad alcuni elementi che pochi anni dopo avrebbe aspramente criticato, rispondendo ad Ojetti che, come già ricordato, aveva avanzato le suddette polemiche accusando l'architetto romano di aver rinunciato all'uso degli archi e delle colonne. Sebbene nel caso del Palazzo di Giustizia Piacentini avesse adoperato le semicolonne di ordine dorico per le facciate e le colonne in marmo di Billiemi per gli interni (e le colonne rappresentassero un elemento ricorrente anche in molte altre sue architetture coeve), soltanto cinque anni dopo aveva, infatti, dichiarato:

«Se avessimo adoperato una colonna di marmo, coordinandola con una struttura di cemento armato, dovremmo scavarla internamente per tutta la sua lunghezza, colarci dentro il cemento e calarvi il ferro, per renderla solidale alla gabbia generale. Essa avrebbe quindi un puro compito decorativo, in contrasto palese con la sua apparente funzione statica. La struttura in cemento armato obbliga dunque il pilastro al posto della colonna»[296].

Considerazioni simili sono rintracciabili anche in altri due articoli firmati da Piacentini dieci anni dopo rispetto all'inaugurazione del Palazzo di Giustizia, pubblicati nel luglio del 1938 ne' "Il Giornale d'Italia»: nel primo testo, risalente al 13 luglio, l'architetto esprimeva dei concetti relativi alla propria ricerca compositiva e stilistica la cui lettura può risultare utile al fine di rendersi conto del ruolo del progetto messinese rispetto alle fasi evolutive del

---

[295] M. Piacentini, *Gli archi, le colonne e l'italianità di oggi. Marcello Piacentini risponde a Ugo Ojetti*, in "La Tribuna", 2 febbraio 1933, p. 3.

[296] *Ibidem.*

pensiero e della produzione piacentiniana. Trattando del «*ritorno all'essenziale*», infatti, l'architetto esaltava «gli apporti del razionalismo» considerandoli «una vera conquista dello spirito», poiché avevano condotto alla «liberazione dalle forme decorative divenute esuberanti e retoriche» e soprattutto alla «ricerca della semplicità, della chiarezza», al «predominio delle strutture costruttive essenziali» ed alla «loro rivelazione senza finzioni o mascheramenti» attraverso «il ritorno al ritmo, ai giusti rapporti tra gli elementi costitutivi dell'architettura, con una più vera aderenza alla realtà, alle leggi della natura, ad una concezione di vita più spregiudicata e più sincera di prima»[297].

Nel secondo articolo, invece, pubblicato il 15 luglio, l'architetto tornava a riflettere sull'uso del cemento armato, che aveva «rinnovato anche più profondamente il sistema delle costruzioni, aprendo altri inattesi orizzonti all'architettura» senza ripetere «l'errore della indipendenza tra costruzione e decorazione [...] perché il razionalismo ha portato nel nostro campo il senso della logica, che sembrava si fosse perduto». Inoltre, a proposito del ritorno «all'*essenziale* del classicismo, alle composizioni chiare, larghe, funzionali», Piacentini dichiarava la necessità di considerare le «ossature murali degli antichi» e non la «loro veste apparente», ovvero le concezioni di fondo e non il loro vocabolario, poiché:

> «molti elementi costruttivi degli antichi, nelle imitazioni culturalistiche, nello sforzo accademico di una disciplina stilistica, avevano perduto – in un passato prossimo – il loro reale valore d'origine, erano stati travisati, erano diventati una umile mercanzia alla portata di costruttori di poca fantasia e di poco talento: si fabbricavano in cemento armato e sulle facciate delle case si stendevano poi teorie di ordini dorici, ionici e corinzi!»[298].

Come si nota, nei testi che esprimono il pensiero piacentiniano evolutosi nel tempo è possibile individuare sia delle costanti sia dei netti cambiamenti. I caratteri essenziali della composizione erano già riscontrabili nel progetto di Messina, in quanto il processo di «liberazione dalle forme decorative divenute esuberanti e retoriche» e la «ricerca della semplicità, della chiarezza» risultavano evidenti, così come il «ritorno al ritmo, ai giusti rapporti tra gli elementi costitutivi dell'architettura»: anzi, è possibile sostenere che l'evoluzione delle differenti versioni progettuali nel corso degli anni ne rappresenti una concreta testimonianza. Tuttavia, l'aspetto della «rivelazione senza finzioni o mascheramenti» delle strutture non era stato ancora pienamente raggiunto e, sebbene

---

[297] M. Piacentini, *Per l'autarchia. Politica dell'architettura,* in "Il giornale d'Italia", 13 luglio 1938, p. 3.

[298] M. Piacentini, *Spirito romano,* in "Il giornale d'Italia", 15 luglio 1938, p. 3.

non si possa imputare al suo edificio messinese «l'errore della indipendenza tra costruzione e decorazione» (aspetto che Piacentini individuava nelle architetture ottocentesche), bisogna ammettere il ricorso, almeno parziale, dell'architetto a quelle «finzioni o mascheramenti» che, a distanza di un decennio, tanto avrebbe criticato, accusando molti edifici di un «passato prossimo», che «si fabbricavano in cemento armato» mentre «sulle facciate delle case si stendevano poi teorie di ordini dorici, ionici e corinzi!»: come emerso più volte, al contrario, il ricorso all'ordine dorico costituiva uno dei caratteri essenziali del Palazzo di Messina.

Tali considerazioni consentono, dunque, di riflettere circa il Palazzo di Giustizia siciliano anche al di là delle peculiarità insite nell'edificio, considerandone il ruolo all'interno dell'iter progettuale di Piacentini: alla luce delle analisi sembra opportuno inserire il presente progetto all'interno di una fondamentale fase di passaggio – già evidenziata in precedenza, nel delineare il profilo biografico e professionale dell'architetto – corrispondente alla seconda metà degli anni Venti circa, accostabile alle altre principali realizzazioni del periodo (come i due Archi monumentali di Genova e di Bolzano e la Casa Madre dei Mutilati di Roma, che presenta alcune analogie compositive e decorative con l'edificio messinese) e contenente in sé alcuni degli aspetti che sarebbero stati sviluppati soprattutto nel decennio successivo. Se i diversi progetti relativi al Palazzo permettono di cogliere il passaggio da una fase ancorata a stilemi ed influssi liberty, secessionisti o déco ad una fase maggiormente razionale e innovativa – sebbene ancora ricca di rimandi classici e di un consistente apparato decorativo –, le fasi progettuali di un'altra importante architettura quale la Basilica del Sacro Cuore di Cristo Re, a Roma, consentono di individuare una ulteriore – ben più evidente e matura – evoluzione del linguaggio piacentiniano, il cui vocabolario compositivo e stilistico si sarebbe ulteriormente evoluto trovando, infine, piena attuazione nel progetto del Palazzo di Giustizia di Milano.

Tornando ai paragrafi che compongono la pubblicazione del 1928 in corso di analisi occorre citare quello dedicato al costruttore, Carmelo Salvato, accompagnato dal suo ritratto a mezzobusto, da una fotografia simile a quella, già menzionata, che ritraeva Piacentini e i due Salvato sul cantiere – in questo caso padre e figlio si trovano, tuttavia, sospesi fra tralicci di legno ed armature di ferro, mentre in secondo piano si intravede un operaio – e da altre tre immagini che illustrano ulteriormente la prassi costruttiva adoperata. Sono presenti, infatti, una vista dell'«armatura del solaio sul vestibolo del Tribunale» (come visto in precedenza, una delle aree più importanti dell'intera costruzione

sia dal punto di vista funzionale sia dal punto di vista rappresentativo e monumentale), un'altra riferibile all'«armatura del solaio sulla biblioteca della Corte d'Appello» che, essendo scattata dall'alto, consente di intuire la conformazione degli spazi, e l'ultima, probabilmente la più interessante, che illustra l'«impianto per l'elevazione dei materiali», costituito da un'alta torre metallica, da uno scivolo e da un binario orizzontale sopraelevato per il trasporto dei materiali una volta giunti all'altezza desiderata, sul quale è visibile un carrello mobile che ospita delle persone. La breve descrizione relativa al costruttore, non scevra da toni retorici, era volta a metterne in luce le qualità ed a sottolineare la soddisfazione professionale e morale da esso raggiunta, avendo contribuito a realizzare una delle migliori «pagine della rinascita della città del Faro»:

> «La geniale costruzione del Comm. Piacentini ha potuto essere messa in pieno rilievo grazie alla perfetta esecuzione del lavoro, fatta dall'Impresa costruttrice.
> Messina conosce il Comm. Carmelo Salvato, che, sebbene non messinese di origine, lavora nella nostra città e provincia da oltre quarant'anni. In Messina e provincia sono nati tutti i suoi figli, i più grandi dei quali sono validi cooperatori dell'azienda paterna, e soprattutto l'Ing. Carmelo, che, degno proseguitore della tenacia e disciplina di lavoro paterno, ha avuto una parte di primo ordine nella riuscita dell'opera.
> Messina, che considera il Comm. Salvato come un proprio figlio, e ne conosce ed apprezza la probità del lavoro, apprese con soddisfazione che l'appalto dei lavori del Palazzo di Giustizia era stato affidato a lui, ed ebbe subito la percezione della più completa riuscita dell'opera. Tutte le esigenze artistiche e costruttive, tutti i particolari più raffinati della creazione architettonica hanno avuto per opera dell'Impresa una realizzazione accurata, in modo che raramente si è potuto trovare una così perfetta rispondenza dell'esecuzione alle esigenze di un'opera d'arte.
> Il Comm. Salvato, che ha verso Messina al proprio attivo una serie di benemerenze, che ha dato alla patria, nel momento del pericolo, tutte le forze valide dei suoi figliuoli, che ha offerto alla Vittoria uno dei propri figli ed ha in famiglia un glorioso mutilato, il Cav. Augusto, segna, con questa costruzione del Palazzo di Giustizia, una delle sue più belle soddisfazioni professionali e morali, e scrive il proprio nome a lettere d'oro nelle pagine della rinascita della città del Faro».

Il paragrafo seguente consisteva in un'ulteriore descrizione relativa agli aspetti decorativi, di seguito riportata, mentre la pubblicazione terminava con una brevissima nota relativa alla sistemazione degli uffici, la cui ripartizione era stata operata dal Cancelliere Capo della Corte d'Appello, Antonino Ammannato, che si era prodigato anche nella scelta

dell'arredamento, sistemato in pochi mesi in collaborazione con l'ingegner Salvatore Buscema dell'ufficio tecnico comunale:

> «Per provvedere alla razionale ripartizione degli ambienti del grandioso monumentale edificio fra i diversi uffici giudiziari della città, la Commissione speciale composta di rappresentanti degli Ordini Forensi e di rappresentanti dell'Ordine Giudiziario, istituita per la sorveglianza sui lavori del nuovo palazzo di giustizia in Messina nonché i Capi della Corte di Appello, designarono e scelsero per il difficile e assai delicato compito il Cav. Uff. Ammannato Antonino, Cancelliere Capo della Corte di Appello. Ed egli, con lungo e paziente studio, animato da vera passione, disimpegnò l'incarico conferitogli nel modo migliore che si potesse desiderare, compilò i progetti per l'arredamento e, aiutato dalla lunga sua esperienza riuscì a far provvedere ciascun ufficio di mobili, nei quali la comodità è accoppiata costantemente all'eleganza e al buon gusto e che sono veri e propri modelli del genere.
> Ed a lui e all'Ing. Salvatore Buscema, dell'ufficio tecnico del Comune di Messina, si deve se il grave lavoro di arredamento potè essere compiuto in pochi mesi e se locali e mobili rispondono nel modo più perfetto ed armonioso allo scopo cui sono destinati».

Anche le immagini che accompagnavano questi ultimi due paragrafi si riferivano alle fasi costruttive del Palazzo: come riportato dalle didascalie, si trattava del «prospetto principale del corpo centrale» e del «prospetto sulla via Cesare Battisti, durante l'esecuzione», in entrambi i casi ancora dotati delle relative impalcature ma quasi terminati; nell'immagine del prospetto centrale, in particolare, si notavano le semicolonne doriche e si intravedeva uno dei tondi raffiguranti i ritratti dei giureconsulti messinesi.
La pubblicazione, tuttavia, era conclusa da un'altra immagine relativa ad un dettaglio decorativo, del quale non era specificata la collocazione ma che si trova all'interno del Palazzo: si tratta di un medaglione scolpito da Antonio Bonfiglio, come chiarito dalla didascalia [Fig. 164], che ritraeva tre volti, sostenuti da colonne con capitelli a volute e sovrastati da altrettanti specchi, e che probabilmente simboleggiava la Giustizia o la Prudenza, di cui gli specchi, chiaro simbolo della avvedutezza, sono degli attributi.

Il paragrafo volto ad approfondire ulteriormente gli aspetti decorativi, dunque, sottolineava anzitutto la necessità di una piena concordanza di intenti fra la concezione originale di Piacentini e l'interpretazione degli artisti scelti, soffermandosi sui principali aspetti delle opere presenti e fornendo dettagli ed informazioni talvolta sconosciuti, come nel caso dei due «bravi decoratori» che si erano occupati «dei prospetti decorati in graniglia ad imitazione della pietra di Solunto», di cui non esistono ulteriori notizie,

Sebastiano Giuliano ed un certo Pitalà. Veniva poi menzionata la ditta Geraci di Palermo, specificando come si fosse occupata non soltanto, come noto da altre fonti, della «esecuzione di tutte le opere di marmo di Billiemi che decorano l'interno» ma anche delle «poderose colonne doriche», di «tutti gli aggetti e la zoccolatura» in pietra di Solunto degli esterni.

Tra le influenze stilistiche ravvisabili nel progetto, l'ignoto redattore (O. G.) menzionava un ideale riferimento al Rinascimento (già proposto da Bottari, come visto in precedenza) per la «grazia», pur essendo generalmente presenti dei richiami ai «motivi greco-romani»: ad esempio, nelle aquile di Nino Cloza, poste a decoro dell'attico della facciata principale, era riscontrabile «l'impronta della maestà della Giustizia com'era intesa in Roma Imperiale», mentre i tondi con i busti dei giureconsulti, scolpiti da Cloza e Riccardi, rendevano la facciata «quasi monumentale, come in un Tempio». Delle altre opere presenti all'esterno venivano apprezzate differenti qualità: la morbidezza ed il chiaroscuro dei due tondi scolpiti da Giovanni Prini, l'energia vitale della Quadriga di Ercole Drei, la severità delle teste di Minerva di Marescalchi. Infine venivano menzionate «le teste di Athena sui portoni degl'ingressi dei corpi laterali ed i tondi del Bonfiglio negli attici minori» nonché i festoni angolari scolpiti dallo stesso artista, posti anche «negli attici minori ed in alcune finestre» ed apprezzati perché fra i pochi motivi ornamentali concepiti dall'architetto.

> «La decorazione interna ed esterna del Palazzo di Giustizia richiedeva una opportuna scelta di artisti i quali interpretassero appieno lo spirito animatore della originale concezione Piacentiniana.
>
> A questa difficile opera di armonia plastica furono chiamati artisti egregi come Ercole Drei per l'esecuzione della quadriga che sormonta l'attico superbo del Corpo centrale. In quest'opera piena di vita il Drei ha estrinsecato le sue ottime qualità di artista compiuto.
>
> La quadriga, col suo tono verde, si stacca vigorosa dal giallo-oro dei prospetti decorati in graniglia ad imitazione della pietra di Solunto dai bravi decoratori Sebastiano Giuliano e Pitalà.
>
> Ed in pietra di Solunto sono le poderose colonne doriche, tutti gli aggetti e la zoccolatura. In questo difficile e delicato lavoro si è molto distinta la ditta Giosué Geraci di Palermo, a cui venne inoltre affidata l'esecuzione di tutte le opere di marmo di Billiemi che decorano l'interno.
>
> Non è compito facile parlare di tutta l'opera del Piacentini in poche righe, ma vogliamo solo accennare alla mirabile concezione del portale d'ingresso principale che, pur richiamando motivi greco-romani, ha in sé la grazia del nostro più chiaro Rinascimento.
>
> Dobbiamo rilevare la decorazione dell'atticone che viene ingentilito da due grandi tondi del Prini, pieni di morbidezza e di chiaroscuri; mentre le quattro aquile di Nino Cloza danno

all'edificio l'impronta della maestà della Giustizia com'era intesa in Roma Imperiale. I grandi festoni agli angoli dell'atticone, modellati dal Bonfiglio – uno tra i pochi motivi ornamentali che si ripete anche negli attici minori ed in alcune finestre – mostrano chiaramente la cura che l'architetto ha posto nell'eliminare tutto quanto di superfluo poteva nuocere all'armonia delle linee semplici e severe del prospetto.

Nei tondi, tra le finestre del primo piano ed il pianterreno, le teste di otto giureconsulti, scelti tra i principi del foro – opera del Cloza e del Riccardi – fanno da parentesi quasi monumentale, come in un Tempio.

Ma subito torniamo al concetto dominante dell'opera con le severe teste di Minerva del Marescalchi che sporgono alle testate delle finestre laterali.

Molto ci sarebbe ancora da notare all'esterno, come le teste di Athena sui portoni degl'ingressi dei corpi laterali ed i tondi del Bonfiglio negli attici minori».

La descrizione proseguiva, poi, soffermandosi sugli interni, ove «la cura dell'Artista-architetto e dell'Impresa», a detta del redattore, era stata «ancora maggiore che per l'esterno»: oltre ai consueti aspetti, sottolineati da tutte le descrizioni sinora analizzate, venivano segnalate le «due grandi lanterne in bronzo», perfettamente intonate al grigio dei tre portali in marmo di Billiemi sormontati dalle teste di Minerva, scolpite da Bonfiglio, e dalle «sontuose» scale dello stesso materiale.

A tal proposito bisogna notare come il contrasto materico e coloristico presente nel Salone dei Passi Perduti costituisse una delle peculiarità maggiormente interessanti dell'ambiente: in bronzo erano le suddette "lanterne", i portali, i sostegni e le terminazioni, finemente decorate, dei passamano dello scalone monumentale, e la grande statua della *Giustizia* modellata «con serena compostezza» da Arturo Dazzi e posta entro la lunetta al di sopra del portale di accesso all'Aula della Corte d'Assise. In marmo di Billiemi erano, invece, le cornici e le semicolonne dei portali, il pavimento (nel quale era alternato ad altre due tipologie, bianche e gialle, dando luogo a differenti disegni geometrici, romboidali, quadrati o rettangolari), i quattro scalini iniziali e le due rampe che costituivano lo scalone. Il senso di severa e cupa monumentalità, risultante dalla predominanza di toni scuri, era controbilanciato dalla presenza dell'intonaco bianco delle pareti e sopratutto del soffitto, caratterizzato da un lucernario suddiviso in riquadri rettangolari che, illuminando abbondantemente l'ambiente, lo rendeva maggiormente caldo ed accogliente.

Tornando alla descrizione presente nel paragrafo in esame, il redattore analizzava gli elementi dell'Aula della Corte d'Assise, soffermandosi sulla decorazione in terracotta di Alfredo Biagini – che in quest'opera, «come nelle allegorie minori delle Preture, dei

Tribunali e delle Corti di Appello» era riuscito a rievocare la «morbidezza e la naturalezza» tipiche delle terrecotte etrusche –, sui mobili e sui lampadari che decoravano la sala e soprattutto su quelle che considerava le decorazioni più originali del genere: poste sulle pareti («riquadrate da lesene e coronate da trabeazioni» al di sopra delle quali erano raffigurate «leggende latine ed italiane ammonitrici») e sui «soffitti a cassettoni», erano notevoli in quanto ricavate «durante l'esecuzione del rustico, in cemento armato» ma imitando «la porosità del tufo calcareo» in cui sembravano scavate.
Mentre tali decori erano stati realizzati da artigiani non meglio noti – «Pitalà, Sebastiano Giuliano e Cav. Francesco Di Stefano ai quali rispettivamente venne affidata l'esecuzione dei rifinimenti dei corpi laterali e del corpo centrale» – e Di Stefano si era occupato anche della «tinteggiatura di tutti gli altri ambienti», il redattore riferiva che la ben più nota «decorazione a pittura dei saloni di ricevimento e degli uffici dei magistrati» era stata realizzata non soltanto da Adolfo Romano e da Daniele Schmiedt ma anche dal Cavaliere Di Stefano; tuttavia non entrava nei dettagli dell'opera, limitandosi a sostenere come gli artisti avessero saputo «interpretare e tradurre in pratica il pensiero del Piacentini».
Infine venivano citate le altre ditte che si erano occupate rispettivamente: degli infissi e dei grandi portoni («ditta Santi Scilipoti di Messina […], fra le più rinomate ed accreditate» di Messina); di «tutto l'impianto delle sonerie e della illuminazione […], incassato nei muri con fili ricambiabili» ed eseguito dalle ditte «Fratelli Celi e Ditta La Corte»; dei «mobili dei saloni al primo piano», realizzati dalle ditte «messinesi Cuscinà, Fratelli Timpanaro, e del Cav. Favara e Figlio, apprezzatissima Casa palermitana, specializzata in mobili d'arte e di stile» che si era occupata della mobilia del «gran Salone», destando «viva ammirazione».

> «Ma passiamo all'interno dove la cura dell'Artista-architetto e dell'Impresa è stata ancora maggiore che per l'esterno.
> La sala d'ingresso è decorata da un soffitto ad ampi cassettoni da cui pendono due grandi lanterne in bronzo che intonano ed armonizzano col grigio dei tre portali in marmo di Billiemi sormontati da testine di Athena e di Minerva del Bonfiglio. Inoltrandoci per l'ampia sala dei passi perduti – magnifica per la sua ardita concezione – restiamo ammirati del superbo portale della Corte di Assise e delle sontuose rampe in marmo di Billiemi e bronzo delle due scalee che immettono al piano superiore.
> Sovrasta il grande portale una Giustizia in bronzo del Dazzi modellata con serena compostezza.
> Entrando nell'aula della Corte d'Assise, l'occhio si posa riposato sul bassorilievo della nicchia di fronte. In questo pannello come nelle allegorie minori delle Preture, dei Tribunali e delle Corti

di Appello, il Biagini è riuscito a dare la morbidezza e la naturalezza delle pregevoli terracotte Etrusche.

Ma il dettaglio si fonde con tutto l'insieme armoniosamente e non sai se il merito di quest'armonia spetta ai bei lampadari o ai bellissimi mobili o alle semplici decorazioni dei soffitti a cassettoni o alle pareti riquadrate da lesene e coronate da trabeazioni sulle quali, unico ornamento, sono leggende latine ed italiane ammonitrici.

In questo lavoro, il più originale del genere, poiché i cassettoni dei soffitti furono ricavati durante l'esecuzione del rustico, in cemento armato, l'architetto ha voluto imitare la porosità del tufo calcareo in cui sembrano scavati. L'Impresa ha chiamato come suoi collaboratori i valorosi decoratori Pitalà, Sebastiano Giuliano e Cav. Francesco Di Stefano ai quali rispettivamente venne affidata l'esecuzione dei rifinimenti dei corpi laterali e del corpo centrale.

La tinteggiatura di tutti gli altri ambienti è stata eseguita accuratamente dal Cav. Di Stefano.

Un ultimo compito molto delicato restava ancora da assolvere: la decorazione a pittura dei saloni di ricevimento e degli uffici dei magistrati, tre artisti seppero interpretare e tradurre in pratica il pensiero del Piacentini: i Proff. Adolfo Romano e Daniele Schmiedt ed il Cav. Francesco Di Stefano.

E non soltanto artisti egregi hanno contribuito a rendere completa quest'opera d'arte, ma anche l'artigianato Siciliano ha dato il suo contributo. La perfetta esecuzione di tutti gl'infissi e dei grandi portoni dovuti alla ditta Santi Scilipoti di Messina, che è una vecchia Ditta fra le più rinomate ed accreditate e che è stata prescelta in gara con altre quattro importanti Ditte.

Tutto l'impianto delle sonerie e della illuminazione è stato con grande accuratezza e perfezione eseguito da due primarie Ditte cittadine: Fratelli Celi e Ditta La Corte. L'impianto è tutto incassato nei muri con fili ricambiabili.

I mobili dei saloni al primo piano sono delle Ditte messinesi Cuscinà, Fratelli Timpanaro, e del Cav. Favara e Figlio, apprezzatissima Casa palermitana, specializzata in mobili d'arte e di stile, che collo ammobigliamento del gran Salone, ha destato viva ammirazione».

Copertina del volume La Giustizia a Messina. Sessant'anni di Palazzo Piacentini (Messina 1989).

# 4.3 LA DESCRIZIONE DEL PALAZZO NEL VOLUME DEL 1989

Se la pubblicazione del 1989, *La Giustizia a Messina. Sessant'anni di Palazzo Piacentini*, è stata fondamentale al fine dell'analisi sinora condotta, in quanto "contenitore" della ristampa anastatica del Primo Quaderno de' L'Italia Fascista, il suo valore rispetto alla presente ricerca si deve, altresì, ai contenuti della sezione, già menzionata, *Storia, Arte, Architettura*, che ne ricostruiva la storia, attraverso i contributi di Rocco Sisci – *Cenni storici sulle istituzioni giudiziarie in Sicilia* e *La riorganizzazione della Giustizia a Messina dopo il terremoto del 1908* –, e gli aspetti artistici ed architettonici attraverso i saggi di Franco Chillemi, *Il Tempio della Giustizia,* e di Luigi Ferlazzo Natoli, *Il Palazzo di Marcello Piacentini sotto il profilo architettonico*.

Il primo saggio ripercorreva brevemente la storia siciliana sin dall'epoca romana, riferendosi alle istituzioni giudiziarie ed a singoli provvedimenti (ad esempio le Costituzioni federiciane o le giurisdizioni fiscali durante il Regno di Sicilia) e soffermandosi sul contesto messinese e sulla sua Magistratura dei Giurati, divenuta Senato alla fine del sedicesimo secolo, sulle Magistrature minori, sui Consolati del Mare e dell'Arte della Seta e sulle Magistrature cittadine dai Borboni all'Unità d'Italia. Il testo era accompagnato da un'incisione raffigurante il Palazzo Senatorio e la Loggia dei Mercanti prima del terremoto del 1783 e da quattro incisioni ad acquaforte desunte dal *Voyage pittoresque des Isles de Sicile, 1782-1787* di Jean Houel, che ritraevano il Palazzo dell'Assise in Piazza Duomo, il Palazzo dei Padri Teatini (che avrebbe in seguito ospitato il Palazzo di Giustizia), la chiesa di Sant'Andrea Avellino annessa al Palazzo dei Teatini (basata sul modello progettato da Martinelli ma non realizzata a causa delle difficoltà emerse in seguito al terremoto del 1783) ed il Grande Ospedale e il torrente Portalegni (ovvero il luogo ove sarebbe sorto il nuovo Palazzo di Giustizia) [Fig. 117].

Il secondo intervento, preceduto da una significativa fotografia ritraente il Grande Ospedale quasi totalmente distrutto, dopo il terremoto del 1908, raccontava la drammatica vicenda – «all'alba del 28 dicembre 1908 Messina e Reggio Calabria furono sconvolte da uno dei più gravi cataclismi della storia. Un violento terremoto, seguito da un rovinoso maremoto lungo le coste dello Stretto, apportò morte e distruzione. Lo sfacelo fu tale che, subito dopo il disastro, si pensò di abbandonare del tutto le rovine di

Messina e ricostruire la città in altra località»[299] – e la reazione della Magistratura che, nonostante le numerose morti e la fuga dei superstiti, si riorganizzò ricostituendo gli archivi (malgrado i crolli e gli incendi), garantendo le funzioni entro tende e baracche ed, in seguito, in padiglioni baraccati e riprendendo l'attività giudiziaria. Il paragrafo era accompagnato dalle immagini delle baracche relative al Tribunale, al Comando dei Carabinieri, alla Regia Procura ed alla Prefettura, nonché dalla riproduzione del primo atto redatto dall'amministrazione della Giustizia di Messina dopo il disastro e da una composizione grafica «affissa in un ufficio giudiziario in ricordo del personale perito nel terremoto». Completavano l'apparato iconografico un'immagine riproducente il busto di un cavaliere di Malta risalente al diciassettesimo o al diciottesimo secolo, proveniente dal Grande Ospedale distrutto, ed un'opera di Giovanni Tuccari del 1711, il *Giudizio di Salomone,* entrambi concessi alla Procura Generale della Repubblica di Messina.

I due saggi di Chillemi e di Ferlazzo Natoli costituivano i contributi di maggior interesse rispetto all'argomento in oggetto ed erano accompagnati da ulteriori immagini relative al Palazzo di Giustizia ed al suo apparato decorativo, di particolare importanza anche ai fini di un'approfondita analisi dello stesso. Nel primo capitolo del suo intervento, Franco Chillemi – studioso al quale si devono anche pubblicazioni successive sul Palazzo[300] – ricostruiva la storia delle sedi giudiziarie messinesi dal Medioevo al Seicento, nonostante le difficoltà dovute alla perdita dei documenti e del materiale iconografico per via dei numerosi disastri sismici, servendosi principalmente di alcuni atti notarili conservatisi. Inoltre descriveva l'importanza di taluni edifici come il Palazzo Senatorio, progettato da Andrea Calamech e distrutto nel 1678 dopo la rivolta antispagnola, il Palazzo della Regia Udienza o dell'Assise, gravemente danneggiato dal sisma del 1908 e per questo definitivamente demolito, ed il convento di S. Andrea Avellino dei Teatini, sede dell'Assise. Il secondo capitolo, *Il Palazzo di Giustizia di Marcello Piacentini,* era suddiviso in tre parti: la prima riportava il resoconto dettagliato circa le vicende relative alla costruzione del Palazzo dopo il sisma; la seconda si soffermava sulla descrizione architettonica e sui pregi artistici dell'edificio (e rappresenta certamente la più interessante in questa sede); la terza riportava una breve scheda sulla figura e sull'opera di Piacentini. L'intervento era concluso da un terzo capitolo dedicato al "Palazzo Satellite", previsto (ma mai realizzato)

---

[299] R. Sisci, *La riorganizzazione della Giustizia a Messina dopo il terremoto del 1908,* in R. Sisci (a cura di), *La Giustizia a Messina…,* op. cit., p. 41.

[300] In particolare si vedano: F. Chillemi, *Settanta anni del Palazzo Piacentini,* in "Città e Territorio", a. 7. n. 4, luglio-agosto 1988, pp. 10-15; id., *Il centro storico di Messina. Strutture urbane e patrimonio artistico*, Messina 1999.

nel quartiere del Tirone, dal momento che il Palazzo Piacentini era ormai insufficiente rispetto alle aumentate esigenze e che le ipotizzate «soprelevazioni od ampliamenti» non avrebbero risolto i problemi pratici ma avrebbero avuto «effetti deturpanti simili a quelli che tutti possono osservare in Palazzo Zanca»[301] nell'edificio che era ormai divenuto «un monumento storico rilevante». La zona individuata per la nuova realizzazione era quella del Tirone, «un quartiere popolare sorto a ridosso delle mura costruite per volere di Carlo V intorno al 1535»[302] di cui l'autore presentava, altresì, una ricostruzione storica sin dall'epoca greca. Si segnala un'ulteriore ipotesi considerata in tempi recenti allo scopo di risolvere le accresciute esigenze di spazio, consistente nella proposta del 2018 dell'ingegnere Achille Baratta, che prevedeva «l'inserimento di due corpi di fabbrica speculari all'interno dell'area del nostro palazzo di Giustizia per dotarlo di parcheggi, di archivio e soprattutto di uffici»[303] ed il cui progetto, a detta del professionista, non avrebbe inciso nel progetto principale nella parte posteriore mentre avrebbe «completato» la parte anteriore dell'edificio mutandone, tuttavia, irrimediabilmente l'attuale equilibrio e la percezione, dal momento che i due alti corpi di fabbrica previsti si sarebbero inseriti negli spazi esistenti tra l'edificio centrale ed i due laterali, in aree attualmente destinate a parcheggio ed a giardino.

Tornando al capitolo dedicato all'opera piacentiniana, bisogna ricordare come l'efficace sintesi riportata dal primo paragrafo, *Genesi e vicende relative alla costruzione del nuovo Palazzo di Giustizia dopo il terremoto*, sia stata in parte riportata in apertura, a proposito del sisma del 1908, mentre il paragrafo dedicato alla figura dell'architetto, *La figura e l'opera del progettista Marcello Piacentini,* sia stato menzionato in occasione della "ricostruzione" del suo profilo biografico. Il paragrafo sul quale occorre concentrarsi è, dunque, il secondo, ovvero *Struttura architettonica e pregi artistici del palazzo del Piacentini*, non prima di considerare brevemente il già citato saggio di Luigi Ferlazzo Natoli, *Il Palazzo di Marcello Piacentini sotto il profilo architettonico.* Più che un'analisi degli aspetti architettonici, come avrebbe suggerito il titolo, si trattava di una riflessione generata dal tentativo di rispondere ad un quesito preciso: il Palazzo di Giustizia di Messina rispecchia «la produzione architettonica piacentiniana nel primo e nel secondo ventennio del XX secolo» o se ne discosta? Sebbene in apertura lo studioso descrivesse i

---

[301] F. Chillemi, *Il Palazzo Satellite e il Quartiere del Tirone,* in R. Sisci (a cura di), *La Giustizia a Messina…,* op. cit., p. 86.

[302] *Ivi*, p. 85.

[303] A. Baratta, *Il palazzo di giustizia a Messina,* Messina 2018, s. p.

caratteri stilistici, architettonici ed artistici dell'edificio ricorrendo ad una pubblicazione del 1974 su Messina,[304] l'obiettivo principale consisteva nel chiarire se il Palazzo fosse «espressione autentica della invenzione dell'autore» oppure «il risultato di un conformismo – sia pure relativamente personalizzato – nei confronti della cultura di regime»[305]. A tale scopo, dopo una rapida descrizione circa la conformazione dell'edificio in tre corpi di fabbrica collegati da gallerie, l'uso dei materiali («di queste pietre isolane, specie di quelle della facciata») per «accentuare lo stile grecizzante dell'insieme e il vago ricordo dei templi greci in Sicilia» e la segnalazione degli elementi architettonici e delle opere decorative più rilevanti, veniva riportato il giudizio di Bruno Zevi sul ruolo di Piacentini rispetto al Gruppo 7 ed al M.I.A.R.:

> «una serena analisi storica porta a concludere che non fu il fascismo a stroncare il movimento razionalista in Italia, come fecero il partito bolscevico in Russia e il nazismo in Germania; fu una malattia più vecchia del corpo sociale italiano da cui il fascismo stesso, in larga parte consenziente e in parte marginale suo malgrado, fu attanagliato. Parlo della mentalità e del costume trasformistico che ebbero in architettura il principale esponente in Marcello Piacentini»[306].

Inoltre era presente un breve resoconto sull'architetto, desunto dalla voce pubblicata nel 1986 dall'Enciclopedia dell'Arte Garzanti, secondo cui Piacentini si era dapprima ispirato alla Secessione viennese, mentre in seguito si era adattato al «trionfalismo monumentalistico del regime, divenendone anzi il massimo esponente ufficiale»[307]: a parere di Ferlazzo Natoli, il progetto del Palazzo di Giustizia messinese era ascrivibile proprio a questa fase. A sostegno della tesi ricordava, poi, come l'architetto avesse avuto «il suo periodo di auge nel ventennio '23-'43, affiancando all'attività nel campo urbanistico (si ricordi anche la sistemazione del centro di Brescia) quella nel campo dell'edilizia (a titolo esemplificativo si menzionano la sistemazione della Città Universitaria di Roma ed il palazzo del Ministero del Lavoro)» e citava un passaggio – desunto dal famoso testo piacentiniano del 1930, *Architettura d'oggi* – nel quale l'architetto definiva la propria architettura «un *mix* di moderno e di antico, una sorta del romano *in medio stat*

---

[304] S. Prestifilippo, T. Saitta (a cura di), *Messina artistica e monumentale,* Messina 1974, pp. 37-38.

[305] L. Ferlazzo Natoli, *Il Palazzo di Marcello Piacentini sotto il profilo architettonico,* in R. Sisci (a cura di), *La Giustizia a Messina…,* op. cit., p. 105.

[306] B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna,* Torino 1950, p. 231.

[307] *Marcello Piacentini*, in *La nuova enciclopedia dell'arte,* Garzanti, Milano 1986, p. 643.

*virtus*»[308]. L'autore riportava ulteriori considerazioni di Zevi specificando, tuttavia, di dover accogliere tali giudizi pesanti «con alcune riserve, in particolare nel caso del Palazzo di Giustizia di Messina»: secondo il noto storico dell'architettura «tra l'accademismo plagiario e il movimento moderno Piacentini architetto sceglieva trasformisticamente la terza via di un classicismo denudato dalle decorazioni, che sostituiva colonne giganti con pilastri giganti ed eliminava, quando opportuno gli archi» seguendo «la via del monumentale semplificato», salvo poi «tornare nel 1938 all'obbrobrio di aritmici filari di falsi burbanzosi archi di colonne contraffatte e ottuse»[309], mentre secondo Ferlazzo Natoli, quel «classicismo denudato dalle decorazioni» doveva essere apprezzato «come capacità di ambientazione specifica nella terra e nella cultura siciliane».

L'autore citava, poi, altri giudizi coevi alla costruzione del Palazzo (contenuti all'interno del Primo Quaderno de' L'Italia Fascista e nella *Histoire de l'art* del 1929 di Michel, entrambi già citati), concludendo come fosse improprio definire l'edificio quale visione di una «classicità netta e gagliarda» o quale sintesi del «superamento del dissidio fra classico e romantico, fra vecchio e nuovo, fra nostro e straniero, fra tradizioni locali e tendenze universali», come sottolineato, in particolare, da Enrico Calandra. Pur tentando di smorzare il giudizio totalmente negativo di Zevi e, d'altra parte, di ridimensionare gli altri giudizi positivi, lo studioso riteneva il Palazzo di Giustizia «l'opera semmai di un abile professionista, tendente talvolta a virtuosismi, atti a raccogliere il consenso delle masse» e non l'espressione di un'arte di transizione fra la tradizione del passato ed il presente in quanto, come Zevi, lo considerava il frutto «di una tendenza che tentava di soffocare il "nuovo" e che, quindi, pur essendo di "transizione", non poteva che risentire del *disvalore* storico-politico e, nella fattispecie, anche dell'interesse professionale che esprimeva»[310]. In ogni caso, però, a sessant'anni dalla costruzione era necessario considerare «il contesto storico in cui si inseri(va) il *Palazzo* messinese: nella Messina della ricostruzione post-terremoto il *Palazzo* piacentiniano emerge(va) come *opera* che, se non (poteva) assurgere ad alti livelli "d'arte", merita(va) indubbiamente rispetto»[311].

---

[308] L. Ferlazzo Natoli, *Il Palazzo di Marcello Piacentini sotto il profilo architettonico,* in R. Sisci (a cura di), *La Giustizia a Messina…,* op. cit., p. 107.

[309] B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna,* op. cit., pp. 238-239.

[310] L. Ferlazzo Natoli, *Il Palazzo di Marcello Piacentini sotto il profilo architettonico,* in R. Sisci (a cura di), *La Giustizia a Messina…,* op. cit., p. 109.

[311] *Ibidem.*

Considerando, infine, il secondo paragrafo del capitolo *Il tempio della Giustizia* ad opera di Franco Chillemi, *Struttura architettonica e pregi artistici del palazzo del Piacentini,* e le relative illustrazioni, è possibile desumere una sintesi in grado di presentare efficacemente tali aspetti anche alla luce delle precedenti analisi sin qui proposte.
La narrazione muoveva dalle caratteristiche tecniche, più volte riportate:

> «Il Palazzo di Giustizia sorge su un'area di mq. 16.000: la superficie coperta è di mq. 5.400 mentre il rimanente terreno è destinato a giardini, chiusi da una artistica inferriata che isola il complesso dal contesto cittadino.
> L'opera si articola in tre edifici: quello centrale, decisamente più vasto ed imponente, è destinato alla Corte di Assise ed alla Corte d'Appello. Gli edifici laterali, con ingressi autonomi su via Porta Imperiale e via Cesare Battisti, sono collegati al corpo centrale da lunghi corridoi e sono situati su piani diversi da quello stradale.
> Su via Porta Imperiale il fabbricato è più basso del piano stradale mentre su via Cesare Battisti è visibilmente sopraelevato.
> Il terreno è in deciso pendio, trovandosi ai piedi del colle Gonzaga: l'articolazione in tre corpi consente di superare il problema dei diversi livelli del suolo. Gli edifici laterali sono alti dieci metri mentre il corpo centrale è di sedici metri».

Tale descrizione consente di inquadrare l'edificio rispetto al contesto cittadino; occorre aggiungere soltanto che la facciata principale dei tre corpi di fabbrica si affaccia sulla via Tommaso Cannizzaro – sebbene l'ampiezza degli spazi, dinanzi al Palazzo e dalla parte opposta della via, sulla quale si affaccia il complesso dell'Università, renda la strada più simile ad una piazza – mentre la facciata posteriore si trova sulla ben più modesta via Nicola Fabrizi. La narrazione proseguiva, poi, evidenziando altri aspetti architettonici, funzionali e stilistici:

> «Nei prospetti è stato adottato l'ordine dorico con monumentali colonnati ed alti attici, poco sporgenti, che conferiscono slancio alla struttura unificando i vari piani secondo un principio tipico dell'architettura manieristica.
> L'interno si articola, oltre l'atrio, nella grande sala colonnata dei passi perduti, da cui si accede alla Corte di Assise ed alle aule della Pretura.
> Una monumentale scalinata conduce alla Corte di Appello, mentre lunghe gallerie portano ai corpi laterali dove sono le aule del Tribunale.
> L'estrema complessità ed articolazione degli spazi dà concretezza all'idea di una grande cittadella giudiziaria.

Le solenni decorazioni scultoree, i marmi neri, i severi colonnati dorici e le iscrizioni latine suggeriscono un'idea di solennità sacrale interpretando una visione della Giustizia diffusa ancora in anni non lontani.

Erano previsti possibili ampliamenti con l'aggiunta di due corpi agli edifici laterali, lato Sud: negli anni Settanta invece sono stati realizzati nuovi locali ai primi piani delle ali, nel rispetto del progetto originale.

La modifica non ha soddisfatto appieno le aumentate esigenze: oggi sarebbe inopportuno ricorrere ad ampliamenti poco efficaci, e sicuramente deturpanti, a spese dei giardini».

Dal punto di vista distributivo è possibile, dunque, comprendere l'articolazione interna degli spazi, già ricordata più volte, anche considerando le piante del Palazzo relative al progetto iniziale del 1912 – che prevedeva la facciata del corpo centrale leggermente concava – e quelle relative ai progetti successivi che, ad eccezione della suddetta facciata, avevano mantenuto il medesimo impianto. Il richiamo al gusto manierista o barocco, con influssi Liberty e con uno stile accostabile a quello adottato da Piacentini l'anno precedente, in occasione della progettazione dei padiglioni dell'Esposizione di Roma del 1911, risulta ben visibile nella conformazione della facciata e negli elementi architettonici e decorativi adottati, evidenziati analizzando le immagini progettuali pubblicate dalla rivista "L'Architettura Italiana" nel 1916, delle quali la pianta ed il disegno relativo ad un particolare del prospetto principale, firmato da Piacentini, sono stati ripubblicati nel volume del 1989 in corso d'analisi. Se nel disegno, già considerato in precedenza, erano visibili l'ampia scalinata d'accesso, la curvatura della facciata e numerosi dettagli decorativi quali le semicolonne scanalate (che sembra più corretto definire lesene poiché dal ridotto spessore e prive di curvatura), le cornici decorate delle finestre, uno stemma sabaudo e le grandi statue poste sull'attico in corrispondenza delle semicolonne, nella pianta del piano terra, in scala 1:100, erano indicate le destinazioni di tutti i locali, comprese le due aree simmetriche destinate ad eventuali ampliamenti [Fig. 132]. Dinanzi la scalinata d'accesso, nella planimetria Piacentini aveva indicato l'ingresso e la destinazione dell'edificio («Ingresso Corte di Assise - Corte di Appello - Prefetture Civile e Urbana. Consigli dell'Ordine e di Disciplina»); accedendo all'edificio centrale, attraverso i gradini, si giungeva nel vestibolo, dotato di triplice accesso; sebbene la pianta fosse concepita simmetricamente, alcuni vani erano suddivisi in maniera leggermente differente, in base alle necessità: a destra del vestibolo erano previsti una stanza destinata agli «avvocati», seguita da una destinata ai «campioni» e da una più piccola destinata ai «testimoni», alla quale corrispondeva un identico ambiente dalla parte

opposta, preceduto, però, da un'aula destinata all'«archivio» e ad un'altra, corrispondente a quella degli avvocati, destinata all'«alloggio del portiere». Oltrepassando il cosiddetto «ambulatorio», che percorreva tutta la lunghezza della facciata, allungandosi attraverso le due gallerie coperte verso i corpi di fabbrica laterali, si accedeva alla grande sala dei «Passi Perduti», delimitata da coppie di colonne su tre lati (il lato dal quale si accedeva e i due che immettevano alle aule laterali, dedicate alla «Pretura Urbana», a sinistra, ed alla «Pretura Civile», a destra) mentre il quarto lato prevedeva lo scalone monumentale per accedere al primo piano e l'ingresso all'aula della «Corte d'Assise», preceduto dall'«Antisala» ove sarebbe stata collocata la solenne statua della *Giustizia* di Arturo Dazzi, al di sopra del portale d'accesso. Della grande Aula erano indicate anche le diverse zone, poiché entrando si trovava un'area destinata al pubblico mentre al centro ed in fondo erano schizzati i banconi preposti ai componenti del processo (avvocati, testimoni, detenuti, magistrati etc.); inoltre, ai suoi lati si trovavano due lunghe gallerie che servivano ad organizzare il flusso dei partecipanti ai processi evitando incontri tra le varie categorie, ed in particolare fra «testimoni» (ai quali era dedicata la galleria di sinistra, che immetteva non solo all'Aula ma anche a due sale atte ad accoglierli) ed «accusati» (ai quali era, invece, dedicata la galleria di destra, che immetteva all'Aula ed a cinque celle).

Le due gallerie sfociavano in una terza galleria perpendicolare ad esse, destinata alla Corte d'«Assise» sulla sinistra ed alla «Procura» sulla destra, aree con i relativi uffici ed ambienti occorrenti (le aule erano destinate al «Presidente», al «Pubblico Ministero», alla «Cancelleria» ed all'«Archivio» sulla sinistra, mentre al «Procuratore del Lavoro», al «Segretario» ed ai «Sottosegretari» sulla destra) e permettevano, altresì, di raggiungere dall'Aula della Corte d'Assise le stanze dedicate alla «Deliberazione» ed al «Trattenimento dei giurati» nonché quelle destinate ai «Sostituti Procuratori».

Questi ultimi ambienti, insieme a quelli dedicati ai testimoni ed alle celle, si affacciavano sui due grandi cortili interni, sui quali si affacciavano anche le già menzionate gallerie relative alle Preture Urbana e Civile, che immettevano ai relativi uffici (destinati ai «Pretori», al «Cancelliere Capo», alla «Cancelleria», ai «Processi», al «Registro generale», all'«Archivio» ed alla «Biblioteca»). Gli eventuali ampliamenti previsti sarebbero stati collegati al corpo centrale tramite due ampi spazi connessi rispettivamente alla Galleria delle Assise ed alla Galleria della Procura, ma si sarebbero ricollegati anche ai corpi laterali immettendosi in altrettante gallerie, che ne percorrevano l'intera lunghezza dividendoli in due parti. Ciascun corpo laterale, connesso al corpo centrale tramite una galleria coperta, come anticipato, prevedeva un'ampia sala dei «Passi Perduti», anch'essa caratterizzata da colonne monumentali che immettevano nelle due grandi Aule, a destra e

a sinistra, ed alla galleria principale, che immetteva agli uffici ed al vestibolo ove si trovava la scala che conduce al primo piano: come si legge dalle didascalie poste dinanzi gli ingressi, che si trovavano sulle vie laterali e non in corrispondenza dell'ingresso del corpo centrale, i corpi di fabbrica laterali ospitavano il «Tribunale Penale», sulla sinistra, ed il «Tribunale Civile», sulla destra, per cui erano dotati dei relativi uffici («Traduzioni», «Fallimenti», «Gratuito Patrocinio», «Ricerche», «Cassette Registro» più gli ambienti accessori alle Aule per le udienze, destinate agli «Avvocati», ai «Carabinieri», al «Presidente», al «Ricevimento del Presidente», alla «Sala di Consiglio», ai «Giudici», alla «Assemblea Generale» ed ai «Testimoni»).
Confrontando la pianta del 1912 con quella relativa al progetto definitivo [Fig. 136] emergono poche differenze: in primo luogo la grafia ed il tratto utilizzato per disegnare il "verde" entro le aiuole nel primo progetto rimandano al vocabolario stilistico Liberty, mentre la pianta generale del progetto definitivo è accompagnata da didascalie che presentano una scrittura meno ornata e non prevede più né le zone evidenziate in vista di un eventuale ampliamento né quelle destinate alle aiuole (sebbene tali elementi siano stati previsti anche nella realizzazione finale). Le altre differenze sostanziali consistono nella perfetta simmetria dei due corpi di fabbrica laterali – mentre nel primo progetto era visibile un ambiente a pianta centrica posto quale terminazione dell'edificio destro, previsto di accessi dalla via Cannizzaro, ovvero sul fronte principale del Palazzo – e nella modifica della facciata principale del corpo centrale, prima concava, infine retta e contraddistinta da vere e proprie semicolonne e non da lesene, ben evidenti nella pianta e sporgenti rispetto alle terminazioni laterali dell'edificio, che risultano lievemente arretrate.

Tornando al saggio, Chillemi sottolineava come nonostante l'iniziale «idea di una grande cittadella giudiziaria» già negli anni Settanta il Palazzo non riuscisse a soddisfare «le aumentate esigenze», per cui furono realizzati «nuovi locali ai primi piani delle ali, nel rispetto del progetto originale» e non dove era stato inizialmente previsto da Piacentini, come già segnalato; tali modifiche non furono, tuttavia, sufficienti, per cui sono state avanzate diverse ipotesi, quali la realizzazione del Palazzo Satellite presso il quartiere del Tirone o la creazione di nuovi corpi di fabbrica sullo stesso sito, come accennato in precedenza, mai portate a compimento.
Un altro aspetto evidenziato da Chillemi è certamente quello relativo alla solennità sacrale dell'edificio, pienamente rispondente all'idea della Giustizia «diffusa in anni non lontani» e raggiunta proprio attraverso gli elementi architettonico-decorativi: «le solenni decorazioni scultoree, i marmi neri, i severi colonnati dorici e le iscrizioni latine».

Prima di considerare nel dettaglio tali aspetti, accennando brevemente anche ai caratteri salienti degli artisti coinvolti, occorre, tuttavia, considerare gli altri elementi messi in luce dal saggio, che fornisce una buona sintesi circa l'evoluzione delle fasi progettuali ed inscrive il Palazzo all'interno della produzione dell'epoca, segnalandone il valore.

> «Nel complesso, il risultato raggiunto dal Piacentini è di uno scoperto e intenzionale classicismo, cui l'autore giunge dopo un complesso iter culturale.
> Il Piacentini, dotato di una cultura professionale eclettica anche per precise ragioni familiari, aveva adottato l'idea della distribuzione degli uffici in tre corpi collegati da gallerie già in una prima idea documentata da disegni. La disponibilità di una vasta area e l'esigenza di evitare costruzioni troppo alte e vicine (in base alla normativa antisismica) inducono il progettista a individuare fin dall'inizio questo particolare modello.
> Il progetto del 1913 recepisce integralmente la prima idea ed il rifacimento totale del progetto, sotto l'aspetto architettonico, nel 1923 lascerà pressoché immutata la dislocazione degli uffici.
> Sotto l'aspetto stilistico la citata "prima idea" si ispirava ad un modernismo moderato. Il progetto del 1923 presenta una marcata ispirazione eclettica con evidenti riferimenti al manierismo, ma anche al barocco ed al liberty: si notano nei disegni statue allegoriche simili a quelle esistenti nella Prefettura del Bazzani; capitelli e decorazioni sono disegnati con ricercatezza; è presente il principio dell'ordine unico che doveva conferire un certo slancio alle modeste palazzine; il corpo centrale è inoltre animato da un artificioso movimento concavo-convesso di ispirazione barocca.
> L'elaborato si inserisce nella produzione eclettica dominante nel campo delle opere pubbliche, anche se non è privo di originalità per il tentativo di adattare l'architettura corrente alle esigenze dell'edilizia antisismica.
> Nel secondo progetto del 1923 il Piacentini dimostra invece di aver maturato una convinta adesione ad un classicismo severo e monumentale.
> L'eclettismo ed il modernismo sono superati da una visione più matura.
> Risolto il problema della impostazione generale del palazzo, l'architetto conserva e valorizza l'ordine unico, già adottato in precedenza, per conferire aspetto monumentale all'edificio.
> Nell'intento di liberarsi della scomoda eredità eclettica, il Piacentini cita integralmente la berlinese Porta di Brandeburgo, capolavoro neoclassico, che ben si adattava alla particolare planimetria dei locali ed a conferire rilievo ed imponenza agli esterni.
> Il modello germanico viene naturalmente adattato alle nostre tradizioni grazie all'uso di materiali locali e ad inserti scultorei ispirati all'arte magno-greca.
> Il severo monumento nordico diventa così un edificio molto simile ai templi greci che acquista una sua autonoma identità.

Il frontone, poco aggettante per motivi di sicurezza, viene sviluppato in altezza ed arricchito con iscrizioni e sculture. Il colonnato è perfettamente mutuato dai templi dorici nel disegno e nei materiali.
Il risultato, grandioso e magniloquente, era perfettamente consono alla cultura architettonica del tempo, orientata verso il rifiuto del modernismo e dell'eclettismo ed alla rivalutazione della tradizione classica e rinascimentale.
Siamo nel momento che precede l'affermarsi del Novecento e del Razionalismo, tendenze confuse per molti anni sotto l'etichetta riduttiva di "architettura di regime"».

Come si nota, dunque, lo studioso evidenziava il «complesso iter culturale» compiuto da Piacentini per giungere al risultato finale – nel quale era possibile riconoscere «uno scoperto e intenzionale classicismo» – rievocando le diverse fasi progettuali: dalla prima del 1913, che «si ispirava ad un modernismo moderato» ed alla quale l'architetto era giunto essendo «dotato di una cultura professionale eclettica», a quella del 1923, ossia un «rifacimento totale del progetto sotto l'aspetto architettonico» che, come anticipato, lasciava immutata «l'idea della distribuzione degli uffici in tre corpi collegati da gallerie».

Lo studioso distingueva due progetti del 1923, dei quali il primo – in realtà, come visto, precedente alla suddetta data, dal momento che i disegni ad esso relativi erano stati pubblicati sulla rivista "L'Architettura Italiana" nel 1916 – era caratterizzato da «una marcata ispirazione eclettica con evidenti riferimenti al manierismo, ma anche al barocco ed al liberty» per la presenza di elementi quali le «statue allegoriche simili a quelle esistenti nella Prefettura del Bazzani», i capitelli e le decorazioni ricercate, il ricorso all'ordine unico per «conferire un certo slancio alle modeste palazzine» e l'«artificioso movimento concavo-convesso di ispirazione barocca». Rispetto alle tendenze stilistiche correnti, tale progetto veniva considerato coerente alla «produzione eclettica dominante nel campo delle opere pubbliche» ma anche originale «per il tentativo di adattare l'architettura corrente alle esigenze dell'edilizia antisismica», mentre quello definitivo, come già notato, era caratterizzato da una «visione più matura» che, superando l'eclettismo ed il modernismo, era giunta ad un «classicismo severo e monumentale».
Si ritiene che questo sia uno dei principali aspetti da considerare nell'analisi del progetto poiché, al di là dei possibili rimandi ad esempi più o meno lontani nel tempo e geograficamente – provenienti dalla Magna Grecia, da Berlino (la Porta di Brandeburgo) o da San Pietroburgo (l'ambasciata tedesca di Behrens) –, la rielaborazione del progetto nel 1923 ha consentito a Piacentini di desumere gli elementi significativi già individuati

ottenendo una sintesi stilistica in grado di superare gli esiti espressivi precedenti, rilevabili in molti progetti degli anni Dieci (rimanendo nella stessa tipologia architettonica, ad esempio, nel Palazzo di Giustizia di Bergamo). In tal modo l'architetto è giunto ad una "moderna classicità" in grado di restituire – sia negli aspetti compositivi e funzionali sia negli aspetti stilistici e decorativi – un'istantanea della propria evoluzione progettuale di quegli anni, ovvero di un momento di passaggio tra la produzione precedente e quella successiva che, portando ad ulteriore maturazione talune idee già espresse nel presente progetto, sarebbe sfociato in quel classicismo monumentale sempre più "depurato" dalla decorazione e da un vocabolario stilistico di derivazione classica (in questo caso ancora presente, tanto da costituire un tratto peculiare), poiché rivisto in chiave "moderna".
A tal proposito, infatti, come riportato in precedenza Chillemi affermava: «siamo nel momento che precede l'affermarsi del Novecento e del Razionalismo, tendenze confuse per molti anni sotto l'etichetta riduttiva di "architettura di regime"». Inoltre lo studioso evidenziava l'influenza di Piacentini nella vicenda della ricostruzione di Messina e di Reggio Calabria, sia direttamente, in quanto «componente del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti» – il suo intervento fu, infatti, risolutivo a proposito della «distribuzione degli isolati» della nuova Palazzata che, giungendo ad un compromesso tra la cortina unica ed un fronte totalmente aperto sulla città, stabilì che i nuovi edifici avrebbero dovuto lasciare visibili dal porto il Duomo, il Municipio, il Teatro e la chiesa dei Catalani – sia indirettamente, per l'influenza esercitata sui progettisti coinvolti, considerando come «gli isolati della Cortina progettati da Autore, Samonà e Viola (come altri edifici civili di Messina e gli stessi complessi popolari degli anni Trenta) (fossero) il segno dell'influenza del nostro e (rifiutassero) decisamente l'eclettismo del Coppedé, che a Messina era vistosamente presente negli anni Venti».

Tornando a considerare gli aspetti decorativi in grado di conferire al Palazzo la solennità sacrale ed il severo classicismo, secondo Chillemi la «complessa singolare e ricca decorazione scultorea» del complesso non aveva «riscontro negli altri edifici pubblici di Messina» e fungeva da completamento, dal momento che le sculture non avevano «scopo prevalentemente decorativo» ma servivano «a definire compiutamente il carattere e la destinazione dell'edificio». A proposito della "classicità" e della severa monumentalità, inoltre, lo studioso sottolineava quanto già più volte considerato a proposito del richiamo ai templi della Magna Grecia, ossia l'uso dei materiali «con l'intento scopertamente classicheggiante», «all'esterno pietra giallo oro di Solunto e pietra

gialla di Cinisi per colonne e decorazioni, pietra grigia di Billiemi per i portali. Marmo nero lucidato di Billiemi per le colonne, i portali, gli scaloni degli interni».

Dovendo considerare dettagliatamente gli elementi decorativi della facciata principale, occorre distinguere i motivi puramente ornamentali dalle opere d'arte: i primi, ridotti all'essenziale rispetto alla versione precedente del progetto, consistono nei festoni con cornucopie – presenti a coppie al di sotto dei finestroni del primo livello e, di maggiori dimensioni, posti alle estremità della facciata principale a livello dell'attico –, nelle teste leonine poste sulla trabeazione in corrispondenza delle semicolonne scanalate di ordine dorico, nelle quattro aquile stereotipate, presenti sul bordo dell'attico, nei tre rettangoli sovrapposti orizzontalmente ai lati dell'iscrizione centrale dell'attico, che evocano dei fasci stilizzati, e nei decori dei tre portali di accesso e delle relative cornici. La maggior parte di queste decorazioni furono realizzate dallo scultore locale Antonio Bonfiglio, «che avrebbe operato felicemente nei principali edifici pubblici della nuova Messina»; come sottolineato da Chillemi, tali elementi costituiscono «soprattutto un completamento decorativo dell'architettura del Piacentini» e «in omaggio alle norme antisismiche» non furono realizzati «in marmo o pietra ma in cemento, attraverso forme ricavate dai bozzetti originali».
A proposito delle gronde leonine bisogna evocare il probabile richiamo ai «classici gocciolatoi dei templi classici: proprio in quegli anni si completavano gli scavi del Tempio della Vittoria di Himera che avevano restituito numerosi esemplari di splendidi gocciolatoi a forma di protomi leonine». Sebbene Piacentini avesse adoperato tale motivo decorativo, discretamente diffuso all'epoca, anche in altri casi, precedenti rispetto alle recenti scoperte archeologiche ed al di fuori della Sicilia – e, di conseguenza, il ricorso a tale elemento non è necessariamente dovuto alla risonanza dei reperti di Himera –, è molto probabile che tale scoperta abbia influito dal punto di vista stilistico sulla concreta realizzazione delle sculture da parte di Bonfiglio, pur essendo stati definiti a priori dall'architetto il soggetto e la collocazione delle sculture ornamentali sulla facciata. Gli altri elementi puramente decorativi sono i motivi fitomorfi che ornano la cornice del portale centrale, conclusi da due prodromi femminili – un rimando alla Giustizia – molto stilizzate, che "incorniciano" la targa centrale giustapposta alla cornice, sulla quale si legge «*JVSTITIA*», ed un altro decoro astratto, costituito dalla ripetizione di elementi ovali, che separa il portale stesso da una evidente balaustra avente il compito di esaltare maggiormente l'ingresso centrale rispetto ai due laterali. I portoni realizzati in bronzo, invece, presentano ulteriori elementi interessanti: quelli laterali sono contraddistinti da sei

motivi floreali stilizzati, tre per porta, posti verticalmente ed inquadrati da una lieve cornice appena incisa e contornata da piccole semisfere; il portone centrale, della stessa dimensione dei laterali e per questo concluso da una inferriata riccamente decorata con motivi fitomorfi a girali, presenta, invece, due figure simmetriche dalle lunghe vesti panneggiate, che rappresentano la Giustizia, riconoscibili anche per l'attributo della bilancia, retta dall'avambraccio sinistro e dalla mano destra di ciascuna delle due donne. Infine le quattro aquile poste sull'attico, realizzate dallo scultore Nino Cloza, presentano un carattere maggiormente decorativo e contribuiscono a rievocare non soltanto il passato romano ma anche «l'idea del tempio della Giustizia, palesato dall'adozione dell'ordine dorico dei templi della Magna Grecia» alla quale contribuiscono, altresì, i tondi allegorici della *Legge* e del *Diritto* e le teste di Minerva, che si trovano anche sulle facciate dei corpi di fabbrica laterali, mentre i «ritratti dei giuristi messinesi (degli scultori Cloza e Riccardi) valgono come rievocazione delle radici storiche della Corte di Appello».

L'apparato decorativo degli esterni risulta, quindi, abbastanza ricco ed eterogeneo: se gli elementi prima citati presentano un aspetto prevalentemente ornamentale, questi ultimi posseggono delle peculiarità che li rendono delle compiute espressioni artistiche in grado di contribuire, come sottolineato anche da Chillemi, alla compiuta definizione del carattere e della destinazione del Palazzo.

Palazzo di Giustizia di Messina, dettagli decorativi degli esterni.

# 5. LE OPERE E GLI ARTISTI COINVOLTI NEGLI ESTERNI DEL PALAZZO

Come più volte sottolineato nel corso della trattazione, Marcello Piacentini coinvolse numerosi artisti nella decorazione del progetto messinese: alcuni di loro facevano già parte della sua cerchia, poiché ben inseriti all'interno dell'ambiente culturale della capitale (ed avrebbero collaborato in altre occasioni con l'architetto) mentre gli altri, giovani e meno giovani, appartenevano al contesto romano o erano personalità più o meno affermate a livello locale, contesto dal quale, tuttavia, non si sarebbero mai totalmente affrancati. I dieci artisti chiamati dall'architetto presentano caratteri stilistici, percorsi professionali ed umani e fortune critiche differenti: considerando la scena artistica nazionale, se Giovanni Prini, Arturo Dazzi ed Alfredo Biagini (e, in minor misura, Ercole Drei) hanno goduto di una graduale riscoperta e di un discreto successo negli ultimi due decenni, per via delle importanti esposizioni monografiche organizzate e della conseguente pubblicazione dei cataloghi (che ne hanno ricostruito storia, produzione artistica e peculiarità stilistiche ed espressive), altri artisti come Nino Cloza, Bernardo Morescalchi ed Eleuterio Riccardi risultano attualmente poco noti e, di conseguenza, pur potendo risalire con difficoltà al loro percorso artistico ed alle opere più note, non esistono numerosi studi che ne approfondiscano i caratteri peculiari. A livello regionale, invece, dei tre artisti coinvolti – Antonio Bonfiglio, Daniele Schmiedt e Adolfo Romano – soltanto Schmiedt negli ultimi anni ha goduto di una riscoperta che ha condotto all'organizzazione di due importanti mostre monografiche a Messina ed a Palermo.

Volendo procedere parallelamente con l'analisi delle opere presenti sulle facciate del Palazzo di Giustizia e con un breve approfondimento dei relativi autori, al fine di tracciarne un profilo e di inserirli non soltanto all'interno della vicenda messinese ma anche in un contesto storico ed artistico più ampio, è possibile considerare anzitutto Eleuterio Riccardi e Nino (Antonio) Cloza, che insieme realizzarono i sei tondi raffiguranti i giureconsulti messinesi [Figg. 168, 169]. Posti tra il primo ed il secondo ordine di finestre del prospetto principale, come riportato in precedenza, ai medaglioni veniva riconosciuto il merito di rendere la facciata «quasi monumentale, come in un Tempio»[312] sebbene nella medesima pubblicazione (e nel testo, pressoché identico, pubblicato l'anno precedente sul quotidiano "La Gazzetta") Stefano Bottari fosse più critico, evidenziando una

[312] *Altri cenni sulla decorazione,* in *Palazzo di Giustizia in Messina…*, op. cit., p. 37.

differenza fra «l'aspra squadratura delle teste del Riccardi» e la «saldezza plastica del Clozza»[313] (in realtà non molto percepibile allo stato attuale, non avendo neanche contezza di quali siano le opere attribuibili a ciascuno dei due artisti), e notando come, pur sporgendo tutte dai tondi con energia, qualcuna risultasse troppo grande, rimanendo come «rinserrata dalla cornice circolare»[314]. Al di là della fattura, comunque, il critico ne elogiava la concezione, in quanto a suo parere tali decorazioni contribuivano ad accentuare «quella nota tra romana e primo rinascimento che l'architettura mostra(va) felicemente innestata alla nota fondamentale greca», dando vita ad un «carattere personale» nel quale le tre note fondamentali risultavano «fuse»[315]. In tempi più recenti, invece, come già riportato Franco Chillemi ne sottolineava un aspetto diverso, ossia la valenza rievocativa nei confronti «delle radici storiche della Corte di Appello»[316]. L'identità dei personaggi effigiati in maniera idealizzata – che rappresentano i maggiori giuristi messinesi, da sinistra a destra rispettivamente Giacomo Macri, Dicearco di Messina, Guido Delle Colonne, Antonio Fulci, Francesco Faranda e Andrea Di Bartolomeo – è nota per mezzo delle iscrizioni sottostanti, incise nella cornici superiori delle finestre del pianterreno, poste in corrispondenza dei bassorilievi. Se la particolare forma delle opere (poste entro semicerchi) rievoca certamente i ritratti dei defunti raffigurati nei clipei posti al centro dei sarcofagi romani e tardo-antichi, la compostezza formale dei volti conferisce alle sculture un alto livello di astrattezza, mentre i tratti stilistici e la fisionomia dei personaggi, ritratti frontalmente, rimandano a numerosi busti realizzati in quegli anni, anche dai medesimi artisti.

---

[313] S. Bottari, *La decorazione,* in *Palazzo di Giustizia in Messina…,* op. cit., p. 19.

[314] *Ivi,* p. 21.

[315] *Ibidem.*

[316] F. Chillemi, *Il Tempio della Giustizia…,* op. cit., p. 79.

Eleuterio Riccardi lavora al Monumento per l'on. E. Montagu,
in F. Sapori, Artisti contemporanei. Eleuterio Riccardi, "Emporium", Vol. LXIX, n. 414, 1929, p. 324.

# 5.1 ELEUTERIO RICCARDI

La produzione di Eleuterio Riccardi consiste quasi esclusivamente in ritratti, realizzati prevalentemente in marmo ma anche in bronzo, in terracotta, in cera ed in legno. La figura dell'artista attualmente non è molto nota e le ricerche bibliografiche non hanno rivelato un grande interesse da parte della critica successiva: negli ultimi decenni sono stati condotti alcuni studi soltanto a livello locale, in particolare da Bernardo Donfrancesco – storico sindaco di Colfelice, il paese natale dell'artista – che gli ha dedicato due scritti nel 1986 e nel 2015[317]. Approfondendo la ricerca, tuttavia, sono state individuate alcune voci biografiche all'interno di volumi più ampi (cataloghi di mostre o dizionari) ed alcuni articoli dell'epoca: Riccardi era, infatti, citato per la partecipazione a talune esposizioni dedicate alla Secessione romana o all'arte del primo Novecento[318], nonché nel *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento* di Panzetta[319] ed all'interno del Dizionario Biografico degli Italiani Treccani[320], ove era presente con una voce compilata nel 2016 da Francesco Santaniello.

Inoltre bisogna segnalarne la presenza all'interno della mostra epocale, menzionata in precedenza, *Arte moderna in Italia 1915-1935*, organizzata da Carlo Ludovico Ragghianti a Palazzo Strozzi nel 1967, in occasione della quale vennero esposte cinque opere appartenenti alla figlia Gemma (il *Ritratto di Bruno Barilli* del 1914-16, in terracotta e gesso, la *Donna con veletta* del 1918, in legno, il *Busto di Nicola Moscardelli* del 1932, in bronzo, il *Busto di Ferruccio Scattola* del 1932, anch'esso in bronzo, ed il *Busto di Corrado Alvaro* del 1932, in legno), che ne sottolineavano più le tendenze alla scomposizione ed alla sintetica rielaborazione delle forme che quelle, presenti in molti altri lavori, legate ad un realismo delicato ed a alla morbida resa delle superfici levigate. La scheda del catalogo, redatta dal critico Raffaele Monti, ne riassumeva anzitutto la biografia:

---

[317] B. Donfrancesco, *Il Fornaciaio. Eleuterio Riccardi scultore,* Colfelice (FR) 1986 e id., *Eleuterio e Gemma Riccardi, artisti di Colfelice*, in A. Nicosia (a cura di), "Quaderni Coldragonesi", 5, Colfelice (FR) 2015.

[318] Si veda: G. Appella, F. D'Amico (a cura di), *Roma 1934,* cat. della mostra, Modena 1986, pp. 124, 226; R. Bossaglia, M. Quesada (a cura di), *Secessione romana 1913-1916*, Roma 1987, p. 306, figg. 184-186; C. Pirovano (a cura di), *La pittura in Italia. Il Novecento. 1900-1945*, Milano 1992, pp. 473, 480-483, 486, 508; V. Vicario, *Gli scultori italiani. Dal Neoclassicismo al Liberty*, Lodi 1994, p. 881; G. Bonasegale (a cura di), Catalogo generale della Galleria comunale d'arte moderna e contemporanea di Roma, Roma 1995, p. 698.

[319] A. Panzetta, *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*, Torino 2003, pp. 776, 802.

[320] F. Santaniello, *Riccardi, Eleuterio, ad vocem,* Dizionario Biografico degli Italiani Treccani, vol. 87, 2016.

«Con il padre, vasaio e fornaciaro, si trasferisce a Roma, sui primi del Novecento. Narra Severini d'aver incontrato Riccardi nello studio di Prini, nel 1909. Con la scultura Fabbricatore di vasi ottiene la medaglia d'oro all'Esposizione internazionale di Monaco. Nel 1912, a Berlino, visita la mostra delle opere di Van Gogh, coltiva anche la pittura. Nel 1918, organizza la Mostra d'arte indipendente ed espone accanto a Carrà, De Chirico, Ferrazzi, Prampolini. Dal '21 al '25 opera, con fortuna ed alti riconoscimenti, a Londra, peraltro praticando una scultura aulica ed elegante. Nel 1929 fa una personale a Roma, lanciata da Balla. Nel '35 ottiene il premio Scultura alla Quadriennale con L'Attesa, nudo di donna in Botticino. Ma la fortuna lo abbandona, in povertà e fiera solitudine, stimato da amici artisti, da poeti e scrittori, la sua ricerca prosegue sino alla morte. Sempre presente alla Quadriennale, per invito».

A proposito della prassi creativa, invece, il critico sosteneva:

«Riccardi ha espresso la sua vocazione nel ritratto umano. Il volto era per lui fonte d'ispirazione. L'artigiano, il poeta, il musicista, lo scrittore, il critico musicale, la grazia femminile, l'infanzia, eccitavano la sua fantasia, sicché il vero si trasfigurava in una creatura plasticamente valida, esaltata nel taglio inatteso, nel modellato che, senza disperdere le caratteristiche individuali, risolveva quel volto, quella figura in una sintesi penetrante: in attenta serietà nell'artigiano (Ritratto del padre); in sognante bontà melanconica (il poeta Moscardelli); in ascetica assorta meditazione (il musicista Delius); in geniale estrosità (il critico Barilli); in "canna pensante" (il maestro delle mura: B. Randone); in pensosità operante (Alvaro). Tali ritratti costituiscono perciò la forma espressiva di una individualità, in un tempo di vita. Lo scultore, che si sceglieva il modello da riprendere rapidamente, non ne sentiva più la necessità nelle continue rielaborazioni, anche a distanza di anni. Infatti, sino alla fine, a settantanove anni, rilavorò con tenacia instancabile i suoi temi, rinnovandoli con freschezza, mai pago dell'opera sua»[321].

Infine, risulta interessante la bibliografia citata dal critico: in particolare quella straniera, relativa ad un articolo pubblicato da C. Philipps nel "Daily Telegraph" del 13 luglio 1922 ed all'illustre Dizionario biografico degli artisti di Thieme-Becker, *Das Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler, XXVIII* del 1934, ove era presente a pagina 242.

Analizzando la bibliografia più recente, bisogna notare come Donfrancesco riporti interessanti notizie, considerando Riccardi un «sincero osservatore del vero» e

[321] R. Monti, *Eleuterio Riccardi,* in C. L. Ragghianti (a cura di), *Arte moderna in Italia 1915-1935*, cat. della mostra, Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio - 28 maggio 1967, Firenze 1967, I, p. 54.

tracciandone un profilo che permette di comprendere l'inserimento dell'artista nel sistema espositivo romano e nazionale dell'epoca, per l'assidua presenza alle mostre romane organizzate dalla Secessione Romana e dalla Società Amatori e Cultori negli anni del primo dopoguerra ed, in seguito all'avvento del fascismo, dal Sindacato Fascista Belle Arti laziale e dalla nuova istituzione espositiva, la Quadriennale di Roma.

La notorietà raggiunta da Riccardi può essere colta considerando anche tre articoli, pubblicati sulla rivista "Emporium" da Arturo Lancellotti e da Francesco Sapori: il primo risale al 1920 e consiste in una recensione della ottantanovesima mostra d'arte della Società Amatori e Cultori organizzata a Roma, di particolare interesse anche poiché rileva la presenza di altri artisti coinvolti qualche anno dopo nella decorazione del Palazzo di Giustizia di Messina. Di Riccardi, Lancellotti ricordava due opere pittoriche, *Natura morta* e *Mia famiglia,* nelle quali riconosceva un impegno dell'artista «a dipingere con una serietà di intenti di cui nelle sue opere non v'era fino ad oggi che un accenno»[322], ed una scultura, «una vigorosa *Testa*», della quale era riprodotta l'immagine (che riportava la didascalia «Peppino Garibaldi (bronzo)») nella stessa pagina in cui era presente un altro bronzo, *Lucciola* di Bernardo Morescalchi, artista ricordato nel testo per «un interessante frammento», mentre di Ercole Drei il critico apprezzava «una piccola *Danza* assai più buona della sua grande e sconcia *Leda*»[323].
Questi brevi accenni alle opere consentono, dunque, di accertare la compresenza di Riccardi, Morescalchi e Drei alla medesima esposizione, caso certamente non isolato. Infatti, il secondo degli articoli da considerare pubblicati su "Emporium" si riferisce ad una mostra organizzata l'anno successivo, la prima Biennale d'arte di Roma: l'evento risulta di particolare interesse poiché Francesco Sapori vi menzionava non soltanto la presenza di Riccardi e di alcuni fra gli artefici della decorazione del Palazzo messinese (Drei e Biagini), ma anche quella di Marcello Piacentini e di Francesco Fichera, architetto catanese la cui partecipazione, sebbene sia trascurabile rispetto al caso in oggetto (come più volte ricordato, a lui si deve la progettazione del Palazzo di Giustizia di Catania), risulta un elemento di un certo interesse poiché ne testimonia l'inserimento rispetto alla scena architettonica e culturale della capitale nonché un episodio al quale potrebbero risalire i primi contatti con Piacentini. Sapori riferiva che Fichera si era «tenuto a giorno di certi indirizzi e mode straniere», trasferendo «con garbo signorile nella nativa Catania (senza

---

[322] A. Lancellotti, *La 89ª mostra d'arte della Società amatori e cultori*, in "Emporium", Vol. LI, n. 305, 1920, p. 255.

[323] *Ivi,* p. 257.

dimenticare la grazia settecentesca di certi suoi monumenti) uno stile insieme ispirato ed elegante»[324], mentre a Marcello Piacentini, «incontentabile cercatore di nuove sistemazioni, che non disdicono alla maestà imperiale e alla solennità papale di Roma» riconosceva anche «il merito d'avere ordinato, insieme a Gustavo Giovannoni e a Vittorio Morpurgo, tre sale d'arte rustica, promossa e organizzata dalla Associazione artistica fra i cultori di architettura».

Al di là della qualità della «piccola mostra, ilare e complessa», organizzata affinché gli artisti trovassero «nelle campagne quei motivi di rustica grazia che abbelliscono le casette emiliane o abruzzesi, sarde o garganiche, senesi o amalfitane», fossero ispirati dai «ricordi di taccuino degli artisti espositori» ed interpretassero l'esposizione quale «scuola d'insegnamento estetico, assai proficua per chi vorrà e saprà ispirarvisi»[325], il coinvolgimento di Piacentini a livello organizzativo rappresenta un segno evidente dell'attività dell'architetto e della sua considerazione degli artisti e testimonia i sicuri contatti avvenuti ed i rapporti sviluppati con i professionisti che sarebbero divenuti parte della cerchia culturale romana alla quale si sarebbe lungamente rivolto.

Di Riccardi, definito un «artista di varia espressione e di mezzo spesso contrastanti fra loro», venivano citati il «*Ritratto di Diana Karenne* levigato, appena manierato, ma di evidente eleganza e somiglianza» – ossia un'opera in marmo, riprodotta nello stesso articolo e caratterizzata da una posa fiera e serena – e «due altri (ritratti) alquanto duri e imprecisi», mentre «del romagnolo Ercole Drei» Sapori segnalava «da ammirare un ritratto femminile in marmo policromo, e una statua, meno personale, dal titolo *Abbandono*»[326]. Alfredo Biagini veniva, invece, menzionato a proposito dei «pochi oggetti d'arte decorativa» presenti – in grado di apportare «all'intimità della casa […] il contributo della loro operosità intelligente» – nonché per il «gruppo d'animali in maiolica dipinta, a buon fuoco, dagli effetti varii e sicuri»[327], anch'essi riprodotti in un'immagine.

Il terzo articolo da considerare, anch'esso a firma di Sapori, risale al 1929 ed è interamente dedicato all'artista, per cui – insieme al saggio del 2005 di Donfrancesco – rappresenta la fonte più completa per ricostruirne i caratteri salienti. Tuttavia occorre segnalare come, pur essendo successivo al completamento del Palazzo di Giustizia

---

[324] F. Sapori, *La prima mostra Biennale d'arte in Roma. II - Architettura, scultura, decorazione, bianco e nero*, in "Emporium", Vol. LIII, n. 318, 1921, p. 304.

[325] *Ivi,* p. 305.

[326] *Ivi,* p. 308.

[327] *Ivi,* p. 310.

messinese, l'apporto di Riccardi alla sua decorazione non sia stato menzionato dal critico. Secondo la colorita narrazione di Sapori, l'artista era giunto a Roma nel 1909:

> «un traballante "sciarabà" pitturato a fiori di campo, dai raggi curvi pel troppo correre, portava a Roma, una ventina d'anni or sono, un giovane pensieroso che guardava alle cose come se avesse acquistato allora il dono di comprenderne gli arcani significati. Quel giovane mal vestito, mal nutrito, teneva gli occhi sgranati sulla strada che lo avvicinava alla eterna città»[328].

L'artista veniva definito «un povero figlio di fornaciaio» proveniente da Coldragone di Caserta (la parte più antica del paese di Colfelice, che durante il regime passò dalla provincia di Caserta a quella di Frosinone, territorio entro il quale è tuttora compreso), «dove era nato nel 1884, da una famiglia numerosa e lavoratrice. Sangue d'artigiani scorreva dentro le sue vene; ma le rinunce al benessere che le industrie producono e ai fastigi cui l'arte conduce, gli facevano groppo nella gola, gli torturavano la mente. Bisognava spezzare la catena di servitù, andare incontro alla fortuna senza paure e senza fardelli»[329]. L'appassionato racconto proseguiva illustrando le diverse fasi della sua formazione, poiché l'artista «aveva cominciato con la pittura, subendo l'influsso dell'olandese Vincent Van Gogh», conosciuto in occasione di una mostra visitata nel 1914 a Berlino presso il Cassirer e poi, tornato in Italia e dopo «la parentesi sanguinosa della guerra», era passato alla scultura, inizialmente ispirata «ai principii cubisti» ma in seguito evolutasi giungendo alla resa dei «tratti reali, subordinati spesso alla creazione di un tipo» ed alla «semplificazione dei caratteri, che fioriva spontanea frammezzo ai rigidi arabeschi e preparava una realistica, indipendente franchezza»: «alla visione arbitraria del modello, all'artificio antiaccademico si sostituiva un rispetto religioso della verità, accompagnato da una esecuzione meno convenzionale, più versatile, più vivace. Ed ecco svegliarsi in lui, insieme alla consapevolezza del manchevole e del superfluo, la felice attitudine a scolpire il marmo cercando con lo scalpello, per ogni vena, l'essenziale»[330]. Sapori evidenziava, poi, le maggiori peculiarità di Riccardi attraverso una sintesi teorica, ed in seguito ne analizzava la produzione.

Si riportano i passaggi salienti del testo, al fine di inquadrare i caratteri compositivi e stilistici dell'artista, sebbene occorra considerare l'eccessiva enfasi dell'autore, legata al

---

328 F. Sapori, *Artisti contemporanei. Eleuterio Riccardi,* in "Emporium", Vol. LXIX, n. 414, 1929, p. 323.

329 *Ibidem.*

330 *Ivi,* pp. 323-325.

successo riscosso in quegli anni dall'artista, e ridimensionare, perciò, almeno parzialmente il valore del contenuto ivi esposto:

> «Eleuterio Riccardi ha un'immaginazione variamente espressiva, alla quale si accompagnano la pratica, il mestiere, la tecnica. La prontezza dell'inventare gli fa plasmare la creta con voluttà febbrile. La conoscenza delle diverse materie lo seduce. Di tali doti native e selezionate, muove alla conquista dello stile. La sua ricerca ha maturato – fra angustie e conquiste – una tecnica sobria, della quale si scorgono chiari segni nelle opere dell'ultimo decennio, annunziatrici della maturità.
> Quell'acuto stimolo alla modernità del tocco, che aveva raggiunto lo spasimo nella sua anima di meridionale appassionato, si è andato placando a forza di ambigue prove e ardimentose esperienze. Invece di nutrirsi soltanto di concezioni, il Riccardi ha preferito specchiarsi nelle realtà conseguite; finché l'amore della forma contenuta e corretta, le preferenze per un ritmo italianamente classico, lo hanno ricondotto alla tradizione. Nella quale adesso respira. Anzi in talune sue opere più recenti, è palese l'ebrezza di chi ha toccato la riva sicura dopo avere corso i flutti in continuo rischio. La sua varia attività ci confida un costante affanno: l'indagine della forma. Egli ha il gusto della linea, che applica con ampiezza, con eleganza, con estro. A proposito di eleganza, voglio soggiungere che essa non decade, nelle opere del Riccardi, a frivolezza; e che rimane estranea alle mode. Signorile senza smancerie, egli raggiunge qualche volta una insistente, arbitraria accentuazione dei caratteri. Alterando i contorni del modello, obbedisce a un comando interiore. Ma questo essendo misurato e coerente, l'artista non amplifica o snatura quasi mai la sostanza plastica»[331].

La narrazione proseguiva con l'analisi delle singole opere, come il *Ritratto del padre fornaciaio*, nel quale erano «già manifeste le sue qualità», «la testa irsuta di *Giovanni Borrelli*», scalpellata in un tronco ligneo attraverso «geometriche sezioni dei piani», il bel *Ritratto di Diana Karenne* o la *Maternità*, che raggiungeva «nella nuda e sana pienezza dei volumi, nella ritmica, abbinata cadenza dei due capi materno ed infantile, nella tenerezza della donna madre, non soltanto l'effetto scultoreo, ma l'espressione umana che sorride ai veri artisti», poiché l'artista era ormai «maturo per opere di invenzione e di composizione»[332]. Sapori sottolineava anche un aspetto interessante in rapporto ai tre busti dei giureconsulti scolpiti per Messina, pur non essendo menzionati (come già ricordato): «le sue preferenze per i ritratti, non escludono l'istintiva capacità adoperata in parecchie occasioni con risultati notevoli di impianto di ampio arabesco

[331] *Ivi,* pp. 325-328.

[332] *Ivi,* p. 330.

architettonico»[333]. Nella descrizione delle altre opere evidenziava, poi, dei riferimenti a Donatello e, più generalmente, al « Rinascimento fiorentino», che «tornava a sorridere per suo merito, a inebriare una società quasi priva di scultori e incapace di confidare si volumi plastici il suo segreto»: la società alla quale si riferiva il critico era quella di Londra, in quanto Riccardi vi si recò nel 1921, rimanendovi per quattro anni e destando «l'interesse della critica e del più raffinato pubblico londinese» sin dai primi giorni, per il successo ottenuto con le mostre personali allestite presso la «The Leicester Galleries» e la «Goupil Gallery» ma soprattutto poiché «sir Joseph Duveen – sulla cui celebrità e autorità sembra inutile spender parole – acquistò, per destinarlo alla Tate Gallery, il Ritratto del compositore Frederick Delius»[334].

Il soggiorno inglese rappresentò una fase molto produttiva e ricca di riconoscimenti ufficiali per l'artista, dal momento che «la felice impostazione delle mezze figure, il rispetto per la vivente realtà dei soggetti, la scelta delle pose più attraenti, una compostezza armoniosa dell'insieme, giovarono al successo» ed alle numerose commissioni da parte di nobili quali «miss. W. Biarkbeck, lord Londondonnery, lord Southborogh, la duchessa di Sutherland, miss D. Peel, la contessa di Ancaster» e l'onorevole Montagu, per il quale Riccardi realizzò un monumento alto quattro metri «da erigersi per sottoscrizione del Consiglio Legislativo a Bombay».
Nonostante il successo, l'artista, «affaticato da una tensione nervosa che era durata troppo a lungo e dalla vista indebolita, decise di tornare a Roma. Dove ormai poteva essere accolto come un vittorioso»[335]. Giunti a tale fase del racconto, Sapori citava altre opere eseguite più di recente da Riccardi, sottolineava il riconoscimento ottenuto in patria attraverso «l'onore» concessogli dal Duce «di posare per lui, che ne plasmò il nudo busto eretto su quattro aquile ad ali aperte, la testa cesarea sul collo vigoroso, l'occhio che guarda lontano con la serena virilità del genio» (il rimando a tale opera era presente anche in un articolo del 1932 pubblicato dallo stesso critico, *Nel primo decennale dell'Era Fascista. Ritratti del Duce*[336]) e concludeva augurandosi: «questo emigrante rimpatriato, insoddisfatto e non ancora premiato abbastanza della sua fatica, troverà presto o tardi

---

[333] *Ivi,* p. 328.

[334] *Ivi,* p. 332.

[335] *Ivi,* p. 338.

[336] F. Sapori, *Nel primo decennale dell'Era Fascista. Ritratti del Duce*, in "Emporium", Vol. LXXVI, n. 455, 1932, pp. 258-277.

l'occasione e il motivo che gli permetteranno di manifestare a pieno il suo talento nobile e puro»[337].

L'articolo appena analizzato permette, dunque, di ricostruire il percorso artistico di Eleuterio Riccardi, almeno fino al 1929, in maniera più approfondita rispetto alla voce contenuta nel catalogo del 1967. Anche in questo caso si desume la predilezione dell'artista per i ritratti: probabilmente tale caratteristica influì sulla scelta di Piacentini che, coinvolgendolo, gli assegnò la realizzazione di tre dei sei busti dei giureconsulti messinesi. Sebbene Sapori concludesse sottolineando come l'artista non fosse ancora stato premiato abbastanza in rapporto alla fatica ed alle opere compiute, Riccardi, come in parte accennato, era ben inserito nell'ambiente culturale del tempo, non soltanto a livello locale: il saggio di Donfrancesco fornisce ulteriori elementi a sostegno di tale tesi riportando, ad esempio, la notizia citata anche da Monti a proposito dell'opera *Fabbricatore di urne*, esposta a Roma nel 1907 (come riferito da un articolo su "Emporium"[338]) ed in seguito presentata alla X Esposizione Internazionale di Belle Arti di Monaco di Baviera del 1909, ove ottenne una medaglia d'oro.
Lo studioso riferiva, altresì, la partecipazione dell'artista alla Terza Esposizione Internazionale d'Arte della Secessione romana del 1915, ove certamente entrò in contatto con alcuni degli altri artisti poi coinvolti a Messina da Piacentini e, probabilmente, con lo stesso architetto, ben prima delle occasioni già menzionate (la prima Biennale romana e la mostra organizzata dalla Società Amatori e Cultori), nonché l'assidua presenza alle Mostre del Sindacato Fascista Belle Arti del Lazio, dal 1929 al 1942, ed alle Quadriennali di Roma (fu presente alle edizioni del 1931, 1935, 1939, 1943, 1947 e 1960[339]) esponendo principalmente busti, come quelli «di Corrado Alvaro e del critico Bruno Barilli, giudicati di ottima fattura»[340].
Altre informazioni interessanti fornite dal saggio riguardano lo studio dell'artista che, dal suo ritorno a Roma sino alla morte, avvenuta nel 1963, ebbe sede in via Margutta 51, ove per molti anni risiedette anche lo scultore Nino Franchina, «amico e compagno di lavoro

---

[337] F. Sapori, *Artisti contemporanei. Eleuterio Riccardi…,* op. cit., p. 338.

[338] J. A. Rusconi, *L'Esposizione di Belle Arti in Roma*, in "Emporium", Vol. XXV, n. 150, 1907, p. 418.

[339] Come confermato anche dalla ricerca sul sito dell'Archivio della Quadriennale di Roma. Da una ricerca sul sito dell'ASAC - Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia risulta che Riccardi abbia partecipato all'edizione della Biennale del 1936 con il bronzo *Primavera*. L'artista è menzionato all'interno del catalogo: *20° Esposizione Biennale Internazionale d'arte*, catalogo, Venezia 1936, p. 118.

[340] B. Donfrancesco, *Eleuterio e Gemma Riccardi…,* op. cit., p. 122.

di Riccardi fin dagli anni delle prime esperienze futuriste nella capitale d'Italia»[341]. Inoltre lo studioso riportava la notizia secondo cui «l'innata insoddisfazione dello scultore (dovuta alla spasmodica ricerca di sempre nuove vie nel campo dell'arte) e, negli ultimi anni di vita, il frequente desiderio di nascondere o infrangere le sue opere non gli permisero di raccogliere e lasciare un'opportuna documentazione (fatta di cataloghi, indici, schede) su tutta la sua produzione»[342].
Il saggio conteneva, poi, la notizia della realizzazione dei tondi per il Palazzo di Giustizia e menzionava le opere successive dell'artista rintracciate, come il busto di *Alberto De Stefani,* ministro delle Finanze dal 1922 al 1925, le due sculture presentate alla Quadriennale del 1935, un *Nudo femminile seduto,* attualmente esposto presso la Galleria Civica di Modena (realizzato nel 1926 a sanguigna e donato dalla figlia dell'artista, Gemma Riccardi, nel 1987[343]), il gruppo scultoreo *La Morte di Orfeo,* presso il Cimitero Monumentale di Salerno, ed il bronzo *Adolescente,* esposto alla Quadriennale del 1939 ed attualmente posseduto dalla Quadreria Museo Cesarini di Fossombrone (Pesaro Urbino)[344].

Per completezza bisogna, ancora, ricordare un articolo pubblicato da Mario Rivosecchi sulla rivista "Capitolium" nel dicembre del 1964, in omaggio alla recente scomparsa, che si apriva con un'efficace sintesi sull'artista: «nato a Rocca d'Arce, da padre vasaio, fu artista schivo di contatti vani, mai pago dell'opera sua, capace di ripetere, a 79 anni, tre, quattro volte, lo stesso soggetto, rifacendolo daccapo per una incontentabilità che lasciava ammirati»[345]. A proposito dei primi anni romani, il poeta ne ricordava la frequentazione quasi giornaliera dello studio di Giovanni Prini – momento iniziale del contatto con l'artista e, di conseguenza, con gli altri esponenti della cosiddetta Secessione romana, fra i quali figuravano alcuni dei partecipanti alla decorazione del Palazzo messinese – ed il rapporto d'amicizia nato in quell'occasione con Gino Severini, anch'esso frequentatore dello studio. A detta del poeta, in virtù di tale legame Severini avrebbe dovuto scrivere «la presentazione alla mostra personale, che il Riccardi intendeva allestire» l'anno seguente, ma l'esposizione non ebbe luogo per la sopraggiunta morte

---

[341] *Ivi,* p. 121.

[342] *Ibidem.*

[343] *Ivi,* p. 124.

[344] *Ivi,* p. 125.

[345] M. Rivosecchi, *Eleuterio Riccardi ritrattista d'istinto,* in "Capitolium", a. XXXIX, n. 12, 1964, p. 628.

dell'artista. Rivosecchi sottolineava, poi «il periodo più fervido di consensi e di opere» di Riccardi, ovvero il «quinquennio di permanenza in Inghilterra», quando «divenne il ritrattista preferito da uomini politici, artisti, collezionisti e nobili, amanti di arte»[346], esaltando con toni entusiastici la forza espressiva dell'artista, che si manifestava «nella materia più consona, con tecnica posseduta […], nel taglio e nel modellato» e cogliendo l'individualità del soggetto ritratto attraverso «il linguaggio plastico […] che trascende(va) il vero, le minuzie della realtà, per necessità di sintesi costruttiva».
Il critico menzionava, poi, alcune opere non citate dalle altre fonti, come «il busto in bronzo dell'ammiraglio Thaon de Revel, oggi al Quirinale» o una ceramica esposta all'ultima Quadriennale alla quale aveva partecipato. Il busto dell'Ammiraglio era minuziosamente descritto come segue: «i solchi che raggruppano i capelli e baffi e la barba, che scavano le orbite e la fronte alla guancia, riescono compenetrati dal variare dei denti sul mare; la visibile forza della linea ferma, quasi un listello architettonico – forse una tagliente prua? – in primo piano, regge la varietà solidificata della divisa di gala e prepara alla fermezza del volto, pronto a reagire ad ogni mutamento dell'onda e del nemico»[347]. Nell'opera esposta nel 1960, invece, *Il poeta e l'ulivo,* lo scultore settantacinquenne aveva «unito alla sintesi tipologica, il dominio che l'esperienza futurista, ben assimilata da lui, gli permetteva nell'evocare il dinamismo dell'ulivo». Infine Rivosecchi sottolineava l'«immeritato oblio della critica», che non aveva mai «fiaccato» l'artista ma che talvolta gli «dava qualche momento annebbiato» e, nell'ultima parte del saggio – denominata *Un'opera artistica da rivalutare*, quale evidente esortazione alla critica coeva –, rivolgendosi all'amico scomparso si augurava: «gli uomini riguarderanno l'opera tua, la ripenseranno e finiranno con lo scegliere, nel tanto che hai lasciato, il meglio, il fiore, la dove il tuo spirito sia incorporato e fatto dono di sé per arricchire anche questa umanità distratta»[348].

Al di là dei toni accorati di Rivosecchi, dovuti indubbiamente al legame di amicizia con l'artista, la figura di Riccardi risulta attualmente poco nota ed andrebbe, pertanto, ulteriormente approfondita, al fine di rintracciare opere, bozzetti e studi nonché la produzione pittorica allo scopo di creare un regesto. Nonostante la grande fama acquisita nel corso della breve stagione londinese e la partecipazione alla vita culturale ed

---

[346] *Ivi,* p. 629.

[347] *Ivi,* p. 630.

[348] *Ivi,* p. 631.

espositiva della Roma degli anni Venti e Trenta, con i relativi riconoscimenti pubblici, com'è emerso Riccardi rimase un artista cosiddetto "minore", probabilmente anche per via del carattere introverso e dell'insoddisfazione più volte segnalata dai critici.

Tornando alla commissione ottenuta per il Palazzo di Giustizia di Messina, bisogna ammettere come essa sia di minor rilievo rispetto ad altri interventi presenti, quali quelli commissionati a Dazzi, a Drei o a Prini. Probabilmente tale aspetto dipese in parte dai singoli rapporti esistenti tra gli artisti e Piacentini, ma la mancanza di altre commissioni ufficiali – al di là dei due importanti busti del Duce, realizzati, come visto, appena dopo il ritorno in patria dell'artista, evento che certamente aveva suscitato curiosità nell'ambiente romano creando una certa fama intorno a Riccardi – è un segno del mancato successo o almeno del rapido oblio dell'artista, nonostante il suo linguaggio non possa essere definito puramente accademico.
La mancata affermazione, escludendo gli anni giovanili, e le esigue notizie sulla produzione successiva hanno certamente contribuito al graduale disinteresse ed al silenzio della critica, che ha portato a non avere più notizie dell'artista per molti decenni. Bisogna notare, inoltre, che l'interessamento ad opera di Donfrancesco, presumibilmente, sia stato dovuto più all'origine dell'artista presso il paese di cui lo studioso è stato ed è tuttora sindaco, mentre la sua inclusione nell'importante mostra fiorentina del 1967 può essere spiegata considerando come l'artista fosse venuto a mancare da pochi anni (e probabilmente la sua morte provocò una certa attenzione, come dimostrato dall'articolo pubblicato su "Capitolium") ed immaginando il diretto interessamento da parte della figlia, anch'essa artista.

Al fine di un primo possibile approfondimento sull'artista, si ritiene opportuno riportare le immagini delle opere rinvenute sulle fonti citate, ed in particolare quelle contenute nell'articolo di Sapori del 1929, nell'articolo di Rivosecchi del 1964 e nel catalogo a cura di Carlo Ludovico Ragghianti *Arte moderna in Italia 1915-1935* del 1967.
Le prime sono state desunte dalla fototeca di "Emporium" presente sul sito artivisive.sns.it della Scuola Normale Superiore di Pisa e si riferiscono alle seguenti opere (di cui si riportano le didascalie): «Eleuterio Riccardi mentre lavora al Monumento per l'on. E. Montagu (1923) marmo» [Fig. 170] ; «Ritratto del padre, 1918»; «ritratto di Giovanni Borelli (1919) legno» [Fig. 171]; «ritratto di Lord Buckmaster (1921) bronzo»; «Maternità (1921), marmo» [Fig. 172]; «ritratto di Lady Michelham (1921)» [Fig. 175]; «ritratto di Dian Karenne (1920) marmo» [Fig. 174]; «ritratto del violinista Oliver Williams (1921) cera» [Fig.

174]; «ritratto di Lady Lavery (1921)» [Fig. 174]; «ritratto del compositore Frederick Delux (1921), bronzo (Londra, Tate Gallery)»; «figuretta decorativa (argento)» [Fig. 175]; «Sorpresa (1922), bronzo» [Fig. 176]; «Il Tulipano (rilievo in cera)» [Fig. 176]; «ritratto di Lady W. Biarkbeck (1922), marmo»; «ritratto della contessa di Ancaster (1922), marmo» [Fig. 173]; «ritratto di Lord Southborogh (1922), bronzo»; «ritratto di Miss D. Peel (1922), bronzo»; «S. E. Benito Mussolini (1923), marmo» [Fig. 175]; «ritratto del maestro Bruno Barilli (1925), terracotta» [Fig. 174]; «ritratto della signora Laura Alvaro (1925)» [Fig. 174]; «ritratto della duchessa di Sutherland (1922), bronzo».

Dell'articolo pubblicato nel 1964 sulla rivista "Capitolium" si segnalano, invece, soltanto le immagini relative alle opere non presenti nelle altre pubblicazioni (la versione in gesso del *Busto di Bruno Barilli*, il *Busto di Thaon de Revel* in bronzo, il *Busto di Francesco Randone* in terracotta ed il dipinto raffigurante il musicista *Alfredo Casella* [Fig. 177]): in questo caso la rivista è stata consultata sul sito periodici.librari.beniculturali.it della Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte. Infine si riferisce la presenza di quattro immagini pubblicate a pagina 54 del catalogo *Arte moderna in Italia 1915-1935* (il *Busto di Corrado Alvaro* del 1935, in legno, il *Busto di Corrado Moscardelli* del 1932, in bronzo, il *Busto di Ferruccio Scattola* del 1932, in bronzo, e la *Donna con veletta* del 1918, in legno).

Dettagli decorativi del Palazzo di Giustizia di Messina, aquile di Nino Cloza.

## 5.2 NINO CLOZA

Tornando alle opere realizzate per il Palazzo di Giustizia di Messina, bisogna evidenziare come non sia possibile distinguere i tre tondi realizzati da Eleuterio Riccardi rispetto ai tre realizzati da Nino (Antonio) Cloza, in quanto le fonti menzionate non distinguono i medaglioni, attribuendoli genericamente ai due artisti.
Dal punto di vista stilistico, inoltre, non sono ravvisabili particolari che permettano di protendere verso l'uno o l'altro, poiché si tratta di ritratti idealizzati e, di conseguenza, non è possibile verificare neanche il grado di realismo rispetto al soggetto. Anche a proposito della tecnica e del materiale non si notano differenze poiché, sebbene realizzati da due mani differenti, i sei tondi presentano una certa omogeneità, essendo stati concepiti per la medesima facciata e soprattutto con la supervisione di Piacentini e dei suoi collaboratori. Come già sottolineato, oltretutto, la maggior parte delle fonti bibliografiche relative a Riccardi non riporta notizie relative all'intervento messinese, mentre il saggio di Donfrancesco del 2015 cita le opere non distinguendo, tuttavia, fra i tondi realizzati da Riccardi e quelli creati da Cloza.
I due artisti non ebbero altre occasioni di collaborazione e non è stata riscontrata alcuna analogia o possibile contatto a livello biografico; se nel caso di Riccardi il possibile contatto con Piacentini e con gli altri artisti appartenenti alla Secessione romana è stato già individuato, a proposito di Nino Cloza non è possibile ipotizzare una circostanza analoga.

La bibliografia rintracciata sull'artista è ancor meno corposa rispetto a quella relativa a Riccardi: le notizie più complete ed attendibili sono desumibili da una recente pubblicazione a cura dell'Associazione Amici dei Musei di Roma, ovvero il Bollettino dei Musei Comunali di Roma del 2011, che contiene un saggio di Nicoletta Cardano, *Il Monumento al Bersagliere e la celebrazione della Breccia di Porta Pia.* Cloza viene citato nel testo poiché, insieme all'architetto Vittorio Cafiero, partecipò al Concorso per il Monumento al Bersagliere da erigersi a Roma, bandito alla fine del 1930 dall'Associazione Nazionale Bersaglieri. Rispetto alla vicenda bisogna notare, anzitutto, la composizione della Commissione giudicatrice, in quanto, oltre al Presidente dell'Associazione Melchiori, ai Generali Martinengo e Pirzio Biroli ed all'architetto Guido Cirilli, era presente l'artista Giovanni Prini, che all'epoca doveva aver già conosciuto Cloza. I bozzetti dei 24 concorrenti furono esposti presso l'Aranciera di Villa Borghese ed il 5 marzo 1931 il bozzetto di Publio Morbiducci venne dichiarato vincitore.

Dal testo è possibile desumere un'immagine (tratta da "L'Illustrazione Italiana" del 15 marzo 1931) e la descrizione del progetto escluso, interessante per comprenderne le peculiarità: l'idea di fondo ravvisabile consisteva nel «tentativo di reinterpretare con nuove e moderne soluzioni formali il carattere di "ardimento, brio, velocità, entusiasmo" dell'Italia bersaglieresca e fascista», poiché prevedeva la figura dell'Italia, dalle «linee dinamico-avanguardiste» ed in alluminio, posta al di sopra di «un gruppo di taglienti fiamme in marmo cremisi su una base di travertino»[349].

Al di là del progetto, sembra rilevante il passaggio in cui la studiosa, riportando il giudizio di Alberto Neppi (e riferendosi quindi, con tutta probabilità, ad un articolo citato in precedenza all'interno del saggio, a proposito delle polemiche generate dalla vittoria di Morbiducci, firmato da Alberto Neppi e pubblicato ne' "Il Lavoro Fascista" dell'11 marzo 1931) affermava:

> «la proposta (del progetto) peraltro veniva da uno scultore come Nino Cloza, la cui produzione era incline al realismo monumentale novecentista (un "garbato neoclassico dazziano" lo definisce Neppi) piuttosto che a rielaborazioni futuristiche o costruttiviste»[350].

Lo stile dello scultore veniva, dunque, accostato a quello di Arturo Dazzi, un altro dei protagonisti della decorazione del Palazzo di Giustizia di Messina, sebbene la descrizione risulti non priva di un certo pregiudizio, dal momento che sembra riduttivo attribuire a Dazzi un gusto garbatamente neoclassico.

Dalla vicenda del progetto per il suddetto concorso emerge un altro punto da considerare, ovvero la collaborazione fra Cloza e l'architetto Cafiero (che, in seguito, avrebbe progettato con Mario Ridolfi la sede del Ministero per l'Africa Italiana, poi divenuto sede della FAO, e sarebbe stato tra gli artefici del Villaggio Olimpico): l'architetto e l'artista avevano già collaborato in precedenza, in occasione della fontana realizzata per il paese di San Severo, in Puglia, tra il 1927 ed il 1928 in piazza Luigi Zuppetta, poi divenuta piazza Incoronazione. La fontana, commissionata dal podestà Giovanni Colio e concepita in seguito alla realizzazione dell'Acquedotto Pugliese, viene descritta da un opuscolo celebrativo pubblicato dal Comune di San Severo in occasione del restauro della stessa, nel dicembre del 2018. Allo stato attuale il documento costituisce l'unica fonte certa a riguardo, e riporta una descrizione del progetto (per il quale riferisce che

---

[349] N. Cardano, *Il Monumento al Bersagliere e la celebrazione della Breccia di Porta Pia*, in Associazione Amici dei Musei di Roma (a cura di), *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, XXV, nuova serie, Roma 2011, p. 43.

[350] *Ibidem.*

furono stanziate 70.000 lire), basata sulla determina podestarile del 1° dicembre 1927 ma rielaborata da Emanuele D'angelo:

> «la grande macchina architettonica ideata da Cafiero e Cloza, di solenne gusto eclettico tradotto nel turgido e schematico linguaggio fascista, è un'enfatica celebrazione dell'acqua, esaltata sia dall'inserimento di delfini e animali marini in bronzo, accostati alle classiche teste di leone da cui zampilla l'acqua, sia dai motti latini scolpiti su tre facce della grande vasca ottagonale, frasi che rimandano al Siracide (*"initium vitae hominis aqua et pani vestimentum"*, da cui *"initium vitae aqua"* – "l'acqua è il principio della vita") e all'etimologia proposta dal grammatico romano Festo (*"aqua a qua iuvamur, venuti alii, a qua omnia, quia ex aqua coeli, aer, caeteraque omnia cerata sunt", da cui "aqua a qua omnia"* – "dall'acqua viene tutto" e *"aqua a qua juvamur"* – "l'acqua ci dà giovamento")».

L'opuscolo contiene anche una descrizione relativa al restauro, ad opera di Maria Elena Lozupone, dalla quale è possibile desumere altre informazioni sull'opera:

> «la fontana è in pietra di Apricena con decori in bronzo ed è inglobata in una grande vasca ottagonale. La struttura è alta circa sei metri e consta di quattro pile angolari e di un alto corpo centrale, una sorta di guglia di base circolare ritmata da sculture, vasche aggettanti e cornici, coronata da un'elegante coppa sovrastata da bicchiere ottagonale su cui preme un monte stilizzato da cui sprizza acqua. […] In era fascista alcuni bronzi erano posizionati diversamente rispetto ad oggi. Ad arricchire la composizione vi erano i fasci littori, oggi non più esistenti, probabilmente rimossi dopo la fine della dittatura».

Tornando al saggio di Nicoletta Cardano, sembra indispensabile citare una nota relativa a Nino Cloza poiché, insieme ai brevi profili tracciati nel 1986 dal *Dizionario degli scultori bresciani* a cura di Lonati e nel 2003 dal *Nuovo Dizionario degli Scultori Italiani dell'Ottocento e del Primo Novecento* di Panzetta, il testo costituisce un buon inquadramento della figura dell'artista e, pertanto, si riporta integralmente:

> «Nino Cloza (Udine 1890 - Brescia 1960) è figura poco nota nel panorama artistico romano degli anni 1920-1930. La sua vicenda umana e artistica è interessante come testimonianza di polemiche e lotte tra gruppi di potere che agitano l'ambiente culturale della capitale. Notizie sull'attività di Cloza sono state raccolte grazie alla disponibilità degli eredi e al consistente fascicolo presso l'ACR (*Segreteria particolare del Duce*, carteggio riservato, b. 12, fasc. 186/R). Dopo gli studi all'Accademia Albertina di Torino con C. Zocchi, Cloza lavora come formatore con Zanelli. Fascista sansepolcrista, è a Milano nel 1919; partecipa come legionario

all'impresa di Fiume. Stabilitosi a Roma diventa comandante dei moschettieri del Duce. Forte della carriera politica e della carica rivestita, richiede insistentemente, a partire dal 1925, l'intervento di Mussolini per segnalazioni e commissioni. Malgrado le pressioni, non riesce tuttavia ad ottenere il riconoscimento sperato. Partecipa a vari concorsi, tra cui quelli per la fontana di piazza della Regina (1924, premiato) e per il Monumento al Finanziere (1926, con P. Lombardi, premiato); esegue un progetto di fontana per il cortile d'onore del Parlamento. Realizza una delle statue della facciata dell'Hotel Ambasciatori di Piacentini, il *Lanciatore di palla* per il Foro Mussolini e la *Venere*, acquistata alla seconda Mostra di Arte Marinara del 1928 per la Galleria Mussolini (GAM, inv. AM 220). Partecipa alla Quadriennale del 1931 (*Testa di bimbo*). Manifesta in questo stesso anno una volontà di rinnovamento artistico e fonda con Ettore Colla, Bigi, Di Blasio, Rossi un vero e proprio movimento in polemica con Oppo e Maraini, che darà origine ai due numeri del foglio "L'arte della rivoluzione fascista" (n. 1, 1 novembre e n. 2, 5 dicembre 1932) diretto da N. Guglielmi (cfr. P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso*, Bari 1975, pp. 36-37; F. Tempesti, *L'arte dell'Italia fascista*, Milano 1976, p. 161). Il suo atteggiamento provocatorio di fascista avanguardista con attacchi diretti contro il Sindacato Fascista Belle Arti e la dirigenza di Maraini provocano la rottura con Mussolini che lo obbligherà a dimettersi dalla redazione del giornale. Poco tempo dopo a causa di un incidente di motocicletta in Germania rimarrà mutilato del braccio destro. Non abbandona del tutto la scultura, continuando a realizzare fino alla morte principalmente ritratti e animali»[351].

L'artista, dunque, pur essendo originario di Udine, compì i suoi studi a Torino e, già all'epoca, fu maggiormente noto per la carriera politica, militare e da attivista che per la produzione artistica. Certamente le polemiche – si presume mosse non soltanto dalle pagine de' "L'arte della rivoluzione fascista" – nei confronti del sistema del Sindacato Fascista Belle Arti e dei suoi potenti esponenti, come Oppo e Maraini, non giovarono a Cloza rispetto ad un suo inserimento nel circuito artistico ed espositivo nazionale o a possibili commissioni che, come riportato, aveva cercato sin dai primi anni romani. Al di là dei progetti presentati in occasione dei concorsi sopra citati o della fontana per San Severo – una realizzazione "minore" e poco conosciuta – non sono note molte opere di Cloza.

Oltre ai tre tondi per il Palazzo di Giustizia, è possibile menzionare: «una delle statue della facciata dell'Hotel Ambasciatori di Piacentini» [Fig. 180], sebbene l'Enciclopedia

[351] *Ivi,* p. 36, nota 20.

Bresciana[352] attribuisca all'artista la realizzazione non di una bensì di quattro sculture (su un totale di otto, poste al di sopra della monumentale loggia che completava la facciata dell'edificio) nonostante le altre fonti citino soltanto Guido Cadorin, Brenno Del Giudice ed Alfredo Biagini fra gli artisti chiamati a decorare l'edificio; il *Lanciatore di palla* (o di peso), un atleta dallo sguardo serio e concentrato, dalla postura classica e dal corpo ben levigato, possente e monumentale, realizzato in rappresentanza della provincia di Piacenza per il Foro Mussolini; una *Venere*, «acquistata alla seconda Mostra di Arte Marinara del 1928 per la Galleria Mussolini (GAM, inv. AM 220)»; la scultura presentata alla prima Quadriennale, ossia *Bambina* (nel catalogo riportata con il titolo *Bimba*) [Fig. 179], dal corpo ben modellato, colta in un atteggiamento dolce e delicato, con il capo, dai capelli molto corti, proteso verso la spalla destra, il braccio destro stretto al corpo in un gesto semplice e pudico e la gamba sinistra leggermente avanzata e rilassata, che da Nicoletta Cardano veniva erroneamente indicata come *Testa di bimbo.*

Inoltre bisogna considerare i due busti realizzati per la passeggiata del Gianicolo a Roma, come riportato nel saggio di Alessandro Cremona *I busti e le memorie di Garibaldini e combattenti per la difesa della Repubblica Romana al Gianicolo*: nel 1924 l'artista ricevette la commissione per quello di Alarico Silvestri [Fig. 178], un garibaldino intervenuto a Creta quando l'isola chiese aiuto alla Grecia contro i Turchi, mentre nel 1930 gli fu commissionato il busto di Costante Garibaldi, inaugurato il 17 maggio 1931 insieme alle erme del fratello Bruno e del padre Ricciotti, realizzate rispettivamente da Ercole Drei (un altro dei protagonisti della decorazione del Palazzo di Giustizia di Messina) e da Mario Rutelli. Tuttavia l'opera venne rimossa nel 1933 per l'intervento di Constance Hopcraft, madre dell'eroe effigiato, che lamentò al Governatorato la scarsa somiglianza tra il busto ed il figlio e per questo realizzò un nuovo ritratto che sostituì quello di Cloza. A proposito del Gianicolo, occorre ricordare come vi si trovino anche due busti realizzati da Giovanni Prini: quello di Eugenio Agneni, del 1923, e quello di Giovanni Costa, realizzato nel 1926-27.

Tornando a Cloza, anche un'altra erma, ugualmente realizzata a scopo commemorativo, subì alterne vicende per cui addirittura non fu mai posta in loco: si tratta del busto di Erminia Fuà, patriota, poetessa ed educatrice, moglie di Arnaldo Fusinato, commissionata a Cloza nel 1934 dal Governatorato di Roma su proposta del podestà di Rovigo per la

[352] www.enciclopediabresciana.it/enciclopedia/index.php?title=CLOZA_Antonio, (ultima consultazione: 10/01/2021).

passeggiata del Pincio, in vista dell'inaugurazione in occasione del centenario della nascita, il 5 ottobre dello stesso anno, ma completata dall'artista l'anno seguente per via del grave incidente, già riportato da Cardano, subito nel luglio 1934 in Germania, durante la competizione motociclistica della 2.000 km Blankenburg - Lipsia, ed in seguito al quale perse l'uso del braccio e della gamba destra. Sebbene completato, il busto non poté più essere esposto, nonostante la richiesta avanzata dagli eredi nel 1938, per il subentrare delle leggi razziali, dal momento che l'eroina era di origine ebraica, sebbene si fosse convertita al cristianesimo nel 1856[353].

In seguito all'incidente Cloza si trasferì a Brescia, dove risiedette sino alla morte, avvenuta nel 1960, ma continuò a lavorare imparando ad utilizzare la mano sinistra; proprio nei depositi museali di Brescia è stata individuata un'opera fino a quel momento inedita dell'artista [Fig. 179], come riportato dal catalogo della mostra organizzata dal 22 marzo al 23 aprile del 2003 presso i Musei Civici della città, *La memoria figurativa. Sculture dei Civici Musei 1860-1950* e, dieci anni dopo, dal catalogo dell'esposizione allestita presso il Museo di Santa Giulia[354].

> «Si tratta di un bronzo di notevoli dimensioni che ritrae Arnaldo Mussolini (cat. 30), opera di Antonio Cloza. Il ritratto del fratello del Duce, firmato e datato 1932, evidentemente eseguito post mortem, è di qualità certamente lontana dal celebre busto di Benito Mussolini di Adolfo Wildt (di proprietà del Comune di Brescia dal 1927), per l'impronta di stampo assolutamente realistico che denuncia la derivazione da prototipi fotografici. (Il ritratto è inedito e di esso si ignora la collocazione originaria. È citato in R. Stradiotti, 1989, come opera di anonimo)»[355].

Altre opere, riportate soltanto dall'Enciclopedia Bresciana online, già citata, sono il busto del *Senatore Cavalletti Rondinini*, ultimo governatore laico di Roma sotto il governo pontificio, che risalirebbe al 1926 e sarebbe conservata presso il Museo Capitolino di Roma; una gazzella posta a decoro di una fontana di Rodi; una testa di *Cristo*, in ricordo dell'eccidio dei Domenicani presso Mato Grosso, in Brasile; una *Statua della Libertà*, realizzata con Zanelli nel 1928 per Cuba, sebbene le altre fonti citino soltanto lo scultore

---

[353] Informazioni desunte dal sito specchioromano.it (ultima consultazione: 10/01/2021).

[354] E. Lucchesi Ragni, M. Mondini (a cura di), *Variazioni sul classico. Sculture dell'Ottocento e del Novecento nei Musei Civici di Brescia*, 2013, cat. della mostra, 13 ottobre 2012 - 13 gennaio 2013, Museo di Santa Giulia, Brescia 2013, p. 12.

[355] P. Ferrari, M. Mondini (a cura di), *La memoria figurativa. Sculture dei Civici Musei 1860-1950*, cat. della mostra, 22 marzo - 23 aprile 2003, Brescia 2003, p. 21.

Angelo Zanelli quale autore della scultura bronzea placcata in oro, che in realtà raffigura la *Repubblica* e si trova all'interno del Campidoglio cubano, mentre ai lati dell'ingresso si ergono altre due statue realizzate dal medesimo artista, raffiguranti il *Lavoro* e la *Virtù*. Infine, il sito www.proantic.com riporta una piccola scultura in argento raffigurante Arianna, che regge la testa di un toro ed è accompagnata da un delfino (in riferimento al mito del Minotauro), risalente agli anni Venti o Trenta e firmata da Cloza, il cui nome si trova inciso nella parte posteriore, ed attualmente in vendita per conto di un antiquario di Roma, Grazia Tomasello. Nella breve descrizione che accompagna la scultura viene, inoltre, riportata la notizia generica della presenza di opere di Cloza a Roma, Messina, Rodi e Cuba.

Considerando nel complesso la produzione nota di Nino Cloza non si può desumere, come per Riccardi, che essa si concentrasse quasi esclusivamente sul genere della ritrattistica. Dal punto di vista stilistico, invece, nelle sue opere emerge un minor grado di realismo rispetto a quelle dell'altro artista (il quale, come visto, operava una sintesi, per cui in quel caso il realismo costituiva soltanto una delle componenti delle opere, accompagnato da una efficace caratterizzazione psicologica). Sebbene il suo stile sia stato accostato a quello di Dazzi e nonostante abbia avuto meno contatti rispetto a Riccardi, già schivo ed introverso, con l'ambiente culturale romano, non si ritiene che la sua produzione possa essere generalmente inquadrata entro un neoclassicismo o un novecentismo di stampo accademico, come dimostra almeno il bozzetto presentato per il Concorso del Monumento al Bersagliere, innovativo per stile, concezione e materiali. Tuttavia l'artista non può essere considerato un grande innovatore né paragonato ad altri scultori che negli stessi anni creavano opere dalle concezioni originali e dallo stile sintetico, asciutto, semplificato e tendente a risultati molto lontani da quelli raggiunti da Cloza.
Se la scelta di Riccardi per la decorazione del Palazzo di Giustizia fu probabilmente dovuta all'appartenenza alla cerchia culturale romana ed alla conoscenza diretta con Piacentini e con molti degli altri artisti, la scelta di Cloza può essere stata determinata da "suggerimenti" provenienti dagli alti ranghi (si ricordi quanto riportato da Cardano, secondo la quale l'artista richiedeva «insistentemente, a partire dal 1925, l'intervento di Mussolini per segnalazioni e commissioni»[356]) o dal diretto coinvolgimento per volere di Piacentini, che presumibilmente aveva incontrato Cloza nel 1925 (ovvero proprio negli

[356] N. Cardano, *Il Monumento al Bersagliere…,* op. cit., p. 36, nota 20.

anni della definizione dell'apparato decorativo del suo progetto messinese) in occasione della decorazione della facciata dell'Hotel Ambasciatori di Roma per la quale, come ricordato, sembra l'artista abbia realizzato almeno una statua.
Si ricorda, infine, che Cloza realizzò anche le quattro aquile romane presenti sulla facciata principale del Palazzo di Giustizia, poste nell'attico ai lati dei due medaglioni scolpiti da Prini. Si tratta di elementi puramente decorativi che riprendono un'iconografia tradizionalmente diffusa, ovvero quella dell'aquila ad ali spiegate, emblema dell'impero romano recuperato in chiave ideologica dal fascismo, sebbene presente senza interruzioni nella storia occidentale tardo-antica, medievale e moderna, poiché assunta frequentemente quale simbolo di numerosi imperi, casate nobiliari o città, con lievi varianti iconografiche. Mentre convenzionalmente il capo del volatile, simbolo di forza e di acume, era rivolto verso destra, in questo caso la direzione è dettata dalla collocazione, in quanto entrambe le coppie si rivolgono simmetricamente verso il centro, ove si trova medaglione che affiancano.

Ercole Drei, in F. Antonacci, G. C. De Feo (a cura di), Ercole Drei (Faenza 1886 - Roma 1973) dalla Secessione al Classicismo del Novecento, cat. della mostra, Roma 16 maggio - 24 giugno 2005, Roma 2005.

## 5.3 ERCOLE DREI

L'elemento decorativo che domina la facciata dell'edificio piacentiniano di Messina, rievocando in modo immediato il passato greco della città, l'arte e la tradizione culturale classica e la sacralità laica della Giustizia, è la grande Quadriga posta sulla sommità del Palazzo. Il gruppo scultoreo, realizzato in bronzo ed alluminio – «lega speciale studiata per ottenere il minor peso che compendia in sé la severità ed imponenza del palazzo e ne è il complemento necessario», come riferito dall'articolo apparso ne' "Il Giornale d'Italia" del 18 ottobre 1928, analizzato in precedenza – rappresenta la decorazione predominante che, insieme alle semicolonne doriche, conferisce solennità, sobria eleganza e monumentalità al complesso architettonico. Sebbene l'intero apparato decorativo contribuisca ad evocare in modo grave e composto la destinazione dell'edificio – in particolare i medaglioni raffiguranti il *Diritto* e la *Legge* ed i tondi, già considerati, dei sei giureconsulti messinesi – la Quadriga costituisce certamente l'elemento più rappresentativo, come desumibile anche dalla scelta di posizionare la sua immagine in apertura o quale copertina di alcune fra le maggiori pubblicazioni sul Palazzo, come le due analizzate in maniera approfondita, del 1928 e del 1989.
Nell'opera possono essere colti diversi riferimenti, come anticipato in precedenza, da quelli più lontani nel tempo – le divinità greche e romane alla guida di un carro, quali Giove, Apollo e la Vittoria, gli imperatori romani, essi stessi considerati quasi alla pari di divinità, che conducevano il carro della Vittoria nel corso dei Trionfi, o il motivo frequentemente riprodotto sulle monete delle città greche di Sicilia – all'illustre esempio che sormonta la Basilica di San Marco a Venezia (proveniente dall'Ippodromo di Costantinopoli poiché, come ricordato, frutto di un bottino di guerra ed in seguito depredato da Napoleone che pose i quattro nobili destrieri sull'Arco del Carrousel del Louvre, a Parigi) o a quello della Porta di Brandeburgo, sino ad arrivare agli esempi più vicini temporalmente, come le due Quadrighe del Vittoriano e quella del Palazzo di Giustizia di Roma, collocate negli stessi anni dell'opera messinese.

Sebbene la collocazione dell'opera, posta in alto e distante dal piano di calpestio, non permetta di coglierne tutti i dettagli, tramite le fotografie riprodotte sul volume del 1989 a cura di Rocco Sisci è possibile notare alcuni particolari di rilievo, come le due teste leonine poste al centro delle ruote a sei raggi della quadriga [Fig. 186], che richiamano quelle presenti sulla facciata scolpite da Antonio Bonfiglio. Il leone esprime certamente

qualità regali, come maestà e fortezza, ed è anche un simbolo di giustizia: nei bestiari medievali era definito "giusto" in quanto «non infierisce sul nemico atterrato e punisce con severità la femmina adultera» e nello stesso periodo divenne, altresì, allegoria di Cristo giudice, «amorevole con i buoni, inflessibile con i malvagi»[357]. Il simbolo, già presente con la suddetta connotazione nell'antico Egitto o presso le civiltà mesopotamiche ed orientali, si ritrova, più generalmente, nell'iconografia cristiana, dal momento che costituiva uno dei simboli del tetramorfo – in Ezechiele (Ez 1, 4-10), nella visione del quale trasportava il carro di Dio, ed in seguito nell'Apocalisse, essendo uno dei quattro esseri viventi posti intorno al trono dell'Onnipotente – e, pertanto, divenne l'immagine di riferimento di uno dei quattro evangelisti, San Marco. A proposito del carro-quadriga, al di là dei suoi rimandi mitologici, vetero e neo-testamentari, bisogna notare come su ciascuno dei due fianchi dell'opera messinese siano presenti, con uno sbalzo poco profondo, altri simboli che alludono alla Giustizia: si tratta di una bilancia a due bracci, inquadrata da due spade rivolte verso il basso. Inoltre sembra interessante evidenziare come i sostegni del carro, che per forma ricordano dei passamano, siano in realtà dei serpenti che, avvolgendosi intorno ad un un palo sormontato da una pigna, si stagliano frontalmente guardando verso la piazza sottostante: anche il serpente era un attributo di Minerva (Atena per i greci), piuttosto ricorrente nell'iconografia della dea e spesso connesso alla figura di Erittonio, metà uomo e metà serpente.

La figura della dea della Giustizia [Figg. 185, 186], già tratteggiata in precedenza e definita «Dea inflessibile, che fa cenno di sedare le eterne risse degli uomini» da Enrico Calandra[358], presenta una posa fiera e solenne, in piedi, con il braccio sinistro alzato e la mano aperta in un saluto e con la mano destra posta in avanti come a reggere le cinghie legate ai cavalli (in realtà non presenti). Minerva indossa una lunga veste, semplice e panneggiata, ed un corto mantello che, rivolto all'indietro, si apre in un panneggio più ampio alle sue spalle, come se la dea fosse davvero in movimento sul carro trionfale; i lineamenti del volto risultano abbastanza marcati ed esprimono una grande fermezza morale, mentre la rigidità della figura è accentuata dall'elmo indossato – un altro tipico attributo della dea – entro cui sono raccolti i capelli, dei quali si scorgono soltanto delle ciocche ai lati del volto. A proposito dei cavalli [Figg. 182, 183], infine, ricordando quanto notato già da Stefano Bottari (che apprezzava «la tendenza al sano naturalismo del Drei»),

---

[357] M. G. Chiappori, *Leone, ad vocem*, in Enciclopedia dell'Arte Medievale Treccani, 1996.

[358] E. Calandra, *Il monumento e il suo autore,* in *Palazzo di Giustizia in Messina…*, op. cit., p. 9.

a differenza di quelli ritratti nelle opere romane citate in precedenza, presso il Palazzaccio e il Vittoriano, sono caratterizzati da una compostezza formale e da una serenità dovute al fatto che «non s'impennano, sono evitate le disparità e la vivacità delle messe: il ritmo è veramente classico: in quest'opera modernissima l'artista ha ripreso la serenità dei cavalli antichi che ornano il S. Marco di Venezia»[359]. Sono evidenti il riferimento alla statuaria equestre romana – anche per la «patinatura che imita il verde dei bronzi antichi»[360] – ed un certo grado di realismo, visibile specialmente nella resa naturalistica delle zampe, levate come se stessero fieramente marciando, e nelle fattezze dettagliate delle teste.

L'opera, che «sovrasta non solo materialmente ma come importanza»[361] la facciata del Palazzo di Giustizia è, dunque, ben riuscita e si inscrive all'interno dell'importante produzione monumentale del suo autore, Ercole Drei. Se, infatti, le opere decorative sinora considerate, ovvero i sei tondi dei giureconsulti e le aquile romane, sono ascrivibili alla produzione prevalentemente ritrattistica o, almeno, di dimensioni ridotte dei due artisti che li hanno realizzati, Eleuterio Riccardi e Nino Cloza, la Quadriga di Drei, per dimensioni e soprattutto per valore simbolico e rilevanza rispetto all'architettura ed all'apparato decorativo, rientra pienamente nella tipologia di arte monumentale, rispetto alla quale l'artista aveva avuto già diversi importanti incarichi.

Nato a Faenza il 28 settembre 1886, dove frequentò la Scuola di Arti e Mestieri nonché il cenacolo faentino di Domenico Baccarini, come riportato da Valerio Rivosecchi, Ercole Drei

> «nel 1905 si iscrisse all'Accademia di Belle Arti di Firenze, frequentando i corsi nella classe di scultura con Arturo Rivalta. In questo frangente conobbe Giovanni Fattori, di cui eseguì nel 1907 un busto oggi conservato presso la Pinacoteca di Livorno. Nel 1913 vinse il pensionato artistico nazionale di scultura presso l'Accademia di Belle Arti di Roma dopo aver partecipato, l'anno prima, alla Biennale di Venezia. Gli indirizzi simbolisti lo portano a partecipare alle esposizioni della Secessione romana (1914 e 1915)»[362].

---

[359] S. Bottari, *Il Palazzo di Giustizia di Messina,* in "La Gazzetta", 31 ottobre 1927.

[360] *Ibidem.*

[361] *Ibidem.*

[362] V. Rivosecchi, *ad vocem*, *Drei Ercole*, in Dizionario Biografico degli Italiani, Volume 41, Roma 1992.

L'arrivo a Roma ed il contatto con gli altri artisti della Secessione avvenne, dunque, in virtù della vittoria del Pensionato Artistico (in seguito ottenuto anche nel 1918) ma, nonostante dagli anni Venti alla morte, avvenuta il primo ottobre 1973, l'artista abbia conservato il proprio studio presso Villa Strohl-Fern[363] [Fig. 184], dal 1927 al 1957 insegnò scultura presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna, di cui fu anche Direttore, e nel 1940 venne nominato accademico di San Luca. Sebbene il suo nome non sia frequentemente annoverato fra gli artisti di rilievo del periodo, la bibliografia su Ercole Drei è più ricca rispetto a quelle degli artisti sinora considerati: è possibile distinguere le voci biografiche, presenti all'interno di dizionari, di cataloghi di mostre o di opere più ampie sull'arte del Novecento, e le pubblicazioni relative alle esposizioni alle quali partecipò o alle personali organizzate nel corso della sua lunga carriera.

All'interno del catalogo della mostra fiorentina del 1967, *Arte moderna in Italia 1915-1935* (ove vennero esposti tre bronzi dell'artista faentino, ovvero il *Ritratto di Alessandro Cervellati* e la *Cinesina* del 1925, ed il *Busto di Laura Moschini Farina* del 1928), ad esempio, Ragghianti evidenziava la «salda preparazione accademica» dell'artista, elogiandone le «eleganti composizioni di gusto neoattico (*Ragazzo che gioca, Brezza*)» e le «dilatazioni monumentali di forte eloquenza come la *Quadriga* modellata per il Palazzo di Giustizia di Messina progettato da Marcello Piacentini»[364].
La voce contenuta nel Dizionario Bolaffi, invece, oltre a ricordare l'assidua partecipazione alle Quadriennali di Roma[365] (in occasione della terza e della quarta edizione, ad esempio, vi espose il gruppo scultoreo *Dedalo e Icaro* [Fig. 187]) ed alle Biennali di Venezia da parte

---

[363] La villa, realizzata dal mecenate francese Alfred Wilhelm Strohl-Fern nel 1879 con una serie di studi destinati ad ospitare artisti, riveste un ruolo centrale per gli artisti della Secessione romana: oltre ad ospitare lo studio di Ercole Drei, negli anni della prima guerra mondiale divenne la residenza di Alfredo Biagini, anch'esso implicato nella decorazione del Palazzo di Giustizia di Messina. Come efficacemente riportato sul sito dedicato alla Scuola Romana, www.scuolaromana.it, «negli anni delle quattro Secessioni (1913-16) buona parte degli artisti romani che vi partecipano ha qui uno studio: Oppo, Nino e Pasquarosa Bertoletti, Umberto Moggioli, Francesco Trombadori, Oskar Brazda, Deiva De Angelis, Guidi, Carlo Socrate, Aleardo Terzi, Nicola D'Antino, Attilio Torresini, Wanda e Alfredo Biagini, Ercole Drei, Attilio Selva. Armando Spadini e Felice Carena, pur non avendovi studio, ne sono assidui frequentatori. Intorno alla fine della prima guerra mondiale la villa diventa un punto di riferimento per i giovani artisti, e per i critici e letterati che si raccolgono solitamente nella "terza saletta" del Caffè Aragno: le visite di Roberto Longhi sono frequentissime, Bruno Barilli vi ha uno studio, e Cardarelli la ricorderà con commozione. Nel 1921 Armando Spadini, Giorgio De Chirico, Francesco Trombadori e Roberto Melli si mobiliteranno per procurare uno studio ad Arturo Martini (da poco a Roma). Dopo la guerra Carlo Levi contribuisce, con il suo cenacolo intellettuale, a fare ancora una volta della villa un punto d'incontro culturale». Sull'argomento si veda anche: L. Stefanelli Torossi (a cura di), *Gli artisti di Villa Strohl-fern tra Simbolismo e Novecento*, cat. mostra, Galleria Arco Farnese, Roma 1983, che presenta una scheda biografica sull'artista alle pagine 52-56.

[364] *Ercole Drei,* in C. L. Ragghianti (a cura di), *Arte moderna in Italia…,* op. cit., p. 202.

[365] Dalla ricerca condotta sul sito dell'Archivio della Quadriennale di Roma, risulta che Ercole Drei abbia partecipato a tutti le edizioni della manifestazione, dalla Prima (nel 1931) alla Nona (nel 1965-66).

di Drei[366] – che prese parte anche ad altre rilevanti manifestazioni come l'Esposizione Italiana di Belle Arti a Buenos Aires nel maggio del 1923, alla quale parteciparono, altresì, Arturo Dazzi ed Alfredo Biagini[367], l'Esposizione Internazionale di Barcellona del 1929 o le edizioni del 1923 e del 1930 della Mostra Internazionale delle Arti Decorative di Monza – si soffermava sulla descrizione della «struttura plastica della figurazione» e sulla «compattezza matericamente sensuale, che nel vigore vitalistico convogliato entro l'organicità della forma trova(va) il proprio assetto concreto e la propria stabile, fisica oggettività», caratteristiche ravvisabili specialmente nella sua «produzione monumentale celebrativa»[368].

Anche in questo caso la Quadriga del Palazzo di Giustizia era la prima opera monumentale menzionata, accanto alla «enorme stele all'EUR di Roma esaltante *Il lavoro dei campi* (1922-1962)»[369] [Fig. 190], nonostante a tale tipo di produzione fosse contrapposta quella scultorea e pittorica più intimistica, costituita principalmente da ritratti e dalle figure femminili, che esprimevano «gli accenti più autentici» e permettevano «l'estrinsecarsi di un edonismo naturalistico»[370]. In effetti il «naturalismo di stampo veristico» e la «matrice simbolista»[371], riscontrati da Pirovano nelle opere dei primi anni, caratterizzavano maggiormente la produzione scultorea di piccolo formato e quella pittorica, mentre le opere monumentali, come evidenziato nel caso della Quadriga, presentavano un carattere più sobrio ed orientato ad una solenne classicità, accostabile al gusto Novecento. Dopo la stagione secessionista, infatti, l'artista prese parte sia alla Prima sia alla Seconda Mostra del Novecento Italiano, sebbene in veste di pittore, e la sua produzione scultorea risentì di tali esiti manifestando una «controllata e levigata

---

366 Dalla ricerca condotta sul sito dell'ASAC - Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia, risulta che Ercole Drei abbia partecipato alle Biennali del 1912, 1914, 1920, 1922, 1926, 1928, 1930, 1934, 1936, 1940, 1942, 1948, 1950, presentando sculture in bronzo, marmo, terracotta, cera e gesso patinato e, nell'edizione del 1936, alcuni dipinti. Si ricorda, inoltre, la partecipazione dell'artista alla Mostra organizzata nel 1920 dalla Società amatori e cultori di Roma ed alla Prima Biennale Romana del 1921, come segnalato in precedenza, citando gli articoli pubblicati su "Emporium" a proposito di Eleuterio Riccardi: A. Lancellotti, *La 89ª mostra d'arte della "Società amatori e cultori*, in "Emporium", Vol. LI, n. 305, 1920, p. 255 e F. Sapori, *La prima mostra Biennale d'arte in Roma. II - Architettura, scultura, decorazione, bianco e nero*, in "Emporium", Vol. LIII, n. 318, 1921, p. 304.

367 Si veda: www.scuolaromana.it/crono/1923 (ultima consultazione: 10 gennaio 2021).

368 *Drei, ad vocem,* in G. Marchiori, G. Bolaffi (a cura di), *Dizionario Bolaffi degli scultori italiani moderni*, Torino 1972, p. 133.

369 *Ibidem.*

370 *Ibidem.*

371 C. Pirovano (a cura di), *La Pittura in Italia. Il Novecento*, vol. I, Milano 1992, p. 874.

eleganza formale»[372]. La produzione pittorica e scultorea di "piccolo formato" [Fig. 187 bis] è particolarmente nota per mezzo dei cataloghi delle importanti monografiche dedicate all'artista, da quella del 1941 – ad opera dell'Unione Provinciale Fascista dei Professionisti e degli Artisti e del Sindacato delle Belle Arti del Lazio, presso le Terme in piazza S. Bernardo a Roma[373], il cui catalogo citava un'opera monumentale assente nelle altre pubblicazioni consultate, ovvero l'altorilievo dell'Arco Trionfale dei Fileni nel deserto della Sirte in Libia, risalente al 1937 – a quelle degli ultimi anni, anch'esse tenutesi nella capitale, ovvero l'esposizione di pitture e sculture organizzata dall'Accademia Nazionale di San Luca presso Palazzo Carpegna nel 1967[374] e l'antologica del 1971 presso la Galleria Pinacoteca di Piazza di Spagna[375].

Nella prefazione del catalogo del 1967, Valerio Mariani forniva dettagli interessanti a proposito di un'opera monumentale già menzionata, la «grande stele ora all'Eur, iniziata fin dal 1922 e terminata nel 1962» davanti la quale, «quando il dolce sole pomeridiano ne fa risaltare il forte rilievo, è bello vedere gente d'ogni provenienza intenta a "leggere", come si faceva nel Medioevo, le vicende del lavoro umano descritte dall'artista nel romanissimo travertino»; inoltre, descrivendo alcune opere pittoriche, ossia le «impressioni di Parigi del 1922-1924» ed i «felici appunti cromatici di Parigi e di New York»[376], rendeva indirettamente noti alcuni soggiorni dell'artista presso le due capitali. Nello stesso catalogo erano, poi, menzionate altre importanti opere monumentali di Drei, come «il *Monumento a Michele Bianchi* a Belmonte Calabro, il *Monumento ad Alfredo Oriani* sul Colle Oppio a Roma ed il *Monumento al Generale Poulawski* a Providence nel Rhode Island (Stati Uniti d'America)»[377]. Il primo è un monumento funebre dedicato al gerarca e quadrumviro della Marcia su Roma, fu commissionato a Drei dalla Segreteria del Partito Nazionale Fascista, come riportato da Lucio Domanico, ed è costituito da

---

[372] F. Bertoni, *Drei Ercole, ad vocem,* in Centro DOC - Documentazione Arti Moderne e Contemporanee in Romagna, www.arteromagna.it/ercole-drei/ (ultima consultazione: 10 gennaio 2021). Si veda anche: F. Bertoni (a cura di), *Ercole Drei scultore 1886-1973*, cat. della mostra, Palazzo del Podestà a Faenza, Imola 1986.

[373] Mostre d'Arte alle Terme, *Mostra Ercole Drei,* novembre 1941 XX, 101, piazza S. Bernardo, cat. della mostra, Roma 1941.

[374] Accademia Nazionale di San Luca, *Mostra di pitture e sculture di Ercole Drei*, Roma, Palazzo Carpegna, 3-18 aprile 1967, cat. della mostra, Roma 1967.

[375] *Ercole Drei Antologia storica di Pittura e Scultura*, 3 - 26 giugno 1971, Pinacoteca Galleria d'Arte, Piazza di Spagna, cat. della mostra, Roma 1971.

[376] V. Mariani, *Prefazione,* in *Mostra di pitture e sculture di Ercole Drei,* op. cit., n.n.

[377] *Ibidem.*

un'imponente colonna in travertino, sormontata da una croce in ferro a quattro bracci ed alla base della quale si trovano dei bassorilievi raffiguranti episodi significativi legati a Bianchi (la Marcia su Roma, il gerarca impegnato in una scuola serale tenuta a contadini ed operai [Fig. 192], Bianchi in veste di Ministro dei Lavori Pubblici ed il suo corteo funebre)[378]. Il secondo è costituito da una scultura bronzea – richiamante le sculture celebrative del diciannovesimo secolo per posa e per linguaggio – che ritrae lo scrittore romagnolo; è posta su un basamento in granito rosso di Baveno, si trova nel Parco di Colle Oppio, lungo la via della Domus Aurea, e fu offerta dalla città di Ravenna, che probabilmente la commissionò a Drei per la comune provenienza dalla Romagna. Il terzo, di cui non si hanno ulteriori notizie, risale, invece, al 1953[379].

Alla copiosa produzione monumentale bisogna aggiungere: il Monumento a *Nazario Sauro* a Ravenna, del 1921; la statua raffigurante l'*Insurrezione* per il Monumento a Vittorio Emanuele II a Roma, anch'essa del 1921; il gruppo scultoreo *Il Lavoro e il Risparmio,* realizzato nel 1924 e posto sul frontone del Palazzo dei Beni Stabili a Piazza Colonna, a Roma; i Monumenti ai Caduti realizzati tra il 1924 ed il 1926 a Bagni della Porretta, a Savignano di Romagna [Fig. 191], a Fusignano ed a Granarolo; la grande statua di *Ercole* [Fig. 188] (in realtà un ginnasta munito di clava, in rappresentanza della provincia di Lecce) realizzata nel 1932 presso lo Stadio dei Marmi, a Roma; l'altorilievo *Assistenza al Lavoro - il Sacrificio* inserito all'interno della Fontana Monumentale nel piazzale della Stazione di Bologna e distrutto durante la guerra e, sempre a Bologna, le sculture poste all'ingresso del Sacrario ai Martiri Fascisti presso la Certosa [Fig. 192], realizzate negli stessi anni (1933-34). Inoltre occorre menzionare i bassorilievi per uno dei quattro cippi posti a decoro del ponte Duca d'Aosta di Roma, progettato nel 1936 da Vincenzo Fasolo e compiuto nel 1939, ove l'artista rappresentò le gesta della terza armata, guidata dal Duca d'Aosta, durante il primo conflitto mondiale sul fiume Sile, nei pressi della Laguna di Venezia: uno dei quattro bassorilievi si distingue dagli altri poiché, in luogo di raffigurare concitate scene di battaglia, presenta una delicata ed evocativa veduta di Venezia [Fig. 191] – simboleggiata dal Palazzo dei Dogi, dal campanile di San Marco e da un grande leone marciano posto al centro, nonché dalla laguna rappresentata in secondo piano come fosse una carta geografica – ai lati della quale si stagliano quattro figure femminili ideali, due poste verticalmente ai lati, in atto di impugnare delle spade, le

---

[378] Si veda: L. Domanico, *Nera di Calabria. Il fascismo mai raccontato*, Cosenza 2018 e www.calabriaportal.com (ultima consultazione: 10/01/2021).

[379] Come riportato sul sito cultura.mise.gov.it (ultima consultazione: 10/01/2021).

altre due che giungono in volo sulla laguna suonando le trombe della vittoria. Un'altra opera monumentale consiste nei bassorilievi lignei per le porte del Palazzo della Previdenza Sociale in via Solferino a Roma, risalenti al 1942[380] e raffiguranti le Quattro Stagioni, la Previdenza e la Provvidenza, com'è possibile desumere dai bozzetti presenti nel catalogo della Casa d'Aste Finarte del 2006[381]. Infine occorre ricordare un intervento monumentale risalente agli anni Cinquanta, di particolare interesse per la collaborazione con altri protagonisti della presente ricerca: per la facciata della Basilica di San Giovanni Bosco a Roma, progettata tra il 1952 ed il 1959 da Gaetano Rapisardi in seguito alla vittoria del concorso indetto dalla Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia, infatti, Drei realizzò i due arcangeli Gabriele [Fig. 189] e Michele, mentre Arturo Dazzi scolpì il bassorilievo raffigurante l'*Apoteosi di San Giovanni Bosco.*

All'interno della bibliografia individuata sull'artista, di particolare interesse appare, poi, il saggio di Sandra Orienti pubblicato sulla rivista "Carte Segrete" dell'aprile-giugno 1977, poiché presenta un'approfondita analisi dell'intera produzione di Ercole Drei. In particolare, la studiosa evidenziava «l'aspirazione ad una plasticità monumentale […] avvertita come risoluzione estrema connessa al destino stesso della scultura» dall'artista, alla quale si contrapponeva «la veridicità bruciante delle sculture di piccole dimensioni […] come se al variare della scala, l'immagine acquistasse in solennità ed eloquenza, per cedere in grazia confidente e originaria»[382].
Altri aspetti salienti erano «la cura del verosimile, reso non con inerzia ma penetrato nella ricerca di una lettura espressiva e partecipe» nonostante gli influssi del gusto corrente, che conducevano Drei «ad inseguire certi valori ritmici non propriamente lineari» nonché l'evoluzione stilistica, poiché dopo una breve fase nella quale si era interessato allo «impressionismo cereo di Medardo Rosso, però rassodato da un'attenzione più perspicua

---

380 Come riportato nella scheda sull'artista contenuto sul sito della Quadriennale. Si veda: www.quadriennalediroma.org (ultima consultazione: 10/01/2021). A tal proposito si segnala la presenza di un fondo relativo all'artista presso la Quadriennale, che non è stato possibile consultare per via della chiusura dell'archivio dovuta all'emergenza sanitaria legata al covid-19. Il fondo, donato dalla figlia Isabella Drei nel 2003, è conservato in 20 buste e 3 scatole, e contiene: 25 fascicoli di documenti diversi (lettere, rassegna stampa, scritti autografi, documenti di riconoscimento, inviti), diplomi, materiale a stampa, cartoline, periodici, materiale librario (50 cataloghi) e materiale fotografico (687 fotografie, 50 negativi, 29 fotografie di viaggi e di opere di pittura e scultura di altri artisti, 314 lastre e 10 cliché), mentre presso gli eredi è conservato un ulteriore nucleo di documenti. Per approfondire si veda: *Guida agli archivi d'arte del '900 a Roma e nel Lazio,* Roma 2009, pp. 98-99.

381 *Opere scelte dalla Gipsoteca di Ercole Drei provenienti dalla raccolta privata dell'artista*, Finarte Casa d'Aste, via Margutta 54, settembre 2006, Roma 2006.

382 S. Orienti, *Ercole Drei. Dal monumento alla confidenza (le grandi sculture e i piccoli nudi),* in "Carte Segrete", anno XI, aprile-giugno 1977, n. 36, n.n.

al modello» l'artista era giunto ad una «plasticità ridotta in volumi squadrati e semplificati, come per una meditazione post-cubista» e, negli anni seguenti, ad una «semplificazione delle forme, con una eleganza tesa e misurata che avvert(iva) le delizie dell'art déco»[383].

Nonostante la ricchezza di informazioni desunte dalle fonti bibliografiche consultate, occorre segnalare come non siano pressoché presenti dei riferimenti alle altre opere nate dalla collaborazione con Marcello Piacentini, oltre alla Quadriga di Messina. In realtà esistono due commissioni ufficiali per sedi istituzionali progettate dall'architetto, sebbene gli interventi artistici di Drei non possano essere definiti opere monumentali di per sé. Si tratta del bassorilievo realizzato per l'aula III della Corte d'Assise d'Appello del primo piano del Palazzo di Giustizia di Milano tra il 1937 ed il 1939, *La Giustizia e il Potere Esecutivo*, già analizzato all'interno del capitolo dedicato alla tipologia dei Palazzi di Giustizia in Italia, e dei due busti bronzei del 1932 concepiti per il Ministero delle Corporazioni di Roma, progettato da Marcello Piacentini e da Giuseppe Vaccaro a partire dal 1927. I due busti raffiguravano il Duce ed il Re ed erano collocati nella Sala del Ministro; come riportato dal sito del Ministero dello Sviluppo Economico (di cui il Palazzo costituisce attualmente la sede), le due opere erano ritenute perdute fino all'inizio del ventunesimo secolo, ma recentemente quello che ritrae Vittorio Emanuele III è stato ritrovato nei magazzini dell'edificio[384].

Se in questa sede risulta impossibile soffermarsi sulle singole opere e sulla vasta produzione dell'artista[385] – non a caso si è scelto di menzionare principalmente le opere monumentali, in quanto più vicine, per tipologia, alla Quadriga del Palazzo di Giustizia di Messina, tralasciando, invece, quelle scultoree "di piccola taglia" e quelle pittoriche –, le notizie riportate permettono di inquadrare brevemente la figura di Ercole Drei: la produzione monumentale derivante dalle numerose commissioni ufficiali ricevute durante

---

[383] *Ibidem.*

[384] Si veda la scheda relativa al busto, presente sul sito del Ministero: cultura.mise.gov.it (ultima consultazione: 10/01/2021).

[385] Per l'analisi della quale si rimanda alla bibliografia più recente. In particolare si veda: F. Antonacci, G. C. De Geo (a cura di), *Ercole Drei (Faenza 1886 - Roma 1973) dalla Secessione al Classicismo del Novecento,* cat. della mostra, Roma 16 maggio - 24 giugno 2005, Francesca Antonacci, via Margutta 54, Roma, Roma 2005, e G. C. De Feo, D. M. Titonel (a cura di), *Ercole Drei 1886-1973: trenta disegni inediti. Scultura e pittura*, in collaborazione con l'Associazione Amici di Villa Strohl-fern, cat. della mostra, Roma, Nuova Galleria Campo de' Fiori, febbraio-aprile 2008, Roma 2008. Del catalogo del 2005 si segnala, in particolare, la ricca bibliografia a cura di Giovanna Caterina de Feo, redatta consultando il Fondo Ercole Drei presso l'Archivio Storico della Quadriennale, l'Archivio di Francesco Trombadori, Villa Strohl-fern, il fondo Attilio Torresini presso l'Archivio Trombadori e l'Archivio della Scuola Romana.

tutto il Ventennio con una certa continuità e la costante partecipazione alle esposizioni nazionali ed internazionali del periodo consentono di desumere l'alto grado di inserimento dell'artista all'interno dell'ambiente culturale ed istituzionale dell'epoca.
Inoltre, la sua presenza tra gli artisti chiamati da Piacentini per la decorazione del Ministero delle Corporazioni, seppure per due opere "minori" rispetto a quelle assegnate ad artisti quali Mario Sironi o Giovanni Prini (rispettivamente la grande vetrata raffigurante *La Carta del Lavoro* ed il portale bronzeo di accesso, con le otto formelle raffiguranti *Arti liberali*, *Commercio*, *Trasporti di mare*, *Agricoltura, Arti plastiche e liriche*, *Banca*, *Trasporti aerei e terrestri*, *Industria*[386]), e per il Palazzo di Giustizia di Milano [Fig. 78], testimonia il rapporto di stima e di fiducia intercorrente, anche a distanza di oltre un decennio dall'episodio messinese, tra l'architetto e l'artista, nonostante Piacentini, come si vedrà, si sarebbe rivolto via via con maggiore frequenza ad altri artisti.

A proposito del rapporto fra Drei e Piacentini occorre segnalare, infine, un'altra occasione di contatto, che verrà brevemente analizzata considerando lo scultore Antonio Bonfiglio: Ercole Drei, infatti, partecipò al concorso per il Monumento ai Caduti di Messina bandito nel 1922, accedendo anche al secondo grado. Alla competizione, che non andrò a buon fine, parteciparono anche Bonfiglio (pertanto si è scelto di approfondire la vicenda trattando della sua figura) e gli architetti Rapisardi, ma – ecco il dettaglio di maggior interesse rispetto a Drei – tra i componenti della Commissione figurava Marcello Piacentini.

Infine, sembra interessante notare come, mentre nel caso della produzione più "intimista" i caratteri peculiari dell'artista siano rimasti più o meno costanti anche con il passare dei decenni, analizzando la produzione scultorea monumentale è possibile notare taluni mutamenti nel linguaggio utilizzato: se, infatti, la Quadriga di Messina è accostabile stilisticamente agli altri monumenti creati nel corso degli anni Venti, nelle opere ufficiali realizzate negli anni Trenta e negli anni Quaranta risulta evidente il ricorso ad un vocabolario più vicino al gusto Novecento, ravvisabile nella resa maggiormente massiccia e semplificata dei corpi, in una marcata stilizzazione dei tratti dei volti, nella creazione di figure dai gesti più netti e tendenti verso un'ideale astrazione, in luogo di una maggiore espressività e di una delicatezza nei gesti, nel modellato e nella levigatura delle superfici, ravvisabili nella produzione di piccolo formato. Se le figure del bassorilievo *La Giustizia e il*

[386] Si veda la scheda presente sul sito del Ministero dello Sviluppo Economico: cultura.mise.gov.it (ultima consultazione: 10/01/2021).

*Potere Esecutivo* di Milano ricordano quelle presenti presso la Certosa di Bologna o quelle del cippo posto a decoro del ponte Duca d'Aosta, la *Minerva* della Quadriga messinese è accostabile alla Vittoria alata posta sulla sommità del Monumento ai Caduti di Savignano del 1924 sebbene, almeno in parte, le differenze e le analogie siano dovute al materiale impiegato, marmo scolpito o bronzo fuso.

Bernardo Morescalchi, Arciere, Stadio dei Marmi, Roma. catalogo.beniculturali.it.

# 5.4 BERNARDO MORESCALCHI

La scelta di non affrontare un'analisi approfondita su tutta la produzione di Ercole Drei, già in parte motivata, deriva dalla constatazione dell'esistenza di una discreta bibliografia sull'artista alla quale, infatti, si rimanda per maggiori approfondimenti. Nel caso degli artisti affrontati in precedenza, al contrario, lo studio si è soffermato anche sulle opere minori in quanto, in assenza di corpose bibliografie, tale indagine è stata ritenuta utile al fine di abbozzarne le figure ed i percorsi artistici in vista di possibili futuri approfondimenti.

La scarsità di fonti bibliografiche è comune anche ad altri artisti coinvolti nella decorazione del Palazzo di Giustizia di Messina: rimanendo alle decorazioni degli esterni, occorre considerare le teste di Minerva poste al di sopra dei portali laterali di accesso all'edificio, realizzate da Bernardo Morescalchi, mentre quelle poste al di sopra delle finestre sono opera di Antonio Bonfiglio, sebbene si debba riscontrare qualche discordanza tra le fonti d'epoca: l'articolo sul Palazzo pubblicato nell'aprile del 1928 dalla rivista "Architettura e Arti Decorative", infatti, sosteneva quanto esposto[387], mentre Stefano Bottari, ne' "La Gazzetta" del 31 ottobre 1927 (articolo poi ripubblicato, come visto, all'interno del Primo Quaderno dell'Italia Fascista in occasione dell'inaugurazione) affermava che «nelle testate e sui fianchi delle grandi teste di Minerva sporgono sugli architravi delle finestre centrali. Queste sono opere del Marescalchi» riconoscendo, inoltre, «la grazia un po' acerba» dell'artista «per le opere di scultura» e la «nota fondamentale greca» alla quale si richiamavano le suddette «teste di Minerva sui fianchi»[388]. Fra le sculture presenti occorre notare alcune differenze: in taluni casi esse si stagliano direttamente al di sopra della porta di ingresso, mentre in altri sono incluse entro tondi, allo stesso modo dei busti dei giureconsulti presenti sulla facciata principale. Anzitutto, però, bisogna distinguere le teste di Minerva di minori dimensioni che si trovano al di sotto delle finestre dei prospetti laterali del corpo di fabbrica centrale (otto per facciata) e dei corpi secondari (quattro per facciata): probabilmente realizzate da Antonio Bonfiglio – che, come ricordato, negli esterni si occupò delle sculture aventi funzione puramente ornamentale –, esse ricordano le prodromi leonine della facciata principale, poiché sono caratterizzate da tratti stilizzati e ripetitivi e si stagliano direttamente sulla parete, impreziosendola ed accrescendone il ritmo, creato dall'alternanza tra le finestre e

[387] N. d. R., *Il Palazzo di giustizia di Messina dell'Arch. Marcello Piacentini,* in "Architettura e Arti Decorative", VIII, 8, aprile 1928, p. 356.

[388] S. Bottari, *La decorazione,* in *Palazzo di Giustizia in Messina…,* op. cit., p. 21.

le paraste che riprendono idealmente la funzione delle semicolonne, presenti nella facciata principale e nei profili leggermente sporgenti dei corpi laterali, in corrispondenza degli ingressi secondari. Le altre teste di Minerva hanno dimensioni maggiori e sono a loro volta distinguibili tra quelle che si trovano al di sopra di alcune finestre del piano terra e quelle che sovrastano gli ingressi secondari. Tutte presentano dei lineamenti molto duri e stilizzati, un'espressione nobile e seria ed il capo coperto da un elmo, riprendendo l'iconografia caratteristica della dea, generalmente contraddistinta da un naso importante e pressoché allineato rispetto alla fronte ed all'elmo, dalla bocca piccola e dall'espressione composta e decisa. Le teste ascrivibili alla prima tipologia, dieci in totale, sono poste al di sopra delle finestre del piano terra che si trovano a ridosso degli angoli dei corpi di fabbrica e costituiscono l'ideale raccordo tra le finestre stesse, evidenziate da semplici cornici in pietra, e le iscrizioni sovrastanti, inquadrate da due motivi decorativi fitomorfi. Alcune iscrizioni sono in latino, altre in italiano: al di sopra della finestra e del bassorilievo posti ad angolo tra la via Cannizzaro e la via Cesare Battisti, ad esempio, è presente l'iscrizione «*CONTRA LEGEM FIT, QVOD IN FRAVDEM LEGIS FIT*» (una variante della locuzione latina «*contra legem facit qui id facit quod lex prohibet*», ovvero «agisce contro la legge colui che compie ciò che la legge proibisce»), che si ritrova anche al di sopra di un bassorilievo appartenente alla medesima tipologia e presente all'estremità della facciata posteriore del corpo principale, sulla via Nicola Fabrizi, mentre al di sopra dell'altra testa scolpita, presente sulla facciata del corpo laterale sinistro che si affaccia su via Battisti, si trova il motto «*LEGIS VIRTVS EST IMPERARE VITARE, PERMITTERE, PVNIRE*» («la caratteristica delle leggi può essere: comandare, proibire, permettere, punire», locuzione attribuita al giureconsulto Modestino). Altre massime presenti in posizioni simili, che si affacciano sulla via Fabrizi, sono: «*LEX EST OMNIVM REGINA RERVM ATQVE HVMANARVM*» («la legge è la regina di tutte le cose e le persone») e «*MAXIME TAMEN IN JVRE AEQVITAS SPECTANDA EST*» («in tutte le cose, ma specialmente nel diritto, si deve aver riguardo all'equità», sebbene la prima parte della famosa locuzione, «*IN OMNIBUS QUIDEM*», sia omessa), mentre al di sopra dei bassorilievi posti simmetricamente ma sull'altro corpo laterale, che si affaccia su via di Porta Imperiale, sono presenti frasi in italiano, quali: «UTILITÀ E GIUSTIZIA SONO GLI ELEMENTI SOSTANZIALI DEL DIRITTO», «LA LIBERTÀ CONSISTE NEL FARE CIÒ CHE LA LEGGE NON PROIBISCE» e «LA LEGGE TRASFORMA IN ORDINE IL DOVERE IMPERFETTO DELLA MORALE».

Tornando alle sculture, le teste poste al di sopra delle suddette finestre presentano i medesimi tratti stilistici, che riprendono i canoni espressi dalla statuaria greca: il viso è

ovale, il naso pronunciato e la bocca piccola ma carnosa; gli occhi sono grandi, lo sguardo è fisso ma leggermente spostato verso destra (come si nota dal dettaglio delle pupille incise), i capelli sono mossi e ricadono morbidamente ai lati del lungo collo, mentre il capo è concluso da un imponente elmo, costituito da ben cinque terminazioni e, sulla fronte, da una sorta di visiera che lascia intravedere dei capelli molto stilizzati. Tre delle cinque terminazioni dell'elmo, infine, presentano ulteriori elementi, ovvero una sfinge al centro e, probabilmente, due leoni ai lati. Le altre teste, poste al di sopra dei portali secondari di accesso alle diverse aree del Palazzo, come anticipato si trovano entro medaglioni in pietra gialla di Solunto, come nel caso dei medaglioni dei giureconsulti. Sebbene l'iconografia sia la medesima, si notano alcune differenze nella resa dei volti: i tratti risultano più induriti, il naso maggiormente marcato e la bocca più piccola e meno carnosa, mentre lo sguardo è reso ancor più fisso poiché non sono presenti le pupille. Inoltre i capelli risultano maggiormente stilizzati, meno mossi intorno al collo e più evidenti sulle tempie; infine alcune figure presentano un tipo di elmo che, per forma, si avvicina a quello delle teste poste sopra le finestre, poiché costituito da cinque terminazioni ma, in luogo della sfinge e dei leoni, a decorarlo sono posti due serpenti che, incrociandosi, si ricongiungono al centro del capo della dea, sopra la fronte. Nell'altra variante di testa di Minerva presente al di sopra degli ingressi (sovrastante la scritta «*JVSTITIA*» o, nel caso degli ingressi ai corpi laterali, la scritta «TRIBVNALI») i tratti del volto sono i medesimi, ma la capigliatura e l'elmo presentano delle differenze per cui potrebbero risalire a mani differenti: i capelli sono meno mossi ed evidenti, la figura sembra meno espressiva e più fredda e composta rispetto all'altra variante, mentre l'elmo risulta semplificato, in quanto prevede una forma allungata verso l'alto, una decorazione frontale ed è sormontato da un'unica piccola testa di leone.

Sebbene il soggetto e la funzione dei bassorilievi siano i medesimi sono, dunque, riscontrabili lievi differenze che in qualche modo caratterizzano la decorazione la quale, pur essendo di tipo prettamente ornamentale, conferisce un'aura di sacralità all'edificio. Essa, infatti, richiama alla memoria gli esempi classici e contribuisce a valorizzare taluni partiti architettonici, importanti dal punto di vista funzionale (soprattutto gli accessi al Palazzo) ma anche dal punto di vista simbolico e valoriale, aspetto evidenziato dalla presenza dei motti, latini o italiani, che richiamano le leggi o talune regole di condotta morale da seguire. Se dall'analisi delle fonti d'epoca non è possibile risalire con certezza alla paternità delle singole opere decorative, un altro elemento permette di avanzare un'ipotesi attributiva: all'interno del Palazzo sono presenti tre grandi teste di Minerva che sormontano i portali in marmo di Billiemi, come ricordato all'interno della pubblicazione

del 1928[389], ove vengono attribuite ad Antonio Bonfiglio, nonché altre più piccole poste «sulle porte minori»[390], attribuite da Francesca Paolino allo stesso artista. Le sculture più grandi presentano i medesimi caratteri stilistici e compositivi delle teste di Minerva apposte al di sopra delle finestre del piano terra che si trovano alle estremità delle facciate laterali e posteriori dell'edificio: evidentemente è stato utilizzato un unico modello e la sola differenza consiste nel materiale impiegato, pietra o cemento all'esterno, marmo grigio scuro di Billiemi all'interno del Palazzo. Di conseguenza è possibile ipotizzare che Bonfiglio abbia realizzato tali bassorilievi, oltre alle teste di minor dimensione che ornano le facciate laterali ed agli altri elementi puramente decorativi (come i festoni con le cornucopie ed i motivi fitomorfi), ma anche i tondi posti a decoro degli attici delle facciate secondarie dell'edificio centrale, che presentano motivi riconducibili alla Giustizia. Sull'attico del prospetto che si affaccia sulla via Cesare Battisti i due medaglioni, posti ai lati dell'iscrizione «A CRESCERE FORZA E PRESTIGIO AGLI STATI, A DARE PRESIDIO ALLE CIVILI LIBERTÀ, SI AFFERMA SOVRANA SU TUTTI LA MAESTÀ DELLA LEGGE», raffigurano una fiaccola accesa, affiancata da due tavole della Legge entro le quali è inciso «*DVRA* […] *ED LEX*» (la parte inferiore del medaglione è danneggiato per cui l'iscrizione non risulta interamente leggibile) ed un grande fascio littorio affiancato da una stella (l'abbinamento di fascio e stella si ritrova in un dettaglio decorativo posto entro il timpano che sovrasta un portale, in un disegno progettuale di Piacentini conservato presso l'Archivio del Genio Civile di Messina e noto attraverso la pubblicazione del 1984 di Paolino, come si vedrà più avanti, per cui è probabile che l'architetto abbia concepito anche il soggetto di tali medaglioni). Tornando alle teste di Minerva, dunque, Morescalchi dovrebbe aver realizzato quelle inscritte entro i tondi che sovrastano gli ingressi secondari e che, pur presentando i medesimi tratti stilistici e lineamenti simili, si differenziano per il tipo di elmo indossato.

Su Bernardo Morescalchi (talvolta citato come Marescalchi), similmente ai casi di Riccardi e di Cloza non è stata individuata un'ampia bibliografia, per cui si tenterà di tracciarne un profilo al fine di inquadrarlo in rapporto al contesto culturale del tempo. Il primo elemento di grande interesse, a proposito dell'artista originario di Carrara – ove era nato nel 1895 ed aveva frequentato l'Accademia di Belle Arti, giungendo poi a Roma, nel 1915, per frequentare la Scuola dell'Arte della Medaglia –, consiste in una precedente collaborazione con Marcello Piacentini, in occasione del cinema-teatro Savoia.

---

389 *Palazzo di Giustizia in Messina…*, op. cit., p. 37.

390 F. Paolino, *Dal monumentale al razionale…,* op. cit., p. 17.

Nell'articolo sull'architetto pubblicato nel 1930 su "Emporium" (citato in precedenza), Nezi menzionava Morescalchi tra i «collaboratori nelle varie tecniche plastiche e pittoriche» intervenuti nella decorazione del progetto fiorentino del 1920-22, «esemplificazione se non la più grandiosa, certo la più squisitamente raffinata in fatto di sale di proiezione»[391], ma già nel 1923 Mario Tinti, in un testo descrittivo della nuova architettura pubblicato su "Architettura e Arti Decorative", aveva indicato la presenza dell'artista tramite la didascalia di un'immagine che mostrava la grande «lanterna luminosa all'esterno» dell'edificio, costituita da «putti di Morescalchi»[392]. In tempi più recenti, anche Arianna Sara De Rose aveva riportato la notizia, descrivendo «l'unico elemento che funge da segnale» del nuovo cinema-teatro – «costruito usufruendo delle mura perimetrali del cosiddetto Strozzino, un edificio alle dipendenze del palazzo Strozzi», che all'esterno riproponeva «le antiche bugne grezze del palazzo antistante» – e che indicava l'ingresso del locale situato nei sotterranei del cinema, ovvero «una lanterna, incastonata tra le bugne nell'angolo alto del basamento, ornata da putti neri e realizzata da Morescalchi»[393] [Fig. 199]. La produzione maggiormente nota dell'artista è quella relativa al Foro Italico (all'epoca Foro Mussolini) di Roma: per lo Stadio dei Marmi Morescalchi realizzò il *Giuocatore di calcio* [Fig. 197] e l'*Arciere* [Fig. 197 bis], in rappresentanza rispettivamente delle province di Catanzaro e di Ravenna e, poco distante dal suddetto Stadio, l'unica scultura di soggetto femminile presente all'interno del complesso sportivo, raffigurante *La Giovinetta* o *La Bagnante* [Fig. 198]. Le due figure di atleti, accomunate dallo sguardo fiero e composto e dalla corporatura massiccia, si conformano pienamente allo stile monumentale di ispirazione classica e michelangiolesca; il *Giuocatore di calcio* fu riprodotto anche su un francobollo delle Poste Italiane che celebrava i Giuochi Universitari Internazionali di Torino del 1933, anteposto al noto obelisco del Foro romano dedicato al Duce [Fig. 197]. La figura femminile, invece, presenta linee più addolcite, anch'essa si ispira alla statuaria classica – in particolare, per posa e atteggiamento languido ma composto, potrebbe raffigurare una Venere al bagno – e, prima della collocazione definitiva, fu presentata alla Prima Quadriennale del 1931, come si può desumere da un

---

391 A. Nezi, *Artisti contemporanei Accademici d'Italia. Marcello Piacentini*, in "Emporium", 1930, vol. 71, n. 422, p. 103.

392 M. Tinti, *Il cinema teatro Savoia a Firenze,* in "Architettura e Arti Decorative", n. 6, 1923, p. 216.

393 A. S. De Rose, *Marcello Piacentini..*, op. cit., p. 67.

filmato dell'Istituto Luce sulla manifestazione[394]. Dalla ricerca condotta sul sito dell'Archivio della Quadriennale di Roma[395] emerge la partecipazione di Morescalchi a diverse edizioni dell'esposizione, presentando medaglie con vari soggetti (*S. Francesco*, *S. Giorgio e il drago*, *Ritratto di Signora*, *L'aquila*, *il Nido*, *il Navigatore*, *la Crociera avanguardisti*, documentate dall'album fotografico n. 5 relativo alla I Quadriennale visibile sul sito della Fondazione) e sculture, fra le quali è possibile menzionare il *Ritratto di vecchio* del 1931 (mentre la presenza della *Bagnante* non è documentata) e le opere esposte nel 1943, note per merito della documentazione fotografica: *La romana*, *Ritratto femminile*, *La Bagnante* (che, per posa e fattura, si differenzia da quella del 1931), *La Dormiente* e *Ritratto maschile*[396]. Dalla ricerca condotta sul sito dell'ASAC - Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia, invece, risulta la partecipazione dell'artista alle edizioni del 1932, del 1934 e del 1936, anche in questo caso presentando medaglie e sculture dai soggetti talvolta celebrativi – ad esempio le medaglie raffiguranti il Duce, Italo Balbo, Arnaldo Mussolini ed il Foro Mussolini ed il busto bronzeo di Renato Ricci, Presidente dell'Opera Nazionale Balilla e Ministro delle Corporazioni – talaltra intimistici, quali *Donna dormiente*, *Pastore*, *Viandante*, *Nudo di bambino* e *Pugilatore*. Altre notizie su Morescalchi sono desumibili dal volume del 1942 di Alberto Riccoboni, *Roma nell'arte: la scultura nell'evo moderno dal Quattrocento ad oggi*, all'interno del quale l'architetto e critico d'arte riportava la vittoria di un Pensionato artistico di scultura da parte dell'artista, la successiva partecipazione alle mostre degli Amatori e Cultori (ove potè certamente entrare in contatto con alcuni degli artisti coinvolti nella decorazione del Palazzo di Giustizia di Messina e con Piacentini) e l'insegnamento presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli dal 1934 al 1939[397], mentre dal 1940 avrebbe insegnato Scultura presso il Liceo Artistico di Roma. Nella stessa pubblicazione veniva citata anche una statua di *Atleta* presente presso la Casa della G.I.L. di San Lorenzo a Roma, ma la scultura non è stata identificata e non è menzionata dalle fonti consultate. La

---

394 Giornale Luce A0713, *A Roma la Quadriennale d'Arte Nazionale,* gennaio 1931, patrimonio.archivioluce.com. Nello stesso video è interessante notare, altresì, la presenza di opere realizzate da alcuni degli artisti impegnati nella decorazione del Palazzo di Giustizia, a riprova della loro attiva partecipazione alle manifestazioni artistiche e del loro inserimento nel sistema espositivo istituzionale. Come indicato dalla descrizione delle sequenze, oltre all'opera di Morescalchi, indicata come «il "Nudo" di donna che si acconcia i capelli di B. Morescalchi esposto nella sala XVI», è possibile individuare due opere di Dazzi e di Riccardi: «la rotonda d'onore con, al centro, la scultura "Bambina al mare" di Arturo Dazzi»; «la sala collettiva XXXII con la scultura "La Madre dell'eroe" di E. Riccardi».

395 L'artista partecipò alle edizioni del 1931, del 1943, del 1948, del 1951-52 e del 1955-56 (I, IV, V, VI e VII Quadriennale).

396 Visibile sul sito della Quadriennale: www.quadriennalediroma.org (ultima consultazione: 12/01/2021).

397 A. Riccoboni, *Roma nell'arte: la scultura nell'evo moderno dal Quattrocento ad oggi,* Roma 1942, p. 554.

partecipazione ad almeno una mostra organizzata dalla Società Amatori e Cultori, invece, è accertata dall'articolo di Lancellotti pubblicato nel maggio 1920 su "Emporium" e citato in precedenza: il critico riferiva la presenza di «Bernardo Morescalchi con un interessante *Frammento*» e tra le immagini compariva un'altra opera dell'artista, il piccolo bronzo *Lucciola*[398]. Sulla medesima rivista un articolo dell'aprile 1932 attestava, inoltre, la partecipazione di Morescalchi alla Terza Mostra del Sindacato Laziale di Belle Arti, sebbene con una nota critica, ad ulteriore riprova del suo inserimento all'interno della rete istituzionale. Renato Pacini vi sosteneva, infatti: «ad un levigato *Frammento* in marmo e ad un tentativo di render classica la rubiconda faccia di S. E. Bazzani, mi sembrano da preferire le medaglie che Bernardo Morescalchi espose alla Quadriennale»[399]. Sul fascicolo di luglio dello stesso anno, infine, in un articolo dedicato al nuovo Ministero dell'Aeronautica, realizzato dall'architetto Roberto Marino su incarico diretto di Italo Balbo, Alessandro Benedetti descriveva il Palazzo e, a proposito dell'atrio, notava i «bassirilievi del Morescalchi, gagliardamente eleganti, fusi con l'architettura», che ornavano «sobriamente l'interno delle arcate principali» (come mostrava anche un'immagine posta a corredo del testo), mentre a proposito della decorazione degli interni il critico segnalava la presenza di un busto realizzato dall'artista e di un non meglio specificato ritratto ad opera di Ercole Drei: «pittura e scultura, con ritratti di E. Drei, di D. Socrate, di B. Notte, di F. Trombadori, di A. Bocchi, di A. Barrera, di G. Guerrini, di A. Bartoli e con due busti, scolpiti dal Morescalchi e da Attilio Torresini, glorificano i fulgidi eroi dell'Aeronautica»[400]. La paternità di altre opere di Morescalchi deriva da notizie contenute in sintetiche schede di alcuni siti relativi a Case d'Aste o ad Antiquari o da ulteriori ricerche condotte online: nel 1929 l'artista realizzò due coppie di angeli [Fig. 203] per la cappella del Santissimo Sacramento, progettata da Cesare Bazzani in ricordo del giubileo di Pio XI, e posta sul lato sinistro del transetto della chiesa di San Carlo al Corso, a Roma, mentre altri angeli furono realizzati per la facciata della chiesa di Santa Maria degli Angeli ad Assisi. La collaborazione con Bazzani è attestata, inoltre, dal Monumento ai Caduti di Forlì, realizzato tra il 1925 ed il 1932, per il quale Morescalchi realizzò il bronzo della Vittoria alata posto sulla sommità [Fig. 201] – attestato anche dal contenuto della busta conservata presso l'Archivio bio-iconografico della Galleria Nazionale di Roma

---

398 A. Lancellotti, *La 89a Mostra d'Arte della "Società Amatori e Cultori*, in "Emporium", Vol. LI, n. 305, 1920, pp. 257- 258.

399 R. Pacini, *Cronache romane. La terza mostra del sindacato laziale di Belle Arti*, in "Emporium", Vol. LXXV, n. 448, 1932, p. 254.

400 A. Benedetti, *Cronache romane. Il Ministero dell'Aeronautica*, in "Emporium", Vol. LXXXVI, n. 451, 1932, pp. 59, 61.

– e dalla decorazione del Palazzo delle Poste di Forlì, progettato negli stessi anni dall'architetto e per il quale l'artista aveva realizzato due gruppi equestri bronzei [Fig. 202] da porre a coronamento dell'edificio, come riportato dal sito della Fonderia Marinelli di Firenze, dove vennero fuse le opere, che insieme alla descrizione ha pubblicato due foto d'epoca relative ai cavalli:

> «I due gruppi statuari bronzei realizzati dallo scultore carrarese Bernardo Morescalchi, e fusi dalla Fonderia Marinelli, raffiguranti un cavallo con accanto un messaggero, dovevano sormontare le estremità del coronamento della facciata del Palazzo delle Poste di Forlì, ma per motivi tecnici furono rimossi poco dopo la posa, avvenuta nella primavera del 1933, per essere collocati sopra un analogo edificio postale progettato dal Bazzani a Pescara. È probabile che le due sculture siano state distrutte dall'industria bellica come numerose altre opere metalliche di quella città»[401].

Un altro intervento dell'artista, non meglio specificato, si troverebbe a Biella, presso l'edificio dell'Opera Nazionale Balilla, progettato nel 1930 da Costantino Costantini e decorato da Morescalchi, da Umberto Baglioni, da Michele Guerrisi e da Attilio Selva. Infine sono attribuibili a Morescalchi altre due Vittorie alate – evidentemente un soggetto nel quale si era particolarmente specializzato – che compongono un Monumento ai Caduti del 1928, addossato angolarmente alla facciata di un edificio romano sito in piazza Mastai, ad angolo con viale Trastevere [Fig. 200]. Le due sculture bronzee sorreggono la lapide che riporta i nomi dei caduti e reggono una lampada votiva ed una corona d'alloro.

[401] Si veda: www.fonderiamarinelli.it (ultima consultazione: 12/01/2021).

## 5.5 ANTONIO BONFIGLIO

Tornando alla decorazione del Palazzo di Giustizia di Messina, occorre considerare l'altro artefice delle teste di Minerva, ossia l'artista messinese Antonio Bonfiglio che, come anticipato, si occupò anche delle decorazioni ornamentali degli esterni [Figg. 191-196], come le gronde leonine, le testine di Minerva ripetute sui prospetti secondari, i motivi fitomorfi che inquadravano le iscrizioni poste al di sopra delle teste o quelli che decoravano le cornici degli ingressi secondari, le ghirlande con cornucopie – presenti al di sotto delle finestre del primo livello e nelle parti angolari degli attici, in corrispondenza della facciata principale e degli ingressi degli altri corpi di fabbrica – nonché i medaglioni degli attici secondari raffiguranti, come ricordato in precedenza, una fiaccola posta fra le tavole della Legge ed un fascio littorio accompagnato da una stella. Probabilmente a Bonfiglio si devono, altresì, le tavole della Legge che sormontano i pilastri posti dinanzi gli ingressi laterali [Figg. 191, 192, 194], interrompendo le cancellate e ponendo in risalto le aree di accesso: su ciascun pilastro erano presenti quattro tavolette, una per lato, sulle quali erano apposte delle iscrizioni latine, quali ad esempio: «*QVID LEGES SINE MORIBVS*», «*ODIA SVNT RESTRINGENDA*», «*SACRIFICATE SACRIFICIVM IVSTITIA*», «*FVNDAMENTVM IVSTITIA FIDES*», «*LEGES IMPROBOS OFFICIVNT BONOS DEFENDVNT*» e «*IVSTITIA ELEVAT GENTES*» (rispettivamente «quali leggi senza morale», nel senso che le leggi senza morale sono vane; «i problemi devono essere ridotti», «offri il sacrificio della giustizia», «la fede è il fondamento della giustizia», «le leggi colpiscono i malvagi, difendono i buoni», «la Giustizia eleva le persone»).

Anche nel caso di Bonfiglio la bibliografia individuata non è molto corposa. L'artista è discretamente noto a livello locale poiché nel corso dei numerosi decenni di attività ha realizzato diverse opere per la sua città natale. Dalle ricerche condotte sul sito dell'ASAC - Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia è emersa la costante partecipazione dell'artista alle Biennali del 1928, 1930, 1932, 1934, 1936, 1938, 1940 e poi a quelle del 1948 e del 1956, presentando per lo più bronzi – il *Cieco* [Fig. 205], il *Novizio*, *Il giornalista Ivanoe Fossati*, il *Cola Pesce*, il *Ritratto del Signor Marigo*, *Il Pittore Ezio Sclavi* [Fig. 206], il *San Giovannino*, il *Ritratto di Ragazza*, i ritratti *Luisetta* e *Mariuccia* – nonché il *Ragazzo* in pietra, il *San Giovannino* in gesso patinato e le terrecotte *Lillina* e *Testa di Ragazza*. La ricerca sul sito dell'Archivio della Quadriennale di Roma ha svelato, inoltre, l'assidua presenza dell'artista alle manifestazioni romane: Bonfiglio

partecipò a tutte le edizioni, dal 1931 al 1959-60 (ovvero l'VIII Quadriennale), ad esclusione della quarta. Volendo citare altre occasioni espositive di rilevanza nazionale, bisogna menzionare almeno la III Mostra Coloniale della Arti Applicate organizzata nel 1930 a Roma – alla quale presero parte anche Silvestre Cuffaro, Lia Pasqualino Noto, Mimì Lazzaro e Leo Castro[402] – e, nella stessa città, la Mostra dell'Arte nella Vita del Mezzogiorno d'Italia, tenutasi nel 1953 presso il Palazzo delle Esposizioni.

L'inserimento di Bonfiglio nel sistema espositivo istituzionale regionale, invece, è attestato dalla presenza costante alle Esposizioni Sindacali Siciliane, verificata attraverso l'analisi dei cataloghi delle mostre, ripubblicati da Gioacchino Barbera nei due volumi del 2002 e del 2003, menzionati nel primo capitolo[403]. All'interno del catalogo relativo all'edizione del 1933, ove aveva esposto il *Colapesce* in bronzo e due *Teste* in marmo, ad esempio, lo stesso artista dichiarava:

> «Ho cercato sempre d'accostarmi all'arte con semplicità e umiltà, mirando al contenuto spirituale e non alle forme esteriori. Ho ricercato sempre il sentimento. Per me l'arte è carattere: insomma l'opera d'arte deve avere la ragione d'essere. Mi propongo ancora di vedere la natura con l'occhio dell'anima, con semplicità, intimamente, liberandomi da ogni influsso culturale e sopratutto evitando ogni cerebralismo»[404].

La partecipazione dell'artista è confermata, altresì, dalla ricorrenza del suo nome all'interno degli articoli sulle esposizioni organizzate in Sicilia, alcuni dei quali sono stati consultati presso l'Archivio Eredi Schmiedt: trattandosi di stralci e non dei giornali per intero, le informazioni che permettono di identificare la testata e la data sono sempre segnate a margine, a matita (probabilmente dallo stesso Daniele Schmiedt, che conservava gli articoli nei quali era citato).

Dall'articolo pubblicato il 16 giugno 1928 sulla "Gazzetta di Messina", dedicato al gruppo degli artisti messinesi partecipanti alla Mostra di Taormina, ad esempio, emerge un dato molto interessante al fine di comprendere i rapporti di collaborazione esistenti. Stefano

---

402 Come riportato sul volume: V. Sgarbi, P. Ferruzzi, G. Cuffaro Ferruzzi (a cura di), *Pina Calì pittrice Silvestre Cuffaro scultore. Vigorose impronte*, Bagheria 2006.

403 G. Barbera (a cura di), *Arte e Stato. Le esposizioni sindacali in Sicilia (1928-1942),* 2 voll., Messina 2003.

404 A. Bonfiglio, *Quarta Mostra Regionale Sindacale d'Arte. Catalogo*, marzo-aprile 1933 p. 32, riportato in G. Barbera (a cura di), *Arte e Stato. Le Esposizioni Sindacali in Sicilia (1928-1942),* tomo primo (1928-1935), Messina 2002, p. 340.

Bottari, infatti, rispondendo «alla recente affermazione della mancanza di comunità artistiche siciliane capaci di portare una loro nota vitale nello sviluppo artistico contemporaneo», elogiava «l'ambiente creato da un gruppo di artisti messinesi per la mostra di Taormina», ovvero «una sala da the per un grande albergo» curata da Bonfiglio, Schmiedt, Romano ed altri artisti nonché dall'architetto Camillo Autore. In quell'occasione, secondo il critico, «il sentimento di una così pura e nobile tradizione appar(iva) luminosamente riflesso nella sala architettata da Camillo Autore in collaborazione con Antonio Bonfiglio, Carmelo Accetta, Adolfo Romano e Daniele Schmiedt, ed eseguita, con una raffinata perfezione e con una cura veramente appassionata, dai fratelli Timpanaro per quel che riguarda i mobili; e da Carmelo Cerrito per quel che riguarda la decorazione architettonica»[405]. A riprova del clima di collaborazione esistente si riporta anche la notizia di una mostra organizzata già nel 1923 presso il Cinema Centrale di Messina da Bonfiglio, Daniele Schmiedt, Camillo Autore ed Enrico Brunelli[406].

Sul quotidiano "L'Ora" del 19-20 ottobre 1929 Remigio Strinati riferiva, invece, della mostra allestita da un gruppo di giovani pittori e scultori siciliani presso la Camerata degli Artisti di Roma, ma a proposito di Bonfiglio era presente qualche riserva, poiché lo storico dell'arte affermava: «lo scultore Bonfiglio ha troppo poco per un giudizio sicuro: al *Bimbo* che s'avanza verso la vita fa riscontro la tragedia del *Cieco*: bene aderiscono le due tecniche ai due temi; strano che la tragedia ci commuova senza repulsioni; forse per la dolcezza chiaroscurale quasi medardiana che avviluppa e santifica la sventura»[407].
Tornando alle Esposizioni Sindacali Siciliane, infine, sul quotidiano "Il Tevere" del 5 aprile 1933, a proposito della IV edizione, organizzata a Catania, Domenico Rapisardi riferiva: «il *Cola Pesce* di Antonio Bonfiglio (che presenta nella seconda sala due gessi delicatissimi) è opera ottima che unisce alla robustezza del modellato una grande espressività»[408]. Anche la rivista "Emporium" si occupò, talvolta, delle Esposizioni Sindacali Siciliane: ad esempio, nell'articolo relativo alla seconda edizione, Andrea Agueci dichiarava:

---

[405] S. Bottari, *Il gruppo degli artisti messinesi. Alla Mostra di Taormina,* in "Gazzetta di Messina", 16 giugno 1928.

[406] A. M. Ruta, *Daniele Schmiedt (Palermo, 16 gennaio 1888 - Messina 4 dicembre 1954)*, in G. Barbera, A.M. Ruta (a cura di), *Da Schmiedt a Schmiedt…,* op. cit., p. 129.

[407] R. Strinati, *Giovani pittori e scultori siciliani. Alla «Camerata degli Artisti» di Roma,* in "L'Ora", 19-20 ottobre 1929.

[408] D. Rapisardi, *La IV Mostra Sindacale d'Arte a Catania,* in "Il Tevere", 5 aprile 1933.

«Bellissimo è il Cieco di Antonio Bonfiglio, un nobile artista messinese che unisce a una tecnica sicura una viva luce d'ispirazione»[409].

Rispetto alle undici edizioni organizzate tra il 1928 ed il 1942, Antonio Bonfiglio fu assente soltanto alla prima manifestazione, probabilmente per motivi di natura organizzativa, considerando che nello stesso anno, come accennato, gli artisti messinesi più attivi dell'epoca avevano partecipato alla Mostra di Arti decorative siciliane di Taormina nonché alla I Mostra d'Arte del Sindacato Provinciale Belle Arti di Messina, dimostrando di essere propositivi ed indipendenti rispetto al Sindacato presente a Palermo. Sempre a proposito dell'inserimento nel sistema sindacale dell'artista, si segnala che dal 1929 Bonfiglio divenne il fiduciario del Sindacato Fascista di Belle Arti Siciliano per Messina[410].

Considerando brevemente un altro articolo, pubblicato nell'ottobre del 1923 all'interno della rivista "L'Architettura Italiana"[411], è possibile tratteggiare la vicenda del Concorso per il Monumento ai caduti di Messina che, al di là degli esiti infruttuosi, testimonia il grado di inserimento dell'artista nel sistema istituzionale dell'epoca ed un momento di contatto fra l'artista e Marcello Piacentini, membro della Commissione giudicatrice, che lo avrebbe coinvolto poco dopo nella decorazione del Palazzo di Giustizia. A tal proposito, tuttavia, è doveroso segnalare la presenza di Bonfiglio a Roma per almeno un decennio: dal 1912, come si ricorderà più avanti, l'artista frequentò la Scuola serale del Museo Artistico Industriale e le Scuole libere di Nudo, lavorando anche come intagliatore e, malgrado le interruzioni dovute alla partecipazione al conflitto mondiale, nel 1922 conseguì il titolo di Professore di Disegno Architettonico e fino al 1924 insegnò presso l'Istituto di Belle Arti di Roma.
Pertanto, è probabile che la conoscenza con Piacentini sia avvenuta nella capitale prima del Concorso che, ad ogni modo, costituisce un'occasione certa di incontro. Al di là di questo dato, il Concorso risulta interessante rispetto agli argomenti della presente trattazione per la compresenza di alcuni protagonisti dei casi indagati: oltre a Piacentini, nella Commissione figuravano, infatti, l'architetto Francesco Fichera – progettista del Palazzo di Giustizia di Catania, come più volte ricordato – e lo scultore Arturo Dazzi, con il

---

[409] A. Agueci, *Cronache palermitane, La II° mostra d'arte del sindacato siciliano: l'Ottocento e il Novecento*, in "Emporium", Vol. LXIX, n. 414, p. 384.

[410] A. M. Ruta, *L'attesa di Daniele Schmiedt, un artista inquieto fra le due guerre*, in G. Barbera, A.M. Ruta (a cura di), *Da Schmiedt a Schmiedt: tra intimismo e impegno,* Palermo 2013, p. 23.

[411] *L'esito del concorso per il monumento ai caduti di Messina*, in "L'Architettura Italiana", a. XVIII, n. 10, 1923, pp. 119-120.

quale Piacentini collaborò in diverse occasioni (anche per la decorazione del Palazzo di Giustizia della città sullo Stretto). Come riportato da Elena Ippoliti – sulla base del «Bollettino del Comitato pro Monumento ai Caduti di Messina e Provincia» del 1° agosto 1922, che conteneva il bando di concorso –, tra i membri della Commissione erano presenti anche Enrico Calandra, «Presidente della Commissione Artistica», il critico d'arte Ugo Fleres e i due rappresentanti eletti dai concorrenti, Ludovico Pogliaghi e Duilio Cambellotti[412]. L'articolo pubblicato ne' "L'Architettura Italiana" riporta altre notizie interessanti: tra i partecipanti alla competizione vi erano gli architetti Gaetano ed Ernesto Rapisardi, già collaboratori di Piacentini (ed, in seguito, progettisti del Palazzo di Giustizia di Palermo), con il progetto «Le Spighe», nonché Ercole Drei, con il progetto «Trinacria», ed Antonio Bonfiglio, con il progetto «Il maglio».
Come racconta Ippoliti, l'esito del concorso, che aveva premiato il progetto dei due fratelli originari di Siracusa, provocò numerose polemiche ed infine il monumento venne realizzato, soltanto nel 1936, da Giovanni Nicolini, incaricato dal Comune nonostante le proteste mosse al Prefetto dai Rapisardi e dagli scultori Drei e Bonfiglio nonché da Adolfo Romano, artista che in quegli anni ricopriva la carica di Fiduciario del Sindacato Interprovinciale Belle Arti[413] e che – dato di maggiore interesse in questa sede – era stato coinvolto nella decorazione del Palazzo di Giustizia (per cui in quell'occasione era entrato in contatto almeno con Ernesto Rapisardi, collaboratore di Piacentini nella direzione artistica dei lavori, e con gli altri artisti chiamati dall'architetto romano).

Il Concorso rappresenta, dunque, un esempio della partecipazione, del contatto e del confronto tra i diversi protagonisti delle vicende artistiche ed architettoniche del periodo. Pur non volendo generalizzare, poiché si tratta solo di un caso, attraverso tale testimonianza è possibile comprendere concretamente le peculiarità maggiormente apprezzate nei progetti, i rapporti esistenti tra i soggetti coinvolti e le richieste contenute nei bandi. In questo caso tali richieste erano relative sia ad aspetti progettuali, come la necessità di rendersi esattamente «conto dello ambiente, della vera essenza del tema e la particolare funzione dell'opera», sia ad aspetti pratici, come i materiali da presentare per il secondo grado della competizione, consistenti in «un bozzetto, in gesso, scultoreo o modello scultoreo-architettonico alle dimensioni di 1 × 10 di quelle del progetto; un

---

412 E. Ippoliti, *Dal dibattito nazionale sulle riviste alla cronaca locale: i Monumenti ai Caduti di Messina e Siracusa. G. R. e la pratica professionale (1922-1937)*, in M. L. Neri (a cura di), *L'altra modernità nella cultura architettonica del XX secolo. Dibattito internazionale e realtà locali*, Roma 2011, p. 160.

413 *Ivi,* pp. 169-170.

particolare a grandezza di esecuzione della parte figurativa; una relazione tecnica con la indicazione esatta dei materiali e particolari di esecuzione, contenente la espressa obbligazione ad assumere l'esecuzione completa dell'opera per lire 500.000»[414]. L'articolo riportava, poi, la relazione della Commissione che si era espressa sui progetti ammessi al secondo grado del concorso. Il progetto presentato dai fratelli Rapisardi veniva definito:

> «opera di nobile espressione architettonica, perfettamente ambientata e corrispondente ai caratteri esteriori a cui la Commissione ritiene debba essere informato un monumento commemorativo della guerra nostra, situato nella più importante piazza della risorgente città, per comporre un nucleo artistico che avrà una speciale funzione nell'organismo architettonico cittadino»[415].

Tuttavia, pur aderendo ai requisiti legati allo stile generale, all'adattamento all'ambiente ed al rapporto con la piazza, il progetto «nel nucleo centrale scultoreo – cioè nella parte a cui è affidata nella composizione la finzione espressiva» – era considerato «assolutamente deficiente» e, di conseguenza, occorreva ripensare all'aspetto artistico «con tutt'altri mezzi». Del progetto presentato da Ercole Drei, invece, venivano elogiati gli elaborati e la zona basamentale della composizione – che, però, non sembrava concordare armonicamente con il gruppo figurativo della parte superiore – e complessivamente era descritto come segue:

> «L'autore ha studiato con maturità il suo progetto, come dimostra il complesso degli elaborati – disegni, acquarelli, modelli, particolari – formanti un insieme di vera opera d'arte. Al felice il risultato raggiunto nei riguardi della composizione generale – movimento e ambiente – non corrisponde una potenza di concezione e di espressione del tema nei modi di cui si è avanti parlato. Allorché l'artista ha voluto obbedire a tali principi fondamentali, nel chiudere la sua composizione col gruppo figurativo superiore, ed ha abbandonato la sua bella vena decorativa e la sua ricerca di esteriorità, per concretarsi nell'espressione, è passato allo eccesso opposto perpetuando l'atto fatalmente feroce della guerra. La sola bellissima zona basamentale aduna per suo conto armonicamente ogni requisito, e si distingue perciò dal resto: che a cominciare dalla zona dei bacini circolari, mal connessi con la parte inferiore, tale bella armonia si disperde nella non sempre felice ricerca della sola esteriorità»[416].

---

[414] *L'esito del concorso per il monumento…*, op. cit., p. 120.

[415] *Ivi,* p. 119.

[416] *Ibidem.*

Questi due progetti, comunque, erano stati apprezzati particolarmente dalla Commissione in quanto, a differenza degli altri, risultavano «liberi nella ispirazione e nella tecnica da quelle influenze e derivazioni esotiche venute di moda» poiché derivavano «con freschezza di ispirazione e sagacia di sviluppi, dalle forme di arte di due luminosi periodi della nostra bella tradizione. E ciò è assai da lodare»[417].
Il progetto di Antonio Bonfiglio, infine, veniva apprezzato più per la viva e «nobile ispirazione», ovvero «la bella simbolizzazione del sacrificio che ci ha condotto alla vittoria», che per la resa dal punto di vista tecnico e compositivo, aspetto certamente da sviluppare:

> «La Commissione trova in questo bozzetto un afflato di commossa ispirazione che contraddistingue l'opera, e riesce efficace specialmente attraverso la bella simbolizzazione del sacrificio che ci ha condotto alla vittoria. Però a questa vivezza di nobile ispirazione non corrispondono felici qualità di composizione e di tecnica, specialmente nella parte posteriore del bozzetto di cui la Commissione non può apprezzare che la sola idea tematica che va sviluppata in ben altro modo»[418].

Alla luce di tale considerazione, non sembra casuale che per la realizzazione di altri monumenti, come quello al Milite ignoto presso il Sacrario di Cristo Re a Messina o quello dedicato a Vittorio Emanuele III presso il lungomare di Reggio Calabria (menzionati di seguito), l'artista abbia sempre collaborato con architetti – rispettivamente Giovan Battista Milani e Camillo Autore – occupandosi esclusivamente dell'aspetto scultoreo.

Considerando la bibliografia individuata su Antonio Bonfiglio, occorre citare anzitutto la scheda contenuta nel volume curato da Giuseppe Frazzetto, *Solitari come nuvole: arte e artisti in Sicilia nel '900*[419], la voce redatta nel 1994 da Francesco Paolo Campione per il Dizionario degli Artisti Siciliani – che ne ricordava la formazione, la partecipazione alle maggiori esposizioni e la produzione – nonché lo scritto del 2003 di Gioacchino Barbera, *Antonio Bonfiglio (1895-1995): materiali per un regesto*[420]. Inoltre sporadiche notizie, a proposito di opere o di partecipazioni a manifestazioni artistiche, sono presenti in altre

---

[417] *Ivi*, p. 120.

[418] *Ivi,* p. 119.

[419] G. Frazzetto (a cura di), *Solitari come nuvole: arte e artisti in Sicilia nel '900,* Catania 1988, p. 90.

[420] G. Barbera, *Antonio Bonfiglio (1895-1995): materiali per un regesto,* in *Aspetti della scultura a Messina dal XV al XX secolo*, «Quaderni dell'attività didattica del Museo Regionale di Messina», 13, Messina 2003.

pubblicazioni quali il catalogo della mostra curata da Sergio Troisi nel 1996, *Arte in Sicilia negli anni Trenta*, il volume su *Ottocento e Novecento in Sicilia* del 1981 a cura di Franco Grasso o il più recente saggio di Valeria Bottari che, affrontando l'analisi di alcuni bozzetti di sculture messinesi dell'Ottocento e del primo Novecento, approfondisce la figura dell'artista tracciando un excursus della sua produzione[421]. Dall'analisi delle suddette fonti è possibile ricostruire in sintesi le vicende essenziali a proposito dell'artista.

Antonio Bonfiglio nacque a Messina il 16 gennaio 1895, studiò dapprima presso l'intagliatore di legno Saccà e poi presso Garuglieri a Catania, ove si trasferì dopo il terremoto del 1908, tragico evento nel quale perse tutta la famiglia. Dopo gli studi catanesi presso la Scuola di Arti e mestieri, nel 1912 si trasferì a Roma per seguire i corsi di Plastica e Architettura del Museo Artistico Industriale e nella stessa città, superato il periodo bellico, nel 1922 divenne Professore di Disegno Architettonico dell'Istituto di Belle Arti. Nel 1925 tornò a Messina, ove nei decenni successivi ottenne numerose commissioni pubbliche, che affiancò alla produzione più intimista esposta in occasione delle mostre già citate: oltre alle decorazioni per il Palazzo di Giustizia, nel 1934 realizzò il Monumento a Stefano Cutugno all'ingresso della sede del Comando Provinciale della Guardia di Finanza, mentre nel 1937 realizzò la scultura posta sul sarcofago del Monumento al Milite ignoto all'interno del Sacrario di Cristo Re di Giovan Battista Milani e, negli stessi anni, scolpì anche il bassorilievo raffigurante gli *Operai intenti alle opere di ricostruzione della città dopo il terremoto* sulla facciata verso il porto del Palazzo I.N.A., progettato da Guido Viola e costruito tra il 1929 ed il 1935.

All'artista si devono, poi, diversi busti, bassorilievi e monumenti funebri. Rispetto alle opere celebrative bisogna ricordare: il bassorilievo bronzeo che raffigura *L'ingresso di Giuseppe Garibaldi a Messina* [Fig. 212], apposto sulla facciata di un edificio residenziale all'inizio di via Garibaldi; il busto di *Antonio Martino* [Fig. 210] dinanzi la fontana Senatoria; il busto di *Antonello da Messina* all'interno di Palazzo Zanca, realizzato in occasione della grande mostra monografica "Antonello da Messina e la pittura del '400 in Sicilia", organizzata nel 1953; il busto di *Ludovico Fulci* per l'omonima piazza; il busto di *Giacomo Venezian*, presso l'Università; il busto di *Giuseppe Mazzini* nell'omonima villa; il puttino acquaiolo della fontana Arena [Fig. 214]. Inoltre Bonfiglio realizzò le decorazioni ornamentali ispirate al diciottesimo secolo della Galleria Vittorio Emanuele, progettata da

[421] V. Bottari, *Bozzetti di sculture messinesi dell'Ottocento e del primo Novecento*, in "Archivio storico messinese", 93, 2012, pp. 435-448.

Camillo Puglisi Allegra, e quelle della facciata di Palazzo Zanca [Fig. 208] – il Municipio della città – che risultano interessanti per la vicinanza temporale rispetto alla decorazione del Palazzo di Giustizia (l'edificio fu inaugurato nel 1924, sebbene i lavori proseguirono nei decenni successivi) e per il tipo di figurazione. In particolare, oltre ai due bassorilievi femminili posti sulla facciata secondaria del Palazzo [Fig. 209] – che raffigurano, con uno stile monumentale tendente all'antico ma con influssi déco, le eroiche cittadine della guerra del Vespro *Dina* e *Clarenza* –, Bonfiglio realizzò il gruppo scultoreo inscritto entro il frontone monumentale, *Messina, regina del mare*. La figura centrale, affiancata dai due mostri marini Scilla e Cariddi, incarna il simbolo della città risorta dopo il terremoto: Messina, ritratta frontalmente con un'espressione grave e composta, regge gli attributi della fiaccola e del tridente, è incoronata e sullo sfondo sono presenti due delfini.
Tali attributi iconografici fanno riferimento alla prima moneta nota di Zancle, l'antica città greca, mentre le figure di Scilla e Cariddi, pur essendo metà umane e metà marine, riprendono idealmente, per la posa languida e per la resa dei corpi, l'*Aurora* michelangiolesca (figura posta a decoro del sarcofago di Lorenzo de' Medici, duca di Urbino, presso la Sagrestia Nuova di Firenze) riletta in chiave novecentesca, ovvero con i tratti del viso molto marcati ed una maggiore possanza dei corpi. L'interesse principale nei confronti della raffigurazione di *Messina* consiste nella possibile comparazione tra la figura posta al centro della facciata del Municipio e le teste di Minerva del Palazzo di Giustizia: al di là dei differenti attributi (l'elmo in questo caso è sostituito da una corona della quale sono visibili cinque punte, di cui la centrale di maggiori dimensioni ed impreziosita da due volute), i tratti fisionomici del viso, l'espressione di gravità e compostezza formale e la nobile fissità dello sguardo sono paragonabili alle medesime caratteristiche riscontrabili nelle rappresentazioni della dea della Giustizia.

Sebbene gran parte della produzione di Bonfiglio si trovi nella sua città natale, l'artista realizzò anche alcune opere destinate ad altre città, come i putti per la fontana di Villa Bellini a Catania, il monumento a *Luigi Rizzo*, del 1965, per il lungomare di Milazzo, una *Madonna* per il santuario dell'isola di Salina ed il busto di una *Madonna Assunta* per il portale della Chiesa Madre di Castell'Umberto.
Tra le opere religiose rientrano, altresì, numerose sculture realizzate a Messina: la statua di *Santa Barbara* per il portale del Duomo e quella raffigurante *San Pietro* [Fig. 215] per l'interno, entrambe in marmo; il *San Francesco d'Assisi* [Fig. 211] del 1965, sul sagrato della chiesa di San Francesco all'Immacolata; il *San Giovannino*, presentato in occasione della Sindacale del 1938 (mentre la versione in gesso patinato venne esposta dieci anni

dopo alla Biennale di Venezia), dapprima posto nel giardino dell'Ospedale Regina Margherita ed attualmente negli spazi esterni dell'Istituto Mandalari[422]; il Fonte battesimale con *San Giovannino*, in bronzo, per la chiesa di San Nicolò all'Arcivescovado; alcuni fregi presso la chiesa di Santa Caterina Valverde. Inoltre, come riportato da Valeria Botteri – che faceva riferimento anche alla voce, già menzionata, del Dizionario Sarullo ed al saggio di Lucio Barbera *La scultura: un seme nel raccolto*[423] – bisogna considerare le seguenti opere:

> «la *Pietà* in bronzo del Monumento Giacone (1924); una *Figura dolente* (1927) per il monumento dei coniugi Mangano Garufi; una *Madonna col Bambino* in bronzo, per il monumento Concetta Mondello Andò (1931), trafugato nel 1999; il Busto di *Francesco Lo Sardo* (1932) per il monumento a lui intitolato; il Busto di *Paolo Lombardo Pellegrino*, in bronzo, per il monumento funerario a lui dedicato (1940); la *Madonna della Misericordia*, per il monumento funerario a Giuseppe Fiorello (1941); la *Deposizione* per il monumento funerario della famiglia Zimbaro (1949); il Busto di *Giuseppe Rizzotti*, per il monumento a lui dedicato (1962); la *Madonna col Bambino*, per il monumento funerario ai coniugi Turrisi (1962)»[424].

Occorre, infine, menzionare due opere realizzate da Bonfiglio a Reggio Calabria che, sebbene non siano citate dalla maggior parte delle fonti sinora considerate, risultano di grande interesse sia per il soggetto sia per le collaborazioni attuate: si tratta della statua bronzea di *Athena Promachos* [Fig. 213], posta al centro del monumento dedicato a Vittorio Emanuele III, e dei medaglioni che ornano il Museo della Magna Grecia di Marcello Piacentini, cui si è fatto riferimento in precedenza.
La notizia del *Cippo Onorario* progettato dall'architetto Camillo Autore ed «eretto sullo sbarcadero di Porto Salvo in Reggio a ricordo dello sbarco del principe di Napoli salutato per la prima volta Re d'Italia» fu riportata sul fascicolo di agosto 1932 della rivista "Architettura", accompagnata da due immagini e da una planimetria, nonché da una didascalia che rendeva noti i materiali adoperati – fra i quali, insieme alla pietra di Trani ed al marmo rosso antico di Piana dei Greci, risultava il marmo di Billiemi, utilizzato anche nel Palazzo di Giustizia di Messina – e l'autore della statua, Antonio Bonfiglio[425].

---

[422] G. Barbera, *Antonio Bonfiglio…,* op. cit., p. 215.

[423] L. Barbera, *La scultura: un seme nel raccolto*, in G. Barbera (a cura di), *Gli anni dimenticati. Pittori a Messina tra Otto e Novecento*, cat. della mostra, Messina 1998, pp. 41-45.

[424] V. Bottari, *Bozzetti di sculture messinesi…,* op. cit., p. 441.

[425] N. d. R., *Cippo onorario a Reggio Calabria, Arch. Camillo Autore,* in "Architettura", agosto 1932, p. 422.

La scultura raffigurava la dea in veste di combattente: l'iconografia dell'*Athena Promachos* (ovvero che combatte in prima linea) deriva, infatti, dalla leggendaria statua della dea realizzata da Fidia in dimensioni colossali per l'Acropoli di Atene e posta fra i Propilei ed il Partenone. Come il modello, l'imponente scultura bronzea di Bonfiglio presentava la dea abbigliata con una lunga tunica, con il capo sormontato da un enorme elmo ed armata di lancia e scudo. Sebbene l'elmo avesse dimensioni maggiori ed una forma semplificata rispetto a quello scolpito per le teste di Minerva del Palazzo di Giustizia, i tratti del volto erano assimilabili alle teste messinesi (nonché alla raffigurazione di *Messina* presso Palazzo Zanca): i lineamenti ispirati all'ideale greco, l'espressione seria e lo sguardo fisso e concentrato, idealmente, verso la meta, ossia verso un ipotetico nemico verso cui lanciare l'arma brandita dalla mano destra alzata, avvicinavano la scultura ai bassorilievi messinesi realizzati pochi anni prima dallo scultore, più volte impegnato in opere caratterizzate dai rimandi classici e dal legame con la Magna Grecia.

Per il Museo della Magna Grecia della stessa città, come anticipato, Bonfiglio realizzò gli unici elementi decorativi delle facciate [Figg. 215, 217]: sebbene la costruzione dell'edificio, come quella del Palazzo di Giustizia di Messina, fosse stata prevista sin dagli anni successivi al sisma del 1908 ed un primo progetto fosse stato avanzato dagli ingegneri De Simoni e Marini nel 1916 ed approvato dal Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici nel 1920, per via delle mutate esigenze e per la volontà di creare un Museo Nazionale e non più Civico, nel 1932 la progettazione e la direzione dei lavori vennero affidati dall'Amministrazione Comunale a Marcello Piacentini, che progettò velocemente l'edificio, completato, tuttavia, dopo molti anni[426].

I grandi bassorilievi realizzati da Bonfiglio riproducevano le monete della Magna Grecia ed erano accompagnati da didascalie relative alle diverse colonie: Poseidonia, Locri, Petelia, Sybaris, Hipponium, Heraclea, Tarentum, Caulonia, Velia e Thurium. Alcuni medaglioni raffiguravano animali mitologici altamente simbolici, come il cavallo alato (Locri), il leone (Velia), l'aquila con un serpente come preda (Hipponium) o il toro (Thurium e Sybaris), mentre in altri erano presenti anche figure umane: ad esempio il bassorilievo relativo ad Heraclea raffigurava una delle "fatiche", relativa alla lotta fra Eracle ed il leone di Nemea, mentre quello relativo a Taranto era costituito da un uomo in groppa ad un delfino, simbolo della città e riferimento al mito della sua fondazione. A proposito del medaglione

[426] F. Paolino, *Dal monumentale al razionale…,* op. cit., p. 51.

relativo ad Heraclea, sembra interessante menzionare un disegno progettuale [Fig. 217] contenuto nel Fondo Piacentini e conservato insieme ad una planimetria generale in scala 1:500 dell'area ove si sarebbe inserito il museo e ad alcune fotografie relative agli esterni (nelle quali erano visibili i bassorilievi) [Fig. 216]: il disegno non è firmato ma vi è apposto il timbro «ARCH.º MARCELLO PIACENTINI ACCADEMICO D'ITALIA. ROMA - LUNGO TEVERE TOR DI NONA 3 - TEL- 561-613» e costituisce un appunto di natura tecnica, in quanto presenta lo schizzo del suddetto medaglione con le annesse misure, al fine di prevederne il perfetto inserimento nella facciata[427].

Vi sono, infatti, indicate le misure relative al diametro della circonferenza, «1,15», ed ai lati del bassorilievo, schizzato anche in spaccato, «1,80 x 1,50». Dal punto di vista artistico, dunque, la scena ritratta non è definita ma la scritta «*HERACLEA*» è ben leggibile e chiaroscurata, mentre il disegno all'interno del medaglione prevede una figura molto schematica – con le braccia allargate e le gambe in movimento, accentuato da due linee a zigzag ai lati –, che evoca la lotta fra Eracle e il leone.

Al di là di questo dettaglio, tutte le sculture scolpite da Bonfiglio presentano una buona definizione dei dettagli, resi in modo naturalistico, e dei tratti sintetici e stilizzati; per pose e resa dei corpi, specialmente i medaglioni che contengono figure umane, rievocano la statuaria antica e le monete dalle quali probabilmente l'artista trasse realmente ispirazione, ma posseggono un'espressività tipica del periodo, che li rende distinguibili da mere copie "in stile" dei modelli classici. Come riportato anche da Iacona De Caridi, che tuttavia non attribuiva le sculture a Bonfiglio, i medaglioni, insieme a taluni aspetti architettonici come la «pilastratura verticale aggettante che scende(va) dalla trabeazione fino alle fondamenta, alludente al colonnato di un tempio classico», richiamavano il carattere tradizionale ellenico della Reggio calcidese» senza «cadere in viete ed ingenue ripetizioni di schemi classici»[428].

A proposito del rapporto fra Piacentini e Bonfiglio, ovvero della concezione degli aspetti decorativi da parte del progettista e del grado di libertà lasciato all'artista, sembra interessante citare un documento presente all'interno del Fondo Piacentini, anch'esso custodito nella cartella dedicata al Museo di Reggio Calabria: si tratta di una relazione redatta da Porry, che nei primi anni di progettazione, come accennato in precedenza,

---

[427] Il disegno è contenuto nella cartella relativa al Museo della Magna Grecia, sottoserie 103.10, tavole di progetto. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 103.

[428] A. Iacona De Caridi, *Marcello Piacentini: il Palazzo di Giustizia di Messina e il Museo della Magna Grecia a Reggio Calabria,* in "Brutium. Giornale d'arte", n. 4, 1982, p. 14.

seguiva i lavori nella città quale referente di Piacentini e dei suoi collaboratori, ed inviata all'architetto Rapisardi (Gaetano, che si era occupato di questo progetto poiché in quegli anni lavorava presso lo studio di Piacentini, mentre Ernesto si trovava a Milano) in data 9 marzo 1936. A proposito del completamento delle facciate, urgente in previsione dell'inaugurazione di un monumento nella piazza sulla quale si affacciava l'edificio (il monumento a De Nava), Porry riferiva:

> «ho fatto venire a Reggio il Prof. Bonfiglio per sentire che cosa avesse fatto riguardo ai famosi medaglioni; mi ha detto di avere accompagnato S. E. durante il tragitto da Reggio a Villa S. Giovanni e di essere rimasto d'accordo con lui che avrebbe ricevuto disposizioni entro una settimana dal suo ritorno a Roma. Invece non ha purtroppo ricevuto nessuna comunicazione e non ha creduto sollecitare S. E. nella tema di disturbarlo. Gli ho consegnato il disegno aggiornato dei medaglioni e gli ho riferito le disposizioni di S. E.. Ad evitare incresciosi inconvenienti egli gradirebbe però che Lei gli indicasse con un circolato, da eseguirsi sulle accluse fotografie dei bozzetti in gesso, lo spazio che dovrà lasciarsi libero oltre la parte modellata in modo da proporzionare le varie figure nello spazio del tondo interno. E poiché, secondo quanto dispose S. E., tutte le figure dovranno essere rimpicciolite chiede se sia possibile circoscrivere le figurazioni servendosi di due soli diametri e cioè uno per le teste e l'altro per le altre figure più piccole che risultano presso a poco delle stesse proporzioni.
> Nel medesimo tempo la pregherei di voler scrivere dietro ciascuna fotografia un numero progressivo corrispondente alla ubicazione esatta di ciascun medaglione; e per spiegarmi meglio, i medaglioni della Piazza avranno la numerazione da 1 a 10, quelli della Via Vollaro da 11 a 13, e quelli della Via Veneto dal 14 a 19, s'intende a cominciare da sinistra verso destra. Tenga presente che mi manca la fotografia di Heraclea e che le fotografie dei due medaglioni di Reggio che andranno nel Portale le ho tenute giacché da domani se ne inizierà l'esecuzione nel travertino. La prego inoltre di rimandarmi le fotografie al più presto in modo da poter dare la precedenza all'esecuzione dei medaglioni che andranno sulla Piazza, e di autorizzarmi altresì di far collocare la scritta «Museo della Magna Grecia», non sarà possibile altrimenti completare il lavoro e far togliere i ponti»[429].

Dal contenuto della lettera si intuiscono le diverse fasi del processo creativo: dal momento che Porry riferiva di aver consegnato «il disegno aggiornato dei medaglioni» accompagnato dalle relative disposizioni a Bonfiglio, risultano evidenti la concezione nel dettaglio e la supervisione in tutti i passaggi successivi da parte dell'architetto

[429] Lettera di Gustavo Porry a Gaetano Rapisardi, 9 marzo 1936. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 103.

(coerentemente con il suo modo di procedere anche negli altri progetti). Sfortunatamente presso il Fondo non sono conservate le fotografie relative ai bozzetti in gesso dei medaglioni poiché, come si apprende dalla missiva, erano state rimandate a Porry con le dovute indicazioni relative alla collocazione, al fine di procedere con «l'esecuzione in travertino». Tali informazioni, tuttavia, permettono di comprendere tutte le fasi progettuali relative alla decorazione, dal disegno fornito da Piacentini alla concezione dei bozzetti da parte dell'artista, supervisionati ed approvati a loro volta dal progettista e, con le dovute correzioni e indicazioni, apposte anche sulle stesse immagini fotografiche, tradotte, infine, nel materiale definitivo.

Tornando a considerare le fonti bibliografiche individuate su Bonfiglio, occorre menzionare un volume del 1997, ossia *La vetrina dell'Ospe. Artisti a Messina negli anni '50,* all'interno del quale Lucio Barbera riportava una scheda sull'artista, denunciando anzitutto la mancata attenzione nei suoi confronti:

> «vorrei subito esprimere un desiderio che spero possa diventare un impegno comune: quello cioè che la smemorata città voglia e sappia finalmente ricordare questo suo grande figlio che fu lo scultore Antonio Bonfiglio. Dico questo non per tentazione celebrativa e neppure per quella provinciale fierezza che spesso conduce ad esaltare il genius loci, ma unicamente perché ogni volta che pongo mano a vedere e studiare l'opera dell'artista non posso non notare l'abisso che separa il suo valore della conoscenza che di essa si è avuta. Sembra quasi che una congiura sia stata tramata nei suoi confronti anche da parte della critica dato che, al di là di affettuosi cenni di sapore personale e cronachistico, e qualche nota in dizionari, ben povera è la sua bibliografia.
> Un destino questo che può anche non sorprendere se si pensa che l'artista, nato sul finire del secolo scorso, ha subito quel più vasto destino che ha coinvolto una certa arte italiana del primo Novecento divisa ancora tra motivi ottocenteschi e ansie di novità»[430].

In seguito veniva tracciato un profilo biografico ed artistico – che può fungere da sintesi – di Bonfiglio, «artista apparentemente isolato, ma in verità al centro di un dialogo culturale che si nutriva delle esperienze che la scultura italiana andava maturando; soprattutto artista circondato da uno straordinario silenzio, come di coltre stesa dal suo temperamento di uomo appartato e schivo e ancor più dalle sue scelte, pronte ad

[430] L. Barbera, *Antonio Bonfiglio*, in L. Barbera (a cura di), *La vetrina dell'Ospe. Artisti a Messina negli anni '50,* cat. della mostra, Messina, Teatro Vittorio Emanuele, giugno 1997, Messina 1997, p. 37.

assorbire nuovi echi, ma mai a seguire le mode o a rinnegarsi»[431]. Il critico riferiva come Bonfiglio fosse nato nel quartiere messinese Pillizzari e si fosse formato nella bottega di Saccà, come ricordato in precedenza, assorbendo «in pieno il nutrimento classicista, legato alla tradizione» degli scultori messinesi dell'Ottocento, «come Sarò Zagari, Giuseppe Prinzi, Antonio Gangeri, Gregorio Zappalà, Gaetano Russo, Giovanni Scarfì e Salvatore Buemi».
Secondo Barbera l'artista raggiunse «esiti di notevole livello e dignità», approdando «ad una scultura caratterizzata da un lato da una logica, quasi immutabile coerenza e, dall'altro da un'ansia, non direi di rinnovamento, ma di aggiornamento che lo ha condotto a svolgere con accenti e toni diversi l'idea fondamentale che ha guidato il suo operare, e cioè l'accettazione dei caratteri di rappresentatività, immutabilità e staticità della scultura». Il critico segnalava, altresì, la costante tendenza all'essenzialità nell'attività dell'artista, teso più a creare modellando che estraendo dalla materia e mosso «da una indagine psicologica molto acuta», in grado di vivificare figure e personaggi ritratti ricollegandosi «alla tradizione rodiniana che si tramanda lungo il filone di scultura legata a quella che Hofmann chiama "conservazione dell'immagine umana", cioè fedeltà al mito della figura come traguardo della scultura».

Barbera ricostruiva, poi, le tappe fondamentali del percorso artistico di Bonfiglio, dai «suoi esordi ufficiali, in opere come *Mammina*, un gesso invecchiato del 1918; *Mio nonno,* gesso patinato del 1919 e *Testa di uomo (Mastro Ciriaco)* gesso del 1923» alla piena affermazione nel 1928, «quando (venne) invitato alla Biennale di Venezia: di quell'anno sono due opere fondamentali quali *Il cieco,* busto in bronzo presentato in Laguna e il *Colapesce,* contenuto bronzo che si trova nel Palazzo comunale di Messina». Sembra interessante notare i riferimenti indicati dal critico – pienamente condivisibili analizzando le opere – ad Arturo Martini ed a Donatello, oltre che a Vincenzo Gemito per la tendenza al verismo e per «quella intenzione di mettere a fuoco il carattere del personaggio». In particolare Barbera proponeva dei raffronti con lo stile e con alcune opere di Martini: descrivendo *Il Cieco* individuava «una strana convivenza di tragico lirismo e di verismo metafisico» paragonabile al bronzo *Il Figliol prodigo* di Martini, mentre nel *San Giovannino* dello scultore trevigiano ritrovava una «straordinaria ieraticità» ed un modello per la sintesi, ricercata da Bonfiglio, «tra linearità simbolica, contenuto espressivo e autonomia

[431] *Ibidem.*

della forma plastica» in grado di raggiungere, al contempo, la saldezza della materia ed «una certa morbidezza pittorica»[432].

Nel *Colapesce*, invece, individuava la «classica misura e compostezza che risale alla ritrattistica romana e ai modelli della statuaria antica» e la compresenza tra «una atmosfera mitica» e «modernissimi fremiti». Altri possibili modelli indicati erano Maillol e Renoir, attraverso la mediazione di Ernesto De Fiori, per il gusto classicheggiante, Marino Marini – specialmente in opere degli anni Cinquanta come *Scilla* e *Donna che si spoglia*, caratterizzate dalla morbidezza dei volumi, dalla luce avvolgente e dalla «carica dolcemente sensuale che si introduce nelle forme, quasi a violare il segreto del pudore» – nonché la «tradizione romantica lombarda», il «plasticismo mosso di Medardo Rosso» e «certi esiti di Degas». Da tali raffronti si può desumere come l'artista, pur dialogando con diverse tendenze dell'arte del passato e del presente, fosse riuscito a pervenire «ad una sua espressione commossa, ma contenuta, della figura, quasi ad un classicismo moderno, attraversato da vene romantiche che mai, tuttavia, scad(evano) nel sentimentalismo» e che talvolta presentavano «accenti espressionistici» pur mantenendo una «assoluta compostezza». Infine il critico ricordava due importanti personali tenute da Bonfiglio, nel 1950 e nel 1958, presso il Fondaco, presentando «oltre alle sue opere plastiche (bronzi, marmo di Gandoglia, terracotta e ceramica)» dei dipinti ad olio «che volgevano verso lo spirito morandiano», nonché la partecipazione ad «otto Biennali di Venezia, due Quadriennali di Roma» che, insieme agli «interventi pubblici disseminati a Messina» avrebbero dovuto «rompere quella coltre di silenzio che sembra(va) aver circondato l'artista»[433] specialmente negli ultimi anni ed in seguito alla sua morte, avvenuta nel 1995 a Condrò, piccolo paese del messinese.

Nel catalogo erano presenti le immagini di alcuni bronzi – come *Il Cieco* del 1928 e la *Donna* del 1952 –, della terracotta *Ritratto di Paola,* del 1956, dei gessi bronzati *Donna che si spoglia* e *Scilla,* entrambi del 1953: in tutte le opere sono ravvisabili i medesimi caratteri ed i riferimenti già indicati dal critico, ed in particolare l'ispirazione ad un passato mitico e primordiale, l'espressione dell'interiorità e la resa "imperfetta" delle superfici, non totalmente lisce e levigate. Nelle opere realizzate per il Palazzo di Giustizia, al contrario, ad emergere maggiormente è il richiamo alla classicità: evidentemente Bonfiglio tentò di conformarsi allo stile ed all'espressione del Palazzo concepiti dal suo progettista ma,

---

[432] *Ivi,* p. 38.

[433] *Ivi,* p. 39.

come si può desumere anche dalle brevi comparazioni con le altre realizzazioni per edifici monumentali proposte – in particolare le decorazioni di Palazzo Zanca, il monumento sul lungomare di Reggio Calabria ed i medaglioni del Museo Nazionale della Magna Grecia della stessa città –, l'artista predilesse tale registro espressivo, che meglio si adattava alle commissioni ufficiali ed al gusto dell'epoca, nel caso delle suddette decorazioni protendendo, invece, verso uno stile maggiormente intimistico con accenti di gusto primitivista o espressionista nelle opere di piccolo formato.

Tornando, dunque, alle decorazioni del Palazzo di Giustizia, è possibile concludere che, sebbene nelle sculture di tipo eminentemente ornamentale non possano essere rintracciati i caratteri peculiari dell'artista, le grandi teste di Minerva si distinguono per il rigore, per la compostezza formale e per la rappresentazione di una Giustizia inamovibile ma dotata di una certa umanità (aspetto che trapela dai tratti nobili e severi del volto) costituendo, perciò, una pagina compiuta e di valore all'interno della produzione dell'artista. Le teste di Minerva degli interni, inoltre, per via del materiale adoperato (il marmo di Billiemi) sono caratterizzate da un'estrema cura e levigatezza, ed in tal modo divengono espressione di un ulteriore elemento peculiare della produzione più intimistica di Bonfiglio.

Giovanni Prini, in Giovanni Prini, Fratelli Palombi Editori, Roma 1926.

# 5.6 GIOVANNI PRINI

Per completare la descrizione dell'apparato decorativo presente sulle facciate del Palazzo di Giustizia di Messina occorre considerare i due tondi posti simmetricamente sull'attico [Figg. 156, 168, 169], ciascuno inquadrato da una cornice in pietra ed affiancato da due aquile. Le opere sono state realizzate da Giovanni Prini ed, insieme alla Quadriga posta centralmente, in corrispondenza del triplice ingresso, conferiscono equilibrio e compostezza formale al prospetto principale. Oltre al gruppo scultoreo di Drei, infatti, i medaglioni costituiscono i due elementi decorativi predominanti del prospetto principale, sia visivamente sia dal punto di vista contenutistico. A differenza delle sei teste dei giureconsulti, delle aquile, delle prodromi leonine e delle ghirlande fitomorfe, i soggetti raffigurati all'interno dei due bassorilievi – *Il Diritto* e *La Legge* – evocano in maniera immediata la destinazione dell'edificio e, più generalmente, il concetto della classicità, insieme alla Quadriga e soprattutto alle semicolonne doriche. Tramite questi elementi decorativi Piacentini riuscì ad infondere al Palazzo l'idea del tempio classico, ossia del cosiddetto "Tempio della Giustizia", pur in assenza degli elementi tipici riconducibili a tale tipologia, quali il pronao ed il frontone: il primo era sostituito dalle semicolonne, probabilmente anche dal momento che, in virtù delle norme antisismiche, la facciata non poteva presentare elementi molto sporgenti, mentre un frontone decorato da altorilievi sarebbe risultato inadatto al progetto messinese in quanto le medesime norme impedivano un'altezza superiore a quella già raggiunta dall'edificio costruito.
Quadriga e medaglioni, dunque, sostituirono degnamente il classico elemento monumentale posto a coronamento della facciata di molti edifici appartenenti alla medesima tipologia (come gli esempi francesi, citati in precedenza, nonché il Palazzo che aveva rappresentato il vero modello tipologico per diversi decenni, quello di Poelaert a Bruxelles, sebbene in quel caso più che il frontone l'elemento dominante fosse l'imponente cupola), formando anche una sorta di triangolo isoscele immaginario.

Come riportato in precedenza, alla fine dell'articolo pubblicato da Orazia Belsito Prini, moglie dell'artista, su "La Casa Bella" del maggio 1929 erano presenti due immagini dei medaglioni [Fig. 156], dalle quali è possibile cogliere ogni dettaglio, mentre nelle altre pubblicazioni – dell'epoca e successive – tali elementi si scorgono soltanto in immagini più ampie che ritraggono l'intera facciata. Osservando frontalmente il prospetto del corpo centrale, a destra è visibile il medaglione raffigurante *Il Diritto*, mentre a sinistra quello

riferibile a *La Legge.* I due medaglioni sono composti simmetricamente: il Diritto è impersonato da una figura maschile, ritratta frontalmente, a petto nudo, seduta ed abbigliata con un tessuto panneggiato che crea un movimento elegante e contribuisce a donare atemporalità al personaggio. Gli attributi iconografici riconducibili al Diritto sono la spada – retta dall'uomo con entrambe le mani e posta ben in vista al di sopra del ginocchio destro –, un elemento non molto definito, che potrebbe rimandare ad un codice, ed un aquila ad ali spiegate, che lo affianca sulla destra, poggiando una zampa sul suo ginocchio sinistro e concludendo idealmente la composizione. La Legge, invece, è rappresentata da una figura femminile, anch'essa seduta frontalmente e caratterizzata dalla medesima resa del corpo – massiccio e sottolineato da un panneggio marcato –, affiancata da un animale che simbolicamente evoca la Giustizia, il leone, posto simmetricamente rispetto all'aquila, ovvero a sinistra della figura, con una zampa sul suo ginocchio destro. Come l'uomo mostrava la spada posta sul lato destro del suo corpo, così la donna mostra le Tavole della Legge, poste al di sopra del ginocchio sinistro, leggermente sollevato, e rette con entrambe le mani. La fissità degli sguardi, l'espressione seria e composta dei volti, la fisicità imponente dei corpi ed il loro essere inscritti entro i tondi, come si trattasse di antiche monete, rende le figure solenni, monumentali ed atemporali.

Considerando la corposa e variegata produzione dell'artista, l'opera più vicina ai due medaglioni messinesi è certamente la *Medaglia per le Madri dei Morti in guerra* [Fig. 220], presente nella monografia dedicata a Prini nel 1926 e citata a proposito delle sue doti poliedriche:

> «Giovanni Prini ama la decorazione e decoratore gustosissimo si rivela tanto nei gruppi infantili, quanto nei monumenti e nei soggetti religiosi. Lo diresti, qualche volta, un temperamento di architetto perché, senza forse avvedersene, inquadra sempre le sue opere in una linea severamente architettonica. Basta guardare certi nudi femminili, certe piccole terrecotte colorate, come la deliziosa Madonnina il cui manto azzurro la chiude in una nicchia, certe medaglie, come quella per le Madri dei Caduti costretta rigorosamente in una linea unica curva, per capirlo»[434].

Sebbene non meglio descritta, osservando l'immagine è possibile individuarne peculiarità e similitudini rispetto alle opere concepite per Messina: al di là del formato, in entrambi i

[434] *Giovanni Prini*, Fratelli Palombi Editori, Roma 1926, pp. 4-5.

casi circolare, è interessante notare la medesima resa dei corpi, molto massicci, quasi michelangioleschi, e tendenti ad una classicità atemporale. La Medaglia è dominata dalla figura in primo piano che ritrae un soldato languidamente accasciato; seguendo quella «linea unica curva» mostra il suo giovane corpo e, pur essendo ormai privo di vita, allunga il proprio capo e la mano destra verso una corona d'alloro postagli da una Vittoria in volo, non visibile in volto, sopraggiunta alle sue spalle. Completa la scena la figura femminile sulla sinistra, la madre del soldato che, seguendo l'andamento curvilineo, è ritratta ripiegata su se stessa in un gesto di preghiera e sconforto.
La scena può essere definita una Deposizione laica, in quanto la donna dal capo coperto da un velo ricorda la Vergine Maria, colta nel momento del compianto del figlio morto: il parallelismo non sembra, d'altronde, casuale, dal momento che il sacrificio degli eroi caduti in guerra per la patria poteva essere paragonato a quello di Cristo sacrificatosi per l'umanità, così come il dolore della Madonna era paragonabile a quello di ogni madre che abbia perso il proprio figlio. Inoltre bisogna notare due dettagli dell'opera che richiamano la classicità e, pertanto, si avvicinano ulteriormente ai medaglioni realizzati per il Palazzo di Giustizia: l'elmo del soldato, una sorta di cuffietta, si discosta dall'iconografia tipica dell'esercito italiano dei primi decenni del Novecento, evocando un elmo greco, così come l'elemento verticale sul quale sembra appoggiarsi la donna, costituito da scanalature, che potrebbe evocare, perciò, una colonna. Infine occorre segnalare come, sebbene le espressioni dei personaggi siano gravi e composte, nell'opera sia possibile ravvisare dei richiami di tipo simbolista a livello compositivo, mentre nei due tondi messinesi, abbandonata la sinuosità tipica del Simbolismo, siano maggiormente evidenti i rimandi alla scultura classica.

La bibliografia sull'artista è corposa ma costituita in prevalenza da pubblicazioni coeve; in particolare si rimanda alla sezione dedicata sul sito www.archiviogiovanniprini.it, realizzato dall'Archivio Giovanni Prini di Roma che, in seguito all'importante mostra *Giovanni Prini. Il potere del sentimento* – curata da Maria Paola Maino presso la Galleria d'Arte Moderna di Roma dal 21 dicembre 2016 al 26 marzo 2017 – ha deciso di realizzare il catalogo generale dell'opera dell'artista. All'interno del sito è possibile approfondire anche la biografia di Prini e conoscere le principali opere sebbene, ad esempio, non vi figurino né i Medaglioni per il Palazzo di Giustizia né la Medaglia per le Madri dei Morti in guerra, così come le opere monumentali, di particolare interesse rispetto alla presente ricerca.

È possibile tracciare una breve biografia di Prini a partire dalla scheda dedicagli all'interno del catalogo del 1985 *Le arti minori d'autore in Italia dal 1900 al 1950*[435]*,* ove era definito scultore, ceramista, decoratore: nato a Genova nel 1877, dove frequentò gli studi degli scultori Bonzano e Sansebastiano e l'Accademia Ligustica, esordì a Torino esponendo il gruppo *Le spose del Signore* nel 1898 e nel 1900 si trasferì a Roma, ove ottenne successo immediato alle esposizioni della Società degli Amatori e Cultori (nel 1905 vi espose 46 opere in una sala personale), aderì «alle intenzioni innovative della rivista "Novissima"» e, insieme alla moglie Orazia Belsito, costituì una sorta di cenacolo culturale presso la propria casa-studio a palazzo Lanzavecchia in via Nomentana, frequentato da «Balla, Boccioni, la Aleramo e Severini, Cambellotti, Ferenzona, Baccarini, il musicista Alberto Gasco, i fratelli Vanzi, gli scultori Ximenes, Felci, Riccardi, Zanelli, Maraini, i poeti simbolisti Sergio Corazzini e Nello Tarchiani». La scheda evidenziava, poi, le tematiche di fondo, di tipo intimista e sociale: se, infatti, in molte sculture, specialmente quelle dedicate all'infanzia, ad emergere era «un sentimento umanitario di origine letteraria, tenero e malinconico», non mancavano i temi sociali, nati dal contatto con gli artisti Balla, Cambellotti e con lo scrittore Giovanni Cena, «attratti dall'utopia populista».

Inoltre, integrando le informazioni fornite dal catalogo del 1985 con la monografia, già menzionata, del 1926 nonché con le pubblicazioni più recenti – ovvero i cataloghi delle mostre del 1998, *Giovanni Prini: dal simbolismo alla secessione, 1900-1916*[436]*,* e del 2016 (citata in precedenza) *Giovanni Prini. Il potere del sentimento*[437] – e con la tesi di laurea *Giovanni Prini scultore (Genova 1877- Roma 1958),* discussa nell'anno accademico 1994/95 da Stefania Bugli presso l'Università La Sapienza di Roma, bisogna evidenziare l'assidua partecipazione ed il successo ottenuto da Prini alle numerose esposizioni organizzate dagli Amatori e Cultori, alle mostre della Secessione Romana, alle Sindacali laziali e liguri, alle Biennali di Venezia, alle Quadriennali nonché ad altri eventi organizzati anche all'estero, come le esposizioni di St. Louis del 1904, l'Esposizione Internazionale di Barcellona del 1929, l'Esposizione Universale di New York del 1939 – in occasione della quale eseguì due grandi pannelli decorativi per il Padiglione italiano – o quella di Buenos Aires del 1940.

---

[435] *Giovanni Prini,* in I. De Guttry, M. P. Maino, M. Quesada, *Le arti minori d'autore in Italia dal 1900 al 1950*, Roma-Bari 1985, pp. 266-271.

[436] F. Matitti, M. Fagiuolo dell'Arco, *Giovanni Prini: dal simbolismo alla secessione, 1900-1916,* cat. della mostra, Roma 1998.

[437] M. P. Maino (a cura di), *Giovanni Prini. Il potere del sentimento*, cat. della mostra, Roma, Galleria d'Arte Moderna, 21 dicembre 2016-26 marzo 2017, Roma 2016.

A proposito della nascita della Secessione Romana sembra interessante citare parte di un articolo pubblicato nel febbraio del 1912 ne' "Il Piccolo Giornale d'Italia", riportato all'interno della tesi di laurea già citata:

> «A Roma un gruppo di artisti aderenti alla Società Amatori e Cultori se ne (distaccò) per dissensi sull'organizzazione delle rassegne annuali, dando origine al movimento della Secessione. Un piccolo numero di coloro che più avevano contribuito a sollevare la esposizione di Roma fuori dell'ambito soffocante delle piccole esposizioni promotrici»[438].

Stefania Bugli, nella propria tesi, proseguiva raccontando come la Secessione fosse stata costituita nel gennaio del 1912, in seguito ad «un contrasto insanabile tra la Società degli Amatori e Cultori e un gruppo di oltre 30 artisti, in testa ai quali (stavano) i nomi di Beduschi, Noci, Innocenti, Balla, Prini, Nicolini, Lerche, Barricelli, Cataldi, D'Achiardi, Besso, D'Antino. Gli artisti secessionisti consideravano la vecchia Società ormai incapace di rappresentare le forze artistiche romane rivolte all'Europa. Domenica 23 marzo 1913 (ebbe) dunque inizio la Prima Esposizione Internazionale d'Arte della Secessione Romana»[439].

In totale la Secessione Romana organizzò quattro esposizioni, tra il 1913 ed il 1916, ponendosi l'obiettivo di considerare i movimenti europei, per lo più conosciuti soltanto attraverso le riviste, sia dal punto di vista artistico sia relativamente agli allestimenti, allineati alle suddette tendenze mitteleuropee:

> «Aleardo Terzi, Vittorio Grassi, Carlo Alberto Petrucci, Umberto Bottazzi, Galileo Chini, Plinio Nomellini, Marcello Piacentini e Alfredo Biagini decora(ro)no e arreda(ro)no le sale, tentando la fusione con le opere esposte. Largo spazio (fu) riservato all'arte applicata: l'Austria, nel 1914, (era) presente con ceramiche, stoffe, ricami, sete, bronzi del Bund Oesterreichischer Kunstler presieduto da Gustav Klimt e da Otto Wagner; le sale del bianco e nero (accoglievano) illustrazioni per libri e riviste di Aleardo Terzi, Nino Bertoletti, Bruno Angoletta e le xilografie dell'Eroica; vi (ebbero) posto le sculture decorative dell'animalista Rembrandt Bugatti e le lampade e le "maschere" di Giovanni Prini. L'edizione del 1915, infine, si chiu(se) con una mostra speciale dedicata all'Associazione Artistica tra i Cultori dell'Architettura, allestita e arredata da Pietro Aschieri, Vittorio Morpugno e Ghino Venturi, decorata da cuscini e stole di

---

[438] M. Beduschi, *A proposito del dissidio fra gli artisti romani*, in "Il Piccolo Giornale d'Italia", febbraio 1912.

[439] S. Bugli, *Giovanni Prini scultore (Genova 1877- Roma 1958),* tesi di laurea, Università degli Studi di Roma La Sapienza, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di Storia dell'Arte, Cattedra di Storia della Miniatura e delle Arti Minori, a.a. 1994/95, p. 14.

velluto di Maria Gallenga, statuine di animali di Alfredo Biagini e vetrate di Picchiarini, Bottazzi, Grassi e Cambellotti»[440].

Di particolare interesse risulta la presenza di Marcello Piacentini all'esposizione del 1915 poiché, occupandosi dell'allestimento delle sale insieme ad Alfredo Biagini, entrò certamente in contatto con tutti gli artisti appartenenti al nuovo gruppo, sebbene probabilmente li conoscesse già essendo legato a quell'ambiente tramite la moglie ed artista Matilde Festa[441]. L'incontro con Arturo Dazzi, ad esempio, si fa generalmente risalire proprio alla terza Mostra della Secessione, per la quale l'architetto aveva curato l'allestimento della sala della Scultura, mentre lo scultore, oltre ad esporre le proprie opere, era componente della Giuria di ammissione come, d'altronde, lo era Prini, il cui ruolo all'interno dell'associazione era preminente, essendo anche membro del Consiglio Direttivo[442].

A proposito delle altre esposizioni, invece, bisogna brevemente riferire come dalle ricerche condotte sul sito dell'ASAC - Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia sia emersa la partecipazione dell'artista alle Biennali del 1909, con il gesso *Gli Amanti,* del 1926, con i due bronzi *L'idoletto di casa* e *Arabesco di Danzatrice,* all'edizione del 1930 – sebbene nella sezione dedicata alla Mostra Internazionale dell'Orafo, con le opere *Porta anello* e *Riminescenze* – e successivamente alle edizioni del 1934, del 1936 e del 1938, con numerose opere: i bronzi *La colonna della Passione*, *Bambina malata*, *Serenella* e *L'avv. Nicoletti* nel 1934, i bronzi *Le stelle* [Fig. 228]*, Amedeo Sarfatti, Al Balcone* ed il gesso patinato *Alba* nel 1936 e i tre bronzi *Risveglio, Ragazza che si pettina* ed *Età felice* nonché il gesso *Frammento* nel 1938.

Tra i numerosi articoli della stampa dell'epoca che riferivano la partecipazione di Prini ai principali eventi espositivi[443], sembra interessante segnalare quello pubblicato sulla rivista "La Casa bella" da Ugo Nebbia, in occasione della Mostra Internazionale dell'Orafo,

---

440 I. De Guttry, M. P. Maino, M. Quesada, *Le arti minori d'autore…,* op. cit., p. 54.

441 Per approfondire la vicenda si rimanda a: M. Barrese, *La Terza Mostra della Secessione romana (1915). Aperture all'architettura e l'allestimento «viennese» di Marcello Piacentini*, in M. Carrera, J. Nigro Covre (a cura di), *Secessione romana. Temi e problemi*, Roma 2013, pp. 163-173.

442 M. Barrese, *Marcello Piacentini promotore di artisti e collezionista*, in "Ricerche di storia dell'arte", 3, settembre-dicembre 2014, p. 84.

443 Si segnalano, in particolare: A. Colzani, *Sculture accettate a Venezia: Giovanni Prini*, in "Vita d'Arte", a. II, vol. IV, n. 21, settembre 1909, p, 419; A. Maraini, *Il valore decorativo della scultura di Giovanni Prini*, in "Architettura e Arti decorative", a. II, fasc. II, Milano-Roma, ottobre 1922, pp. 64-78; U. Tortona, *La casa e lo studio di Giovanni Prini*, in "La Casa Bella", maggio 1928, pp. 17-18.

appena menzionata, ove l'artista aveva presentato un «gruppo di gentili figure di bronzo, di prevalenza argentato e patinato in toni pacatissimi». Secondo il critico, le opere esposte da Prini rappresentavano «la immagine più intima del suo gusto e del suo spirito, non meno che del suo invidiabile senso plastico, che si riflette con una spontaneità ed una gentilezza di forma e di motivi».
Tali caratteristiche sono ravvisabili anche nelle opere di formato maggiore in quanto, sebbene Nebbia si soffermasse soltanto sulle opere che descriveva come «piccoli madrigali […] di correttezza esemplare, dove i paffuti putti, caratteristici di Prini, ti dicono tutto in due battute», gli elementi peculiari individuati – «un movimento di danza, uno scorcio, il guizzo di un'idea, il ritmo di un corpo o di un panneggio»[444] – possono ben definire anche le sue opere più note ed apprezzate, come *L'idoletto di casa, Gli Amanti,* i numerosi ritratti della moglie Orazia [Fig. 225] (ad esempio *La rondine*) nonché la ricca produzione sacra.

La ricerca sul sito dell'Archivio della Quadriennale di Roma, invece, ha svelato la partecipazione di Prini a tutte le edizioni, dalla prima alla sesta, mentre in occasione dell'ottava edizione, tra il 1959 ed il 1960, gli fu dedicata una retrospettiva postuma. Tra le opere presentate alla I Quadriennale occorre segnalare, accanto ai ritratti ed alle opere più intimiste (quali *Mattina* e *Sera*, di ispirazione martiniana, o i numerosi torsi e nudi), la presenza di un pannello bronzeo e di un frammento, entrambi appartenenti ad opere monumentali di quegli anni: si tratta della formella denominata *La trincea,* facente parte della porta di accesso all'Aula delle Adunate della Casa Madre dei Mutilati di Roma, e del frammento di uno dei lunettoni per l'Arco ai Caduti di Genova, riportato con il titolo *Georgica*.

Tornando alla sua prolifica produzione, non potendo in questa sede soffermarsi sulle opere presentate alle numerose esposizioni – sculture in bronzo o in marmo, terrecotte, ceramiche ed altre tipologie ascrivibili alle arti applicate – occorre considerare almeno quelle monumentali. In particolare, riveste un ruolo di primo piano il bassorilievo *L'Artista e le Battaglie artistiche,* eseguito nel 1911 per il pronao del Padiglione delle Belle Arti [Fig. 221], progettato da Cesare Bazzani in occasione dell'Esposizione Nazionale di Roma ed attualmente sede della Galleria Nazionale di Arte Moderna. Come notato da Marco Falciano, in quest'opera erano ravvisabili riferimenti ai bassorilievi dei sarcofagi romani

[444] U. Nebbia, *La "piccola scoltura" di Giovanni Prini*, in "La Casa Bella", n. 29, maggio 1930, pp. 40-42.

tardoantichi, riletti «alla luce della lezione formale dell'adolescente Buonarroti della centauromachia e del gusto contemporaneo in cui l'influenza di Duilio Cambellotti si fa sentire»[445].
Le «figurazioni mitologiche allusive del lavoro artistico secondo una concezione scenografica e rievocativa della classicità greca con innesti michelangioleschi»[446], tuttavia, non mettevano in scena alcuna battaglia intesa in senso classico, poiché il fregio dal sapore simbolista, dalle linee sinuose, dai corpi ben modellati e monumentali – ma non ancora massicci come quelli dei medaglioni messinesi –, rappresentava idealmente «la lotta estrema dell'umano», tra muse colte in passi di danza ed avvolte da leggiadri panneggi, piccoli putti, divinità intente a suonare la lira, cavalli domati e buoi, in un clima gioioso e festante che, più che mettere in scena una battaglia, raffigurava idealmente l'estro creativo, la vitalità e l'atemporale bellezza dell'arte.

Nel 1914 l'artista ottenne la cattedra di Ornato modellato presso l'Istituto Superiore di Belle Arti di Roma e di plastica decorativa presso la Scuola Superiore di Architettura della stessa città ed in quegli anni di crescente successo – dimostrato dall'aneddoto narrato all'interno della scheda del catalogo del 1985, che riporta come fosse stato chiamato a dare lezioni alla regina Elena, sebbene in seguito ne fu allontanato «per aver trasgredito, in favore di un amico, alla consegna di non sottoporre suppliche alla sovrana»[447] – la sua ricca produzione si diversificò, comprendendo «sculture di grandi dimensioni, eseguite su commissione – opere funerarie, monumenti, fregi, portali – e la scultura familiare – ritratti della moglie, dei tre piccoli figli e degli amici intellettuali (il violoncellista Bariansky, Sibilla Aleramo, Camillo Innocenti) e piccole suppellettili»[448].

Protagonista della Secessione Romana, in quanto, come visto, membro del Consiglio direttivo e responsabile degli allestimenti oltre che partecipante in qualità di espositore a tutte le mostre organizzate, durante la guerra fu distaccato presso l'Istituto di Rieducazione dei mutilati a Villa Mirafiori, per insegnare scultura. Nel 1917, inoltre, firmò il Manifesto dell'Associazione Propaganda Artistico Industriale, insieme a Galileo Chini, Plinio Nomellini ed Aleardo Terzi, e nel 1919 divenne il direttore della fabbrica romana

---

[445] M. Falciano, *Giovanni Prini e il "Genius Loci" dell'Arte della Scultura,* in M. P. Maino (a cura di), *Giovanni Prini. Il potere…,* op. cit., p. 28.

[446] *Giovanni Prini,* in I. De Guttry, M. P. Maino, M. Quesada, *Le arti minori d'autore…,* op. cit., p. 266.

[447] *Ivi,* p. 267.

[448] *Ibidem*.

SFAGI, per la quale disegnava modelli di giocattoli, «in legno, gesso dipinto e cartapesta, birilli, bambole, teatrini, marionette, scatole e mobili miniaturati»[449].
Essendosi avvicinato alle arti applicate già dai tempi delle mostre della Secessione, nel 1922 partecipò alla 90ª esposizione degli Amatori e Cultori, esponendo «16 bronzi e più di 33 opere in terracotta e ceramica insieme ad altre della sua allieva Mary Pandolfi», sfruttando «la perfetta manualità di scultore finora abituato al bianco marmo e allo scuro bronzo» per abbandonarsi «ad un nuovo raffinato senso del colore che la materia ceramica poteva esprimere al meglio»[450]. Insieme al gruppo romano guidato da Cambellotti, nel 1923 e nel 1925 prese parte anche alla Biennale di Monza, presentando terrecotte, statuine policrome ed allestendo alcune sale. Il profilo artistico presente nella monografia del 1926, non a caso, si concludeva come segue:

> «col suo gusto decorativo vi disegna, come Brangwyn, mobili per la vostra casa, fregi ed ornati per le pareti delle vostre stanze, sempre con una amabilità ed una grazia incomparabili. Se fosse anche il pittore sarebbe un temperamento completo di artista in Italia, che tratta tutto sempre da maestro. Ma forse è anche pittore: diversamente come avrebbe potuto armonizzare così bene gli smalti delle sue terrecotte che vedemmo in una delle ultime mostre della Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti di Roma?»[451].

Per comprendere la duttilità dell'artista nel muoversi da un medium all'altro, creando sia opere monumentali sia opere puramente decorative o di piccole dimensioni [Figg. 221-224], si riporta un passaggio significativo desunto dal catalogo della mostra del 2016:

> «Il capitolo della trasmigrazione dal bronzo o dal gesso o dalla cartapesta alla ceramica o viceversa è interessante ma difficile da datare, fa parte del processo priniano di elaborare gli stessi temi per anni: un pastello della serie nera con il Cristo di profilo del 1902, che Damigella associa alla tomba la Pietra del fonte, un Cristo in cemento con due bimbi nella panca per l'asilo di Magognino del 1901, il bronzo il volto di Cristo, (o Fervente), esposto in gesso nel 1905, si trasformano nella eccezionale lampada in ceramica Simulacro di Cristo esposta a Monza nel 1923: il volto incorniciato da una aureola e due rondini affrontate che creano una base per un cero»[452].

---

[449] *Ibidem.*

[450] M. P. Maino (a cura di), *Giovanni Prini. Il potere…,* op. cit., p. 14.

[451] *Giovanni Prini*, op., cit., p. 6.

[452] M. P. Maino (a cura di), *Giovanni Prini. Il potere…,* op. cit., p. 21.

Un'altra notizia interessante, riportata in una nota all'interno della medesima pubblicazione, riguarda la fondazione, insieme a Duilio Cambellotti, del Sindacato Industrie Artistiche, «una società di decorazione ambientale dove proponevano lavori in affresco, tempera, encausto, vetrate, mosaico, scultura eccetera. Insieme a loro altri dieci artisti tra cui Alfio Fallica e Ugo Ortona»[453].

Nel 1943 l'artista venne nominato Accademico di merito effettivo della Reale Accademia di San Luca; come riportato nella scheda pubblicata sul sito dell'Archivio della Quadriennale, inoltre, ottenne la nomina di Professore onorario presso l'Accademia di Urbino e divenne membro dell'Accademia di Genova nonché dell'Accademia del disegno di Firenze; continuando a lavorare anche nel secondo dopoguerra, si spense a Roma il 6 settembre 1958.

La monografia del 1926 lo presentava come uno degli «scultori più illustri, più seri, più probi e più versatili del nostro paese», caratterizzato da «infaticabilità», da «assenza assoluta di invidia», da grande «entusiasmo per la propria arte» e da un «gusto raffinato»[454]. Falciano, invece, nella ricca produzione di Prini evidenziava in particolare i «riferimenti alla plastica etrusca, romana e a tutto il repertorio della nostra migliore tradizione rinascimentale: i fratelli Della Robbia, lo stiacciato e il sottosquadro donatelliani, le formelle dai Pisano al Ghiberti, la terracotta da Michelozzo ad Andrea del Verrocchio fino ad echeggiare il modellato del giovane Michelangelo e la potenza dinamica della sua maturità»[455]. In particolare, lo studioso sottolineava la presenza di un rimando al romanico in una delle ultime opere monumentali realizzate – il portale bronzeo e un altorilievo in travertino raffigurante la *Consegna delle Chiavi* per la chiesa dei SS. Pietro e Paolo [Fig. 232], progettata da Arnaldo Foschini per l'E 42 – sebbene invitasse a considerare anche le notevoli capacità dell'artista nell'ambito della ritrattistica.

A proposito di ritratti sembra interessante menzionare un'opera realizzata nel 1908: il busto bronzeo di Pio Piacentini [Fig. 231], all'epoca tra i maggiori professionisti dell'ambiente culturale romano, mentre a proposito del figlio Marcello risulta indispensabile citare brevemente le numerose occasioni di collaborazione ed i rapporti

---

[453] *Ivi,* p. 26.

[454] *Ivi,* p. 4.

[455] M. Falciano, *Giovanni Prini e il "Genius Loci" dell'Arte della Scultura,* in M. P. Maino (a cura di), *Giovanni Prini. Il potere…,* op. cit., p. 27.

esistenti tra i due. Come riportato, tra gli altri, da Flavia Matitti all'interno del catalogo del 1998, tra la fine degli anni Venti e gli anni Trenta Prini fu «impegnato in una serie di commissioni ufficiali, legate ad edifici e monumenti progettati dall'architetto Marcello Piacentini», lavorando spesso «accanto ad atri scultori (Selva, Dazzi, Romanelli)»:

> «per la Casa Madre dei Mutilati a Roma (eseguì) entro il 1928 il gruppo in bronzo degli Angeli portabandiera, le formelle in bronzo del portale d'ingresso al Salone delle Adunate e le teste di fanti scolpite nella pietra che decora(va)no il cornicione esterno e il fregio del Salone delle Adunate. Per il Palazzo di Giustizia di Messina (1923-1929) (scolpì) due grandi tondi in marmo rappresentanti Il Diritto e La Legge. (Collaborò) alla decorazione plastica dell'Arco di Trionfo ai Caduti di Genova (1930-31) eseguendo i lunettoni, le Fame e gli stemmi. (Realizzò) le Teste dei fanti nell'Arco della Vittoria a Bolzano (1926-28) e quattro statue di fanti per il Mausoleo Cadorna a Pallanza (1929-32). (Modellò) le imposte bronzee del portale del Ministero delle Corporazioni (1932) a Roma e un altorilievo con la Giustizia divina per il Palazzo di Giustizia di Milano»[456].

Se per l'analisi dell'ultima opera citata – la *Giustizia divina* del Palazzo di Giustizia di Milano, ovvero il bassorilievo in terracotta posto all'interno dell'aula II della Corte d'Assise d'Appello al primo piano e comunemente noto come *La condanna di Caino* – si rimanda al capitolo dedicato alla tipologia dei Palazzi di Giustizia in Italia [Fig. 75], a proposito delle altre opere monumentali bisogna notare anzitutto due aspetti, ossia la vicinanza temporale e la ricorrenza dei medesimi artisti. Come ricordato più volte, nel caso del Palazzo di Giustizia di Messina Marcello Piacentini chiamò, oltre a Prini, altri artisti appartenenti alla cerchia della Secessione Romana, quali Arturo Dazzi, Alfredo Biagini ed Ercole Drei.

La figura di Dazzi si ritrova anche nel caso dell'Arco ai Caduti di Genova, con un ruolo certamente predominante rispetto a Prini – vi realizzò i due fregi continui sovrapposti che, insieme alle statue delle *Fami*, dominano la struttura architettonica, mentre a Prini si devono i lunettoni all'interno dell'arco, le *Vittorie* [Fig. 230] e il *San Giorgio* nella cripta –, così come nell'Arco della Vittoria di Bolzano, ove Dazzi realizzò la grande *Vittoria Sagittaria* sul frontone orientale mentre Prini soltanto le otto piccole teste di soldati elmati poste simmetricamente in corrispondenza delle nicchie.

---

[456] F. Matitti, *La vita e le opere*, in F. Matitti, M. Fagiuolo dell'Arco, *Giovanni Prini: dal simbolismo…,* op. cit., p. 63.

Nel caso della Casa Madre dei Mutilati di Roma, invece, Dazzi realizzò il *San Sebastiano,* mentre Prini si occupò del gruppo bronzeo posto sulla sommità della facciata rivolta verso piazza Adriana – raffigurante due maestosi angeli portabandiera posti simmetricamente, dai corpi ben scolpiti e muscolosi che, con atteggiamento solenne e severo, sollevano verso il centro una corona di alloro – nonché delle teste di fanti in pietra, poste sia all'esterno sia all'interno, dell'acquasantiera nella cripta della Cappella e del portale bronzeo di accesso all'Aula delle Adunate [Fig. 233].
Le teste dei fanti all'interno della sala presentano particolari stilistici ed espressioni facciali differenti, denotando un tentativo di caratterizzazione psicologica, pur trattandosi di piccole opere decorative poste a completamento dell'architettura. Il portale di accesso al medesimo ambiente, invece, è decorato con scene relative alla *Passione del Fante*, nelle quali è possibile ravvisare dei punti di contatto con la Medaglia per le Madri dei Morti in guerra – per la resa dei corpi e delle espressioni nonché per via del soggetto – e con i due tondi messinesi, sebbene la sacralità espressa dalle formelle bronzee sia tale da evocare temi universali quali la sofferenza umana, al di là della guerra, o scene religiose e soggetti accostabili al *Compianto sul Cristo* o all'*Ecce Homo*.

La compresenza di Prini e Dazzi si ritrova anche nel Mausoleo Cadorna di Pallanza [Fig. 226] – ove Prini realizzò quattro statue di soldati non meglio identificati (sebbene Maino ne indicasse i soggetti in *Zappatore*, *Alpino*, *Fante* e *Lavoratore*[457]) mentre Dazzi realizzò il *Lanciabombe*, La V*edetta alpina*, l'*Ardito* – e nel Palazzo di Giustizia di Milano, all'interno del quale Dazzi realizzò l'altorilievo raffigurante la *Giustizia Biblica*. In questo caso, come ricordato a proposito dell'analisi dell'apparato decorativo dell'edificio nel capitolo sulla tipologia dei Palazzi di Giustizia in Italia, oltre a Prini e Dazzi, fra gli artisti chiamati per la decorazione del Palazzo di Giustizia di Messina Piacentini coinvolse anche Ercole Drei e Bernardo Morescalchi.

Bisogna, ancora, menzionare un edificio monumentale degli stessi anni nella decorazione del quale Piacentini non coinvolse gli altri artisti sinora citati, ad eccezione di Ercole Drei e di Giovanni Prini: il Ministero delle Corporazioni di Roma, progettato insieme a Giuseppe Vaccaro. In questo caso, infatti, come visto in precedenza Drei realizzò soltanto i due ritratti bronzei del Re e del Duce, mentre le altre decorazioni furono demandate ad artisti quali Mario Sironi (la grande vetrata raffigurante *La Carta del Lavoro*), Ferruccio Ferrazzi

[457] M. P. Maino (a cura di), *Giovanni Prini. Il potere…,* op. cit., p 26.

(gli arazzi raffiguranti le sette Corporazioni: *Commercio, Comunicazioni marittime e aeree, Comunicazioni terrestri, Agricoltura, Professioni liberali, Professionisti e Artisti, Assicurazioni e Credito*), Antonio Maraini (il fregio continuo in porfido, al di sopra del portale d'accesso, raffigurante *Le Sette Corporazioni*), Romano Romanelli (l'altorilievo bronzeo raffigurante *Romolo che traccia il solco*) ed altri artisti per opere minori. Giovanni Prini, invece, fu chiamato a realizzare il portale bronzeo dell'ingresso [Figg. 234, 235] su via Vittorio Veneto, composto da otto formelle raffiguranti tematiche relative alle attività umane riunite nel sistema corporativo, ovvero: *Arti liberali*, *Commercio*, *Trasporti di mare*, *Agricoltura, Arti plastiche e liriche*, *Banca*, *Trasporti aerei e terrestri*, *Industria*[458].

Osservando i bassorilievi risulta evidente un mutamento nel linguaggio dell'artista originario di Genova, poiché le figure ritratte risultano maggiormente stilizzate: i corpi sono formati da volumi più semplici e massicci e non sono più ravvisabili gli influssi di tipo simbolista né i richiami al linguaggio classico, a quello romanico o a quello primitivista. Sebbene colti in gesti più rigidi e convenzionali, dunque, i personaggi che compongono le scene dei due battenti del portale mantengono un certo grado di realismo ed un'espressività più rarefatta, molto distante dal grande fregio del Palazzo delle Esposizioni ma più vicino al linguaggio adoperato per i medaglioni del Palazzo di Giustizia che, anche in questo caso (come per quel che riguarda l'aspetto architettonico e, quindi, il percorso di Piacentini), in qualche modo segna una fase di passaggio caratterizzata da un mutamento linguistico. Considerando un altro portale, realizzato qualche anno dopo e già citato in precedenza – quello della chiesa dei SS. Pietro e Paolo presso l'E 42 ove, dunque, risulta in qualche modo la presenza di Piacentini, sebbene l'architettura sia di Arnaldo Foschini – è possibile notare, tuttavia, un ulteriore mutamento di linguaggio, probabilmente dovuto anche alla destinazione e, quindi, al tipo di soggetto raffigurato.

In questo caso, infatti, le formelle richiamano in modo evidente la cultura artistica quattrocentesca citata in precedenza, poiché sia le figure dei santi – più grandi e posti entro nicchie – sia quelle che popolano le scene della *Passione*, per la resa dei corpi, la composizione e l'espressività, risultano a loro volta abbastanza distanti da quelle del portale di via Vittorio Veneto ed, essendo caratterizzate da un linguaggio antichizzante, sembrano desunte dal quindicesimo secolo. Infine, sebbene non citato da Matitti e pur essendo lontano nel tempo rispetto ai casi sinora menzionati, bisogna notare la presenza di opere di Prini e di Dazzi anche in un altro progetto piacentiniano: la Cappella Universitaria della Sapienza, realizzata nel secondo dopoguerra, per la quale Prini realizzò

[458] Si veda la scheda presente sul sito del Ministero dello Sviluppo Economico: cultura.mise.gov.it (ultima consultazione: 10/01/2021).

una *Pietà* posta nella cripta mentre Dazzi concepì una Madonna con Bambino, denominata *Mater Sapientiae* e posta al di sopra del portale di ingresso[459].

Tornando alle opere realizzate da Giovanni Prini per le architetture monumentali di Piacentini comprese tra la seconda metà degli anni Venti e gli anni Trenta, bisogna sottolineare come già all'epoca esse fossero molto apprezzate. A titolo esemplificativo si riporta il giudizio espresso nel 1929 da Corrado Cagli:

> «così, passo passo, riguardando tutta l'opera del Prini in ordine cronologico, siamo giunti al Prini contemporaneo, al Prini di oggi. E lo troviamo ormai Maestro affermato; operoso come pochi, intento a lavori di gran mole e grande importanza come le collaborazioni al Monumento di Bolzano e alla Casa Madre dei Mutilati ove dobbiamo al nostro Artista una bella porta di bronzo e due figure portabandiera. Ma l'opera monumentale cui Giovanni Prini sta dedicando tutta la sua volontà di artista coscienzioso ed appassionato, è la decorazione dei lunettoni dell'Arco ai Caduti di Genova; ove il Prini sembra riassumere i suoi motivi più cari in composizioni solide e severamente armoniose. Diciamo sembra, perché Giovanni Prini, nonostante che sia ormai giunto alla sua maturità, è uno spirito eternamente giovane, e, come lo dimostra la sua recentissima Madonna della Spica, capace di rinnovarsi sempre, sempre volto a un ideale di poesia e di perfezione»[460].

Al di là delle numerose collaborazioni appena riportate, il legame tra l'artista e l'architetto è attestato da due documenti d'epoca: si tratta di una lettera inviata da Marcello Piacentini a Giovani Prini il 4 novembre 1926, riportata all'interno della tesi di laurea citata in precedenza (e probabilmente conservata presso l'Archivio Prini, sebbene Stefania Bugli non abbia specificato), e di una fotografia pubblicata all'interno del catalogo della mostra del 2016, che ritraeva la figlia di Piacentini, Sofia, presso la Villa alla Camilluccia[461] [Fig. 227]. Piacentini scriveva a Prini quanto segue:

> «Roma, 4/11/26.
> Caro amico, ho avuto la madonnina e il libro. Ti sono grato dei doni preziosi: la Madonnina la terrà la mia piccola Sofia nella sua stanza, che già l'ama.

---

[459] M. Apa, *L'immagine partecipata: gli artisti alla cappella dell'Università di Roma*, in S. Benedetti (a cura di), *La Cappella della "Divina Sapienza" nella città universitaria di Roma*, Roma 1998, p. 164.

[460] C. Cagli, *Giovanni Prini,* in "Cronache di Arte Educatrice", a. VII, n. 10, ottobre 1929, pp. 59-61.

[461] M. P. Maino (a cura di), *Giovanni Prini. Il potere…,* op. cit., p. 31.

Il libro mi parlerà di te, e della tua arte fatta di anima buona, e questo mi fa molto bene. Matilde e Sofia ti mandano tutti i loro ringraziamenti.

Ti saluto con tanto affetto.

Tuo Marcello Piacentini»[462].

Come si nota, la missiva risale proprio agli anni di maggior collaborazione tra l'artista e l'architetto; Prini, evidentemente, aveva inviato una piccola scultura raffigurante una *Madonnina* a Piacentini – il quale, come racconta, l'aveva donata alla figlia – insieme ad una pubblicazione, probabilmente la monografia citata in precedenza e pubblicata proprio in quell'anno. Il tono colloquiale ed affettuoso denota un legame affettivo tra i due, confermato dalla fotografia citata, che testimonia la presenza di un'opera di Prini all'interno della collezione d'arte personale di Piacentini presso la propria Villa alla Camilluccia: l'immagine, databile per via della dedica apposta a penna – «Sofia. Al mio carissimo papà. Sofia. Roma 8-11-1929 VIII» –, ritrae Sofia Piacentini di profilo, con lunghe trecce ed un grande arco teso, pronta a scagliare una freccia, in una posa che richiama la scultura alla base della quale poggia il piede sinistro.

L'opera, *Arabesco di Danzatrice,* è presente nella monografia del 1926 citata in precedenza ed era stata esposta, come già ricordato, alla Biennale di Venezia; nello stesso anno l'artista ne elaborò diverse versioni, come quella in marmo, denominata *Passo di danza,* e quella in bronzo, di dimensioni ridotte ma a figura intera – mentre in questo caso la figura è priva di parte della gamba destra e delle braccia –, denominata *Danzatrice.* La scultura è delicata e sinuosa, presenta un rimando alla statuaria classica per il trattamento del corpo e la posa – con la gamba sinistra sollevata e ripiegata, le braccia, pur non essendo presenti nella loro interezza, sollevate verso l'alto e la testa delicatamente flessa in avanti verso destra, – e, pur ritraendo la figura in una posa fugace, esprime grande stabilità ed equilibrio nonché una spiccata sensibilità che induce ad un momento di raccoglimento. Sebbene non esistano fonti note a sostegno della tesi, è ipotizzabile che Piacentini abbia notato la scultura tra le illustrazioni della pubblicazione inviatagli dall'artista e che, pertanto, in seguito abbia espresso il desiderio di averla presso la propria abitazione.

[462] Il documento, scannerizzato, è riportato come allegato n. 9 della tesi di laurea ma non sono riportati dei riferimenti archivistici.

Interno del Palazzo di Giustizia di Messina,
in R. Sisci (a cura di), La Giustizia a Messina. Sessant'anni di Palazzo Piacentini, Messina 1989, p. 70.

# 6. LE OPERE E GLI ARTISTI COINVOLTI NEGLI INTERNI DEL PALAZZO

Dovendo considerare l'aspetto artistico degli interni del Palazzo di Giustizia di Messina, occorre anzitutto notare come ogni decorazione sia stata sapientemente concepita, progettata e supervisionata da Marcello Piacentini. Sebbene l'apparato decorativo del Palazzo non possa essere paragonato per ricchezza o per varietà a quello che sarebbe stato creato nel decennio successivo per il Palazzo di Milano, le opere presenti a Messina costituiscono un corpus interessante sia dal punto di vista qualitativo sia considerandone il valore espressivo. Nonostante l'intervento di numerosi artisti e le differenze dovute alle diverse personalità, infatti, le decorazioni presenti esprimono unità stilistica e formale, proprio perché coordinate dall'architetto, come dimostra la lettera inviata da Piacentini agli artisti incaricati della decorazione pittorica di alcune sale, ossia Daniele Schmiedt e Adolfo Romano (missiva citata in precedenza e che sarà riportata approfondendo la figura di Schmiedt). Considerando nel complesso le opere, al di là delle teste di Minerva scolpite da Antonio Bonfiglio, già analizzate, occorre notare come il ruolo predominante sia spettato ad Alfredo Biagini, artista che realizzò le decorazioni di tutte le pareti absidali delle aule di udienza. Arturo Dazzi, allo stesso modo di Ercole Drei e di Giovanni Prini, fu chiamato a realizzare un solo intervento che, tuttavia, risulta di grande importanza: si tratta della statua bronzea della *Giustizia*, posta a coronamento del portale di accesso all'Aula più importante del Palazzo, quella della Corte d'Assise, visibile ponendosi nel punto centrale e maggiormente rappresentativo dell'edificio, il vestibolo dei Passi Perduti.

G. Carell, Ritratto di Arturo Dazzi, 1930 ca. Collezione privata.

# 6.1 ARTURO DAZZI

Se per un'analisi specifica circa il rapporto esistente fra Arturo Dazzi e Marcello Piacentini si rimanda all'articolo recentemente pubblicato sull'ottavo numero della rivista dell'Associazione Italiana di Storia dell'Architettura[463], in questa sede occorre certamente considerare l'opera realizzata dall'artista per il Palazzo di Giustizia di Messina ed inquadrarla rispetto alla sua produzione complessiva.

Come anticipato, la statua della *Giustizia* si trova in una posizione predominante e dal punto di vista espressivo – nonché per la relazione con il contesto architettonico circostante – è paragonabile ad un'opera concepita negli stessi anni da Dazzi per un'altra architettura monumentale piacentiniana: il *San Sebastiano* [Fig. 246] della Casa Madre dei Mutilati di Roma. Sebbene la statua messinese sia in bronzo mentre quella romana in marmo, le opere presentano le medesime qualità formali ed espressive, legate anche al carattere quasi sacro degli edifici per i quali furono concepite: la solidità e la resa delle masse delle due sculture, oltre ad esprimere un chiaro rimando ai canoni classici, traducono in materia le qualità morali dei soggetti rappresentati, ossia la dea della Giustizia ed un giovane soldato martire chiamato a rappresentare tutti gli innocenti, al contempo eroi ed uomini fragili, caduti o divenuti invalidi durante il primo conflitto mondiale.

Osservando i due ambienti nel complesso, la collocazione delle sculture – al di sopra dei portali d'accesso alle Aule più importanti dei rispettivi edifici e quale coronamento ideale rispetto alle prime rampe delle scale monumentali che conducono al primo piano [Figg. 237, 238, 240, 246] – costituisce anche il punto di fuga centrale e, dunque, l'apice della composizione architettonica ed il suo ideale completamento. La differenza di materiale probabilmente deriva da una scelta dettata da Piacentini: nel grande ambiente messinese, infatti, la resa di un'atmosfera severa, quasi sacra ed adeguata al "Tempio della Giustizia", era stata demandata al contrasto tra la gravità della pietra di Billiemi e del bronzo ed i toni chiari degli intonaci delle pareti, di parte del pavimento (composto da complessi motivi geometrici che prevedevano l'alternanza di grigio, bianco e giallo, ottenuta attraverso il ricorso a diversi tipi di marmo) e del lucernario che, inondando l'ambiente di luce, lo rendeva meno cupo. Il grigio scuro di Billiemi caratterizzava parte dei pavimenti, le rampe di scale, i ballatoi del primo piano ed il portale monumentale, costituito da una cornice, da due semicolonne formate da rocchi sovrapposti con delle

[463] M. S. Di Trapani, *Arturo Dazzi e Marcello Piacentini: un lungo sodalizio,* in "Studi e ricerche di storia dell'architettura", n. 8, a. 4, 2020, pp. 18-35.

prodromi in rilievo e dalla nicchia sovrastante, affiancata da due elementi decorativi, mentre gli elementi bronzei consistevano nei lampadari posti alle pareti a mo' di fiaccole nonché nei sostegni e nelle terminazioni dei passamano delle scale.
Considerando che la parete di fondo sulla quale si trovava il grande portale risultava semplicemente intonacata di bianco e che la nicchia al di sopra dello stesso era anch'essa in grigio di Billiemi, se la scultura di Dazzi fosse stata realizzata in marmo avrebbe provocato un eccessivo contrasto, mentre il bronzo sarebbe stato maggiormente conforme all'austerità dell'ambiente ed avrebbe richiamato, altresì, i lampadari, posti alla medesima altezza. Il contrasto coloristico, non a caso, è l'aspetto maggiormente posto in evidenza dall'analisi, considerata in precedenza, di Stefano Bottari a proposito degli ambienti interni (ovvero l'articolo pubblicato nel 1927 sul quotidiano "La Gazzetta" e nel 1928 all'interno del cosiddetto Primo Quaderno de' l'Italia Fascista):

> «Le note scure del bronzo sposato al grigio cupo del marmo di Billiemi sono riprese nel maestoso portale che in fondo dà accesso alla Corte d'Assise. Nell'ombra della nicchia rettangolare che corona questo robusto portale domina regalmente la figura della Giustizia modellata da par suo da Arturo Dazzi ma le note di giallo e di bianco correggono in basso questi toni gravi, ravvivando lo scampato policromo del pavimento che irradiandosi inarca le direzioni del movimento»[464].

Al fine di analizzare al meglio il rapporto tra la scultura e l'apparato architettonico-decorativo del portale e, di conseguenza, quello intercorso tra l'artista e l'architetto, sembra interessante considerare uno dei disegni progettuali firmati da Piacentini, conservati presso l'Archivio del Genio Civile di Messina e, sebbene non più consultabili, noti attraverso la pubblicazione del 1984 di Francesca Paolino.
In particolare, la figura 25 [Fig. 335] – la cui didascalia riportava «Portale della Corte d'Assise - rapp. 1:10 - F. - Datata 11 novembre 1926 - Cm. 143 x 80» – era accompagnata da una breve descrizione:

> «il disegno, accuratamente quotato, presenta in pianta ed in prospetto lo studio del portale; nella nicchia soprastante è accennata con tratto sintetico la grande scultura raffigurante la Giustizia, realizzata dallo scultore Arturo Dazzi»[465].

---

[464] S. Bottari, *Il Palazzo di Giustizia di Messina*, in "La Gazzetta", 31 ottobre 1927. Ripubblicato in: *Palazzo di Giustizia in Messina…,* op. cit., p. 22.

[465] F. Paolino, *Dal monumentale al razionale…*, op. cit., p. 44.

Osservando il disegno, firmato da Piacentini, sembra interessante notare come la scultura della *Giustizia* sia abbozzata a grandi linee, semplicemente al fine di indicare il tipo di iconografia da seguire ma lasciando libertà d'esecuzione all'artista, soprattuto riguardo i tratti del volto e gli eventuali attributi da aggiungere.
Lo schizzo indica, infatti, semplicemente la posa della figura, stante e frontale, a seno scoperto (iconografia poco diffusa per la Giustizia, che sarebbe stata rispettata da Dazzi) ma con una fascia che passa al centro del busto, non presente nella realizzazione bronzea. Inoltre, con la mano sinistra la dea regge le tavole della Legge, aperte e poste sul ginocchio corrispondente, mentre con la mano destra reca uno scettro dalla terminazione appena abbozzata, che sarebbe stata modificata dall'artista. Infine il bozzetto mostra il panneggio della veste, evidente soprattutto in corrispondenza dell'avambraccio sinistro ed al di sopra delle ginocchia.

La scultura di Dazzi [Fig. 239] rimase fedele quasi in ogni dettaglio al disegno di Piacentini: come in quello, la *Giustizia* è stata, infatti, raffigurata in posizione frontale assisa in trono, evocando per fattezze formali e stilistiche un'antica divinità romana o una Maestà medievale. La fermezza dello sguardo, accentuato da occhi grandi e ben definiti, e della posa frontale (mentre il disegno piacentiniano aveva ritratto la divinità con il capo leggermente ruotato verso destra) incute quasi timore e tale dettaglio è accentuato dai lineamenti decisi del volto. La severità della posa è accentuata dalla resa anatomica: il fisico ritratto è asciutto, non troppo massiccio o tendente a volumetrie di influsso novecentista ma possente; la delicatezza delle mani, dalle dita affusolate, e dei capelli raccolti in delle trecce contrastano, insieme al panneggio, tale caratteristica, mentre la gamba sinistra leggermente avanzata rispetto alla destra ed il piede di poco sporgente dalla base della scultura stessa, donano morbidezza e movimento alla composizione.
Il panneggio, molto mosso a livello della parte anteriore delle gambe e fra le stesse, nonché in corrispondenza degli avambracci, pone in risalto, per contrasto, le parti nude della figura e le tavole della Legge che non si trovano, come nel disegno di Piacentini, sulle ginocchia della dea bensì leggermente spostate sulla destra, tanto che la donna non le regge con la mano, che ricade morbidamente in avanti, ma poggia su di esse l'avambraccio. Con l'altra mano, invece, rispettando lo schizzo regge un grande fascio non sormontato, tuttavia, da un elemento finale come nel disegno, e non poggiante per terra, in quanto si ferma allo stesso livello delle Tavole.
L'opera esprime, dunque, in modo compiuto i valori legati alla rappresentazione della Giustizia e, pur non discostandosi dal modello proposto o decretato da Piacentini,

presenta delle peculiarità compositive ed espressive che la rendono solenne, elegante e pienamente compiuta.
Per concludere l'analisi del disegno considerato occorre soffermarsi brevemente sul portale: la corrispondenza tra il progetto e la sua realizzazione è perfetta, in quanto dai rocchi sovrapposti a formare le due semicolonne che affiancano il portale sporgono alternativamente una testina di Minerva nello scomparto centrale o due spade rivolte verso il basso nei due scomparti laterali. Gli elementi sono stati disegnati in modo dettagliato dall'architetto, probabilmente in modo da non lasciare ampio margine di creatività ai realizzatori, come invece aveva fatto nel caso della scultura soprastante.

Al fine di inquadrare l'opera all'interno del percorso artistico di Arturo Dazzi bisogna, anzitutto, segnalare come la bibliografia relativa all'artista comprenda numerosi articoli d'epoca che attestano la sua partecipazione ad esposizioni o che ne descrivono alcune opere, voci biografiche all'interno dei dizionari[466], pubblicazioni successive dedicate a singole realizzazioni monumentali – ad esempio sulla stele marconiana[467] e sulla vicenda del colosso di Brescia[468] –, alla produzione più intimista o a singoli aspetti e rapporti (ad esempio sulla pittura e sul legame con Carlo Carrà[469]) e cataloghi di mostre, sia monografiche sia relative a tematiche più ampie, oltre all'importante monografia pubblicata nel 1979 da Guglielmo Matthiae.
Relativamente agli studi più recenti, invece, occorre citare Anna Vittoria Laghi che, in occasione del cinquantenario dalla morte dell'artista, ne ha anche curato una retrospettiva presso i Musei di Villa Torlonia a Roma[470].

L'artista carrarese, nato nel 1881, dopo gli studi presso la bottega dello zio scalpellino e soprattutto all'Accademia di Belle Arti di Carrara giunse a Roma nel 1901 per merito del

---

[466] M. Picone Petrusa, *Dazzi*, in *Dizionario degli scultorei italiani*, Roma 1987, vol. 33, p. 188; A. Panzetta, *Dazzi*, in *Dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*, Torino 1994, vol. 1, p. 104.

[467] G. Breddo, N. Corradini (a cura di), *Arturo Dazzi. Il monumento a Guglielmo Marconi*, Carrara 1959.

[468] F. Robecchi, *Brescia e il colosso di Arturo Dazzi. Nascita, caduta e riabilitazione della statua politicamente scorretta di piazza della Vittoria*, Roccafranca (BS) 2008.

[469] M. Polacci, *Lettere dagli archivi Arturo Dazzi e Carlo Carrà*, Firenze 1995; A. Paolucci, A.V. Laghi (a cura di), *L'estate incantata. La Versilia nelle opere di Dazzi, Carrà, Soffici*, cat. della mostra, Forte dei Marmi 2004, Firenze 2004.

[470] A. V. Laghi (a cura di), *Arturo Dazzi. Dipinti e sculture dalla Donazione Dazzi di Forte dei Marmi*, Ponte Buggianese 2002; id., *Arturo Dazzi scultore e pittore*, Pisa 2012; id. (a cura di), *Arturo Dazzi 1881/1966. Roma, Carrara, Forte dei Marmi,* cat. della mostra, Roma, Musei di Villa Torlonia, Casino dei Principi 16/10/2016 - 29/01/2017, Pietrasanta 2016.

Pensionato artistico provinciale vinto con il bassorilievo *Andrea Pisano alle cave di Carrara*. Nonostante la corposa bibliografia citata, sembra utile riportare la sintetica biografia individuata all'interno del catalogo *Percorsi del Novecento romano dalla Galleria Comunale d'Arte Moderna*:

> «Arturo Dazzi
> Carrara 1881 - Pisa 1966.
> Scultore, pittore. Scalpellino nella bottega dello zio, nel 1892 si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Carrara. Dal 1904 al 1925 è a Roma dove si impegna su tematiche sociali di stampo verista. Nel 1909 vince, pari merito con A. Zanelli, il concorso per il fregio dell'Altare della Patria. Partecipa dal 1914 alle Biennali veneziane e alle mostre della Secessione romana con sculture di gusto vagamente liberty ma presto giunge a una maggiore semplificazione formale. Tra il 1918 e il 1926 lavora con M. Piacentini alle sculture per i Caduti di Genova e dalla fine degli anni Venti si dedica anche alla pittura, tanto da presentare diciannove dipinti alla II Quadriennale. Nel 1932 la Biennale di Venezia gli dedica una sala personale, nel '36 è premiato all'Esposizione d'Arte Moderna di Budapest e nel '37 all'Esposizione Internazionale di Parigi. Nominato Accademico d'Italia, realizza il Monumento a Guglielmo Marconi per l'Esposizione Universale di Roma del 1942, inaugurato nel 1959»[471].

Come si nota, Dazzi partecipò attivamente alle esposizioni ed a numerose competizioni per aggiudicarsi commissioni ufficiali. Dalla ricerca condotta sul sito dell'ASAC - Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia è emersa la sua presenza in occasione delle edizioni del 1912, 1914, 1920, 1926, 1928, 1932 e 1952: in prevalenza l'artista presentò sculture (in marmo, bronzo, pietra, gesso e cera), tra le quali ebbero molto successo il *Vitellino*, il *Cane Lupo*, il *Sogno di Bambina* ed il *Cavallino*, presentato nella versione in cera, mentre nel 1932 – edizione nella quale gli fu dedicata una mostra individuale nella sala 42 – espose anche dipinti.
Anche in occasione della II Quadriennale di Roma, come si evince dal sito del relativo Archivio storico, Dazzi espose quasi esclusivamente dipinti, espressione di una ricerca intimista e privata e del contatto con la natura, dal momento che tra i soggetti ricorrenti fra le opere presentate nel 1935 sono ricorrenti pesci, cavalli al mare, fagiani, pere, nature morte etc.

---

[471] M. E. Tittoni, M. Catalano, F. Pirani, C. Virno, *Percorsi del Novecento romano dalla Galleria Comunale d'Arte Moderna*, Roma, Musei di Villa Torlonia, Casino dei Principi, 31 marzo - 4 luglio 2010, Roma 2010, p. 116.

All'interno della corposa produzione dell'artista bisogna, quindi, segnalare la compresenza di opere monumentali scultoree accanto ad opere di natura intimista, che comprendono le sculture – ritratti, bambini, adolescenti ed opere sacre ma anche numerosi animali – e le pitture.

Se, come nel caso degli artisti trattati in precedenza, in questa sede sembra appropriato considerare principalmente la produzione monumentale al fine di un migliore inquadramento e di un confronto tra l'opera realizzata per il Palazzo di Giustizia di Messina e le altre appartenenti alla medesima tipologia, bisogna brevemente soffermarsi su parte della produzione di tipo intimista dell'artista per via del legame con Marcello Piacentini, aspetto considerato brevemente all'interno dell'articolo segnalato in precedenza ed indagato, fra gli altri, dal saggio di Brigida Mascitti[472].
La collezione personale dell'architetto presso la Villa alla Camilluccia (che, come già segnalato, includeva un'opera di Giovanni Prini, l'*Arabesco di Danzatrice*) comprendeva anche una versione del 1930 del *Capriolo morente* [Figg. 244, 245] sistemato presso il giardino della residenza, com'è possibile desumere da una fotografia conservata presso l'Archivio privato eredi Piacentini nella quale l'architetto sostava insieme alla moglie, alla figlia e ad un'altra donna di fianco alla scultura. L'opera era stata esposta in occasione della personale di Dazzi presente all'interno della Prima Mostra Nazionale dell'Animale nell'Arte, manifestazione organizzata da Alfredo Biagini presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma della quale, come si apprende dal catalogo, facevano parte anche Piacentini in qualità componente del Comitato generale e del Comitato ordinatore e Dazzi in quanto membro della Giunta esecutiva[473].

Per la personale Dazzi aveva scelto dipinti e sculture desunti proprio dalla produzione più intima e delicata, in virtù del tema della mostra: accanto al *Capriolo morente* – del quale l'artista realizzò numerose versioni in materiali diversi (come reso noto dagli studi di Matthiae, di Laghi e di Mascitti già citati ed ai quali si rimanda per ulteriori approfondimenti), rintracciate in diverse collezioni private quali la collezione Gayda di Milano, la collezione Romano Dazzi di San Marcello Pistoiese, la collezione Andrea Dazzi,

---

472 B. Mascitti, *Nuovi contributi sullo scultore Arturo Dazzi. La poetica intimista e animalista*, in "Ricerche di storia dell'arte", n. 3, settembre-dicembre 2014, pp. 72-82.

473 *Prima Mostra Nazionale dell'Animale nell'Arte*, Palazzo delle Esposizioni – Giardino zoologico di Roma, VIII, marzo-aprile 1930, Catalogo illustrato, Roma 1930, pp. 9-10. Sull'esposizione si veda anche: C. Pavolini, *La Prima Mostra dell'Animale nell'arte*, in "Il Tevere", 4 aprile 1930 e id., *La Prima Mostra dell'Animale nell'arte,* in "Rassegna della istruzione artistica", a. I, giugno 1930, pp. 171-177.

la collezione Piacentini a Roma ed una collezione romana non meglio specificata, oltre al modello originale in gesso conservato presso la Donazione Dazzi di Forte dei Marmi – furono esposti il bronzo del *Cavallino* desunto dall'esemplare in cera presentato alla Biennale veneziana due anni prima, il *Vitellino* ed il *Cane Lupo,* come visto esposti alla Biennale del 1924, e sette dipinti di soggetto animale, tra i quali occorre menzionare almeno l'olio raffigurante i *Giovenchi della Maremma toscana.*

Se la presenza della scultura dal grande successo critico all'interno della collezione di Piacentini testimonia il solido rapporto fra i due, le opere monumentali realizzate dall'artista all'interno di architetture o di progetti urbanistici piacentiniani dimostrano l'esistenza di una collaborazione lunga e proficua. Probabilmente i due professionisti si conobbero nel 1915, quando Piacentini curò l'allestimento della sala della Scultura della Terza Mostra della Secessione Romana – della quale Dazzi era componente della Giuria di ammissione delle opere nonché espositore – sebbene, come ricordato in precedenza, l'architetto fosse molto vicino all'ambiente della Secessione per via dei contatti della moglie artista, Matilde Festa, per cui è possibile che un primo contatto con Dazzi e con gli altri artisti fosse avvenuto già in precedenza.

All'interno della produzione monumentale di Dazzi è necessario menzionare le opere concepite precedentemente all'incontro con l'architetto, che confermano la sua affermazione nell'ambiente culturale della capitale sin dai primi anni del soggiorno romano, ma bisogna notare la frequenza e la moltiplicazione di opportunità di collaborazione avvenute specialmente negli anni Venti. Già nel 1911, come accennato, aveva vinto a pari merito con Zanelli il concorso per la decorazione del Vittoriano, sebbene il suo intervento fu circoscritto al «sottobase dell'Altare della Patria, l'immenso altorilievo che ha al suo centro l'immagine di Roma trionfante e che si colloca sotto la statua equestre di Re Vittorio padre dell'Italia unita»[474].
A tal proposito sembra interessante notare quanto riportato da Laghi, secondo la quale Piacentini, «pur apprezzando il bassorilievo di Dazzi, aveva preferito quello di Zanelli» poiché «aveva trovato quest'opera maggiormente in armonia con l'idea architettonica del Sacconi, e dunque, in accordo con le sue aspirazioni»[475]. Negli stessi anni l'artista

[474] A. Paolucci, *Introduzione,* in A. V. Laghi, *Arturo Dazzi scultore e pittore,* op. cit., p. 6.

[475] A. V. Laghi, *Arturo Dazzi scultore e pittore,* op. cit., p. 44.

realizzò, inoltre, la statua del Cardinale De Luca [Fig. 250] per l'esterno del Palazzo di Giustizia di Calderini, in seguito alla vittoria del Concorso nel 1908.

La prima collaborazione con Piacentini avvenne tra il 1915 ed il 1918, in occasione del progetto del Cinema Corso – più volte citato anche in relazione ad altri artisti – per il quale Dazzi realizzò i quattro medaglioni raffiguranti la *Danza*, la *Commedia*, la *Tragedia* e la *Musica*[476], nei quali De Lorenzi notava «un'ispirazione lievemente arcaizzante forse dovuta all'impressione dei rilievi di Bourdelle per il Théâtre des Champs-Elysées»[477].
In quest'opera le decorazioni, sebbene concepite prevalentemente in senso ornamentale, costituivano un vero e proprio completamento dell'architettura, come notato già all'epoca da Angelini su "Emporium": «l'opera di Piacentini è un'opera bella […] la completano magnificamente i lavori di plastica degli scultori Arturo Dazzi e Arturo Biagini sulla facciata e nella sala»[478].
In seguito, per la nuova sede della Banca d'Italia in piazza del Parlamento a Roma, progettata da Piacentini tra il 1914 ed il 1923, Dazzi realizzò il grande bassorilievo del *Trionfo della ricchezza e del benessere nazionale* da collocarsi presso il salone centrale, dal gusto classicheggiante ma con influssi déco.

Negli anni successivi Dazzi realizzò il Monumento ad Enrico Toti al Pincio [Fig. 251] ed il Monumento al Ferroviere in piazza della Croce Rossa a Roma (entrambi in bronzo, materiale prediletto in quel periodo), in seguito alla vittoria dei relativi concorsi nel 1918 e nel 1920, come riferito da Guido Guida e da Costanza Gradara su "Emporium"[479]. Nel secondo caso, all'esito aveva contribuito Piacentini che aveva redatto la relazione, riportata da Laghi, pronunciandosi come segue:

> «siamo finalmente di fronte ad una statua. Troppi monumenti sono ormai sparsi in tutte le mostre città, in cui il groviglio delle membra umane dei leoni inferociti, delle ruote e dei fasci e delle spade […] non ci palesano che il vuoto delle anime e la confusione caotica delle menti. Una bella statua, un bel nudo (come nudo è David, come nudo è il Discobolo, e come nudi

---

476 A. V. Laghi, *Arturo Dazzi 1881/1966…*, op. cit., p. 46.

477 G. De Lorenzi, *Sulla scultura monumentale di Arturo Dazzi fra il 1918 e il 1928*, in "Artista", 1993, p. 40.

478 L. Angelini, *Per un'affermazione di nuove architetture italiane*, in "Emporium", vol. XLVII, n. 281, 1918, p. 328.

479 G. Guida, *Il concorso per il monumento a Toti vinto da Arturo Dazzi*, in "Emporium", Vol. XLVIII, n. 288, 1918, pp. 328-334; C. Gradara, *Il Monumento alla memoria dei Ferrovieri dello Stato di Roma*, in "Emporium", Vol. LII, n. 307-308, 1920, pp. 97-99.

sono i gladiatori e i lottatori e gli Apolli) ben venga dunque a cancellare dalla nostra mente troppe memorie dell'arte di ieri e a farci sentire in tutto il suo eterno e fresco divenire il profumo (non delle forme) del senso (non dello stile) classico»[480].

La maggior parte delle commissioni pubbliche degli anni successivi, se si escludono i numerosi monumenti ai caduti (a Crema, Fabriano, Rosignano Marittimo, Forte dei Marmi, Santa Croce sull'Arno ed a Codogno), sono connesse a progetti di Piacentini.
Prima di soffermarsi su tale collaborazione ed a proposito dei monumenti ai caduti, tuttavia, sembra interessante citare la partecipazione di Dazzi al Concorso per il Monumento ai Caduti di Palermo bandito dal Comune della città nel 1924 (poi non portato a termine in quanto si scelse di riadattare alla nuova causa da celebrare un monumento preesistente): la notazione riguarda la collaborazione fra Dazzi e Francesco Fichera, un altro dei protagonisti della presente ricerca, come anticipato, in quanto progettista del Palazzo di Giustizia di Catania, nonché professionista strettamente connesso a Piacentini. Al di là della possibile mediazione piacentiniana, Dazzi e Fichera si erano conosciuti in occasione di un altro Concorso per un Monumento ai Caduti, quello di Messina, già citato in precedenza riportando anche l'articolo del 1923 apparso sulla rivista "L'Architettura Italiana"[481].

Se al Concorso avevano partecipato due degli scultori che poco dopo Piacentini avrebbe chiamato per la decorazione del Palazzo di Giustizia (Ercole Drei ed Antonio Bonfiglio) nonché i fratelli Gaetano ed Ernesto Rapisardi, suoi collaboratori chiaramente implicati nelle vicende trattate in questa sede anche per la progettazione del Palazzo di Giustizia di Palermo, tra i componenti della Commissione, come si ricorderà, figuravano proprio Marcello Piacentini, Francesco Fichera ed Arturo Dazzi. La compresenza di alcuni dei protagonisti delle vicende al centro delle analisi sembra, perciò, un dato rilevante poiché svela almeno in parte i contatti esistenti, le connessioni e l'inserimento di tali personaggi all'interno della vita culturale del Paese e delle dinamiche dettate da Scuole (l'ambito romano) ed istituzioni (il Sindacato, il Partito Nazionale Fascista, il Ministero ai Lavori Pubblici etc.). Nel caso del Concorso palermitano non andato a buon fine, ad ogni modo, Dazzi aveva concepito un gruppo scultoreo denominato anche *La Madre italiana* e

---

480 A. V. Laghi, *Arturo Dazzi 1881/1966…*, op. cit., p. 38.

481 *L'esito del concorso per il monumento ai caduti di Messina*, in "L'Architettura Italiana", a. XVIII, n. 10, 1923, pp. 119-120.

costituito da una donna addolorata in atto di sorreggere fra le braccia un soldato ferito, mentre Francesco Fichera ideò la parte architettonica come un grande arco barocco[482].

Tornando alla collaborazione tra l'artista e l'architetto, bisogna anzitutto evidenziare il ruolo di rilievo rivestito dal caso dell'Arco ai Caduti di Genova, in quanto Piacentini e Dazzi presentarono un progetto congiunto al Concorso bandito nel 1923 e nell'opera gli aspetti artistici erano preponderanti rispetto a quelli architettonici o, quantomeno, complementari in modo da formare un insieme unitario ed equilibrato.
Nonostante alcuni decori siano stati realizzati da altri artisti (si è già menzionato Giovanni Prini a proposito dei lunettoni all'interno dell'arco, delle *Vittorie* e del *San Giorgio* nella cripta, mentre Edoardo De Albertis realizzò un *Crocifisso* in bronzo, anch'esso per la cripta), i due fregi continui di Dazzi costituiscono certamente l'elemento di maggior importanza.

Dal punto di vista architettonico l'arco riprendeva in chiave semplificata il modello dell'arco di trionfo romano a tre fornici e presentava colonne doriche addossate alle pareti, un'ampia trabeazione ed un attico, mentre dal punto di vista artistico il doppio ordine di fregi continui raffigurava scene di battaglia e momenti di stasi all'interno delle trincee, trattandosi dell'evocazione di episodi significativi del primo conflitto mondiale – quali le battaglie del Piave e dell'Isonzo – in memoria ai caduti. Il valore memoriale era, dunque, demandato alle decorazioni dell'artista carrarese, che scolpì anche le colossali statue delle *Fami*.

Il linguaggio di Dazzi, pur rimanendo fedele alla propensione per la rappresentazione della natura nei suoi aspetti più genuini e delicati – ravvisabile in dettagli quali gli animali o in episodi non legati alle battaglie, quali la Messa al campo – era maggiormente realistico e sintetico rispetto alle opere precedenti e meno velato da influssi déco o primitivisti. L'ultimo aspetto di grande interesse, già evidenziato nell'articolo prima citato, consiste nella presenza dei due artefici del Monumento all'estremità destra del fregio inferiore del fronte est: l'artista vi raffigurò se stesso e Piacentini, posti sullo stesso piano – sia fisicamente sia idealmente – ed uniti dal modello dell'Arco, retto dall'architetto e preso in consegna da Dazzi al fine di completarlo concependone l'apparato decorativo in modo indipendente.

---

[482] Sull'argomento si veda l'articolo menzionato da A. V. Laghi, *Arturo Dazzi scultore e pittore,* op. cit., p. 49: *Il concorso per il Monumento ai caduti di Palermo*, in "Fiamma", gennaio 1925.

Il solido legame tra Arturo Dazzi e Marcello Piacentini, scolpito nella pietra ad eterna memoria sul fregio genovese e presente anche nello studio dell'artista – dal momento che Dazzi conservò il bozzetto in gesso relativo a tale dettaglio, in seguito confluito nella Donazione Dazzi di Forte dei Marmi [Fig. 243] – è confermato da altre collaborazioni, sebbene in questi casi l'architetto abbia mantenuto un ruolo predominante concependo sia gli aspetti costruttivi sia quelli decorativi o, almeno, indicando a grandi linee soggetti e dettagli relativi alle rappresentazioni.

Nel caso dell'Arco della Vittoria di Bolzano, commissionato direttamente a Piacentini nel 1926 e caratterizzato dalla prevalenza delle masse architettoniche rispetto alla decorazione, da una concezione maggiormente sintetica nonché da linee squadrate e grandi colonne scanalate evocative in quanto raffiguranti dei fasci littori di ordine gigante, Dazzi realizzò soltanto un'opera – la *Vittoria Sagittaria* – sul frontone orientale, sebbene predominante rispetto agli altri interventi artistici presenti.
Tale caratteristica sarebbe ritornata con frequenza anche nelle opere successive, dal Palazzo di Giustizia di Messina e dalla Casa Madre dei Mutilati di Roma – progetti per i quali, come visto in precedenza, realizzò rispettivamente la *Giustizia* ed il *San Sebastiano*, posti in una posizione predominante e chiamati ad esprimere la concezione di fondo ed i valori da trasmettere dei rispettivi edifici – all'intervento colossale del 1932 inserito nella nuova piazza della Vittoria di Brescia concepita da Piacentini, per la quale realizzò la statua dell'*Era Fascista* [Fig. 247], da inserirsi quale coronamento di una fontana a pianta esagonale disegnata dall'architetto.
Nello stesso anno Dazzi collaborò con l'architetto romano anche per la decorazione del Mausoleo del Generale Cadorna a Pallanza, per il quale realizzò le tre sculture *Lanciabombe, Vedetta alpina e Ardito* mentre le rimanenti furono concepite, come visto in precedenza, da Giovanni Prini e da Attilio Selva.

Tra le collaborazioni successive – sebbene occorra notare come col passare degli anni la preferenza di Piacentini sia stata maggiormente accordata ad altri artisti come Arturo Martini e Mario Sironi, parallelamente al progressivo mutamento del linguaggio stilistico dell'architetto – bisogna menzionare il grande bassorilievo raffigurante la *Giustizia biblica* [Fig. 65], concepito da Dazzi per l'ambulatorio della Corte d'Appello Civile del Palazzo di Giustizia di Milano.
L'opera era costituita da tre episodi: *San Michele Arcangelo atterra Lucifero*, la *Cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre* e il *Giudizio di Salomone.* Confrontando il

bassorilievo definitivo del 1939 ed il bozzetto del 1937, noto per merito di una fotografia d'epoca appartenente ad una collezione privata, si notano numerose differenze sia a livello compositivo sia a livello stilistico, nella resa delle figure, nelle pose e nei dettagli naturali: mentre nel bozzetto [Fig. 253] dominava un certo richiamo alle opere di piccolo formato di Arturo Martini ed alla dolcezza della forma, caratterizzata da linee morbide e da un clima mite ed intimo, accostabile alla tipica rudezza della scultura primitivista quattrocentesca, l'opera finale era caratterizzata da un linguaggio semplificato ed antichizzante, da gesti eclatanti, da linee più nette e dalla definizione dei corpi maggiormente plastica e riconducibile ai canoni classici reinterpretati dal gusto Novecento.

Un'altra scultura concepita per un progetto di Piacentini è il busto di Guglielmo Marconi [Fig. 249], realizzato nel 1937 per il Mausoleo costruito nella sua Villa di Pontecchio.
In omaggio allo scienziato Dazzi realizzò altre due opere monumentali: la grande scultura *La Radio col cuore del mondo in mano*, per il Padiglione Italiano all'Esposizione Internazionale di New York del 1939, e la *Stele Marconiana* [Fig. 255], realizzata tra il 1939 ed il 1959 per la piazza dell'Impero (in seguito ribattezzata piazza Guglielmo Marconi) presso l'E 42 – e pertanto indirettamente connessa alla figura di Piacentini, che sovrintendeva il piano regolatore della manifestazione e che, anche dopo la guerra, coordinò il progetto in vista del completamento –, formata da 92 altorilievi accomunati da un linguaggio sintetico e semplificato, volto all'antico ma anche verso l'astrazione ed una rappresentazione idilliaca, universale e senza tempo.

A proposito della Stele e del legame con Piacentini, pur trattandosi di un'opera interamente concepita dall'artista, sembra interessante citare brevemente un documento conservato presso il Fondo Piacentini, nel quale l'architetto, in data 20 gennaio 1943, chiedeva a Dazzi «una fotografia dell'insieme del Monumento a Marconi, e uno o due particolari […] a nome del Sen. Cini che deve presentare una memoria riservata al Duce, riguardante tutti i lavori dell'E.U.R.»[483]: la lettera attesta che a quella data la Stele fosse stata già concepita in maniera abbastanza dettagliata dall'artista (sebbene, come ricordato, l'opera sarebbe stata completata soltanto molti anni dopo, nel 1959) e che Piacentini, in virtù del ruolo già ricordato in relazione al complesso dell'ex E 42, sovrintendesse lo stato delle opere e dei lavori pur in assenza di una diretta implicazione

[483] Lettera di Marcello Piacentini ad Arturo Dazzi, 20 gennaio 1943. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 137.1.

dal punto di vista progettuale. L'interessamento nei confronti dell'opera da parte di Piacentini anche alla ripresa dei lavori, nel secondo dopoguerra, è attestato, altresì, da quattro lettere, già citate all'interno dell'articolo sul rapporto tra i due professionisti: tre sono conservate presso l'Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Carrara e l'ultima presso il Fondo Piacentini, come riportato da Anna Vittoria Laghi[484].
Dal contenuto delle missive scritte dall'architetto fra il 1952 ed il 1954, infatti, emerge il tentativo di rassicurare Dazzi circa l'avanzamento dei lavori e di spronarlo a consegnare i bozzetti ed i primi pezzi, sebbene lo scultore, come si apprende, non avesse neanche risposto a Piacentini, probabilmente poiché temeva di non poter portare a compimento l'imponente opera alla quale si stava dedicando da molti anni.

Tornando brevemente a considerare la produzione monumentale dell'artista nel suo complesso, bisogna notare come, sebbene negli anni Trenta le commissioni ufficiali derivanti dal legame diretto con Piacentini (come brevemente accennato) fossero gradualmente diminuite, l'artista avesse rivestito diversi importanti incarichi ufficiali.
In particolare, Dazzi aveva avuto il compito di sovrintendere i lavori e di «selezionare gli scultori fra i giovani allievi più dotati dell'Accademia di Carrara»[485] di un'opera di rilievo quale Stadio dei Marmi, costruito fra il 1928 ed il 1932 su progetto di Enrico Del Debbio presso il Foro Mussolini. Negli anni successivi, inoltre, l'artista ricevette l'incarico di progettare il Monumento livornese a Costanzo Ciano[486] – mai portato a termine per il subentrare del secondo conflitto mondiale –, nel quale coinvolse Gaetano Rapisardi, collaboratore di Piacentini, nonché la commissione, nel 1943, del ritratto del figlio aviatore del Duce caduto in servizio, Bruno Mussolini.

L'ultima collaborazione fra Piacentini e Dazzi risale al secondo dopoguerra quando, per la chiesa della Divina Sapienza, voluta da Pio XII all'interno del campus universitario di Roma e progettata dall'architetto tra il 1947 ed il 1956, l'artista realizzò una *Madonna con Bambino* [Fig. 252] – nota anche come *Mater Sapientiae* – posta entro la lunetta sovrastante il portale di ingresso[487]. Altre due opere monumentali sacre realizzate

---

484 A. V. Laghi, *Arturo Dazzi scultore e pittore,* op. cit., pp. 130-131.

485 A. Paolucci, *Introduzione,* in A. V. Laghi, *Arturo Dazzi scultore e pittore,* op. cit., p. 6.

486 Per approfondire l'argomento si veda: E. Ippoliti, L. Carnevali, F. Lanfranchi, *Il Disegno per la ricostruzione di una storia. Il restauro virtuale del Monumento a Costanzo Ciano a Montenero di Livorno*, in "Restauro Archeologico", vol. 25, n. 2, 2017, pp. 52-73.

487 M. Apa, *L'immagine partecipata: gli artisti alla cappella dell'Università di Roma*, in S. Benedetti (a cura di), *La Cappella della "Divina Sapienza" nella città universitaria di Roma*, Roma 1998, p. 164.

dall'artista sono la statua marmorea del *Sant'Ambrogio* [Fig. 254], posta dinanzi l'abside della chiesa romana dei SS. Ambrogio e Carlo al Corso prospiciente piazza Augusto Imperatore (in *pendant* con l'altra scultura colossale realizzata da Attilio Selva, *San Carlo Borromeo*) e l'intervento degli anni Cinquanta per la Basilica di San Giovanni Bosco a Roma, progettata tra il 1952 ed il 1959 da Gaetano Rapisardi in seguito alla vittoria del concorso indetto dalla Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia.

Per la facciata della grande basilica – alla decorazione della quale, come ricordato, collaborò anche Ercole Drei realizzando due arcangeli posti ai lati della scultura, al centro di due grandi archi – Dazzi realizzò l'*Apoteosi di San Giovanni Bosco* [Fig. 248], un grande altorilievo dal linguaggio sintetico, asciutto ed incisivo, ormai lontano dalla vena naturalista ed antichizzante dei decenni precedenti.

Alfredo Biagini mentre osserva una scultura raffigurante un levriero seduto,
Prima Mostra dell'Animale nell'Arte, 8 marzo 1930, patrimonio.archivioluce.com.

## 6.2 ALFREDO BIAGINI

Se la *Giustizia* di Arturo Dazzi e le teste di Minerva scolpite da Antonio Bonfiglio decorano gli ambienti comuni di rappresentanza del Palazzo di Giustizia di Messina, le opere realizzate da Alfredo Biagini nobilitano le aule destinate alle diverse sezioni dell'istituzione giudiziaria, essendo poste ad ornamento delle pareti di fondo di tali ambienti, in corrispondenza dell'area destinata ai giudici, e costituendo, perciò, il principale focus visivo e simbolico dei relativi ambienti.
Muovendo da uno dei disegni progettuali firmati da Piacentini, conservati presso l'Archivio del Genio Civile di Messina ma noti attraverso la pubblicazione del 1984 di Francesca Paolino, non essendo attualmente consultabili, si può desumere la concezione di Piacentini delle pareti di fondo delle Aule e, nell'esempio specifico, delle Aule dei Tribunali, dislocate nei Palazzi laterali.

L'immagine [Fig. 334] (la cui didascalia apposta da Paolino indicava «Palazzi laterali - Aule Tribunali - Parete verso il seggio - scala 1:20 - F. Datata - Messina 31.10.1925 - cm 47,5 x 56,5») descriveva in particolare la parete verso il seggio e conteneva «annotazioni a mano libera che indicano alcune quote specifiche e il leggero incasso dell'abside»[488]. Dal punto di vista decorativo è interessante notare l'alto grado di definizione dei due medaglioni posti al di sopra delle porte laterali, raffiguranti una bilancia ed un'aquila che, come si nota osservando le immagini pubblicate all'interno del volume del 1989 celebrativo dei sessant'anni del Palazzo, in realtà non furono realizzati. Dal confronto tra il disegno e le immagini – che, non avendo potuto accedere al Palazzo per una campagna fotografica, costituiscono il migliore riferimento per una descrizione degli ambienti interni, insieme a qualche immagine desunta da ricerche in rete – è possibile confermare che lo schizzo si riferisce alla parete di fondo delle quattro Aule dei Tribunali Civile e Penale, poste simmetricamente nei due corpi laterali della fabbrica.
Mentre per questi ambienti Piacentini concepì la suddetta tipologia di "griglia" architettonica entro la quale inserire le decorazioni realizzate da Biagini – composta da un'unica grande decorazione centrale sovrastata da cinque riquadri innestati sull'arco formato dalla sporgenza dell'abside –, per le Aule della Pretura e per le Aule della Corte d'Appello disegnò una tipologia differente – costituita da tre riquadri rettangolari, dei quali il centrale di maggiore dimensione e rilievo anche dal punto di vista decorativo – e per

[488] F. Paolino, *Dal monumentale al razionale…*, op. cit., p. 34.

l'Aula della Corte d'Assise un insieme ancor più complesso e decorato, trattandosi dell'ambiente maggiormente rappresentativo.
A proposito della concezione delle Aule, Stefano Bottari (nell'articolo citato in precedenza, pubblicato il 31 ottobre 1927 sul quotidiano "La Gazzetta" e ripubblicato in occasione dell'inaugurazione all'interno del Primo Quaderno de' l'Italia Fascista), pur non menzionando le differenze relative alle diverse tipologie di aule, sosteneva come nella «soluzione ornamentale delle principali sale d'udienza dei due piani» fosse presente «un concetto unico», consistente nell'«accentrare l'attenzione dell'osservatore sulla parete davanti alla quale siedono i magistrati», che paragonava ad una chiesa, affermando come tale elemento «nel concetto religioso di *Tempio della Giustizia*, costante in questo edificio» assumesse «il valore di un santuario». Bottari proseguiva spiegando come «sia la forma architettonica a grande rincasso prospettico che la decorazione» sviluppassero tale concetto: «perciò su quella parete soltanto (erano) le decorazioni: un pannello centrale figurativo contornato da altri più piccoli con motivi simbolici e su queste stesse ornamentazioni scultoree (erano) le sole note forti di colore: le figure in terracotta su fondo nero rievoca(va)no la policromia vascolare greca»[489].

Comparando il disegno appena menzionato e le realizzazioni presenti nelle aule dei Tribunali emerge il rispetto fedele delle indicazioni progettuali a proposito dell'incasso dell'abside e della struttura architettonica. La totale assenza di un disegno, anche solo abbozzato, relativo alla decorazione dello scomparto centrale e dei cinque soprastanti, invece, farebbe presupporre la completa libertà d'espressione demandata all'artista, considerando anche come i due professionisti collaborassero da anni e come Biagini rispondesse positivamente a tutti gli incarichi offertigli da Piacentini, come si vedrà più avanti. Tuttavia tale ipotesi, sebbene probabile, viene smentita almeno parzialmente da un disegno [Fig. 268] – pubblicato sulla rivista "Rassegna della Istruzione Artistica" del novembre 1930 – che la didascalia attribuisce a Piacentini: «S. E. Marcello Piacentini. Bozzetto architettonico per l'aula massima. Messina. Palazzo di Giustizia».
Il disegno accompagna un'immagine, pubblicata nella stessa pagina, relativa all'opera di Alfredo Biagini, anche in questo caso illustrata da una didascalia: «Alfredo Biagini. La Giustizia. Bassorilievo per l'aula massima. Messina. Palazzo di Giustizia»[490].

---

[489] S. Bottari, *Il Palazzo di Giustizia di Messina*, in "La Gazzetta", 31 ottobre 1927. Ripubblicato in: *Palazzo di Giustizia in Messina…,* op. cit., p. 22.

[490] "Rassegna della Istruzione Artistica", novembre 1930, p. 426.

Il dettaglio del bassorilievo ed il disegno piacentiniano si riferiscono, quindi, all'Aula della Corte d'Assise, la più grande ed importante del complesso che, di conseguenza, come preannunciato presenta la decorazione più elaborata. Occorre segnalare come alle due immagini pubblicate sulla rivista non corrisponda nessun articolo né sul Palazzo di Giustizia, peraltro inaugurato due anni prima, né su Alfredo Biagini.
Sfogliando le pagine di tutti i fascicoli della rivista pubblicati nel 1930, tuttavia, il nome di Biagini si ritrova a proposito di un articolo sulla Prima Mostra Nazionale dell'Animale nell'Arte e, a distanza di molte pagine ma sempre senza un testo di accompagnamento, sono presenti anche altre immagini relative all'artista: in particolare, si tratta di alcune formelle concepite da Biagini per il «Concorso per le porte di bronzo del Duomo di Orvieto» (come riportato dalla didascalia che specifica i soggetti, *L'Annunciazione* ed *Il Sacrificio di Abramo*) e, più avanti, dell'intero portale, indicato come il «secondo prospetto per le porte di Bronzo del Duomo di Orvieto», ed accompagnato da altri due progetti di formelle delle quali, invece, non è specificato il soggetto (si tratta della *Cacciata dei Progenitori dal Paradiso Terrestre* e dell'*Ingresso di Cristo a Gerusalemme*) [Fig. 286]. Dalla presenza di tali immagini è possibile desumere che la rivista pubblicasse abitualmente immagini relative a singole opere o progetti ritenuti significativi quali intermezzi tra i diversi articoli, pur non commentandole e non approfondendo quegli argomenti o il profilo degli artisti citati.
A questo proposito – ed a conferma della supposta consuetudine – si segnala, altresì, la presenza di una fotografia relativa ad uno dei quattro cavalli che compongono la Quadriga di Ercole Drei (analizzata in precedenza), accompagnata dalla didascalia «Ercole Drei. Cavallo della quadriga di Messina»[491] all'interno dell'articolo *Verso un'arte sportiva. Pittori e scultori delle corse*, sebbene nel testo l'artista non fosse menzionato.

Tornando al disegno di Piacentini ed all'immagine raffigurante il bassorilievo di Biagini, relativi all'«Aula massima» e pubblicati sulla rivista già menzionata, bisogna notare la perfetta rispondenza tra la figura della *Giustizia* disegnata da Piacentini nel bozzetto e la riproduzione dell'opera dell'artista. Nel disegno erano presenti anche le due figure poste ai lati della *Giustizia*, ovvero *Il Bene* ed *Il Male,* soggetti identificati dalle relative scritte apposte al di sotto dei riquadri dall'architetto, che aveva riportato dettagliatamente l'intero apparato decorativo da inscrivere entro la gabbia architettonica.

---

[491] G. Marangoni, *Verso un'arte sportiva. Pittori e scultori delle corse*, in "Rassegna della Istruzione Artistica", giugno 1930, p. 190.

La composizione era costituita da un riquadro centrale (ospitante il bassorilievo della *Giustizia* già menzionato) sormontato da un frontone, all'interno del quale si trovava un tondo raffigurante un ritratto di profilo del re Vittorio Emanuele III dal carattere antichizzante e sovrastato, nei due lati del triangolo isoscele, da altrettante figure animali, forse due leoni; inoltre ai lati erano posti due pannelli rettangolari, entro i quali erano inscritte le due figure del *Bene* e del *Male*, sopra menzionate. Infine erano presenti ulteriori pannelli rettangolari di diverse dimensioni, al centro dei quali erano stati previsti altri bassorilievi raffiguranti dei simboli riconducibili al concetto della Giustizia. L'insieme era completato dai cassettoni del soffitto – presenti in tutte le Aule, ma in quelle della Pretura inseriti entro una volta a botte – che inquadravano nobilmente la composizione donandole maggiore monumentalità.

La *Giustizia* dello scomparto centrale della parete di fondo della suddetta Aula centrale, riportata nell'immagine pubblicata sulla rivista, è stata realizzata da Biagini in terracotta rossa su fondo nero, come tutte le decorazioni delle absidi delle aule. La figura femminile è ritratta seduta lateralmente, con il volto di profilo e, come nel caso della scultura scolpita da Dazzi, si discosta dalle raffigurazioni più frequenti poiché presenta un seno scoperto (la nudità potrebbe essere un rimando all'iconografia della Verità, qualità che la Giustizia deve possedere), dinanzi il quale poggia la mano sinistra, mentre la destra regge una spada posta verticalmente ed alla quale l'intera figura sembra appoggiarsi. Conclude la composizione un grande scudo posto alle sue spalle. Un'altra caratteristica notevole consiste nell'ampia veste che scivola al di là della seduta con un panneggio morbido, già previsto dal disegno, e dal quale fuoriesce soltanto un piede. Infine la donna non indossa un elmo, come nel caso delle raffigurazioni poste all'esterno o della testa di Minerva scolpita da Bonfiglio per l'interno, ma il suo capo è ricoperto da un velo.

Piacentini, quindi, concepì ogni dettaglio artistico e dal progettista deriva anche l'ispirazione dei bassorilievi alla pittura vascolare greca o a quella parietale pompeiana: sebbene il disegno non sia a colori, infatti, l'elegante contrasto coloristico si nota perfettamente, poiché lo sfondo nero permette un maggiore risalto delle figure in terracotta che vi si stagliano, restituendo una composizione dal sapore antichizzante e dal diretto richiamo all'antica Grecia. Il riquadro centrale, che ospita la figura appena descritta, è inquadrato da un frontone, entro il quale è inscritto un medaglione con il ritratto di profilo del Re. Ai lati della *Giustizia*, come anticipato, si trovano le due figure rivolte verso di lei, mentre il frontone è sovrastato da due animali posti simmetricamente e

rivolti verso l'esterno. Probabilmente si tratta di una coppia di ghepardi ma, al di là della esatta determinazione del tipo di felino, in tale dettaglio – ricorrente nelle decorazioni del Palazzo – è possibile ritrovare il gusto *animalier* di Biagini e, di conseguenza, il tratto maggiormente personale dell'artista, che avvicina queste opere alla sua produzione più nota. La scena centrale – composta dal pannello principale, raffigurante la *Giustizia* e sormontato dal timpano, e dai due riquadri laterali contenenti le due figure che alludono al *Bene* ed al *Male* – è inquadrata da altri pannelli di dimensione minore, posti a formare una grande cornice squadrata e contenenti simboli astratti: si tratta di due bilance, due scudi, due elementi che potrebbero corrispondere a degli elmi e di altri elementi decorativi non meglio identificabili, probabilmente motivi fitomorfi molto stilizzati.

Prima di proseguire nella breve presentazione dei bassorilievi realizzati da Biagini in terracotta rossa su fondo nero per le absidi delle aule del Palazzo di Giustizia, sembra necessario accennare alla dislocazione delle stesse rispetto alla distribuzione planimetrica dell'edificio, in modo da potervi collocare idealmente gli interventi artistici. Tutte le aule si trovano al piano terra ad eccezione delle due aule della Corte d'Appello, poste al primo piano. Accedendo al corpo centrale del Palazzo e varcando l'ingresso si giunge nel grande vestibolo dei Passi Perduti che, come descritto in precedenza, permette di raggiungere le due aule della Pretura, poste simmetricamente a destra ed a sinistra, e la grande Aula della Corte d'Assise, che è la più importante dell'edificio e per tale motivo risulta introdotta dal monumentale portale, riccamente decorato e sormontato dalla statua di Arturo Dazzi.

Alla luce delle analisi dei disegni reperiti e delle immagini fotografiche, è possibile stabilire che Piacentini ideò tre diverse tipologie di aule, sebbene tale distinzione non sia stata evidenziata dalla stampa dell'epoca: quella destinata alla Corte d'Assise, come già visto, essendo la principale risulta la più grande e maggiormente decorata.
Dal punto di vista architettonico si distingue sia per l'assenza di aperture nella parete di fondo – mentre le altre tipologie presentano due porte laterali, riservate agli accessi delle differenti tipologie di persone ammesse alle udienze (in particolare al fine di non far incontrare imputati e testimoni) –, sia in quanto è l'unica a ricevere la luce naturale da entrambe le pareti lunghe, trovandosi al centro dell'edificio, posta tra i due cortili. Inoltre il soffitto è costituito da una grande volta a botte cassettonata che si ritrova, in dimensioni minori, soltanto nelle aule della Pretura, mentre le altre presentano soffitti piani a cassettoni; dal punto di vista materico, infine, in essa è maggiormente presente il marmo

di Billiemi, che riveste le pareti laterali fino all'altezza delle porte, mentre nelle altre aule la presenza della pietra si ritrova soltanto quale cornice dei due ingressi accanto la parete di fondo e nella parte inferiore delle pareti, sino a circa un metro di altezza.

Se, come anticipato, l'architetto concepì una griglia architettonica ed un apparato decorativo con delle lievi differenze in base al tipo di Aula, anche a proposito dei lampadari erano riscontrabili diverse tipologie: come si nota dall'ultima tavola pubblicata da Paolino nel 1984, infatti, Piacentini disegnò persino i lampadari, curando ogni dettaglio [Fig. 343]. A commento dell'immagine, la studiosa riferiva la presenza di quattro «tavole relative alla elaborazione di lampadari da soffitto e da muro», realizzati con una «grafia corposa e chiara», indicativa «della cura posta nella definizione progettuale anche degli elementi di arredo»[492].
La concezione del lampadario riportato riprende gli stilemi primo-novecenteschi di derivazione tardo-eclettica o floreale: in particolare esso è concepito sovrapponendo diversi "boccioli" di dimensioni digradanti, dai quali si aprono su due livelli i bracci che sinuosamente reggono delle lampade sferiche. La sommità del lampadario è composta da un altro elemento vegetale, che sembra avvolgersi attorno al muso di un animale, forse un lupo, sporgente dalla parete.

Sebbene Paolino non abbia pubblicato tutti i disegni, la studiosa riferiva la presenza di altre tipologie di lampadari, visibili in alcune delle immagini pubblicate nel volume del 1989. Nell'Aula, già descritta, della Corte d'Assise [Figg. 265, 266, 267, 269] si trovano dei grandi lampadari caratterizzati da un nucleo centrale – composto da una terminazione semisferica verso il basso –, da una parte che sembra rievocare un capitello dorico e da numerosi bracci (quattro nella parte inferiore, otto in quella superiore), che rievocano la forma di una fiaccola e che sono sovrastati da lampade sferiche. Tali bracci sono presenti, in dimensioni maggiori, anche come singoli elementi, posti lungo le pareti, tra le finestre ed ai lati delle absidi delle aule della Corte d'Appello nonché, in coppia, ai lati delle absidi delle aule del Tribunale Civile e Penale. Mentre i suddetti lampadari da parete presentano una terminazione sinuosa e rientrante – anch'essa richiamante in maniera estremamente semplificata lo stile floreale –, quelli presenti nel vestibolo dei Passi Perduti, addossati alle pareti, non sono caratterizzati da linee morbide e sinuose e si ergono dritti e severi, sormontati dalle ricorrenti lampade sferiche. Negli altri ambienti di

[492] F. Paolino, *Dal monumentale al razionale…*, op. cit., p. 50.

passaggio, come gli ingressi, sono visibili lampadari che riprendono le medesime forme semplificate, mentre nei corridoi del primo piano i lampadari presentano una forma leggermente diversa e maggiormente antichizzante, riconducibile a quelli romani.
I lampadari delle aule della Pretura, invece, pur essendo addossati alle pareti laterali si staccano da esse e riprendono la conformazione del modello presente nel disegno piacentiniano, semplificandolo poiché presentano un solo ordine di bracci che si dipartono dal centro concepito come un bocciolo capovolto, mentre le lampade in questo caso non sono sferiche ma a forma di campana, richiamando ancor di più l'idea di un fiore.

Considerando le immagini pubblicate a corredo del testo dedicato ai sessant'anni del Palazzo di Giustizia di Messina che, come anticipato, costituiscono la principale fonte al fine di conoscere le opere decorative contenute negli interni dell'edificio (non essendo stato possibile prenderne visione) occorre soffermarsi, anzitutto, sulle aule del Tribunale Civile e del Tribunale Penale.
L'impianto che caratterizza questa tipologia di Aula, come segnalato, prevede il soffitto piano a cassettoni, due ingressi posti ai lati dell'abside e la scritta «La legge è uguale per tutti» incisa in alto, sulla parte terminante della parete lungo una fascia che separa il soffitto dalle due paraste poste ai lati del pannello centrale.

Dal punto di vista artistico il bassorilievo realizzato da Biagini per la decorazione centrale della suddetta prima Aula del Tribunale Civile [Figg. 258, 264] è inserito in un unico pannello rettangolare terminante ad arco nella parte superiore. L'artista vi raffigurò la *Minerva* in piedi, in veste guerriera e dotata di lancia, scudo ed elmo, con il volto ruotato verso sinistra ed affiancata da un animale seduto ai suoi piedi, forse un leone. Al di sopra, incassati entro la griglia architettonica, si trovano cinque riquadri che, utilizzando la medesima tecnica ed un linguaggio maggiormente sintetico e tendente all'astrazione, raffigurano (osservando i riquadri da sinistra verso destra) uno scudo accompagnato da una spada, una fiamma, il Re di profilo, posto nello scomparto centrale, una testa d'aquila ed il ritratto del Duce.

La seconda Aula destinata al Tribunale Civile [Fig. 259] presenta le medesime caratteristiche e dalla foto è possibile desumere l'esistenza di un'ulteriore decorazione posta frontalmente nel pannello centrale del banco destinato ai giudici, ove si trova una bilancia resa da un bassorilievo poco profondo. Anche in questo caso, quindi, l'impianto

decorativo prevede un unico riquadro rettangolare terminante come fosse una lunetta e sovrastato da cinque riquadri superiori posti a raggiera. La figura centrale – ancora un'allegoria della *Giustizia* – è seduta di lato, si appoggia ad un grande fascio recante una scure, che regge con la mano destra, mentre sul palmo della mano sinistra sostiene un oggetto simbolico non meglio identificabile che potrebbe essere un veliero, forse in riferimento al mito degli Argonauti e del vello d'oro, dal momento che secondo alcune versioni la nave Argo fu costruita con l'aiuto di Atena, oppure – sebbene questa ipotesi appaia poco probabile – un rimando all'opera satirica tedesca *La nave dei folli*, una raccolta che denunciava le storture ed i vizi della società di fine quindicesimo secolo nella quale erano presenti numerosi riferimenti alla Giustizia. In questo caso la dea indossa una veste aderente ma priva di panneggio, che la ricopre fino alle caviglie ed è dotata di una sorta di mantello, mentre la composizione è completata da due animali posti simmetricamente e con le teste rivolte verso l'esterno. Probabilmente si tratta di leoni privi di criniera o di felini quali puma o ghepardi che, anche in questo caso, richiamano la produzione maggiormente nota di Biagini.

Come anticipato, fra le immagini pubblicate all'interno del volume del 1989 è presente soltanto una delle due aule del Tribunale Penale [Figg. 257, 272] (riconoscibile per il medesimo impianto, appena evidenziato, e per la presenza di una gabbia metallica, in una parte della sala, riservata ai detenuti). La decorazione, posta tra le due paraste sulle quali si trovano le coppie di lampade a muro, è caratterizzata da un unico riquadro rettangolare, all'interno del quale l'artista ha effigiato un eroe greco, raffigurato in totale nudità e dotato degli attributi tipici – elmo, lancia e scudo – e che, essendo seduto di lato, riprende la posa delle precedenti figure; insieme a Paride ed alla rappresentazione del *Male*, costituisce l'unica figura maschile fra i soggetti principali ritratti da Biagini nelle aule. Per posa e fattezze, l'eroe evoca rigore e fermezza morale e, considerando lo stile antichizzante ed il richiamo non soltanto alla pittura vascolare greca ma anche alla scultura, potrebbe idealmente costituire la decorazione posta all'estremità del frontone di un tempio greco, secondo la tipica composizione che prevedeva al centro una figura in piedi ed ai suoi lati gruppi di figure sedute o sdraiate, via via digradando in base alla conformazione del frontone stesso.
Anche in questo caso la composizione prevede una terminazione arrotondata verso l'alto e la presenza, entro la lunetta che stavolta è separata dal sottostante riquadro rettangolare, di due felini posti simmetricamente. L'insieme è concluso dai cinque scomparti disposti a raggiera e contenenti le medesime raffigurazioni già menzionate (lo

scudo, la fiamma, il ritratto del Re, la testa d'aquila ed un quinto ritratto di profilo non meglio identificabile). Infine occorre segnalare la presenza delle cornici delle due porte laterali – al centro delle quali si scorgono due elementi bronzei circolari richiamanti decorazioni fitomorfe – in marmo di Billiemi, del lampadario posto al centro della sala e costituente una tipologia leggermente diversa rispetto a quelle sopra descritte (tendente più alla semplificazione geometrica che ai decori floreali, essendo costituito da una serie di ottagoni posti in maniera decrescente, dal più grande dei quali si dipartono dei semplici bracci sinusoidali che sostengono altrettante lampade circolari) e della scritta incisa in alto, «La Legge è uguale per tutti», e di altre massime, purtroppo non leggibili, che corrono lungo il bordo superiore delle restanti pareti.

La seconda Aula del Tribunale Penale [Fig. 274] è nota attraverso un'immagine individuata sul sito www.stampalibera.it: la decorazione di Biagini è composta da un unico pannello, sovrastato dai cinque scomparti posti a raggiera e contenenti le decorazioni ricorrenti nelle diverse aule (nel riquadro centrale il ritratto di profilo del Re, affiancato da una testa d'aquila e da una fiamma stilizzata nonché da uno scudo con la spada e dalla raffigurazione della Giustizia bendata). Il bassorilievo è composto da un'unica figura, ennesima rappresentazione della *Giustizia*, ritratta in piedi e con il volto girato di profilo, abbigliata con una semplice veste panneggiata, priva di elmo o di altri attributi guerreschi e recante soltanto un cartiglio srotolato che simboleggia la Legge.

Come anticipato, le due aule della Pretura – che si trovano nel corpo centrale, poste simmetricamente a destra e a sinistra rispetto all'ingresso – sono coperte da una volta a botte cassettonata. L'incasso delle pareti appare, inoltre, maggiormente accentuato ed ai lati della volta sono presenti due spazi simmetrici, sostenuti da pilastri, che fungono da piccole "navate secondarie" e che permettono di gestire i flussi di persone provenienti dalle porte che, anche in questo caso, affiancano la zona absidale centrale. Se la struttura architettonica e la suddivisione in pannelli della decorazione è identica nelle due sale, i soggetti dei bassorilievi centrali si differenziano.

Nella prima Aula [Figg. 260, 273], infatti, la figura centrale è molto simile a quella presente nella prima aula del Tribunale Civile, già descritta: in entrambi i casi si tratta di una *Minerva* dotata di lancia, elmo e scudo ed accompagnata da un animale simbolico. In questo bassorilievo, però, il corpo della dea è maggiormente posto in evidenza dal panneggio, che lascia intravedere le parti anatomiche sporgenti e diviene più mosso in

prossimità delle braccia. Inoltre la figura è dotata di un elmo maggiormente imponente e decorato frontalmente con un'aquila, simile a quella che si ritrova, ad ali spiegate, ai suoi piedi. Altre differenze consistono nella posizione degli attributi – poiché in questo caso Minerva regge la lancia con la sinistra e lo scudo con la destra, a differenza dell'altra raffigurazione – e nella presenza della capigliatura che ricade libera sulle spalle e contorna il collo, mentre nell'altro caso i capelli non erano visibili al di là dell'elmo. I pannelli laterali non presentano figure ma soltanto due simboli resi in maniera sintetica: si tratta di una bilancia, che si staglia dinanzi una scure, e di un elemento più elaborato nel quale è possibile distinguere una spada ed un elmo. Al di sopra dell'incasso si trova una scritta incisa – in questo caso «Non danneggiare alcuno», mentre nella seconda Aula della Pretura si legge «Ad ognuno il suo» – ed al centro della parte terminante della parete a forma di lunetta (per via della volta a botte), oltre il cornicione che delimita l'area, in entrambi i casi si trova un tondo raffigurante il ritratto del Re di profilo. I lampadari, infine, riprendono il modello già descritto, presente nella citata immagine pubblicata da Paolino ma semplificato per via della presenza di un solo ordine di bracci sinusoidali, all'estremità dei quali si trovano le lampade sferiche.

La figura centrale del pannello della seconda Aula della Pretura [Figg. 263, 270] prevede un'ulteriore rappresentazione della *Giustizia*, sebbene l'artista sia ricorso ad un'iconografia differente, riconducibile anche a quella della Verità. In questo caso la donna, rivolta verso destra, è quasi totalmente nuda – come la Verità – poiché ricoperta esclusivamente da un velo, reso con molta delicatezza. Il tessuto, muovendo dal capo, scende dietro la spalla destra, viene allargato – quasi a divenire un mantello – dalla mano destra e ricade dritto fino a terra, mentre l'altro lembo, passando davanti le ginocchia della donna, si avvolge all'avambraccio sinistro e ricade morbido in avanti. Con la mano sinistra, invece, la figura regge un elemento composito dalle linee nette, che ricorda una raggiera sacra: probabilmente si tratta di una raffigurazione sintetica del sole, altro simbolo riconducibile sia alla Giustizia (il «Sole di Giustizia» si ritroverà, ad esempio, a coronamento del grande vestibolo di ingresso del Palazzo di Giustizia di Milano, nel bassorilievo di Ivo Soli) sia alla Verità.
Il riferimento a tale soggetto, infatti, è presente in diverse fonti, come l'articolo già menzionato di Bottari e le pubblicazioni successive, quali il volume di Francesca Paolino o quello del 1989, ove viene menzionata fra i soggetti delle opere di Biagini, non meglio descritte, insieme ad altre tematiche quali *Il Bene e il Male* ed *Il giudizio di Paride.* Come

riportato in precedenza, infatti, Stefano Bottari definiva Biagini «il decoratore su cui è gravato il maggior compito» e commentava che

> «sia i simboli ornamentali che le figure simboliche – il Vero – il Bene e il Male – il giudizio di Paride – Athena etc.: contemperano la dignità necessaria del luogo con una vivacità tutta moderna, innata nell'Autore, che non solo li salva dal cadere nell'accademismo ma li rende opere d'arte vive e nervose»[493].

Infine le due aule della Corte d'Appello, come anticipato poste al primo piano, presentano gli elementi ricorrenti dell'abside incassato nella parete, del soffitto piano a cassettoni, delle due porte laterali evidenziate da una sottile cornice in marmo di Billiemi decorata, nella parte superiore, da tre fiori stilizzati in bronzo, delle lampade da parete che riprendono il motivo sinusoidale e di ispirazione floreale e dei lampadari che, pur non discostandosi dal motivo, sono leggermente diversi in quanto gli otto bracci circondano un unico piatto concavo che ricorda gli antichi lampadari romani. In questo caso uno dei motti inscritti nella fascia compresa tra l'incasso dell'abside ed il soffitto è in latino – «*Noli esse Justus multum*» (ovvero «Non essere eccessivamente giusto») – mentre l'altro riporta la scritta «Diritto è Libertà e Misura». In entrambe le aule, i bassorilievi di Biagini sono composti da un pannello centrale, di maggiori dimensioni, e da due laterali, entro i quali sono inscritte due figure femminili – pressoché identiche nei due ambienti – rivolte verso quella centrale ed abbigliate con lunghe vesti che, aderendo ai corpi poiché simulano l'effetto bagnato, ne lasciano intravedere i tratti anatomici.

Il pannello centrale della prima Aula è dominato da un'ulteriore rappresentazione della *Giustizia*, ritratta in una posa non convenzionale ma con gli attributi iconografici tradizionali: con la mano destra brandisce una spada che reca dietro le spalle mentre con la destra regge una bilancia; ai suoi piedi si trovano, inoltre, un serpente (un altro attributo della dea) ed un cane, simbolo di fedeltà [Fig. 258].

Il pannello centrale della seconda Aula della Corte d'Appello, invece, è occupato da due figure che rimandano simbolicamente all'episodio mitologico del *Giudizio di Paride* (come riportato anche da Bottari nell'articolo citato in precedenza) [Figg. 261, 271]. Paride è ritratto di spalle, totalmente nudo e con un corpo atletico, probabilmente nel momento

---

[493] S. Bottari, *Il Palazzo di Giustizia di Messina*, in "La Gazzetta", 31 ottobre 1927. Ripubblicato in: *Palazzo di Giustizia in Messina…,* op. cit., p. 22.

che precede la scelta della dea più bella alla quale donare il pomo d'oro; il suo sguardo è rivolto verso l'altro personaggio che occupa il pannello centrale, Atena/Minerva, sensualmente seduta, con la gamba sinistra accavallata sulla destra, accompagnata dallo scudo e coperta da un tessuto velato che ricade dolcemente dal braccio sinistro, sollevato e posto dietro la testa, sino ad arrivare alla seduta.
In entrambi i casi, infine, al di sotto del pannello centrale si trova l'immancabile tondo raffigurante, di profilo, il ritratto di Vittorio Emanuele III.

Al di là della conformazione delle aule e dei singoli soggetti raffigurati da Biagini, sembra interessante porre in evidenza il carattere dominante delle decorazioni, come si è visto certamente indirizzate dalla concezione dell'architetto ma liberamente svolte dall'artista. Alfredo Biagini era un artista poliedrico, in grado di modellare la creta, di eseguire opere a sbalzo e lavori di precisione con il cesello ma anche di scolpire il marmo per creare opere monumentali o di realizzare bronzi, maioliche dipinte, mosaici e stucchi decorativi.
La scelta della terracotta e del contrasto coloristico rievocante la pittura vascolare greca era stata, probabilmente, dettata da Piacentini: a tal proposito bisogna ricordare come proprio negli stessi anni l'artista fosse ricorso al medesimo mezzo espressivo per decorare la Sala etrusca della Quirinetta a Roma, ritrovo mondano progettato nel sotterraneo del teatro Quirino da Piacentini nel 1927. Sebbene in questo caso il richiamo all'antichità fosse maggiormente prossimo alla cultura artistica greca – anche per via del legame storico con le colonie greche in Sicilia, fra le quali rientrava appunto Messina (Zancle) – che non a quella etrusca, nella tipologia delle pose e delle figure era facilmente individuabile anche un'ispirazione all'arte dell'Etruria.
Non a caso, un rimando alla cultura artistica etrusca era stato evidenziato già all'epoca, a proposito delle decorazioni interne del Palazzo analizzate dalla pubblicazione edita in occasione dell'inaugurazione nel 1928, ed esattamente nel saggio non firmato *Altri cenni sulla decorazione,* che in poche righe riassumeva i caratteri salienti dal punto di vista decorativo e costruttivo:

> «Entrando nell'aula della Corte d'Assise, l'occhio si posa riposato sul bassorilievo della nicchia di fronte. In questo pannello come nelle allegorie minori delle Preture, dei Tribunali e delle Corti di Appello, il Biagini è riuscito a dare la morbidezza e la naturalezza delle pregevoli terrecotte Etrusche.
> Ma il dettaglio si fonde con tutto l'insieme armoniosamente e non sai se il merito di quest'armonia spetta ai bei lampadari o ai bellissimi mobili o alle semplici decorazioni dei

soffitti a cassettoni o alle pareti riquadrate da lesene e coronate da trabeazioni sulle quali, unico ornamento, sono leggende latine ed italiane ammonitrici.
In questo lavoro, il più originale del genere, poiché i cassettoni dei soffitti furono ricavati durante l'esecuzione del rustico, in cemento armato, l'architetto ha voluto imitare la porosità del tufo calcareo in cui sembrano scavati. L'Impresa ha chiamato come suoi collaboratori i valorosi decoratori Pitalà, Sebastiano Giuliano e Cav. Francesco Di Stefano ai quali rispettivamente venne affidata l'esecuzione dei rifinimenti dei corpi laterali e del corpo centrale»[494].

Confrontando i bassorilievi messinesi con la produzione di Biagini degli stessi anni, inoltre, un gruppo di opere solo parzialmente conservate sembra essere prossimo a tali manufatti artistici, in questo caso per via dei soggetti e dal punto di vista stilistico, pur essendo stati realizzati ricorrendo a materiali diversi. Si tratta di bassorilievi in gesso, dal gusto classicheggiante, concepiti dall'artista nel 1926 in occasione della ristrutturazione del Teatro Argentina ad opera di Marcello Piacentini [Figg. 280, 281, 282]: gli ambienti nei quali si trovavano tali decori in seguito sono stati ulteriormente ristrutturati, ma i bassorilievi sono stati parzialmente conservati presso il Museo del Teatro.
Nonostante i soggetti del Teatro siano ispirati all'ambito teatrale e pertanto raffigurino muse, tritoni, mascheroni, sfingi e pantere mentre, come visto, quelli del Palazzo messinese si ispirino al tema della Giustizia, declinandolo in diverse rappresentazioni allegoriche, la resa dei corpi – ben proporzionati, muscolosi e richiamanti i canoni classici –, la postura dei personaggi, le acconciature, le vesti panneggiate e la presenza degli animali sono tutti elementi certamente paragonabili a quelli messinesi.
La monocromia (nonostante la differenza di colore, derivante dal diverso materiale impiegato) in entrambi i casi rende le figure maggiormente atemporali, "bloccate" nelle pose plastiche ed altamente espressive: risultano evidenti la forza, il rigore e la fermezza fisica e morale, attributi tipici della Giustizia attenuati, tuttavia, dalle linee morbide dei corpi levigati e dei panneggi definiti.

Se le figure dei gessi sembrano desunte dai sarcofagi tardo-antichi, quelle in terracotta del Palazzo di Giustizia richiamano sì la pittura vascolare, ma rispetto alla bidimensionalità propria a quel linguaggio risultano maggiormente espressive e dirompenti.

---

494 *Altri cenni sulla decorazione,* in *Palazzo di Giustizia in Messina…*, op. cit., p. 37.

A differenza di una decorazione pittorica – che Piacentini avrebbe potuto concepire per le absidi delle aule – i bassorilievi di Biagini contribuiscono a rendere l'atmosfera degli ambienti che decorano solenne e sospesa; richiamando il passato tramite le figure mitologiche della Giustizia e dei protagonisti del mito del Giudizio di Paride o quelle astratte del Bene e del Male, rievocano il concetto primordiale della Giustizia nella società occidentale. Attraverso le opere la Giustizia diviene, dunque, un concetto quasi sacro ed astratto ma, al contempo, prossimo a chi avrebbe popolato quelle aule esercitandovi proprio la Legge, illustrata dai bassorilievi ed evocata dall'architettura del Palazzo.

Sembra interessante, infine, segnalare un'altra opera realizzata da Biagini negli anni Venti per via della vicinanza stilistica con le opere messinesi e soprattutto per l'evocazione della classicità: si tratta di un bassorilievo in gesso colorato, risalente al 1920-25 circa e conservato a Roma presso la collezione Mughini, pubblicato nel catalogo della mostra monografica dedicata all'artista nel 2013[495].
Il gesso [Fig. 279], denominato *Bagnanti*, presenta due figure femminili nude, dai corpi essenziali e ben proporzionati che, per morbidezza dei contorni, ricordano i soggetti dei bassorilievi messinesi, sebbene quelle figure appaiano più rigide e severe. Altri elementi da notare sono il delicato panneggio dei tessuti, mossi dalle donne allo scopo di asciugarsi dopo il bagno, la resa sintetica del paesaggio marino e la presenza, in secondo piano sulla destra, di un tempio classico stilizzato, costituito da quattro colonne, da una scalinata appena abbozzata e da un muro pieno.
Come evidenziato anche dalla didascalia che accompagna l'immagine, l'opera «testimonia l'adesione al Novecento e in genere al Ritorno all'ordine», sebbene occorra notare come, in realtà, in tutta la produzione di Biagini sia possibile riscontrare la compresenza di elementi tendenti al gusto classico greco-romano, all'arcaico (come visibile, ad esempio, nel riferimento all'arte etrusca) ed all'antico – comprendendo, in tale definizione, anche i richiami alla scultura del Quattrocento italiano o a quella rinascimentale – insieme ad altri caratteri maggiormente vicini all'eleganza del déco o alla monumentalità del Novecento, tendenza, quest'ultima, meno evidente che nell'opera degli artisti coevi sin qui considerati.

Allo scopo di inquadrare le opere sinora descritte all'interno della produzione dell'artista e di tracciarne un breve profilo, occorre considerare anzitutto la consistenza della

[495] I. De Guttry, M. P. Maino, *Alfredo Biagini sculture e ceramiche déco (Roma 1886-1952),* cat.della mostra, Roma, Musei di Villa Torlonia, Casino dei Principi, 8 maggio - 15 settembre 2013, Roma 2013.

bibliografia esistente su Biagini, che risulta piuttosto corposa essendo composta sia da articoli e cataloghi delle esposizioni alle quali prese parte sia dalle pubblicazioni successive.

A due anni dalla morte, avvenuta nel 1952, Giorgio De Chirico organizzò un'importante retrospettiva sull'artista presso l'Associazione Artistica Internazionale di via Margutta mentre l'anno seguente, nel 1955, la settima edizione della Quadriennale gli rese omaggio esponendo tre sculture degli anni Venti accompagnate, nel catalogo, da una biografia sintetica che consente di comprendere i diversi ambiti nei quali operò l'artista – in realtà in parte già anticipati –, pertanto riportata anche all'interno del catalogo del 2013 già citato e proposta di seguito:

> «Figlio di orafo, il Biagini iniziò fin da giovane gli studi di disegno acquistando una padronanza tecnica e un'abilità davvero ragguardevoli. Completò la sua preparazione dedicandosi con passione a problemi architettonici e anche alla pittura. Artista quindi di larghi interessi, educato a fonti eccellenti. Fu a Parigi ancor giovanissimo, agli inizi del secolo, vale a dire nel momento più acuto delle polemiche e dell'affermarsi delle nuove tendenze. Ne fu preso per alcun tempo, ma ritornò ben presto a guardare ai modelli italiani e soprattutto toscani. Il Donatello dell'altare maggiore della Basilica Antoniana di Padova fu il suo maestro preferito. Artigiano nell'accezione più vasta e nobile del termine, sapeva trattare con maestria il marmo e il bronzo che lavorava da sé e da sé portava a termine. I frequenti contatti con l'ambiente internazionale, gli avevano dato una esatta cognizione di quanto avveniva nel campo dell'arte. Non fu dunque un isolato, ma se amò e seguì la tradizione classicistica ciò avvenne per libera elezione e per convinzione estetica. Rigore formale, vigoroso senso plastico e sicura scienza disegnata sono le qualità migliori della scultura del Biagini»[496].

L'artista, nato a Roma nel 1886, dopo gli studi presso l'Accademia di Belle Arti aveva, dunque, trascorso un periodo a Parigi, frequentando corsi di anatomia comparata e di scultura decorativa per l'architettura, mentre nel 1910 aveva vinto il Pensionato Artistico di decorazione ed in seguito si era trasferito all'interno di Villa Strohl-fern, già menzionata a proposito di Ercole Drei, artista con il quale instaurò un solido legame di amicizia nel primo dopoguerra. Partecipando attivamente alla vita culturale della capitale, Biagini espose alle mostre della Secessione Romana nonché alle Biennali romane, esponendo principalmente la sua produzione *animalier*, ovvero le sculture divenute molto note quali

[496] E. Franco, *Alfredo Biagini,* in *VII Quadriennale Nazionale d'Arte Moderna,* cat. della mostra, Roma 1955.

*Serval*, *Antilope*, *Amadriade*, *Cervo*, *Leone*, *Pantera* e *Pinguino* in diversi formati e materiali (bronzo, marmo, ceramica).
Nello sviluppo di tale genere ebbe certamente influenza l'apertura, nel 1911, del Giardino Zoologico all'interno di Villa Umberto I, ovvero Villa Borghese, ove era possibile osservare numerose specie di animali esotici, quali elefanti, cervi, scimmie, gazzelle, leoni, leopardi etc. Questi animali sarebbero divenuti non soltanto i principali soggetti della produzione di piccolo formato e delle ceramiche dell'artista ma anche, in chiave semplificata, delle decorazioni poste all'interno delle sale teatrali e cinematografiche nonché, come visto, di alcuni bassorilievi realizzati per il Palazzo di Giustizia di Messina.

Il genere *animalier*, come accennato a proposito di Arturo Dazzi, vide il suo culmine nel 1930, quando Biagini organizzò, riscontrando un grande successo, la Prima Mostra dell'Animale nell'Arte [Fig. 275] presso il suddetto Giardino Zoologico, ove espose *Amadriade, Serval, Canguro* e *Leonessa* [Fig. 276], ma negli stessi anni l'artista si dedicò anche alla realizzazione di formelle a sbalzo – tecnica appresa dal padre orafo –, nonché alla decorazione pittorica di manufatti ceramici a Faenza ed a numerose decorazioni in stucco.

Tra gli eventi espositivi del periodo ai quali prese parte bisogna segnalare l'Esposizione Italiana di Belle Arti a Buenos Aires, nel 1923, e la Prima Esposizione Internazionale della Arti Decorative di Monza, nello stesso anno, nonché la presenza alla Prima Mostra d'arte del Novecento Italiano, organizzata nel 1926 presso il Palazzo della Permanente di Milano, alla Mostra d'Arte Giovanile alla Casina Spillmann al Pincio nel 1928 ed alle Sindacali Laziali (ad esempio a quella del 1928, come riportato da Pavolini[497], e quella del 1932, come riferito da Pacini[498]). Partecipò, inoltre, con regolarità alle edizioni della Biennale di Venezia del 1924, 1926, 1928, 1930, 1932, 1934 e 1936 e l'anno successivo espose anche alla Mostra d'Arte Italiana moderna e contemporanea di Berlino.
Rispetto alla Quadriennale, invece, dalla ricerca sul sito dell'Archivio Storico è emersa la partecipazione alla terza edizione, nel 1939, ove l'artista presentò una personale, e l'omaggio, già citato, tributatogli in occasione della settima edizione, tra il 1955 ed il 1956; Gloria Raimondi, tuttavia, riporta la presenza dell'artista anche alla Prima Quadriennale,

---

[497] C. Pavolini, *La Mostra del Sindacato artistico,* in "Il Tevere", 10 aprile 1928.

[498] R. Pacini, *Cronache romane. La terza mostra del sindacato laziale di Belle Arti*, in "Emporium", Vol. LXXV, n. 448, p. 247.

ove avrebbe esposto l'opera *Pomona*[499]. Come ricordato a proposito di Eleuterio Riccardi, ancora, nel 1921 Biagini aveva partecipato alla prima Biennale d'arte di Roma, poiché su "Emporium" Sapori lo menzionava a proposito dei «pochi oggetti d'arte decorativa» presenti – in grado di apportare «all'intimità della casa […] il contributo della loro operosità intelligente» – e per il «gruppo d'animali in maiolica dipinta, a buon fuoco, dagli effetti varii e sicuri»[500].

Come in parte anticipato, la collaborazione tra Alfredo Biagini e Marcello Piacentini non è circoscritta al caso del Palazzo di Giustizia di Messina: al contrario, il rapporto esistente tra i due è ben solido e testimoniato da numerosi interventi dell'artista in progetti piacentiniani, sin dai primi anni della loro conoscenza, quando entrambi gravitavano intorno all'ambiente della Secessione Romana.

La prima collaborazione risale probabilmente al 1913, quando l'artista realizzò le sculture decorative (quattro putti e una fontana) della Palazzina progettata dall'architetto in viale Regina Margherita n. 200 per conto della società "La ligure edilizia"[501].
Nel 1915, invece, – anno in cui entrambi esposero alla terza Mostra della Secessione Romana, nella medesima sala, proponendo rispettivamente piccole sculture di animali e dodici progetti di architettura[502] – Piacentini lo chiamò, insieme ad Arturo Dazzi ed alla moglie Matilde Festa, per la decorazione del Cinema Corso [Fig. 283], progetto che, come più volte sottolineato, provocò numerose polemiche per via dell'ispirazione al gusto secessionista viennese e della «felice fusione di moderno e di antico»[503], in quanto richiamante anche il Barocco romano, in risposta al problema dell'"ambientismo".
Biagini realizzò il fregio decorativo della facciata, che «riuniva, in una decorazione di ricci e volute, le quattro finestre del primo piano ornate di mascheroni e satiri d'ispirazione barocca, ma di esecuzione moderna, in stucco»[504] e nel quale, a detta dello stesso Piacentini, i personaggi di ispirazione classica «simboleggia(va)no la destinazione

---

499 G. Raimondi, *Biagini scultore di figure. Tra Déco e classicismo*, in I. De Guttry, M. P. Maino, *Alfredo Biagini…,* op. cit., p. 36.

500 F. Sapori, *La prima mostra Biennale d'arte in Roma. II - Architettura, scultura, decorazione, bianco e nero*, in "Emporium", Vol. LIII, n. 318, 1921, p. 310.

501 A. S. De Rose, *Marcello Piacentini…,* op. cit., p. 125.

502 I. De Guttry, M. P. Maino, *Alfredo Biagini scultore animalier,* in I. De Guttry, M. P. Maino, *Alfredo Biagini…,* op. cit., p. 25.

503 *Ivi,* p. 65.

504 *Ivi,* p. 63.

dell'edificio e comunica(va)no in chi riguarda, quel senso di gaiezza amabile e di sorriso, che deve avere ogni teatro…»[505]. I medesimi soggetti – satiri e danzatrici – vennero raffigurati dall'artista anche all'interno dell'edificio, ed in particolare entro sette formelle poste nel proscenio.

Mentre la collaborazione tra Piacentini e gli artisti sinora menzionati si sviluppò quasi esclusivamente in occasione di progetti monumentali, che si trattasse di edifici pubblici o di monumenti celebrativi, l'architetto romano chiamò Biagini anche per la decorazione di opere civili, specialmente nei primi anni Venti. Come riportato da De Rose, ad esempio,

> «nelle facciate della casa di mode Montorsi in via Condotti (1922-1923), della casa dell'arredamento Sanmartin a largo Argentina (1923-24) e della bottega di ricami Ciulla in via Veneto (1924), la semplicità delle linee, la parsimonia degli aggetti e la nitidezza delle riquadrature architettoniche disegnate da Piacentini crea(va)no, insieme alle sculture di Alfredo Biagini, un armonioso equilibrio di proporzioni, di gusto assai raffinato»[506].

Si trattava di decorazioni con funzione prevalentemente ornamentale che, tuttavia, completavano i progetti architettonici conferendovi maggiore grazia e leggerezza ed accentuando le evoluzioni di gusto e, quindi, gli influssi secessionisti, déco o novecentisti: nel caso della bottega Ciulla, ad esempio, i medaglioni decorativi in stucco erano posti entro lunette al di sopra delle aperture e presentavano una cornice floreale al centro della quale si stagliava una piccola figura femminile di ispirazione classica.

Nel 1923 Biagini realizzò gli stucchi del ristorante La Rinascente – un vero e proprio «trionfo del gusto Déco nell'arredamento degli interni»[507] – raffiguranti «maschere e *corbeilles* di rose»[508], mentre nel 1925 l'artista fu coinvolto in un altro edificio piacentiniano più volte menzionato, l'Albergo Ambasciatori, decorando con dei putti uno dei portali di ingresso nonché alcuni ambienti quali il bar, il ristorante e la grill room con pannelli in rame sbalzato raffiguranti una coppia di ballerini [Fig. 285], la hall con bassorilievi in pietra e realizzando, altresì, una scultura in pietra raffigurante «un

---

[505] M. Piacentini, *Il nuovo cinema-teatro in piazza S. Lorenzo in Lucina in Roma,* in "L'Architettura Italiana", n. 5, 1918, p. 36.

[506] A. S. De Rose, *Marcello Piacentini…,* op. cit., pp. 85-86.

[507] *Ivi,* p. 163.

[508] *Ibidem*.

ambasciatore affacciato a una finta finestra sullo spigolo esterno in alto»[509] nella facciata. Roberto Papini lodava gli interventi artistici dell'Albergo sostenendo come «in una fabbrica davvero tipica della nostra età» Piacentini avesse avvertito il bisogno «di dare asilo anche all'arte, di chiamare non i soliti pasticceri dell'architettura […] ma artisti nobilissimi, che hanno assolto il loro compito», dal momento che persino un ambiente quale la «rosticceria» (ovvero la grill room) era riccamente decorato da «riquadri figurati che Alfredo Biagini vigorosamente ha sbalzato da lastre di rame, con la sua arte preziosa»[510].

L'anno precedente l'artista aveva realizzato «un gruppo scultoreo, raffigurante l'auriga vincitore»[511] [Fig. 278] per il nuovo ippodromo di Villa Glori progettato dall'architetto (non più esistente), mentre nel 1926 Piacentini lo coinvolse nella ristrutturazione del Teatro Argentina ove, come visto in precedenza, Biagini realizzò bassorilievi in gesso di gusto classicheggiante raffiguranti muse, maschere, pantere e sfingi[512].

Nel 1927 l'artista fu coinvolto dall'architetto nella decorazione de' La Quirinetta [Fig. 284], ritrovo mondano progettato nel sotterraneo del teatro Quirino, anche in questo caso già citato a proposito dei possibili confronti stilistici con le opere realizzate per il Palazzo di Giustizia di Messina: Biagini vi realizzò alcune decorazioni in terracotta ispirate all'arte etrusca – come la *Bagnante*, esposta alla XX Biennale di Venezia –, nonché la *Venere*, esposta alla Prima Mostra del Novecento Italiano, l'*Amadriade*, scultura in marmo molto nota che aveva esposto alla Biennale Romana del 1921, e la *Faunessa,* nonché alcune opere in bronzo – come i due putti bronzei posti a decoro di uno degli ingressi[513] –, mosaici e numerose decorazioni in stucco presenti in tutti gli ambienti, compresa la cosiddetta "sala degli stucchi", dal gusto rinascimentale. Come riportato da Irene De Guttry e Maria Paola Maino, Oppo elogiava tali decorazioni, pervase «da una malizia di accostamenti stilistici molto moderna e arguta» per la compresenza del «carattere della tecnica e della tipologia etrusca» e del «leggero sapore caricaturale»[514].

---

[509] *Alfredo Biagini - Cronologia,* in I. De Guttry, M. P. Maino, *Alfredo Biagini…,* op. cit., p. 119.

[510] R. Papini, *Per gli Ambasciatori d'oggi,* in *Ambasciate e Ambasciatori a Roma,* 1927, p. 179.

[511] F. Carton, *Il nuovo ippodromo di Villa Glori per le corse al trotto,* in "Capitolium", 1925-26, I, II, p. 607.

[512] I. De Guttry, M. P. Maino, *Alfredo Biagini scultore animalier,* op. cit., p. 27.

[513] A. S. De Rose, *Marcello Piacentini…,* op. cit., p. 148.

[514] C. E. Oppo, *L'architetto e lo scultore* in *La Quirinetta,* Roma 1927. Riportato in I. De Guttry, M. P. Maino, *Alfredo Biagini scultore animalier,* op. cit., p. 28.

Dopo il coinvolgimento nella decorazione del Palazzo di Giustizia, nel 1930 l'artista tornò a collaborare con l'architetto per la decorazione del Cinema-Teatro Barberini, realizzando dei bassorilievi in bronzo argentato posti al di sopra delle porte delle salette d'aspetto, di soggetto mitologico ed animale e caratterizzati dal gusto déco semplificato in chiave novecentista: vi erano raffigurati una coppia di alci, una dea, probabilmente Diana, munita di arco ed affiancata da un cervo, ed altre figure femminili stilizzate poste dinanzi ad altrettanti animali, come una *Leda e il cigno*, un *Ratto di Europa* ed una donna sdraiata a fianco di una pantera, in richiamo al gusto *animalier* dell'artista.
A Biagini si devono, inoltre, gli stucchi dei palchetti di proscenio e degli ambienti di passaggio, all'epoca molto apprezzati, com'è possibile desumere leggendo le pagine della rivista "Architettura e Arti Decorative":

> «ulteriore aumento è dato alla sala dagli elementi ornamentali: i rabeschi circuenti i limiti del lucernario, l'elegante balconata, la forma e le sagome dei boccascena e dei palchetti di proscenio, i vivi e delicati colori delle stoffe e dei legni, i marmi rivestenti la base dei pilastri e soprattutto i mirabili stucchi a tenuissimo rilievo del Biagini, modellati con bravura consumata e moderno senso inventivo, vivificati dalla luce radente delle bilance sovrastanti»[515].

Bisogna segnalare un intervento marginale di Biagini anche nel progetto di rinnovamento urbanistico piacentiniano di piazza della Vittoria a Brescia, realizzato tra il 1928 ed il 1932: l'artista vi fu chiamato a realizzare un leone alato in bronzo, posto sul Palazzo delle Assicurazioni Generali di Venezia e Trieste[516].

Nel 1934, invece, Biagini realizzò numerose sculture bronzee – le quattordici stazioni della *Via Crucis* [Fig. 287], un *Crocifisso* ed alcuni *Angeli,* adoranti e portalampade – per la Basilica del Sacro Cuore di Cristo Re, inaugurata quell'anno dopo la ripresa dei lavori nel 1931, quando Piacentini predispose un progetto totalmente diverso rispetto al precedente, concepito sin dal 1924. Le sculture richiamavano la produzione precedente dell'artista ma, rispetto alle opere decorative sinora menzionate, erano caratterizzate da una resa dei corpi maggiormente naturalistica e tendente ai canoni classici o alla scultura rinascimentale, pur presentando linee morbide ed allungate e richiami al déco[517].

---

[515] N. d. R., *Il cinema-teatro Barberini in Roma,* in "Architettura e Arti Decorative", X, giugno 1931, p. 490.

[516] I. De Guttry, M. P. Maino, *Alfredo Biagini scultore animalier,* op. cit., p. 31.

[517] Si segnala che circa vent'anni dopo alcune di queste opere vennero riprese dall'artista, in occasione della commissione di tre delle quattordici stazioni della *Via Crucis* per la nuova Basilica di S. Eugenio a Roma, mentre le altre furono realizzate da Giacomo Manzù, Attilio Torresini ed Antonio Berti.

Lo stesso Piacentini descrisse la Basilica in un articolo pubblicato su "Architettura e Arti Decorative", ove erano pubblicate anche due immagini relative alle opere di Biagini, la *Deposizione* e l'ottava stazione della *Via Crucis,* ossia *Gesù incontra le donne di Gerusalemme*. A proposito degli aspetti artistici, Piacentini dichiarò:

> «per quanto riguarda la decorazione, ho voluto seguire il mio consueto criterio che già ho applicato nella costruzione del Ministero delle Corporazioni e nella Casa Madre dei Mutilati, cioè di collocare in opera soltanto quanto è necessario alla funzione dell'edificio: in questo caso quanto è necessario per le esigenze del culto e per l'elevazione dello spirito. Ma questo corredo essenziale deve essere realizzato con materiali di prim'ordine e da artisti che siano scelti tra i migliori ed i più adatti al compito specifico. Nel Tempio di Cristo Re tale compito è stato affidato ad Arturo Martini per il grande bassorilievo bronzeo collocato nell'arcosolio del portone centrale della facciata; ad Achille Funi per gli affreschi dell'abside; ad Alfredo Biagini per la Via Crucis; a Corrado Vigni per il gruppo del S. Giovanni sul Fonte Battesimale, i bassorilievi dei Cibori e le figurine sulle lampade laterali dell'Altare Maggiore. Il maestro del ferro battuto Isnaldo Petrassi ha eseguito i simboli che sovrastano le due porte laterali della facciata»[518].

Sulle opere di Biagini si espresse positivamente anche Renato Pacini nella sezione *Cronache romane* dedicata all'opera di Piacentini pubblicata nel 1934 su "Emporium":

> «È certo che il Piacentini ha dimostrato d'aver buon intuito affidando ad Alfredo Biagini l'incarico della monumentale Via Crucis della nuova chiesa. Il Biagini, della cui vitalità artistica avevamo cominciato a dubitare dopo il non troppo felice esperimento delle decorazioni del Cinema-Teatro Barberini, s'è rivelato pieno di insospettate risorse, modellando alcuni gruppi che sono certo le opere più nobili ch'egli abbia fino ad oggi prodotto. V'è qui passione e sentimento, e vorrei dire che il Biagini ha inteso il senso mistico dell'opere che intraprendeva, e che se pure non avrà modellato in ginocchio come qualche santo frate medioevale, purtuttavia non gli è certo sfuggita la difficoltà spirituale più che artistica dell'opera intrapresa»[519].

Sebbene si tratti di opere decorative minori, sembra interessante segnalare la presenza di Biagini anche all'interno di un importante cantiere coordinato da Piacentini: la Città Universitaria di Roma. L'artista realizzò, infatti, alcune decorazioni dai rimandi classici –

---

[518] M. Piacentini, *Il Tempio Votivo Internazionale della Pace dedicato al Sacro Cuore di Cristo Re - arch. Marcello Piacentini,* in "Architettura e Arti Decorative", XII, settembre 1934, pp. 524-528.

[519] R. Pacini, *Cronache romane. La chiesa di Cristo re,* in "Emporium", Vol. LXXX, n. 475, 1934, p. 44.

sia per soggetto sia dal punto di vista stilistico – per gli Istituti di Ortopedia e Traumatologia e di Igiene e Batteriologia, progettati da Arnaldo Foschini tra il 1932 ed il 1935. Come riferito da Gloria Raimondi, nei due edifici Biagini replicò il medesimo apparato decorativo, composto da un bassorilievo bronzeo – raffigurante il mito di Apollo, padre di Esculapio, e di Bellerofonte, eroe zoppo, al fine di «celebrare le virtù dell'Ortopedia» – e da due statue raffiguranti le figlie di Esculapio, *Igiea* e *Panacea*, poste all'interno dell'Aula Magna dei due edifici[520].

Altre due collaborazioni tra Biagini e Piacentini vanno collocate a Milano: per il Palazzo di Giustizia, come enunciato nel capitolo dedicato alla tipologia dei Palazzi di Giustizia, l'artista realizzò il rilievo marmoreo *San Michele e il drago* posto nell'aula II della Corte d'Appello della Sezione Penale che, seguendo l'iconografia tradizionale e richiamando la tematica della Giustizia divina, ritraeva l'angelo munito della spada con la quale aveva trafitto il drago, posto ai suoi piedi, adoperando un linguaggio accostabile a quello delle figure della *Via Crucis* del Cristo Re ma votato ad una maggiore classicità.

Inoltre bisogna menzionare un intervento poco noto e non citato dalle fonti bibliografiche successive sull'artista, attestato da un articolo apparso nel 1931 su "Domus"[521] – ove sono semplicemente citate le tarsie in bronzo dorato, collocate sulle pareti e realizzate da Alfredo Biagini – e da due documenti rintracciati presso il Fondo Piacentini: si tratta della corrispondenza tra Ernesto Rapisardi ed Eugenio Quarti, titolare della omonima Società milanese che si occupava di mobili d'arte, decorazioni ed architettura interna, come risulta dall'intestazione di uno dei due documenti.

Il 20 giugno 1930 Ernesto Rapisardi, che lavorava ancora presso lo studio romano di Piacentini, inviò a Quarti gli originali dei «bozzetti delle tarsie per gli imbotti del Salone della Cassa Nazionale», specificando:

> «il Biagini non può sviluppare al vero i suddetti bozzetti perché attende, come Lei promise, un campione e delle spiegazioni di come Lei intende trattare l'esecuzione»[522].

---

[520] G. Raimondi, *Biagini scultore di figure. Tra Déco e classicismo*, in I. De Guttry, M. P. Maino, *Alfredo Biagini…,* op. cit., p. 41.

[521] *Alcuni interni eseguiti da Quarti,* in "Domus", dicembre 1931, p. 47.

[522] Lettera di Ernesto Rapisardi a Eugenio Quarti, 20 giugno 1930. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 50.5.

Il 27 giugno il titolare della ditta rispose ad Ernesto Rapisardi indirizzando la missiva allo studio di Marcello Piacentini in via del Clementino 95 (da tale documento è possibile desumere che la lettera del 20 giugno, non firmata, fosse stata scritta da Rapisardi), fornendo le necessarie specifiche sul progetto da realizzare:

> «Egregio Signor ARCH. ERNESTO RAPISARDI
> In seguito alla pregiata Sua lettera spediamo oggi un campione di tarsia che Ella vorrà cortesemente trasmettere allo scultore Biagini, onde voglia eseguire i cartoni definitivi delle tarsie della Sala del Consiglio. Allo scopo Le rimandiamo anche gli schizzi delle medesime tarsie.
> Circa la colorazione potremo attenerci alla colorazione desiderata dallo scultore Biagini in rapporto anche al campione di spalla di finestra a suo tempo mandato a S. E. Piacentini, intendendosi di poter fare diverse colorazioni o una tarsia monotona con chiaroscuri ottenuti con bruciature come nel campione.
> Gradiremo di avere al più presto tali cartoni onde poter continuare i lavori di queste spalle le quali, come Ella sa, sono 6 e sarebbe molto consigliabile di farle uguali almeno a due a due»[523].

La lettera proseguiva specificando lo stato dei lavori, che procedevano «con molta celerità», relativo agli arredi ed ai decori: ad esempio Quarti riferiva di quattro porte in noce ed attendeva il «disegno del grande tavolo e della poltrona» e quello relativo alla «tarsia geometrica di rivestimento degli sguinci delle finestre» per procedere.
L'edificio per il quale, come si legge, Biagini ideò le tarsie della Sala del Consiglio era quello citato dalla missiva del 20 giugno come «Cassa Nazionale», ovvero la sede della Cassa Nazionale per le Assicurazioni Sociali, sito in piazza Missori, a Milano, e realizzato tra il 1928 ed il 1931 da Piacentini; l'architetto romano era affiancato da Ernesto Rapisardi che, negli anni successivi, si sarebbe occupato di tutti i cantieri milanesi dello studio, ossia del Palazzo di Giustizia, della Banca Agricola Milanese e del Palazzo Missori, e dei progetti poi non realizzati.
In realtà, confrontando la facciata della Cassa Nazionale con alcuni progetti elaborati dai fratelli Rapisardi negli stessi anni – in particolare i disegni con i quali parteciparono al Concorso per il Palazzo di Giustizia di Milano nel 1929 [Fig. 453] e, parzialmente, quelli relativi ad alcuni isolati della Palazzata di Messina [Fig. 458], elaborati tra il 1928 ed il

[523] Lettera di Eugenio Quarti a Ernesto Rapisardi, 27 giugno 1930. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 50.5.

1931[524] – sembra possibile attribuire la paternità dell'opera milanese ad Ernesto, che già lavorava presso lo studio di Piacentini o, almeno, una forte ispirazione a quegli elaborati nell'ideazione del palazzo milanese, per la ricorrenza di alcuni elementi stilistici, come le semicolonne a doppia altezza con capitelli di ordine ionico e le aperture dei due piani nobili costituite da archi a tutto sesto delimitati da balconate non sporgenti che, insieme alle colonne, scandivano la facciata, combinati in una composizione complessivamente molto simile.

A proposito del rapporto tra Piacentini e Biagini occorre, infine, evidenziare la presenza – come nel caso di Arturo Dazzi e di Giovanni Prini – di alcune opere dell'artista nella collezione personale dell'architetto presso la Villa alla Camilluccia, a riprova del suo apprezzamento: si tratta del noto *Cercopiteco Rosso* [Fig. 277] e del calco in gesso di uno dei pannelli che decoravano la grill-room de' La Quirinetta, raffigurante *La Danza*, entrambi posti nel Salone della residenza e visibili in una foto del 1932, come riferito da De Guttry e Maino[525].

Tra le opere monumentali realizzate da Biagini negli anni successivi senza il diretto intervento di Piacentini bisogna certamente menzionare l'imponente fregio in marmo di Carrara posto a decoro della facciata del Palazzo Est dell'Istituto Fascista della Previdenza Sociale, progettato da Vittorio Ballio Morpurgo tra il 1937 ed il 1940 in piazza Augusto Imperatore a Roma, insieme ad altri due grandi edifici che definiscono l'area circostante il Mausoleo di Augusto, in seguito alle demolizioni del 1936.
L'opera, denominata *Le Virtù della Previdenza Sociale* [Fig. 288], venne realizzata nel 1940, è costituita da 22 metope e raffigura diverse figure giustapposte, che rimandano ai diversi mestieri – come *le cucitrici, le pettinatrici, le vendemmiatrici, il terraziere* e *l'Uomo della vanga e dell'aratro* – o a concetti più ideali quali *la Maternità* o *l'Assistenza alla Vecchiaia e alla Maternità*[526].

Fra il 1937 ed il 1939 Morpurgo coinvolse l'artista anche in un'altra opera monumentale: il Palazzo della Banca di Albania a Tirana, per il quale Biagini realizzò delle formelle in

---

[524] Tali disegni, custoditi presso l'Archivio Privato Rapisardi, sono riportati all'interno del volume: E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi. Progetti per Siracusa tra cronache e storia,* Milano 2020, pp. 58-61, 244.

[525] I. De Guttry, M. P. Maino, *Alfredo Biagini scultore animalier,* op. cit., p. 29.

[526] G. Vis, *Sculture di Alfredo Biagini per il Palazzo della Previdenza Sociale,* in "Il Popolo di Roma", 30 novembre 1940, p. 3.

terracotta «nel porticato angolare curvilineo dell'edificio», dal sapore classico e dai temi legati al lavoro (pesca, agricoltura etc.)[527].

A riprova dell'inserimento dell'artista nel circuito istituzionale, occorre menzionare anche la nomina, nel 1943, ad «Accademico di San Luca rappresentante all'estero»[528] ed il tentato coinvolgimento, da parte di Cipriano Efisio Oppo, per la realizzazione di uno dei gruppi scultorei «destinati alla sommità della scala esterna del Palazzo della Civiltà Italiana» previsto all'interno dell'E 42: come riferito da De Guttry e Maino, lo scultore declinò l'invito dichiarando di non sentirsi portato per quel genere di lavoro[529].

Pur non potendo menzionare tutte le opere sacre realizzate dall'artista nel corso della sua lunga carriera, sembra interessante citare, ancora, un intervento che costituì un'ulteriore occasione di collaborazione tra Piacentini e Biagini nel 1950: all'interno della Cappella della Madonna del Miracolo, nella chiesa di S. Andrea delle Fratte a Roma, infatti, l'architetto progettò l'altare in marmo e bronzo dorato, mentre lo scultore realizzò il tabernacolo in argento sbalzato e bronzo dorato effigiandovi *La Cena in Emmaus,* completato da piccole statuette bronzee raffiguranti gli *Arcangeli Michele*, *Gabriele* e *Raffaele*[530]. Tra le opere sacre, inoltre, sembra interessante menzionare i bozzetti, realizzati tra il 1948 ed il 1950, per la Porta bronzea di San Pietro ricordando come, vent'anni prima, l'artista si fosse già cimentato nella progettazione di un portale bronzeo istoriato di soggetto religioso, partecipando al Concorso per le Porte del Duomo di Orvieto (annullato per l'indecisione della Commissione e per dei vizi di forma), ove aveva presentato degli elaborati bozzetti dalle linee sintetiche ed allungate, tendenti al classico ma ancora intrise di gusto déco [Fig. 286], visibili all'interno dell'articolo dedicato al Concorso dalla rivista "Architettura e Arti Decorative" nel maggio del 1931[531]. Pur avendo vinto il Concorso di secondo grado, insieme a Giacomo Manzù ed a Venanzo Crocetti, per il sopraggiungere della morte, nel 1952, Biagini non poté realizzare l'opera per San Pietro, che fu eseguita da Manzù.

---

[527] G. Raimondi, *Biagini scultore di figure. Tra Déco e classicismo*, in I. De Guttry, M. P. Maino, *Alfredo Biagini…,* op. cit., p. 46.

[528] *Alfredo Biagini - Cronologia,* in I. De Guttry, M. P. Maino, *Alfredo Biagini…,* op. cit., p. 123.

[529] I. De Guttry, M. P. Maino, *Alfredo Biagini scultore animalier,* op. cit., p. 31.

[530] Si veda: archiviodigitalefec.dlci.interno.it (ultima consultazione: 10/02/2021).

[531] N. d. R., *Il Concorso per le porte del Duomo di Orvieto*, in "Architettura e Arti Decorative", IX, maggio 1931, pp. 417-427.

Daniele Schmiedt, fotografia Archivio Eredi Schmiedt, Pisa.

## 6.3 DANIELE SCHMIEDT

All'interno dell'Epistolario degli eredi di Daniele Schmiedt, conservato a Pisa, si trova una missiva (citata in precedenza) inviata nel 1927 da Marcello Piacentini a Daniele Schmiedt e ad Adolfo Romano, da costui incaricati della decorazione pittorica di alcune sale del Palazzo di Giustizia di Messina [Fig. 296].
Allo stato attuale delle ricerche, tale documento rappresenta l'unica attestazione del diretto rapporto tra Piacentini e gli artisti coinvolti nella decorazione del progetto messinese. Se, infatti, dalle fonti d'epoca è possibile desumere i nomi degli artisti e le relative opere realizzate per il Palazzo, gli articoli e le pubblicazioni non svelano informazioni di rilievo a proposito delle direttive impartite dal progettista né circa i rapporti esistenti tra i diversi protagonisti, che sin qui si è cercato di ricostruire.
La lettera, già citata da Gioacchino Barbera nel catalogo della mostra dedicata a Schmiedt nel 2012, al quale si farà riferimento più avanti, riportava quanto segue:

> «Roma, 28 giugno 1927. Egregi Sigg. Daniele Schmiedt e Adolfo Romano, Messina. Ho ricevuto la Vostra del 26 corrente. Come già sapete i bozzetti di massima possono andare: soltanto li trovo un po' troppo decorati: si può fare molto meno, ma quello che si fa deve essere finissimo e assai studiato, e possibilmente eliminare la figura. Anche i colori desidererei che fossero meno vistosi, e più intonati, come vi dissi a Messina, al carattere vascolare greco e romano. Vale a dire poggiarsi preferibilmente sui marroni, neri, bianchi, rossi terracotta e qualche rara vivezza di smeraldi e azzurri. Sono d'opinione che non si può fare a meno di una prova al vero: è sufficiente un quarto di una sala, che comprendesse un angolo tra due mezze pareti e un quarto di soffitto. Cercate di fare al più presto uno solo per ciascuno di voi di questi campioni, sviluppando, in base a questi criteri che vi ho qui esposti, uno dei bozzetti più importanti che avete presentato, a vostro criterio. Appena pronti, avvisatemi che verremo a vedere il lavoro. Cordiali saluti, Marcello Piacentini»[532].

Dall'analisi del documento emergono diversi punti interessanti: anzitutto la lettera svelava l'esistenza di bozzetti (purtroppo non reperiti) realizzati dai due artisti e presentati all'architetto che, pur approvandoli nel complesso, esprimeva diversi suggerimenti da adottare. Le indicazioni fornite svelano la concezione di Piacentini circa il carattere decorativo del Palazzo, che doveva essere conforme all'idea progettuale nella quale, come più volte evidenziato, il rimando all'arte greco-romana reinterpretata in chiave moderna era di primaria importanza: esso era, infatti, presente sia nei principali elementi

[532] Lettera inviata da Marcello Piacentini a Daniele Schmiedt e Adolfo Romano, 28 giugno 1927. Archivio Eredi Schmiedt, Pisa.

architettonici prescelti (semicolonne doriche e attico) sia a livello materico (per l'uso della pietra di Solunto) sia, ancora, considerando gli aspetti coloristici (facciate giallo-ocra come i templi greci e decorazioni di Biagini in terracotta rossa su fondo nero) e gli elementi decorativi (Quadriga e bassorilievi in facciata e negli interni).
Pertanto l'architetto evocava la pittura vascolare greca e romana, specificando i toni da prediligere – «marroni, neri, bianchi, rossi terracotta e qualche rara vivezza di smeraldi e azzurri» – e, più in generale, le intensità dei colori, che dovevano risultare meno «vistose» e più «intonate» al carattere complessivo dell'opera architettonica. Inoltre, come si legge, Piacentini consigliava di rendere le decorazioni essenziali, di studiare maggiormente i soggetti e addirittura di eliminare, ove possibile, la figura. Un altro elemento interessante è costituito dal suggerimento che permette di comprendere il *modus operandi* nel processo decorativo del Palazzo: Piacentini suggeriva, infatti, di effettuare una «prova al vero» in un quarto di sala, in modo da ottenere dei campioni significativi e di sviluppare tale decorazione a partire da uno dei bozzetti già presentati ed approvati ma in base ai criteri da lui suggeriti.
La missiva testimonia, infine, il ruolo dell'architetto e dei suoi collaboratori – *in primis* Ernesto Rapisardi – che si recavano periodicamente sul cantiere per approvare e sovrintendere l'andamento dei lavori, sia dal punto di vista architettonico-costruttivo sia rispetto all'apparato decorativo. Pur trattandosi dell'unico documento di questo tipo, le preziose informazioni contenute all'interno della missiva consentono di ipotizzare l'esistenza di analoghi scambi epistolari e contatti, anche sul luogo, avvenuti tra Piacentini (ed i suoi collaboratori) e gli artisti coinvolti, allo scopo di una resa delle opere che corrispondesse appieno alla concezione estetica e progettuale dell'architetto e che fosse rispettosa delle indicazioni impartite, dando luogo ad una decorazione nel complesso equilibrata, coerente ed armoniosa nonostante la varietà degli interventi realizzati dalle diverse personalità artistiche.

Sebbene durante il sopralluogo presso l'Archivio Eredi Schmiedt non siano stati individuati ulteriori documenti o bozzetti a proposito delle decorazioni per il Palazzo di Giustizia di Messina, come ricordato in precedenza è stato possibile prendere visione dei due articoli pubblicati dai quotidiani "La Gazzetta" ed "Il Giornale d'Italia", rispettivamente il 31 ottobre 1927 ed il 18 ottobre 1928, che l'artista aveva conservato.

Il testo di Bottari del 1927, ripubblicato l'anno successivo in occasione dell'inaugurazione del Palazzo, elogiava la decorazione pittorica realizzata negli interni dell'edificio in chiave

monumentale, proponendo delle considerazioni di carattere generale e citando, poi, i due artefici, «giovani colti e vivaci», com'è stato riportato in precedenza analizzando l'articolo. La decorazione realizzata da Schmiedt e Romano, in particolare, veniva definita «al contempo di sapore tradizionale, di espressione monumentale e di gusto moderno», mentre «l'abbandono contemporaneo del verismo e di una ricca tavolozza» era interpretato quale elemento necessario al fine di conseguire uno stile severo, «arcaico e moderno ad un tempo», caratterizzato da una colorazione «limitata, come nelle tombe etrusche e nelle pitture vascolari greco-romane» che permettesse, così, di innalzare «a dignità monumentale i ricordi delle decorazioni vascolari»[533].

L'analisi non si soffermava sui soggetti ritratti né sulla descrizione di tutti gli ambienti decorati, ma l'autore sottolineava l'evoluzione riscontrabile nelle pitture, considerando «le decorazioni pittoriche delle stanze a pianterreno del lato posteriore» e procedendo, poi, «verso le tre grandi sale del piano superiore, sul centro della facciata principale»: sebbene «la cura e la ricchezza di fantasia non vennero mai meno sia che si trattasse dei piccoli ambienti o dei grandissimi», secondo Bottari «la maturità del concetto» era stata «pienamente raggiunta» solo negli ultimi ambienti, perché eseguiti a distanza di un anno dai primi, alla luce dell'esperienza e dell'autocritica che si era andata sviluppando nei due artisti. Al fine di distinguere le peculiarità delle opere a suo parere maggiormente riuscite, il critico aggiungeva altri dettagli quali la presenza di «toni più arditi», di una maggior cura del particolare e della «diffusione degli attributi e dei simboli nelle prime stanze», mentre il carattere dominante della «decorazione del salone dell'Aula Magna» consisteva nella semplicità, individuabile in particolare nella «forza matura» con la quale era stato «composto il motivo entro lo stellone centrale del soffitto» e nella «arditezza semplice e sicura dei risultati delle decorazioni sobrie e severe della parete maggiore»[534]. Infine Bottari, specificando come Schmiedt fosse stato aiutato da una certa «signorina E. Meneghini» (della quale non si hanno ulteriori notizie, se non che fosse una pittrice di Treviso), concludeva come i due artisti fossero stati in grado di risolvere «un problema così nuovo e così alto nella decorazione monumentale moderna» senza mai perdere di vista «lo spunto suggerito dall'architetto e la meta loro additata» rimarcando, perciò, il ruolo di Piacentini.

---

[533] S. Bottari, *Il Palazzo di Giustizia di Messina*, in "La Gazzetta", 31 ottobre 1927. Ripubblicato in: *Palazzo di Giustizia in Messina…,* op. cit., p. 23.

[534] *Ibidem.*

Alla luce delle ricerche bibliografiche ed archivistiche condotte, l'analisi di Bottari costituisce il testo che approfondisce maggiormente la decorazione pittorica del Palazzo ed il contributo dei due artisti, in quanto le altre fonti si limitano per lo più a citare i loro nomi o il carattere generale della decorazione, ad eccezione dei recenti cataloghi relativi alle mostre dedicate a Daniele Schmiedt nel 2012 e nel 2013 a Messina ed a Palermo, a cura di Gioacchino Barbera e di Anna Maria Ruta[535].

L'articolo pubblicato nel 1928 sul quotidiano "Il Giornale d'Italia", ad esempio, si riferiva a tali decorazioni solo a proposito dell'Aula Magna, limitandosi ad evidenziare come tale ambiente desse «l'impressione dell'idea informativa di tutte le altre sale decorate con figure di carattere greco arcaico; in queste decorazioni il pittore Schmiedt ha potuto far brillare le sue buone doti ed anche il pittore Romano»[536]. L'articolo pubblicato nello stesso anno su "Architettura e Arti Decorative", invece, riferiva semplicemente: «nei tre saloni del primo piano sopra citati e nei gabinetti di lavoro o salotti dei Presidenti delle Corti e dei Tribunali, i pittori Romano e Schmidt hanno decorato le pareti di affreschi allegorici e ornamentali»[537]. Nella parte finale della pubblicazione frequentemente menzionata, il cosiddetto Primo Quaderno de' l'Italia Fascista, l'unico aspetto sottolineato a proposito della decorazione consisteva, infine, nella bravura riconosciuta agli artisti, poiché entrambi avevano saputo «interpretare e tradurre in pratica il pensiero del Piacentini» nella «decorazione a pittura dei saloni di ricevimento e degli uffici dei magistrati»[538].

D'altronde, la bibliografia sui due artisti non è molto ricca, sebbene negli ultimi anni l'interesse nei confronti di Daniele Schmiedt abbia condotto alle due mostre citate, che ne hanno approfondito la figura e la ricca produzione. Se, infatti, attraverso i suddetti cataloghi e le voci contenute in altre pubblicazioni concernenti temi più ampi è possibile ricostruire le peculiarità degli artisti, il loro inserimento nel sistema espositivo ufficiale ed i legami con le istituzioni, considerandone la produzione relativa all'ambito monumentale, i riferimenti alla decorazione del Palazzo di Giustizia di Messina sono pochi e scarsi.

---

[535] G. Barbera, A.M. Ruta (a cura di), *Daniele Schmiedt: un artista siciliano nel Novecento,* cat. della mostra, 16 novembre 2012 - 6 gennaio 2013, Messina 2012; id., *Da Schmiedt a Schmiedt: tra intimismo ed impegno*, cat.della mostra, 16 settembre - 3 novembre 2013, Palermo 2013.

[536] *Il Palazzo di Giustizia a Messina,* in "Il Giornale d'Italia", 18 ottobre 1928.

[537] N. d. R., *Il Palazzo di Giustizia di Messina dell'Arch. Marcello Piacentini,* in "Architettura e Arti Decorative", a. VIII, 8, aprile 1928, p. 367.

[538] *Altri cenni sulla decorazione,* in *Il Palazzo di Giustizia in Messina…,* op. cit., p. 38.

Come nel caso delle opere realizzate da Alfredo Biagini, non avendo potuto accedere al Palazzo per un sopralluogo, le decorazioni pittoriche di Schmiedt e Romano sono note esclusivamente attraverso le immagini contenute nel fascicolo del 1928 – indicato come Primo Quaderno de' l'Italia Fascista per distinguerlo dalle altre pubblicazioni –, nonché nel volume celebrativo dei sessant'anni dell'edificio e nel catalogo del 2012 già menzionato.

Nonostante non sia possibile risalire all'esatta collocazione delle pitture, le didascalie e la descrizione fornita da Bottari permettono di individuare almeno gli ambienti che decorano: si tratta dei Saloni della Corte d'Appello e dell'Aula delle Commemorazioni (definita Aula Magna dal critico), posti al primo piano in corrispondenza dei finestroni che si affacciano sul prospetto principale, ma dal commento di Bottari è possibile desumere che anche alcune «stanze a pianterreno del lato posteriore» siano state decorate dagli artisti, che devono aver iniziato proprio da tali ambienti. Se non è dato conoscere queste decorazioni, dai commenti riportati si può immaginare che si tratti di pitture accostabili, per stile e soggetto, a quelle presenti presso gli ambienti del primo piano, considerando che gli artisti sono i medesimi e, soprattutto, il coordinamento e l'approvazione da parte di Piacentini e dei suoi collaboratori.

Un'indicazione a proposito dei soggetti raffigurati, tuttavia, è contenuta nel catalogo della mostra monografica su Daniele Schmiedt già citata, all'interno del quale sono riportate alcune notizie a proposito delle suddette decorazioni: quelle delle stanze al piano terra vengono descritte come fregi con simboli (bilance, fiaccole, teste leonine e teste di Minerva) e con motivi ornamentali, mentre a proposito di quelle degli ambienti posti al piano superiore viene specificata più che altro la destinazione delle sale della Corte d'Appello, ovvero la Saletta del Consiglio, l'Aula delle Commemorazioni ed il Salone di Ricevimento. Inoltre sono presenti riferimenti alla tecnica – si tratterebbe, infatti, di tempera grassa – ed allo stile, definito «arcaico e moderno ad un tempo» per via della colorazione limitata, «come nelle tombe etrusche e nelle pitture vascolari greco-romane», e della predilezione di tonalità brune e terrose[539].

[539] G. Barbera, *Altri aspetti dell'attività di Daniele Schmiedt: le decorazioni murali, la grafica pubblicitaria e le illustrazioni, la pittura sacra,* in G. Barbera, A.M. Ruta (a cura di), *Da Schmiedt a Schmiedt…,* op. cit., pp. 38-39.

Francesca Paolino, nella pubblicazione del 1984 più volte menzionata, invece, riferiva come tali decorazioni, da lei definite «affreschi allegorici» (dunque non tempere) si trovassero «nei saloni del primo piano, nei gabinetti di lavoro e nei salotti dei Presidenti delle Corti e dei Tribunali, alle pareti ed ai soffitti»[540].
Sebbene un ulteriore ostacolo al fine di una compiuta descrizione delle opere potrebbe consistere nell'impossibilità di conoscere le reali cromie delle pitture – avendo a disposizione esclusivamente immagini in bianco e nero –, le preziose indicazioni fornite dall'architetto ai due artisti nella lettera citata, unitamente alla definizione di Bottari, secondo cui si trattava di decorazioni sobrie e severe, caratterizzate da estrema semplicità, consentono di immaginare si tratti di opere pressoché monocromatiche, dominate da tonalità tenui e antichizzanti in contrasto con quelle decise che richiamano la pittura vascolare greca.

Accostando le immagini delle decorazioni pittoriche ai bassorilievi di Biagini sembra interessante notare una certa vicinanza sia a livello compositivo sia riguardo i soggetti, le iconografie e la resa delle figure. Le similitudini sono, probabilmente, dovute alla comune concezione degli interventi decorativi ad opera di Marcello Piacentini che, come anticipato, in entrambi i casi seguì gli artisti dando loro indicazioni precise e suggerendo le opportune modifiche affinché il carattere delle opere non si discostasse dall'idea primigenia.
Non è noto se nel caso delle suddette pitture l'architetto abbia consegnato dei primi schematici bozzetti a Schmiedt e Romano o se, al contrario, si sia limitato ad esporre il contenuto dell'intervento decorativo lasciando maggiore libertà d'espressione ai due artisti e fornendo indicazioni – come testimoniato dalla lettera – soltanto in un secondo tempo, sulla base dei bozzetti presentatigli. Se nel caso delle decorazioni poste al di sopra delle porte [Figg. 290, 291, 293, 295] è ipotizzabile un certo grado di libertà d'azione, specialmente dal punto di vista stilistico, osservando la decorazione posta al centro della parete principale dell'Aula delle Commemorazioni [Figg. 289, 294] e quelle relative ai soffitti [Figg. 290, 292] sembra maggiormente probabile uno schema di massima fornito dal progettista agli artisti, accostabile al disegno dell'incasso architettonico dell'abside dell'Aula della Corte d'Assise e del relativo bassorilievo, realizzato da Piacentini e pubblicato sulla rivista "Rassegna della Istruzione Artistica", come ricordato in precedenza.

---

[540] F. Paolino, *Dal monumentale al razionale…,* op. cit. p. 17.

Al centro della parete più ampia dell'Aula delle Commemorazioni si trova una decorazione [Figg. 289, 290, 294] di forma arcuata che si estende in altezza sin quasi il soffitto, e che al suo interno contiene un ulteriore arco più piccolo, definito da semplici linee e al centro del quale, come si nota da una foto d'epoca, era collocato il busto bronzeo di Vittorio Emanuele III (in seguito evidentemente rimosso). Tale arco è affiancato da sei riquadri, tre per lato, al centro dei quali si trova il medesimo motivo fitomorfo ripetuto, che richiama quelli bronzei presenti nella parte superiore delle cornici in marmo di Billiemi delle porte delle Aule dei Tribunali e delle Preture e, pertanto, è molto probabile siano stati disegnati da Piacentini. Nella parte superiore dell'intervento decorativo, compreso fra l'arco più piccolo e quello più grande, si trova il soggetto di maggior rilievo, dipinto in tale comparto definibile una lunetta, che richiama le decorazioni scultoree di Biagini.

La composizione è dominata dalla figura della *Giustizia*, posta al centro, in posa seduta e frontale, vestita con abiti classici (una lunga veste, molto semplice e panneggiata) e recante una bilancia (composta da due ampi piatti concavi che, per forma, richiamano due conchiglie e che sono sostenuti ciascuno da tre catene), retta con la mano destra e stante in perfetto equilibrio, al centro, ed una spada rivolta verso il basso, impugnata con la mano sinistra. La figura, dai lineamenti tipicamente greci (occhi grandi e bocca di dimensioni contenute) esprime grande fermezza, serietà e rigore morale, accentuato dal dettaglio dei nervi tesi del collo – bene in vista poiché i capelli sono raccolti e soltanto due ciocche ricadono sulle spalle – che ne accrescono la durezza.
La figura è idealmente inquadrata da un'architettura appena accennata ed evidentemente richiamante un tempio, poiché schematicamente composta da una terminazione che allude ad un frontone, contro la quale si impone, al centro, il capo della dea, e da due colonne estremamente stilizzate e dotate di capitelli sovrastati da un fiore centrale, che rievocano lontanamente un gusto tardo-secessionista. Ai piedi della *Giustizia* si trovano due animali – probabilmente dei leoni privi di criniera o delle pantere – in posizione simmetricamente discendente, seguendo la conformazione dell'arco che sovrastano, ma con le teste rivolte verso la figura centrale. La composizione è conclusa, infine, da due elementi simmetrici posti ai lati, che raffigurano delle eleganti fiaccole, sormontate da fiamme stilizzate e decorate da semplici motivi fitomorfi.

Sembra interessante confrontare tale elemento con uno dei disegni conservati presso l'Archivio del Genio Civile di Messina e pubblicati da Francesca Paolino nel 1984, cui si è fatto più volte riferimento. In particolare, nella tavola raffigurante quella che la studiosa

definiva una «colonnina decorativa» [Fig. 342] e descriveva come un «elemento decorativo in pietra di Billiemi, poggiante su base quadrata con bugne a punta di diamante», Piacentini aveva disegnato tale elemento simile ad un reggi lampada ed accostabile non soltanto ai due reggi fiaccola dipinti ai lati della *Giustizia*, ma anche ai due elementi posti nelle nicchie a fianco del *San Sebastiano* di Arturo Dazzi nel Vestibolo della Casa Madre dei Mutilati di Roma, progetto concepito negli stessi anni. Al di là delle similitudini compositive e relative al segno grafico, la ricorrenza dei medesimi elementi decorativi ascrivibili alla tradizione tardo-floreale o di gusto manierista o eclettico lascia ipotizzare la comune progettazione da parte di Piacentini.

L'altra decorazione dominante della sala è quella del soffitto, posta all'interno del maestoso solaio in cemento armato a forma di stella ad otto punte e che si sposa elegantemente con il lampadario – concepito da Piacentini che, come più volte sottolineato, curò ogni dettaglio architettonico e decorativo del Palazzo – dal centro della quale si diparte. A differenza della decorazione posta sulla parete centrale, in questo caso si tratta di una composizione stilizzata e priva di figure umane, composta al centro da un cerchio suddiviso in otto spicchi – il numero otto è ricorrente, in quanto presente nella stella a otto punte, nel cerchio ad otto spicchi e nella forma del lampadario –, sostenuto da quattro aquile ad ali spiegate intervallate da altrettante fiaccole accese, molto stilizzate e che, poste in corrispondenza di quattro delle otto punte della stella ed unite fra loro da un motivo morbido che richiama idealmente un cordone, creano movimento ed arricchiscono la composizione. In corrispondenza delle aquile vi sono, inoltre, dei tondi su fondo bianco che contengono delle immagini stilizzate – come una testa elmata di Minerva, colta di profilo, ed un'altra non riconoscibile (forse un fascio?) – e dai quali si dipartono ulteriori elementi decorativi stilizzati, non meglio identificabili. Sebbene tale decorazione sia puramente ornamentale, il perfetto accordo con l'impianto architettonico, la sintesi formale e cromatica ed il simbolismo degli elementi raffigurati in modo scarno ed atemporale rendono la pittura elegante, severa e perfettamente consona ad un ambiente di rappresentanza nel quale una decorazione meno rigorosa avrebbe potuto creare, non volutamente, un effetto disturbante.

Dalle immagini disponibili è possibile notare come anche le altre sale presentino decorazioni simili in corrispondenza della parte centrale del soffitto, sebbene semplificate rispetto a quella appena descritta: al centro della sala definita dalla didascalia relativa «Salone di ricevimento», ad esempio, i due artisti dipinsero un tondo, diviso anche in

queso caso in otto scomparti contenenti simboli molto stilizzati legati alla Giustizia e dal sapore antichizzante riletto in chiave sintetica e contemporanea raffiguranti, tra gli altri elementi, una clessidra ed una spada accompagnata da uno scudo.

Tornando alla cosiddetta Aula delle commemorazioni, come anticipato nelle sovraporte sono presenti diverse decorazioni [Fig. 290]: al di sopra della porta posta sulla parete corta della sala, Schmiedt e Romano realizzarono un tondo definito da una cornice ornamentale e contenente un paesaggio non meglio identificabile, mentre al di sopra delle due porte poste alle estremità della parete principale dipinsero due immagini speculari di un eroe greco che per posa, resa del corpo ed attributi ricorda le figure modellate da Biagini, ed in particolare quella presente al centro dell'abside dell'Aula del Tribunale Penale. In entrambi i riquadri l'uomo è ritratto in eroica nudità, in posizione seduta ma non frontale, appoggiato lateralmente ad un grande scudo e posto su un doppio basamento, dando luogo ad una composizione essenziale, severa ed antichizzante.

Nel cosiddetto Salone di ricevimento, invece, al di sopra di una porta è presente una raffigurazione di *Minerva* [Fig. 295] dotata dei classici attributi guerreschi – elmo, scudo e lancia – ed affiancata da due elementi simmetrici, forse le tavole della Legge: la figura elegante, composta, severa e dalle linee slanciate sembra direttamente desunta da una ceramica greca e si staglia contro la parete bianca manifestando la sua potenza. Al di sopra di altre due porte presenti nel medesimo ambiente, invece, gli artisti ritrassero due scene di lotta fra animali, probabilmente leoni, mentre ulteriori scene, poste nella stessa posizione e ripetute simmetricamente, decorano gli altri ambienti di rappresentanza della Corte d'Appello.

Il salone caratterizzato dal soffitto con il solaio in cemento armato di forma ottagonale – intorno al quale erano presenti cassettoni più piccoli decorati da motivi geometrici schematici, come tondi contenenti simboli non meglio definibili dalle foto disponibili e rettangoli – è decorato anche da due figure speculari raffiguranti una Vittoria alata e da altre raffiguranti coppie di animali mitologici. Tali figure sono state trattate meno sinteticamente rispetto agli elementi sinora descritti, in quanto presentano maggiori particolari e rimandi evidenti alla pittura vascolare greca ma anche alla pittura parietale romana: le due Vittorie [Figg. 289, 290, 293], poste specularmente, sono ritratte frontalmente ma con una delle due gambe piegata, in ginocchio, indossano una veste bianca riccamente panneggiata e stretta in vita e possiedono delle grandi ali rese in modo

molto stilizzato. Inoltre sono caratterizzate da un'espressione serena, dal volto rilassato e con gli occhi chiusi e, mentre con una mano reggono una spada – simbolo della Giustizia – ed un ramoscello d'ulivo o di alloro, l'altra mano, con il palmo rivolto all'infuori, compie un gesto di saluto. Ciascuna delle due figure è, poi, affiancata da due reggi fiaccole riccamente decorati, dai rimandi tardo-secessionisti o floreali, nonché da due elementi circolari fitomorfi posti nella fascia sovrastante. Nonostante il maggior grado di realismo e la ripresa dei modelli classici, bisogna notare come anche queste figure siano state ritratte sospese – come fluttuanti nel vuoto, malgrado la base sottostante – in una dimensione astratta ed atemporale: probabilmente tale espediente fu adoperato allo scopo di nobilitarle e di renderle maggiormente maestose ed incisive.

Considerando la presenza delle stesse figure in un'altra immagine che sembra immortalare una sala differente, è possibile supporre che gli artisti abbiano ripetuto le medesime decorazioni in più di un ambiente. Nella stessa sala sinora descritta, i due artisti dipinsero anche due coppie di leoni alati [Fig. 291]. La medesima composizione, inoltre, è stata utilizzata, con lievi differenze, per raffigurare due sfingi che decorano le sovraporte di altri ambienti: in entrambi i casi gli animali mitologici sono ritratti di profilo, uno di fronte l'altro, con le zampe anteriori poggiate su una base che li divide e sulla quale si trova un'ara – in pietra nel caso dei leoni ed in metallo nel caso delle sfingi – riccamente decorata da immagini di influenza simbolista o secessionista sebbene antichizzanti. I due leoni sono caratterizzati da un atteggiamento fiero e composto, mentre le sfingi appaiono serafiche nella loro immobilità; le ali delle creature mitologiche presentano diverse cromie, sono molto stilizzate e per nulla naturalistiche e richiamano quelle delle Vittorie alate. L'ara che separa i leoni presenta eleganti decorazioni astratte e, alla base, due grovigli di serpenti, mentre l'ara che separa le sfingi, dal profilo più esile e slanciato poiché costituito da una colonna centrale con capitello e da due colonnine laterali che sostengono il grande piatto destinato al fuoco, sormontato da tre anelli, si trova una coppia di serpenti tra loro aggrovigliati e con le teste rivolte verso il supporto metallico.

Osservando un'ulteriore immagine pubblicata all'interno del catalogo su Daniele Schmiedt[541], infine, è possibile notare un'altra decorazione che si trova nella cosiddetta Saletta del Consiglio [Fig. 297]: al centro è presente un riquadro – che, per via della

[541] G. Barbera, *Altri aspetti dell'attività di Daniele Schmiedt: le decorazioni murali, la grafica pubblicitaria e le illustrazioni, la pittura sacra,* in G. Barbera, A.M. Ruta (a cura di), *Da Schmiedt a Schmiedt…,* op. cit., p. 39.

terminazione superiore, simile ad un frontone, evoca un tempio greco – all'interno del quale è effigiato un cavallo rampante cavalcato da una figura divina maschile alata, resa in modo molto stilizzato, mentre ai lati si trovano due grandi insegne entro cui sono riportati motti latini riferibili alla Giustizia («*IVSTITIA REGNORVM FVNDAMENTVM*» e «*IVSTITIA PRAESTIUM LIBERTATIS. LIBERTAS AVXILIVM IVSTITIAE*» ovvero, all'incirca, «Regni la base della Giustizia» e «Giustizia e Libertà disponibili. La Libertà aiuta la Giustizia»), inquadrate da colonnine ancor più sintetiche e stilizzate.

Nel considerare tali decorazioni occorre specificare la difficoltà nel distinguere quelle realizzate da Schmiedt e quelle realizzate da Romano: anzitutto il lavoro è stato concepito o, almeno, sovrinteso da Piacentini, per cui si tratta di un'opera congiunta nella quale le singole personalità non avevano particolari possibilità d'espressione; inoltre, come riportato dalle fonti citate in precedenza, i due artisti furono coadiuvati da collaboratori (Francesco Di Stefano ed Elena Meneghini).
Dall'analisi delle pitture, poi, emerge uno stile omogeneo ed un linguaggio comune che, probabilmente per via dei soggetti da rappresentare, per il tipo di ambiente e per le indicazioni da dover rispettare, si allontana parecchio dalla produzione degli stessi anni dei due artisti, soprattutto in assenza di documenti o bozzetti che consentano di avanzare ipotesi attributive e di distinguere le diverse mani in rapporto ai soggetti. L'unica possibile notazione, in questo senso, consiste nell'evidenziare una certa vicinanza stilistica e compositiva tra alcune delle figure raffigurate e le opere concepite pochi anni dopo da Daniele Schmiedt per il Palazzo di Giustizia di Vibo Valentia, progettato da Camillo Autore tra il 1930 ed il 1933.

Come accennato nel capitolo dedicato alla tipologia dei Palazzi di Giustizia in Italia, dall'analisi di alcune foto d'epoca conservate presso l'Archivio degli Eredi Schmiedt [Figg. 298, 299, 300, 301] è stato possibile desumere i soggetti raffigurati nelle aule della Pretura, del Tribunale e delle Assise: dal confronto emergono la presenza di taluni richiami simbolisti ed espressionisti (nei tratti, nelle espressioni o nella resa dei serpenti), lo stile antichizzante ed il riferimento alla pittura pompeiana, ad esempio per la presenza di due incassi, retti da classici telamoni e sovrastati da piatti che rievocano le are romane e, più generalmente, il clima di un Tribunale romano.

Osservando la raffigurazione della *Giustizia* presente all'interno dell'Aula delle Assise di Vibo Valentia e quella, già descritta, che si trova al centro della parete principale del

Salone della Corte d'Appello di Messina, inoltre, si nota come, al di là dello stile differente – profondamente classico, essenziale e caratterizzato da linee nette e marcate a Messina, dalle linee più morbide, dalla resa dei corpi maggiormente massiccia e monumentale ma anche caratterizzato da un richiamo simbolista a Vibo Valentia –, le due figure siano accomunate dalla medesima posa rigida e monumentale, espressione diretta dell'imparzialità, e dalla presenza della bilancia che, oltre ad essere retta con un gesto molto simile con la mano destra dalla dea (che la mostra dinanzi se stessa, al centro ed al di sopra delle ginocchia), presenta la medesima conformazione (due piatti cesellati che evocano le conchiglie, tre catene per piatto ed il sostegno della barra, più elaborata nel caso calabrese).
Di conseguenza, sebbene non sia possibile attribuire con certezza alcuna figura a Schmiedt o a Romano, alla luce di tali raffronti è possibile ipotizzare che i suddetti soggetti siano stati concepiti o, almeno, in larga parte eseguiti, da Schmiedt che, circa cinque anni dopo, li rielaborò per decorare le aule del Palazzo di Giustizia calabrese.

Bisogna, altresì, segnalare come all'interno del catalogo su Schmiedt, più volte citato, siano proposte alcune attribuzioni: l'esecuzione dei fregi del pianterreno è ricondotta ai «due pittori in stretta collaborazione, forse con una presenza più marcata di Romano», mentre riguardo il piano superiore, «esclusivamente a Romano» sono attribuite «le decorazioni del Salone di rappresentanza della Corte d'Appello e di alcuni soffitti» ed «alla mano di Schmiedt, sempre in Corte d'Appello» si fanno risalire, invece, «le decorazioni di alcuni ambienti di prestigio, quali la Saletta del Consiglio, l'Aula delle Commemorazioni e il Salone di ricevimento»[542]. Nello stesso testo si fa riferimento all'esistenza di alcuni disegni preparatori acquarellati conservati presso la collezione degli eredi Romano, dei quali purtroppo non è stato possibile prendere visione ma che potrebbero, forse, fornire maggiori informazioni e permettere una più accurata attribuzione dei singoli episodi e dei decori ornamentali che compongono il ciclo decorativo.
Ad ogni modo, l'intervento pittorico del Palazzo di Giustizia di Messina rimane frutto della stretta collaborazione tra i due artisti, come confermato anche dalla missiva di Piacentini che si rivolgeva ad entrambi senza particolari distinzioni.

Prima di ricostruire brevemente il percorso biografico e la produzione dei due artisti siciliani, occorre segnalare un'altra occasione nella quale Schmiedt e Romano

[542] *Ibidem*.

collaborarono alla realizzazione del medesimo ciclo pittorico, ricordata anche all'interno del catalogo del 2013. Si tratta del Palazzo del Municipio di Messina, decorato tra il 1939 ed il 1941, come riferito da Schmiedt in un documento del novembre 1941, nel quale dichiarava di aver terminato la decorazione «dopo più di due anni di lavoro paziente, intelligente, costante e difficoltoso» (l'artista forniva tale resoconto al fine di ottenere una percentuale di aumento per le spese e le fatiche sostenute da lui e da Romano).
Le decorazioni ornavano la Sala delle Feste ed altri ambienti di rappresentanza quali la Sala Consiliare, la Sala del Podestà e le due Sale dei vice Podestà. Come desumibile anche da un altro documento conservato presso l'Archivio Eredi Schmiedt, riportante nel dettaglio i soggetti, il ciclo pittorico prevedeva grandi pannelli con scene celebrative della città e della sua rinascita dopo il terremoto, ovvero l'*Apoteosi di Messina risorta* e l'*Allegoria della storia di Messina*, e decorazioni maggiormente sintetiche nelle quali si trovavano figure ideali in riferimento alle attività lavorative più importanti della città sullo Stretto. Tra queste, in particolare, a Schmiedt si devono le sei *Allegorie del lavoro* mentre a Romano «gli otto riquadri con stemmi di corporazioni, istituzioni e ordini religiosi civili e militari (Consolato del Mare, Cavalieri di Malta, ecc.) che a Messina hanno avuto sede»[543].

Le decorazioni riferibili a Schmiedt, delle quali presso l'Archivio omonimo si conservano numerosi bozzetti di grande interesse [Figg. 307, 308, 309, 311], sono caratterizzate dal ricorso ad un vocabolario più vicino alla produzione da cavalletto dell'artista – per resa dei volumi, composizione, sintesi formale ed uso della tavolozza dai toni cupi e terrosi – ma ricorrendo anche a stilemi classici, specialmente per le figure femminili (talune monocrome, poste lungo le pareti, altre più colorate poiché inserite fra le decorazioni del soffitto). Queste ultime figure, che per posa ed atteggiamento ricordano alcune delle raffigurazioni delle sovraporte del Palazzo di Giustizia, sono ritratte sedute ed abbigliate con lunghe vesti panneggiate ed evocano antiche divinità o muse, sebbene talvolta siano accostate a simboli richiamanti la modernità, come le ciminiere fumanti di una fabbrica.

Se a proposito della decorazione del Palazzo di Giustizia di Messina l'Archivio Eredi Schmiedt conserva soltanto il documento già citato, inviato da Piacentini ai due artisti nel 1927, e gli articoli di giornale analizzati in precedenza, sembra interessante segnalare la presenza di tre documenti, redatti dall'artista il 20 ottobre 1932, che descrivono nei

543 *Ivi,* p. 41.

dettagli tutte le decorazioni, già menzionate, realizzate da Daniele Schmiedt all'interno del Palazzo di Giustizia di Vibo Valentia:

«Lavori di decorazione eseguiti per il Palazzo di Giustizia di Vibo Valenzia.
Descrizione dei lavori eseguiti nell'Aula della Pretura:
Un bassorilievo, ritratto di S. M. il Re di 0,30 x 0,45.
Due bassorilievi in tondi del diametro di 0,45 che ornano le sopraporte d'ingresso dell'Aula.
Un bassorilievo collocato sul centro della parete di contro l'abside di cm. 0,74 x 0,65, rappresentanti una bilancia e le tavole della legge.
Due bassorilievi che ornano le sopraporte delle pareti lato Abside di 0,74 x 0,75 rappresentanti simbolicamente le tavole della legge con Spada e serpenti e una sentenza.
Pannello dipinto ad olio di 2,30 x 1,80 rappresentante una figura drappeggiata (la Giustizia pretoria) che si appoggia con una mano su di un pilastro composto di elementi ornamentali e figurativi, tavole della legge, cariatide bronzea, serpenti.
A lato a questa figura ve ne è un'altra d'uomo che tiene in una mano il proprio cuore; l'umanità con i suoi errori e le sue debolezze. Sovrasta il quadro la scritta «Summum ius summa iniuria».
Nel soffitto sono dipinti 4 pannelli decorativi di 0,85 x 1,20 rappresentanti un tempietto architettonico con fasci littori e la data.
A forfait per i suddetti lavori il prezzo stabilito è stato di lire quindicimila.
20 ottobre 1932. A. XI.
Per quietanza di Daniele Schmidt».

«Lavori di decorazione eseguiti per il Palazzo di Giustizia di Vibo Valenzia.
Descrizione dei lavori eseguiti nell'Aula della Corte d'Assisi:
Due bassorilievi rappresentanti delle Are in cui brucia la fiamma (la purezza) ornano le pareti di contro l'Abside in tondi del diam. di 0,85.
Sopra le due finestre sono collocati due rosoni decorativi in alto rilievo del diametro di 0,85.
Nel soffitto sono dipinti quattro pannelli decorativi: tempietti con elementi ornamentali e leoni stilizzati e la scritta «Dura lex, sed lex».
Nell'Abside è dipinto un pannello figurativo di m. 2, 22 x 2,30, scompartito in trittico.
Nello scomparto mediano è la figura della Giustizia con la bilancia e nei laterali due figure: La pena e la colpa.
Negli scomparti è la scritta: "Neminem laedere".
Nelle nicchie della parete dell'Abside, sono collocati due busti di tutto tondo più grandi del vero, fusi in bronzo, uno di S. M. Il Re, uno di S. E. Benito Mussolini.
A forfait il prezzo stabilito è stato di lire trentamila.

I pannellini ornamentali in rilievo, n. 3 fasci littori e n. 1 spada che sono distribuiti nello scalone, nell'Aula della Commissione Reale n. 1 fascio littorio, n. 1 spada, n. 1 spada sopra la porta d'ingresso del Tribunale, n. 1 sopra l'ingresso della Corte d'Assisi, n. 1 spada e n. 1 fascio nell'Aula della Conciliazione nelle misure di 0,35 x 0,65 tutti sono da considerarsi sul prezzo a forfait di lire trentamila.
Stabilito per la Aula della Corte d'Assisi.
20 ottobre 1932. XI
Per quietanza di Daniele Schmiedt».

«Lavori di decorazione eseguiti per il Palazzo di Giustizia di Vibo Valenzia.
Descrizione dei lavori eseguiti nell'Aula del Tribunale:
Sopra le porte delle pareti laterali è una scultura in alto rilievo rappresentante la testa di Minerva cm. 60, e una scultura in alto rilievo rappresentante la luce (Febo) di cm. 60 alternata con quattro sculture ornamentali "libro e lucerna".
Un bassorilievo, ritratto di S. M. Il Re, orna il frontone del tempietto architettonico dell'Abside nelle misure di 0,30 x 0,45.
Due bassorilievi sono collocati nella parete di contro l'Abside di 0,70 x 0,80 tavole della legge e candelabro ornamentale.
Un pannello figurativo dipinto ad encausto di 2,35 x 1,95, rappresentante il (Diritto) una figura virile togata con una mano appoggiata sul libro del diritto e con l'altra sulla spada romana, seduta in un seggio architettonico in cui sono incassate delle figure e dei motivi ornamentali, orna l'Abside.
Nella campata bassa del soffitto dalla parte dell'Abside sono dipinti due pannelli rappresentanti l'aquila romana, attributi romani, fasci littori e la data.
A forfait per i suddetti lavori, il prezzo stabilito è stato di lire ventimila.
20 ottobre 1932. A. XI
Per quietanza di Daniele Schmiedt».

Al di là dell'interesse destato dalla presenza di numerosi dettagli di tipo tecnico e contenutistico – dimensioni, tecniche utilizzate, esatte collocazioni all'interno delle aule e pagamenti ricevuti in rapporto alla consistenza delle opere ma anche soggetti, tematiche e particolari iconografici – che sarebbero stati ancor più preziosi se riferiti ai lavori eseguiti per il Palazzo messinese, sembra interessante notare come Schmiedt non si sia occupato soltanto delle decorazioni pittoriche, realizzate sia ad olio sia ad encausto: l'artista cita, infatti, numerose sculture in altorilievo (rosoni decorativi, *Febo*) ed in bassorilievo (raffiguranti una bilancia, le tavole della Legge, un candelabro ornamentale, delle are, il Re etc.), nonché i busti bronzei raffiguranti il Re e il Duce e dei pannelli ornamentali in rilievo.

Non è noto se per tali opere Schmiedt si sia avvalso dell'aiuto di uno scultore o di un decoratore, ma allo stato attuale non risulta alcuna altra partecipazione all'impresa decorativa e, d'altronde, avendo frequentato l'Accademia di Belle Arti, è probabile fosse in grado di realizzare tali opere, sebbene la sua produzione nota consista soltanto in pitture e disegni.

Volendo brevemente tracciare il profilo biografico e la produzione di Daniele Schmiedt – similmente a quanto fatto per gli altri artisti coinvolti nella decorazione del Palazzo di Giustizia di Messina – bisogna segnalare, anzitutto, i due cataloghi più volte citati relativi alle monografiche di Messina e di Palermo del 2012 e del 2013[544], che ne ricostruivano in modo approfondito la figura e i diversi ambiti, dalla pittura da cavalletto alla grafica e dalla partecipazione alle maggiori esposizioni dell'epoca alle decorazioni monumentali. Inoltre, andando a ritroso, occorre segnalare il catalogo della monografica dedicata all'artista nel 1960 a Trapani[545] (conservato all'interno dell'Archivio Eredi Schmiedt), le schede biografiche presenti nel Dizionario degli artisti Siciliani di Luigi Sarullo, del 1994, nel catalogo della mostra a cura di Sergio Troisi *Arte in Sicilia negli anni Trenta,* del 1996, ed in quello dell'anno seguente, *La vetrina dell'Ospe. Artisti a Messina negli anni '50,* già menzionato in riferimento ad Antonio Bonfiglio, nonché il saggio di Caterina Zappia del 1998, *De Pasquale, Corsini, Romano e Schmiedt: quattro artisti messinesi durante il fascismo*[546]*.*

A proposito degli articoli sulla stampa dell'epoca, invece, si segnala la presenza di numerosi stralci di giornale (relativi a quotidiani quali "La Gazzetta di Messina", "Il Tevere", "La Tribuna", "Italia letteraria", "L'Ora", "Il Popolo di Sicilia", "L'Impero", "Il Mattino" di Napoli, ma anche a riviste come "Emporium") conservati dall'artista e consultabili presso l'Archivio, che ne testimoniano specialmente la partecipazione alle mostre collettive, ed una lista manoscritta – forse redatta dalla moglie – nella quale

---

[544] Si specifica come nelle precedenti note ci si sia riferiti al catalogo del 2013 poiché, essendo il più recente tra i due curati a distanza di un anno da Barbera e Ruta, contiene qualche informazione in più rispetto a quello, dai contenuti quasi identici, del 2012 (come riportato in nota da Gioacchino Barbera alla fine del proprio contributo, ove spiega di aver riproposto il suo recente saggio «con piccole modifiche e aggiunte bibliografiche e con alcune integrazioni al corredo di immagini». Si veda: G. Barbera, *Altri aspetti dell'attività di Daniele Schmiedt: le decorazioni murali, la grafica pubblicitaria e le illustrazioni, la pittura sacra,* in G. Barbera, A.M. Ruta (a cura di), *Da Schmiedt a Schmiedt…,* op. cit., p. 45).

[545] *Retrospettiva di Daniele Schmiedt*, cat. della mostra, Trapani, 24-31 gennaio 1960.

[546] C. Zappia, *De Pasquale, Corsini, Romano e Schmiedt: quattro artisti messinesi durante il fascismo,* in G. Barbera (a cura di), *Gli anni dimenticati. Pittori a Messina tra Otto e Novecento,* Messina 1998, pp. 59-77.

figuravano, suddivisi per anno, gli autori, le testate e le date degli articoli nei quali Schmiedt era citato a partire dal 1923, quando Enrico Mauceri lo aveva menzionato in un testo apparso sul "Giornale di Sicilia".
Tra i numerosi articoli che attestano la frequente partecipazione dell'artista alle occasioni espositive in Sicilia ma anche a Roma sembra interessante segnalare quello già citato a proposito di Antonio Bonfiglio, che attestava la presenza dello scultore messinese, di Schmiedt e di Romano alla Mostra di Arti decorative siciliane di Taormina. Nel testo pubblicato il 16 giugno 1928 sulla "Gazzetta di Messina", Stefano Bottari elogiava «l'ambiente creato da un gruppo di artisti messinesi per la mostra di Taormina», sottolineando «il sentimento di una così pura e nobile tradizione», quella siciliana, che appariva luminosamente riflesso nella «sala da the per un grande albergo […] architettata da Camillo Autore in collaborazione con Antonio Bonfiglio, Carmelo Accetta, Adolfo Romano e Daniele Schmiedt»[547].

Tornando alla stringata pubblicazione del 1960, relativa alla monografica sull'artista, bisogna notare la scarsità di informazioni, in quanto veniva riportato soltanto come Schmiedt, nato a Palermo nel 1888, avesse «compiuto gli studi regolari ed i corsi di pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo», (dalla biografia pubblicata all'interno del volume del 1997 si apprende, inoltre, che fu allievo di Francesco Lojacono) e come avesse poi vissuto a Messina dal 1911.
Il breve testo risulta interessante poiché segnala le mostre personali organizzate, la partecipazione alle esposizioni collettive locali, nazionali ed internazionali e le principali opere realizzate. Le monografiche erano state organizzate nel 1923 e nel 1945 presso il Circolo Artistico "Antonello da Messina", presso la Galleria del Naviglio di Milano, nel 1950, e l'anno seguente presso il Circolo Artistico di Palermo, città nella quale si tenne anche l'esposizione del 1954 presso l'Assessorato alla Pubblica Istruzione della Regione Sicilia.
Tra le mostre collettive, di grande interesse risulta la partecipazione alle Sindacali – evidenziata anche per mezzo dell'analisi condotta sulla ristampa anastatica dei cataloghi di tutte le edizioni siciliane, come riportato in precedenza – avvenuta nel 1929, 1932, 1934, 1935 (in occasione della quale, come segnalato, ottenne il secondo premio), nel 1938 e nel 1942, oltre alla partecipazione all'edizione catanese del 1933. Nel catalogo relativo alla mostra del 1929, quale premessa all'elenco delle opere esposte (*L'Assente*

[547] S. Bottari, *Il gruppo degli artisti messinesi. Alla Mostra di Taormina,* in "Gazzetta di Messina", 16 giugno 1928.

[Fig. 313], *Sul Ponte del Lavoro* [Fig. 306], *Studio per composizione*, *Un mattino* e *Paesaggio*), veniva riferito un dato rilevante a proposito della decorazione per il Palazzo di Giustizia, poiché evidenzia il prestigio dell'incarico da poco portato a termine e non è specificata la collaborazione con Adolfo Romano (sebbene fosse presente alla medesima esposizione con l'opera *Passando*):

> «Daniele Schmiedt. Ha preso parte in diverse esposizioni nazionali, ha decorato villini privati e il Palazzo di Giustizia del Piacentini a Messina. Vive a Messina»[548].

Tra le numerose opere presentate nel corso delle manifestazioni sindacali, si distinguono certamente quelle di carattere sociale, che descrivono la dura vita degli operai nei cantieri, come *Operai pontieri* ed *Operai che si lavano* [Figg. 303, 305] nell'edizione del 1934 o *Cemento armato* in quella del 1935.

All'interno del catalogo relativo all'edizione del 1933, ove l'artista era presente con una personale – nella quale espose le opere *Via provinciale, Caratteri, Scaricatori di cemento, La sirena, Il cancello rosso* e *Pausa* –, è stato pubblicato anche un breve testo nel quale Schmiedt si rivolgeva a Lazzaro, vicepresidente effettivo della mostra e già fiduciario per la provincia di Catania del Sindacato, descrivendo il proprio percorso artistico e l'ambiente siciliano. Tale breve scritto rappresenta un'interessante testimonianza anche per il riferimento alla «pratica della decorazione murale» – di particolare rilievo in questa sede, per via della decorazione del Palazzo di Giustizia di Messina, già ricordata, come visto, nel catalogo del 1929 – nella quale raccontava di essersi "buttato" «a corpo perduto», liberandosi, così, della formazione di stampo impressionista.

> «Caro Lazzaro, è inutile ch'io dica a te quanto lavoro e fatica, quanti brani di vita cioè, costi il trovare l'espressione che ci soddisfi. Ma come far capire questo al pubblico – specialmente da noi – che armato dei suoi pregiudizi borghesi cataloga come futurista un quadro del più lontano impressionismo, ed è pronto ad irridere, senza alcuno sforzo di comprensione, qualunque tentativo o realizzazione d'arte il più innocente e il più passatista? Niente di male se in fondo a quel generico disprezzo potesse scorgersi il lume di una tendenza. Il guaio però è che dietro di essa tu non scorgi che ignoranza o la facile boria di chi non ha nulla da dire. Fin

---

[548] *Sala H, Daniele Schmiedt,* in *Seconda Mostra d'Arte del Sindacato Siciliano Fascista degli Artisti,* Palermo 1929, p. 58, riportato in G. Barbera (a cura di), *Arte e Stato. Le Esposizioni Sindacali in Sicilia (1928-1942),* tomo primo (1928-1935), Messina 2002, p. 186.

qui, dirai, non c'è nulla che da vicino si riferisca alla mia pittura, ma sento che per quel che mi riguarda posso sbrigarmi con poche parole.

La mia prima educazione fu impressionistica e a liberarmi da essa fui aiutato dalla pratica della decorazione murale alla quale mi buttai a corpo perduto.

È dalla decorazione perciò che son tornato alla pittura di cavalletto. I maligni potranno anche dire che quando ho finito di imbrattare i muri incominciai ad imbrattare le tele. Comunque in esse, nella pratica di questa pittura tento e tenterò di concludere tutto ciò che ho potuto di mestiere imparare.

Sono esperienze queste che altrove si compiono in un breve giro di anni, ma che nei nostri ambienti costano molta fatica.

È questa la via che batto? Son domande che tante volte mi son rivolto, ma senza potermi dare una risposta. Riconosco che questa perplessità non è del tutto inutile, costituendo essa la molla interna per procedere oltre. Ecco quello che posso dirti. Altri forse – e perché no tu stesso – potrà dare una risposta a quelle mie domande in cui è quel che di me non posso e non so dire.

Ti abbraccio, D. Schmiedt»[549].

In realtà bisogna segnalare la partecipazione di Schmiedt anche alle edizioni del 1936, svoltasi a Siracusa, e del 1937, organizzata nuovamente a Palermo, come emerge dallo spoglio dei cataloghi delle mostre e da un documento manoscritto presente presso l'Archivio personale, mentre a proposito dell'ultima edizione sembra interessante sottolineare un dettaglio aggiunto dall'artista nella suddetta nota biografica, ovvero che ottenne «uno dei massimi premi per il complesso delle opere presentate»[550].

A proposito del Sindacato, occorre riferire la presenza di numerosi documenti conservati presso l'Archivio dell'artista, che testimoniano i rapporti con l'istituzione: ad esempio, un documento del 30 novembre 1942 permette di comprendere il ruolo di intermediario esercitato dal Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti, il cui segretario informava l'artista circa la proposta di acquisto di una sua opera, *Casa del colono*, da parte di un Ente che aveva proposto 1.000 lire e gli chiedeva se accettasse l'offerta, mentre un altro risalente al 1935 attesta il medesimo meccanismo ma, al contempo, i rapporti amichevoli esistenti fra l'artista e Benedetto De Lisi – Commissario Ministeriale e, dunque,

---

[549] D. Schmiedt, *Personale di Daniele Schmiedt,* in *Quarta Mostra Regionale Sindacale d'Arte. Catalogo*, marzo-aprile 1933, pp. 23-24, riportato in G. Barbera (a cura di), *Arte e Stato. Le Esposizioni Sindacali in Sicilia (1928-1942),* tomo primo (1928-1935), Messina 2002, pp. 331-332.

[550] D. Schmiedt, *Nota biografica manoscritta*, s. d., Archivio Eredi Schmiedt, Pisa.

responsabile del Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti di Sicilia – che, nel comunicargli la proposta di acquisto della sua opera *Cemento armato*, aveva reso la lettera più informale "tagliando" i titoli («Ill.mo Professore» o «Il Commissario ministeriale scultore B. De Lisi» erano sostituiti a penna da «Caro Schmiedt» e «Tuo Benedetto De Lisi»[551]).

Altri due documenti svelano, invece, il presunto rifiuto a divenire il fiduciario del Sindacato per Messina nel 1929 e l'elezione quale componente del Direttorio nel 1935. Nel primo caso si tratta di una missiva inviatagli da Pippo Rizzo in data 2 gennaio 1929, che gli scriveva:

> «Caro amico,
> In risposta alla sua lettera e in merito alla designazione dello scultore Bonfiglio a fiduciario del Sindacato di Messina (perché ella non vuole accettare la mia preghiera) sono d'accordo con lei nella scelta del suddetto artista. Vuol dire che farò al Bonfiglio la comunicazione ufficiale per tramite dell'ufficio dei Sindacati.
> Con i migliori auguri e saluti, Pippo Rizzo»[552].

La notizia circa l'elezione tra i componenti del Direttorio, invece, era contenuta in un documento del 13 ottobre 1935, nel quale De Lisi, in qualità di Commissario Ministeriale, comunicava a Schmiedt il risultato della votazione dell'assemblea generale degli iscritti al Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti di Sicilia che aveva eletto il nuovo Direttorio, composto dallo stesso De Lisi e dagli scultori Archimede Campini, Silvestre Cuffaro, Giovanni De Caro e Nino Franchina (in rappresentanza del G.U.F.), e dai pittori Manlio Giarrizzo, Antonio Guarino, Mimì Lazzaro e Daniele Schmiedt (in rappresentanza dei Mutilati). Si segnala come l'artista potesse rappresentare tale categoria poiché, in seguito ai combattimenti nel corso del primo conflitto mondiale, era stato dichiarato «invalido per ferite»[553].

---

[551] Lettera di Benedetto De Lisi a Daniele Schmiedt, 26 giugno 1935, Palermo, Archivio Eredi Schmiedt, Epistolario, Pisa.

[552] Lettera di Pippo Rizzo a Daniele Schmiedt, 2 gennaio 1929, Palermo, Archivio Eredi Schmiedt, Epistolario, Pisa.

[553] *Circolo Artistico Antonello da Messina. Mostra personale pittore: Daniele Schmiedt, scultore: Salvatore Cozzo*, cat. della mostra, 14 ottobre - 7 novembre 1945, s. p.

Tornando al catalogo del 1960, vi erano riportate anche la partecipazione alla mostra degli artisti siciliani contemporanei del 1949, a cura della Biennale di Venezia, le due mostre del 1940 a Roma – *Artisti Siciliani alla Camerata degli artisti* ed *Artisti siciliani alla Galleria di Roma* –, una mostra di artisti siciliani tenutasi a Tunisi nel 1929, una collettiva a Reggio Calabria nel 1945 e la nota esposizione organizzata presso la Galleria Mediterranea di Palermo nel 1938, *Sessanta artisti italiani alla Galleria Mediterranea*.

A livello nazionale, invece, di particolare interesse sembra la segnalazione della partecipazione alle mostre organizzate dalla Società Amatori e Cultori del 1922 e del 1923, poiché tali manifestazioni possono aver costituito un primo momento di contatto fra Schmiedt e la cerchia di artisti romani e/o Piacentini, in seguito alla quale, probabilmente, venne coinvolto nella decorazione del Palazzo di Giustizia. Inoltre venivano riportate la partecipazione a diverse edizioni della Biennale di Reggio Calabria (1931, 1945 e 1951), ad esposizioni organizzate a Firenze (1933), Napoli (1937) e Roma – in particolare sembra rilevante la partecipazione alla Mostra delle Arti Figurative in occasione dell'Esposizione dell'Agricoltura, nel 1953 –, nonché la partecipazione alla VI Quadriennale del 1951 (con le opere *Nave in costruzione, Gazometro* e *Mercato rionale*, come desumibile anche da un documento conservato presso l'Archivio). Infine venivano segnalate la partecipazione alla XX Biennale di Venezia, nel 1936, alla I Mostra di Pittura Città di Messina, ove vinse il primo premio, nel 1953, e la retrospettiva organizzata in suo onore all'interno della VII Quadriennale di Roma nel 1956 (l'artista era mancato nel dicembre del 1954).

Tra le opere maggiormente significative erano segnalati gli affreschi all'interno del Palazzo Comunale di Messina, le «tempere grasse nel Palazzo di Giustizia di Vibo Valentia», datate 1929, le «tempere nel Palazzo di Giustizia di Messina» del 1928, la «pittura decorativa del soffitto in legno (ricostruzione) del Duomo di Messina», del 1947, di cui si conservano dei notevoli bozzetti dipinti nell'Archivio Eredi Schmiedt di Pisa [Fig. 310] e parte della produzione da cavalletto, non identificata per soggetti bensì in base alle collocazioni, che rendono l'idea della rilevanza dell'artista in quegli anni: «quadri figurativi e di paesaggio presso la Galleria di Arte Moderna di Palermo, il Ministero della Pubblica Istruzione, la Galleria di Arte Moderna di Roma, il Provveditorato O. P. e il Banco di Sicilia di Messina e di Palermo, i Comuni di Venezia, di Messina e di Catania etc., le collezioni private del Principe Stagno d'Alcontres, dell'Ing. Galletta, del Prof. Pugliatti – Rettore dell'Università di Messina del Dott. De Pasquale, etc.».

Nell'ambito delle decorazioni monumentali sembra interessante menzionare anche la partecipazione a due concorsi, sebbene le opere non siano state realizzate.
Si tratta del Concorso del 1934 per gli affreschi dell'Aula Magna della Regia Università degli Studi di Palermo e di quello del 1939 per la decorazione della Sala dei Rapporti del nuovo Palazzo del Littorio di Messina, progettato da Giuseppe Samonà e da Guido Viola.
Il primo concorso era stato già segnalato da Barbera, che riportava il contenuto di una lettera del 1935 dalla quale si evince la consistenza dei bozzetti, sfortunatamente oggi dispersi, elaborati per i pannelli posti tra le finestre (le decorazioni furono, infine, realizzate da Manlio Giarrizzo):

> «n. 4 tavole di cui n. 2 tavole con 6 bozzetti nella scala 1/10 per una parete; n. 2 tavole con 6 bozzetti nella scala 1/10 per un'altra parete e altri n. 6 bozzetti come variante coloristica e nella stessa scala 1/10; n. 1 bozzettone di uno dei pannelli, "F. Juvara", circa un terzo del vero d'esecuzione; n. 1 bozzettone di uno dei pannelli, "Archimede", circa un terzo del vero d'esecuzione. Le suddette tavole sono state spedite in una unica cassa»[554].

Il secondo – la cui partecipazione è dimostrata dai bozzetti conservati presso l'Archivio Eredi Schmiedt di Pisa [Fig. 312] – prevedeva una decorazione dal tema celebrativo (in quanto il soggetto da raffigurare era *Il Trionfo del Fascismo*) ma l'opera non fu realizzata, probabilmente per il sopraggiungere della guerra o per mancanza di fondi.
Al di là del tema certamente intriso di retorica (per la presenza di militari recanti labari e stendardi), tuttavia, bisogna notare come i personaggi ritratti nella parte inferiore della scena rievocassero i protagonisti della produzione maggiormente nota e significativa dell'artista.
Gli operai al lavoro in un cantiere edile, il contadino con i buoi e l'aratro e la donna che accudisce il figlio con accanto un uomo che riposa – gruppo evocante il tema della famiglia – rappresentavano, infatti, i principali soggetti di Schmiedt (insieme ai paesaggi), attraverso i quali l'artista soleva ritrarre con intensa e drammatica espressività le tematiche sociali legate all'ambito del lavoro, utilizzando toni cupi e terrosi ed una monumentalità prossima al linguaggio del Novecento italiano e specialmente ad una certa produzione di Mario Sironi. Se nel 1953 Giuseppe Sciortino commentava come «da un trentennio» l'artista perseguisse «una pittura intimamente sociale, gagliarda e poetica»[555],

---

554 Lettera di Daniele Schmiedt al Senatore Di Marzo, Messina 11 febbraio 1935, Archivio Eredi Schmiedt, Epistolario.

555 G. Sciortino, "Fiera Letteraria", 29 marzo 1953. Riportato in: *Retrospettiva di Daniele Schmiedt*, op. cit., s.p.

nel 1983 Franco Grasso ne evidenziava il carattere «robusto e drammatico invece, nel suo procedere dall'impressionismo alle soglie dell'espressionismo»[556], mentre gli studi successivi – specialmente quelli contenuti nei due recenti cataloghi menzionati – ne sottolineavano le evoluzioni stilistiche in direzione espressionista e novecentista ripercorrendone il percorso artistico.

A proposito dei rapporti con Adolfo Romano, infine, occorre segnalare la comune fondazione, nel 1923, del Circolo Artistico "Antonello da Messina", mentre nello stesso anno Schmiedt espose presso il Cinema Centrale di Messina con Autore, Bonfiglio e Brunelli avendo, in tal modo, la possibilità di conoscere l'architetto che qualche anno dopo lo avrebbe coinvolto nella decorazione del Palazzo di Giustizia di Vibo Valentia.

Inoltre, se da un documento del 1938 si apprende come Romano fosse, all'epoca, il fiduciario della sezione messinese del Sindacato Interprovinciale Belle Arti, da una lettera inviatagli da Antonio Zanca nel 1947 si desume che nel decennio successivo, per motivi dei quali non si è a conoscenza, i due artisti ebbero delle incomprensioni:

> «Mi è pervenuta qui notizia di suoi dissensi con Romano e me ne dispiaccio. Nutro fiducia che presto abbiano a sparire tra voi amici, colleghi e compagni d'Arte»[557].

[556] F. Grasso, *Storia della Sicilia,* Vol. X, 1981, p. 220.

[557] Lettera di Antonio Zanca a Daniele Schmiedt, s. d. (Natale 1947), Archivio Eredi Schmiedt, Epistolario, Pisa.

Adolfo Romano, autoritratto con Donatello e un allievo, www.lescalinatedellarte.com.

## 6.4 ADOLFO ROMANO

Sebbene approfondendo la figura di Schmiedt il nome di Romano sia più volte affiorato per la partecipazione al medesimo ambiente culturale e soprattutto per le comuni imprese decorative monumentali, già analizzate, sembra utile ricostituire brevemente anche il percorso biografico e produttivo dell'altro artista incaricato da Marcello Piacentini della decorazione pittorica del Palazzo di Giustizia messinese.

Mentre Daniele Schmiedt era originario di Palermo, ove si era formato, Adolfo Romano era nato a Messina nel 1984 ma, dopo il terremoto, si era trasferito a Roma, dove studiò presso l'Istituto Superiore per le Belle Arti con Vittorio Grassi, Duilio Cambellotti e Giuseppe Cellini, perfezionandosi con Giulio Bargellini. In seguito tornò nella città natale e, come anticipato, nel 1923 fondò con Schmiedt il Circolo Artistico "Antonello da Messina". Dalla ricerca condotta è emersa una esigua bibliografia sull'artista: un suo profilo viene tracciato all'interno dei due volumi, citati in precedenza, *La vetrina dell'Ospe. Artisti a Messina negli anni '50* e *Gli anni dimenticati: pittori a Messina tra Otto e Novecento*.
Come riportato nella scheda biografica pubblicata nel volume del 1997, oltre alle decorazioni monumentali per il Palazzo di Giustizia e per il Municipio di Messina, realizzate in collaborazione con Daniele Schmiedt, l'artista ricevette diversi incarichi dalla Curia della città natale: nel 1933 affrescò la Cappella del Seminario, poi distrutta dai bombardamenti, ed in seguito «ebbe l'incarico di progettare e dirigere l'opera della Sagrestia del Duomo, altissimo esempio di decorazione lignea caratterizzata da soluzioni innovative decisamente all'avanguardia sia nella struttura portante che nell'uso dei materiali deputati alla pura decorazione dell'intarsio come i vari legni di essenza pregiate e l'argento che viene impiegato per la prima volta in questa tecnica»[558].

Inoltre fu ispettore alle Belle Arti per la Sicilia Orientale e realizzò numerose opere di genere sacro, come gli affreschi della cupola della Chiesa del Carmine, il *Polittico di S. Francesco* per l'altare maggiore della chiesa di San Francesco dei Mercanti o i mosaici sulla facciata della chiesa di Santa Maria del Carmelo a Santa Teresa di Riva, occupandosi anche di numerosi restauri nel secondo dopoguerra: in particolare occorre segnalare, all'interno del Duomo di Messina, il restauro della Cappella di San Placido e la

[558] L. Barbera, *Adolfo Romano,* in L. Barbera (a cura di), *La vetrina dell'Ospe…*, op. cit., p. 200.

realizzazione dei volti della Madonna della Lettera e del Bambino per la tavola della Manta dell'altare maggiore.
Lucio Barbera individuava «un precoce realismo di impronta michelangiolesca» nella sua produzione dei primi anni poiché, nonostante la formazione in ambiente romano, l'artista «era forse il meno disposto a subire la ventata liberty e decorativa»[559], all'epoca dilagante. Barbera evidenziava, poi, il mutamento espressivo avvenuto negli anni Trenta, segnalando le opere principali – *Ritratto di Donatello* o *Fra Gregorio* [Fig. 316] dall'ispirazione antichizzante, *L'ultimo burattinaio* intriso di realismo popolare e la *Natura morta* del 1938 accostabile, invece, a Balla, Marussig o De Chirico – e l'attenzione, dalla fine degli anni Cinquanta, nei confronti di soggetti di tipo paesaggistico. Caterina Zappia, invece, si soffermava sulla produzione dell'artista vicina al Novecento italiano, evidenziando come «certe sue soluzioni compositive, e addirittura certe fisionomie ed espressioni dei personaggi» sembrassero «direttamente ricavate da Ferruccio Ferrazzi, uno degli esponenti più forbiti del novecentismo, sempre di scuola romana»[560].

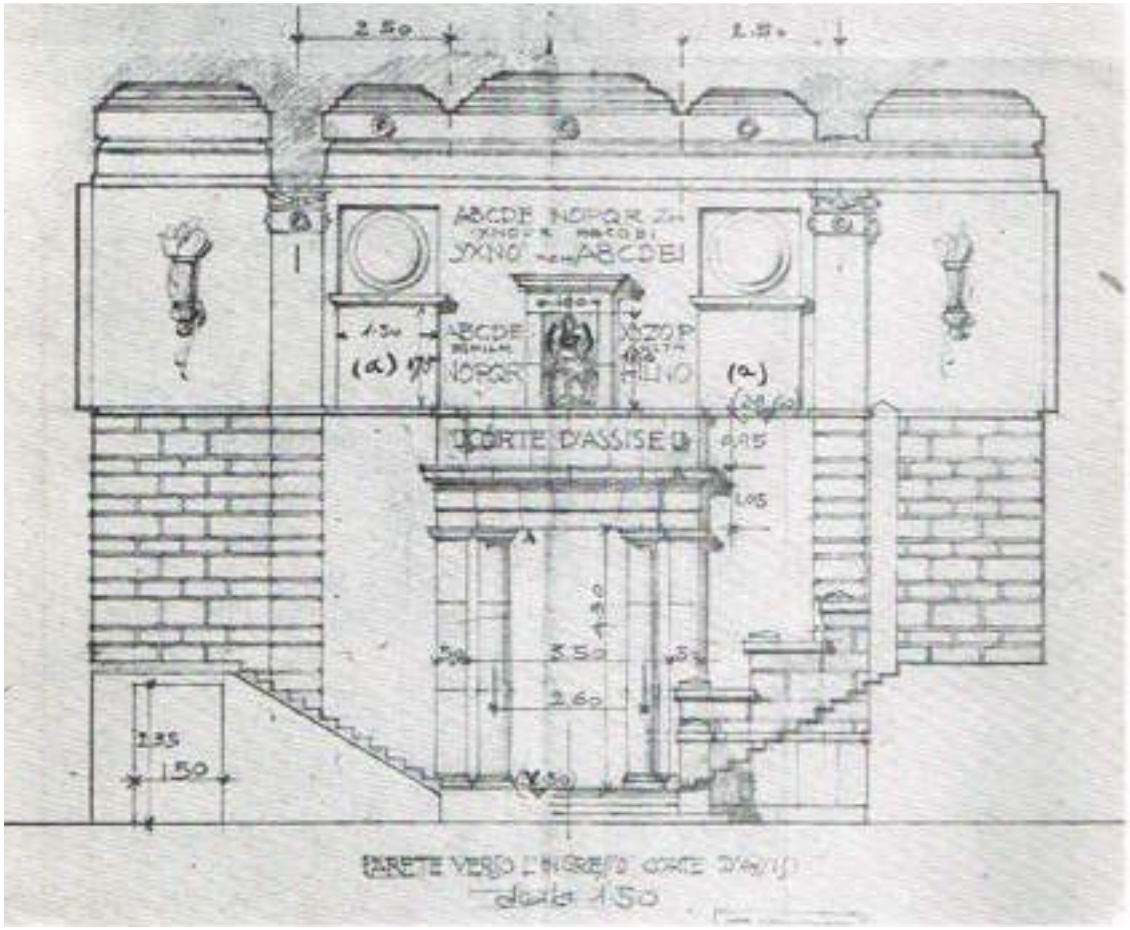
Se, come visto, Schmiedt partecipò a quasi tutte le edizioni delle Sindacali siciliane (fu assente soltanto alla prima del 1928, come tutto il gruppo degli artisti messinesi, ed a quella del 1941), Romano partecipò alle edizioni del 1929 (con l'opera *Passando*), del 1932 (con *Contadino* e *Paese*), del 1933 (con *Baracche sulla spiaggia*, *Accordi*, *Salotto* ed il disegno *Ragazzo dell'ospizio*), del 1934 (con *Santo Uffizio* e *Sibilla*), del 1935 (con *L'ultimo burattinaio* e *Studio di paese*), anno in cui fece parte anche della giuria di ammissione, ed alle edizioni del 1936 e del 1939.

Come desumibile dal documento citato in precedenza, conservato presso l'Archivio Eredi Schmiedt, inoltre, Romano fu il fiduciario della sezione messinese del Sindacato Interprovinciale Belle Arti, mentre dalle ricerche condotte non risulta la sua partecipazione ad eventi espositivi a livello nazionale o internazionale, ad eccezione della mostra *L'arte nella vita del Mezzogiorno d'Italia*, organizzata a Roma nel 1953 (sebbene si debba segnalare come dal sito dell'Archivio storico della Quadriennale non sia possibile risalire alle opere esposte dall'artista).

---

559 L. Barbera (a cura di), *La vetrina dell'Ospe…*, op. cit., p. 77.

560 C. Zappia, *De Pasquale, Corsini, Romano e Schmiedt: quattro artisti messinesi durante il fascismo,* in G. Barbera (a cura di), *Gli anni dimenticati. Pittori a Messina tra Otto e Novecento,* Messina 1998, pp. 59-77.




**M. Piacentini, sezione con parete verso l'ingresso della Corte d'Assise, scala 1:50. AGC Messina, in F. Paolino, Dal monumentale al razionale. Due opere di Marcello Piacentini a Messina e Reggio Calabria, Reggio Calabria 1984.**

# 7. I DISEGNI D'ARCHIVIO

Come brevemente riportato nel terzo paragrafo del capitolo consacrato alla metodologia, relativo alla ricerca d'archivio, occorre ricordare l'infruttuoso esito delle indagini condotte sia presso gli archivi romani sia presso quelli messinesi al fine di rintracciare disegni progettuali relativi al Palazzo di Giustizia di Messina.
Presso l'Archivio Centrale di Stato, infatti, per mancanza di un inventario e per problemi logistici e conservativi interni non è stato possibile consultare il vasto Fondo, contenente 192 faldoni, "Ministero dei Lavori Pubblici, Direzione generale edilizia statale e sovvenzionata. Divisione XVIII (già V): Costruzione e manutenzione edifici pubblici dello Stato. Progetti. 1924-1954 (con docc. dal 1902)", che molto probabilmente conserva i disegni progettuali presentati da Piacentini ed approvati dal Ministero.
Allo stesso modo, non è stato possibile prendere visione dei disegni risalenti al 1913, conservati presso l'Archivio del Genio Civile di Messina (attualmente non accessibile) e noti, quantomeno, attraverso le pubblicazioni di Francesca Paolino e di Raimondo Mercadante: nel volume del 1984, *Dal monumentale al razionale. Due opere di Marcello Piacentini a Messina e Reggio Calabria,* Paolino indicava la collocazione "Scaffale H, volumi 21, 23, 24 e 25", mentre nella scheda sul Palazzo contenuta nel volume del 2009, *Messina dopo il terremoto del 1908. La ricostruzione dal piano Borzì agli interventi fascisti*, Mercadante ne indicava una nuova collocazione, "GCMe, b. 116", segnalando, altresì, le «condizioni drammatiche di degrado» della documentazione ed aggiungendo che, pertanto, presto non sarebbe stato più possibile consultarla.

Sebbene già ricordato, occorre segnalare anche altri due archivi interessanti rispetto al Palazzo di Giustizia di Messina, presenti a Roma ma ai quali non è stato possibile accedere, ossia l'Archivio Storico del Ministero dei Lavori Pubblici a Cesano di Roma e l'Archivio della Protezione Civile. Come segnalato da Mario Pisani all'interno del saggio *Il Tribunale di Messina di Marcello Piacentini. dall'Eclettismo al Classicismo*[561], presso il primo è conservata la busta "Disegni originali, f. Palazzo di Giustizia Messina", contenente alcuni disegni progettuali relativi a diverse fasi, pubblicati a corredo del suddetto testo.

---

561 M. Pisani, *Il Tribunale di Messina di Marcello Piacentini. Dall'Eclettismo al Classicismo,* in S. Valtieri, *28 dicembre 1908. La grande ricostruzione dopo il terremoto del 1908 nell'area dello Stretto*, Roma 2008, p. 1014-1025.

Si tratta di tavole, in scala 1:100, elaborate tra il 1912 ed il 1913 e relative alla prima ipotesi progettuale: nel volume ne sono riportate sette, più un disegno in scala 1:10, anch'esso risalente al 1912 e relativo ad un dettaglio decorativo (una sezione del particolare, firmata da Piacentini, nella quale è ritratta di profilo una statua raffigurante una figura femminile dalla veste classica, ampiamente panneggiata, che regge un libro aperto, probabilmente il Libro della Legge, posta al livello dell'attico e al di sotto della quale si nota una gronda leonina sporgente), ma si suppone che in totale vi fossero almeno 23 tavole, poiché proprio sul margine sinistro di quest'ultima è riportata la dicitura «Tav. XXIII», mentre alcune delle altre riportano le numerazioni XII, XIII, XVI, XVIII, XIX.

I suddetti disegni si riferiscono alla prima fase progettuale ed alcuni corrispondono a quelli pubblicati sulla rivista "L'Architettura Italiana" nel 1916, considerati in precedenza: in particolare, le immagini coincidenti sono relative all'ipotesi progettuale del prospetto principale, alla parte sinistra di un disegno – indicato dalla didascalia della rivista come parte degli «Edifizi bassi» mentre da Pisani quale ulteriore ipotesi progettuale del prospetto principale – e ad un dettaglio che ripropone frontalmente la statua presente sull'attico, già descritta, ma della quale in questo caso è visibile l'attributo della spada (altro simbolo della Giustizia).
Il corpus di immagini desunte dall'Archivio presso Cesano di Roma è completato da una planimetria d'insieme risalente al 1913 (sebbene la data risulti poco leggibile, l'andamento curvilineo della facciata principale permette di ricondurla al primo progetto), che mostra l'area del Palazzo ed indica la conformazione ed il nome delle vie circostanti e dell'area destinata alla Reale Università, e da una schematica pianta in scala 1:100 – risalente al 18 agosto 1923, ovvero al progetto definitivo – relativa al piano scantinato dell'edificio laterale sinistro: come notato in precedenza, la suddivisione degli ambienti non subì sostanziali modifiche rispetto al progetto iniziale, e l'impianto distributivo mostrato dal presente documento ne è una conferma.

Il saggio di Mario Pisani era accompagnato, inoltre, da alcune immagini d'epoca, probabilmente desunte dalle fonti già citate (ad esempio è presente la fotografia, più volte menzionata, del modellino relativo alla parte centrale della facciata, nonché un particolare dell'attico e della Quadriga, una vista della facciata principale, più ampia rispetto a quella proposta dal modello, ed un dettaglio interno relativo al portale d'accesso alla Corte d'Assise, sormontato dalla *Giustizia* di Arturo Dazzi) e da due foto di cantiere desunte dall'Archivio Storico della Protezione Civile di Roma, che mostrano la facciata ed il

dettaglio relativo all'ingresso di uno dei corpi laterali, non ancora terminata (è, infatti, presente l'impalcatura) ma già dotata delle semicolonne doriche.

L'Archivio della Protezione Civile di Roma, anch'esso non consultabile, risulta interessante rispetto al Palazzo di Giustizia poiché, all'interno della Divisione XXIV, b. 984, sono presenti due immagini riportate da Elena La Spada in un corposo saggio, *Messina. I poli urbani nella Ricostruzione della città (1908-1940)*, contenuto nel medesimo volume del 2008 citato a proposito di Mario Pisani, *28 dicembre 1908. La grande ricostruzione dopo il terremoto del 1908 nell'area dello Stretto.*
Mentre il testo di Pisani era interamente dedicato all'edificio piacentiniano, in questo caso il Palazzo di Giustizia era nominato unicamente a proposito del «polo culturale» che costituiva insieme all'Università, come riportato all'inizio del presente capitolo, poiché per ulteriori approfondimenti sull'edificio la studiosa rimandava al saggio di Pisani ed ai testi di Longo e di Cardullo, entrambi più volte citati[562].

La prima delle due immagini, risalente al 1913, consiste in un disegno nel quale la pianta del Palazzo di Giustizia risulta appena tratteggiata nel complesso (presenta la facciata principale già retta e non concava) e priva di una distribuzione interna degli spazi, in quanto si sofferma sulla sistemazione della piazza antistante attraverso il ricorso a numerose aiuole di forma rettangolare e circolare.

L'immagine che desta il maggiore interesse è, tuttavia, la seconda [Fig. 345], sebbene provochi numerosi dubbi a proposito della datazione. Secondo la didascalia apposta da La Spada, anche questa risale al 1913; sul margine sinistro, però, si legge una scritta a penna che sembra riportare la data «1923». A sostegno di tale datazione occorre anzitutto considerare il disegno, che non presenta i caratteri compositivi e stilistici dell'ipotesi progettuale primordiale, bensì quelli definitivi e concretamente realizzati. Inoltre, alla fine dell'iscrizione appena abbozzata al centro dell'attico, composta da lettere prive di senso (consuetudine diffusa nel caso dei bozzetti progettuali, al fine di rendere l'idea complessiva senza occuparsi del contenuto delle iscrizioni da apporre) si legge «ANNO XXXLVIII», interpretabile, sebbene scritto in modo non corretto, come «1928», ovvero l'anno dell'inaugurazione, già prevista in precedenza in rapporto al procedere dei lavori. Un elemento discordante, che farebbe protendere per la datazione suggerita dalla

[562] E. La Spada, *Messina. I poli urbani nella Ricostruzione della città (1908-1940),* in S. Valtieri (a cura di), *28 dicembre 1908…,* op. cit., p. 709.

studiosa che ha pubblicato il disegno, invece, consiste nel timbro apposto nella parte bassa del foglio, sulla sinistra, ove si legge: «COMM. MARCELLO PIACENTINI ARCHITETTO. ROMA. PIAZZA GRAZIOLI, 6. TEL. 6640».
Come sostenuto già da Mario Lupano nella nota biografica posta a chiusura dell'importante monografia del 1991 sull'architetto[563], e più recentemente ribadito da Paolo Nicoloso, Marcello Piacentini nel 1919 aveva liquidato «la Società Pio e Marcello Piacentini, creata nel 1909» ed aveva stabilito il proprio «studio in via del Clementino 94, accanto a piazza Borghese»[564]. Di conseguenza, la presenza del timbro farebbe protendere per una datazione *ante* 1919, mentre il grado di definizione degli elementi costituitivi della facciata suggerirebbe una data più avanzata, ovvero il 1923, anno indicato a penna ed al quale risale la versione definitiva del progetto.
Ad ogni modo, la principale peculiarità del presente disegno consiste nell'essere l'unico, tra quelli rintracciati, che presenta talune parti colorate.

Dall'indagine condotta presso il Fondo Piacentini di Firenze sembra che l'architetto non facesse largo uso del colore nei suoi disegni progettuali (sebbene i materiali grafici consultati si riferiscano prevalentemente ad appunti, schizzi e bozzetti e non a progetti definitivi o presentati alle istituzioni competenti), mentre in questo caso va sottolineato come il ricorso a tale elemento risulti strettamente connesso alla messa in evidenza degli elementi architettonici decorativi principali. Se la parte centrale del «fronte principale» del Palazzo di Giustizia in scala 1:100 risulta disegnato con un tratto sottile e preciso, l'architetto è ricorso ad un acquarello color giallo-ocra per porre in risalto la scalinata, le semicolonne scanalate di ordine dorico, i tre portali, le cornici delle finestre del piano terra, i balconi appena sporgenti delle finestre del piano terra e del primo piano, costituiti da festoni stilizzati, i sei tondi dei giureconsulti posti tra il primo ed il secondo ordine di finestre, la trabeazione, le quattro aquile poste a ridosso della trabeazione ed i due grandi tondi raffiguranti *Il Diritto* e *La Legge*, anch'essi abbozzati, come la Quadriga, che però non è colorata. Proprio il ricorso a tale cromia – ed il mancato ricorso nel caso dell'opera di Ercole Drei, cromaticamente differente in quanto realizzata con una lega in bronzo ed alluminio – permettono di ipotizzare la motivazione alla base della scelta.
Se il ricorso al colore fosse stato dettato dall'esigenza di evidenziare gli elementi decorativi della facciata, anche la Quadriga ed i festoni posti ai margini dell'attico

---

563 M. Lupano, *Marcello Piacentini,* op. cit., p. 182.

564 P. Nicoloso, *Marcello Piacentini…,* op. cit., p. 54.

sarebbero stati colorati. All'uso del colore sembra corrispondere, perciò, una precisa indicazione circa l'uso del materiale previsto, la pietra gialla di Solunto (di cui si è trattato in precedenza) che, anche dal punto di vista cromatico, si avvicina a tale tinta. Ricordando, poi, come le rimanenti parti della facciata siano state ricoperte da intonaco – anch'esso tendente al giallo ma chiaramente differente dalla cromia degli elementi in pietra – si intuisce ulteriormente la necessità di differenziare i suddetti elementi, sebbene per alcune decorazioni scultoree, ovvero per i sei busti entro i tondi e per i due medaglioni, si sia infine ricorso ad altre pietre, ed in particolare al nembro per le due opere di Prini.
Oltre alla funzione pratico-illustrativa, tuttavia, l'uso del colore si riflette altresì sull'impressione di fondo che suscita la visione del progetto: l'evocazione del tempio classico della Magna Grecia si fonde all'idea del Tempio della Giustizia, dando luogo ad una struttura solenne, "classica", monumentale ed atemporale, certamente non ascrivibile alla piena "modernità" e rievocante, come visto, il passato greco-romano, rinascimentale e poi neoclassico ma concepita secondo criteri funzionali ed innovativi dal punto di vista distributivo e materico, considerando il ricorso al cemento armato.

A differenza degli archivi sinora menzionati, nel corso della ricerca, come già emerso, è stato possibile consultare il Fondo Piacentini, conservato presso la Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università di Firenze. La consistenza dei materiali relativi al Palazzo di Giustizia di Messina, tuttavia, è limitata, probabilmente per via della datazione del progetto. Come ricordato all'inizio del capitolo, infatti, i materiali documentari e grafici conservati presso il Fondo si riferiscono soprattutto alla produzione degli anni Trenta e dei decenni successivi, mentre quelli relativi al periodo precedente – fra i quali rientrano le diverse versioni del progetto messinese – sono esigui per via dei passaggi da uno studio all'altro (in piazza Grazioli con il padre Pio, in via del Clementino e poi in lungotevere Tor di Nona) e soprattutto per l'esondazione del Tevere che, nel secondo dopoguerra, provocò la perdita di gran parte dei documenti conservati presso le cantine dell'edificio piacentiniano che ospitava il suo ultimo studio.

La cartella 19 del Fondo, denominata "Palazzo di Giustizia di Messina", conserva soltanto due immagini [Fig. 346] e due documenti relativi all'edificio. Si tratta di due fotografie a colori della facciata del corpo di fabbrica centrale, vista frontalmente e lateralmente, provenendo dalla via Cesare Battisti. Le immagini non sono datate, ma probabilmente risalgono agli anni Cinquanta; sono apposte su un foglio di carta e l'unico riferimento è un

appunto a matita posto in alto nella pagina, che reca la dicitura: «Palazzo di Giustizia di Messina». I documenti, invece, consistono in una relazione scritta da Piacentini nella fase progettuale successiva all'accettazione della variante della veste architettonica dell'edificio centrale ed in una comunicazione inviata all'architetto il 20 novembre 1928 dal Ministro dei Lavori Pubblici.

Il primo documento, come riportato a matita sul margine superiore destro della prima pagina («2° Copia autentica»), è la copia autentica della relazione redatta da Marcello Piacentini il 2 febbraio 1924 (sebbene i contenuti lascino presupporre che il documento originale fosse del 1923), registrata presso il Ministero dei Lavori Pubblici il 5 agosto 1924 e rilasciata su carta libera quattro anni dopo all'architetto, che evidentemente la richiese al Servizio contratti del Segretariato generale del Ministero dei Lavori Pubblici, come si desume dalla dichiarazione aggiunta a mano alla fine del documento.
Nella relazione Piacentini si dichiarava «autore del Palazzo di Giustizia di Messina in data 31 dicembre 1913» e riportava numerosi dati interessanti, in parte già evidenziati dalle precedenti analisi: anzitutto vi erano delle premesse, circa la conformazione dell'edificio in «tre corpi di fabbrica riuniti fra di loro da due gallerie di comunicazione, in modo da costituire unità architettonica» e circa la realizzazione dei lavori per la costruzione «della parte rustica del corpo centrale», eseguiti «dalla R. Amministrazione dei LL. PP. mediante l'appalto di due primi lotti». Inoltre l'architetto riferiva la notizia della variante apportata nel 1921:

> «durante l'esecuzione di tali lavori il sottoscritto Architetto apportò al prospetto sul Portalegni dell'anzidetto Corpo Centrale una variante che venne approvata, in linea tecnica, dal Consiglio Superiore dei LL. PP. con voto n° 3326 del 14 novembre 1921 ed alla quale la Direzione Governativa dei lavori si è attenuta nell'esecuzione dei sopracitati lotti».

A proposito dell'appalto del 3° lotto dei lavori, comprendente «il completamento delle opere in rustico di tutto il gruppo di fabbricati costituenti il citato Palazzo di Giustizia in Messina», Piacentini sottolineava come «durante l'esecuzione di tale terzo lotto per quanto limitato alla sola parte rustica» non si potesse «prescindere dalla veste architettonica» che avrebbe avuto il costruendo edificio, facendo presente come mancassero «i prospetti modificati dei corpi laterali» poiché la variante era limitata «al solo prospetto sul Portalegni del corpo centrale» Il progettista, inoltre, faceva presente la necessità di approntare, «oltre che i suddetti prospetti dei corpi laterali, anche tutti i

particolari architettonici» offrendosi, se necessario, «alla assistenza sul cantiere dei lavori, allo scopo di cercare che l'opera» riuscisse «conforme, per quanto è possibile alla concessione ed in armonia che le esigenze edilizie ed artistiche della risorta Messina».
Di conseguenza, l'architetto dichiarava di «apprestare tutti i disegni architettonici occorrenti alla costruzione del Palazzo di Giustizia di Messina in relazione alla variante da lui proposta e di prestarsi alla consulenza artistica sopra luogo durante la esecuzione dei lavori», dettando delle condizioni contenute in diversi articoli, che si riportano integralmente allo scopo di comprendere il più possibile le concezioni e l'operato di Piacentini:

«ARTICOLO 1°)

I disegni dovranno comprendere:

a) I nuovi prospetti, sia verso strada, sia verso i cortili, del corpo centrale, dei due corpi laterali e delle due gallerie di comunicazione nella scala non minore di 1:100.
b) Una sezione trasversale ed una longitudinale dei diversi fabbricati, dalle quali risultino le strutture decorative interne in rapporto al partito architettonico adottato in scala non minore di 1:100;
c) I particolari relativi alle soprastrutture ornamentali e decorative interne ed esterne, in scala 1:10, rappresentati nelle tre proiezioni e riferite al paramento in rustico dell'edificio;
d) Quegli altri particolari decorativi, anche in grandezza naturale, quali sagome, ornati, modini, che potessero rendersi eventualmente necessari;
e) I dettagli degli infissi esterni ed interni, specie per quelli che rivestono funzione decorativa, sia in relazione con i prospetti esterni sia in armonia alle sale interne di maggiore decoro.

ARTICOLO 2°)

Poiché è in corso l'appalto del 3° lotto dei lavori relativi alla costruzione della parte rustica del gruppo di edifici costituenti il Palazzo di Giustizia di Messina, i disegni di cui ai comma a) b) c) dell'articolo precedente dovranno essere forniti all'Ufficio Speciale del Genio Civile di Messina non oltre la fine del mese di ottobre 1923, allo scopo di evitare dannose interruzioni dei lavori e contestazioni con l'Impresa assuntrice.
Gli altri disegni di cui ai comma d) ed e) potranno essere forniti dal Prof. Piacentini in relazione allo sviluppo dei lavori ed in ogni modo non oltre il mese di marzo 1924.

ARTICOLO 3°)

Date le particolari esigenze artistiche del Nuovo Palazzo di Giustizia di Messina, ogni qualvolta l'Ufficio del Genio Civile dirigente riterrà necessaria la presenza nel cantiere dei lavori dell'Architetto progettista, questi si recherà in Messina per studiare insieme con la direzione

Governativa dei lavori, le varie questioni in ordine alla decorazione esterna ed interna dell'edificio e per concretare i relativi disegni.

ARTICOLO 4°)
Per fornitura dei disegni e dei particolari di cui al precedente articolo 1° e per la consulenza artistica di cui all'articolo 3° il Professore Marcello Piacentini rinunzia e non pretende alcuna indennità considerato che ha già avuto pagamento dall'Amministrazione il progetto completo, salvo il compenso di Lire cento (Lire 100) per ogni giorno di viaggio e di permanenza in Messina.
Oltre al predetto compenso verrà corrisposto al Prof. Piacentini, ogni qual volta si recherà a Messina per le visite ai lavori, l'importo del biglietto ferroviario di prima classe da Roma a Messina e viceversa aumentato del 20% (venti per cento) e l'importo del posto in vagone letto.

ARTICOLO 5°)
La consulenza del Prof. Piacentini si esplicherà solo nelle questioni che riguardano strettamente la parte artistica e decorativa del costruendo edificio.
Tutti i provvedimenti che il Prof. Piacentini sarà per prendere, d'accordo con la Direzione Governativa dei lavori, verranno da questa sottoposti, quando sia necessario, alla superiore approvazione e poscia comunicati all'Impresa assuntrice giusta il regolamento per la direzione, contabilità e collaudazione dei lavori dello Stato».

Sebbene i disegni citati dall'articolo 1 non siano conservati presso il Fondo Piacentini (in quanto non allegati alla relazione che l'architetto aveva richiesto al Ministero dei Lavori Pubblici nel 1928), in base alle caratteristiche indicate e soprattutto per via del destinatario degli stessi, l'Ufficio Speciale del Genio Civile di Messina, è possibile ipotizzare che i progetti attualmente non più consultabili ma conservati presso l'Archivio del Genio Civile di Messina e pubblicati da Francesca Paolino nel 1984 corrispondano a tali disegni. Essi riportano, infatti, la datazione del 1923, presentano le scale indicate nella relazione (1:100 ad eccezione dei disegni relativi ai dettagli decorativi, in scala 1:10) e sono, altresì, presenti i prospetti e le sezioni dei fabbricati così come alcuni dettagli relativi alle «soprastrutture ornamentali e decorative interne ed esterne», riferibili, ad esempio, alla cornice del portale di accesso all'Aula della Corte d'Assise.

Inoltre, bisogna notare come, al di là delle spese legate al viaggio ed alla permanenza sul cantiere quando richiesta la sua presenza, l'architetto non reclamasse «alcuna indennità» «per la fornitura dei disegni» relativi alla variante di progetto, avendo già ricevuto il

pagamento per il progetto completo. Questo dettaglio conferma quanto riferito in precedenza – ad esempio riportando l'articolo pubblicato nel fascicolo di ottobre 1923 sulla rivista "L'Architettura Italiana"[565] – a proposito del bisogno, avvertito da Piacentini, di modificare la veste architettonica del progetto, sebbene fosse stato già approvato, poiché risalente a dieci anni prima e, pertanto, ritenuto non più appropriato dal punto di vista architettonico e decorativo.
L'importanza riservata da Piacentini a tali aspetti è, infine, ulteriormente confermata da un altro passaggio della relazione, nel quale l'architetto specificava come la sua consulenza si sarebbe esplicata «solo nelle questioni che riguardano strettamente la parte artistica e decorativa del costruendo edificio». Come visto in precedenza – analizzando la produzione piacentiniana del decennio intercorrente tra la ricezione dell'incarico da parte del Ministero dei Lavori Pubblici e la concreta realizzazione dell'edificio messinese – negli anni Venti il linguaggio architettonico e stilistico dell'architetto subì una veloce evoluzione che, di pari passo con i cambiamenti del tempo e con le influenze e le nuove istanze provenienti anche dall'estero, all'inizio del decennio successivo sarebbe giunta all'elaborazione di un nuovo vocabolario caratterizzato, al contempo, dall'ispirazione al classico in chiave monumentale e dalla semplificazione di forme e decorazioni in chiave razionalista.

Il progetto definitivo del Palazzo di Giustizia di Messina rappresenta un tassello rilevante in tale percorso poiché, come più volte sottolineato, da una parte incarna la volontà di rinnovamento rispetto al progetto originario ed ai decenni precedenti ma, al contempo, esprime il momento di transizione nel corso del quale fu "rivisto" mantenendone immutati la struttura e la distribuzione iniziali. Pur ispirandosi idealmente alla modernità, Piacentini rese protagonista il legame con il passato greco dell'isola, ricorrendo al principio del cosiddetto "ambientismo" e, più in generale, fece ricorso al vocabolario classico che, seppure semplificato e "depurato" dalle decorazioni, si sarebbe sempre più affermato nella sua produzione dei decenni successivi.

Il secondo documento, invece, come anticipato risale al 20 novembre 1928 e consiste in un riconoscimento ufficiale dell'operato dell'architetto da parte del Ministro dei Lavori Pubblici, Giovanni Giurati, che inviò la lettera a Piacentini pochi giorni dopo l'inaugurazione ufficiale del Palazzo (alla quale il progettista non aveva preso parte).

---

[565] M. Piacentini, *Il nuovo Palazzo di Giustizia di Messina (Arch. Marcello Piacentini)*, in "L'Architettura Italiana", 1° ottobre 1923, p. 118.

Il Ministro si rivolgeva a Piacentini come segue:

> «Preg.mo Commendatore,
>
> Il Palazzo di Giustizia di Messina, costruito su Suo progetto ed inaugurato nella ricorrenza del VII Annuale della Marcia su Roma, è riuscito opera veramente pregevole, degna della città risolta per volere del Governo Fascista.
> Alla S. V. Ill.ma che l'edificio ha ideato nella sua severa bellezza, e successivamente ha prestato la Sua opera disinteressata per la direzione artistica dei lavori, durante tutto il periodo della costruzione, desidero giungano le espressioni del mio vivo compiacimento.
> Con distinti saluti,
> G. Giurati».

Gli aspetti maggiormente interessanti della missiva consistono nell'attributo utilizzato da Giurati per descrivere l'aspetto del Palazzo di Giustizia – di «severa bellezza» –, che si confà alla tipologia edilizia ed alla sua funzione – essendo la severità una peculiarità tipica della Giustizia –, e nella sottolineatura dell'«opera disinteressata» di Piacentini «per la direzione artistica dei lavori», elemento già evidenziato nell'altro documento.

Tornando, invece, ai disegni conservati presso l'Archivio del Genio Civile di Messina ed attualmente non consultabili, nel corso della trattazione si è fatto più volte riferimento alla pubblicazione del 1984 di Francesca Paolino che, analizzando il caso del Palazzo di Giustizia di Messina e quello del Museo della Magna Grecia di Reggio Calabria, ha realizzato delle sintetiche schede sui due progetti e pubblicato parte dei disegni progettuali consultati.

In particolare, la studiosa riferiva la presenza di quattro tavole relative al progetto del 1913 e di ben 61 tavole – «19 al vol. 24 + 42 tavv. al vol. 23» – ascrivibili al progetto definitivo, specificando come fossero ripetitive e «relative per la maggior parte alla definizione degli interni (attraverso le sezioni) e ai dettagli costruttivi e decorativi, mancando del tutto i grafici degli esterni e le piante»[566].

I suddetti elaborati grafici pubblicati dalla studiosa sono stati riportati tra le immagini raccolte a corredo del presente lavoro, al fine di poterne cogliere visivamente gli aspetti di maggior interesse, brevemente evidenziati di seguito.

---

[566] F. Paolino, *Dal monumentale al razionale…,* op. cit., p. 8.

Le prime tavole pubblicate da Paolino erano quelle risalenti al progetto del 1913 e consistevano in una planimetria generale in scala 1:500 [Fig. 319] ed in un disegno comprendente il prospetto principale ed il prospetto secondario in scala 1:200 [Fig. 318], le cui peculiarità sono già state analizzate poiché tali disegni sono presenti anche nelle pubblicazioni d'epoca considerate in precedenza. La studiosa vi evidenziava «l'enfasi decorativa di alcuni inserti relativi al corpo centrale», «l'adozione di un ordine gigante di derivazione tardo rinascimentale, per il sistema delle paraste che scandiscono i prospetti», «la notevole elaborazione decorativa dell'attico centrale» nonché la presenza di «motivi compositivi di riequilibrio quali i ritmi delle bucature, le pause costituite dai vuoti delle gallerie, le articolazioni più distese delle membrature architettoniche nei corpi laterali» che, a suo parere, concorrevano alla «complessiva configurazione di una risoluzione di garbata eleganza»[567].

Paolino pubblicava, poi, una pianta relativa al progetto del 1923 [Fig. 320], redatta «dai tecnici del Genio Civile» o dalle «ditte appaltatrici», al fine di rendere un'idea della «configurazione planimetrica e distributiva»[568], mentre i disegni successivi si riferivano al prospetto principale in scala 1:50 [Figg. 321, 322] – «ottenuto per montaggio sull'asse di simmetria, di un disegno parziale» –, ad un dettaglio dello stesso, in scala 1:20, e ad una sezione della facciata [Fig. 324], nella medesima scala, utile ad arricchire «la definizione della configurazione architettonica esterna»[569].

Sembra interessante segnalare come la prima delle tre tavole [Fig. 321] sia perfettamente accostabile al disegno pubblicato da La Spada, individuato presso l'Archivio della Protezione Civile di Roma (Divisione XXIV, b. 984), sebbene quello, come visto, presentasse talune parti colorate e fosse in scala 1:100. Probabilmente, quindi, i due disegni furono realizzati nel medesimo periodo e, di conseguenza, anche quello – come si è visto, dalla datazione problematica – risalirebbe al 1923.

Le tavole successive pubblicate da Paolino riportavano due sezioni trasversali del Salone dei Passi Perduti in scala 1:50 [Figg. 327, 328], molto interessanti al fine di considerare i rapporti tra i vari elementi costitutivi. In particolare, nel primo disegno era possibile

---

567 *Ivi,* p. 23.

568 *Ivi,* p. 24.

569 *Ivi,* pp. 25-26.

apprezzare la concezione dello scalone monumentale, il raccordo tra il pianterreno ed il primo piano, realizzato attraverso l'inserimento di grandi ed eleganti paraste, e la preziosità di taluni elementi decorativi, come le semicolonne, la testa di Minerva appena abbozzata, dei tondi contenenti dei busti ed, ancora, i festoni fitomorfi o gli elementi decorativi posti a conclusione del portale monumentale.
La seconda sezione, invece, ritraeva nello specifico la parete rivolta verso l'ingresso della Corte d'Assise e, pertanto, riportava un abbozzo del portale sovrastato dalla nicchia contenente la statua della Giustizia, le misure relative ai diversi elementi architettonici ed alle proporzioni fra essi nonché altri dettagli che sarebbero, in seguito, stati modificati: il portale, infatti, non sembra corrispondere a quello definitivo ed i lampadari a muro in questa fase furono disegnati come vere e proprie fiaccole dotate di fiamma, mentre nella soluzione finale, pur mantenendo l'idea originaria, tali elementi avrebbero avuto una forma più composta e sarebbero stati sovrastati da una lampada sferica.
La tavola seguente mostrava una sezione longitudinale in scala 1:50 [Fig. 329], utile al fine di comprendere la concezione globale del vestibolo dei Passi Perduti, sebbene vi si notino taluni dettagli architettonici e decorativi che, in seguito, non sarebbero stati realizzati, come le nicchie contenenti delle urne dalla foggia tipicamente classica, che affiancavano un portale laterale sovrastato da un timpano.
A proposito delle sezioni riportate Paolino notava:

> «le sezioni trasversali mettono in evidenza le diverse articolazioni previste per le pareti opposte (verso l'ingresso e verso la Corte d'Assise) del Salone dei Passi Perduti; la sezione longitudinale presenta altrettante articolazioni parietali per i diversi ambienti che taglia. Le sezioni, realizzate a matita, sono tra tutti i grafici, quelli di maggiore interesse, sia per la resa rappresentativa corposa e ricca di effetti chiaroscurali dovuti appunto all'uso della grafite, sia per la dovizia di particolari strutturali e decorativi che vengono posti in evidenza»[570].

Le tavole successive, scelte dalla studiosa fra le tante disponibili, mostravano altri studi e dettagli relativi alla Sala dei Passi Perduti (del corpo di fabbrica centrale) ed agli ambienti circostanti, in scala 1:50 ed 1:20, ovvero «lo studio delle pareti e del soffitto a cassettoni dell'androne antistante»[571] [Figg. 323, 325, 329].

---

[570] *Ivi,* p. 29.

[571] *Ivi,* p. 30.

Dall'analisi di tali disegni emerge la presenza di ulteriori elementi decorativi poi eliminati: ai lati dell'ingresso (nel disegno relativo alla «parete verso l'ingresso») erano previste delle grandi nicchie, entro le quali erano poste due statue appena abbozzate; nelle sovraporte laterali della «parete di fronte l'ingresso» si trovavano dei grandi medaglioni, entro i quali erano previsti dei bassorilievi decorativi raffiguranti delle grandi are contenenti il fuoco; al di sopra dei tre portali centrali della stessa parete, infine, erano poste tre teste di Minerva e, sopra quelle laterali, più piccole, delle lapidi con iscrizioni completate da motivi decorativi fitomorfi.

Le due tavole seguenti, relative agli interni dei corpi di fabbrica laterali, erano firmate da Piacentini, datate rispettivamente ottobre 1925 e ottobre 1929 [Figg. 326, 332] e mostravano il portale di accesso e la parete di un'Aula del Tribunale. Anche in questo caso tra il disegno e la realizzazione sono riscontrabili lievi differenze dovute ad una semplificazione in fase realizzativa, sebbene l'impostazione di fondo rimanga invariata. Il portale era costituito da una cornice in marmo di Billiemi, decorata da un motivo a punta di diamanti e da ulteriori elementi ripetuti in rilievo ai lati del motivo decorativo, forse raffiguranti dei fasci (tali elementi non furono realizzati) e sovrastata da una nicchia contenente una testina di Minerva in bronzo, realizzata seguendo perfettamente lo schizzo.
Altri elementi presenti nel disegno ma non realizzati sono le due nicchie ai lati del portale e la scritta «Aula Tribunale», mentre le due colonne in Billiemi poste nello spazio antistante l'ingresso nel disegno erano decorate da fasce che ne delimitavano i rocchi, al centro dei quali erano previsti anche elementi decorativi in rilievo, forse fiaccole, non realizzati. Il disegno relativo alla parete dell'Aula, invece, era molto semplice e mostrava una sequenza di quattro finestre, separate da paraste e sovrastate da semplici motivi decorativi fitomorfi, da un cornicione entro il quale erano previste delle scritte e dai cassettoni del soffitto.

La tavola successiva (corrispondente alla figura 13, seguendo la numerazione della pubblicazione) è già stata analizzata a proposito delle decorazioni realizzate da Alfredo Biagini, in quanto mostrava «la parete verso il seggio»[572] di un'Aula, al centro della quale era, appunto, inscritto un bassorilievo di Biagini (non presente neanche in versione abbozzata nella tavola) [Fig. 334].

---

[572] *Ivi,* p. 34.

Il disegno seguente, datato 17 ottobre 1925 e firmato [Fig. 331], appare molto interessante per la presenza di diversi elementi, ossia: le paraste sormontate da capitelli, di gusto tardo floreale e non di ordine dorico; gli elementi fitomorfi, al di sopra delle tre finestre ed ai lati del portale e della testa di Minerva, posta entro una nicchia; la cassettonatura a copertura di parte dell'ambiente. Inoltre, notevole è la presenza di sei tondi (tre per battente) nel portale, raffiguranti in modo molto schematico scene dai soggetti probabilmente mitologici e, ad ogni modo, di gusto classico, in quanto richiamanti le iconografie tipiche della pittura vascolare greca: neanche tali dettagli vennero eseguiti.

Paolino selezionò, poi, altre tavole relative ad alcuni dettagli delle aule, come le finestre delle Aule dei Tribunali [Fig. 332] o i cassettoni posti nella volte a botte delle Aule delle Preture [Fig. 333] notando, ad esempio, la presenza «nella parte superiore della tav. 15» di «un particolare in prospettiva dell'attacco della lesena all'architrave e dell'angolo superiore del portale»[573].

Le tavole seguenti erano, invece, relative ai portali e, al fine di mostrare i dettagli, erano concepite in scala 1:10 [Figg. 337, 338, 339, 340]. Nella figura 17 della pubblicazione [Fig. 332] si notavano, in particolare, le due testine poste sulla sommità delle cornici laterali del portale, composte da un decoro geometrico in rilievo ripetuto, ed una delle due era riportata anche di profilo, nel disegno della sezione.
Nella figura successiva [Fig. 333], relativa ad una porta del vestibolo centrale, invece, gli elementi degni di nota erano i decori circolari ai lati dell'apertura (tre per lato), dei quali Piacentini specificò il materiale, «bronzo», con il quale indicò di realizzare anche la testina di Minerva posta sulla sommità del portale, differente dalle altre dal punto di vista iconografico.
I portali delle immagini successive si riferivano ad altre aperture che si affacciavano sul vestibolo centrale: mentre la cornice della porta destinata all'ingresso di un'Aula della Pretura Civile era completata semplicemente dall'iscrizione «Pretura Civile» e da tre decori bronzei sovrastanti, l'altro portale era decorato da una cornice a bugne diamantate e sovrastata da una testa di Minerva, in questo caso più grande ed imponente rispetto alle altre sinora descritte e che, dal punto di vista iconografico – soprattutto per l'elmo – rispondeva alla tipologia realizzata da Antonio Bonfiglio.

---

573 *Ivi,* p. 37.

La figura 21, ovvero la successiva [Fig. 336], mostrava in modo ravvicinato la medesima decorazione: per il grado di somiglianza rispetto all'opera effettivamente realizzata si può ipotizzare che l'invenzione dell'iconografia di tale elemento sia da ascrivere a Piacentini e che Bonfiglio, di conseguenza, si sia limitato a tradurre il disegno in marmo. Osservando meglio l'immagine è possibile notare come la conformazione dell'elmo sia quasi identica, sebbene nella realizzazione finale oltre ai cinque elementi che si dipartono a raggiera l'artista abbia inserito delle micro-sculture nella parte frontale, raffiguranti dei leoni o delle chimere, che invece non erano presenti nello schizzo. I lineamenti tratteggiati nel disegno, inoltre, sono molto schematizzati ma più delicati rispetto a quelli che sarebbero, invece, stati scelti dallo scultore. Anche le proporzioni del volto, del collo e dei capelli che ricadono in modo composto ai lati furono rispettate nell'opera finale.

A proposito delle tavole seguenti, Paolino specificava come i disegni relativi ai particolari costruttivi e decorativi dei portali interni fossero ben più numerosi rispetto a quelli pubblicati riferendo, inoltre, come vi fossero «descritti i diversi tipi di portale, con le peculiarità proprie, destinati al Vestibolo di Palazzo Centrale, alle Preture ed ai Tribunali», come in alcuni degli esempi riprodotti fosse utilizzato «il sistema delle bugne a piramide per incorniciare il vano della porta» e come per tutti fosse stata adoperata, «come previsto, la pietra di Billiemi»[574]. Il disegno della figura 24 [Fig. 341], invece, si riferiva ad una grande porta a vetri, «d'ingresso alla sala dei Passi Perduti», ed era completato da un interessante «studio al vero della maniglia in ottone», che permette di cogliere il grado di dettaglio perseguito da Piacentini nella progettazione dell'edificio in ogni sua parte.

La tavola successiva è stata già analizzata a proposito del portale di accesso alla Corte d'Assise ed alla relativa scultura soprastante, realizzata da Arturo Dazzi [Fig. 335], mentre la seguente riportava in modo maggiormente definito un portale di ingresso alla Corte d'Appello [Fig. 339] nel quale erano presenti i medesimi elementi già incontrati: la studiosa riferiva come «il disegno, ricco di annotazioni dimensionali», indicasse «l'uso di bugne tronco-piramidali sui montanti», mentre l'architrave accogliesse «ai lati due piccole teste, che, come la più grande sul concio chiave, raffigurano Minerva»[575]. In questo caso le due testine laterali presentavano i tratti del volto delineati e la capigliatura semplificata alla maniera greca arcaica. I due elementi si ritrovavano anche nella figura 17, ma in quel

[574] *Ivi,* p. 42.

[575] *Ivi,* p. 45.

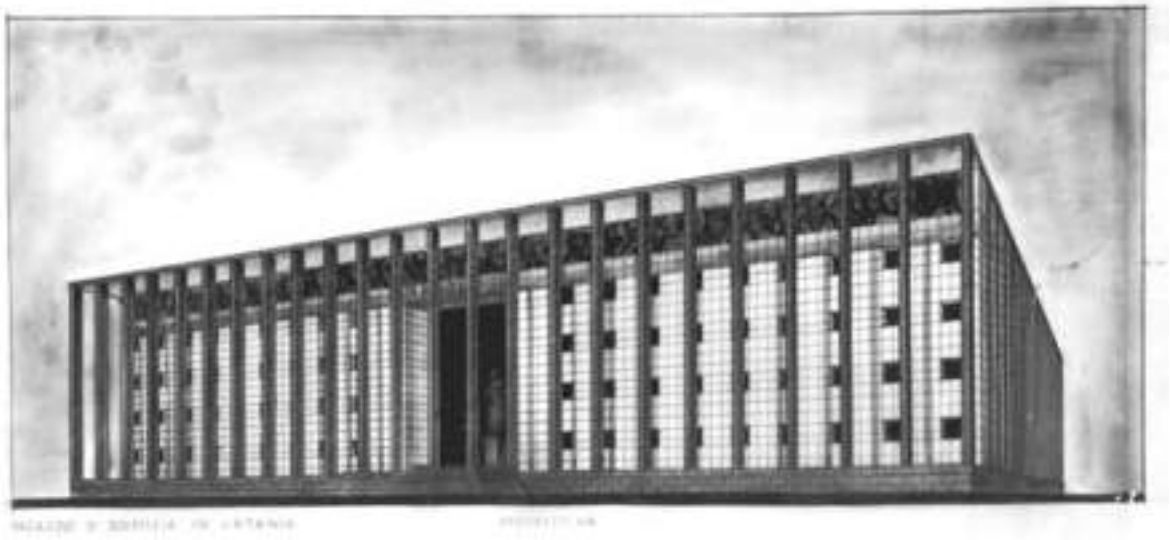
caso non era presente la testa centrale che qui, tuttavia, appariva non molto definita, presentando soltanto la terminazione laterale della capigliatura e non i tratti del volto, probabilmente poiché si trattava di un disegno utile primariamente alla realizzazione tecnica, considerando anche la presenza delle dimensioni «0,70 x 0,60 x 0,50».

La figura 27 [Fig. 340], relativa ad un'altra porta del vestibolo, era datata maggio 1926 e presentava «un'elegante modanatura decorata e sormontata da un alto timpano triangolare»[576]. Oltre alla resa dettagliata della decorazione ornamentale, che costituiva la cornice del portale e dei tre elementi circolari con dettagli fitomorfi stilizzati (posti al centro, al di sopra del portale), infatti, la terminazione dello stesso appariva di grande interesse poiché riproducente un timpano, che rappresenta un chiaro riferimento al linguaggio classico e, poi, rinascimentale. Al centro di tale elemento era prevista una decorazione stilizzata di impronta moderna, costituita da un fascio centrale, affiancato a destra da una scure e da una stella ed a sinistra dall'anno, «1927», probabilmente in previsione della fine dei lavori e della consegna dell'edificio che in realtà, come visto, fu inaugurato l'anno seguente.

La figura successiva presentava l'ennesimo dettaglio con decorazione a punta di diamante delle porte delle aule dei Tribunali [Fig. 338], mentre gli ultimi disegni pubblicati si riferivano ad elementi di arredo, ovvero alle sedie, di cui Piacentini aveva concepito ogni aspetto, riportandone pianta, profilo ed assonometria in scala 1:10 [Fig. 344]. Tuttavia Paolino riferiva la presenza di altri schizzi relativi ad ulteriori elementi che avrebbero costituito l'arredamento del Palazzo, ovvero i banchi per i giurati, i tavoli e gli scanni (purtroppo non pubblicati), anch'essi concepiti nei dettagli al fine di renderli consoni allo stile complessivo dell'edificio e funzionali alla destinazione d'uso. Le ultime due tavole riportavano, infine, altri elementi decorativi caratteristici, ovvero una «colonnina decorativa» [Fig. 342] (analizzata in precedenza e paragonata a dei reggi lampada all'incirca coevi, presenti all'interno della Casa Madre dei Mutilati di Roma) ed il disegno relativo al lampadario [Fig. 343], anch'esso già considerato.

576 *Ivi,* p. 46.

# CAPITOLO V.
# I PALAZZI DI GIUSTIZIA IN SICILIA: CATANIA



F. Fichera, prospettiva del Palazzo di Giustizia di Catania. MuRa, Fondo Fichera.

Planimetria generale di Catania, in C. S., Concorso per il piano regolatore di Catania, in "Architettura", XI, settembre 1932, fasc. IX, p. 491.

# 1. LO SVILUPPO DELLA CITTÀ NEGLI ANNI TRENTA E L'AREA PRESCELTA

Nel fascicolo di ottobre-novembre 1929 della rivista "Architettura e Arti Decorative" erano presenti alcune pagine fuori testo dedicate alle manifestazioni di vita sindacale in Sicilia, dalla lettura delle quali è possibile comprendere le dinamiche, le città più attive ed i protagonisti della scena isolana: se a Messina si era tenuto «un primo convegno degli architetti di Messina e di Reggio, nell'Aula delle Lauree della R. Università, con la presidenza dell'On. Calza-Bini, Segretario Nazionale del Sindacato, e con l'intervento del Podestà di Messina, ing. Salvatore» ed a Siracusa «una seconda adunata con la presenza del Commissario Comm. Sofia», a Catania si era svolta «l'adunata plenaria degli architetti della Sicilia orientale, e di Reggio, sempre con la presenza dell'On. Calza-Bini e con l'intervento del Sindacato Regionale degli Ingegneri con a capo il vice-segretario Ing. Sagone». Da questo primo resoconto emerge già come la parte più attiva della Sicilia dal punto di vista sindacale fosse quella orientale, dal momento che le altre province non erano neanche citate, sebbene Palermo fosse il capoluogo siciliano.
L'articolo proseguiva menzionando i professionisti che avevano partecipato alla discussione degli ordini del giorno maturati, ovvero «l'Arch. Calandra, professore all'Università di Messina e Fiduciario provinciale per quella provincia, relatore dell'ordine del giorno riguardante le costruzioni religiose», «l'Arch. Fichera, professore all'Università di Catania e relatore dell'ordine del giorno per la codificazione dei concorsi», il «Segretario Regionale, Arch. Leone, relatore degli altri ordini del giorno», il «Prof. Camillo Autore, dell'Università di Messina» ed altri architetti ed ingegneri meno noti, ovvero «l'Arch. Prof. Sebastiano Agati, Fiduciario per Reggio; Ingallina, fiduciario per Ragusa; Falchetti, Aloisi, Sardella, Mastrojanni, Condorelli; gli ingegneri Sagone, Attanasio, Ferro Barreca e Guglielmino»[1].

Ad eccezione dell'architetto Leone, i primi nomi citati ricorrono nella presente trattazione poiché sono stati più volte citati a proposito di Messina, in relazione al Palazzo di Giustizia, ad alcuni concorsi o per il legame con taluni degli artisti dei quali si è approfondita la produzione.

[1] *Manifestazioni di vita sindacale in Sicilia*, in "Architettura e Arti Decorative", IX, ottobre-novembre, fasc. 2-3, 1929, s.p.

Enrico Calandra, che si trovava nella città sullo Stretto sin dal 1907 – ove insegnò Disegno d'ornato e architettura elementare fino al 1930, quando si trasferì, dopo un breve periodo a Napoli, presso la Facoltà di Architettura di Roma[2] –, redasse «la relazione critico-illustrativa» pubblicata all'interno del Primo Quaderno de' l'Italia Fascista (volume realizzato nel 1928, come si è visto in precedenza, in occasione dell'inaugurazione del Palazzo di Giustizia di Messina) con il titolo *Il monumento e il suo autore*. L'architetto era in ottimi rapporti con Marcello Piacentini, come dimostrano alcune lettere conservate presso il Fondo Piacentini di Firenze già citate, dalle quali emerge anche l'utilizzo da parte dell'architetto romano del testo sul Palazzo – evidentemente ritenuto valido e completo – al fine di promuovere la nuova realizzazione sugli organi di stampa, come dimostra la missiva inviata al direttore della rivista Edilizia e Lavori Pubblici[3]. Calandra, inoltre, a riprova dei solidi contatti con gli altri professionisti e dell'inserimento nell'ambiente istituzionale, figurava tra i componenti della Commissione del Concorso bandito nel 1922 per il Monumento ai Caduti di Messina, insieme a Piacentini, ad Arturo Dazzi ed a Francesco Fichera[4]: come accennato in precedenza, la vittoria dei Rapisardi provocò numerose polemiche (dal momento che i due fratelli lavoravano presso lo studio di Piacentini) che condussero, infine, all'annullamento dello stesso[5].

Camillo Autore, invece, oltre ad essere assistente di Calandra a Messina dal 1919, aveva vinto il Concorso per la nuova Palazzata (al quale avevano partecipato anche i fratelli Rapisardi) insieme a Giuseppe Samonà, Raffaele Leone e Guido Viola[6], aveva partecipato alla Mostra di Arti decorative siciliane di Taormina del 1928, collaborando con Adolfo

---

[2] P. Barbera, *Architettura in Sicilia tra le due guerre*, Palermo 2002, p. 222.

[3] Nel documento, risalente al 1928 sebbene la data non sia apposta, lo scrivente (un collaboratore di Piacentini presso il suo studio) riferiva a Pincherle Muratori di essere stato incaricato dall'architetto, impossibilitato a muoversi in seguito ad un infortunio automobilistico, di inviargli le fotografie del Palazzo di Giustizia di Messina e la relazione redatta da Calandra affinché, come da accordi, potesse provvedere alla pubblicazione sulla propria rivista. Lettera inviata a Gustavo Pincherle Muratori il 7 novembre (s. a.), Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 50.

[4] *Messina. Concorso per il monumento ai caduti*, in "L'Architettura Italiana", agosto 1922, pp. 63-64 e *L'esito del concorso per il monumento ai caduti di Messina*, in "L'Architettura Italiana", ottobre 1923, pp. 119-120.

[5] Per approfondire la vicenda si rimanda al paragrafo dedicatogli (alle pp. 160-170) nel saggio: E. Ippoliti, *Dal dibattito nazionale sulle riviste alla cronaca locale: i monumenti ai caduti di Messina e Siracusa. Gaetano Rapisardi e la pratica professionale*, in M. L. Neri (a cura di), *Un'altra modernità della cultura architettonica del XX secolo*, Roma 2011, pp. 155-196.

[6] P. Marconi, *Il concorso nazionale per il progetto della nuova Palazzata di Messina*, in "Architettura e Arti Decorative", X, agosto 1931, pp. 583-614.

Romano, Daniele Schmiedt, Carmelo Accetta ed Antonio Bonfiglio[7] e, sempre a riprova dei contatti con gli artisti messinesi, aveva realizzato il *Cippo Onorario* «eretto sullo sbarcadero di Porto Salvo in Reggio a ricordo dello sbarco del principe di Napoli salutato per la prima volta Re d'Italia»[8] (per il quale Bonfiglio aveva realizzato il grande bronzo raffigurante una *Athena Promachos*) ed il Palazzo di Giustizia di Vibo Valentia, decorato da Daniele Schmiedt.

Francesco Fichera, infine, non a caso in occasione della «adunata plenaria» si era occupato della «codificazione dei concorsi»: come evidenziato da Paola Barbera, infatti, i legami con il mondo accademico romano diventavano «ogni giorno più saldi» per via dell'«asse Piacentini-Fichera», poiché il nome dell'architetto catanese compariva «costantemente accanto a quelli di Piacentini, Foschini, Giovannoni, Bazzani, Calza Bini e pochi altri in molte commissioni chiamate a giudicare progetti per concorsi e borse di studio»[9]. Fichera era presente, come accennato, nella Commissione per il Concorso al Monumento ai Caduti di Messina ma anche in quella per la nuova Palazzata di Messina (insieme ad Alberto Calza Bini, Segretario del Sindacato, Ugo Ojetti, Roberto Papini ed Edmondo Del Bufalo)[10] ed in quella del Secondo Concorso per le Chiese della Diocesi di Messina (insieme ad Enrico Calandra, Arnaldo Foschini, Giovanni Battista Milani, Enrico Del Debbio, Camillo Puglisi Allegra, Gaetano Minnucci, Roberto Marino e Monsignor Barbaro, mentre fra i componenti della Commissione del primo figurava Piacentini)[11]; aveva partecipato, insieme ad Arturo Dazzi, al Concorso per il Monumento ai Caduti di Palermo – occupandosi dell'aspetto architettonico e progettando un grande arco barocco[12] – ed aveva esposto alcuni suoi progetti catanesi, caratterizzati da «uno stile insieme ispirato ed elegante»[13], in occasione della Prima Biennale d'Arte di Roma, evento

---

[7] S. Bottari, *Il gruppo degli artisti messinesi. Alla Mostra di Taormina,* in "Gazzetta di Messina", 16 giugno 1928.

[8] N. d. R., *Cippo onorario a Reggio Calabria, Arch. Camillo Autore,* in "Architettura", agosto 1932, p. 422.

[9] P. Barbera, *Architettura in Sicilia tra le due guerre*, op. cit., p. 38.

[10] *La commissione per il giudizio del Concorso della Palazzata di Messina*, in "Architettura e Arti Decorative", X, ottobre 1930, II, s. p.

[11] *Concorso per le chiese della diocesi di Messina,* in "Architettura", XI, 1932, n. speciale.

[12] Sull'argomento si veda l'articolo *Il concorso per il Monumento ai caduti di Palermo*, in "Fiamma", gennaio 1925, menzionato da A. V. Laghi, *Arturo Dazzi scultore e pittore*, Pisa 2012, p. 49.

[13] F. Sapori, *La prima mostra Biennale d'arte in Roma. II - Architettura, scultura, decorazione, bianco e nero*, in "Emporium", Vol. LIII, n. 318, 1921, p. 304.

al quale avevano preso parte anche Ercole Drei, Alfredo Biagini e Marcello Piacentini, nonché alla Terza edizione della medesima esposizione[14].

Il solido rapporto instaurato con Piacentini, d'altronde, era dimostrato anche dalle pubblicazioni dedicategli dall'architetto romano: già nel 1929 Piacentini aveva pubblicato l'articolo *Francesco Fichera. Architetto siciliano* su "Architettura e Arti Decorative", mentre nel 1931 gli dedicò il volume della collana "Maestri dell'Architettura", edito a Ginevra, nel 1934 redasse la prefazione del suo studio su Vaccarini – che inaugurava le pubblicazioni della Classe delle Arti della Reale Accademia d'Italia, la prestigiosa istituzione nell'ambito della quale, come si ricorderà, nel 1936 l'architetto avrebbe organizzato il VI Convegno Volta dedicato al tema dei Rapporti tra le arti e l'architettura – e nel 1939 pubblicò un ulteriore articolo su "Architettura" che, come dichiarato dal titolo, illustrava le *Recenti opere di Francesco Fichera*[15].
Nella prefazione al volume del 1934 Piacentini lo definiva «un architetto-studioso» e considerava il suo scritto «dotto e geniale insieme» poiché, a suo parere, l'architetto era capace di rinsaldare «la sua fresca e moderna produzione artistica con l'aiuto degli studi profondi e metodici, nello stesso modo con cui porta(va) nelle ricerche e nella critica tutti i vantaggi della matura conoscenza dell'arte e del mestiere»[16].

Due anni prima, un altro articolo apparso su "Architettura" – *Risveglio architettonico in Sicilia*[17] (probabilmente scritto da Fichera, unico componente siciliano della redazione della rivista, come ricordato anche da Barbera[18], sebbene fosse pubblicato accompagnato dalla sigla N.d.R.) – illustrava i progetti di alcuni degli architetti già menzionati. L'aspetto più evidente risultante dallo scritto, tuttavia, era la comune appartenenza dei fautori del cosiddetto «anelito di rinnovamento» al medesimo ambito, culturale (per i legami con l'ambiente romano) prima ancora che geografico: i fratelli

---

[14] Come testimoniato dalla presenza del suo Palazzo delle Poste e dei Telegrafi di Siracusa tra le illustrazioni dell'articolo di Carlo Cecchelli sull'esposizione: C. Cecchelli, *L'architettura alla terza Biennale romana*, in "Architettura e Arti Decorative", v. 2, n. 11-12, 1924-25, pp. 528-545.

[15] M. Piacentini, *Francesco Fichera. Architetto siciliano*, in "Architettura e Arti Decorative", IX, II, 10, ottobre 1929, pp. 433-460; id., *Recenti opere di Francesco Fichera*, in "Architettura", XVIII, 10, ottobre 1939, pp. 589-606; id., *Francesco Fichera*, Maestri dell'Architettura, Ginevra 1931; F. Fichera, *G. B. Vaccarini e l'architettura del Settecento in Sicilia*, Reale Accademia d'Italia, Roma 1934.

[16] M. Piacentini, *Prefazione*, in F. Fichera, *G. B. Vaccarini e l'architettura del Settecento in Sicilia*, op. cit., p. 8.

[17] N. d. R., *Risveglio architettonico in Sicilia*, in "Architettura", XI, giugno 1932, pp. 275-288.

[18] P. Barbera, *Architettura in Sicilia tra le due guerre,* op. cit., nota 60, p. 181.

Rapisardi lavoravano, infatti, presso lo studio di Piacentini, Camillo Autore e Giuseppe Samonà erano allievi di Enrico Calandra (all'epoca, come anticipato, già a Roma), Fichera, che a sua volta aveva studiato a Roma, come visto era in stretto contatto con Piacentini di cui, in più di un'occasione, rappresentò «il braccio sull'isola»[19], mentre gli altri architetti – Ernesto Bruno La Padula, Giuseppe Marletta, Alfio Fallica e Francesco Fiducia – erano tutti originari del catanese e si erano formati presso la Scuola Superiore di Architettura di Roma da poco istituita.

A riprova del rapporto di amicizia esistente tra i due, sembra interessante citare una lettera conservata presso il Fondo Piacentini di Firenze, che Fichera inviò all'architetto il 14 settembre 1942. Il soggetto della missiva consiste in un chiarimento, successivo ad un litigio evidentemente avvenuto qualche giorno prima, quando l'architetto catanese era ospitato da Piacentini, come si desume dalle prime righe:

> «Mio caro Marcello, mai rancore – che è brutta reazione –, ma dolore (e anche questo termine mi sembra esagerato se penso a tante povere madri di guerra). Nonostante che il tempo e i tempi abbiano esagerato, teso la mia sensibilità (e questa è una delle ragioni per cui mi sono appartato), difficilmente reagisco nel senso che tu dici ottocentesco.
> A casa mi dicono che comincio a saper vivere; io penso che comincio a sapere invecchiare (cioè a sapere morire a poco a poco).
> Ma questa volta ho istintivamente – più che deliberatamente – non reagito: perché ti voglio bene; perché ero tuo ospite; perché avrei certamente aggravato la frattura, cosa di cui mi sarei dopo assai rammaricato, come hai fatto tu con tanta amorosa prontezza e tanto commovente sentimento».

Al di là dei dettagli relativi alla discussione, dal documento emerge l'intenso legame tra i due – attestato anche da altre lettere e da scambi di telegrammi augurali –, in quanto Fichera concludeva dichiarando di essere rimasto troppo tempo lontano da Piacentini e come «questo ormai superato incidente» li avesse fatti «rivoltare, riconoscere e ritrovare», per cui si accomiatava scrivendogli: «Ora, sì, posso stringerti la mano e abbracciarti con tutto il cuore» e firmandosi «Ciccio».
Un altro aspetto che sembra utile sottolineare riguarda una sorta di sfogo dal quale si desume come, sebbene l'architetto "dominasse" la scena catanese, non fosse esente da critiche e da dinamiche non sempre favorevoli, e come giudicasse l'ambiente cittadino

[19] *Ivi,* p. 53.

"ristretto", termine da intendersi, probabilmente, nel senso di un diffuso provincialismo. Fichera, che poco più avanti descriveva poeticamente il proprio stato d'animo – «la mia ansia, il mio cruccio vengono, come onde concentriche sempre più serrate, da una vasta profondità: è umanità, è italianità, è sicilianità» – confessava, infatti, a Piacentini:

> «È per me – caro Marcello – ormai arrivato il momento di preparare il bilancio. Se mi volto indietro trovo che da parte degli altri mi è venuto più male che bene (talvolta proprio senza ragione alcuna). Da parte mia riconosco che avrei potuto (e certamente voluto) fare di più e commettere meno errori (di cui una gran parte per buona fede). Ma ciò non è da imputare soltanto alla mia volontà, ma anche alla sempre più crescente ristrettezza (sotto un certo aspetto) dell'ambiente in cui vivo (e morirò); a speciali condizioni che vorrei definire geopolitiche»[20].

Ad ogni modo, la predominanza di Francesco Fichera e dell'area orientale dell'isola sia rispetto alle istanze di rinnovamento sia a proposito dei legami con Roma e con le istituzioni, ed in particolare con il Sindacato Nazionale Fascista Architetti, viene confermata anche dallo spoglio delle "Pagine di vita sindacale" pubblicate da "Architettura e Arti Decorative", in seguito divenuta "Architettura": nel febbraio del 1930, in occasione della riunione del Direttorio Nazionale dei Sindacati a Roma, ad esempio, Fichera era l'unico rappresentante della Sicilia.
Dalla lettura del resoconto emerge l'intento del Sindacato di Catania di rendersi autonomo rispetto a quello di Palermo («l'Arch. Fichera aderisce, sebbene con evidente rammarico, ad attendere per Catania il riconoscimento necessario»). L'articolo riferiva, infatti:

> «per la Sicilia l'inquadramento Sindacale si è dimostrato opportunamente diviso in due separati organismi; per la Sicilia Orientale a Catania, e per quella occidentale a Palermo. [Il Segretario Nazionale] comunica che ha proposto al Ministero delle Corporazioni di dare il benestare per la nomina di una sola Giunta Regionale a Palermo, rinviando quella di Catania a dopo l'approvazione dell'inquadramento separato»[21].

Le notizie presenti nei fascicoli successivi si riferivano costantemente all'area orientale: ad esempio in occasione di una visita di Calza Bini, Segretario Nazionale del Sindacato, a

---

[20] Lettera del 14 settembre 1942 di Francesco Fichera a Marcello Piacentini. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 354.

[21] *Convocazione del Direttorio nazionale in Roma*, in "Architettura e Arti Decorative", IX, gennaio-febbraio, V-VI, s. p.

Siracusa «pel giudizio sul concorso pel R. Istituto Tecnico e Liceo Scientifico» (concorso sulla cui vicenda si tornerà poiché Fichera ottenne il secondo premio, mentre il primo non era stato attribuito, ed in seguito fu incaricato di redigere un progetto esecutivo infine non rispettato, tuttavia, dall'Ufficio Tecnico Comunale), veniva riferito di una riunione organizzata a Taormina da «un gruppo di architetti appartenenti ai Sindacati Siciliani»: se in rappresentanza di Catania erano presenti Fichera e Leone e per Messina ben cinque professionisti (Calandra, Autore, Samonà, Capri e Falchetti), in rappresentanza di Palermo vi era soltanto Gesugrande[22].

Nel febbraio del 1933, invece, veniva riferito di una «importante assemblea sindacale al Sindacato Architetti di Catania» nel corso della quale Alfio Fallica, «fiduciario della Sezione», si era espresso a proposito «dell'albo e degli incarichi giudiziari per i quali dovrebbe essere richiesto ai Sindacati competenti l'opportuno consiglio e i nominativi», «sugli incarichi di edilizia da doversi affidare sempre a chi ha opportuna adeguata preparazione o per concorso», «sui piani regolatori; regolamenti edilizi; commissioni edilizie; per i quali (aveva) formulato voti di rapida attuazione»; «sulle mostre; pubblicazioni di architettura; propaganda professionale, dei quali argomenti (aveva) dato notizie di pratiche in atto e in preparazione», mentre Fichera, «a richiesta dell'assemblea», aveva dato «notizie del piano regolatore della Città, purtroppo ancora lungi da una concreta soluzione»[23].

Quest'ultimo punto sembra di particolare interesse al fine di delineare la situazione del contesto catanese di quegli anni, poiché il nodo del Piano regolatore si sarebbe trascinato a lungo, come si può desumere non soltanto dagli articoli apparsi sulla rivista già menzionata ma anche dalle analisi successive. Già all'interno dell'articolo dell'ottobre-novembre 1929 – *Manifestazioni di vita sindacale in Sicilia* – tra le questioni «più particolari, riflettenti gli interessi della città» l'assemblea aveva discusso circa la necessità di un Piano regolatore, di cui aveva proposto «lo studio di un Bando di Concorso Nazionale»[24], del quale si dava notizia nel fascicolo di dicembre 1930:

---

[22] *Riunione dei Sindacati della Sicilia*, in "Architettura e Arti Decorative", IX, maggio 1929, s. p.

[23] *Importante assemblea sindacale al sindacato architetti di Catania*, in "Architettura", XI, febbraio 1933, p. 128.

[24] *Manifestazioni di vita sindacale in Sicilia*, in "Architettura e Arti Decorative", IX, ottobre-novembre, fasc. 2-3, 1929, s.p.

> «Sta per essere bandito dal Podestà della Città di Catania, Generale Grimaldi, un concorso tra architetti ed ingegneri italiani, per il nuovo Piano Regolatore della Città stessa. Il Bando fra pochissimi giorni sarà di pubblica ragione: intanto possiamo anticipare che il concorso sarà molto importante, per l'interesse del problema intrinseco e per i forti premi (150.000 lire in tutto)»[25].

La pubblicazione del «Concorso Nazionale per il progetto di massima del Piano Regolatore di ampliamento e di sistemazione interna della città di Catania» era avvenuta nel marzo del 1931, puntualmente riportata dalla rivista[26], così come l'esito: la giuria, «composta dai seguenti membri: Comm. A. L. Farina, Commissario prefettizio, presidente; Arch. A. Calza Bini; Prof. G.B. Milani; Prof. Gustavo Giovannoni; Prof. Concezio Petrucci; Ing. Dott. Armando Paterna; Prof. Guido Libertini; Arch. Dott. Raffaele Leone» non aveva assegnato il primo premio, ma il secondo «al progetto recante il motto *Alfa 932* degli Architetti Prof. Piccinato, G. Marletta, I. Guidi ed il terzo premio al progetto con il motto *S.P.Q.C.* degli ingegneri M. Mancini, G. Paternò, G. Severino»[27].

La questione veniva analizzata in modo più approfondito sul fascicolo di settembre 1932 della rivista ove, oltre a riferire le difficoltà legate alla scarsa diffusione delle notizie ed alla conseguente esigua partecipazione al Concorso da parte degli urbanisti italiani (erano stati presentati soltanto quattro progetti), veniva delineata la situazione urbanistica di Catania:

> «La città difatti, così come si è sviluppata negli ultimi anni di attività edilizia, bloccata alle spalle dalla collina, ad oriente dal mare, a Sud (verso la pianura) da un notevole sviluppo industriale, non consente altre linee di logico sviluppo edilizio che verso Nord, sulle prime bellissime colline della regione Etnea e lungo il mare verso Acicastello.
> Senonché la città è tagliata fuori dal mare da una cintura ferroviaria costiera che ha portato conseguentemente con sé (oltre che la preclusione di ogni possibilità di godimento della bellissima costa) un notevole sviluppo costiero di magazzini e capannoni industriali quasi centrali. Necessario quindi apparisce (ed il bando di concorso lo consigliava) portare verso terra la cintura ferroviaria spostandone la stazione ed aprendo così nuovi orizzonti verso la marina.

---

[25] *Concorso per il piano regolatore della città di Catania*, in "Architettura e Arti Decorative", X, dicembre, fasc. IV, 1930, s.p.

[26] *Concorso per il piano regolatore della città di Catania,* in "Architettura e Arti Decorative", X, marzo 1931, fasc. IX, p. 475.

[27] *Esito del concorso per il Piano regolatore di Catania,* in "Architettura", XI, luglio 1932, fasc. VII, p. 392.

Oltre a questo grave problema ferroviario un altro se ne presenta ed è quello dell'attraversamento della città da Nord a Sud, divenuto oggi faticoso, se non addirittura impossibile, sia per insufficienza dell'unica arteria, la via Etnea (che è stato invero la grande direttrice dello sviluppo della città) sia per la strozzatura dello sbocco Sud della via stessa, chiusa alla bellissima piazza del Duomo dalla stretta porta Uzeda.

Accanto a questi due problemi per così dire diretti ed interni, altri se ne affacciano di più vasti e più larghi. Ad esempio quello di dare una ossatura organica alle borgate di Ognina, Guardia Ognina, Porto Ulisse e Cibali, borgate ormai raggiunte dal disordinato sviluppo edilizio degli ultimi anni e ormai incluse nella compagine della città d'oggi.

E poi ancora quello dello sviluppo dei nuovi quartieri sulle meravigliose colline panoramiche della regione Etnea immediatamente a Nord della città, dove la mancanza di un piano edilizio ha portato fino ad oggi ad uno sviluppo quasi esclusivamente lineare con non lieve pregiudizio alla viabilità della zona e alla economia urbanistica della regione.

E poi ancora infine l'interessante vastissimo tema di un piano regionale che sappia dare ossatura organica ed economica a tutti i paesi della ricca e stupenda regione Etnea che, ora sparsi e male collegati, potranno domani essere non solo una risorsa economico-edilizia della città ma, a lume di una più moderna visione, sede più bella e logica per l'espansione della vita della regione catanese»[28].

L'articolo esponeva, inoltre, le soluzioni proposte dal progetto vincitore ai suddetti problemi, pur lamentando alcuni limiti insiti nello stesso bando, come l'esagerata previsione di sviluppo «della metropoli di mezzo milione di abitanti», mentre si riteneva «molto più utile lasciare completamente arbitro il concorrente sia di ricavare dai dati statistici che l'amministrazione gli (avrebbe potuto) fornire, gli incrementi della popolazione e le possibilità future; sia di risolversi da solo ogni altro problema» e, semmai, avvertirlo di ciò che «allo stato delle cose» non era realizzabile, come lo spostamento di linee ferroviarie «o soluzioni dipendenti da altre amministrazioni che non (fossero) quelle comunali».

Fra i vari problemi, quello «dell'attraversamento Nord-Sud» sembra di particolare interesse poiché la soluzione proposta, che sarebbe poi stata adottata nonostante la mancata realizzazione del piano, prevedeva lo sviluppo di «una nuova grande arteria parallela alla via Etnea […] e dell'altra direttrice dello sviluppo edilizio, la via XX Settembre che, direttamente da Ovest ad Est, porta(va) alla Marina»[29]: come si vedrà più avanti,

---

[28] C. S., *Concorso per il piano regolatore di Catania*, in "Architettura", XI, settembre 1932, fasc. IX, p. 492-494.

[29] *Ivi,* p. 494.

l'area prescelta per il nuovo Palazzo di Giustizia – l'attuale piazza Giovanni Verga – si trovava proprio alla fine della via XX Settembre, ovvero in una zona che, a partire dagli anni Trenta, assistette ad una grande crescita sia in termini di sviluppo edilizio sia di centralità rispetto alle aree più importanti della città.

Sebbene il tema del Piano regolatore e dello sviluppo urbanistico di Catania esuli dalla presente trattazione, sembra opportuno accennare, a grandi linee, alla questione, allo scopo di comprendere il contesto – dal punto di vista storico ed urbanistico – nel quale è sorto il Palazzo di Giustizia. Se per le analisi specifiche si rimanda, dunque, ai numerosi studi storici ed urbanistici esistenti[30], occorre almeno sottolineare come il Concorso sin qui descritto si sarebbe rivelato «un'altra occasione mancata». I progetti vincitori, infatti, «rivisti, manipolati, pasticciati alla ricerca di compromessi impossibili fra tendenze monumentali e soluzioni più razionali», alla fine non sarebbero stati realizzati mentre, come riportato da Antonio Rocca, «in un alternarsi ed intrecciarsi di iniziative pubbliche e private»[31], alcuni interventi – fra cui il Palazzo di Giustizia – avrebbero visto la luce. A tal proposito lo studioso notava la contrapposizione esistente tra gli «edifici di prestigio realizzati nelle zone più importanti e redditizie» e gli «insediamenti più anonimi e popolari» in periferia, nonché il proliferare della «variegata edilizia minore destinata all'utente privilegiato: la media-piccola borghesia».

Inoltre, menzionando lo sviluppo delle committenze pubbliche per via del graduale consolidarsi del Regime, Rocca riferiva come «i nostri architetti più importanti con Francesco Fichera in testa» avessero realizzato «scuole e diversi edifici pubblici»[32].
Per comprendere la centralità di Fichera, infatti, non è sufficiente considerare la sua presenza in seno al Sindacato Nazionale, il rapporto diretto con Piacentini o il ruolo determinante, già ben evidenziato da Barbera, svolto al fine di «garantire una sorta di

---

[30] Si veda: M. Mancini, *Catania: pagine di urbanistica e di architettura dagli anni 30 ad oggi*, Ordine degli Ingegneri della provincia di Catania, Catania 1980; E. Sessa (a cura di), *Razionalità mediterranea. L'architettura catanese fra le due guerre*, in "Giornale dell'Architettura", IV, febbraio, 1997, p. 4; C. Dollo (a cura di), *Per un bilancio di fine secolo: Catania nel Novecento,* atti del 2° Convegno di studio: 1921-1950, Società di storia patria per la Sicilia orientale, Catania 2000; M. T. Galizia, *L'ambiente urbano di Catania nel '900: le architetture degli anni '20,* Roma 2003; S. Padrenostro, *Catania nel moderno: l'immagine e la sua costruzione nella prima metà del Novecento*, Catania 2009.

[31] A. Rocca, *L'arte del Ventennio a Catania: il déco, il 900, il razionale: architettura e arti minori*, Catania 1988, p. 19.

[32] *Ibidem.*

unitarietà negli indirizzi e nelle politiche di distribuzione dei più importanti incarichi»[33] in Sicilia: l'architetto catanese giocò la «parte del leone nel campo delle opere pubbliche», come si comprende bene limitandosi a confrontare le sue realizzazioni con quelle degli altri professionisti dell'area catanese sinora menzionati, «raramente favoriti nelle occasioni realizzative ma assai spesso elogiati e incoraggiati sulle riviste»[34], e degli altri architetti locali, che si destreggiavano «tra pochissimi incarichi pubblici e lavori per privati»[35].

A proposito del Piano regolatore, occorre notare come la città, dopo il il terremoto del 1693 e la ricostruzione ad opera di Camastra – che aveva rivolto «l'abitato verso il vulcano e fissa(to) nei Quattro Canti il cuore della nuova struttura»[36] –, non avesse mai avuto «un disegno complessivo, tradotto in un unico grafico, che ne prevedesse lo sviluppo in un determinato arco di tempo»[37].
Sebbene «già nella prima metà del XIX secolo, "risalendo" via Etnea» il centro si fosse spostato «a piazza Stesicoro dove trova(va)no sede i Tribunali»[38], la prima proiezione planimetrica volta a prefigurare lo sviluppo urbano considerando il risanamento e l'ampliamento della città risaliva al piano pubblicato nel 1888 dall'ingegnere Bernardo Gentile-Cusa[39]. Giungendo al ventesimo secolo, Giuseppe Dato riferiva, poi, come dai primi anni del Regime al 1931, quando fu bandito il Concorso già citato, «il nuovo gruppo dirigente fascista» si fosse impegnato «da un lato in un'abile e demagogica politica dei lavori pubblici, con scarse realizzazioni, e dall'altro nella messa a punto sul piano ideologico e propagandistico di nuovi temi urbani e territoriali riassunti poi nel bando» portando avanti, nella sostanza, «il programma della precedente amministrazione riformista, che tendeva a conciliare gli interessi della borghesia fondiaria ed imprenditoriale con il bisogno di occupazione delle masse popolari»[40].

---

[33] P. Barbera, *Architettura in Sicilia tra le due guerre,* op. cit., p. 51.

[34] *Ivi,* p. 52.

[35] *Ivi,* p. 51.

[36] G. Arcidiacono, *San Berillo di Catania: da centro a periferia*, in *Periferie? Paesaggi urbani in trasformazione*, in "Architettura e città", 2, 2007, p. 87.

[37] G. Dato, *La città e i piani urbanistici. Catania 1930-1980*, Catania 1980, p. 10.

[38] G. Arcidiacono, *San Berillo di Catania…,* op. cit., p. 87.

[39] B. Gentile Cusa, *Piano regolatore pel risanamento e per l'ampliamento della città di Catania*, Catania 1888.

[40] G. Dato, *La città e i piani urbanistici…,* op. cit., p. 16.

In questo senso non era certamente un caso che i due nuovi istituti di istruzione superiore – entrambi progettati da Fichera – si trovassero «lungo il viale regina Margherita e a Piazza Roma, cioè in quella parte di città scelta a luogo di residenza di lusso dalla borghesia» che aveva dato luogo allo spostamento degli «interessi fondiari e commerciali dall'antico centro civico (Piazza Duomo-Piazza Stesicoro) all'asse dei viali come già previsto nel piano regolatore di ampliamento dell'Ingegner Gentile-Cusa nel 1888»[41].

Si trattava dell'Istituto Commerciale De Felice, progettato tra il 1926 ed il 1929 in piazza Roma, e dell'Istituto Tecnico Industriale Archimede, progettato dall'inizio degli anni Venti e terminato oltre un decennio dopo, sito in viale Regina Margherita.
Entrambi i progetti erano molto interessanti dal punto di vista stilistico e compositivo: il primo, in particolare, è stato già citato nel capitolo relativo al Palazzo di Giustizia di Messina per via del confronto con la facciata dell'edificio piacentiniano. Come evidenziato anche da Bruno Messina nel recente testo *Città e memoria in Fichera,* infatti, la facciata dell'Istituto – che era stato elogiato da Piacentini all'interno della pubblicazione citata in precedenza e dedicata, nel 1931, all'architetto catanese[42] – aveva adottato «in toto il modello piacentiniano»[43], poiché era caratterizzata dal medesimo sviluppo orizzontale, dall'identico numero di semicolonne di ordine dorico, dal triplice ingresso, dalla presenza di un attico all'interno del quale erano apposti due medaglioni richiamanti i due tondi scolpiti da Giovanni Prini, dalla medesima ripartizione delle aperture e dai piccoli elementi decorativi posti fra i due ordini di finestre che richiamavano l'idea dei tondi dei giureconsulti messinesi.
Nonostante le differenze nell'uso dei materiali – Fichera ricorse alla pietra lavica, certamente più caratteristica della zona e più facilmente reperibile rispetto alla pietra di Solunto –, l'assenza dell'elemento posto a coronamento della facciata messinese (adatto a sottolineare la nobiltà e la funzione del Palazzo preposto alla Giustizia ma non ad un semplice edificio scolastico) e la diversa conformazione a livello planimetrico (dovuta alle diversissime esigenze dei due edifici nonché all'area a disposizione dei due progettisti) l'Istituto De Felice può, dunque, essere considerato un omaggio reso da Fichera a Piacentini ed alla sua (sino a quel momento) unica realizzazione in Sicilia[44], che non

---

[41] *Ibidem.*

[42] M. Piacentini, *Francesco Fichera,* op. cit., p. XVI.

[43] B. Messina, *Città e memoria in Fichera,* Siracusa 2020, p. 51.

[44] Nel secondo dopoguerra, tra il 1952 ed il 1955, infatti, Piacentini avrebbe progettato, insieme ad Alberto ed a Giorgio Calza Bini, il Cinema-Teatro Metropolitan di Catania.

poteva non essere considerato un modello, ad ulteriore testimonianza del legame esistente tra i due.
A proposito dell'Istituto Tecnico Industriale Archimede, invece, bisogna sottolineare come anche in questo caso risulti evidente un richiamo al passato greco siciliano poiché, sebbene in forme più modeste e semplificate, il grande frontone centrale e le paraste completate da stilizzati capitelli ionici, che scandiscono la facciata separando le finestre, evocano l'idea del tempio greco.

Tornando alla vicenda del Piano Regolatore, occorre soffermarsi sull'area della sede precedente e su quella prescelta per il nuovo Palazzo di Giustizia.
Il Palazzo dei Tribunali, divenuto insufficiente nel ventesimo secolo, come anticipato era situato in piazza Stesicoro, zona che già nell'Ottocento aveva acquisito una certa centralità: per un edificio pubblico di tale rilevanza occorreva, dunque, individuare un'altra zona altrettanto centrale (o almeno destinata a divenirlo) e idonea ad ospitarlo. La scelta ricadde sull'attuale piazza Verga, conosciuta come piazza d'Armi poiché vi si svolgevano le esercitazioni militari ed, in seguito, come piazza dell'Esposizione, essendovi stata allestita la Seconda Esposizione Agricola Siciliana del 1907[45] [Fig. 350].

Le vicende legate alla piazza sono state riportate da Michelangelo Mancini in un articolo pubblicato l'11 agosto 1976 sul quotidiano "La Sicilia", *L'aria in cui sorge piazza Verga fu acquistata dal Comune novant'anni fa per 47.520 lire.* Già nel piano di Gentile Cusa, come notato anche da Fabio Guarrera, l'area prevedeva «un'interruzione della trama regolare degli isolati, mediante la realizzazione di un immenso spazio urbano, delimitato a nord da un grande edificio»[46]. In tale spazio era stata prevista la realizzazione di un edificio militare, la Caserma di Buona Speranza, che invece «venne realizzata in fondo al corso Italia lasciando completamente liberi i due tronconi della piazza a cavallo del viale per le esercitazioni militari», mentre intorno al 1930 l'area ospitò «un campo di calcio provvisorio, con tribuna in legno e recinzione pure in legno»[47], che sarebbe rimasto in funzione sino all'inaugurazione del nuovo stadio nel 1935.

---

[45] *La II Esposizione Agricola Siciliana*, in "La Tribuna Illustrata", a. XV, n. 6, 10 febbraio 1907, p. 86.

[46] F. Guarrera, *Inventare per comporre. Analogia ed espressione nell'architettura di Francesco Fichera,* tesi di dottorato in Composizione Architettonica, XXX ciclo, IUAV, p. 168.

[47] M. Mancini, *L'aria in cui sorge piazza Verga fu acquistata dal Comune novant'anni fa per 47.520 lire*, in "La Sicilia", 11 agosto 1976.

Prima della lottizzazione dei terreni la zona «era occupata da sciare basaltiche che non permettevano lo sfruttamento agricolo del suolo»; all'inizio degli anni Trenta fu completata «la costruzione degli isolati sulle sciare»[48] e, di conseguenza, venne individuata con esattezza l'area della piazza ove sarebbe sorto il Palazzo progettato da Fichera. Oltre alla presenza dell'edificio monumentale – che, come si vedrà, sarebbe stato completato soltanto all'inizio degli anni Cinquanta –, l'area prevedeva una caserma dei carabinieri, «costruita in ritiro dalla piazza, con giardinaggio, fra viale XX Settembre e via Toselli, a cura dell'amministrazione provinciale», il Palazzo nobiliare «dei baroni Grimaldi di Serravalle e appresso il palazzo Patanè»[49] nonché altri edifici di edilizia privata, fra i quali si segnala il Palazzo Ferro, in quanto costruito nel 1948 su progetto di Fichera.

Prima di addentrarsi nella vicenda della progettazione del nuovo Palazzo di Giustizia, sembra interessante citare un documento individuato nel corso delle ricerche presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, poiché testimonia l'interessamento alle vicende urbanistiche ed architettoniche di Catania da parte di Francesco Fichera già nel primo decennio del Novecento e restituisce un quadro della situazione precedente alle riflessioni che, vent'anni dopo, avrebbero condotto all'indizione dell'infruttuoso bando di Concorso per il Piano Regolatore.
Si tratta di una lettera aperta inviata dall'architetto catanese all'Onorevole Giuseppe De Felice Giuffrida, influente politico che ricoprì a lungo l'incarico di sindaco della città etnea oltre a quello di deputato a livello nazionale [Fig. 351].

> «Onorevole
> Signor Direttore del Corriere di Catania
>
> La ringrazio della ospitalità concessa alla mia lettera e della considerazione in cui il suo giornale la ha tenuta con le osservazioni che seguono, e che finisco ora di leggere.
> Mi permetta un ulteriore intervento.
> Che la sua Amministrazione si sia preoccupata e occupata del problema della municipalizzazione delle fognature è cosa notoria, e il non averlo Ella, che – forse non a torto – si ritiene da tutti *possa tutto ciò che fortemente voglia*, potuto tradurre in pratica, fa fede della arduità e profondità del problema. Credo debba allora averle inceppato il cammino oltre la questione finanziaria e la condizione politica della città, l'esito di altre municipalizzazioni sulle quali anche le cause precedenti influirono.

---

[48] F. Guarrera, *Inventare per comporre,* op. cit., p. 168.

[49] M. Mancini, *L'aria in cui sorge piazza Verga…,* op. cit.

Dallo studio di tale problema, Ella ha derivato delle cifre che lancia con ardimento, cosa che io non ho voluto fare, in primo luogo non sembrandomi ciò opportuno se non dopo un maturo approfondimento del problema di cui si spostano di anno in anno i termini con la eccessiva estensione della città ed il crescere delle manodopere; in secondo luogo, perché non mi pare questa la sede opportuna per una precisa disamina. A me pare che non si debbano, nel campo giornalistico, che piantare idee che germinino e vivano nel libero aeree della pubblica opinione e producano frutti che vogliono essere raccolti e maturati con le cure dei pochi che sono a ciò preposti o indicati, per cultura, per elezione o per autorità.

Sia o non sia il totale contributo dei privati, a fognatura eseguita, di un milione netto all'anno (ed il supporre ciò mi pare molto ardito); sia o non sia la cifra di venti milioni sufficienti per affrontare la risoluzione dei problemi così complessi da Lei enunciati (e ciò mi pare anche più ardito): risulta però unico il mezzo per procurarseli: le leggi speciali da ottenere dal governo, come Ella dice.

La innegabile entità del contributo privato, sta lì a garantire della bontà finanziaria della operazione, ove non bastasse la suprema legge della pubblica sanità. E se si aggiunge a ciò la garanzia che può dare una amministrazione chiamiamola così, tregua di Dio: io ritengo che con così solide basi morali e materiali; col volere altissimo di una città che vuole rinnovarsi e trovarsi, sotto tutti gli aspetti, preparata al destino cui è a gran voce chiamata; e vuole in uno sforzo supremo arrivarci, senza tentennamenti e incertezze; io credo che, dato ciò, il governo non possa negarsi a fare per noi ciò che ha fatto per altre città, Napoli ad esempio.

Delle leggi speciali di cui godremo i beneficii, di cui sopporteremo i pesi. Tanto più che noi chiediamo per restituire. Si tratta di avere dalla Madre patria ciò che si dice una mano d'aiuto, per piantarci sulle gambe. Poi correremo da soli. Si sa da tutti che votate le leggi speciali per Napoli, si formò un ufficio di risanamento che preparò ed eseguì i progetti di risanamento sanitario ed edilizio.

Ed arrivati a questo punto, fermiamoci un poco. Anche questa piaga è presso di noi purulenta. Ogni buon catanese che ha affacciato il naso al di là, non dico delle Alpi, ma delle Madonie, recandosi a Palermo; avrà visto e notato, con senso di sorpresa e di dolore, quanta differenza corra tra la parte nuova di quella città e quella della nostra. E, astrazion facendo dalla evidente influenza delle peculiari qualità degli artisti chiamati a decorare con gli edifici le vie, avrà notato un senso di ordine, di finezza e di finitezza, di armonia nella lunga teoria degli edifici di queste arterie edificate; che non dipendono certo da quelle peculiari personali qualità, ma da un bisogno di bellezza diffuso nei cittadini (frutto di nobili tradizioni artistiche), da legislazioni speciali tendenti a migliorar sempre la estetica della città, dalla savia e rigida applicazione di queste. E si sarà domandato quale cieco destino, oltre quello fatale che coi terremoti ci troncò la storia e la tradizione, ci induce a peggiorarci esteticamente.

Giacché, mentre la nostra aulica città che Camastra – in una visione augurale – tagliò grandiosa e bella, è grandiosa e bella; mentre gli architetti del settecento e dell'ottocento

camminarono diritto per quella via; e mentre noi avremmo dovuto migliorarci; invece noi siamo per la china di una fatale decadenza. Per seguire il cammino di questa parabola e averne una netta idea, basta percorrere la città entrandovi da piazza dei Martiri; seguire e guardare gli edifici prospicienti nel corso V. E.; fermarsi a Piazza Municipio, Piazza Università. Così proseguendo, risalta la decadenza estetica che ha principio da Piazza Stesicorea per finire nei quartieri nuovi.

Il nostro buon catanese paragonerà con raccapriccio la superba fuga prospettica degli edifici della nostra arteria principale con la incerta fronte del Viale XX Settembre; affronterà il fastigio dei nostri palazzi barocchi alle innumeri meschine casette prospicienti sui nuovi viali col portoncino e le attigue finestre, casette or poste in basso ora in alto, ora avanti ora dietro, abortite al primo piano, giunte alle mensole dei balconi; avrà visto con letizia la armonica compostezza di così vari elementi nella nostra chiesa Collegiata e con raccapriccio il barbaro addentellato di pietrame nero del prospetto della chiesa dei Miracoli in via Umberto; si sarà fermato a godere il confortante rapporto delle tre dimensioni di piazza Università – che pare, per fortuna, salva della minaccia di ospitare un monumento – e si sarà rifiutato di penetrare nella afosa desolante sterminatezza di Piazza d'Armi che solo delle aiuole e degli alti alberi e dei *gratta-nuvole*, avrebbe potuto un po' calmare; avrà avuto un senso di raccapriccio constatando l'abbandono in cui è rimasta Piazza Roma, scelta dagli eventi per dimostrare crudamente, inconfutabilmente, le leggi della nostra psicologia. Ed il nostro buon catanese avrà pensato che non basta per giustificare questo stato presente, il brusco atteggiamento preso dalla nostra città verso nuove vie; il rapido cammino in esse fatto, senza preoccupazione di altro; il mutato spirito dell'ambiente; il turbamento di secolari adattamenti spirituali e materiali, l'abbacinamento per la rapida vivida luce di un'aurora improvvisa che chiude una notte di oscurantismo e di ignoranza: ché se i terremoti ci troncarono le fila della tradizione artistica, le dominazioni spagnuole e borboniche ci tagliarono fuori dalla evoluzione civile; peggiori in questo delle dominazioni austriache che oppressero i nostri fratelli del nord, ma insegnarono loro a commerciare e trafficare. Avrà subito pensato che oltre a ciò deve mancare una qualche legge, delle leggi, dei regolamenti che disciplinino lo incomposto sviluppo edile della nostra città; o che se vi sono non sono né imposte, né rispettate.

E avendo avuto occasione di conoscere ciò che si prepara da Palermo a Mondello e ciò che tutte le grandi città hanno fatto: case economiche, villini per impiegati, case popolari, città giardino; avrà pensato certamente che quando i piccoli proprietari, gli impiegati, gli operai avranno la possibilità di avere una casetta propria da pagare per quote annuali o di abitare le confortate case popolari: abbandoneranno, lasciandole ai più agiati, tutte le traverse dei nuovi quartieri, popolate per ora da *case-parodie* – nascoste dietro la cortina dei villini e dei palazzi di via XX Settembre – che hanno pregiudicato irrimediabilmente la estetica del nostro più bel rione.

Luoghi in cui si sono rifugiati appena racimolato un gruzzoletto — favoriti in ciò dall'odierno sviluppo del piccolo capitale – per sfuggire alla ingorda speculazione dei grossi proprietari.

E così, spinti dalla necessità; stimolati da un falso senso di vanità nel procurarsi la *casa propria*; senza nessuno intervento delle autorità competenti; senza nessuna approvazione della commissione edilizia, contro le leggi e contro la estetica; hanno tracciato un sottile varco nella lava, frazione di una futura via, ed hanno tirato su il solito portoncino coi due balconcini e si sono arrestati alle solite mensole augurali, lasciando alle generazioni future l'affermazione dell'accresciuta ricchezza. E tutti questi vani sembran bocche sdentate da cui parte un cadente canto alla miseria in fronzoli.

E a tutti è dato comprendere quanto questo inconscio indisciplinato estendersi della città, senza densità, comprometta il suo organico sviluppo così dal lato estetico che dal lato dei servizi di luce, di acqua, di fognatura, di pavimentazione, etc.

Io volevo giungere con ciò a dimostrare che quando sarà affrontato e risoluto il problema del risanamento della città, sarà anche risoluto il problema della sua estetica, quanto quello capitale e impellente. Si metterà così Catania nuova a livello della antica, riprendendo le tradizioni di una architettura che ebbe nel settecento splendori superbi.

E ricordiamoci che gli aranci e i limoni non servono solo per dar frutto ma per decorare le vie, per stimolare gli artisti onde trarne eleganti partiti decorativi. Dopo averli visti spogliati di frutti e questi spremuti per trarne ricchezze, leviamo gli occhi grati alla loro trionfante fioritura nelle vie e alla loro riproduzione nei pannelli decorativi dei palazzi.

Perdoni, onorevole signor Direttore, se più a lungo mi sono questa volta trattenuto. L'argomento è utile e dilettoso e credo anche opportuno così profumato di zagara, dopo aver tanto parlato di…pozzi neri.

E voglio lasciarla, per finire, con una immagine piuttosto che con le ordinarie frasi di congedo; una immagine di pannello decorativo che mi fa sorgere nella mente il precedente argomento ed il fervore dello sviluppo e della rinascita della nostra città. Sono tre vasi barocchi dai ricchi manichi ricurvi, dalle capaci gole in cui fioriscono superbe tre piante: l'arancio, il frumento, l'olivo. Tra il groviglio dei rami, delle foglie dei frutti, corre una targa portante questa dicitura piena di gloria: *Vivat, crescat, floreat*.

Catania, 29 agosto 1911

Architetto Francesco Fichera»[50].

Tra i numerosi spunti di riflessione proposti dal testo sembra utile evidenziare, anzitutto, il paragone tra Catania e Palermo, mosso dal desiderio di rinnovamento che Fichera nutriva per la città etnea e che, a suo parere, si sarebbe potuto realizzare attraverso un piano

[50] F. Fichera, *Il problema edilizio di Catania: Lettera aperta all'on. G. De Felice Giuffrida*, Catania 1913.

economico straordinario di aiuti volto ad agire sul risanamento sanitario e su quello edilizio, come era accaduto negli stessi anni a Napoli.

Fichera conosceva bene Palermo poiché, dopo la laurea in Ingegneria conseguita nel 1904 presso la Scuola di Applicazione per Ingegneri di Roma, aveva completato la propria formazione presso l'Accademia di Belle Arti di quella città, sotto la direzione di Ernesto Basile del quale, dopo aver conseguito il Diploma in Architettura nel 1906, era divenuto assistente per due anni.
Nel 1911 Palermo era considerata un modello positivo rispetto a Catania poiché dominata da «un senso di ordine, di finezza e di finitezza, di armonia nella lunga teoria degli edifici (delle) arterie edificate» e proiettata verso il futuro in quanto, come «tutte le grandi città», si stava preparando a progettare «case economiche, villini per impiegati, case popolari, città giardino» (l'architetto citava anche il nuovo centro di Mondello, la località balneare prossima al capoluogo che, proprio in quegli anni, aveva vissuto un enorme sviluppo). Pochi anni dopo, esauritasi la prolifica stagione basiliana, il giudizio su Palermo ed il paragone con Catania si sarebbe totalmente invertito: nei decenni successivi la città etnea uscì almeno parzialmente da quella fase di stagnazione, divenendo certamente più attiva (come visto, anche a livello sindacale) del capoluogo siciliano malgrado la mancata attuazione del Piano Regolatore e l'assenza di una vera e propria stagione di rinnovamento edilizio ed urbanistico. È, infatti, necessario riconoscere come il fermento culturale del gruppo di architetti gravitanti intorno alla figura di Fichera (ed in parte, come si vedrà, degli artisti locali) abbia condotto ad esiti maggiormente significativi rispetto a quelli raggiunti negli stessi anni a Palermo.

Altri punti di particolare interesse erano il riferimento all'intervento di Camastra e la descrizione di alcune aree della città che sarebbero state riqualificate negli anni seguenti, anche per merito delle sue architetture: piazza Roma e piazza d'Armi. Nella prima, della quale denunciava lo stato di abbandono, come accennato in precedenza sarebbe sorto l'Istituto De Felice, mentre l'afosa, desolante e sterminata piazza d'Armi avrebbe mutato il proprio aspetto proprio attraverso l'intervento dell'architetto che è al centro della presente analisi: alle aiuole, agli alberi ed ai «*gratta-nuvole*», concepiti nel 1911 quali possibili rimedi, Fichera avrebbe sostituito il ben più ambizioso e monumentale progetto del Palazzo di Giustizia che, insieme ai nuovi sviluppi della città avvenuti nei decenni successivi, avrebbe ridefinito totalmente l'aspetto, il valore e la centralità dell'area.

Nella concezione progettuale dell'architetto espressa attraverso lo scritto, infine, sembra utile evidenziare il legame esistente tra il risanamento della città ed il problema estetico: per affrontare tale questione, in particolare, Fichera considerava fondamentale il recupero della tradizione – specialmente l'architettura di quel Settecento che aveva avuto «splendori superbi» – ed il ricorso al verde, ovvero agli «aranci e i limoni» così tipici di quella zona, che avrebbero dovuto «decorare le vie» e «stimolare gli artisti onde trarne eleganti partiti decorativi».

Francesco Fichera, in F. Guarrera, Francesco Fichera. La modernità nella tradizione dell'architettura, Siracusa 2017, p. 167.

# 2. FRANCESCO FICHERA, ARCHITETTO CATANESE

Il caso del Palazzo di Giustizia di Messina, come si è visto, rientrava nell'ambito dell'ampia ricostruzione post-sisma della città e di conseguenza – per evitare lungaggini e possibili problemi o ricorsi derivanti dall'indizione di singoli concorsi per la progettazione degli edifici pubblici – si era deciso di ricorrere ad architetti «di chiara fama» come, appunto, Marcello Piacentini. La vicenda del Palazzo di Giustizia di Catania, invece, rappresenta un episodio singolo, che va collocato tra le opere pubbliche progettate durante il Ventennio, sebbene gran parte della costruzione dell'edificio sia poi avvenuta nel secondo dopoguerra.

La ragione di fondo della costruzione del nuovo Palazzo va ricercata nell'insufficienza dei precedenti locali che ospitavano le diverse sezioni, per di più dislocate in sedi differenti: come emerge da alcuni documenti conservati presso il Fondo Prefettura dell'Archivio di Stato di Catania, infatti, in precedenza la Corte d'Assise era ospitata nei locali dell'ex convento di San Francesco d'Assisi all'Immacolata, edificio divenuto di uso civile dopo la soppressione degli ordini religiosi e la confisca dei beni ecclesiastici tra il 1866 ed il 1877. I documenti in oggetto ne citavano l'imminente trasferimento «dai locali di piazza San Francesco a quelli del nuovo palazzo di Giustizia in Piazza G. Verga», per cui il Primo Presidente della Corte d'Appello chiedeva all'Ufficio Tecnico Comunale di adoperarsi per «la necessaria fornitura dei mobili occorrenti per l'arredamento dei nuovi locali»[51].

La sezione dei Tribunali, invece, si trovava in piazza Stesicoro ma, com'è possibile desumere da un documento del 10 febbraio 1949, i locali erano fatiscenti. L'Ufficio Tecnico Comunale, infatti, vi riferiva del sopralluogo effettuato negli uffici di Cancelleria del Tribunale allo scopo di determinare la cifra da stanziare per i lavori di riparazione, rilevando come «i locali di detti uffici» si trovassero «in pessimo stato per cui abbisognano di inalbamento alle volte ed alle pareti dei vani, di coloritura agli infissi ed ai labbri»[52].
Se la designazione di Piacentini per il Palazzo messinese, come emerso dalle precedenti analisi, era derivata da una sorta di "compensazione" per il mancato incarico della nuova Biblioteca Nazionale di Firenze, il ricorso a Francesco Fichera per la progettazione del

[51] Documento emesso dal Comune di Catania, 8 luglio 1952, Archivio di Stato di Catania, Fondo Prefettura, Versamento Anni '60, fascc. 8, 11, 12, 13, n. Ordine 134, serie I - XI, 1944 - 1953, Catania.

[52] Comune di Catania, Preventivo di L. 153.000 per lavori innalzamento e coloritura e verniciatura negli uffici della Cancelleria del Tribunale, 10 febbraio 1949, Archivio di Stato di Catania, Fondo Prefettura, Versamento Anni '60, fascc. 8, 11, 12, 13, n. Ordine 134, serie I - XI, 1944 - 1953, Catania.

Palazzo di Giustizia di Catania sembra una scelta quasi inevitabile, considerando la rilevanza dell'architetto nel contesto catanese, la sua influenza a livello accademico – in quanto Professore di Disegno d'Ornato e di Architettura Elementare –, ma anche culturale e politico, per i legami e le cariche in seno al Sindacato nonché per l'assidua presenza nelle Commissioni dei concorsi siciliani più importanti.
La decisione di affidare direttamente l'incarico al professionista, senza ricorrere ad alcun concorso, probabilmente rientrava in una consuetudine diffusa a Catania in quanto, se si considerano le realizzazioni pubbliche del periodo (molte delle quali progettate dallo stesso Fichera), in nessun caso si era fatto uso dello strumento concorsuale, ad eccezione della sistemazione del Giardino Bellini – per la quale fu bandito un concorso nel 1929, vinto da Camillo Autore, Giuseppe Samonà e Riccardo Gesugrande – e della vicenda, già citata, del Piano Regolatore. Se, dunque, l'incontrastata affermazione professionale di Fichera ebbe come conseguenza quasi naturale l'affidamento dell'incarico all'architetto catanese, prima di soffermarsi sul caso del Palazzo di Giustizia sembra doveroso approfondirne la figura ed i motivi legati a tale affermazione.

Come anticipato, nel corso del Ventennio Francesco Fichera ricevette le attenzioni di Marcello Piacentini, che dedicò all'architetto catanese due importanti articoli a distanza di un decennio – *Francesco Fichera. Architetto siciliano*, nel 1929, e *Recenti opere di Francesco Fichera*, nel 1939 – e la monografia del 1931, oltre ad occuparsi della prefazione del suo volume su Vaccarini nel 1934 (mentre quella al volume del 1937, dedicato ad un altro importante protagonista della storia dell'architettura, Luigi Vanvitelli, fu curata da Gustavo Giovannoni, a riprova dei floridi rapporti di Fichera con l'ambiente accademico romano).
Già Paola Barbera aveva evidenziato i numerosi punti di contatto esistenti tra Piacentini e Fichera: «oltre all'appartenenza alla stessa classe 1881» ed alla tradizione familiare «legata al mestiere dell'architetto e professionalmente più che affermata» – in quanto sia Pio Piacentini sia Filadelfo Fichera erano «professionisti riconosciuti, con studi avviatissimi e incarichi importanti», con i quali i rispettivi figli avevano iniziato il percorso professionale riuscendo, poi, ad affrancarsene – i due architetti avevano seguito un analogo iter formativo, sebbene con percorsi differenti, ottenendo «il diploma presso l'Accademia di Belle Arti e la laurea presso la Scuola di Applicazione per Ingegneri». L'aspetto di maggiore vicinanza, tuttavia, era da cogliere nel complesso della loro «vicenda professionale», che aveva attraversato «un tempo lungo (mezzo secolo) e ricco di cambiamenti radicali e stravolgimenti», ai quali entrambi erano stati in grado di

adattarsi, «trasformando, modificando parte del proprio modo di intendere la disciplina architettonica»[53].

Fichera, inoltre, era stato l'unico architetto siciliano a partecipare al VI Convegno Volta – organizzato da Piacentini nel 1936 sul tema dei Rapporti dell'architettura con le arti figurative, più volte menzionato nel capitolo dedicato alla questione del rapporto arte-architettura in Italia fra le due guerre –, presentando una relazione sul tema *L'insegnamento come preparazione alle tendenze dell'arte decorativa moderna*.

Nel volume degli Atti del Convegno era tracciato un breve profilo dell'architetto «nato a Catania il 16 giugno 1881», dalla lettura del quale è possibile rendersi conto della sua importanza, non soltanto per le cariche ricoperte in ambito accademico – «Ordinario di Architettura nella Regia Università di Catania. Accademico della Regia ed insigne Accademia di San Luca in Roma. Componente del Consiglio Nazionale delle Corporazioni» – ma anche per la produzione, progettuale e pubblicistica:

> «Opere principali (eseguite o in esecuzione): Regio Istituto Industriale; Palazzo delle Poste; Regio Istituto Commerciale, Catania; Palazzo delle Poste; Istituto Nazionale delle Assicurazioni; Istituto Nazionale di Previdenza Sociale in Siracusa; Palazzo del Consiglio Provinciale dell'Economia in Ragusa; Villa Inga in Genova; Palazzina dell'Ammiragliato in Messina (S. Raineri), ecc. - Pubblicazioni principali: "Elementi di architettura", Catania, Izzi e Zuccarello, 1923; "Una città Settecentesca", Roma, Soc. Edit. D'Arte illustrata, 1925; "Il Congresso e l'Esposizione internazionale di Architettura in Budapest", Roma, "Rivista di Architettura e Arti decorative", numero unico, 1931; "G. B. Vaccarini e l'architettura del Settecento in Sicilia", Roma, Reale Accademia d'Italia, 1934; "Filippo Juvara", Celebrazioni piemontesi, Urbino, Regio Istituto d'Arte, 1936»[54].

Ad eccezione di Villa Inga a Genova, come si nota tutte le opere progettate da Fichera si trovavano nella parte orientale della Sicilia ed in particolare a Catania, ove "regnava" incontrastato. Analizzando la sua ricca produzione – che oltre agli edifici pubblici comprende numerosi villini ed edifici residenziali, dalle case d'affitto alle palazzine private, progettate tra gli anni Dieci e gli anni Quaranta – è possibile cogliere le evoluzioni stilistiche e le principali tematiche progettuali della lunga carriera.

---

[53] P. Barbera, *Architettura in Sicilia tra le due guerre,* op. cit., p. 53.

[54] *Convegno di Arti "Rapporti dell'architettura con le arti figurative"*, Reale Accademia d'Italia, Roma, 1937, p. 342.

Pur essendosi formato, come ricordato in precedenza, con Ernesto Basile presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo, Fichera si affrancò presto «dai condizionamenti dell'insegnamento basiliano» e dalle influenze paterne «per sperimentare più aggiornate forme espressive» che, a detta di Ruggieri Tricoli, «lo inseriscono, a pieno titolo, tra i più qualificati esponenti nazionali della Architettura Déco»[55].

Tra le opere giovanili menzionate dalla voce del Dizionario Sarullo vi erano «il villino Simili a Catania del 1906, la villa Miranda sempre a Catania del 1908 e il progetto della villa La Ghirlandina del 1907, vera e propria dimostrazione di virtuosismo architettonico», nonché «la bella villa Majorana (1911), la palazzina per la Società Elettrica (1911), il cinema Olimpia (1913), la casa Fichera, la clinica Vagliasindi, tutte a Catania, la villa Mirone a Viagrande»[56]. In alcuni di questi progetti era possibile intravedere il passaggio da una prima maniera ispirata alle tendenze locali, ma anche al gusto della Secessione viennese, ed in particolare ad Joseph Hoffmann e Otto Wagner – altro tratto comune con la prima produzione piacentiniana –, ad un linguaggio semplificato e tendente al Déco ed al gusto Novecento. Maristella Casciato, ad esempio, individuava i maggiori riferimenti al linguaggio secessionista nei seguenti progetti: «la villa Simili a Catania (1908-1910), la villa Scannapieco in località Picanello (1909-1911), la villa Majorana a Catania (1911-1913), la palazzina Zappalà a Trecastagni (1912), il palazzo Failla e il palazzo Zuccarello, entrambi del 1913, ancora a Catania»[57]. Fabio Guarrera, invece, segnalava l'ispirazione ad Hoffmann in un progetto successivo, ovvero quello relativo all'Istituto Tecnico Industriale Archimede di Catania, con il quale, nel 1917, vinse il relativo Concorso[58] (sebbene, come accennato in precedenza, l'edificio sarebbe stato realizzato oltre dieci anni dopo).

Altri rimandi al linguaggio prossimo alla Secessione viennese erano stati evidenziati – come accennato a proposito del confronto proposto nel capitolo dedicato al Palazzo di Giustizia di Messina – sia da Guarrera sia da Bruno Messina nell'Istituto De Felice [Figg. 354, 355], nella progettazione del quale Fichera aveva risolto «il disegno della pianta e delle fronti partendo da alcune palesi citazioni».

---

[55] M. C. Ruggieri Tricoli, *Fichera Francesco,* in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. I, *Architettura*, Palermo 1993.

[56] *Ibidem.*

[57] M. Casciato, *Fichera Francesco,* in *Dizionario Bibliografico degli Italiani, Treccani*, vol. 47, 1997.

[58] F. Guarrera, *Inventare per comporre…,* op. cit., p. 214.

Il riferimento alla planimetria della Postparkasse di Otto Wagner era, infatti, evidente «sia nel sistema distributivo anulare interno alla corte, sia nelle soluzioni d'angolo con gli ambienti poligonali e l'abside posteriore»[59], sebbene lo studioso individuasse anche un rimando che testimonia, invece, la conoscenza della storia dell'architettura e l'ispirazione ai modelli che approfondì dedicando loro i volumi già citati (*G. B. Vaccarini e l'architettura del Settecento in Sicilia* e *Luigi Vanvitelli*, entrambi pubblicati dalla Reale Accademia d'Italia, e *Filippo Juvara*[60]). Secondo Messina, infatti, la conformazione della corte interna triangolare «conclusa dalla torretta dell'orologio, elemento di decoro e punto focale, in asse con l'ingresso principale della scuola» evocava «la disposizione del campanile nella corte circolare del settecentesco Collegio Cutelli, a cui ha inizialmente lavorato Vaccarini»[61].
Considerando il medesimo edificio bisogna, inoltre, menzionare i riferimenti già individuati nel precedente capitolo a proposito del confronto tra la conformazione e gli elementi dominanti del prospetto principale e la facciata del Palazzo di Giustizia di Messina – rispetto al quale l'edificio catanese rappresenta un vero e proprio omaggio – ma anche tra l'Istituto e l'Ambasciata tedesca di San Pietroburgo progettata da Peter Behrens [Fig. 153].

Sebbene da tali brevi confronti emergano già alcuni tratti peculiari del pensiero progettuale dell'architetto, sembra interessante riferirsi ai due articoli pubblicati da Marcello Piacentini in omaggio a Fichera non soltanto perché si tratta di un procedimento simile a quello adottato per inquadrare la figura del progettista del Palazzo di Giustizia di Messina nel precedente capitolo – ricorrendo, in particolare, ai due articoli redatti da Muñoz e Nezi – ma in quanto all'interno dei testi sono presenti numerosi passaggi desunti dalle relazioni che, come riferito da Piacentini, l'architetto soleva allegare ai progetti.
Di conseguenza, al di là di un utile inquadramento della principale produzione di Fichera e dell'opinione di un personaggio influente – non soltanto per il peso politico ed il potere a livello accademico ed istituzionale raggiunto da Piacentini nel campo dell'architettura del Ventennio ma anche considerando il rapporto diretto esistente tra i due professionisti ed il tentativo di Fichera di adeguarsi a taluni modelli distanti dalla sua precedente produzione

---

[59] B. Messina, *Città e memoria in Fichera,* op. cit., pp. 43-47.

[60] F. Fichera, *G. B. Vaccarini e l'architettura del Settecento in Sicilia,* Reale Accademia d'Italia, Roma 1934; id., *Filippo Juvara*, Celebrazioni piemontesi, Urbino 1936; id., *Luigi Vanvitelli*, Reale Accademia d'Italia, Roma 1937.

[61] *Ivi,* p. 47.

– la lettura dei suddetti articoli risulta particolarmente utile al fine di desumerne il pensiero progettuale dell'architetto catanese.

L'articolo *Francesco Fichera architetto siciliano*, pubblicato nel fascicolo di giugno 1930 sulla rivista "Architettura e Arti Decorative" conteneva un'approfondita analisi delle maggiori opere realizzate fino a quel momento dall'architetto, preceduta da alcune considerazioni più generali. Piacentini riferiva come avesse da tempo sollecitato Fichera al fine di «avere le fotografie e le notizie relative alle sue opere più significative, da raccogliere in un medaglione» per la rivista che, tuttavia, si era sempre rifiutato, «in attesa, forse, di giungere allo Edificio per il R. Istituto Commerciale in Catania, al Progetto per il R. Istituto Tecnico e il R. Liceo Scientifico di Siracusa», ovvero ai due progetti all'epoca ritenuti maggiormente rilevanti. Di seguito Piacentini riportava dei punti che sintetizzavano il pensiero, la «chiara teoria», di Fichera:

> «1. "In architettura non si copia, non si riproduce, non si imita, ma si sente il tema: progettare significa versare il proprio pensiero in ispeciale attitudine, reso cioè, plastico dalla ispirazione, entro a una forma rigida derivata dalle contingenze artistiche, materiali, finanziarie, scientifiche del tema. Lo spirito dell'architetto dev'essere continuamente capace di rotazione attorno all'asse fisso della sua personalità".
> 2. "È necessario esaltare il carattere dello scheletro costruttivo, non mascherandolo attraverso la decorazione. Come noi vogliamo che le nostre membra stiano a loro agio nei panni, così non è permesso sacrificare le membrature architettoniche entro forme che non siano a loro proprie".
> 3. "è necessario rimanere nella tradizione, evolvendosi: rimanere italiani."
> "Bisogna dai successivi punti di vista – spostantisi secondo il cammino dell'umanità, delle civiltà – riguardare l'antico con spirito, con occhio nuovo".
> "Restiamo italiani risuscitando non il passato, ma la luce del passato. Il pensiero, un pensiero: ecco ciò che per lungo tempo c'è mancato in Architettura"»[62].

In pochi punti Fichera riassumeva «i caposaldi del suo cammino», ovvero l'importanza del tema da "sentire" considerando le peculiarità di caso in caso (le «contingenze artistiche, materiali, finanziarie» e «scientifiche») ma lasciandosi ispirare dal proprio pensiero e non da modelli da copiare, riprodurre o imitare; il valore dello scheletro costruttivo, da non nascondere per mezzo di elementi decorativi, ed il richiamo alla tradizione pur

[62] M. Piacentini, *Francesco Fichera architetto siciliano,* in "Architettura e Arti Decorative", IX, II, 10, ottobre 1929, p. 435.

evolvendosi in senso moderno. Il primo punto si riconnette al tema del cosiddetto "ambientismo", già discusso a proposito della prima fase progettuale di Piacentini (presente anche nel caso del Palazzo di Giustizia di Messina) ed anche i due successivi sono riconducibili al pensiero piacentiniano; sembra interessante anticipare come tali punti sarebbero pienamente stati tenuti in considerazione nella progettazione del Palazzo di Giustizia di Catania, a riprova della saldezza del pensiero progettuale ficheriano a distanza di qualche anno, chiaramente espresso dalla relazione anche in quel caso riportata dall'articolo di Piacentini del 1939.

Tornando al testo del 1929, dopo aver tracciato le «origini didattiche» dell'architetto con Ernesto Basile ed il legame esistente con lo «splendore settecentesco della città» in cui era nato, viveva ed insegnava e che, non casualmente, aveva illustrato in un'apprezzata monografia – quasi certamente la pubblicazione del 1925 *Una città settecentesca*[63] –, Piacentini evocava il concetto di «sintesi mediterranea» (che sarebbe divenuto un altro dei capisaldi di Fichera), riassumendo i «fermenti spirituali» dell'architetto: «ricerca di forme sintetiche; chiarezza e potenza di pensiero, raccolte in semplicità di forme; impostazione della composizione nella planimetria; espressività attraverso le masse, i rapporti di vuoto e pieno, il chiaroscuro».

I progetti presentati da Piacentini erano dieci ed appartenevano a tipologie fra loro molto diverse, comprendendo edifici pubblici, ville e addirittura un'edicola funeraria. Del primo progetto, il Palazzo delle Poste di Catania, progettato nel 1919 ed inaugurato dieci anni dopo, l'architetto notava anzitutto il richiamo alla «pittoresca e fastosa architettura della città, rapidamente risorta dalle macerie del terremoto del 1693 che la distrusse dalle fondamenta», ovvero l'ispirazione al gusto Barocco. Osservando l'esterno dell'edificio il riferimento a Vaccarini ed all'architettura catanese del diciottesimo secolo appaiono evidenti: si tratta di una prima manifestazione del tema del cosiddetto "ambientismo".
Piacentini sottolineava, poi, l'«ardito rivolgimento» della soluzione planimetrica adottata poiché, in luogo del tradizionale schema distributivo nel quale «il Salone del Pubblico veniva posto al centro dell'edificio, e gli uffici di accettazione, smistamento, arrivo e partenza, venivano spinti alla periferia», in questo caso il pubblico avrebbe occupato la periferia, gli uffici di smistamento «un secondo anello concentrico» e la Corte, ove arrivava e da cui partiva il materiale postale, il cuore centrale. L'opera era lodata già da un

[63] F. Fichera, *Una città settecentesca*, Roma 1925.

articolo pubblicato nell'aprile del 1920 sulle pagine della rivista "L'Architettura Italiana" – all'interno della quale in quegli anni Fichera pubblicò numerosi articoli – che ne sintetizzava perfettamente le peculiarità, sia a proposito della funzionale ripartizione degli spazi sia a livello compositivo e stilistico:

> «I prospetti rappresentano e manifestano l'interno, ne sono il volto. Ognun vede alla prima ispezione la destinazione dello edificio attraverso la sua organica composizione; ognun vede che al pianterreno servito da ampi porticati, viene ospitato il pubblico; al primo piano, serviti da balconi, trovano posto gli uffici principali; ed al secondo piano, serviti da ampie finestre trifore, gli uffici assiepati di personale.
> La prima risorsa della composizione è nel nostro caso quella della grandiosità della massa: la più efficiente; la seconda quella della razionalità dell'organismo: la più persuasiva. La terza risorsa, che è nella piena, libera dipendenza del compositore, consiste nello imponderabile: in una intima combinazione di coefficienti spirituali tra cui ha preponderanza il flusso di ambiente, la tradizione artistica locale a cui è informata la composizione: entra appresso in giuoco la modernità del tema, la cultura e il sentimento personale»[64].

Il secondo edificio presentato da Piacentini era il Palazzo delle Poste di Siracusa [Fig. 352], progettato nel 1922 ed ultimato nel 1929. In questo caso, evidenziando anzitutto il ricorso alla medesima concezione planimetrica, in virtù dell'identica funzione del precedente progetto considerato, l'architetto riprendeva la tematica dell'"ambientismo", sottolineando la necessità di Fichera di adeguarsi all'incombente «sopravvivenza classica» del passato della città «silenziosa e bianca», caratterizzata da «quel candore un po' caldo» per la presenza del calcare locale, utilizzato nei paramenti.
Secondo l'architetto romano, il progettista aveva risolto felicemente il problema «immergendo nel clima classico il suo concepimento moderno: esterno ed interno» e ricorrendo a «particolari decorativi – pietra, legno, ferro, marmo – sempre animati da un aristocratico spirito derivato dal classico, talvolta direttamente (vedi Portale d'ingresso con le Aretuse dei tondi) da frammenti conservati nel Museo locale»[65].

Il ruolo della tradizione artistica locale e dell'ambiente di riferimento risultava di primaria importanza, dunque, nella progettazione di Fichera, ma l'architetto era attento anche all'aspetto compositivo-funzionale e razionale. Come evidenziato da Barbera, i medesimi

---

[64] *Il nuovo palazzo per le Poste Telegrafi e Telefoni in Catania (arch. F. Fichera),* in "L'Architettura Italiana", n. 4, 1920, pp. 31-32.

[65] M. Piacentini, *Francesco Fichera architetto siciliano,* op. cit., p. 444.

temi compositivi caratterizzavano sia gli edifici pubblici – nell'arco di un decennio avrebbe progettato tre edifici postali, ovvero quelli appena descritti, per Catania e per Siracusa, e quello per Ragusa, che rimase allo stadio di progetto – sia «l'esperienza progettuale per una committenza privata». Ricorrenti erano, infatti, «l'uso dell'ordine sui prospetti principali secondo modi più o meno vicini all'architettura della Catania settecentesca; la differenziazione linguistica tra prospetti principali e secondari, in cui le partiture risultano semplificate e portate verso una sperimentazione del dialogo tra struttura portante, evidenziata coloristicamente, e struttura portata; l'attenzione per la soluzione angolare dell'edificio», spesso sottolineata anche dalla presenza degli accessi ed evidente, tra gli altri possibili esempi, nella Casa di Città [Fig. 353] progettata per sé nel 1929; «il rapporto planimetrico e volumetrico tra forma circolare e impianto rettangolare» – presente in un altro edificio progettato per se stesso, la Casa di Campagna [Fig. 358] – e, aspetto di particolare rilevanza dal punto di vista stilistico e decorativo, «una ricerca dell'iconologia moderna del dettaglio decorativo volta a sostituire al dettaglio classico vocaboli legati all'esperienza quotidiana»[66].

A proposito di questi ultimi due progetti, Piacentini riportava esclusivamente delle considerazioni di Fichera, che raccontava di aver ricavato «tre corollari» dall'esperienza della progettazione di una Casa in città per sé e per i suoi familiari, ossia:

> «a) di architettura non si occupa nessuno o quasi; b) salvo dei colleghi concorrenti, che se ne occupano per scovare ciò che di brutto hai fatto ed illustrarlo ampiamente; c) ciò che di buono hai creato è stato o suggerito o voluto dal cliente; ciò che c'è di cattivo è tuo, o architetto»[67].

Inoltre l'architetto catanese riferiva di aver progettato concretamente tutti gli ambienti e la terrazza, realizzata per godere del panorama dell'Etna, nonché le porte e le finestre, mentre a proposito della Casa di Campagna, che sarebbe sorta «su un cocuzzolo di lava, strapiombante sulle vigne», raccontava di aver «piantato un massello cubico a pareti strapiombanti sul cocuzzolo lavico», ponendo al disopra di esso «una corona di pilastri cinti e chiusi da una cupola: così l'abitazione, aperta sui quattro fronti, forma da base ad un terrazzo scoperto e ad una rotonda largamente sfinestrata»[68].

---

[66] P. Barbera, *Architettura in Sicilia tra le due guerre,* op. cit., pp. 54-55.

[67] M. Piacentini, *Francesco Fichera architetto siciliano,* op. cit., p. 450.

[68] *Ivi*, p. 455.

Fra i progetti privati rientravano anche l'edicola funeraria del 1926, nella quale Piacentini individuava l'intima combinazione di «pensiero ed espressione, insieme e particolare, tradizionalismo e modernismo»[69], e la Casa sulla Lava [Fig. 353], di cui lodava «il concetto di adesione alla natura, al tema e al circostante ambiente», che vi era «espresso felicemente nella composizione architettonica, manifestante con disciplinata spontaneità l'organismo». Dal punto di vista strutturale, inoltre – richiamando il secondo punto espresso in precedenza, circa la necessità di esaltare il carattere dello scheletro costruttivo senza mascherarlo attraverso la decorazione – l'architetto notava come «le lievi sovrapposizioni decorative» rispondessero «al concetto di sottolineare le strutture», come le nicchie avessero lo scopo di «aggruppare in un trittico le luci di due ambienti contigui, di lasciar campeggiare i paramenti e grandeggiare le masse» e come «l'altana in ferro», definita «un aereo accento sulla frase architettonica», fosse stata ispirata dalla posizione della Villa, «adagiata sulle naturali anfrattuosità della colata lavica»[70].

Gli ultimi due progetti descritti – oltre all'edificio dell'Aiuto Materno di Catania, nel quale secondo Piacentini l'architetto era riuscito «a spogliare il suo spirito da ogni superfluità», facendo «aderire perfettamente materia ed espressione, ridotte entrambe alla loro essenzialità»[71] – erano il Reale Istituto Commerciale in Catania [Figg. 354, 355], più volte citato, ed il progetto per il Reale Istituto Tecnico e il Reale Liceo Scientifico di Siracusa [Figg. 356, 357].
Dell'Istituto catanese Piacentini non evidenziava il riferimento al suo progetto messinese, ma ne elogiava la modernità, la composizione serrata, atta a manifestare e ad esaltare «la destinazione dell'edificio senza superfluità o vacuità» e naturalmente gli aspetti legati al carattere greco, oltre a quelli relativi alla concezione unitaria degli spazi esterni ed interni. Lodava, infatti, il prospetto principale «arricchito di un potente chiaroscuro derivato dall'intercolonnio ergentesi sullo imbasamento, nudo e grandioso, in pietra grigia dell'Etna», il «ritmo calmo e solenne delle paraste» nei prospetti laterali, che richiamavano «la visione dei fianchi dei templi dorici» nonché lo «schema architettonico» in pietra dell'Etna, che si stagliava «nettamente sul fondo generale bianchissimo, in cui, come

[69] *Ivi*, p. 449.

[70] *Ivi,* p. 449.

[71] *Ivi,* p. 455.

cammei, sporgono i tondi in terracotta rilevati fortemente sui campi separanti verticalmente le luci»[72].

Il progetto dell'Istituto di Siracusa, invece, veniva considerato «l'opera della maturità» poiché, nonostante il tema modesto, si trattava di un'opera d'arte «nobile, chiara e serena», che avrebbe servito «con utilità e bellezza un tema moderno» nonostante l'edificio fosse destinato a sorgere in un clima storico e con forme proprie ed italiane.
Se tutti i progetti erano illustrati da un interessante apparato iconografico, in questo caso bisogna sottolineare la ricchezza dei disegni progettuali pubblicati, consistenti in due planimetrie, in una bella prospettiva, in tre tavole in scala 1:100 raffiguranti il prospetto principale, quello posteriore e quello laterale, in una sezione longitudinale ed in un particolare di grande interesse dal punto di vista decorativo.

Ancora una volta Piacentini riportava parte della relazione di Fichera, che raccontava di non essersi «pregiudizialmente preoccupato della forma», attendendo che «scaturisse limpidamente, automaticamente dalla sostanza», al fine di creare un'opera «semplice, sincera, organica», ovvero per «fare opera mediterranea» ed immergere l'organismo moderno nel clima tipico di Siracusa, ove «le caratteristiche della greca architettura» risultavano ancora potenti. Il tema della mediterraneità costituiva, infatti, uno dei punti salienti della teoria progettuale di Fichera poiché, riconnettendosi all'aspetto dell'"ambientismo", risultava impossibile non tenerne conto dovendo progettare in Sicilia.
Nell'illustrare fedelmente le diverse fasi creative alla base del progetto l'architetto evidenziava, perciò, l'aspetto del rimando al passato classico, ottenuto specialmente facendo ricorso agli aspetti decorativi, pur avendo concepito un'architettura moderna. Fichera riferiva di aver iniziato muovendo «i larghi piani primeggianti» della composizione, «animando di un lieve chiaro-scuro il prospetto col disporre in misurata convergenza le ali» e di aver poi «creato l'ordine con la disposizione delle luci», poste «in altezza secondo una grande scalea, in dipendenza degli ambienti a cui servono e del minor bisogno che si ha di sfinestrare i piani a grado a grado che si elevano». La considerazione seguente sottolineava l'importanza simbolica della decorazione ed il suo valore rispetto alla tradizione greca da rievocare:

[72] *Ivi,* pp. 449-450.

«ho denucleato il centro della lunga e bassa massa frontale, tendente al monotono, a mezzo del nicchione centrale che vibrerà di ombre e di luci, di decorazioni policrome e in rilievo: sarà questa la gemma centrale del serto, il cuore della composizione. Ecco l'Altare di Minerva, la cui statua dominerà, anche per i lontani naviganti, il lido aretuside, con la sua positura, la sua mole, la radiosità della sua patina dorata. Ho cercato di dare in questo mio progetto quanto era nelle mie possibilità, nella mia esperienza, nel mio amore per questa terra che Dio ha voluto singolare»[73].

Osservando la tavola relativa al prospetto principale e quella che si riferisce al dettaglio della parte centrale della facciata è possibile individuare facilmente tutti i temi fondanti il pensiero progettuale di Fichera, corrispondenti ai tre punti esposti all'inizio dell'articolo. Dovendo progettare l'edificio per Siracusa, il rispetto del contesto e della sua storia – ovvero il tema dell'"ambientismo" o dell'ambientamento – ebbe come conseguenza una spiccata ispirazione classica espressa, tuttavia, non attraverso l'imitazione, la copia o la riproduzione di un'architettura aretusea bensì tramite il ricorso ad elementi formali desunti da quel vocabolario: colonne, semicolonne e paraste di ordine dorico e ionico, ingresso al centro della facciata sottolineato da un pronao richiamante l'idea di un tempio periptero circolare ed elementi decorativi quali la scultura posta sulla sommità della copertura del pronao, le figure, forse dei mosaici, previsti ai lati della grande apertura centrale, i medaglioni e le due statue poste a coronamento della parte centrale dell'edificio.
Le semicolonne e le paraste, oltretutto, erano previste in modo da non mascherare la struttura ma, al contrario, di definirla evidenziando il ritmo creato dall'alternanza con le finestre che, se nel primo ordine risultavano regolari, nel secondo erano molto più ampie e nel terzo costituivano il solo elemento presente, consistendo in una sorta di unica grande finestra continua posta al centro di ciascuna metà dell'edificio (l'ingresso, posto centralmente, era unico mentre a destra ed a sinistra erano stati concepiti simmetricamente i due istituti superiori, come indicato dalle scritte «R. Istituto Tecnico» a sinistra e «R. Liceo Scientifico» a destra).
Di conseguenza, Fichera aveva messo in pratica sia il secondo sia il terzo punto, poiché se il rimando alla tradizione era evidente, l'elemento delle grandi finestre e la concezione planimetrica funzionale – che prevedeva uno sviluppo equilibrato delle due aree simmetriche e delle altre zone comuni, come l'Aula Magna o il grande cortile centrale – rispondevano all'imperativo di un'evoluzione in senso moderno.

[73] *Ivi,* pp. 455-460.

Se per un'analisi approfondita degli aspetti compositivi peculiari degli edifici progettati negli anni Trenta e Quaranta da Fichera – che esula dagli obiettivi della presente ricerca – si rimanda agli studi menzionati di Fabio Guarrera e di Bruno Messina, sembra utile riportare alcune considerazioni di particolare interesse anche rispetto alla maturazione dei medesimi aspetti nel progetto del Palazzo di Giustizia. Bruno Messina, ad esempio, evidenziava il ricorso ad una «tecnica di montaggio» consistente in «un sistema combinatorio di elementi tipologici, planimetrie e volumetrici, e di figure ricorrenti, composti secondo una logica ipotattica o paratattica»[74] in alcuni progetti fra i quali l'Istituto De Felice, mentre nel progetto appena considerato, relativo a Siracusa, individuava il ricorso ad un «procedimento paratattico in cui gli elementi sono giustapposti e non rispondono a un sistema gerarchico tra le parti»[75].

A proposito del progetto siracusano, già citato in apertura per via della visita compiuta dal Segretario del Sindacato Nazionale Fascista Architetti Calza Bini in veste di componente della Commissione giudicatrice, sembra necessario riferire l'epilogo della vicenda, seguita anche dalla rivista "Architettura": dopo l'attribuzione del secondo premio a Fichera (che poteva essere considerato il vincitore poiché il primo premio non era stato attribuito «solo perché il preventivo di spesa superava le disponibilità della provincia»[76]) e la conseguente richiesta di redigere un progetto esecutivo, nella realizzazione finale l'Ufficio Tecnico Comunale disattese l'elaborato fornito dall'architetto catanese.
Tali vicende furono riportate a più riprese sulla rivista, sia nella sezione dedicata alla vita sindacale sia all'interno dell'articolo *Risveglio Architettonico in Sicilia*, già menzionato e probabilmente redatto dallo stesso Fichera, che ne riportava una sintesi:

> «È qui superfluo tornare a ricordare gli incresciosi avvenimenti che accompagnarono e seguirono il bando e il giudizio di questo concorso. Non essendo stato aggiudicato il primo premio, il secondo toccò all'Arch. Francesco Fichera, il quale presentò un progetto già da noi pubblicato a pag. 456-459 del fascicolo di giugno 1930 ed allo stesso Arch. Fichera fu in un primo tempo dato l'incarico definitivo dell'opera, per cui egli preparò su un'altra area un secondo elaborato.

---

[74] B. Messina, *Città e memoria in Fichera,* op. cit., p. 43.

[75] *Ivi,* p. 53.

[76] *Pagine di Vita Sindacale, Risultato e strascichi del Concorso per il Palazzo degli Studi in Siracusa,* in "Architettura e Arti Decorative", IX, agosto 1930, s.p.

> Come è ben noto, l'Arch. Fichera non poté realizzare neanche questo suo progetto ed invece di esso si sta purtroppo eseguendo quello di cui ebbimo a parlare nella rubrica Commenti e Polemiche del fascicolo gennaio u.s. Il concorso di questo edificio aveva dato altri buoni risultati, quali sono senza dubbio quelli offerti dai progetti degli Architetti E. e G. Rapisardi (figg. 13.-16), Arch. C. Autore (figg. 17-19) e G. Samonà (figg. 20-21)»[77].

Un altro elemento frequentemente presente nei progetti di Fichera consiste nel ricorso alla soluzione d'angolo: sembra interessante notare come in alcuni casi essa sia stata adoperata in funzione monumentale e rappresentativa – ad esempio nel Palazzo delle Poste di Siracusa ove, a detta di Messina, «le torri poligonali simmetriche enfatizzano la fronte in flessa del prospetto principale e conferiscono una scala monumentale all'edificio posto all'ingresso dell'isola di Ortigia»[78] –, mentre in altre occasioni sia stata caratterizzata da un'alternanza di forme concave e convesse (forse un lontano riferimento al linguaggio barocco), come nel progetto per il Palazzo delle Poste di Ragusa del 1930 o nel Palazzo INFPS di Siracusa [Figg. 360, 361] del 1935.

Tornando alla questione della presenza di elementi di ispirazione classica nei progetti di Fichera, essa si ritrova, come è stato parzialmente evidenziato, anche nei due importanti edifici scolastici progettati a Catania, l'Istituto De Felice e l'Istituto Archimede, non soltanto per via del colonnato dorico, del frontone o delle decorazioni ma anche, nel caso del De Felice, per il prospetto sulla corte interna. Nel suddetto cortile, infatti, secondo Rocca:

> «la lezione classica viene intesa in modo più autentico e […] la metrica piana e chiara che ordina le superfici fa sentire più vivo, pur attraverso il diaframma ineliminabile di certa geometria austriaca, il ricordo d'una antica lezione rinascimentale, un ordine che richiama, pur se "schiacciato" sui piani, quello seguito dai nostri architetti cinquecenteschi, costruttori di palazzi dalle mirabili corti, capolavori di equilibri matematici»[79].

Del resto, i rimandi alle tradizioni regionali – non soltanto al passato greco dell'isola ma anche agli stili successivi, dagli esempi medievali a quelli barocchi – venivano evidenziati già da Giulio Arata, nell'articolo dedicato all'architetto catanese nel 1918 sulle pagine della rivista "Rassegna d'arte antica e moderna", ove Fichera era addirittura definito

---

[77] N. d. R., *Risveglio architettonico in Sicilia*, in "Architettura", XI, giugno 1932, pp. 275-283.

[78] B. Messina, *Città e memoria in Fichera,* op. cit., p. 63.

[79] A. Rocca, *L'arte del Ventennio a Catania…,* op. cit., p. 31.

> «il più geniale degli artisti che studiarono architettura a Palermo, uno che sa inventare ricordando e creare vedendo nuove forme entro la propria anima: […] una delle forze fattive della giovane generazione»[80].

Al di là dei toni particolarmente generosi del critico ed architetto e della descrizione delle prime opere di Fichera presente nel testo, Arata sottolineava come «l'equilibrio della sua arte» si delineasse in modo preciso, allo stesso modo del suo stile capace di «fondersi nel libero sviluppo delle tradizioni regionali» cogliendo «qua e là i fiori più caratteristici e più espressivi per trasformarli poi, col sentimento legittimo della propria ispirazione, in altrettante armonie varie e caratteristiche». A suo parere, inoltre, «nel rivestire di nuovi elementi usitati temi e vecchie forme architettoniche» Fichera era capace di «ottenere preziosi risultati di modernità pur conservando chiara l'inflessibile statica dell'edificio» e di fondere elementi quali «il capitello, la trabeazione, il motivo stereotipo, il luogo comune decorativo […] con spunti elegantemente tradotti in ardite e moderne forme, o anche addirittura rifare col vigore di una espressione personalissima»[81].

Se è vero che tali caratteristiche – ancora una volta rispondenti ai punti espressi dallo stesso architetto nella Relazione pubblicata da Piacentini – possono essere ritrovate in gran parte della produzione di Fichera, bisogna sottolineare come in realtà i «preziosi risultati di modernità» siano stati raggiunti soltanto parzialmente dall'architetto o, almeno, in maniera differente: come evidenziato da Bruno Messina, una delle peculiarità della ricerca dell'architetto, infatti, consiste nella «ricerca di una terza via, quella tra tradizionalismo e il modernismo», ottenuta sperimentando «una rinnovata idea di tradizione» attraverso nuove connessioni e «dopo la fase benefica del razionalismo»[82].

La suddetta "terza via", frutto di un'elaborazione personale dei diversi spunti e di una sorta di mediazione fra essi, è certamente una caratteristica presente in tutta la produzione ficheriana ma bisogna, altresì, considerare l'evoluzione stilistica e progettuale parallela ai mutamenti avvenuti a livello nazionale ed internazionale nei decenni in oggetto. Come in parte accennato, nei progetti dei primi anni catanesi – l'architetto era rientrato a Catania nel 1909, in seguito alla morte del padre e, dopo alcuni concorsi a

---

[80] G. U. Arata, *Un geniale artista siciliano. L'architetto Francesco Fichera*, in "Rassegna d'arte antica e moderna", vol. 2, n. 5-6, 1918, pp. 50-51.

[81] *Ivi,* p. 58.

[82] B. Messina, *Città e memoria in Fichera,* op. cit., p. 29.

cattedra tentati a Cagliari, a Roma ed a Napoli, nel 1914 aveva ottenuto la cattedra a Catania tramite un concorso interno[83] – era possibile ravvisare non soltanto l'influsso della scuola basiliana (e quindi gli stilemi liberty, imperanti nel contesto locale) ma anche il riferimento alle tendenze più diffuse a livello europeo (ed in particolare, come accennato, la Secessione viennese).

Considerando i progetti successivi, invece, è possibile cogliere dei rimandi al gusto Déco e Novecento, sia a livello architettonico sia a livello decorativo, insieme ad un progressivo avvicinamento ai modelli romani ed alla semplificazione formale e stilistica, tuttavia mai totalmente in senso razionalista. Antonio Rocca, ad esempio, nella sua analisi si soffermava su alcuni dettagli relativi ad opere ascrivibili agli anni precedenti il primo conflitto mondiale evidenziando, tuttavia, gli aspetti decorativi più che quelli architettonico-progettuali, come le «sequenze di sottilissimi profili di stemmi, legati assieme da eleganti tipici "riccioli" che si srotola(va)no ampi da trasparenti fusi filiformi», disegnate dalle ringhiere dei balconi della Villa Miranda, o gli interni della Palazzina per la Società Elettrica, che segnavano «il momento di passaggio dal geometrico "secessione" a quello déco, che si rivela(va) nei nuovi schemi ornamentali» per la presenza di «collane di piccole fusoliere attorno alle grosse cornici quadrate degli "sportelli" (il gusto per le geometrie diverse e accostate)» e per il «lambrì ligneo» strigilato e caratterizzato da «una bordura di onde e riccioli stilizzati», ricorrenti «anche nei legni del grande sedile quadrangolare al centro del salone»[84].

Al di là di questi dettagli, che non è certamente possibile individuare in tutti i progetti di Fichera, almeno in questa sede, alla luce di tali evidenze bisogna ammettere la difficoltà nell'inquadrare la produzione e la figura di Fichera entro i canoni di un supposto "tradizionalismo" o, al contrario, del "modernismo": se è vero che l'oblio critico verificatosi nei suoi confronti si deve, almeno parzialmente, «alla collocazione storiografica della sua produzione nell'ambito dell'architettura tradizionalista»[85], tale visione sembra riduttiva, sebbene l'approccio dell'architetto nei confronti del razionalismo o della "modernità" sia stato parziale e non sempre totalmente riuscito.

---

[83] F. Guarrera, *Inventare per comporre…,* op. cit., p. 214.

[84] A. Rocca, *L'arte del Ventennio a Catania…,* op. cit., p. 21.

[85] *Ivi,* p. 24.

Nelle opere ficheriane degli anni Trenta, come anticipato, è possibile notare una progressiva semplificazione formale che, insieme alla propensione verso la monumentalità ed al classicismo rivisitato in chiave Déco o novecentista, permettono di accostare tale produzione alla coeva ricerca piacentiniana ed alle realizzazioni monumentali ufficiali del Regime, ma in alcuni casi emergono dei limiti. Come sottolineato da Barbera, ad esempio, alcuni progetti appaiono «il manifesto dell'impossibilità di Fichera di riuscire a tenere anche nei limiti di un'ordinata composizione, temi che non gli appartengono, mascherati con facciate vagamente moderne»: è il caso dei progetti del 1935 per i due grandi edifici d'abitazione dell'Istituto Nazionale Fascista per la Previdenza Sociale e dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni a Siracusa [Figg. 360, 361], nei quali risulta evidente come «la composizione degli alloggi all'interno di edifici seriali (sia) un campo di prova del tutto nuovo per il più che cinquantenne architetto»[86], sebbene Piacentini nell'articolo del 1939, di seguito analizzato, tendesse a giustificarne i limiti adducendoli a problemi relativi alle aree ove sarebbero sorti o alle difficoltà implicite ai temi progettuali richiesti.

A proposito dei progetti degli anni Trenta bisogna anche riferire come Casciato imputasse ai «contatti con la Scuola romana» l'«impoverimento delle matrici architettoniche»[87] di Fichera ed il conseguente inaridimento della progettazione, indicando quali perfette esemplificazioni i progetti del Palazzo delle Poste e del Palazzo dell'Economia Provinciale di Ragusa. Tale giudizio sembra esagerato in quanto, sebbene il supposto "impoverimento" sia stato in parte dovuto all'influenza della "Scuola romana" – con la quale, come è stato evidenziato, i contatti erano presenti anche nella fase precedente –, il mutamento sembra rientrare in un processo più ampio al quale occorre far risalire determinate scelte formali ed espressive che non sempre portarono ad una progettazione "arida" o a risultati deprecabili.
Al di là delle variazioni di linguaggio, analizzando l'intera produzione dell'architetto catanese è possibile riscontrare una certa continuità ed una coerenza progettuale che, sebbene non sempre visibile nelle realizzazioni, è presente a livello teorico, come testimoniato dalle relazioni allegate ai progetti. La chiave di lettura più corretta sembra, dunque, quella proposta da Messina e da Barbera: il primo individuava nei progetti catanesi la ricerca di «una condizione di continuità» con i caratteri insediativi della città –

---

[86] P. Barbera, *Architettura in Sicilia tra le due guerre,* op. cit., p. 56.

[87] M. Casciato, *Fichera Francesco,* op. cit.

attuata in tutta la prima metà del Novecento contribuendo, perciò, in prima persona alla definizione di quei caratteri – e, quindi, «un dialogo che, pur nella varietà delle declinazioni stilistiche che contrassegnano la lunga attività professionale dell'architetto, guardava alla storia e alla geografia come riferimenti costanti della ricerca progettuale»[88], in quanto la storia costitutiva un vero e proprio «strumento complementare al progetto»[89].
A suo parere, infatti, Fichera «come i razionalisti, guarda(va) allo spirito del suo tempo, crede(va) alla necessità di forme chiare e alla potenzialità delle nuove tecniche» ma, al contempo, aborriva «gli usi distorti e la riduzione del linguaggio, come gli stesso afferma in un passo del 1931, all'esperanto architettonico»[90].

Paola Barbera, invece, se aveva evidenziato taluni limiti di Fichera dovuti all'impossibilità di adeguarsi a temi troppo distanti dalla propria formazione ed esperienza progettuale nella produzione dei secondi anni Trenta, riconosceva la persistenza di una certa «abilità compositiva» in alcuni progetti degli stessi anni, come il Super Cinema Gravina di Caltagirone o il Palazzo di Giustizia e, più in generale, suggeriva di «rileggere l'intera produzione di Fichera come un'esperienza in parte fuori da ogni tempo, con tutti i limiti che questo comporta, volta a indagare le possibilità della forma e della decorazione secondo alcune regole compositive che mirano a esaltare la libertà creativa del gesto individuale, a scapito di una ricerca collettiva rivolta verso la collettività».
Infine, riassumeva efficacemente le diverse componenti della teoria progettuale e della produzione dell'architetto catanese come segue:

> «Dall'uso mescolato dei sistemi appartenenti a diversi periodi storici e a diverse aree geografiche si passa al gusto della citazione, dalla ricomposizione dei dettagli ingranditi e deformati fino al fuori scala e allo straniamento del frammento fuori posto: una rilettura della tradizione e un uso spregiudicato di modelli costantemente in bilico tra tensioni internazionaliste e ricadute provinciali»[91].

A riprova dell'interesse di Francesco Fichera nei confronti delle nuove tendenze e del contesto architettonico a livello italiano ed internazionale, sembra doveroso menzionare il lungo articolo pubblicato sul fascicolo del settembre 1930 di "Architettura e Arti

---

[88] B. Messina, *Città e memoria in Fichera,* op. cit., p. 25.

[89] *Ivi,* p. 39.

[90] *Ivi,* p. 38.

[91] P. Barbera, *Architettura in Sicilia tra le due guerre,* op. cit., p. 56.

decorative" nel quale, in veste di inviato all'Esposizione Internazionale di Architettura Moderna di Budapest, l'architetto riferiva le proprie impressioni a proposito dei maggiori artefici e dei progetti esposti, sia a livello europeo sia a livello nazionale.
Se in questa sede non si ritiene opportuno analizzare nel dettaglio il contenuto del testo, tra i numerosi commenti sembra interessante riportare almeno quello a proposito della Germania – «forse è la Germania che ci darà il grandioso edificio monumentale di stile moderno che andiamo ansiosamente cercando? Disinganniamoci: essa ci darà il colossale, ma non il grandioso»[92] – ma sopratutto i giudizi su Marcello Piacentini e sulla situazione siciliana.
Piacentini veniva definito il «condottiero» di Roma e descritto con toni decisamente retorici, probabilmente in parte dovuti al legame di amicizia cui si è accennato in precedenza:

> «Questo artista, ha avuto il merito grandissimo di aprire a poco a poco le nostre finestre, da tempo serrate, al soffio travolgente spirante dal nord, prima che esso sbattesse le imposte, rompesse i vetri e mandasse tutto per aria in casa nostra. Egli stesso ha graduato l'assorbimento degli aromi di cui quest'aura nuova è pregna, a cui i suoi e i nostri polmoni non erano abituati, evitando l'ebbrezza esaltante e la polmonite debilitante. E non ha voluto bere di quella droga soporifera indigena preparata versando poche gocce di absinthe in molta acqua del Tevere; preparata, cioè, secondo una formula per cui il nuovo veniva a essere creato col paradosso dell'antico: così un edificio scolastico fingeva una terma di Augusto»[93].

A corredo della generosa presentazione, Fichera pubblicava le immagini di due recenti opere dell'architetto romano, ovvero il Monumento alla Vittoria di Bolzano e la Casa Madre dei Mutilati di Roma. Subito dopo indicava «i canoni del nuovo indirizzo, che ha da essere nuovo perché deve servire bisogni nuovi, pur trascinando nei suoi sviluppi l'antico, così come il gorgo del fiume trascina il grano di pietra dalle sorgenti all'infinito», nei quali è possibile ritrovare anche i suoi assunti di fondo:

> *«Aderenza dell'edificio, per struttura interna e composizione esterna, al tema;*
> *Aderenza della forma ai materiali;*
> *Aderenza dell'edificio all'ambiente, in generale e in particolare;*
> *Chiarezza, misura, semplicità;*
> *Poche ornamentazioni, e solo quelle che dimostrano il diritto di esistere»*[94].

---

[92] F. Fichera, *L'Esposizione Internazionale di Architettura Moderna in Budapest (Diario a tre dimensioni)*, in "Architettura e Arti Decorative", X, V-VI, gennaio-febbraio 1931, p. 242.

[93] *Ivi,* pp. 283-286.

[94] *Ivi,* pp. 286-287.

A proposito della Sicilia, invece, il suo pensiero, sebbene "di parte", riportava la situazione descritta all'inizio del presente capitolo, contrapponendo la stagnazione dell'ambiente palermitano alla vivacità di quello catanese:

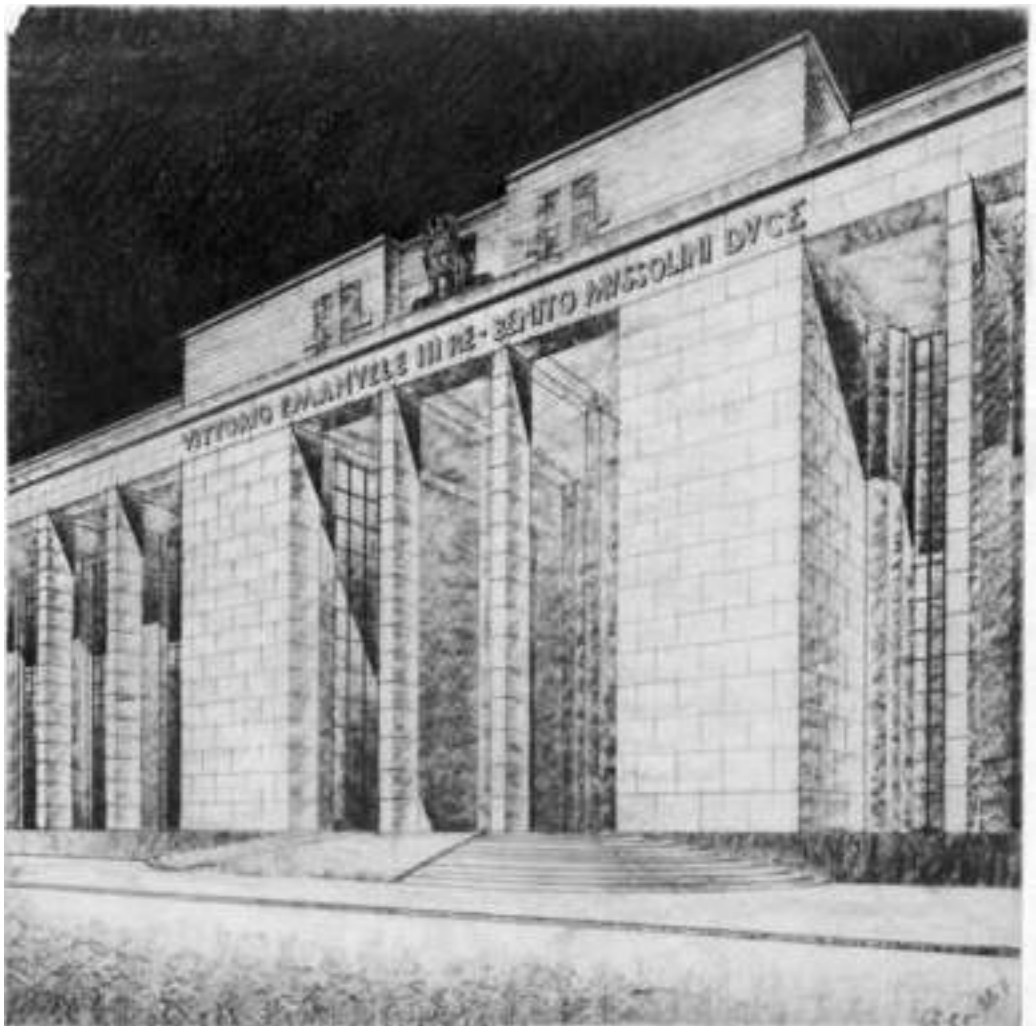
> «Palermo, per disposizioni e attitudini storiche, geografiche, politiche e qualità di artisti, è divenuta il quartier generale del cadente mimetismo tradizionalista. Contro cui, però, la Sicilia orientale, con quartier generale a Catania, reagisce vivacemente attraverso una pienezza di maturazione, lungamente elaborata in profondità, e una gagliarda fioritura che affaccia al suolo con impeto, se non vulcanico, primaverile»[95].

Occorre, infine, riferire circa l'inserimento, a corredo dell'articolo, di tre immagini relative ad alcuni suoi progetti: si trattava di una vista del cortile interno dell'Istituto Commerciale De Felice di Catania, dell'immagine di un'edicola funeraria (entrambe già pubblicate a corredo dell'articolo di Piacentini sull'architetto catanese) e di una vista de' "La Mia Casa in Campagna", progetto che, specificava, sarebbe stato illustrato prossimamente nella rivista. Ed in effetti l'articolo *Risveglio architettonico in Sicilia,* pubblicato sul fascicolo del giugno 1932 e più volte menzionato, si apriva proprio con due immagini relative alla Casa di Campagna, una vista ed una planimetria del piano terra.
All'interno del testo l'architetto veniva citato fra gli «uomini maturi, i quali con progressiva esperienza e fede sempre desta parteciparono alla graduale selezione e maturazione delle forme e delle tendenze attuali»; inoltre se ne menzionava la carica di «professore di Architettura all'Università di Catania» ed, oltre alla «sua Casa di Campagna», ne venivano presentati il «progetto del Liceo Scientifico di Siracusa» ed «un gustoso progetto di casa di abitazione»[96], poco noto ed in realtà non molto innovativo, ossia la Casa Toscano-Lofò.

---

[95] *Ivi,* p. 287.

[96] N. d. R., *Risveglio architettonico in Sicilia*, in "Architettura", XI, giugno 1932, p. 287.




**F. Fichera, Palazzo di Giustizia di Catania, dettaglio della facciata principale, scala 1:1000, terza versione, MuRa, Fondo Fichera.**

# 3. «IL TEMPIO DELLA GIUSTIZIA DELLA CITTÀ CHE SI SPECCHIA NELLO JONIO»: LA PROGETTAZIONE DEL PALAZZO

Nell'articolo *Recenti opere di Francesco Fichera*, apparso sul fascicolo di ottobre 1939 della rivista "Architettura", Marcello Piacentini riferiva di aver pubblicato qualche anno prima un gruppo di opere di Fichera e ne delineava il profilo poiché, a suo parere, l'architetto riassumeva in sé «un doppio ordine di facoltà» raramente coesistenti «in una stessa mente: da un lato la fecondità inventiva, creatrice, sintetica dell'artista e dell'uomo d'azione; dall'altro l'acume analitico del critico e dell'esteta». Secondo Piacentini, infatti, negli ultimi anni Fichera aveva «prodotto opere assai degne di rilievo» in ciascuno dei due ambiti ma, prima di presentarne l'attività progettuale, ne elogiava quella di critico e di «preparatissimo tecnico dell'architettura attuale», evidenziandone il ruolo in seno al Consiglio delle Corporazioni in quanto «rappresentante degli architetti nella Corporazione delle Professioni e delle Arti» e gli interventi compiuti attraverso relazioni e scritti su riviste e giornali affrontando argomenti «concernenti la formazione architettonica attuale, la figura professionale nella preparazione culturale dell'architetto, la tecnica costruttiva ed edilizia, specialmente in rapporto ad essenziali e urgenti problemi nel momento, quali l'autarchia»[97] (a tal proposito si ricordi come, in occasione del Convegno Volta sui "Rapporti tra l'architettura e le arti figurative", Fichera fosse intervenuto proprio su un tema connesso alla formazione: "L'insegnamento come preparazione alle tendenze dell'arte decorativa moderna"). L'architetto forniva, inoltre, un breve resoconto relativo «allo studio ed alla meditazione di questioni estetiche e storiche» che avevano condotto Fichera alla pubblicazione delle monografie su Vaccarini e l'architettura del Settecento in Sicilia (di cui, come si ricorderà, egli stesso aveva curato la prefazione) e su Vanvitelli nonché ad approfonditi studi su Juvara e su Barabino, soggetti sui quali l'architetto catanese aveva tenuto anche due conferenze per incarico della Confederazione Professionisti e Artisti.

A proposito dei progetti, invece, Piacentini sottolineava come Fichera, «pur con altro spirito e naturalmente tutt'altre forme», tendesse a non discostarsi «dagli insegnamenti che l'arte della fine del Settecento, l'arte vanvitelliana appunto indicava» e riportava un pensiero dell'architetto (che, come riferito da Arata nell'articolo citato in precedenza, aveva scritto anche delle opere teatrali):

[97] M. Piacentini, *Recenti opere di Francesco Fichera*, in "Architettura", XVIII, 10, ottobre 1939, p. 589.

«l'Architetto è un poeta, un artista armato di numeri; ragion per cui, anche quando la poesia dona ali al pensiero, la matematica interviene per equilibrare l'impeto del volo».

Muovendo da tale metafora, Piacentini notava come le sue opere rispondessero «sempre a sane concezioni costruttive» e, da queste, si "alzassero" alla ricerca «di un'autonoma espressione plastica e dell'aumento decorativo» per cui trovava, al contempo, «l'impostazione delle masse, dei volumi, dei ritmi» fondamentalmente classica e «le modulazioni di dettaglio […] moderne e personali»[98].
In seguito riferiva circa la vastità dei temi architettonici svolti da Fichera negli ultimi anni, «dalla villa alla casa da pigione e d'affari, dal palazzo postale al cinematografo al Palazzo di Giustizia», e si accingeva ad illustrarli ricorrendo alle immagini – «una documentazione necessariamente sommaria» – ed alle relazioni di progetto dell'architetto. Il ricorso alle relazioni allegate ai progetti da Fichera era un espediente molto utile, che permetteva a Piacentini di descrivere sinteticamente i caratteri peculiari delle opere esprimendo poi, compiutamente dei brevi giudizi; l'architetto romano riferiva, infatti, come tali relazioni risultassero «sempre interessanti e complete», in quanto rendevano manifeste la chiarezza e la «consapevolezza dei mezzi tecnici e decorativi messi in atto per realizzare l'opera architettonica».

Delle due case da pigione catanesi Mirone e Ruggeri, progettate tra il 1935 ed il 1937, Piacentini evidenziava il «senso di equilibrata modernità e, negli interni, di viva eleganza», la presenza di «piante schiette e rispondenti all'uso», la distribuzione «dei vuoti e dei pieni» e l'aspetto dell'"ambientismo", individuabile nella scelta dei materiali quale «sano adeguamento alle condizioni del clima e del luogo»[99].

Dei due grandi edifici di abitazione dell'INFPS e dell'INA di Siracusa notava, invece, le difficoltà progettuali legate alle esigenze funzionali ed ai lotti a disposizione – eludendo possibili limiti o criticità legate ad una tipologia progettuale estranea all'architetto (come visto in precedenza, evidenziate, invece, dall'analisi di Barbera) – e riportava parte della relazione allegata al progetto, nella quale Fichera definiva la composizione architettonica «organica», dotata di un carattere «orizzontaleggiante e tropicale» (poiché sarebbe sorta

[98] *Ivi,* p. 597.

[99] *Ibidem.*

«in Siracusa, città tipicamente mediterranea»[100]) e raffinata dal punto di vista chiaroscurale e cromatico, per la gamma dei materiali adoperati.

Secondo Fichera il Supercinema Gravina di Caltagirone era «il risultato logico della impostazione e dello studio strutturale» e manifestava, quindi, l'organismo: Piacentini concordava nel giudizio e sottolineava come l'organismo risultasse «ben concepito anche dal punto di vista distributivo e tecnico, in rapporto allo sfruttamento degli spazi, alla visibilità, all'acustica, etc.»[101].

Del progetto per l'edificio che avrebbe ospitato i servizi postali e telegrafici nonché la Casa Littoria di Noto Piacentini riferiva le intenzioni del progettista, che aveva voluto «manifestare chiaramente all'esterno l'organismo, così multiforme di funzioni e complesso per la variata impostazione volumetrica derivante dall'altimetria del terreno, cercando che i prospetti fossero una diretta espressione della pianta»; inoltre, sottolineava come, «pur mantenendo le doti del ritmo classico», avesse inteso «fare opera moderna, specialmente per quanto riguarda la eliminazione dei criteri esclusivamente formali e decorativi», senza riprendere le forme del Settecento siciliano (che caratterizzavano l'intero centro abitato).

L'evocazione del classico, invece, era maggiormente palese nel progetto del Palazzo delle Poste e Telegrafi di Augusta [Fig. 357] ove, secondo l'architetto, «la decisa ricerca di una maggiore monumentalità» aveva fatto «assumere quale partito principale del prospetto un ordine dorico sentito e trattato peraltro in modo moderno ed originale»: a tal proposito bisogna, tuttavia, notare come i presunti caratteri di "modernità" non risultino affatto evidenti. L'articolo era concluso da un'analisi maggiormente approfondita – anche grazie all'ausilio della relazione fornita dall'architetto – dell'«opera principale prodotta da Francesco Fichera» negli ultimi anni, nella quale, secondo Piacentini, l'architetto aveva «espresso tutto di sé e posta in atto la raggiunta profondità e l'esperienza della età matura»: il Palazzo di Giustizia di Catania.

L'interesse nei confronti del testo del quale sono appena stati descritti i contenuti è mosso da molteplici motivazioni: anzitutto si tratta di una fonte coeva agli anni della progettazione, dalla quale è possibile, perciò, desumere la percezione dell'opera all'epoca

---

[100] *Ivi,* p. 599.

[101] *Ivi,* p. 601.

della sua ideazione. In secondo luogo l'autore dello scritto rappresenta una figura centrale all'interno della presente trattazione, per cui il suo giudizio sull'opera assume una particolare rilevanza, sia per i rapporti intercorrenti tra i due progettisti sia, soprattutto, rispetto alla tipologia del Palazzo di Giustizia, che Piacentini conosceva bene: si ricordi come, al di là del caso bergamasco e del Palazzo messinese – alla facciata del quale Fichera si ispirò per la progettazione dell'Istituto De Felice –, all'architetto romano si debba l'edificio divenuto il modello tipologico di riferimento, certamente anche per il catanese, ovvero il Palazzo di Giustizia di Milano.
Infine, la presenza della relazione annessa al progetto è molto preziosa poiché di difficile reperimento, non trovandosi presso il Fondo Fichera né presso gli archivi consultati: dalle ricerche condotte è emersa la presenza di una sola copia presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, non consultabile per problemi di conservazione, mentre si segnala che altre parti della stessa, come si vedrà più avanti, sono state riportate all'interno di un articolo pubblicato nel 1937 dal quotidiano "Il Popolo di Sicilia".

La descrizione fornita dall'articolo pubblicato su "Architettura" – ovvero la relazione di Fichera ed i commenti di Piacentini – costituisce, dunque, l'incipit ideale per l'analisi del Palazzo di Giustizia di Catania. Piacentini presentava anzitutto i nove punti che esprimevano «sinteticamente il ciclo di pensiero» che aveva «condotto all'opera» il progettista, seguiti da una seconda parte dedicata ad aspetti specifici, ovvero «la distribuzione dell'edificio, la composizione architettonica di esso ed i suoi dati strutturali».
I commenti non erano numerosi, in quanto la relazione, definita «autoanalisi», era considerata «veramente efficace» di per sé: dal momento che Fichera era un «chiaro esegeta di se stesso», Piacentini dichiarava come non fosse possibile parlare in modo più completo dei suoi lavori se non citando le sue stesse parole.
A chiusura dell'articolo l'architetto esprimeva altre considerazioni, tuttavia più di carattere generale che volte ad analizzare lo specifico progetto: di conseguenza non si tratta di un vero e proprio giudizio critico. Tale mancanza può essere interpretata considerando che il progetto, come si vedrà meglio, appare piuttosto distante dalla corposa produzione di Fichera dei decenni precedenti, sia dal punto di vista compositivo sia considerando l'aspetto stilistico, mentre si avvicina ai canoni piacentiniani ed alle esigenze, dettate dal Regime, di semplificazione formale, di aumento dei volumi e delle masse in senso monumentale e di richiamo del classico in chiave moderna.

Di conseguenza, l'architetto romano non avrebbe potuto che elogiare il progetto, tacendo eventuali criticità anche in virtù del rapporto personale con Fichera, figura che, come già sottolineato, aveva elogiato sin dal decennio precedente.

I primi punti della relazione di Francesco Fichera costituivano una premessa teorica alle linee che avevano guidato la progettazione del Palazzo: l'architetto tracciava il percorso dell'architettura italiana che, «attraverso la reazione razionalista», si era prima «spogliata del superfluo all'esterno degli edifici», conquistandone ed organizzandone l'interno, ed in seguito, allo scopo di «animare liricamente questi perfezionati strumenti fisici», si era mossa «alla ricerca di organiche forme monumentali aderenti ed espressive rispetto agli schemi conquistati». Pertanto spiegava come, «per concepire il *Tempio della Giustizia* in una città che si specchia nello Jonio», fosse doveroso rivolgere lo sguardo verso la tradizione: per questo aveva deciso di

> «riproporre alla considerazione – nel suo spirito, nella sua luce, non nelle sue forme – il clima artistico dei secoli V, IV e III avanti Cristo, di quel tempo cioè in cui i monumenti siciliani – così quadrati ed essenziali – assunsero il valore di caposaldi della nascita ed espansione della civiltà mediterranea».

Da questi primi punti emergevano già il ricorso a forme monumentali – che Fichera avrebbe adottato sia nelle dimensioni sia, soprattutto, nella magniloquenza della facciata principale – e la lezione razionalista, che l'architetto aveva assorbito sia dal punto di vista compositivo, per la distribuzione degli spazi, e materico sia nel senso della massima riduzione dell'apparato decorativo, sebbene in questo senso sia possibile notare l'importanza simbolica ed il ruolo complementare delle decorazioni previste, specialmente a proposito della facciata principale.

Il riferimento al passato greco dell'isola veniva ulteriormente specificato attraverso l'evocazione del Tempio di Minerva aretuseo, divenuto la cattedrale della città:

> «se il sacerdote di Cristo ufficia ancora a Siracusa nel Tempio di Minerva, sorto per celebrare la vittoria riportata dalla civiltà mediterranea sulla barbarie punica a Imera, ciò significa che, oltre alla materia costruttiva, un pensiero ha resistito al tempo».

Definiti «il tema ed il luogo», Fichera illustrava la sua ricerca della «inquadratura dell'opera da progettare» tramite uno «schema distributivo organico e chiaro, da manifestare esteriormente ed armonicamente attraverso un concepimento (non attraverso un formalismo) classico, essenzialmente mediterraneo: il tutto da realizzare con gli arditi mezzi moderni».

Come si nota, il richiamo al classico ed al carattere mediterraneo, già presente in altri progetti e manifestato attraverso il ricorso ad elementi formali quali le colonne doriche o ioniche ed a taluni elementi decorativi, nel progetto del Palazzo di Giustizia diviene l'elemento portante, sebbene reinterpretato attraverso «gli arditi mezzi moderni».
Non è un caso che tra i nove punti della relazione l'unico aspetto descritto nei dettagli, al di là della teorizzazione della concezione progettuale di fondo, sia quello relativo agli elementi che caratterizzano la facciata: i pilastri, il fregio decorativo e la grande statua posta al centro. Dei primi l'architetto sottolineava non soltanto la conformazione dal punto di vista materico e dimensionale, ma anche l'equilibrato rapporto con il paramento della facciata retrostante:

> «di qui lo slanciato ritmo dei pilastri di prospetto in pietra lavica etnea – dal tono grigio ferro –, spiccanti per un'altezza di m. 18 sul paramento in pietra calcarea di Melilli – dal caldo tono avorio –; entrambi i materiali locali adoperati sin dall'epoca preistorica e qui riadoperati con spirito attuale».

Il ricorso ai materiali locali «riadoperati con spirito attuale» costituiva un elemento fondamentale della teoria di Fichera, accostabile al concetto più volte citato di "ambientismo", riscontrabile nella prima fase progettuale di Piacentini – ma, in realtà, espressa già da Gustavo Giovannoni[102], di cui Fichera era stato allievo a Roma – insieme al ricorso ad elementi architettonici desunti dalla tradizione classica locale. Se gli esili pilastri sostituirono visivamente le colonne, il ruolo ad essi attribuito non si discostò per nulla da quello classico.
Tali elementi costituivano l'imponente pronao che, in assenza dell'alto attico (ancora presente nella facciata piacentiniana di Messina) e del timpano sovrastante, dominava il prospetto principale creando uno spazio monumentale rappresentativo e di passaggio tra

[102] Ad esempio Giovannoni dedicò un capitolo al tema, *Ambiente dei monumenti*, all'interno della pubblicazione del 1924: G. Giovannoni, *Questioni d'architettura*, Roma 1924. Per approfondire l'argomento si veda almeno: F. R. Stabile, *Gustavo Giovannoni e la cultura dell'ambientismo,* in"Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura" - n.s. I, 2017, pp. 135-146.

l'ambiente cittadino e l'interno del "Tempio della Giustizia", perfettamente evocato e valorizzato in tutta la sua sacralità nonostante le dimensioni della piazza, che avrebbero potuto contribuire a depotenziarne la forza comunicativa.

Se il ritmo della facciata era costituito dal risalto – ottenuto anche attraverso un contrasto coloristico – dei grigi pilastri rispetto al paramento murario retrostante, in pietra calcarea dai toni caldi, la monumentalità e la potenza visiva della stessa erano esaltati attraverso il ricorso agli elementi decorativi concepiti da Fichera, consistenti nel «sommo fregio» posto sulla sommità del paramento e nella scultura posta al centro, al di sopra della scalinata.

Il fregio, «alto m. 3,50 e lungo m. 100», era stato progettato allo scopo di «esaltare la Giustizia attraverso episodi che, partendo dei tempi biblici (Adamo ed Eva scacciati dal Paradiso terrestre)» si sarebbero conclusi «attraverso le successive epoche, nell'Era Fascista (la Carta del Lavoro consegnata dall'Italia Fascista alle Corporazioni)». Come si vedrà in seguito, naturalmente gli episodi evocanti il Regime non furono poi realizzati, dal momento che il Palazzo fu costruito quasi interamente nel secondo dopoguerra.

Dal punto di vista materico, invece, l'architetto aveva previsto ogni dettaglio, in quanto nella relazione specificava come il bassorilievo sarebbe stato «costituito da quadrelloni di terra cotta decorati con figure e simboli spiccanti in rosso, bianco e giallo sul fondo generale nero: moderna interpretazione delle non superate, raffinate e sintetiche decorazioni vascolari siciliane». Se tra la concezione del fregio da parte dell'architetto e la realizzazione ad opera dell'artista Eugenio Russo vi furono delle differenze, anche a proposito della scultura centrale bisogna notare una discordanza – a livello materico ed iconografico – tra quanto espresso da Fichera e quanto sarebbe stato concretamente ideato da Domenico Maria Lazzaro.
L'architetto descriveva la statua quale raffigurazione di «Temi - figlia del Cielo e della Terra, dea della Giustizia», soggetto che sarebbe stato rispettato; lo scultore, tuttavia, si discostò dalle indicazioni di Fichera, in quanto realizzò l'opera in bronzo – mentre secondo la concezione originaria sarebbe stata «vestita di marmi policromi» – e non rispettò l'indicazione di conservare «tutti gli attributi classici a meno di un particolare: sul globo che essa porta e porge col braccio teso sarà posto un Fascio in acciaio in luogo della Vittoria». Se la mancata realizzazione del fascio è ben comprensibile considerando il significativo mutamento storico-sociale avvenuto tra la progettazione e la realizzazione

dell'opera, il ricorso ad un'iconografia differente, come si vedrà meglio in seguito, sembra essere dipesa da una scelta espressiva dell'artista.

Il nono punto della prima parte della relazione costituiva una sorta di sintesi-lampo di quanto espresso dai precedenti enunciati: «insieme e particolari tendono a creare un'opera di carattere eminentemente mediterraneo, ma *attualmente mediterraneo*».

A proposito dei caratteri distributivi, compositivi e strutturali, invece, l'architetto non si era limitato a fornire dei dati, poiché la descrizione di tali aspetti era costantemente sostenuta dall'idea progettuale di fondo e dall'ispirazione al "Tempio della Giustizia" ma anche alla disposizione ed alla sacralità di una chiesa: il paragone risulta di estremo interesse poiché permette di comprendere la concezione che condusse l'architetto a progettare l'edificio discostandosi dai precedenti modelli, dopo una serie di studi e fasi differenti che verranno analizzati di seguito. Adottando un registro a tratti quasi poetico, Fichera dichiarava:

> «La vita di un Palazzo di Giustizia è sotto un certo aspetto simile a quella di una Chiesa, avente come principale elemento costitutivo una grande navata centrale con le sue cappelle, dove si officia ed in cui affluisce la maggior parte del pubblico, richiamato in minor parte nei locali secondari per altri uffici.
> Anche un Palazzo di Giustizia ha la sua navata centrale in cui si aprono le sale di udienza, mentre gli uffici secondari occupano la zona perimetrale, restando, rispetto alla parte principale, annessi, connessi, interdipendenti od autonomi».

Questa interessante premessa consente di comprendere la scelta di sostituire all'imponente cortile centrale la «grande navata centrale» coperta, costituente il cuore nevralgico del Palazzo: in questo modo Fichera si discostava sia dal modello romano di Calderini sia da quello più recente di Piacentini a Milano che, pur prevedendo i cortili laterali che sarebbero stati ripresi dall'architetto catanese, era ancora fondato su un grande atrio centrale con funzione monumentale. Il progettista enunciava, poi, «il primo provvedimento distributivo», consistente nello «smistare la massa – pubblico e funzionari – e nell'indirizzare le varie correnti secondo le direzioni opportune, evitando ogni interferenza ed ogni spreco di tempo ed energia».

Di conseguenza, «la prima grande ripartizione» consisteva nell'individuare una vera e propria:

> «spina dorsale in cui contribuiscono le Aule di udienza, seguita immediatamente dalle Camere di deliberazione e dei Gabinetti di Presidenza, con relative anticamere sboccanti nel corridoio anulare, in cui contribuiscono tutti gli uffici e servizi, disposti nella zona periferica».

I criteri distributivi, perfettamente funzionali – soprattutto considerando le versioni precedenti del progetto, che saranno analizzate in seguito – venivano ulteriormente approfonditi dall'architetto che, nella relazione, proseguiva esplicando come avesse deciso di

> «allogare nel pianterreno gli uffici e le aule più eterogeneamente affollate del congegno di amministrazione della Giustizia, cioè: Conciliazione, Assise, Pretura (penale e civile), Tribunale (penale), Corte d'Appello (penale), coi loro annessi e connessi»

e di rendere più agevole, «attraverso ingressi immediati, l'accesso agli uffici di Pretura, Conciliazione e d'Assise». Inoltre specificava come, «per ragioni evidenti di praticità», il «corpo vero e proprio dell'edificio» fosse costituito dalla Pretura e dalle sezioni penali della Corte d'Appello e del Tribunale, che costituivano «due circuiti simmetrici ed autonomi rispetto all'ambulacro», mentre la Conciliazione e l'Assise erano considerati come «organi additivi quasi autonomi» rispetto alla zona centrale.
La descrizione proseguiva indicando la presenza di quattro ingressi secondari in corrispondenza delle sezioni appena menzionate, «oltre a quello principale ed a quello riservato ai detenuti»: in tal senso sembra interessante notare la coincidenza tra l'esterno e l'interno dell'edificio, concepito come un unico grande organismo guidato dal criterio della funzionalità poiché, come si vedrà meglio in seguito, la collocazione degli accessi sulle fronti secondarie, sovrastati da eloquenti scritte in rilievo che ne indicano le sezioni, permette una chiara lettura della dislocazione interna delle stesse, che veniva descritta per ciascuno dei piani.

In questo caso non si può non convenire con l'affermazione di Piacentini a proposito dell'impossibilità di illustrare in modo più chiaro e completo la complessa distribuzione degli spazi rispetto a quanto facesse la relazione redatta da Fichera:

«L'edificio conta due piani di m. 8.50 ciascuno per ciò che riguarda le Aule di udienza, la Biblioteca, il Salone del Sindacato Forense; ma questi piani diventano quattro per tutti gli uffici che stanno nel perimetro, misuranti m. 4,25 ciascuno di altezza.

Il primo piano (parziale), ricavato come avanti si è detto, contiene: Procura del Re, Sezione istruttoria, Cancelleria del Tribunale, archivio, casellario, Stato civile, con tutti gli annessi e connessi.

Il secondo piano – o piano nobile – contiene: le Aule della Corte d'Appello civile e del Tribunale civile, la Presidenza e la Segreteria della Corte d'Appello e del Tribunale, la Procura generale e la Cancelleria della Corte d'Appello, i Gabinetti per i Presidenti ed i Giudici del Tribunale, di cui una parte è allogata nel pianterreno, in vicinanza delle aule penali; identicamente, una parte della Procura generale – cioè delle stanze dei Segretari – è allocata nel piano soprastante, facendo cerniera in una scaletta; in tutto con annessi e connessi; e identico criterio si è adottato per le stanze dei Giudici civili.

In questo piano principale – in immediata contiguità con lo scalone principale e con uno degli ascensori – si è allogato anche il Sindacato Forense col suo Salone di conferenze e adunanze, e la grande Biblioteca con annessa Sala di lettura.

Il terzo piano (parziale) contiene, come si è detto, un'appendice della Procura Generale, la Cancelleria della Corte d'Appello, i Gabinetti dei Consiglieri di Corte d'Appello e quello per i Giudici civili del Tribunale, in continuazione degli altri disposti nel piano sottostante con annessi e connessi».

Sebbene non riportato da Piacentini (ma presente all'interno dell'articolo pubblicato il 10 agosto 1937 dal quotidiano "Il Popolo di Sicilia", *Le opere del Regime. Il Palazzo di Giustizia di Catania*), la relazione descriveva anche il piano seminterrato, limitato alla zona assiale (poiché il terreno di fondazione consisteva in un «continuo e compatto piano lavico») e contenente:

«le abitazioni dei due custodi (disposte agli estremi della corsia assiale); il deposito di corpi di reato ingombranti; l'archivio-deposito; l'accesso dei detenuti, protetto da un portico ricavato in parte sfruttando il sottoscala dello scalone principale; le celle dei detenuti; il corpo di guardia; i vari accessi alle scale che portano nelle gabbie delle aule di udienza; la centrale per i termosifoni; due ampi reparti per ricovero antiaereo, capaci di circa 300 persone, disposti secondo i due fronti estremi nord e sud, a cui si accede facilmente a mezzo di gruppi di scale principali e secondarie che rendono facile l'ingresso e l'uscita anche nei casi di crollo di uno dei detti elementi».

Un'ulteriore precisazione permette di comprendere il ruolo di alcuni elementi come le corti interne e le absidi delle aule, e soprattutto la presenza di indicazioni da dover rispettare, fornite dal Ministero di Grazia e Giustizia:

> «I corpi delle aule di udienza, e relativi annessi, si appoggiano secondo i due estremi all'ambulacro principale ed ai corridoi degli uffici secondari, e sono contenuti entro corti interne che li isolano completamente, realizzando uno stato ideale di silenzio e di raccoglimento, in quanto tali aule sono anche separate dal trafficatissimo ambulacro principale a mezzo di absidi che accolgono il movimento legato all'esercizio delle aule. Entro tale limpido telaio generale sono stati opportunamente ed organicamente inseriti i trecentocinquanta locali minuziosamente elencati e dimensionati nell'elenco di fabbisogno fornito dal Ministero di Grazia e Giustizia».

Infine Piacentini riportava una riflessione teorica di Fichera dal carattere più ampio alla quale, tuttavia, poteva essere ricondotto ogni aspetto del progetto del Palazzo di Giustizia in quanto, secondo l'architetto catanese, qualunque composizione architettonica doveva fondarsi sui tre caposaldi proposti.

Anzitutto la composizione doveva essere «espressione e funzione della pianta», per non cadere nell'effimero o nell'artificioso: in particolare tale rischio doveva essere evitato nel caso di «una grandiosa ed assai rappresentativa opera pubblica» quale il Palazzo di Giustizia. Di conseguenza le forme dell'edificio non potevano «derivare da una ricalcatura di edifici di altri tempi dato che il nostro ha un suo carattere inconfondibile in tutta la vita nazionale, cioè politicamente, ma – purtroppo – non ancora compiutamente dal lato stilistico».

A tal proposito occorre notare come nella concezione distributiva della pianta l'architetto si sia ispirato almeno parzialmente al progetto del Palazzo di Giustizia di Jean Nicolas Louis Durand, come evidenziato anche da Bruno Messina[103]. Al di là di questo aspetto, appare interessante anche la riflessione a proposito del mancato raggiungimento di un carattere stilistico tipico del tempo, a suo parere «in piena elaborazione» e sentito come una «responsabilità» degli architetti, che avrebbero dovuto assumersi il compito, «l'onore e l'onere di portare in tal senso un contributo, per quanto elementare, il più possibilmente positivo», non ricorrendo ad una imitazione degli stili passati «ma soltanto nel senso di

[103] B. Messina, *Città e memoria in Fichera,* op. cit., p. 79.

risuscitare lo spirito del passato» senza, d'altronde, lasciarsi guidare dalle «nuove forme elaborate da altri, con altra storia, altro clima, altri mezzi, altra anima nazionale». Escludendo l'ingombrante approccio "nazionalistico", che certamente risentiva del clima politico e dell'ideologia imperante, sembra interessante ritrovare i medesimi assunti espressi in precedenza ed incontrati, ad esempio, tra le teorie riportate dieci anni prima da Piacentini. La relazione si concludeva richiamando la metafora dell'edificio quale organismo ed invocando aspetti quali la sensibilità e la poesia:

> «Dobbiamo creare in noi stessi quello che serve per dare un valore liricamente concreto, un'espressione attuale all'opera che elaboriamo, inserendola nel flusso della generale sensibilità. E per far ciò non basta l'apporto funzionale dell'organismo, ma bisogna elevare questo logico organismo in un clima di poesia».

Piacentini concludeva l'articolo indicando nei concetti espressi da Fichera – studioso e «critico acuto e profondo», «architetto onesto e geniale» – la riprova della sua «piena consapevolezza […] circa l'effettiva consistenza dell'architettura attuale, circa il limite dei suoi raggiungibili valori, circa le condizioni del suo sviluppo, non meno drammatiche di quelle del clima politico-sociale, intellettuale, del tempo che la produce» e dichiarandosi certo della «continua evoluzione della sua chiara e complessa personalità», sebbene in realtà il Palazzo di Giustizia costituì l'ultimo grande progetto dell'architetto catanese.

Prima di approfondire l'analisi del progetto definitivo e di ritornare sull'articolo pubblicato da "Architettura" al fine di considerare il ricco apparato iconografico allegato, sembra doveroso accennare all'esistenza di diverse ipotesi progettuali precedenti rispetto a quella realizzata. L'analisi dei disegni conservati presso il Fondo Fichera – custodito dal MuRa - Museo della Rappresentazione del Dipartimento DICAR dell'Università di Catania –, insieme alle letture critiche proposte da Fabio Guarrera e da Bruno Messina all'interno dei testi citati in precedenza, permettono di comprendere i ragionamenti, gli studi e le diverse fasi che condussero l'architetto al progetto definitivo.

Anzitutto bisogna considerare il sito, corrispondente alla piazza Giovanni Verga che, come anticipato, in precedenza veniva denominata piazza d'Armi o piazza Esposizione e che già nel 1911 Fichera definiva afosa e desolante nella sua "sterminatezza". A tal proposito occorre accennare alle polemiche nate tra i membri della Commissione incaricata di redigere il Piano Regolatore della città in seguito al Concorso cui si è fatto riferimento in precedenza: per il nuovo edificio, infatti, si protendeva per un'area prospiciente il viale

Mario Rapisardi, poco oltre via Cibali, in previsione dello sviluppo di un nuovo quartiere intorno al Palazzo. Fichera – che, su commissione del Presidente della Provincia, aveva già redatto i primi progetti di massima – sottolineava, invece, la necessità di disporre di almeno 7000 $m^2$ di superficie coperta e, di conseguenza, riteneva che il sito ideale per la nuova costruzione fosse una delle due aree della piazza, alla quale l'edificio avrebbe conferito il giusto decoro. Come si può dedurre considerando l'area nella quale sorge il Palazzo, la vicenda si concluse con la cessione dell'area nord di piazza Verga da parte dell'amministrazione comunale, che temeva di perdere il finanziamento dell'opera da parte del Ministero ai Lavori Pubblici e, di conseguenza, l'architetto poté affinare le soluzioni progettuali ideate considerando l'area finalmente destinata all'edificio.

Per approfondire tali vicende sembra interessante considerare l'articolo, già menzionato, pubblicato il 10 agosto 1937 dal quotidiano "Il Popolo di Sicilia", *Le opere del Regime. Il Palazzo di Giustizia di Catania,* in quanto lo scritto illustrava dettagliatamente le circostanze che avevano condotto alla scelta del sito, all'approvazione del progetto ed all'inizio dei lavori. L'articolo riportava, inoltre, la relazione di Fichera, una sua tavola di progetto relativa alla facciata principale e la riproduzione del bozzetto de' «la parte centrale del sommo fregio in terracotta» che, come si vedrà, fu pubblicato anche a corredo dell'articolo del 1939 di Piacentini.
Allo scopo di riassumere chiaramente le suddette vicende, in parte già illustrate in precedenza, e di comprendere le dinamiche esistenti ed i soggetti coinvolti nel caso di edifici di tale rilievo nonché il diretto intervento di Fichera sin dalle fasi iniziali, si riporta la parte iniziale dell'articolo:

> «L'area su cui sorgerà il Palazzo di Giustizia è stata prescelta in seguito ad ampia motivata Relazione del settembre 1932, redatta da una Commissione nominata dal Commissario al Comune e dal Preside della Provincia, costituita dagli Ingegneri Capi dell'Ufficio Tecnico Provinciale e dell'Ufficio Tecnico Comunale, e dal Prof. Arch. Francesco Fichera della R. Università di Catania.
> Dietro richiesta del Ministero di Grazia e Giustizia, il Sindacato Forense locale emetteva in data 4 giugno 1936 il suo parere *approvando ad unanimità tale scelta,* e questo Comune cedeva in data 27 giugno 1936, con deliberazione di massima ulteriormente perfezionata, la detta area allo Stato.
> La convenienza e opportunità di una tale scelta discende da ragioni evidenti di ubicazione, centralità, funzione urbanistica, silenziosità, igiene, economia, rapidità nella esecuzione; in particolare, essa mira proprio a regolarizzare e a nobilitare l'attuale immenso spiazzo di 45.000

metri quadrati, antica *Piazza d'Armi* della zona allora suburbana ed ora urbanissima, nella quale, sin dall'originaria vendita del marzo 1886 – da parte del cav. Platania al Comune di Catania, con gli obblighi di un piano regolatore parziale – era prevista la costruzione di un grande edificio proprio nel luogo dove sorge il *Palazzo di Giustizia*, e cioè una grande caserma. In quanto che non era presumibile lasciare libera e desolata una tale immensa area a destra e a sinistra del magnifico viale XX Settembre, che sarebbe stato subito affiancato da imponenti edifici. Sin d'allora, dunque, era sentito il bisogno di colmare la parte nord dello immenso piazzale con un grande edificio che doveva fronteggiare la parte sud residuale.

Questa, anche così ridotta, è sempre immensa, perché misurante mq. 30.000 (cioè cinque volte più grande di *Piazza del Duomo*), ma verrà a risultare, evidentemente, più proporzionata, specialmente nei riguardi degli edifici di perimetro, che attualmente si smarriscono nello insieme, destando un senso di vuoto e di desolazione non riparabile altrimenti che con la razionale soluzione già intravista fin dal 1886, nel primitivo piano regolatore parziale, riaffermata nel concorso per il Piano regolatore della Città del 1932, e ora, finalmente, in esecuzione.

Così e soltanto così si avrà una vera e grande piazza, e non una immensa lacuna nell'abitato; giacché anche il replicato e costoso tentativo di piantare degli alberi nel perimetro, dopo avere ricavato delle grandi buche nella lava, è rimasto frustrato.

Concludendo: fin dal 1886 la città nuova ha avuto, più che una piazza, una immensa lacuna nello abitato, e da tempi più remoti una indecorosa stamberga per *Palazzo di Giustizia*. Per volontà del Governo Fascista, senza sacrificio alcuno da parte del Comune, presto si avrà una grandiosa e degna piazza, vera e propria, un grandioso e degno *Palazzo di Giustizia*, vero e proprio, un ampio ricovero antiaereo.

E si costituirà così una polo di attrazione della città, richiamando verso la parte nuova la vita di essa, identicamente a quanto ha operato la costruzione del *Palazzo di Giustizia* di Roma nei riguardi della antica Piazza d'armi e del rione di Prati di Castello.

Il progetto di esecuzione – di cui pubblichiamo un riassunto della *Relazione* insieme alle riproduzioni delle tavole principali – è opera dell'Architetto Francesco Fichera, in completamento e sviluppo del progetto di massima redatto nel 1932 per incarico delle Autorità cittadine, incarico riconfermato dalle LL. EE. i Ministri di Grazia e Giustizia e dei Lavori Pubblici, in seguito alla approvazione del primo studio.

Sul valore tecnico ed artistico del Prof. Fichera ci limitiamo a riportare l'autorevolissimo giudizio del più alto consesso in materia, il *Consiglio Superiore dei LL. PP*., il quale emetteva in data 26 giugno 1937 - XV, Presidente il Gr. Uff. Ing. Domenico De Simone, il seguente voto:

"Vista la nota 25 giugno 1937 n. 5998, Div. V, con la quale la Direzione Generale dell'Edilizia e delle Opere Igieniche trasmette per esame e parere il progetto del *Palazzo di Giustizia di Catania.*

"Visto il progetto redatto in data 20 giugno 1937 dall'Ing. Arch. Francesco Fichera con preventivo di spesa di L. 12.650.000 di cui 9.650.000 per lavori di base di appalto e L. 3.000.000 per somme a disposizione.

Uditi i relatori (Faccenda-Calza-Bini), considerando:

*Che l'Arch. Fichera ha risolto molto felicemente lo studio delle piante del nuovo fabbricato, ciò che non era agevole a causa della forma irregolare dell'area sulla quale il fabbricato stesso dovrà sorgere.*

*Che la distribuzione degli ambienti e specialmente delle aule di udienza, degli ambulacri e dei disimpegni è stata studiata con grande competenza dal progettista e con una cura dei particolari veramente lodevole.*

*Che a tale riguardo è da rilevare che il progetto ha già ottenuto la piena approvazione della speciale Commissione Ministeriale appositamente nominata da S. E. il Ministro dei LL. PP.*

*Che il numero degli ambienti, la loro destinazione e le varie dimensioni, corrispondono alle indicazioni contenute nell'elenco fornito dal competente Ministero di Grazia e Giustizia.*

*Che la struttura del nuovo edificio è prevista, per la quasi totalità, in muratura ordinaria nella quale erano utilizzati largamente i materiali locali. In qualche punto singolare, soggetto a forti carichi unitari, verrà utilizzato il cemento armato che, peraltro, all'atto esecutivo sarà limitato al puro indispensabile per evitare che senza assoluta necessità venga impiegato il ferro.*

*Che tutte le categorie di lavoro previste si riconoscono ammissibili e in special modo si ritiene giustificato l'impiego della pietra da taglio negli elementi del grande portico del prospetto principale, nonché la indovinata decorazione del sommofregio, coronante una liscia parete di calcare di caldissimo tono avorio, e la grande figura in bronzo della Giustizia, sita nella cella centrale del peristilio, immediatamente dietro al pronao.*

*Che sotto tutti gli aspetti, non escluso quello della felice intonazione all'ambiente, appare degno di speciale lode il partito architettonico adottato da Fichera.*

*Che nulla si ha da osservare nei riguardi delle decorazioni previste nell'interno dell'edificio, decorazioni che all'atto esecutivo potranno subire qualche variazione in dipendenza di ulteriori studi di dettaglio dell'Architetto.*

*Che la complessità dell'opera e la speciale importanza artistica di essa, anche in relazione ad una città come Catania, così ricca di palazzi e monumenti, consigliano di utilizzare l'opera dell'architetto nello studio dei particolari decorativi tanto all'interno che all'esterno dell'edificio.*

*Che il computo metrico è ben redatto e i prezzi congrui, quindi può confermarsi il preventivo del progetto.*

*Che il Capitolato speciale non dà, in massima, luogo a osservazioni.*

*È DI PARERE*

*Che, con le lievissime osservazioni riportate nei precedenti considerando, e da tenere presenti in atto esecutivo, sia da approvare nei riguardi tecnici e nei riguardi economici il progetto del Palazzo di Giustizia di Catania, redatto in data 20 Giugno 1937-XV dallo Ing. Arch. Francesco Fichera.*

***

> I lavori sono stati appaltati, in seguito a licitazione privata del 30 luglio 1937, dalla Impresa Comm. Perucchetti.
> I lavori dell'edificio saranno iniziati nei prossimi giorni cavando dal campo di lava costituente il piano di fondazione il primo blocco lavico, che verrà subito adoperato per iniziare le fondamenta.
> Ancora una volta un elemento di distruzione diventerà per noi elemento di costruzione.
> È da secoli che i Catanesi – la cui pertinace e indefessa opera di ricostruzione può essere simboleggiata dal lavoro dei *petriatori* – fanno così all'ombra della Montagna che dà la vita e la morte».

Tra le numerose informazioni rilevanti sembra utile notare anzitutto la composizione della Commissione che nel settembre del 1932 scelse l'area da destinarsi al Palazzo, sia per la presenza di Fichera sia perché la nomina della stessa – ad opera del Commissario al Comune e del Preside della Provincia – conferma come l'iniziativa della costruzione di un nuovo Palazzo di Giustizia sia nata a livello comunale e provinciale (nonostante il passaggio dai toni spiccatamente retorici nel quale veniva esaltato l'operato del Governo Fascista a discapito di quello del Comune).
Sembrano, poi, interessanti l'illustrazione delle varie fasi – che dal 1886 condussero alla definitiva scelta dell'area –, le motivazioni riportate (e parzialmente già presentate in questa sede) e l'iter successivo, relativo al progetto esecutivo. A proposito della zona individuata, risulta significativo il paragone, sebbene a distanza di oltre tre decenni, con il caso del Palazzo di Giustizia di Roma, che aveva riqualificato l'antica Piazza d'Armi ed il rione dei Prati di Castello, divenendo un nuovo «polo di attrazione della città». Quanto al progetto esecutivo di Fichera, invece, si desume come esso fosse stato sviluppato dal progetto di massima del 1932, realizzato «per incarico delle Autorità cittadine» e poi riconfermato dai Ministeri dei Lavori Pubblici e di Grazia e Giustizia: di conseguenza, i Ministeri intervennero solo in una fase successiva, fornendo «le indicazioni contenute nell'elenco fornito dal competente Ministero di Grazia e Giustizia» ed approvando il progetto.

Tale elemento differenzia il caso del Palazzo di Giustizia di Catania da quello, già analizzato, di Messina e da quello di Palermo: l'incarico a Marcello Piacentini per la progettazione dell'edificio messinese, come più volte sottolineato, venne emesso direttamente dal Ministero dei Lavori Pubblici (quale "ricompensa" per il mancato affidamento della progettazione della Biblioteca Nazionale di Firenze), mentre l'iter del

Palazzo di Giustizia di Palermo incluse il ricorso allo strumento del Concorso Nazionale che, su diretta emanazione dei Ministeri competenti, fu bandito sulla Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia.

Un altro elemento rilevante consiste nella dichiarazione con la quale il Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici emise il parere favorevole alla realizzazione della fase esecutiva del progetto, in data 26 giugno 1937, e la presenza, tra i relatori, di Alberto Calza Bini, Segretario Nazionale del Sindacato Fascista Architetti, componente del Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici dal 1932 al 1937 e membro del Consiglio Superiore delle Belle Arti dal 1938 al 1942, a riprova degli stretti legami e delle dinamiche di potere esistenti (già evidenziate, tra gli altri, da Paolo Nicoloso[104]) alle quali si è accennato nel capitolo sulla questione del rapporto arte-architettura in Italia fra le due guerre.

Tornando all'analisi in corso, al di là delle informazioni relative ai preventivi di spesa sembra, poi, interessante sottolineare la presenza delle indicazioni relative all'impiego dei materiali locali ed al ridotto utilizzo del cemento armato, da limitarsi «al puro indispensabile per evitare che senza assoluta necessità venga impiegato il ferro» chiaramente in un'ottica autarchica, nonché i commenti positivi relativi al «giustificato impiego della pietra da taglio negli elementi del grande portico del prospetto principale», alla «indovinata decorazione del sommofregio, coronante una liscia parete di calcare di caldissimo tono avorio» ed alla «grande figura in bronzo della Giustizia, sita nella cella centrale del peristilio, immediatamente dietro al pronao». Da tale dettaglio si desume come, nonostante nella relazione di Fichera riportata anche nello stesso articolo la scultura venisse immaginata «in marmi policromi», già in quella fase si protendesse per un'opera bronzea. Infine sembra interessante la considerazione sulla «felice intonazione all'ambiente», che si riconnette al tema dell'"ambientismo", e quella concernente la relativa libertà nella concezione delle decorazioni interne del Palazzo, che «all'atto esecutivo» avrebbero potuto «subire qualche variazione in dipendenza di ulteriori studi di dettaglio dell'Architetto».

Rifocalizzando l'attenzione sull'analisi dei disegni conservati presso il Fondo Fichera, è necessario riferire la presenza di quattro diverse soluzioni elaborate dall'architetto, fra le

---

[104] P. Nicoloso, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del Regime*, Milano 1999, p. 155.

quali occorre distinguere gli studi di massima, «indipendenti dal sito individuato per la costruzione del tribunale»[105], e le soluzioni progettuali prossime a quella finale.
Gli studi di massima, infatti, erano volti ad analizzare in astratto gli aspetti distributivi e compositivi della tipologia da progettare, ma Fichera dovette fin da subito considerare anche i «trecentocinquanta locali minuziosamente elencati e dimensionati nell'elenco di fabbisogno fornito dal Ministero di Grazia e Giustizia».

Analizzando i disegni relativi alle soluzioni di massima si comprende come inizialmente l'architetto avesse immaginato una pianta basata su una croce formata dall'incontro di quattro bracci simmetrici in un grande ambiente centrale di forma circolare – che si configurava «come uno spazio concavo convesso determinato dalla sovrapposizione delle geometrie della sala circolare e delle quattro absidi delle aule delle udienze»[106] –, che separavano i corpi longitudinali ospitanti gli uffici. Secondo Messina in tale impianto era possibile notare un rimando alla sala quadrilobata della piazza d'Oro di Villa Adriana a Tivoli, mentre Fabio Guarrera vi evidenziava la presenza di «un volume addizionato, anche esso a pianta circolare, per la Corte d'Assise», il rimando alla seconda versione del progetto dell'Istituto Tecnico e Liceo Scientifico di Siracusa – in realtà richiamante anche il modello del cortile settecentesco del Palazzo Cutelli – per il «grande vuoto della corte», ed il ruolo aggregante della stessa, intorno alla quale erano previste «le aule di udienza, con abside aggettante sullo spazio esterno e scale di collegamento ai piani superiori»[107].

All'interno della tesi di dottorato lo studioso approfondiva ulteriori aspetti di tale progetto, quali l'altezza complessiva dell'edificio pari a quattro livelli – elemento che sarebbe rimasto costante anche nella soluzione finale –, la presenza di «alte finestre orizzontali sorrette da colonnine circolari che intervalla(va)no regolarmente la scansione degli infissi» nei primi tre livelli dei quattro bracci, la differenza nella testata, considerata sia nella pianta, ove presentava «un piccolo pronao d'ingresso», sia nella facciata, caratterizzata da «un cambiamento del regesto plastico con delle finestre continue verticali (sui lati lunghi) e un sistema di logge ad archi a tutto sesto (sul lato corto)». Inoltre notava la presenza di «finestre verticali a tutta altezza, simili a quelle usate per le testate dei quattro corpi disposti a X» nelle porzioni della facciata del corpo centrale e la «teoria di finestre a

---

[105] B. Messina, *Città e memoria in Fichera,* op. cit., p. 75.

[106] *Ibidem.*

[107] F. Guarrera, *Francesco Fichera. La modernità nella tradizione dell'architettura*, Siracusa 2017, p. 130.

semicerchio che si arresta(va)no in corrispondenza della testata esterna» nell'ultimo livello dei quattro bracci[108].

Di tale ipotesi progettuale, presso il Fondo Fichera si conservano uno studio di massima in scala 1:500 ed un disegno che mostra maggiori dettagli anche dal punto di vista decorativo [Fig. 362]. Ad esempio è possibile notare il sottile elemento basamentale convesso, completato da scalini laterali, che precede il corpo centrale dell'edificio, caratterizzato da una grande vetrata a tutt'altezza che corrisponde a tre dei quattro piani totali. Inoltre, come in parte notato da Guarrera, tale corpo era sovrastato da un gruppo scultoreo di ispirazione classica raffigurante una Quadriga – un probabile rimando a quella di Ercole Drei posta a coronamento dell'edificio messinese – inquadrata dal corpo retrostante che, essendo concavo, crea un ritmo tra pieni e vuoti che rimanda alle architetture barocche. Alle spalle della Quadriga Fichera concepì una grande colonna scanalata, con capitello di ordine dorico, sulla quale pose una possente statua, probabilmente raffigurante Minerva in veste guerriera (per la presenza della lancia e, presumibilmente, dell'elmo e di altri attributi non meglio identificabili): tale elemento risultava predominante in quanto, nell'insieme, presentava un'altezza paragonabile a quella dell'intero edificio e sovrastava, quindi, l'intera composizione. Inoltre era ravvisabile un contrasto tra lo spiccato senso di verticalità – suggerito dalla colonna ma anche dalle svettanti vetrate del corpo centrale e delle terminazioni dei quattro bracci laterali – e l'orizzontalità dei tre ordini di finestre separate soltanto dalle colonnine, accentuata dall'ultimo ordine di finestre a lunetta. Si segnala, infine, la presenza dei porticati a terminazione arcuata sporgenti dai bracci laterali, sovrastati ciascuno da un'aquila a tuttotondo posta al centro, sebbene sembra che gli ingressi siano stati previsti lateralmente, come suggerisce la presenza di una sorta di pensilina cui corrispondono, in basso, tre scalini per accedere all'edificio. Questo elemento terminale sporgente, caratterizzato da vetrate a tutta altezza separate da esili pilastri, sarebbe stato parzialmente ripreso nella versione finale del progetto, posto al centro del prospetto posteriore e corrispondente al corpo scala.

Nella seconda versione progettuale, come visibile dal progetto di massima e dalla planimetria (entrambi in scala 1:500) [Fig. 363], Fichera concepì «un volume compatto con una grande fronte curva prospiciente la piazza antistante», ovvero un impianto radiale

---

[108] F. Guarrera, *Inventare per comporre…,* op. cit., p. 171.

che, come suggerito da Messina, l'architetto aveva «sperimentato anche nel coevo progetto della Casa del Mutilato e dei Combattenti per piazza Libertà a Ragusa (1935-1937)», caratterizzato da «un sistema alternato di corti e uffici, connesso da uno spazio longitudinale alle cui estremità sono collocati i corpi scala e le aule delle udienze»[109]. Secondo Guarrera, invece, l'impianto scelto rievocava «certi impianti planimetrici presenti nel Campo Marzio piranesiano», era caratterizzato da una maggiore «compattezza volumetrica» e da una minore articolazione rispetto alla versione precedente e si basava essenzialmente su un corridoio semicircolare sul quale si attestavano «da una parte la batteria di uffici, e dall'altra una sequenza di sei aule di udienza, con annessi spazi di servizio, intervallate da corti».

Inoltre la Galleria dei Passi Perduti acquisiva particolare rilievo, mediando direttamente «il passaggio dallo spazio esterno della piazza a quello delle aule», mentre il prospetto principale era interessante per la presenza del sistema porticato, composto da «semicolonne binate snelle, separate al piede da un sistema di statue»[110]. Nonostante l'impianto planimetrico concavo, tale facciata rievocava lontanamente quella del Palazzo di Giustizia di Messina almeno per la presenza del colonnato preceduto da una scalinata, della trabeazione e dell'alto attico, sul quale erano posti tre elementi scultorei: al centro, probabilmente, una testa di Minerva (molto stilizzata, nel disegno, per cui poco identificabile) mentre ai lati, in corrispondenza delle vetrate che costituiscono una costante nelle diverse versioni, degli elementi compositi probabilmente assimilabili allo stemma sabaudo.

La presenza delle statue in facciata, inoltre, è assimilabile a quella prevista nel progetto del Palazzo di Giustizia di Palermo, come si vedrà in seguito. Occorre, ancora, segnalare la presenza del pronao – che avrebbe costituito l'elemento principale del progetto definitivo – per la prima volta in questa versione, come notato da Guarrera, che denunciava anche l'«eccessiva schematicità» di tale progetto (poiché non riusciva «a risolvere in maniera adeguata l'inserimento dell'edificio nel contesto urbano»), lo sdoppiamento della Corte d'Assise, attraverso la collocazione delle aule «all'estremità dell'impianto, a est e a ovest», quasi si trattasse di «grandi absidi»[111], ed il «sistema di servizi a coronamento del semicerchio»[112].

---

[109] B. Messina, *Città e memoria in Fichera,* op. cit., p. 75.

[110] F. Guarrera, *Inventare per comporre…,* op. cit., p. 172.

[111] F. Guarrera, *Francesco Fichera…,* op. cit., p. 130.

[112] F. Guarrera, *Inventare per comporre…,* op. cit., p. 172.

La terza versione progettuale si avvicina al progetto definitivo, nonostante la presenza di alcune varianti: anzitutto, come sottolineato da Messina, rispetto alle versioni precedenti l'architetto ampliò l'edificio occupando interamente il lotto assegnato, probabilmente anche in virtù della «quantità degli spazi richiesti dal programma del progetto».
A suo parere, inoltre, si ispirò al progetto del Palazzo di Giustizia di Jean Nicolas Louis Durand, «pubblicato nel 1805 nel *Précis des leçons d'architetture, données à l'école polytechnique*». Confrontando i due impianti tipologici e distributivi, infatti, era ravvisabile un «riferimento all'aula longitudinale centrale, al numero e alla collocazione delle aule laterali delle udienze alternate a corti aperte, al sistema anulare di piccoli ambienti e alla fronte prostila»[113].
Il problema delle aule della Corte d'Assise da porre in rilievo in virtù dell'importanza degli ambienti, poi, in questa fase venne risolto da Fichera inserendo i due ambienti absidati in posizione analoga a quella della grande abside che nel progetto francese ospitava le prigioni, con le terminazioni estradossate [Figg. 364, 365, 366] rispetto alla parete posteriore, mentre nella versione finale sarebbe divenuta una sola Aula e avrebbe trovato la propria collocazione all'interno di uno dei bracci laterali e non come un'appendice parzialmente isolata [Fig. 377].
I due elementi della grande galleria interna e del «sistema periptero esterno» erano già presenti nella terza versione progettuale sebbene, come notato da Guarrera, in questo caso il portico esterno non riuscisse «ancora a configurarsi adeguatamente, rimanendo vincolato dalla posizione delle due scale di servizio» che "parzializzavano" la facciata, e soltanto nel progetto finale «i due blocchi scala» sarebbero stati «traslati verso nord ed esclusi dal corpo del portico principale»[114]. Un altro riferimento ravvisabile analizzando i disegni conservati presso il Fondo Fichera consiste nelle «architetture termali e basilicali della Roma imperiale»[115], per la presenza della galleria centrale, del sistema dei lucernari, dei ballatoi e dei nicchioni laterali, di accesso alle aule.

Osservando le tavole relative ai prospetti esterni in scala 1:200 [Fig. 364], invece, è possibile notare già la presenza dei pilastri della facciata principale, riproposti nelle facciate laterali ed in quella posteriore creando quell'effetto unitario, lo slancio verticale ed il contrasto tra gli elementi in rilievo, la parete e le aperture. In questa fase, tuttavia,

---

[113] B. Messina, *Città e memoria in Fichera,* op. cit., p. 79.

[114] F. Guarrera, *Inventare per comporre…,* op. cit., p. 173.

[115] F. Guarrera, *Francesco Fichera…,* op. cit., p. 131.

oltre ai quattro ordini era previsto un quinto livello al di sopra della trabeazione, leggermente rientrante rispetto agli altri piani e costituito da semplici aperture quadrate, prive di cornici, decorazioni o altri elementi architettonici.

Dal disegno del prospetto principale, poi, si notano una ricostruzione schematica ed ideale, in prospettiva, degli edifici che avrebbero circondato l'edificio ai lati ed alle spalle – da cui si desume il maggior grado di contestualizzazione dell'edificio all'interno della piazza, rispetto ai progetti precedenti –, oltre agli alti ed esili pilastri ed alle vetrate molto ampie a tutta altezza, che avrebbero inondato di luce gli interni. Al centro della facciata è presente una scalinata monumentale dall'andamento convesso; questa parte si discosta dal resto del prospetto in quanto la scansione regolare data dai pilastri è interrotta da una pesante muratura, che dona imponenza e senso di fortezza e rigidità. Com'è possibile notare anche in un altro disegno, che rappresenta il dettaglio della parte centrale della facciata [Fig. 365], l'ingresso principale è costituito proprio dalla presenza dei due blocchi in muratura e di due pilastri che richiamano quelli presenti nel resto del perimetro, inquadrati dalla scalinata. Sulla trabeazione continua che conclude il porticato è presente un'iscrizione a rilievo. Al di sopra si trova un monumentale mezzobusto frontale raffigurante la Giustizia incoronata, posto nella parte centrale che è leggermente rientrante rispetto ai blocchi murari laterali, decorati da due croci sabaude.

Dall'analisi del disegno che presenta il dettaglio della parte centrale della facciata emergono alcune differenze rispetto alle altre tavole relative alla facciata complessiva: se la scansione tra masse piene e pilastri permane, questi ultimi si differenziano cromaticamente dai disegni precedenti, nei quali erano evidenziati in nero, creando maggiore continuità con il resto della facciata (probabilmente nelle altre tavole erano neri sia per un rimando al materiale da utilizzare, la pietra lavica, sia al fine di sottolineare la modulazione degli spazi). Inoltre, se permane il mezzobusto della Giustizia al centro in una rientranza, affiancato dai due bassorilievi con le croci che rimandano allo stemma del Regno d'Italia, in questo caso la scritta a rilievo, leggibile – «VITTORIO EMANUELE III RE - BENITO MUSSOLINI DUCE» – è posta soltanto in corrispondenza della parte centrale, mentre il resto della facciata è privo di decorazioni o iscrizioni. Dallo scorcio creato in tale disegno è possibile, inoltre, notare meglio la presenza delle grandi aperture con vetrate a tutta altezza ed intravedere l'ingresso vero e proprio al Palazzo.

Dalla tavola relativa ad uno dei due prospetti laterali [Fig. 364] è possibile desumere la presenza dei medesimi elementi caratteristici: i quattro ordini – più il quinto che, come anticipato, nella versione finale non sarebbe stato presente –; le semplici finestre prive di cornice; gli esili pilastri/paraste distinti cromaticamente poiché evidenzianti in nero; le grandi vetrate a tutta altezza in corrispondenza degli ingressi (posti in risalto anche dalle scalinate) che nella versione definitiva sarebbero stati enormemente ridimensionati, probabilmente anche al fine di non interrompere il ritmo continuo delle finestre.

Nel disegno relativo al prospetto posteriore, infine, ricorrono i medesimi elementi, ma risulta di grande interesse la presenza delle due absidi estradossate relative alle due Aule della Corte d'Assise, già menzionate. La composizione è dominata, altresì, dalle tre grandi vetrate, che si trovano al centro delle due absidi nonché nella parte centrale della facciata e che si innalzano sino al quarto livello, così come i pilastri, anche in questo caso evidenziati in nero. Bisogna notare anche come alcuni disegni della terza versione siano molto chiaroscurati, al fine di evidenziare in maniera quasi violenta, attraverso l'uso del nero, i pilastri o, viceversa, la restante parte della facciata. Riguardo il prospetto posteriore occorre riferire, ancora, la presenza di una variante che mostra una sola abside centrale, anche in questo caso estradossata ed evidenziata da un forte chiaroscuro, mentre nella soluzione finale tale elemento sarebbe stato abolito.

I disegni relativi alla versione definitiva conservati presso il Fondo Fichera sono numerosi, presentano alcune lievi differenze e sono confrontabili con quelli pubblicati sulla rivista "Architettura" nell'ottobre del 1939, all'interno dell'articolo redatto da Marcello Piacentini analizzato in precedenza. Sono stati individuati quattordici tavole relative agli esterni e quattro agli interni, mentre tutte le planimetrie si riferiscono alle versioni precedenti in quanto presentano ancora le due absidi estradossate a livello del prospetto posteriore.

I disegni degli esterni presentano dei punti di vista leggermente differenti: in alcuni casi si tratta di una vista frontale mentre in altri l'edificio viene rappresentato di tre quarti, con angolazioni diverse ma sempre colte da un punto posto a destra dell'edificio, in modo da renderne visibile la facciata ed il prospetto laterale est. Sebbene tutti i disegni in questione illustrino il progetto definitivo, sono riscontrabili altre differenze relative prevalentemente agli aspetti coloristici ed a quelli decorativi: in tutte le tavole l'elemento maggiormente caratteristico della facciata è il peristilio che, come anticipato riportando il pensiero di Fichera, si ispira alla classicità del tempio greco rivisitato in chiave

contemporanea e, pertanto, alle colonne preferisce gli esili e slanciati pilastri grigi in pietra lavica. La dimensione dell'edificio risulta proporzionata al contesto urbanistico, poiché si inserisce armoniosamente all'interno dell'enorme piazza, ma i pilastri costituiscono un «colossale fuori scala»[116]. Tali elementi, infatti, si ergono a tutta altezza rispetto all'insieme della facciata, dando luogo all'ampio ambiente porticato di passaggio che, introdotto dalla scalinata monumentale posta nella parte centrale, immette all'ingresso del Palazzo, preceduto dalla poderosa scultura bronzea che impersona *Temi*. Come già indicato da Fabio Guarrera, un riferimento compositivo relativo alla facciata principale può essere individuato nel Palais de la Porte Dorée di Parigi, progettato da Albert Laprade in occasione dell'Exposition Coloniale Internationale del 1931 ed in seguito divenuto Musée des Colonies.

Al di là di tale rimando, cui si farà accenno in seguito, la «pilastrata pseudoperiptera esterna, che gira attorno all'edificio, facendosi portico prostilo sulla fonte principale» costituisce non soltanto la citazione del tempio classico o di altre architetture ispirate da simili principi compositivi, bensì la messa in evidenza delle relazioni tra le logiche funzionali dell'interno, la forma urbana del sito ed il contesto cittadino. Il pronao quale elemento costitutivo fondamentale della facciata, infatti, «esprime quella necessaria inflessione architettonica che, da un punto di vista compositivo, stabilisce le gerarchie tra le parti», mentre «la logica gerarchica delle quattro facciate» non si attesta sul semplice «sistema classico del "fronte e retro"»[117] poiché i due prospetti laterali presentano delle differenze legate alla conformazione interna, e quindi alla funzionalità, delle diverse aree.

Diversificando le facciate, dunque, Fichera mette in atto un altro dei punti fondamentali della propria teoria progettuale, consistente nella correlazione fra interno ed esterno; come ricordato in precedenza, infatti, già nel 1920 l'architetto sosteneva (in quel caso a proposito del progetto per il Palazzo delle Poste di Catania):

> «i prospetti rappresentano e manifestano l'interno, ne sono il volto. Ognun vede alla prima ispezione la destinazione dello edificio attraverso la sua organica composizione»[118].

---

[116] P. Barbera, *Architettura in Sicilia tra le due guerre,* op. cit., p. 56.

[117] F. Guarrera, *Inventare per comporre…,* op. cit., p. 174.

[118] *Il nuovo palazzo per le Poste Telegrafi e Telefoni in Catania (arch. F. Fichera),* in "L'Architettura Italiana", n. 4, 1920, p. 31.

La differenza, oltretutto, era accentuata dalla presenza di «una galleria sul lato esterno, tra il terzo e il quarto livello dell'edificio», purtroppo chiusa alla fine degli anni Sessanta.
Il legame tra esterno ed interno è comprensibile osservando il rapporto esistente fra l'elemento porticato appena descritto e la grande Galleria centrale che costituisce l'asse portante dell'edificio e che ricorda, come già evidenziato, una chiesa o una basilica romana: come notato dall'analisi di Guarrera, «la paratassi compositiva chiarisce la logica aggregativa: la pilastrata esterna si unisce alla galleria centrale grazie allo spazio dell'atrio che consente il legamento tra le due parti»[119].

Prima di descrivere l'interno, però, sembra utile soffermarsi ulteriormente sugli elementi che compongono la facciata principale e sulle differenze riscontrabili nei disegni d'archivio conservati presso il Fondo Fichera.
La struttura appena descritta, costituita dai pilastri di ordine gigante che rappresentano un elemento di mediazione tra la piazza e l'interno – una sorta di soglia da percorrere, in grado di conferire una certa sacralità all'edificio, insieme alla scalinata ed alla "balaustra" che consente di sollevare lievemente il livello del piano di calpestio conferendo ulteriore monumentalità all'edificio e slancio agli esili elementi verticali – a differenza delle versioni progettuali precedenti non presenta alcun tipo di coronamento, né a livello architettonico né a livello decorativo. Tuttavia, in alcuni dei disegni è visibile non soltanto una sottile trabeazione totalmente liscia e priva di decorazioni che costituisce il necessario punto di raccordo tra i pilastri, ma anche la sottilissima cornice composta da ovoli geometrizzati che completa quasi impercettibilmente il peristilio, smorzando la rigidità e l'essenzialità dei pilastri per via di un decoro di derivazione prettamente classica e, dunque, creando un legame con la tradizione [Figg. 368, 369].

In alcuni disegni i pilastri sono evidenziati attraverso il ricorso al colore scuro [Figg. 369, 370], mentre in altre tavole presentano il medesimo colore chiaro della facciata retrostante [Figg. 367, 368, 375]. Le finestre sono sempre abbozzate in maniera molto schematica, come riquadri privi di cornice (ossia come, in effetti, sarebbero state realizzate), mentre qualche altra differenza è riscontrabile nell'iconografia della statua centrale e nella resa del grande fregio decorativo posto a completamento della facciata e visibile anche attraverso i pilastri.

---

[119] F. Guarrera, *Inventare per comporre…,* op. cit., p. 174.

La presenza della evidente apertura centrale a tutta altezza e delle bucature continue e regolari della facciata rappresentate dalle finestre creano un ritmo ed un gioco di pieni e vuoti che conferisce movimento e leggerezza all'edificio nonostante le notevoli dimensioni. Il fregio, correndo continuo anche al di sopra della grande apertura d'accesso, costituisce, insieme ai pilastri, l'elemento di maggior raccordo e unità: con il suo sviluppo orizzontale contrasta ed equilibra la verticalità dei pilastri, mentre la statua posta centralmente costituisce il cardine ideale dell'intera composizione, sia dal punto di vista compositivo sia dal punto di vista simbolico.

Le differenze cromatiche riscontrabili nelle tavole si riferiscono anche al fregio, che in alcuni casi presenta il fondo nero e le figure rosse [Fig. 367, 368, 369, 378] mentre in altri disegni il rapporto risulta invertito. Se nei disegni che ritraggono l'edificio di tre quarti la statua ed il fregio sono visibili solo parzialmente, in quelli frontali è possibile cogliere maggiormente i dettagli e l'alto grado di definizione raggiunto dall'architetto.

Osservando il disegno relativo alla parte centrale della facciata [Fig. 378], in particolare, è possibile notare altri particolari ed avanzare ulteriori confronti. In questo caso le scene del fregio sono maggiormente leggibili, sebbene le figure risultino abbozzate: al centro, in perfetta corrispondenza con la statua sottostante, si trova una figura regale in trono, posta frontalmente, mentre le figure ai lati sono coinvolte a gruppi in diverse scene movimentate che, pur non essendo comprensibili, evocano certamente la pittura vascolare non soltanto per le pose dei personaggi ma anche per gli attributi, come gli scudi, le lunghe tuniche plissettate, le colonne o la Quadriga sull'estrema sinistra.

La grande statua posta sulla sommità della scalinata, sotto il portico, come anticipato era stata descritta dettagliatamente da Fichera nella relazione:

> «la statua di otto metri di altezza, sorgente della cella antistante al pronao, raffigura Temi - figlia del Cielo e della Terra, dea della Giustizia - e sarà vestita di marmi policromi, conservando tutti gli attributi classici a meno di un particolare: sul globo che essa porta e porge col braccio teso sarà posto un Fascio in acciaio il luogo della Vittoria».

Il disegno rispetta fedelmente la descrizione, poiché la divinità presenta gli attributi classici – elmo (assimilabile a quelli che decoravano le teste di Minerva scolpite da Antonio Bonfiglio per il Palazzo di Giustizia di Messina), lancia, scudo e serpente, oltre al

globo con il fascio – ma la sua rappresentazione permette di accostarla ad almeno un'opera alla quale l'architetto sembra essersi ispirato: si tratta dell'*Athéna* [Fig. 394] (sebbene l'esatta denominazione fosse *La France apportant la paix et la prospérité aux colonies*) realizzata da Léon-Ernest Drivier in bronzo dorato per il peristilio del Palais de la Porte Dorée [Figg. 392, 393, 396], l'edificio progettato da Albert Laprade in occasione dell'Exposition Coloniale Internationale del 1931, già menzionato in quanto possibile fonte di ispirazione per la concezione della facciata del Palazzo di Giustizia di Catania.

La scultura francese, infatti, presenta gli stessi attributi – ad eccezione della Vittoria alata sul globo, sostituita da Fichera con un fascio, e di una lieve variazione relativa alla forma dell'elmo – e la medesima posa, sebbene la dea raffigurata dall'architetto regga il globo con la mano destra e la lancia con la mano sinistra mentre la raffigurazione della Francia in veste di guerriera ispirata all'antica Grecia (ma armata alla gallese), al contrario, regga la lancia con la destra ed il globo con la sinistra.

Tra i disegni conservati presso il Fondo Fichera sembra interessante segnalarne un altro relativo alla parte centrale della facciata, accompagnato dalla didascalia «Palazzo di Giustizia in Catania. Tav. 18. Particolare prospettico dell'ingresso principale. Francesco Fichera Architetto» [Fig. 369], quasi certamente successivo a quello appena considerato per l'indicazione dell'anno fascista apposta sul basamento della statua centrale, il XVI anno dell'Era fascista, ovvero il periodo compreso tra il 29 ottobre 1937 ed il 28 ottobre 1938. Dal punto di vista architettonico la tavola non presenta differenze rispetto alla precedente, ma bisogna notare un uso più marcato del carboncino, volto ad esaltare i contrasti chiaroscurali ed a rendere il disegno maggiormente incisivo e quasi tetro, marcando il fondo stradale, l'interno del pronao, le finestre, il fondo nero del fregio, la statua e persino il cielo.
A proposito della scultura occorre segnalare come dal punto di vista iconografico si discosti dalla precedente: la figura appare semplificata e maggiormente stilizzata, non sono più presenti lo scudo, la lancia ed il serpente ma soltanto l'elmo e il fascio littorio retto con la mano sinistra, mentre la destra è sollevata, probabilmente in un saluto fascista. Come si vedrà più avanti, ad ogni modo, lo scultore incaricato di realizzare l'opera colossale non si riferì né a questo disegno né al precedente: certamente al mutamento contribuirono due importanti avvenimenti quali la caduta del fascismo e la scomparsa dell'architetto ma Mimì Lazzaro, pur dovendo rispettare il soggetto e raffigurare la Giustizia, si discostò dai modelli creando un'opera originale.

La medesima atmosfera dai toni cupi e tenebrosi si ritrova anche in un altro disegno, contrassegnato dalla didascalia «Palazzo di Giustizia in Catania. Tav. 13. Prospettiva generale. Francesco Fichera Architetto»; probabilmente le tavole furono realizzate dall'architetto nella stessa occasione. Sebbene il carboncino nero sottolinei i dettagli, le ombre ed il cielo cupo ed il disegno appaia più schematico rispetto ai precedenti (ad esempio non è presente la cornice superiore ad ovoli), in questo caso i pilastri risaltano per contrasto, non essendo scuri.

Gli ultimi due disegni che ritraggono la facciata sono ancor più schematici: il primo presenta un fondo nero sul quale il rigido pronao emerge stagliandosi nettamente, così come la statua centrale e le finestre, prive di ombre al loro interno, mentre le figure del fregio risaltano dal fondo nero e l'enorme ingresso lascia intravedere l'interno e persino la parte terminale della grande Galleria centrale, poiché si scorgono le aperture del prospetto posteriore. Al di sopra dell'apertura si intravede una locuzione latina non meglio leggibile mentre la statua, in questo caso anch'essa bianca, presenta la medesima iconografia ma uno stile leggermente più stilizzato. Probabilmente quest'immagine si riferisce ad un bozzetto, poiché risulta assimilabile a quella pubblicata sulla rivista "Architettura" relativa ad una vista di tre quarti che mostra anche il prospetto laterale ad est.

L'ultima tavola raffigurante il prospetto principale presenta la didascalia «Palazzo di Giustizia in Catania. Tav. 8. Prospetto su Piazza Giovanni Verga - Scala di 1:100» e probabilmente anch'essa è più recente. Gli elementi formali rappresentati sono i medesimi, il contrasto coloristico è reso dalla presenza della struttura composta dal basamento, dalla scalinata, dai pilastri e dalla sottile trabeazione – elementi che si stagliano sulla facciata bianca contrassegnata dalle aperture e dal grande fregio, in questo caso meno leggibile per un contrasto chiaroscurale più forte –, mentre la statua centrale risulta appena abbozzata e, di conseguenza, poco comprensibile dal punto di vista iconografico. L'unica significativa differenza consiste nella presenza di alcuni segni astratti appena abbozzati in corrispondenza della facciata ai lati dell'apertura centrale: probabilmente tali segni grafici intendevano indicare la possibilità di inserire un ulteriore decoro o elemento architettonico in quei punti, gli unici a parete piena.

Nella realizzazione finale non furono realizzati ma proprio in corrispondenza di tali schizzi, nella parte inferiore, ai lati dell'ingresso, furono apposte le due grandi targhe in mosaico

dorato riquadrate da una sottile cornice in pietra indicanti la data di inizio e di fine dei lavori, ovvero «1937» e «1953», mentre al di sopra furono apposti dei reggi bandiera in bronzo.

Il forte contrasto chiaroscurale contraddistingue anche alcuni dei disegni pubblicati da Piacentini in occasione dell'articolo su Fichera apparso nel fascicolo dell'ottobre 1939 di "Architettura". Anzitutto bisogna considerare quello che, con toni futuristici ed in parte tetri, raffigurava la facciata principale vista da un punto più distante rispetto ai disegni sinora considerati, presente sulla copertina del fascicolo della rivista e ripetuto all'interno [Figg. 374], ove il forte contrasto coloristico è parzialmente giustificato, poiché la didascalia specifica che si tratta di una «veduta notturna».
Accompagnato dalla didascalia «Particolare prospettico dell'ingresso principale», il medesimo disegno si trova anche tra i materiali conservati presso il Fondo Fichera [Fig. 370], sebbene in questo caso il chiaroscuro sembri ulteriormente evidenziato, mentre l'immagine successiva mostra un'interessante «Prospettiva dell'ambulacro» [Fig. 382], ovvero una vista della Galleria centrale, anch'essa molto chiaroscurata, dalla quale è possibile notare i ballatoi, le pareti laterali concave a mo' di nicchie al fine di rendere monumentali gli accessi alle Aule, il lucernario continuo ed in fondo lo scalone. Un altro disegno presente sia sulle pagine della rivista sia presso il Fondo è quello relativo alla «Prospettiva dell'Aula di Assise» [Fig. 381], mentre la tavola che mostra la «Prospettiva di una delle Aule» presenta la medesima impostazione sebbene la parete di fondo non sia costituita da un'abside semicircolare, ma risulti comunque più profonda rispetto al resto dell'ambiente e sia inquadrata dalle due pareti laterali leggermente convesse e dal cornicione superiore, sul quale era previsto un motto latino. Sono presenti, altresì, il bancone per i giudici, la porta centrale di accesso sovrastata da un crocifisso e la gabbia metallica sulla destra, riservata ai detenuti.

Di grande interesse, specialmente considerando l'assenza presso il Fondo, sono le immagini relative alle planimetrie della versione definitiva del Palazzo [Figg. 376, 377]: come indicato dalle didascalie, si tratta della «Planimetria generale», delle «Sezioni longitudinali» e della «Pianta del piano terreno», nonché della «Pianta del primo piano» e della «Pianta del secondo piano». La planimetria generale mostra il blocco rettangolare del palazzo indicando l'ingresso principale, i quattro accessi secondari, la zona centrale leggermente estradossata del prospetto posteriore e gli otto cortili interni previsti tra le Aule ed ai lati della Galleria centrale.

Le due sezioni trasversali, invece, illustrano particolari diversi: nella prima sono visibili gli ingressi alle Aule, caratterizzati da un grande portale sovrastato da una scultura – probabilmente erano previste diverse rappresentazioni della Giustizia – alternati alle pareti a vetri che immettono nei cortili posti tra le aule; si notano, inoltre, lo scalone posto in fondo alla Galleria, in corrispondenza della facciata posteriore, ed il seminterrato. La seconda sezione trasversale mostra l'alternanza tra le facciate lisce ritmate dai quattro ordini di finestre, inquadrate tra le paraste, e l'interno delle Aule, da cui si desume la presenza dei soffitti delle aule del piano superiore a salienti, mentre quelli del pianterreno sono piani.

La planimetria del pianterreno mostra l'esatta distribuzione degli ambienti, fornendo dettagli interessanti come: la decorazione pavimentale geometrica della Galleria centrale; le pareti concave che ricreano l'idea di nicchie o di ingressi monumentali alle Aule (elemento nel quale si può intravedere un rimando al vocabolario architettonico barocco); i cortili; la destinazione delle singole Aule e la presenza, al loro interno, di una parte terminale contenente ambienti più piccoli riservati ai giudici, nonché le stanze riservate ad uffici e la zona posta a destra nella quale si sviluppa la Corte d'Assise, con le relative Aule. Da tale disegno è, inoltre, ben visibile la conformazione irregolare del lotto per cui, sebbene la facciata risulti equilibrata e l'edificio nel complesso appaia come un blocco squadrato unitario e regolare, in realtà prevede una maggiore estensione verso est e le fronti laterali non perfettamente parallele fra loro né perpendicolari rispetto alla facciata principale. I medesimi elementi si colgono anche dalle planimetrie relative al primo ed al secondo piano; dalla seconda, in particolare, è possibile notare la presenza del porticato che, come anticipato, venne realizzato secondo il progetto ma alla fine degli anni Sessanta fu chiuso probabilmente per ragioni legate alla necessità di ulteriori spazi utilizzabili.

Tale elemento si nota, altresì, nella «Veduta del bozzetto» [Fig. 375] posta di tre quarti e realizzata totalmente in bianco ad eccezione del fregio e nella riproduzione del prospetto laterale «su Via Francesco Crispi», che affianca quella relativa al «prospetto su Via Ventimiglia»: osservando le due immagini emerge con evidenza la griglia strutturale composta dalle paraste che riprendono il pronao della facciata principale e scandiscono verticalmente l'intero edificio, "ingabbiandolo" e rendendolo maggiormente slanciato. Si notano, inoltre: i quattro ingressi secondari, concepiti simmetricamente alle due estremità delle facciate; la teoria regolare dei quattro ordini di finestre e, relativamente al prospetto

su via Crispi, i sei finestroni a doppia altezza posti accanto ai due ingressi (tre per lato) ed il porticato che, in realtà, è posto in evidenza semplicemente dal parapetto che separa i primi due livelli dagli ultimi due. Inoltre è presente un'altra «Prospettiva generale» chiaroscurata, nella quale i pilastri non sono evidenziati dall'uso del carboncino che, adottando un punto di vista leggermente più spostato verso destra, mostra anche l'ingresso laterale della facciata rivolta verso est.

Tra il ricco apparato iconografico pubblicato a corredo dell'articolo del 1939, tuttavia, le due immagini maggiormente significative consistono in una tavola a colori a doppia pagina [Fig. 378] che illustra una «Prospettiva d'insieme del Palazzo di Giustizia» ed in un disegno che raffigura «la parte centrale del sommofregio in terra cotta del bozzetto del pittore Giorgio Quaroni» [Fig. 411]. La tavola a colori illustra egregiamente la monumentalità dell'edificio e la forza espressiva resa dalla compresenza del fregio e della colossale statua centrale, che appare ancor più imponente poiché posta a confronto con le piccole figure umane che la affiancano.
L'uso dei colori accentua sia gli elementi strutturali sia quelli decorativi: gli esili pilastri appaiono in tutta la loro eleganza e formano un *unicum* che dona unitarietà alla facciata, insieme al basamento ed alla scalinata e per via del richiamo coloristico dell'interno delle finestre, della grande apertura centrale e del cielo grigio di fondo. Dal punto di vista cromatico la composizione è basata sul gioco equilibrato tra grigi e gialli, con sfumature tendenti al dorato ed altre al color terracotta, mentre il nero caratterizza soltanto lo sfondo del fregio che, in questa versione, risponde appieno alla descrizione fornita da Fichera nella relazione. Le figure rosse del fregio sembrano, infatti, animarsi in una consequenzialità di gesti che le lega idealmente, conducendo ad un senso di compiutezza formale poiché l'elemento decorativo diviene il coronamento ideale dell'intera facciata e, con la sua rilevanza, contrasta la verticalità e la possibile idea di frammentarietà indotta dai pilastri, la cui presenza non inficia, invece, l'aspetto narrativo complessivo dell'opera. Il fregio, infatti, pur essendo stato concepito quale unica decorazione continua, è costituto da diverse scene, composte da gruppi di tre personaggi impegnati in gesti concatenati fra loro, tra i quali è possibile distinguere personaggi alati, eroi, dei, guerrieri, cavalli e, centralmente, la figura posta in trono e dotata di scettro, in perfetta corrispondenza con la sottostante scultura.

Il rigore e la semplicità del vocabolario architettonico vengono, dunque, completati dal fondamentale apporto decorativo, che costituisce l'elemento in grado di caratterizzare

l'edificio. A tal proposito sembra interessante avanzare un rapido confronto con la facciata del Palazzo messinese, modello di riferimento in Sicilia (al quale, come accennato, Fichera si era già ispirato in precedenza), e con quella dell'edificio piacentiniano milanese, modello tipologico che si era imposto negli anni precedenti alla progettazione del Palazzo catanese ed al quale l'architetto si era almeno parzialmente conformato, come si può desumere considerando il legame esistente con Piacentini e soprattutto la sua produzione coeva, dal linguaggio semplificato ed orientato verso i canoni monumentali (si pensi alle Case da Pigione Mirone e Ruggeri e soprattutto al linguaggio adottato nel caso delle sedi dell'INFPS e dell'INA di Siracusa). Non a caso Paola Barbera poneva il Palazzo di Giustizia di Catania «sulla linea dei palazzi di giustizia a cui certamente non è estranea la mano di Piacentini», per via della riproposizione della

> «ormai consueta facciata con il colossale fuori scala dei pilastri che velano la ritmica bucatura del fronte retrostante e la sperimentata organizzazione planimetrica, caratterizzata dai piccoli uffici posti sul perimetro a costituire un recinto che assorba le irregolarità dell'area e dalla regolare parte centrale in cui la galleria, con il ritmico susseguirsi di doppie altezze e passerelle di collegamento, conduce alle varie aule di udienza»[120].

Ponendo a confronto la facciata del Palazzo di Giustizia di Messina e quella del Palazzo catanese emerge con chiarezza l'aspetto che, nonostante le profonde differenze compositive, stilistiche, materiche e coloristiche, accomuna i due edifici.
L'idea del Palazzo quale "Tempio della Giustizia", infatti, costituiva uno dei maggiori elementi alla base della progettazione di Francesco Fichera, in considerazione del legame dell'edificio con il suo contesto ambientale e storico nonché per via della nobile funzione che avrebbe dovuto rivestire ma esso era anche, come visto in precedenza, il concetto di fondo che aveva condotto Piacentini all'adozione di elementi desunti dalla tradizione classica, sebbene reinterpretati in chiave semplificata, come le semicolonne scanalate di ordine dorico realizzate ricorrendo al medesimo materiale dei templi della Magna Grecia, la pietra gialla di Solunto.

Analizzando congiuntamente le due facciate, dunque, è possibile cogliere esiti diversi del medesimo processo evolutivo generatosi dalla comune evocazione del concetto del tempio classico, interpretato attraverso un differente grado di semplificazione formale e di rielaborazione. Se le evidenti differenze si devono in parte alla distanza temporale tra i

---

[120] P. Barbera, *Architettura in Sicilia tra le due guerre,* op. cit., p. 56.

due progetti ed ai profondi mutamenti avvenuti nel giro di un decennio nelle tendenze progettuali degli edifici pubblici in Italia, la comune concezione teorica si manifesta nella conformazione della facciata-tempio, costituita dalla scalinata monumentale e dal pronao, ormai privo di frontone.

L'evoluzione della medesima idea progettuale, nel senso di una graduale semplificazione congiunta ad una progressiva dilatazione formale in chiave monumentale, è riscontrabile in numerosi progetti concepiti da Piacentini nel giro di pochi anni. Pur non potendo in questa sede analizzare approfonditamente tutti gli esempi della produzione piacentiniana che testimoniano tale evoluzione, bisogna almeno citare il Palazzo di Giustizia di Milano, in quanto diretto modello tipologico per il caso catanese, nonché un edificio concepito negli anni intercorrenti tra il completamento del Palazzo messinese e l'inizio della progettazione del Palazzo milanese: il Palazzo delle Poste e Telegrafi di Brescia.

Prima di affrontare tale breve raffronto, tuttavia, occorre considerare l'aspetto del differente ricorso alla decorazione quale completamento dell'architettura nei due casi al centro dell'analisi, ovvero i Palazzi di Messina e di Catania: il primo, pur essendo precedente dal punto di vista temporale e, soprattutto, pur dimostrandosi maggiormente legato alla tradizione architettonica di inizio Novecento dal punto di vista compositivo e stilistico, per alcuni aspetti rivela una maggiore autonomia dalla decorazione rispetto al caso catanese.
La facciata del Palazzo di Giustizia di Messina, infatti, avrebbe avuto una propria compiutezza dal punto di vista architettonico anche qualora fosse stata priva delle decorazioni apposte tra i due ordini di finestroni e sull'attico o in assenza della Quadriga: le semicolonne doriche e la composizione complessiva della facciata sarebbero state, comunque, compiute ed avrebbero rimandato al concetto evocato, ovvero al "Tempio della Giustizia".
Osservando la facciata del Palazzo di Giustizia di Catania, invece, sopravviene il sospetto che, in assenza della decorazione, l'architettura concepita da Fichera sarebbe risultata priva di una vera caratterizzazione, rivelandosi piuttosto anonima e non in grado di esprimere l'idea di fondo che aveva ispirato il progettista, coincidente con quella di Piacentini per il suo edificio di Messina. Sebbene gli slanciati pilastri che alleggeriscono la massiccia facciata piena creando il grande pronao rievochino parzialmente il concetto del Tempio in chiave contemporanea, il ruolo del fregio e della scultura colossale sembra ben più centrale nella concreta realizzazione del concetto rispetto a quello svolto dagli

elementi decorativi, già considerati, ideati dall'architetto romano per Messina. Alla luce di tali considerazioni non è forse un caso, dunque, che Fichera abbia dedicato una simile attenzione ai suddetti dettagli decorativi, descritti nella sua relazione e soprattutto disegnati con dovizia di particolari negli studi e nei bozzetti sinora analizzati.

In tal senso occorre tornare a considerare l'evoluzione riscontrabile negli edifici di Piacentini degli stessi anni, ed in particolare nei due casi lombardi già menzionati, il Palazzo di Giustizia di Milano ed il Palazzo delle Poste di Brescia. La facciata di Milano costituisce il punto di arrivo del percorso evolutivo poiché in questo caso, sebbene nei primi progetti fosse stato previsto un gruppo scultoreo da porre sulla sommità dell'edificio – analogamente alla Quadriga di Drei per Messina –, nelle fasi successive la decorazione non venne più contemplata, non essendo evidentemente ritenuta necessaria.
D'altronde Piacentini era già giunto in diverse occasioni alla realizzazione di facciate monumentali compiute nonostante l'assenza di elementi decorativi: se sul finire degli anni Venti la grande *Vittoria alata* di Arturo Dazzi completava in senso monumentale il prospetto principale del Monumento alla Vittoria di Bolzano [Fig. 242] – già di per sé coerente e compiuto dal punto di vista architettonico –, il prospetto principale della Casa Madre dei Mutilati [Fig. 125] era stato reso monumentale dall'esclusivo ricorso agli elementi architettonici, ovvero dal portale affiancato dalle due semicolonne con capitelli ionici e dalla struttura stessa, completata dalle due torrette circolari erette al di sopra del blocco compatto, pur prevedendo ancora un gruppo scultoreo sulla sommità, gli angeli reggibandiera realizzati da Giovanni Prini, posti a completamento della facciata ma aventi certamente minor rilevanza.

In tale breve *excursus* la facciata del Palazzo delle Poste [Fig. 387] concepito all'interno dell'intervento urbanistico della nuova piazza della Vittoria di Brescia sembra particolarmente interessante pur non appartenendo alla tipologia del Palazzo di Giustizia, poiché l'edificio riprendeva l'idea del Tempio monumentale: il prospetto principale era costituito da una scalinata conducente al grande porticato (composto da due pilastri colossali) che costituiva l'accesso tripartito all'edificio, schermato da grandi vetrate, altro elemento che avrebbe costituito uno degli elementi compositivi caratteristici dell'edificio di Fichera. Anche in questo caso non erano presenti ulteriori elementi artistici, poiché la decorazione era costituita dalla stessa architettura ed, in particolare, dal ritmo orizzontale bicromo bianco-ocra creato dalle fasce di cui erano composti sia i pilastri sia l'intera facciata, mentre l'unico elemento decorativo consisteva nel motivo geometrico ripetuto al

di sopra dell'iscrizione apposta ad identificazione dell'edificio, «RR. POSTE E TELEGRAFI». Lo stesso tipo di ingresso monumentale, del resto, sarebbe stato utilizzato pochi anni dopo proprio per l'accesso principale del Palazzo di Giustizia di Milano [Figg. 51, 62], ove Piacentini raggiunse ulteriormente l'eliminazione di ogni elemento decorativo (almeno per quanto concerne la facciata, considerando il corposo apparato decorativo che costituisce una rappresentativa collezione d'arte del tempo custodito all'interno del Palazzo).

A riprova dei ragionamenti esposti circa il Palazzo delle Poste di Brescia, sembra interessante citare un passaggio del testo scritto da Renato Pacini in occasione dell'inaugurazione del complesso urbanistico piacentiniano di Brescia, nel dicembre del 1932 sulle pagine di "Architettura". Dopo averne esaltato la monumentalità e l'ispirazione alla «moderna architettura europea […] pur rimanendo un'opera essenzialmente italiana, adatta al nostro clima e al nostro ambiente», il critico ne forniva una descrizione che, al di là della differenza nei materiali impiegati, potrebbe essere utilizzata anche per delineare le peculiarità del prospetto principale del Palazzo di Giustizia di Milano e, ancor più, di quello catanese, specialmente per «il lievissimo aggetto dei pilastri» in grado di evitare «quella rigidezza che si sarebbe fatalmente avuta data la mancanza dei capitelli»:

> «la facciata a fascioni di Mazzano e di Ceppo lucidati, è d'una maestosa semplicità che dà all'edificio quasi il carattere di un tempio; sull'architrave le lettere della dicitura fanno da elemento decorativo, mentre il lievissimo aggetto dei pilastri sull'architrave toglie all'insieme quella rigidezza che si sarebbe fatalmente avuta data la mancanza dei capitelli. Dal vestibolo rivestito in marmo grigio di Valle Strona ai toni chiari dello scalone di Reppen e Gabria, è tutta una gamma cromatica che prepara alla chiarezza degli interni pieni di luce»[121].

Il carattere del "Tempio", la monumentalità, la presenza dei pilastri aggettanti, dei toni chiari (a Catania dovuti alla pietra calcarea di colore giallo-avorio della facciata piena) e degli interni pieni di luce costituiscono anche gli elementi peculiari della facciata del Palazzo di Giustizia di Fichera, nella quale non mancano neanche «le lettere della dicitura (che) fanno da elemento decorativo»: nel bozzetto colorato si nota, infatti, la presenza di un'iscrizione latina posta tra la grande apertura centrale – unica ma resa tripartita, come l'accesso dei due edifici piacentiniani appena menzionati, dalla scansione dei pilastri

[121] R. Pacini, *La sistemazione del centro di Brescia dell'architetto Marcello Piacentini*, in "Architettura", XI, dicembre 1932, pp. 654-656.

presenti dinanzi – ed il fregio decorativo, «*IVSTITIA HOMINVMS*», sebbene in fase realizzativa tale scritta sarebbe stata sostituita da una più semplice e didascalica, «PALAZZO DI GIUSTIZIA».

Considerando gli interni del Palazzo, sembra utile soffermarsi sui maggiori elementi compositivi, sebbene siano stati già menzionati a più riprese a proposito delle analisi sulla pianta e sulla distribuzione dei locali o elencando i disegni pubblicati all'interno della rivista del 1939. Come anticipato, se all'esterno il rimando più evidente alla tradizione architettonica siciliana consisteva nell'evocazione del Tempio greco, dal momento che «per concepire il *Tempio della Giustizia* in una città che si specchia nello Jonio» secondo Fichera era indispensabile

> «riproporre alla considerazione – nel suo spirito, nella sua luce, non nelle sue forme – il clima artistico dei secoli V, IV e III avanti Cristo, di quel tempo cioè in cui i monumenti siciliani – così quadrati ed essenziali – assunsero il valore di caposaldi della nascita ed espansione della civiltà mediterranea»,

la conformazione dell'interno evocava piuttosto la spazialità di una basilica romana o cristiana, come già evidenziato. Lo «schema distributivo organico e chiaro, da manifestare esteriormente ed armonicamente attraverso un concepimento (non attraverso un formalismo) classico, essenzialmente mediterraneo», infatti, prevedeva la Galleria principale che costituiva una sorta di navata centrale, profonda 105 metri ed alta circa 18 metri [Fig. 425], cadenzata «dal sistema di nicchioni che introducono alle sei aule di udienza attestate sui lati»[122] [Fig. 428] e conclusa, sui lati brevi, dall'ingresso, a sud, e dallo scalone monumentale, a nord, che dava direttamente sulla parte centrale del fronte posteriore che, come già evidenziato, esternamente risultava più avanzato rispetto al resto della facciata.
Pur essendo così ampio, il suddetto ambiente centrale – a differenza dei saloni dei Passi Perduti tradizionali – risultava molto luminoso per la presenza dei lucernari [Fig. 426] posti in alto (in corrispondenza degli spazi delimitati dai quattro grandi ballatoi) e della luce proveniente sia dai lati brevi dello spazio – ovvero l'imponente vano di accesso, totalmente vetrato, ed il centro della facciata posteriore, caratterizzato da vetrate a tutta altezza – sia dai finestroni presenti sulle pareti laterali della Galleria che, seppur attraverso i corridoi intermedi, filtravano la luce proveniente dalle corti frapposte alle Aule. Anche il

[122] F. Guarrera, *Inventare per comporre…,* op. cit., p. 187.

posizionamento dello scalone monumentale, collocato in fondo alla Galleria, risulta originale rispetto ai modelli tipologici esistenti e, come si desume dalle diverse ipotesi progettuali analizzate in precedenza, l'architetto concepì tale soluzione soltanto nell'ultima versione, risolvendo il problema in modo funzionale e, al contempo, monumentale. Lo scalone riveste una particolare importanza in quanto permette il collegamento con i ballatoi superiori e con i piani intermedi e, pur risultando meno imponente rispetto ai casi progettati da Piacentini (Messina e Milano) o rispetto a quello del Palazzo di Giustizia di Palermo (che, come si vedrà più avanti, costituisce l'elemento centrale e maggiormente rappresentativo all'interno dell'edificio), rappresenta il punto di fuga centrale e lo sfondo entrando nell'edificio.

In merito allo scalone occorre considerare anche due tavole conservate presso il Fondo Fichera. La tavola 9 [Fig. 373] (secondo la numerazione apposta dallo stesso Fichera) riportava dei disegni tecnici relativi ai particolari dello scalone principale in scala 1:50 ed in scala 1:10, dai quali è possibile desumere ulteriori dettagli come il previsto utilizzo del marmo scuro per il rivestimento di parte dello stesso, di un telaio in similoro da realizzarsi in alluminio rosso o l'uso del cristallo.
La tavola 9 bis [Fig. 379] – «variante e particolari parapettate» –, invece, presentava una sezione relativa all'«insieme scala» raffigurante i tre parapetti dello scalone, decorati da bassorilievi e da iscrizioni riportate nel dettaglio di fianco. Mentre nel disegno in scala 1:50 si vedevano nel complesso le figure alate e le scritte posizionate in corrispondenza dei tre ordini, di fianco, in scala 1:10, erano presenti delle indicazioni relative ai rivestimenti delle varie sezioni (distinte in A-B e C-D), riportate di seguito: «rivestimenti in marmo scuro (Billiemi) lucidato»; «rivestimenti in pietra chiara (Comiso) lucidata»; «intonaco ad imitazione» della pietra chiara di Comiso, come indicato da una freccia.
La terza parte della tavola riportava, invece, i suddetti particolari del fronte dello scalone, sempre in scala 1:10, compresi delle relative collocazioni «(pel Tribunale penale), (pel Tribunale civile, in alto)». I tre particolari erano completati dalle seguenti frasi, partendo da quella relativa al Tribunale penale:

> «La Giustizia senza l'ausilio della forza rimane una parola priva di significato»;
> «Lo Stato educa i cittadini alla virtù civile e armonizza i loro interessi nella Giustizia»;
> «In nome di sua Maestà Vittorio Emanuele III Re d'Italia e d'Albania - Imperatore d'Etiopia».

Erano, inoltre, presenti delle indicazioni relative alle dimensioni ed ai materiali di tali iscrizioni, come quella relativa all'uso del cemento e la specifica «verificare le quote dal vero». Infine erano ritratte due Vittorie alate in volo, poste orizzontalmente, che presentavano la medesima posa e lievi differenze iconografiche: al di là delle vesti, in un caso maggiormente morbide e panneggiate e nell'altro più schematiche e dalle linee nette e squadrate, la Vittoria posta a fianco dell'iscrizione per il Tribunale Penale recava una bilancia ed una spada, mentre l'altra lo scettro e il globo. La resa dei corpi, seppur molto schematica, era monumentale e richiamava lo stile Novecento; le ali erano estremamente stilizzate così come i capelli, resi da ciocche regolari richiamanti quelle delle antiche korai greche.

Confrontando tali particolari con lo scalone realmente realizzato [Fig. 424], si nota il non rispetto dei motti previsti da Fichera: questo dettaglio è comprensibile, considerando i cambiamenti epocali (fra cui la fine della dittatura e l'esilio di Vittorio Emanuele III) intercorsi tra la progettazione e la costruzione dell'edificio. Le iscrizioni presenti sono, infatti, «La Legge è uguale per tutti», al di sotto del ballatoio del primo livello, e «In nome del Popolo italiano» al di sotto del ballatoio del terzo ed ultimo livello, mentre il secondo non presenta decorazioni né iscrizioni. Le Vittorie alate concepite dall'architetto sono, invece, presenti ai lati delle scritte e probabilmente furono realizzate dal decoratore Carmelo Florio.
Bisogna notare, inoltre, come i ballatoi [Figg. 424, 426] siano caratterizzati da un'alternanza cromatica: la struttura principale è costituita da una pietra chiara, di tonalità tendente al rosato o all'ocra, mentre gli elementi verticali più sottili sono in pietra grigia e richiamano, dal punto di vista materico, cromatico, strutturale e compositivo, gli esili pilastri della facciata esterna. La medesima struttura dei ballatoi si ritrova anche all'interno delle Aule, segnando una sorta di balaustra che, se nelle chiese separava la zona presbiteriale dalle navate, in questo caso si pone a barriera tra la zona absidata, dedicata ai giudici, e la parte rimanente degli ambienti.
Tra le nicchie delle pareti laterali della Galleria, create quale accesso alle Aule, Fichera concepì, altresì, «un sistema tripartito di telai, rivestiti in marmo», che inquadravano il muro pieno, «con alti finestroni tra primo e secondo piano e tre finestroni a tutta altezza tra terzo e quarto piano»[123].

[123] *Ibidem.*

Sempre a proposito della Galleria, bisogna sottolineare la presenza dei cortili interni più volte menzionati, che garantiscono la luce da entrambe le pareti lunghe delle Aule, e quella dei corridoi di distribuzione, che «permettono la circolazione attorno alla grande galleria e al sistema aule-corti, sia nei quattro livelli fuori terra che in quello sotterraneo»[124].
Inoltre, come giustamente notato da Fabio Guarrera, al fine di regolarizzare la pianta rispetto al profilo del lotto assegnato, l'architetto è ricorso ad un sistema di assi ortogonali, costituito dall'asse centrale della Galleria e da quello del prospetto principale: in tal modo Fichera è riuscito a «modulare la cadenza interna della galleria, estendendola fino al perimetro esterno», facendo divenire l'asse ortogonale «l'asse della piazza, che entra dentro l'edificio garantendo un rapporto diretto tra la Galleria e lo spazio urbano esterno»[125].

Tra i disegni conservati presso il Fondo Fichera, occorre ricordare la presenza di una «Prospettiva dell'ambulacro», ovvero di una vista della Galleria centrale – che rappresenta una nuova interpretazione della sala dei Passi Perduti – nella quale, come già accennato, si notano i ballatoi, le nicchie delle pareti laterali, il lucernario e, in fondo, lo scalone. Confrontando il disegno progettuale a carboncino, ben chiaroscurato, e la fotografia del medesimo ambiente contenuta all'interno del volume di Bruno Messina[126], appare con evidenza il rispetto del progetto di Fichera nella realizzazione.
Nonostante l'ampiezza dell'ambiente, lo spazio è equilibrato e trasmette una sensazione di ordine e compostezza formale, per la presenza dei ballatoi che, oltre ad essere estremamente funzionali in quanto collegano i diversi ambienti del piano superiore, donano ritmo e dialogano con la verticalità degli elementi laterali che riprendono gli esili pilastri esterni. La rispondenza formale fra interno ed esterno attraverso la ricorrente presenza dei medesimi elementi, modulati in maniera differente in base alle logiche funzionali che, tuttavia, non trascurano totalmente quelle estetico-espressive, costituisce la messa in pratica di uno dei punti teorici fondamentali espressi dall'architetto.

Il rapporto tra i pieni ed i vuoti, tra i pilastri e le vetrate, tra la luce e le cromie chiare delle pareti e gli elementi architettonici in pietra lavica che creano un forte contrasto anche dal

---

[124] *Ivi,* pp. 174-175.

[125] *Ivi,* p. 176.

[126] B. Messina, *Città e memoria in Fichera,* op. cit., p. 82.

punto di vista coloristico caratterizza, dunque, sia l'esterno sia l'interno dell'edificio, sostituendosi alla decorazione. La vista dal ballatoio del piano nobile, in particolare, permette di cogliere il ritmo creato dall'alternanza fra i vuoti ed i pieni, la ricorrenza di talune figure geometriche come i riquadri creati dagli spazi vuoti tra i ballatoi laterali e quelli che attraversano centralmente il grande ambiente, i quadrati che costituiscono il motivo decorativo del pavimento o i rettangoli posti orizzontalmente, nei pannelli dei lucernari, e verticalmente nelle cornici degli accessi alle aule e nelle ringhiere dei ballatoi.

Considerando i disegni progettuali del Fondo Fichera relativi agli interni, bisogna poi analizzare una tavola che, per resa grafica, è ascrivibile al medesimo momento ideativo al quale risalgono le tavole descritte in precedenza ed accomunate dal forte chiaroscuro: l'uso consistente del carboncino, infatti, rende il disegno cupo e profondamente chiaroscurato. Come riportato dalla didascalia – «Palazzo di Giustizia in Catania. Tav. 18. Prospettiva dell'Aula di Assise. Francesco Fichera Architetto» – si tratta dell'unico disegno conservato presso il Fondo relativo all'Aula della Corte d'Assise [Fig. 381], mentre la Tav. 17 illustra la conformazione delle altre aule immaginata dall'architetto.

Anzitutto è possibile notare la vastità dell'ambiente, reso attraverso un punto di vista centrale e leggermente ribassato; considerando gli aspetti architettonici, è interessante notare la presenza di semplici aperture ripetute su entrambe le pareti laterali e dell'abside, che inquadra e nobilita l'area destinata ai giudici, ove sono raffigurati anche il bancone e le sedie retrostanti. Sulle zone laterali e non ricurve della parete di fondo sono abbozzate due grandi figure, probabilmente previste in pietra a bassorilievo, poi non realizzate; sebbene siano molto stilizzate, è possibile ipotizzare che si tratti di figure mitologiche dalle fattezze colossali – i disegni richiamano taluni bozzetti di Sironi –, vestite da tuniche e dotate di attributi legati alla Giustizia (probabilmente la figura di sinistra regge una spada).
Il bordo superiore della parete absidata presenta un motto dai caratteri illeggibili (si distingue soltanto, al centro, la parola «*IUSTITIA*»), mentre al centro del soffitto si trova un grande oculo circolare che riporta altri motti latini sul bordo, la cui presenza rimanda alla cupola di una chiesa contribuendo, perciò, ad aumentare il grado di sacralità dell'ambiente, già in parte conferito dall'abside. Altri dettagli che completano la composizione sono la gabbia sulla destra, riservata ai detenuti, ed un grande tavolo dotato di tre sedie sulla sinistra.

Il disegno appena descritto era stato pubblicato anche a corredo dell'articolo del 1939 firmato da Piacentini, insieme ad una tavola relativa alla «Prospettiva di una delle Aule», caratterizzata dalla parete di fondo absidata ma non semicircolare, inquadrata dalle due pareti laterali leggermente convesse e dall'architrave superiore, sul quale era previsto un motto latino.
Nel suddetto disegno erano visibili, altresì, il bancone per i giudici, la porta centrale di accesso sovrastata da un crocifisso e la gabbia metallica sulla destra, riservata ai detenuti, mentre la balaustra era stata disegnata diversamente rispetto a come sarebbe stata realizzata, ovvero come un blocco unico ed i pilastrini presenti soltanto alle due estremità. Come riportato da Guarrera, le aule di udienza avevano una dimensione di 21,70 metri di lunghezza e 10,85 metri di larghezza ed erano alte circa 8,25 metri, erano separate dalla Galleria tramite «un volume di servizi che si attesta(va) parallelo ai lati lunghi del grande spazio interno», mentre «una esedra a tutta altezza, con una imponente porta d'ingresso» consentiva l'accesso all'Aula ed al blocco dei servizi «tramite un sistema di doppie porte ai lati del passaggio».
Inoltre, come più volte evidenziato, tali ambienti presentavano sei finestroni, tre per lato, affacciati sui cortili laterali e, di fronte l'ingresso principale, in ciascuna aula era previsto «un doppio muro simmetrico semicircolare» che infletteva lo spazio verso la porta d'accesso per il collegio dei giudici, mentre la cattedra della corte era «inquadrata da questi due alti muri». Guarrera terminava la descrizione riferendo come «la finitura interna» dello spazio fosse «a stucco lucido, a effetto marmo, a simulare una muratura isodoma»[127].

A proposito della Corte d'Assise, invece, bisogna riferirne l'indipendenza rispetto a quanto sinora descritto, essendo posizionata lateralmente, «in corrispondenza dell'angolo nord orientale» e con accesso diretto dall'esterno dell'edificio. L'Aula della Corte d'Assise nella realizzazione si discosta dal progetto visibile tra i disegni analizzati, in quanto l'architetto aveva previsto, come per le altre Aule, una consistente illuminazione attraverso i finestroni laterali mentre «le finestre di sinistra, quelle che danno verso il corridoio interno, sono state murate», ottenendo «uno spazio impostato su una simmetria contraddetta da un sistema di luce naturale che giunge nello spazio interno in modo asimmetrico», come notato da Guarrera, il quale commentava anche «lo stato di conservazione attuale dell'edificio», che «non permette di giudicare questo spazio in

[127] F. Guarrera, *Inventare per comporre…,* op. cit., p. 189.

modo adeguato»[128]. Infine bisogna aggiungere come, a differenza delle altre aule prive di decorazioni, l'Aula della Corte d'Assise presenti decorazioni pittoriche poste entro riquadri sul soffitto, probabilmente realizzate da Carmelo Comes, che si occupò certamente della decorazione della Biblioteca [Fig. 422], sebbene il soggetto dell'opera non risulti perfettamente leggibile poiché visibile soltanto parzialmente – attraverso l'immagine pubblicata a corredo dell'articolo di Maggiulli sulla rivista "Tecnica e Ricostruzione", in bianco e nero [Fig. 428], e tramite l'immagine desunta dal sito dell'Ordine degli Avvocati di Catania [Fig. 423] – dal momento che, come già riferito, non è stato possibile accedere all'interno dell'edificio.

Confrontando gli interni del Palazzo di Giustizia di Catania con quelli del Palazzo messinese analizzato in precedenza bisogna notare l'evidente differenza a livello artistico: mentre tutte le aule dell'edificio piacentiniano erano decorate dai bassorilievi di Biagini, i saloni di rappresentanza erano stati dipinti da Schmiedt e Romano e gli ambienti di passaggio, come il vestibolo dei Passi Perduti, erano riccamente decorati da teste di Minerva e dall'imponente *Giustizia* di Arturo Dazzi, nel caso catanese il ruolo della decorazione è nettamente più visibile all'esterno dell'edificio, poiché l'interno presenta soltanto le decorazioni pittoriche di Carmelo Comes nella Biblioteca (e, come accennato, probabilmente anche sul soffitto dell'Aula della Corte d'Assise) e gli stucchi decorativi di Carmelo Florio posti al di sopra degli ingressi alle Aule [Fig. 428] e nelle balaustre del primo e del terzo livello dello scalone principale.
Se le differenze stilistiche ed architettoniche tra i due edifici sono ascrivibili specialmente ai cambiamenti sopraggiunti nel periodo intercorrente tra le due progettazioni, quelle relative all'apparato decorativo interno sembrano dipendere da altre motivazioni. Dall'analisi dei disegni conservati emerge certamente una scelta consapevole di Fichera volta alla riduzione degli apparati decorativi, poiché non sembra siano stati previsti all'interno delle aule (se si esclude il disegno già citato nel quale erano visibili le due figure a bassorilievo ai lati dell'abside di un'Aula) e, anche nel caso dell'Aula della Corte d'Appello, le decorazioni pittoriche poi realizzate non erano presenti, almeno nel disegno conservatosi, nel quale il soffitto prevedeva esclusivamente il grande oculo centrale.
Tale scelta, probabilmente, fu compiuta intenzionalmente dall'architetto, che decise di concentrare la decorazione all'esterno, in chiave monumentale e rappresentativa, mentre l'interno venne concepito considerando prevalentemente le motivazioni di ordine

[128] *Ibidem.*

funzionale. La decorazione della grande Galleria, come visto, fu demandata all'architettura, ovvero all'alternanza tra superfici murarie lisce ed inquadrate da partiti architettonici e superfici concave in corrispondenza degli ingressi alle aule, al motivo geometrico del pavimento, allo scalone monumentale posto in fondo ed al ruolo dominante della luce, atta ad esaltare l'enorme ambiente, di per sé già monumentale e rappresentativo.

Per chiarire la concezione di Fichera, sembra molto utile citare ancora una volta parte dell'articolo pubblicato il 10 agosto 1937 sul quotidiano "Il Popolo di Sicilia" [Fig. 430], poiché una parte della relazione dell'architetto era dedicata alla «composizione interna»:

> «Con eguali, armonici criteri ho inteso condurre la composizione interna, cercando di fare diventare decorativo il sostanziale, sopratutto attraverso larghi movimenti di massa e equilibrati contrasti cromatici, adoperando materiali di rivestimento non preziosi ma nobili e durevoli. Per esempio: l'ambulacro di m. 100 per 11,50 – che dà intera a chi penetra nello edificio la sensazione del suo organismo e del suo scopo – senza il giuoco di chiaroscuro che viene dalla disposizione e diffusione della luce – diretta e indiretta – e dalla creazione delle absidi, che accusano le aule di udienza e ricevono quello speciale pubblico che traffica in essa; senza l'applicazione sulle larghe pareti di lastre lucidate di calcare compatto di Comiso, dalla calda tinta avorio, in contrasto con le esili paraste di contorno in lava grigio-nera anch'essa lucidata; senza questi accorgimenti tale ambiente principalissimo poteva diventare un lungo budello in penombra o una galleria da officina. Invece deve essere il nucleo, la spina dorsale dello edificio, nella sostanza e nella forma.
> Anche per le aule di udienza ho seguito un criterio identico. Ho limitato gli spazi secondo servivano, restringendo il volume del podio per ricavare gli annessi necessari; e questi volumi ho trattato a mo' di quinte rivestendole con materiale nobile. La parete frontale, così contenuta, è stata disposta secondo un grande guscio, utilissimo per la riflessione della voce dei magistrati e degli avvocati a vantaggio del pubblico, e capace di un forte chiaroscuro. Il tutto è chiuso da un robusto architrave su cui è disposta una frase dedicatoria.
> L'aula è illuminata secondo i due fianchi della luce mitigata proveniente dai cortili che la isolano.
> Non è però il particolare in sé stesso che può interessarmi, ma piuttosto la funzione che esso è destinato ad assumere come contributo alla formazione del clima dell'opera, che vorrei risultasse classico, ma di un classico sentito modernamente pur conservando gli essenziali caratteri mediterranei».

Come si nota, per Fichera il criterio fondamentale consisteva nel raggiungere il «clima dell'opera», equilibrando la nota classica, i caratteri mediterranei e gli aspetti più moderni, per cui anche la ricerca del particolare era volta a tale raggiungimento; non a caso nella descrizione non vengono menzionate le decorazioni artistiche (gli stucchi di Florio e le pitture di Comes), probabilmente poiché ritenute secondarie rispetto al carattere della composizione. Tale carattere sarebbe stato ottenuto equilibrando armoniosamente le masse, i materiali e le cromie, ovvero ricorrendo alla luce ed agli effetti di chiaroscuro ma anche a quei «materiali di rivestimento non preziosi ma nobili e durevoli»: il contrasto tra le «lastre lucidate di calcare compatto di Comiso, dalla calda tinta avorio» e le «esili paraste di contorno in lava grigio-nera anch'essa lucidata» ne era un esempio peculiare, in grado di caratterizzare l'ambulacro centrale richiamando, altresì, il contrasto materico ed architettonico tra i medesimi elementi presenti all'esterno.
La descrizione delle aule, inoltre, conferma la scelta deliberata del progettista di non apporre ulteriori decorazioni artistiche, se non le frasi dedicatorie da apporsi sugli architravi, poiché gli aspetti decorativi sarebbero stati demandati esclusivamente agli elementi architettonici degli ambienti – come il «grande guscio […] capace di un forte chiaroscuro» – ed i materiali nobili di rivestimento.

Infine bisogna considerare che il Palazzo fu realizzato oltre dieci anni dopo rispetto alla sua progettazione e che l'architetto non poté assistere al suo completamento: questo fattore potrebbe avere influito rispetto ad eventuali decorazioni previste e poi non portate a compimento, ma tale ipotesi, anche alla luce di quanto appena riportato, non sembra molto realistica.
Mentre, come si vedrà, nel caso del Palazzo di Giustizia di Palermo – che subì un destino simile a quello del Palazzo catanese poiché, prima dell'interruzione dei lavori per il sopraggiungere della guerra, erano state completate soltanto le fondazioni, per cui venne realizzato negli anni Cinquanta – l'interruzione dei lavori, l'assenza dei progettisti dal cantiere e, certamente, motivazioni di tipo economico comportarono la totale assenza di decorazioni artistiche (tuttavia già poco presenti nel progetto originario), in questo caso alla ripresa dei lavori le opere previste da Fichera furono in genere realizzate, sebbene con i dovuti aggiustamenti ed aggiornamenti, specialmente, come sottolineato, rispetto al cambiamento socio-politico del Paese.

Di conseguenza si ritiene che a Catania il progetto di Fichera sia stato portato a compimento rimanendo fedeli alle intenzioni ed alle scelte dell'architetto, probabilmente

anche per una questione di rispetto nei suoi confronti dopo la scomparsa, per cui la ridotta presenza di opere all'interno dell'edificio si fa risalire ad una precisa scelta del progettista che, in questo caso, si discostò profondamente dall'operazione condotta da Piacentini a Milano.

Al fine di un'analisi compiuta, bisogna menzionare anche gli altri disegni conservati presso il Fondo Fichera, relativi ad alcuni dettagli decorativi degli esterni: in una tavola non numerata [Fig. 371] sono presenti diversi elaborati grafici. Partendo da sinistra, il primo accostava la parte terminale della facciata principale – della quale si scorgono gli ultimi due pilastri, i quattro ordini di finestre e l'estremità sinistra del fregio decorativo – alla parte della parete laterale relativa all'accesso alla Pretura, riportato nel dettaglio negli altri due disegni posti a fianco, ovvero un particolare relativo all'ingresso, contrassegnato dall'iscrizione al di sopra del portone, ed uno relativo al primo ordine in scala 1:20. L'aspetto interessante, in questo caso, consiste nella concezione del fregio decorativo, composto da figure che, per pose ed iconografia, costituiscono un chiaro riferimento all'arte greca ed in particolare, considerando anche il fondo nero, alla pittura vascolare: vi si scorgono, infatti, una figura maschile posta di profilo su un carro trainato da cavalli, affiancato da un guerriero e preceduto da un'altra figura posta frontalmente, mentre al di là del pilastro si riconosce un'ulteriore figura femminile, abbigliata con una lunga tunica.

Un'altra tavola rilevante [Fig. 372], relativa alle decorazioni esterne, permette di avanzare qualche ulteriore considerazione: se il fronte principale è riccamente decorato dal fregio e dalla statua centrale, le facciate laterali e quella posteriore prevedono pochissimi elementi decorativi, in quanto il ritmo delle stesse è definito unicamente dall'alternanza fra le paraste, che richiamano i pilastri del prospetto centrale e creano una sorta di scheletro costruttivo che inquadra l'intera struttura, e le finestre.
Le uniche eccezioni sono costituite dai portali secondari di accesso alle diverse sezioni: si tratta dei due ingressi alla Pretura e di quello centrale privo di iscrizione, posti nel prospetto ovest, dei due portali della Corte d'Assise posti nel prospetto nord e dei due ingressi, all'Assise ed alla Conciliazione, nel prospetto est [Figg. 383, 383 bis, 384]. Mentre in quest'ultima facciata gli unici elementi di rilievo dal punto di vista decorativo sono, come preannunciato, le iscrizioni poste al di sopra dei due portali di accesso, il prospetto posteriore e quello ovest prevedono delle grandi iscrizioni, descritte di seguito, poste alternativamente e separate dalle paraste.

Nel prospetto ovest [Fig. 383] si trovano 24 paraste che scandiscono la facciata verticalmente e che costituiscono una sorta di grande griglia entro la quale è contenuto l'edificio, in quanto unite dalla sottile trabeazione sovrastante e presenti anche nelle altre facciate secondarie, in richiamo ai pilastri di quella centrale. Questo espediente dona unitarietà all'edificio, poiché conferisce un ritmo costante ed allevia il possibile senso di "pesantezza" dovuto alle dimensioni colossali ed alla conformazione a blocco squadrato.

Nella parte superiore della facciata, al di sopra del quarto ed ultimo ordine di finestre ma al di sotto della semplicissima trabeazione, costituita da una fascia liscia orizzontale in pietra lavica, si trovano le grandi scritte progettate da Fichera e visibili nella tavola in oggetto. Seguendo una disposizione non del tutto simmetrica, sono ripetuti cinque volte i tre evocativi vocaboli «*LEX*», «*REX*» e «*IVS*», presenti di seguito ed intervallati, ogni volta, da uno spazio vuoto; la regolarità della facciata viene, tuttavia, interrotta dall'ulteriore ripetizione dell'iscrizione «*LEX*», in questo caso non seguita dalle altre due.
Analizzando il disegno relativo [Fig. 380], sebbene si tratti solamente di uno schizzo riferibile ad un dettaglio tipo e non all'intera decorazione della facciata, è possibile notare una differenza alla quale potrebbe essere dovuta la mancanza di simmetria e regolarità: in origine, infatti, le iscrizioni in rilievo previste all'interno degli spazi verticali posti in risalto dalle paraste in pietra lavica erano quattro, ovvero «*REX*», «*IVS*», «*DVX*» e «*LEX*», completate da un quinto elemento costituito da tre linee verticali probabilmente evocanti un fascio. Avendo realizzato il Palazzo tra la fine degli anni Quaranta ed i primi anni del decennio successivo, pur rispettando il progetto originario (nonostante la morte dell'architetto) i dettagli inneggianti al Duce ed al fascismo non vennero ovviamente realizzati.

Il prospetto posteriore, invece, presenta soltanto due delle iscrizioni, «*IVS*» e «*LEX*», poste alternativamente, in questo caso ciascuna separata dalle altre da fasce verticali prive di decorazioni o iscrizioni e poste lateralmente rispetto all'elemento centrale che caratterizza maggiormente la facciata [Fig. 385].
Si tratta di una sorta di scarsella, ovvero di un'abside a pianta rettangolare estradossata in quanto sporgente rispetto al resto del prospetto, che acquisisce un particolare valore anche in virtù della conformazione, della decorazione e del materiale: la pietra lavica, che ne accentua il contrasto rispetto alla parete chiara, interrotta soltanto dalle paraste costituite dalla medesima pietra grigia. Sebbene non siano presenti veri e propri portali, è garantito l'accesso ai detenuti attraverso due aperture ad arco poste sui lati brevi della

struttura a livello del seminterrato. I pilastri che la scandiscono, inoltre, sono separati da vetrate a tutta altezza, che donano molta luce all'interno (ed in particolare al corpo scala) mentre la parte terminale, in alto, è decorata da cinque bassorilievi monumentali, anch'essi previsti da Fichera poiché presenti nella parte destra della tavola esaminata [Fig. 380].
Nella realizzazione dei bassorilievi le intenzioni del progettista furono pienamente rispettate: nel passaggio dalla carta alla pietra i disegni furono, infatti, riprodotti fedelmente, riprendendone ogni dettaglio iconografico ad eccezione dell'elemento centrale, che venne sostituito in quanto si trattava anche in questo caso di un fascio stilizzato, composto da tre rettangoli posti verticalmente. Il linguaggio è sintetico, asciutto, dai tratti netti e spigolosi e molto lontano da quello delle decorazioni di stampo secessionista, Liberty o Déco che avevano costituito il complemento delle precedenti architetture di Fichera. La sintesi formale si avvicina piuttosto al linguaggio novecentista, ma i bassorilievi mantengono una certa eleganza formale ed una delicatezza espressiva che, nonostante i tratti rigidi, le pone in diretto contatto con la tradizione.

L'immagine del fascio è stata sostituita dall'emblema della Repubblica italiana, composto da una grande stella a cinque raggi – simbolo dell'Italia sin dall'antica Grecia – inscritta entro una ruota di acciaio dentata, simbolo del lavoro, e posta tra due rami di ulivo, in riferimento alla volontà di pace della nazione, e di quercia, simbolo di forza e dignità del popolo italiano, legati da un nastro sul quale frequentemente, ma non in questo caso, si trova l'iscrizione «Repubblica Italiana».

Gli altri quattro bassorilievi, invece, costituiscono la perfetta traduzione dell'idea progettuale di Fichera: in tutti i casi si tratta di simboli riconducibili alla Giustizia, sebbene alcuni siano più diffusi – ovvero, partendo da sinistra, la bilancia a due bracci ed il libro della Legge aperto, sul quale si staglia una spada – mentre gli altri due risultino di più difficile interpretazione. Si tratta di una mano aperta circondata da una corona composta da alloro e da spine e delimitata da un nastro e di una spada ed una mazza chiodata unite da un altro nastro: nel primo caso la derivazione del simbolo potrebbe essere di natura religiosa, considerando l'esistenza dell'immagine della mano di Dio quale espressione della Giustizia divina sin dall'antichità, sebbene la mano aperta con il palmo rivolto verso l'osservatore potrebbe rimandare, altresì, al concetto di Verità, ovvero al gesto del giuramento durante i processi; l'unione della spada, ricorrente simbolo della Giustizia, e

della mazza chiodata potrebbe, invece, alludere alla forza della Giustizia, che domina ed è sempre vittoriosa.
Tornando al disegno di Fichera sembra interessante notare, ancora, la presenza del motivo decorativo composto da una sottile cornice ad ovoli, che l'architetto avrebbe posto sull'estremità superiore delle quattro facciate: si tratta di un tipo di decorazione direttamente desunto dal vocabolario classico e dalle sue reinterpretazioni nei secoli successivi, sino all'Ottocento, totalmente estraneo, tuttavia, al linguaggio moderno che sembra invece caratterizzare il Palazzo.
Anche in questo dettaglio è possibile intravedere da una parte l'idea di fondo dell'architetto – che, come evidenziato a più riprese, intendeva palesemente richiamare la tradizione reinterpretandola, tuttavia, alla luce del linguaggio e delle necessità attuali – ma, al contempo, i suoi "limiti" e la sua appartenenza ad una tradizione progettuale e ad una generazione ancora in qualche modo ancorata ad una visione ed a certi valori definibili "fuori tempo" che, come evidenziato in precedenza, hanno contribuito a relegare a lungo Francesco Fichera fra i tradizionalisti determinando il mancato interesse da parte della critica successiva.

Confrontando gli esterni del Palazzo di Giustizia di Catania e quelli, analizzati in precedenza, del Palazzo di Giustizia di Messina è possibile notare una netta differenza a livello decorativo. Sebbene Fichera appartenesse alla medesima generazione di Marcello Piacentini e ne avesse, in precedenza, ripreso il modello messinese per la composizione della facciata dell'Istituto De Felice, in questo caso il suo progetto – in uno sforzo di avvicinamento alle tendenze coeve ma, al contempo, perseguendo il proprio pensiero progettuale che muoveva verso la semplificazione delle forme e la riduzione delle decorazioni – si discostò enormemente dal modello tipologico piacentiniano risalente al decennio precedente.
Come più volte evidenziato, negli anni che intercorsero tra i due progetti si assistette ad un considerevole mutamento di linguaggio, osservabile considerando la produzione degli anni Trenta di Piacentini – e, rispetto al modello tipologico del Palazzo di Giustizia, riferendosi all'edificio milanese – ma anche le tendenze a livello nazionale, verificabili analizzando l'esito dei concorsi, i progetti esposti in occasione della Triennale di Milano o di altre manifestazioni di rilievo e le nuove realizzazioni pubbliche che, da Nord al Sud del Paese, sembravano sempre più riferirsi ai medesimi caratteri monumentali, nutriti di un classicismo "depurato" nelle forme e divenuto più un concetto ideale da richiamare attraverso il ricorso a singoli elementi fra i quali i pilastri in luogo delle colonne. Se a

Messina Piacentini aveva ridotto l'apparato decorativo facendo ricorso, nelle facciate secondarie, a pochi elementi altamente simbolici – ovvero le teste di Minerva e le iscrizioni latine nonché gli ingressi ai corpi laterali, caratterizzati da una ripresa della facciata centrale per la presenza di semicolonne doriche e della trabeazione – a Catania Fichera raggiunse un maggior grado di uniformità e compostezza formale soltanto attraverso la combinazione degli elementi architettonici.

La presenza delle iscrizioni «*LEX*», «*REX*» e «*IVS*» e dei cinque bassorilievi nella facciata posteriore rappresenta un complemento decorativo, tuttavia meno rilevante rispetto agli elementi utilizzati da Piacentini. Se il Palazzo messinese rispondeva ancora a logiche compositive primo-novecentesche, quello catanese era certamente memore della lezione milanese di Piacentini: il Palazzo di Giustizia di Milano, come accennato nel capitolo dedicato alla tipologia in Italia, era costituito da un unico blocco che, nonostante le dimensioni colossali che lo rendevano un vero e proprio isolato urbano e, pur essendo suddiviso in diverse aree per rispondere all'esigenza di separare le sezioni, presentava una concezione unitaria e funzionale. Tali elementi sarebbero stati ripresi e rielaborati da Fichera, che doveva conoscere bene il progetto meneghino non soltanto per l'amicizia ed i rapporti stretti con Piacentini ma anche per l'ampia diffusione, sin dai primi anni Trenta, delle diverse versioni ideate dapprima per il Concorso ed in seguito per l'esecuzione definitiva della quale l'architetto romano fu incaricato, attraverso la stampa dell'epoca e le esposizioni di architettura.

Se negli esterni Piacentini non rinunciò al ruolo evocativo prima ancora che decorativo incarnato dai motti latini – che aveva inserito già a Messina ma che campeggiavano anche sulla facciata principale del palazzo meneghino –, Fichera, al contrario, ridusse tale elemento alle eloquenti parole latine dalla comprensione universale, già menzionate («*LEX*», «*REX*», «*IVS*») affidandosi al grande potere evocativo del fregio e della scultura colossale, nella facciata principale, ed ai sintetici simboli evocanti astrattamente la Legge in quella posteriore.
Altri elementi ai quali certamente Fichera si ispirò sono i grandi lucernari, le ampie vetrate e gli esili ed alti pilastri che a Milano si ritrovano all'interno del vestibolo, sebbene in quel caso fossero in granito rosso Pantheon e non in pietra lavica. Nonostante la differente conformazione degli edifici, inoltre, la linearità e la ricchezza formale del grande vestibolo milanese si ritrova, almeno parzialmente, in quello catanese la cui concezione, anche per via dei ballatoi e dei piani negli ammezzati, come anticipato, è comunque originale.

F. Fichera, Palazzo di Giustizia di Catania, prospettiva d'insieme, tavola a colori,
in M. Piacentini, Recenti opere di Francesco Fichera, in "Architettura", XVIII, 10, ottobre 1939, s. p.

# 4. «UN'OPERA DI CARATTERE ATTUALMENTE MEDITERRANEO»: IL COMPLETAMENTO DEL PALAZZO ED ALTRE CONSIDERAZIONI SUGLI ASPETTI DECORATIVI

«L'idea portante, il simbolo quasi della tormentata ricerca di Fichera (alle prese con una prova che forse sente come la sua più impegnativa, per il ricco significato che essa riveste) si legge subito sul prospetto, dove viene avanti e si pianta deciso a cospetto del riguardante l'avancorpo leggero dei pilastri sottili e lunghissimi. Nella loro scarnificata ossatura sembra diventare materia concreta la poetica di Fichera, che anela a suscitare lo "spirito", la "luce" del passato (del "nostro" passato) ma rivestendolo con forme moderne (per fare la nuova arte "italiana").

Allora, le colonne e la trabeazione, sono state "ridotte" a semplici linee, diritte e spoglie. Anche se quella sequenza ordinata di segni geometrici continua a scandire il ritmo lento e monumentale dei grandi intercolumni templari.

E poi, ancora, quelle linee costruiscono uno "schermo", indispensabile per smorzare l'effetto-massa reso dal plasticismo chiuso del corpo quadrato; e utile, ancora, a dissimulare il monotono ripetersi dei fori sul muro, per le molte finestre aperte simmetricamente sulla parete frontale (e tuttavia anch'esse utili per portare luce in ciascuno dei moltissimi ambienti interni).

Sull'ingresso, a ridosso dei pilastri, avanti il grande volume della "cella", il simulacro della Dea (scolpito da M. M. Lazzaro) ha lasciato l'alloggio consueto e si è posto fuori, sull'ingresso, a vigile custodia del luogo sacro. Sopra la sua corona puntuta corre il fregio scolpito da Eugenio Russo e narrante le tappe fondamentali della storia della Giustizia, fino a quella dell'era fascista»[129].

Nel suo volume del 1988, Antonio Rocca descriveva l'esterno del Palazzo di Giustizia di Catania sottolineando essenzialmente l'elemento della «sequenza ordinata di segni geometrici», che costituiva «l'avancorpo leggero dei pilastri sottili e lunghissimi» e si contrapponeva al «plasticismo chiuso del corpo quadrato».

Se questi due elementi, peculiari dell'edificio di Fichera, sono già stati evidenziati, l'idea del «grande volume della "cella"» che rappresentava il «simulacro della Dea», scolpita da Mimì Lazzaro e posta «sull'ingresso, a vigile custodia del luogo sacro», appare suggestiva (sebbene anch'essa già evocata da Fichera) e, pertanto, verrà ripresa più avanti.

Il giudizio dello studioso sul Palazzo appare, invece, abbastanza orientato: alla fine della breve analisi, infatti, Rocca concludeva come questa «esperienza indubbiamente interessante» non apparisse «fra le più vicine al modo di sentire dell'Architetto». A suo parere l'edificio rimaneva «fermo; bloccato nel suo enorme involucro di pietra, dispersivo negli spazi che rimangono troppo ampi, non del tutto risolti nel tentativo improbo di

[129] A. Rocca, *L'arte del Ventennio a Catania…,* op. cit., pp. 33-34.

mettere d'accordo idee della grande tradizione e soluzioni più moderne e pratiche» e Fichera, «il poeta armato di numeri», vi aveva «lavorato più con la testa che col cuore»[130]. Tale commento evidenzia certamente i limiti insiti nell'enorme mole progettata dall'architetto catanese ma, sebbene sia corretto sostenere che l'edificio si sia allontanato dal «modo di sentire dell'Architetto», bisogna inquadrare il progetto all'interno dell'intera produzione ficheriana considerando, perciò, l'ultima fase nella quale, come brevemente illustrato, i contatti e gli elementi compositivi e stilistici desunti dal vocabolario architettonico "istituzionale" a livello nazionale si fecero più frequenti.

A sostegno di una visione maggiormente oggettiva, che approfondisca ulteriormente la figura di Francesco Fichera e che tenga conto del contesto, si ritiene interessante riportare parte delle riflessioni pubblicate da Salvatore Caronia Roberti nel 1951 sulla rivista "Tecnica e Ricostruzione", per commemorare la scomparsa dell'architetto catanese, avvenuta l'anno precedente.
Nell'articolo l'architetto ripercorreva la carriera, il «credo artistico» e la produzione di Fichera, riportando alcuni principii già menzionati e risalenti a tre differenti periodi, dalla cui lettura è possibile «affrontare una caratterizzazione quanto meno estetica se non storica dell'Architetto».
I primi punti erano stati esposti da Fichera durante la «prolusione del suo Corso universitario, alla vigilia della prima guerra mondiale»:

1. «In Architettura non si copia, non si riproduce, non si imita, ma si sente il tema: progettare significa versare il proprio pensiero in speciale attitudine entro a una forma rigida derivata dalle contingenze artistiche, materiali, finanziarie, scientifiche del tema»;
2. «È necessario esaltare il carattere dello scheletro costruttivo, non mascherarlo attraverso la decorazione»;
3. «È necessario rimanere nella tradizione evolvendoci; rimanere italiani. Bisogna dai successivi punti di vista, spostanti secondo il cammino dell'umanità, delle civiltà, riguardare l'antico con spirito, con occhio nuovo. Risuscitare non il passato, ma la luce del passato. Il pensiero, un pensiero: ecco ciò che per lungo tempo ci è mancato in Architettura».

I punti seguenti erano stati concepiti per il progetto della sua casa in città, alla fine del 1929:

[130] *Ibidem.*

«Non rumore ma melodia; noi architetti sappiamo bene che il semplice, il nudo attuale, è assai spesso la facile e diretta espressione del vuoto.

- Non tecnicismo, ma genialità.
- Non caricatura ma humour.
- Melodia, genialità, humour essenze tutte di cui la nostra terra impregna i suoi ingegni, rendendoli così saporosi come i suoi frutti».

Gli ultimi pensieri riportati seguendo la scansione temporale dei progetti, invece, si riferivano al «commento estetico al progetto del Palazzo di Giustizia di Catania» e condensavano «le idee del Fichera sulle ultime posizioni del suo pensiero artistico», già citate dall'articolo del 1939 di Piacentini:

1. «L'opera architettonica dev'essere espressione e funzione della pianta.
2. «Le sue forme non possono derivare da una ricalcatura di edifici di altri tempi, dato che il nostro tempo ha un suo carattere inconfondibile in tutta la vita nazionale, ma non ancora compiutamente definito dal lato stilistico architettonico.

   Questo stile è in elaborazione e noi architetti abbiamo l'onore di portare un contributo, per quanto elementare, il più possibilmente positivo. Per fare ciò noi dobbiamo volgerci indietro soltanto per tener vivo lo spirito del passato e non le forme che furono elaborate con altra storia, con altro clima, con altri mezzi.

   Dobbiamo creare in noi stessi quel che serve per dare un valore liricamente concreto, una espressione attuale all'opera che elaboriamo inserendola nel flusso della generale sensibilità.
3. «Per far ciò non basta l'apporto funzionale dell'organismo, ma bisogna elevare questo logico organismo in un clima di poesia».

A proposito del «modo di sentire dell'Architetto» – menzionato, come si è visto, alla fine degli anni Ottanta da Antonio Rocca – e dei caratteri tipici dell'ultima fase progettuale, Caronia Roberti sottolineava la

> «linearità e la continuità nello sviluppo del suo pensiero artistico, ossia la evidente coerenza, che in senso morale deve intendersi come aderenza a principi fermi e costanti, ma in senso intellettivo deve intendersi invece come evoluzione, come marcia in una ben definita direzione, guidata dai postulati della personalità; e così è del Fichera»[131].

[131] S. Caronia Roberti, *Francesco Fichera, Architetto,* in "Tecnica e Ricostruzione", 1951, pp. 393-394.

Allo scopo di rendere palese tale evoluzione, l'architetto ripercorreva tutti i maggiori progetti di Fichera commentandoli brevemente ed evidenziandone di volta in volta le peculiarità come, ad esempio, la «speciale sensibilità per l'ambiente».
Rispetto al tema più ampio della presente analisi, sembra interessante notare la descrizione di un progetto (già menzionato a proposito della collaborazione con Arturo Dazzi) del quale Caronia Roberti sottolineava lo stretto rapporto nella concezione degli aspetti architettonici ed artistici:

> «del 1924 è l'originalissimo progetto presentato dal Fichera in collaborazione con lo scultore Dazzi al Concorso per il Monumento ai Caduti in Palermo: un'opera interessante per estrosità di concezione dell'insieme, e per sapienza e originalità di membrature architettoniche, per la fusione mirabile dell'Architettura con la scultura, come se un'unica mano avesse plasmato ogni cosa»[132].

A proposito del progetto per l'Istituto tecnico e il Liceo Scientifico di Siracusa, invece, l'architetto riportava un pensiero espresso da Marcello Piacentini all'interno del «volumetto della Collana dei Maestri dell'Architettura edito a Ginevra nel 1931» dedicato a Fichera:

> «le più opposte qualità, native ed acquisite, i germi, i riflessi delle più vivaci tendenze esotiche, il più chiaroveggente ed appassionato attaccamento alle tradizioni, teoria e pratica, forma e sostanza, fantasia e matematica ormai si fondono e ardono tranquille nel vaso della esperienza, creato con il meglio della sua vita da questo giovane Maestro siciliano»[133].

Analizzando la produzione ficheriana, inoltre, Caronia Roberti sottolineava l'esistenza di periodi diversi: il primo giungeva al 1929 ed era caratterizzato dall'operare di qualità innate, temperamento libero e genialità connaturale mentre il secondo, coincidente con il decennio 1929-1939, era considerato «un nuovo ciclo» prodotto da nuovi orientamenti, poiché Fichera si era accostato alle nuove correnti e, di conseguenza, nelle sue creazioni si erano fatte «più manifeste le concessioni a quello che Egli ha chiamato "il flusso della sensibilità"»[134]. L'articolo presentava, poi, un paragrafo dedicato all'«*opera maggiore*: il Palazzo di Giustizia», ripreso anche due anni dopo in un testo pubblicato sulla medesima rivista, "Tecnica e Ricostruzione", dedicato esclusivamente all'opera, finalmente compiuta.

---

[132] *Ivi,* 394.

[133] *Ivi,* p. 396.

[134] *Ibidem*.

Se l'articolo pubblicato nel 1939 da Marcello Piacentini su "Architettura" costituiva una fonte preziosa per la presenza della relazione e dei disegni progettuali relativi al Palazzo di Giustizia redatti da Fichera nonché per la descrizione del progetto secondo la percezione coeva divenendo, perciò, un buon punto di partenza per l'analisi dell'edificio, quello appena menzionato, pubblicato nel 1953 da Enrico Maggiulli sulla rivista "Tecnica e Ricostruzione", ne rappresenta l'ideale completamento, in quanto fu redatto alla fine dei lavori e permette, quindi, di coglierne le peculiarità considerando la visione del tempo in rapporto alla precedente.

L'ingegnere muoveva dalle dichiarazioni di Fichera sul carattere del Palazzo – riportate in precedenza e relative al riferimento al "Tempio della Giustizia" ed alla riproposizione del clima artistico dei secoli V, IV e III avanti Cristo nel suo spirito e nella sua luce e non nelle sue forme – e definiva il Palazzo di Giustizia «l'opera più importante e significativa alla quale Francesco Fichera, architetto e maestro di architetti, dedicò sino alla vigilia della morte ogni impegno ed energia nella definizione di dettagli, di particolari, di perfezionamenti», rammaricandosi della sua prematura scomparsa, che non gli aveva permesso di «vederne la ultimazione». Subito dopo, come anticipato, riportava il parere espresso da Salvatore Caronia Roberti, all'epoca Preside della Facoltà di Architettura dell'Università di Palermo, nell'articolo del 1951:

> «Quest'opera riflette in modo chiaro le condizioni del tempo in cui è stata ideata. Del razionalismo allora dominante, anche agli architetti che non sentivano la necessità di una frattura con la tradizione, qualcosa si era imposta come definitiva conquista e cioè l'accurata funzionalità, la sincera aderenza alla struttura, la valorizzazione estetica dello schema strutturale e dei materiali, la schiettezza della forma, la avversione ad ogni decorativismo di maniera. Tutto ciò nel progetto del Fichera è ineccepibile: chiarezza e vasto respiro nella pianta, compiuto organismo rispondente in pieno alle funzioni pratiche dell'edificio, volumi equilibrati, dimensionamenti precisi. Ma l'edificio concepito come il Tempio della Giustizia, con la grande navata centrale e le cappelle dove si officia, doveva presentare del Tempio l'austera solennità; il suo ampio fronte doveva inoltre chiudere da un lato la vastissima piazza Giovanni Verga che consente grandi angoli di visibilità per l'insieme.
> D'altra parte, per i 350 locali richiesti nel programma veniva fuori la serie delle finestre, in piano multipli, vero tormento per la sensibilità dell'architetto moderno, che mal si prestava per un effetto di grandiosa unità; ed ecco l'idea felicemente risoluta, cioè il grande portico a pilastri che comprende i cento metri dell'intero fronte per tutta l'altezza di 18 metri e che col suo potente e serrato ritmo, richiama del tempio classico l'essenziale estetico.

Al centro, imponente nell'ingresso, la grande statua della Giustizia, divinità del tempio; in alto, a coronare il paramento di fondo del portico, il sommo fregio alto 3 metri e mezzo in quadrelloni di terra cotta con figure e simboli bianco e rosso sul fondo nero, moderna interpretazione delle non superate e raffinate decorazioni vascolari siciliane.
In ombra sotto il portico le numerose finestre, che diedero il non gradito senso del muro bucato, resteranno di valore accessorio come una trama di punti scuri sul fondo. Quando l'opera sarà compiuta sarà certamente da tutti apprezzata come opera nobilissima e altamente rappresentativa del tempo in cui sorse: ancora più quando la patina del tempo avrà fuso il bianco della pietra calcarea con il grigio della pietra lavica, avvicinando gli accordi tonale a quelli della superba tavola a colori del progetto»[135].

A differenza del giudizio espresso oltre trent'anni dopo da Rocca, l'opinione di Caronia Roberti sembra maggiormente obiettiva, in quanto l'architetto analizzava il progetto del Palazzo considerando come esso riflettesse «le condizioni del tempo» in cui era stato ideato – rispondendo a quel «carattere *attualmente mediterraneo*» ricercato dal progettista – e, quindi, i cambiamenti apportati dal razionalismo ed alcune caratteristiche quali la ricerca della «funzionalità, la sincera aderenza alla struttura, la valorizzazione estetica dello schema strutturale e dei materiali, la schiettezza della forma, la avversione ad ogni decorativismo di maniera».
Ne evidenziava, inoltre, gli elementi costitutivi – come il «grande portico a pilastri» richiamante «l'essenziale estetico» del tempio greco, le numerose finestre, «la grande statua della Giustizia, divinità del tempio» ed «il sommo fregio alto 3 metri e mezzo in quadrelloni di terra cotta con figure e simboli bianco e rosso sul fondo nero, moderna interpretazione delle non superate e raffinate decorazioni vascolari siciliane». Tuttavia, sebbene non riportato da Maggiulli, la riflessione di Caronia Roberti nell'articolo del 1951 proseguiva con una digressione sulle opere maggiormente espressive e personali dei grandi architetti della storia, scaturita dalla definizione che Piacentini aveva dato del Palazzo, dichiarando come nel grandioso edificio, considerato l'opera principale del Fichera, egli avesse «espresso *tutto di sé* e posto in atto la raggiunta profondità e l'esperienza dell'età matura».
Menzionando alcune notevoli opere accompagnate dai relativi progettisti – la facciata di San Pietro e Carlo Maderno, la basilica di Superga e Filippo Juvara, la Reggia di Caserta e Luigi Vanvitelli, il Palazzo di Giustizia di Roma (ritenuto, quindi, ancora un modello esemplare) e Guglielmo Calderini ed il Palazzo del Parlamento ed Ernesto Basile –

[135] E. Maggiulli, *Il nuovo Palazzo di Giustizia di Catania,* in "Tecnica e Ricostruzione", 11-12, novembre-dicembre 1953, pp. 243-245.

Caronia Roberti concludeva come «ogni artista di fronte al tema di eccezione, al quale conta di affidare la migliore affermazione di se stesso» chiamasse «a raccolta il complesso delle sue facoltà» e venisse indotto «a più lunghe maturazioni, a rigorosi controlli», al sorvegliare il fluire delle idee ed a frenare «l'impeto della fantasia e la fresca intuizione» che finiva per essere «soverchiata da consapevoli elaborazioni»[136], per cui, a suo parere, il risultato era il sopravvento del sentimento sulla ragione e della ricerca concettuale sull'attività cerebrale e sulla personalità dell'artista.
L'architetto completava il ragionamento suggerendo come dovesse essere avvenuto il medesimo processo

> «nel Fichera posto di fronte al tema del palazzo di Giustizia, tema che per la sua imponenza come programma, come contenuto espressivo, come disponibilità spaziale, dovette apparirgli il tema per il suo capolavoro».

Di conseguenza, l'architetto palermitano riteneva che il Palazzo di Giustizia di Catania meritasse «il suo degno posto nella Storia dell'Architettura in Sicilia» ma che «lo spirito dell'artista Francesco Fichera» si ritrovasse «più chiaro e più vivo nelle piccole gemme della ricca collana intessuta in quarant'anni di fervida operosità»[137] più che nell'edificio della sua maturità.

Tornando all'articolo di Maggiulli, bisogna sottolinearne la rilevanza anche poiché forniva numerose informazioni di tipo tecnico – probabilmente inserite in quanto ritenute interessanti per i lettori, considerando che la rivista era edita dall'Ordine degli Ingegneri di Catania – ed alcune foto relative alle fasi costruttive nonché ai dettagli decorativi. Dopo aver riportato la corposa citazione di Caronia Roberti, infatti, l'ingegnere descriveva l'edificio dal punto di vista distributivo: sebbene tali aspetti siano già stati considerati in precedenza, sembra utile riportare il testo per la presenza di ulteriori dettagli.
Oltre alle aule di udienza accessibili dall'ambulacro centrale ed ai locali attigui, ovvero «le camere di deliberazione e i gabinetti di presidenza le cui anticamere comunica(va)no col corridoio di disimpegno di uffici e servizi», veniva specificato come nel piano rialzato, «con ingresso diretto dall'esterno», vi fossero «la Conciliazione, la Pretura, il Tribunale (sezione penale) e la Corte di Assise», nonché l'ingresso principale e a quello riservato ai detenuti. Il primo piano, invece, era adibito «alla Procura della Repubblica, alla Cancelleria

---

[136] S. Caronia Roberti, *Francesco Fichera, Architetto,* op, cit., p. 398.

[137] *Ivi,* p. 399.

del Tribunale, all'archivio, al casellario e allo stato civile con i servizi relativi»; nel secondo erano ospitate «le aule della Corte di Appello civile, e del Tribunale civile, la Prima Presidenza della Corte di appello e relativa segreteria, la Procura e i gabinetti dei Presidenti e di una parte dei Giudici del Tribunale» nonché, in prossimità dello scalone principale, «gli uffici dell'Ordine degli avvocati e la grande biblioteca».
Il terzo piano, infine, ospitava «la sezione istruttoria, la cancelleria della Corte d'Appello, i gabinetti dei Consiglieri della Corte e quelli dei Giudici» che non avevano trovato posto nel piano sottostante, mentre nel piano sotterraneo erano «sistemati gli archivi e i servizi occorrenti al grande fabbricato»[138].

L'articolo considerava poi la «statua della Giustizia alta m 7,40 su basamento in marmo alto m 2,00 dello scultore M. M. Lazzaro», collocata all'ingresso principale sulla piazza Giovanni Verga. Maggiulli riferiva delle numerose critiche e polemiche che l'opera aveva suscitato «nella stampa cittadina» e ne approfondiva la descrizione, fornendo dettagli anche dal punto di vista iconografico:

> «Nella statua la Giustizia viene rappresentata da una solenne matrona che tiene sulle mani aperte e tese, quasi a soppesarli, due uomini nudi in diverso atteggiamento, che vorrebbero raffigurare il reo e l'innocente. Come detto la concezione non è piaciuta e ha dato luogo a una quantità di critiche per l'insieme e per i dettagli nonostante, a dire del suo autore, la figurazione non è originale, ma è ripresa dalla rappresentazione fattane da Giotto nell'affresco della cappella degli Scrovegni di Padova»[139].

La descrizione proseguiva riferendo dell'opera di Russo: occorre sottolineare come in questo caso l'articolo rappresenti la principale fonte che consente di definire con certezza i soggetti delle scene raffigurate e di risalire ad alcuni dettagli di grande interesse, quali la concreta realizzazione delle maioliche da parte del laboratorio di Caltagirone O.P.A.L. e la sola concezione dell'opera da parte dell'artista. Probabilmente la mancata attribuzione del fregio in tempi più recenti o all'interno della bibliografia relativa all'artista deriva anche da tale aspetto.

---

[138] E. Maggiulli, *Il nuovo Palazzo di Giustizia di Catania,* op. cit., pp. 246-247.

[139] *Ivi,* pp. 248-249.

«A coronamento del prospetto sulla stessa piazza Giovanni Verga è un fregio in maiolica, opera dello scultore Eugenio Russo di Catania. Tale fregio, inteso soprattutto come nota di colore sulla facciata dell'edificio, comprende 14 scene ognuna delle quali intende simboleggiare una tappa fondamentale nella storia universale del diritto costituzionale (Hammurabi, Mosè, Solone, Caronda, Giunio Bruto, Lega dei Comuni, Giustiniano, Magna Charta, proclamazione dei diritti dell'Uomo, costituzione Stati Uniti d'America, Costituzione Siciliana del 1948, Repubblica Romana, costituzione Sovietica, costituzione Italiana del 1946). Esso misura m 98,50 x 2,77 ed è stato realizzato per la parte tecnica a Caltagirone a cura dell'O.P.A.L. L'autore, trattandosi di una superficie maiolicata, ha tenuto presente le antiche ceramiche di Caltagirone e questo legame è evidente sia nella scelta dei colori – il bruno manganese, il verde ramino, il giallo arancio, e il bleu caratteristici di quelle ceramiche – come pure nell'impiego di uno smalto fabbricato localmente e nella cottura a fiamma libera secondo l'uso secolare degli stoviglieri caltagironesi. È naturale che l'essersi ispirato a questo tipo di ceramica abbia influito sul disegno e sul modellato che risulta elementare ed espressivo nella sua rusticità ma perfettamente intonato alla materia adoperata»[140].

Successivamente l'autore dell'articolo riferiva le tempistiche legate alla costruzione dell'edificio, fornendo numerose informazioni che occorre integrare con i documenti individuati presso l'Archivio di Stato di Catania e con gli articoli di giornale apparsi sul quotidiano, già menzionato, "Il Popolo di Sicilia" nell'agosto del 1937.

L'inizio dei lavori era avvenuto «il 7 agosto 1937 con solenne cerimonia che valse a chiudere una polemica che si era accesa nella stampa pro e contro la cessione di 10.000 mq di terreno nella zona nord della piazza Giovanni Verga. All'inizio della guerra, nel giugno 1940, furono sospesi e in tale stato rimasero sino al maggio del 1948»[141]. Maggiulli riportava anche i costi sostenuti:

«nell'ante guerra furono eseguiti opere per L. 6.231.000. Nel dopo guerra lavori per L. 172 milioni sono stati affidati alle imprese Perucchetti, Cantone, Alaimo e Samperi. Si pervenne alla ultimazione mediante appalti alla impresa Ferrobeton per L. 476 milioni, dei quali L. 420 milioni a pagamento differito. Per gli impianti speciali (ascensori, cabina di trasformazione, parafulmini, telefoni ecc.) e per opere di decorazione artistica sono state spese L. 80 milioni».

---

140 *Ivi,* pp. 249-250.

141 *Ivi,* p. 250.

Il testo proseguiva riportando un elenco relativo a tutti i lavori, ottenuto calcolando i metri quadri, i metri cubi, i quintali o le tonnellate di materiali impiegati:

> «In termini schematici i lavori eseguiti si possono così riassumere:
>
> Taglio di roccia mc 33.230
> Murature varie mc 25.544
> Conglomerati cementizi mc 15.015
> Cemento q 45.045
> Ferro omogeneo in tondini t 137
> Pavimentazioni mq 25.580
> Pietra lavica lavorata mc 2.180
> Pietra calcarea lavorata mc 978
> Copertura a terrazza mq 9.880
> Marmi vari di rivestimento mq 5.160
> Intonaci mq 21.500
> Coloriture mq 5.200
> Ferro lavorato kg 87.093
> Serramenti di legno mq 4.683
> Tubazioni per impianti idrici kg 5.800
> Conduttori elettrici sotto traccia m 150.000
> Punti luminosi n. 720
> Illuminazione con tubi fluorescenti m. 650
> Cristalli temperati per lucernari mq 717
> Cristalli temperati d'ingresso mq 267
> Cristalli temperati per chiusure mq 540
> Ceramiche artistiche ornamentali mq 294»[142].

Dalla lista è possibile desumere informazioni a proposito delle dimensioni del fregio di Russo – corrispondente a circa 294 metri quadri, riferendosi alla voce «Ceramiche artistiche ornamentali» –, dell'ampio ricorso alle vetrate per il grande ingresso, le finestre ed i lucernari (corrispondente ad un totale di 1.524 metri quadri di cristalli temperati) o, ancora, dell'ampio uso del cemento ed a proposito del ricorso ai diversi materiali di rivestimento: ben 2.180 metri cubi di pietra lavica lavorata (presente in tutti i pilastri della facciata e nelle paraste, esterne ed interne, nonché nella zona basamentale e nella scalinata di accesso), 978 metri cubi di pietra calcarea lavorata, che rivestiva le pareti

[142] *Ivi,* pp. 251-252.

esterne dell'edificio, e 5.160 metri quadri di marmi vari di rivestimento, adoperati negli interni, ed in particolare nella Galleria, nelle Aule e nello scalone.

L'articolo era concluso da informazioni sulla spesa complessiva – equivalente a «L. 634.231.000 ripartita nel volume risultante di mc 150.000», per un «costo medio di L. 4.228,20 per mc vuoto per pieno» e, di conseguenza, ritenuta di «valore veramente esiguo per un'opera di tanta mole e importanza tecnica e architettonica» – e sulle giornate di lavoro, 80.000 «nel periodo ante-guerra e 100.000 nel periodo post bellico». Ulteriori dettagli riguardavano: le incavallature in ferro della copertura, «costruite dalla Ditta Sapienza di Catania»; «la impermeabilizzazione delle terrazze», realizzata mediante un manto costituito da strati multipli di bitume puro ossidato alternato da un supporto consistente in un foglio di cartonfeltro bitumato cilindrato»; la pavimentazione, «realizzata con quadroni di malta cementizia di cm. 80 di lato: i giunti di dilatazione sono stati colmati di uno speciale bitume». Infine l'ingegnere riferiva i nomi dei responsabili della direzione dei lavori e della direzione artistica:

> «la direzione dei lavori è stata tenuta: nell'ante guerra dall'ing. Angelo Giuffrida e dal Cav. Eugenio Distefano del Genio Civile di Catania; nel dopo guerra dall'ing. Raffaele Accinni, Capo del Genio Civile di Catania, con la collaborazione dell'arch. Rosario Corriere, del geom. Mangion dr. Francesco e con l'assistenza in cantiere del sig. Sottosanti Fedele dello stesso Ufficio. La direzione artistica è rimasta affidata al progettista prof. Arch. Francesco Fichera che l'ha disimpegnata sino alla sua immatura fine (16 agosto 1950)»[143].

Se queste informazioni relative ai costi sono state fornite *a posteriori* da Maggiulli, per completezza sembra utile riferire, altresì, alcuni dati desunti dalla relazione tecnica già menzionata, che Fichera aveva presentato nel 1937 all'Amministrazione comunale, e nella quale era riportato anche il previsto piano dei lavori, poi non rispettato, per mancanza di fondi e per il subentrare della guerra, e ripreso soltanto nel dopoguerra.
Secondo le previsioni dell'architetto, impiegando 3 milioni di lire ogni anno, tra agosto 1937 ed agosto 1938 si sarebbe dovuto provvedere alla realizzazione delle strutture di fondazione, del piano semicantinato, del pianterreno e del primo piano, compreso il relativo solaio; nell'anno successivo alle strutture dei piani residuali ed ai tetti; tra l'agosto del 1939 e quello del 1940 sarebbero stati realizzati le rifiniture, i pavimenti, gli infissi, gli intonaci, i paramenti speciali e gli stucchi ed infine, tra l'agosto del 1940 e l'agosto del

[143] *Ivi,* p. 252.

1941, in questo caso per un totale di circa 3.650.000 lire, si sarebbe provveduto agli impianti sanitari ed ai termosifoni, agli impianti elettrici, agli ascensori ed alle decorazioni speciali (statua, fregio etc.).
A proposito dei materiali, invece, dalla relazione tecnica si desume come, mentre per le strutture portanti verticali venne prevista la muratura a blocchi sbozzati o dei lastroni lavici cementati con malta di calce grassa e lapillo vulcanico etneo, nonché dei pilastri in cemento armato per le parti sollecitate a pressione e pressoflessione, per le strutture portanti orizzontali furono previsti dei solai a camera d'aria – a due solette in cemento armato o con laterizi forati – o in cemento armato con travi a vista. Inoltre le pareti dei tramezzi interni furono pensate in mattoni, per facilitare eventuali modifiche distributive. Le finiture delle pareti furono previste ad intonaco speciale lavabile o con applicazione marmoridea negli ambienti di rappresentanza, movimentate da semplici riquadrature ed ornamentazioni a stucco o policrome, mentre negli altri ambienti si ricorse ad intonaco dipinto a biaccone (a triplice ripresa) o all'intonaco raschiato e ad un semplice zoccolo ad encausto o in linoleum.
Il rivestimento lapideo delle facciate, come sottolineato in precedenza, fu concepito con lastre in pietra calcarea per le pareti ed in lastre di pietra lavica lavorata a bocciarda per l'imbasamento, per le lesene e per i gradini dello scalone principale e per quelli di accesso agli ingressi secondari. Per il rivestimento lapideo delle pareti dell'ambulacro, invece, si ricorse a lastre di calcare compatto di Comiso, mentre le paraste furono realizzate in pietra lavica. La pavimentazione fu prevista in marmo o in ceramica a fondo avorio con decorazioni policrome geometriche (a grandi quadrati) nel peristilio e nella Galleria centrale, in linoleum negli ambienti di rappresentanza ed in quadrelle di cemento a mosaico, grigie e con semplici riquadrature, negli ambienti di servizio. Riguardo gli infissi, furono previsti in legno di castagno e di abete verniciati o stuccati, mentre quelli relativi alle grandi vetrate degli ingressi, della Galleria, delle Aule e dello scalone furono realizzati in bronzo o in cromoalluminio.

A proposito del completamento dei lavori nel dopoguerra, sembra utile citare i documenti individuati all'interno del Fondo Prefettura (versamento degli anni Sessanta) dell'Archivio di Stato di Catania: all'ottobre 1945 risale uno stralcio di giornale che testimonia l'interessamento di Togliatti per la ripresa dei lavori.
Sebbene non sia possibile risalire alla testata giornalistica, si riporta il contenuto del breve paragrafo:

«Il Palazzo di Giustizia.
Il compagno Albergo si è interessato presso i Ministri competenti per sollecitare la ripresa dei lavori di costruzione del Palazzo di Giustizia in Piazza G. Verga.
Il Ministro di Grazia e Giustizia ha così risposto al nostro compagno:

> Roma 12 ottobre 1945.
> Caro Albergo,
> In relazione alla tua richiesta ti comunico che ho fatto vive premure al Ministro dei Lavori Pubblici affinché voglia disporre che, con particolare urgenza, siano ripresi e condotti a termine i lavori per il completamento del nuovo Palazzo di Giustizia di Catania.
> Cordialmente, Togliatti».

Un documento del 9 ottobre 1946, emesso dal Corpo Reale del Genio Civile, Ufficio di Catania, invece, riportava la notizia della programmazione

> «per il nuovo Palazzo di Giustizia durante il corrente esercizio (della) somma di L. 41 milioni di cui è in corso la redazione della relativa perizia. Quando saranno quindi ripresi i lavori di tale edificio in quanto sono anche in corso avanzato le pratiche per lo scioglimento del contratto relativo al vecchio appalto. Si avverte però che per il completamento dell'opera occorre un ulteriore finanziamento di circa 150 milioni.
> L'Ingegnere Dirigente (L. Turchio)».

Due anni dopo, precisamente il 12 giugno 1948, l'Ufficio del Genio Civile di Catania informava il Prefetto, il Presidente del Tribunale di Catania e l'Ordine degli Avvocati della stessa città circa i «lavori di completamento del Palazzo di Giustizia di Catania»:

> «Mi è gradito comunicare che, riusciti a sciogliere i molteplici nodi di ordine tecnico ed amministrativo che tenevano legata al palo la ripresa dei lavori per il completamento di questo nuovo Palazzo di Giustizia, i lavori stessi, per un lotto di 70 milioni, sono rimasti affidati alla impresa Perrucchetti che presto riaprirà il cantiere dei lavori.
> L'Ingegnere Dirigente (R. Accinni)».

Della ripresa dei lavori, pochi mesi dopo, informava anche il quotidiano "La Sicilia" che, il 22 settembre 1948 riportava il seguente articolo, anch'esso conservato presso l'Archivio di Stato catanese:

«La Sicilia, 22 settembre 1948.
Oggi ripresa dei lavori al palazzo di giustizia. La somma per ora stanziata è piuttosto esigua: il ministero competente dovrebbe provvedere.

Nel pomeriggio di oggi al nuovo palazzo di giustizia di Piazza Giovanni Verga saranno ripresi ufficialmente i lavori di compimento del suo poderoso lavoro.
Il sogno – è davvero una specie di sogno, questo, pei catanesi – sembra dunque che stia per divenire realtà, specie per l'architetto prof. Francesco Fichera, in presenza del quale stasera sarà posta la rituale prima pietra, che per l'occasione sarà costituita da un pilastro del colonnato esterno. Quando, ier l'altro, il professor Fichera ha visto il blocco che servirà per la posa, è scoppiato in lacrime, visibilmente commosso al vedere l'inizio del suo poderoso lavoro.
Per completare la costruzione di tutto il palazzo di giustizia, è prevista la spesa di almeno mezzo miliardo. Di esso il ministero dei Lavori Pubblici ha assegnato per il momento settanta milioni, con i quali si potrà appena ultimare il colonnato esterno (24 colonne alte ciascuna 20 metri, con diametro di 70 centimetri) e parte del rustico del fabbricato. Ma poiché questi settanta milioni sono stati prelevati dai fondi destinati alle opere statali dell'esercizio 1947-48, è da sperare che col nuovo esercizio ne giungano altri, che permettano la saldatura dell'attuale lotto di lavori con gli altri successivi. Come noto, nel nuovo edificio troveranno posto cinque aule di udienza dei tribunali civile e penale, una per la corte d'assise e tre per la conciliazione; ogni aula avrà i relativi uffici di cancelleria, le camere di sicurezza, l'archivio, il protocollo nonché una piccola aula per magistrati e una per avvocati, oltre ai vari servizi annessi. Il tutto disposto attorno al grande atrio centrale, largo otto metri e lungo in profondità, un centinaio.
Data l'esigua somma assegnata, questo «ben di Dio» e di là da venire, e oggi solo trentadue operai si vedono al lavoro; se si procede quindi con tale ritmo, c'è da pensare che l'ultima azione dei lavori è molto lontana.
Ora, pur ammettendo che il ministero non può approntare in una sola volta i 500 milioni occorrenti, non potrebbe porre un limite, di cinque anni per esempio, e stanziare cento milioni per ogni esercizio finanziario? Si consideri del resto che la voce danni bellici non incide più così notevolmente, come per il passato, nella provincia di Catania. Si darebbe alla città, che tanto ha atteso, la certezza che veramente, e non più nella carta, sarà costruito il suo palazzo di giustizia, fra cinque (che potrebbero essere anche quattro… tre…) anni».

Se la rituale cerimonia della posa della prima pietra avvenne il 22 settembre 1948 alla presenza di Fichera – il quale, secondo il redattore dell'articolo, era addirittura «scoppiato in lacrime» alla vista del blocco che sarebbe stato utilizzato per la posa, poiché «visibilmente commosso al vedere l'inizio del suo poderoso lavoro» –, bisogna riferire come già nell'agosto del 1937 si fosse tenuta una cerimonia ufficiale relativa al Palazzo,

ossia «il primo colpo di piccone», come riferito dal quotidiano "Il Popolo di Sicilia" che, in pochi giorni, dedicò ben tre articoli alla vicenda, fra i quali il testo del 10 agosto specificamente dedicato al Palazzo di Giustizia, parzialmente analizzato in precedenza[144]. Le altre informazioni riportate nell'articolo del 1948, come si legge, erano relative ad ulteriori stanziamenti e previsioni ed alla distribuzione delle aule – cinque per i Tribunali Civile e Penale, una per la Corte d'Assise, tre per la Conciliazione, ciascuna dotata dei relativi uffici di cancelleria –, che avrebbero trovato posto «attorno al grande atrio centrale», e degli altri ambienti necessari (camere di sicurezza, archivio, protocollo, una piccola aula per magistrati e una per avvocati e vari servizi annessi).

Il 7 aprile del 1950 il quotidiano "La Sicilia" tornava sulla vicenda del Palazzo di Giustizia, riferendo di un nuovo stanziamento di fondi e della previsione di completamento entro due anni:

> «La Sicilia, 7 aprile 1950.
> Il nuovo palazzo di Giustizia sarà completato entro due anni. Un ulteriore stanziamento per 330 milioni preannunziato da Aldisio.
>
> Ancora un passo avanti verso la realizzazione del palazzo di Giustizia è stato ieri segnato a Palermo, dove infatti è stato aggiudicato a una ditta messinese l'appalto di un nuovo lotto di lavori per quarantacinque milioni.
> Si tratta della rifinitura di una parte dell'ala destra del palazzo (sinistra per chi guarda) destinata, com'è noto, ad accogliere alcuni uffici giudiziari (la Pretura e la Conciliazione). I lavori saranno conclusi entro otto mesi, dopo i quali saranno definiti i pavimenti, gli intonaci e la parte muraria.
> È da escludere tuttavia che per il completamento dell'intera opera si procederà a spezzoni, perché il ministro dei Lavori Pubblici, Aldisio, ha dichiarato ai nostri alti magistrati che ha già stabilito un ulteriore stanziamento di 330 milioni sul programma di lavori a pagamento differito, onde completare l'edificio. Ci risulta poi che le trattative per l'assegnazione di quest'ultimo appalto sono già in corso a Roma, così che fra qualche mese si entrerà nel pieno fervore di attività nel cantiere del palazzo di Giustizia. Vi si troveranno, cioè, tre imprese contemporaneamente: una per i lavori di copertura che è già al lavoro con i trenta milioni, già assegnati; un'altra per l'ala sinistra, il cui appalto per quarantacinque milioni è stato

[144] N.D.R., *Il Regime per la Sicilia tra le due visite del Duce. Nuove opere realizzate a Catania*, in "Il Popolo di Sicilia", 7 agosto 1937; N.D.R., *Le opere del Regime. Il Palazzo di Giustizia di Catania*, in "Il Popolo di Sicilia", 10 agosto 1937; N.D.R., *Il Duce parla a Catania della Sicilia. Oggi si inizia un nuovo periodo di Storia caratterizzato dalla creazione dell'Impero italiano. Il primo colpo di piccone per il Palazzo di Giustizia,* in "Il Popolo di Sicilia", 12 agosto 1937.

aggiudicato ieri; e infine una terza, la più importante per mole di lavori, che si proporrà il rifinimento dell'ala destra e di tutto il rimanente, fino al totale completamento dell'opera, per cui sono stati ritenuti sufficienti i 330 milioni programmati da Aldisio. Con tale ritmo l'ala sinistra sarà ultimata entro l'anno, e tutto il palazzo entro due anni. L'anno giudiziario 1952-53 dovrebbe essere inaugurato in piazza Giovanni Verga».

Sui nuovi appalti e sui lavori di completamento e rifinitura delle aree del Palazzo sono presenti diversi documenti di natura tecnica presso il medesimo Fondo dell'Archivio di Stato catanese, che riferiscono, ad esempio, di una perizia del 1° giugno 1949 a proposito dei «lavori di copertura (impermeabilizzazione terrazze)», di quella risalente al 13 gennaio 1950 per i «lavori completamento ala ovest L. 45.000.000 di cui L. 37.000.000 a base d'appalto» o di quella del 28 febbraio 1951 in base alla quale venivano destinati L. 10.000.000 ai lavori di «sistemazione delle adiacenze ed accessi ai vani terreni» del Palazzo.

A scopo illustrativo si riporta il contenuto di uno dei documenti appartenenti a tale tipologia, relativo ai lavori di completamento dell'ala ovest e risalente al 4 agosto 1950:

«Ministero dei Lavori Pubblici
Provveditorato alle Opere Pubbliche con sede in Palermo

Palermo, addì 4 agosto 1950
Sig. Ing. Capo dell'Ufficio del G. Civile di Catania
e p.c. Ministero di Grazia e Giustizia Roma
Alla Prefettura di Catania
Divisione di Ragioneria Sede

Oggetto: Catania - 14 - Palazzo di Giustizia - Lavori di completamento della ala ovest - perizia 13/1/1950 di L. 45.000.000 - di cui L. 8.000.000 a disposizione dell'Amministrazione.

Con D. A. n. A/03414 del 2/8/1950 in corso di registrazione presso la Corte dei Conti, si è approvata la perizia dei lavori in oggetto, nell'ammontare di L. 45.000.000 nonché il contratto 13/7/1950, n. 5042 di rep., mediante il quale l'impresa Tuccillo Alfredo fu Antonio, con l'eventuale supplenza del sig. Tuccillo Umberto fu Antonio, si impegna ad eseguire i lavori a base d'asta in essa previsti, verso il prezzo di L. 28.031.200. al netto dello offerto ribasso del 24,24% comprensivo dell'ulteriore ribasso del 0,35% per esonero versamento della cauzione definitiva.

Con lo stesso D. A. è stata impegnata la complessiva somma di L. 36.031.200, ivi comprese L. 8.000.000 a disposizione della Amministrazione.
Alla Divisione di Ragioneria, cui la presente è inviata per conoscenza, si trasmette, per l'ulteriore corso il D. A. in uno agli atti che con lo stesso si approvano.
Il Provveditore».

A riprova dell'avanzamento dei lavori, inoltre, si riporta un altro documento dal contenuto del quale è possibile desumere il travagliato iter e le discussioni interne all'ambiente catanese, che portarono a sollecitare a più riprese i lavori ed i finanziamenti allo scopo di completare al più presto il Palazzo, per trasferirvi tutte le sezioni che, come già accennato, erano dislocate in punti diversi della città ed in edifici fatiscenti.

«Consiglio dell'ordine degli avvocati e procuratori legali
Catania (Palazzo di Giustizia)

Catania, 24 febbraio 1951.
Oggetto: Palazzo di Giustizia.

A S. E. Il prefetto di Catania

Qui allegato si trasmette un deliberato di questo Consiglio dell'ordine relativo all'annoso problema del palazzo di giustizia.
Con ossequio.
Il Consigliere Segretario
Avv. Vincenzo Vacirca

Il Consiglio dell'Ordine degli Avvocati e Procuratori legali di Catania.
Considerato
Che gli attuali uffici giudiziari sono allogati in decrepiti, insufficienti, disadatti locali, dove i servizi non possono essere disimpegnati senza inceppamenti e senza grave disdoro per l'Amministrazione della Giustizia e per la dignità del Foro;

- Che la costruzione del palazzo di giustizia, fin dal 1936 si trascina – a tratti e con esasperante lentezza – attraverso saltuari ed inadeguati stanziamenti;
- Che per risolvere una situazione tanto deplorevole necessita ed urge un unico, idoneo e pronto finanziamento, né merita affidamento il sistema, che pare voglia adottarsi, di indire appalti a pagamento dilazionato nel trentennio, appalti destinati pertanto a rimanere deserti;
- Che il proposito accomodamento della Pretura nel costruendo palazzo, lungi dall'alleviare il disagio degli Avvocati e Procuratori, lo aggraverebbe, aumentando la distanza tra i locali del

Tribunale e della Corte e quella della Pretura, con intollerabile disagio, specie nelle ore in cui si accavallano, per esigenze giudiziarie, le udienze pretorie con quelle tribunalizie e di Corte.

-

DELIBERA

Reclamare presso il Ministro dei Lavori Pubblici perché siano regolarmente e con urgenza appaltati i lavori del costruendo palazzo di giustizia ed espletati con la massima alacrità.
Ove al riguardo non si ottengano seri affidamenti, promuovere un vasto energico movimento di protesta sino al conseguimento dello scopo.

Il Consigliere Segretario
AA. Vincenzo Vacirca

Il Presidente del Consiglio dell'Ordine
Avv. Arturo Trombatore».

Infine si riporta un documento risalente al 14 aprile 1952 ed inviato dal Presidente dell'Associazione Ingegneri ed Architetti della Provincia di Catania, Alfio Mantia, al Ministro dei Lavori Pubblici, allo scopo di affidare la direzione artistica del Palazzo di Giustizia all'architetto Rosario Marletta, in seguito alla morte di Fichera:

«A S. E. Il Ministro dei LL. PP. Roma,
e p.c. all'Assessore ai LL. PP. Palermo
Al Provveditore ai LL. PP. Palermo
Al Prefetto della Provincia di Catania
All'Ing. Capo del Genio Civile Catania

Mi pregio trasmetterLe l'O.d.G. votato dal Consiglio direttivo della nostra Associazione con la preghiera di volerlo tenere in benevole considerazione.
"Il Consiglio Direttivo nel plaudire a quanto scritto nella Rivista "Tecnica e Ricostruzione" circa la opportunità e la necessità che opere rivestenti grande importanza tecnica ed architettonica vengano costantemente seguite da chi ha concepito l'opera stessa

FA VOTI

Affinché nel caso particolare del Palazzo di Giustizia della Città di Catania questa continuità di indirizzo venuta meno per la morte del progettista prof. Arch. Francesco Fichera, venga attuata dando la direzione artistica al dott. Arch. Rosario Marletta "che per essere stato affianco del Professore Fichera nella lunga vigilia e nel lungo travaglio della elaborazione dei

dettagli d'esecuzione, per averne ascoltato la parola, inteso i concetti, raccolto i propositi, può – solo – interpretare fedelmente il pensiero dell'Architetto anzi tempo scomparso".

Il Presidente (Dott. Ing. Alfio Mantia)».

Sebbene l'informazione risulti molto interessante – poiché presupporrebbe un diretto intervento di Marletta nella fase finale dei lavori di costruzione dell'edificio – non è dato sapere se la richiesta sia stata accolta dal Ministro ai Lavori Pubblici.
L'assenza del nome dell'architetto alla fine dell'articolo dedicato da "Tecnica e Ricostruzione" nel 1953 al completamento del Palazzo, ove a proposito della direzione artistica veniva citato soltanto Fichera, specificando come essa fosse «rimasta affidata al progettista prof. Arch. Francesco Fichera che l'ha disimpegnata sino alla sua immatura fine (16 agosto 1950)», fa supporre un mancato coinvolgimento, considerando anche come Marletta non figuri tra i professionisti presenti nella fotografia dell'inaugurazione pubblicata nel medesimo articolo.
Tuttavia se, come riferito da Mantia, Marletta aveva affiancato Fichera «nella lunga vigilia e nel lungo travaglio della elaborazione dei dettagli d'esecuzione», ascoltandone e raccogliendone «la parola, i concetti ed i propositi», è probabile che l'architetto abbia continuato a seguire i lavori pur non essendo ufficialmente incaricato.

Un'indagine presso l'archivio privato dell'architetto potrebbe, forse, svelare ulteriori notizie a riguardo, ma si segnala come Antonio Rocca, in una nota del suo testo più volte citato, riferisse di alcuni prospetti relativi al Palazzo di Giustizia di Catania tra i progetti conservati da Rosario Marletta. In particolare lo studioso riferiva di come «in uno di essi (precedente la stesura definitiva) i pilastri del fronte» si incastrassero «direttamente fin dentro il cornicione, ancora privo del fregio decorativo ad ovoli» e notava come, sebbene «il motivo della teoria di lunghi pilastri nudi davanti al piano di facciata» non fosse infrequente in edifici del genere, «quel tipo di "schermo"» si presentasse «quasi sistematicamente e in varie fogge nei lavori di Marletta (che, comunque, mai avrebbe aggiunto al suo grigliato una cornice classica ad ovoli)». Allo stesso architetto Rocca attribuiva «il "concetto" dell'alleggerimento del corpo chiuso del fabbricato mediante la collocazione, in facciata, di una struttura lineare e trasparente», per cui concludeva il ragionamento ipotizzando una «diretta partecipazione del Nostro all'idea progettuale del Palazzo»[145].

[145] A. Rocca, *L'arte del Ventennio a Catania…,* op. cit., nota 28, p. 202.

Tornando all'articolo del 1953, *Il nuovo Palazzo di Giustizia di Catania,* sembra utile considerare anche le immagini pubblicate a corredo dello scritto: oltre ad una tavola di progetto e ad una pianta del piano rialzato, già inserite nell'articolo del 1939 su "Architettura", alcune fotografie mostravano le fasi relative alla costruzione del Palazzo.

L'immagine relativa agli «scavi per gli scantinati e le fondazioni» – a proposito dei quali, nella relativa didascalia, l'ingegnere riferiva la difficoltà ed il costo dovuti alla «natura lavica del terreno» –, era seguita da quella relativa alla «costruzione del piano scantinato» (rispetto alla quale si specificava la superficie totale occupata dal Palazzo, circa 10.000 metri quadrati), e da una fotografia relativa alla «costruzione alla copertura del solaio del secondo piano» [Fig. 426].

Un'altra immagine mostrava l'impalcatura realizzata per apporre le lastre di pietra lavica ai pilastri del prospetto principale [Fig. 427]: la relativa didascalia specificava come i pilastri fossero «rivestiti all'ignaro con lastre di pietra lava lavorata alla martellina fina e contenenti nell'interno una struttura di cemento armato». Altre fotografie mostravano la Galleria centrale, vista dal piano terra e dal primo piano ed occupata da impalcature, a proposito delle quali le didascalie informavano circa l'accelerazione dei lavori nell'ultimo periodo, «onde rispondere alle pressanti richieste della magistratura per un'esercizio ordinato dell'amministrazione della giustizia», e descrivevano la funzione dell'ambiente: «l'ambulacro disimpegna i locali situati nella parte centrale dell'edificio. Nei piani elevati si ripete davanti alle sale di udienza. Le zone libere danno luce all'insieme».

Vi era, poi, un'immagine riferibile ad «un corridoio al secondo piano» e vari particolari relativi all'ambulacro, alla Galleria del primo piano – in realtà l'ultimo, considerando i piani intermedi, come si può desumere dalla presenza dell'iscrizione «In nome del popolo italiano» accompagnata dalle due Vittorie alate –, nonché una fotografia relativa all'interno di un'Aula di udienze non meglio specificata, nella quale si notavano gli ampi finestroni, la parte centrale absidata, il bancone riservato ai giudici e l'imponente balaustra che divideva l'ambiente, illustrata in precedenza [Fig. 428].

Altre due immagini relative agli interni erano particolarmente significative poiché mostravano l'ingresso ad un'Aula di udienza del piano terreno e quello ad un'Aula di udienza «dei piani elevati»: da tali fotografie è possibile cogliere perfettamente la conformazione delle nicchie – anche rispetto agli altri elementi delle pareti laterali, quali le

cornici di pietra scura che le scandivano –, al centro delle quali era posto il portale d'accesso, sovrastato da figure allegoriche realizzate in stucco da Carmelo Florio. Un'altra immagine di particolare interesse rispetto agli aspetti artistici era quella relativa alla Biblioteca, poiché mostrava i due affreschi realizzati da Carmelo Comes sulla parete di fondo e sul soffitto, quest'ultimo riquadrato entro una cornice in stucco e circondato da quattro lampadari in ferro.

Le ultime fotografie [Fig. 429], invece, erano relative all'inaugurazione del Palazzo – alla presenza di «S. E. Aldisio, ministro dei LL. PP.», del Procuratore Generale, Ecc. Ettore Ferroni, e del Capo dell'ufficio del Genio Civile, Ing. Raffaele Accinni – ed alla «consegna dell'edificio alle Autorità», ovvero al Primo Presidente della corte d'appello Zuccarello, al Prefetto Di Giovanni ed alla presenza dell'ing. Accinni e del dott. Mangion.
Infine alcune immagini mostravano gli esterni terminati, relativi al prospetto principale ed a quello ovest nonché alla parte centrale, accompagnata dalla didascalia riferita alle decorazioni:

> «è visibile la statua della giustizia che tiene sulle palme delle mani le due figure raffiguranti, con il loro atteggiamento, il giusto (a destra) e il reo, opera dello scultore M. M. Lazzaro. In alto il fregio in mattonelle di maiolica di Caltagirone, a vari colori, raffiguranti le tappe della storia universale del diritto, opera dello scultore Eugenio Russo. Le colonne rivestite di pietra lavica e la grande gradinata pure in pietra lavica».

F. Fichera, Palazzo di Giustizia di Catania, dettagli decorativi al centro della facciata principale.

# 5. LE OPERE DEL PALAZZO DI GIUSTIZIA E GLI ARTISTI COINVOLTI

Prima di procedere con l'analisi degli aspetti decorativi del Palazzo e con la breve presentazione degli artisti che realizzarono le opere, analogamente a quanto fatto nel caso del Palazzo di Giustizia di Messina, occorre considerare la differenza più evidente, che ha condizionato la ricerca ed il suo stesso esito.

Mentre nel caso messinese Piacentini coinvolse un nutrito gruppo di artisti, per la maggior parte provenienti dal contesto romano e, come visto, perfettamente inseriti nella rete espositiva ed istituzionale nazionale, ricorrendo soltanto a tre artisti locali (Antonio Bonfiglio, Daniele Schmiedt e Adolfo Romano) emergenti a Messina ma poco attivi al di fuori dei confini provinciali o regionali, nel caso del Palazzo di Giustizia di Catania il tema del "locale" risulta caratteristico in ogni aspetto, da quello formale e compositivo (per l'ispirazione alla tradizione classica) e materico – per il ricorso ai materiali «adoperati sin dall'epoca preistorica» in Sicilia e particolarmente diffusi nell'area catanese, ovvero la pietra lavica etnea e la pietra calcarea di Comiso e di Melilli – a quello decorativo.

Gli artisti coinvolti da Francesco Fichera, infatti, appartenevano tutti al contesto locale e, sebbene abbiano realizzato opere notevoli, in seguito alla scomparsa sono rimasti parzialmente nell'oblio, allo stesso modo della loro produzione.

Se Domenico Maria Lazzaro, detto Mimì – probabilmente anche per il ruolo svolto all'interno del Sindacato Fascista di Belle Arti Siciliano – risulta maggiormente noto, sugli altri tre artisti la ricerca si è rivelata difficoltosa e non sempre ha portato agli esiti sperati.

Domenico Maria Lazzaro, www.antoniorandazzo.it.

# 5.1 DOMENICO MARIA LAZZARO

Bruno Messina considerava il caso del Palazzo di Giustizia di Catania «opera ultima e capolavoro di Francesco Fichera, architettura paradigmatica ed emblematica della sua ricerca»[146] in quanto, a suo parere, l'edificio rappresentava una sintesi compiuta del metodo compositivo dell'architetto, basato sulla «giustapposizione tipologica di due archetipi dell'architettura antica: l'idea tettonica del tempio periptero e lo spazio plastico murario dell'aula romana»[147].
Antonio Rocca, invece, alla fine della descrizione del Palazzo ne aveva dato un giudizio parzialmente negativo definendolo, come accennato, distante dal modo di sentire più tipico dell'architetto e «bloccato nel suo enorme involucro di pietra, dispersivo negli spazi che rimangono troppo ampi, non del tutto risolti nel tentativo improbo di mettere d'accordo idee della grande tradizione e soluzioni più moderne e pratiche»[148]. Al di là di questa considerazione poco condivisibile, nella sua analisi, come già evidenziato, l'evocazione della "cella" del tempio classico posta sulla soglia del Palazzo per accogliere la scultura colossale della Giustizia e la menzione del «fregio scolpito da Eugenio Russo e narrante le tappe fondamentali della storia della Giustizia, fino a quella dell'era fascista» – sebbene, come anticipato, in realtà le scene relative al Regime furono, ovviamente, modificate dall'artista – appaiono interessanti al fine di introdurre l'analisi degli aspetti decorativi dell'edificio.

La prima immagine evocata è molto suggestiva e coglie l'aspetto della ripresa dell'archetipo templare riletto in chiave contemporanea valorizzando, in tal modo, la presenza della scultura bronzea di dimensioni colossali, che si erge sulla soglia dell'edificio quasi a custodia dello stesso ma anche, in un certo senso, a protezione della città (come le statue colossali dell'antica Grecia, quali l'*Atena Promachos* di Fidia, posta fra i Propilei ed il Partenone ad Atene, o il Colosso di Rodi).
Come anticipato nel corso delle analisi sul Palazzo, l'enorme scultura, posta al centro della facciata tra due pilastri e dinanzi l'ingresso monumentale, rappresenta la dea della Giustizia ed è stata realizzata da Domenico Maria Lazzaro.

---

[146] B. Messina, *Città e memoria in Fichera,* op. cit., p. 74.

[147] *Ivi,* p. 81.

[148] A. Rocca, *L'arte del Ventennio a Catania…,* op. cit., pp. 33-34.

Dal punto di vista iconografico la raffigurazione si discosta sia dai modelli più diffusi e già incontrati nel caso di Messina, essendo priva degli attributi di Minerva – elmo, scudo, lancia o spada – sia dalle intenzioni di Fichera. All'interno della relazione allegata al progetto e pubblicata da Piacentini su "Architettura", come già riferito, l'architetto catanese dichiarava, infatti:

> «la statua di otto metri di altezza, sorgente della cella antistante al pronao, raffigura Temi – figlia del Cielo e della Terra, Dea della Giustizia – e sarà vestita di marmi policromi, conservando tutti gli attributi classici a meno di un particolare: sul globo che essa porta e porge col braccio teso sarà posto un Fascio in acciaio in luogo della Vittoria».

Di conseguenza, in occasione della messa in loco la scultura suscitò numerose polemiche e non fu accolta positivamente dalla cittadinanza.
Pur mantenendo il medesimo soggetto, Lazzaro si discostò dall'idea iniziale dell'architetto per dimensioni, materiali ed attributi ma, come riferito anche da Maggiulli nell'articolo del 1953, lo scultore difendeva la propria scelta riferendo di essersi ispirato all'iconografia prescelta da Giotto per effigiare la Giustizia all'interno della Cappella degli Scrovegni di Padova [Fig. 390]. Confrontando l'affresco a monocromo realizzato all'incirca nel 1306, nell'ambito della raffigurazione delle *Virtù* e dei *Vizi* (posti entro fasce ornamentali quali simboli da seguire nel percorso verso le beatitudini e contro i pericoli dei vizi), e la scultura di Lazzaro, tuttavia, si notano numerose differenze: Giotto ritrasse quella che Aristotele definiva la madre di tutte le Virtù in trono come fosse una *Maestà*, dotata di una corona e di un velo, di una lunga veste completata da un mantello e dei due piatti di una bilancia, retti con le mani, sui quali si trovavano due angeli incarnanti rispettivamente la Giustizia distributiva e la Giustizia commutativa (secondo la concezione aristotelica). Il primo incoronava un uomo seduto al di là di un banchetto da lavoro non meglio leggibile, mentre il secondo recava una spada sguainata con la quale stava per colpire un colpevole inginocchiato.

L'artista catanese, pur essendosi indubbiamente ispirato a tale raffigurazione – nel solco della tendenza volta a rivalutare l'arte proto-rinascimentale e primitivista – realizzò un'opera del tutto originale. Sebbene priva degli attributi tradizionali quali la spada, la lancia, l'elmo, lo scudo, il serpente, la Vittoria o la bilancia e di quelli menzionati da Fichera – il globo con il Fascio in acciaio, certamente per un necessario riferimento al Regime –, l'opera si staglia dinanzi l'ingresso del Palazzo nella sua classica semplicità. Al

di là delle differenze iconografiche, infatti, la posa, l'abbigliamento, l'atteggiamento e la resa materica della statua si conformano all'idea dell'architetto ed all'evocazione della tradizione mediterranea e della cultura classica rilette in chiave contemporanea e, quindi, presente nei valori più che nelle forme.
La scultura è alta 7,5 metri e fu realizzata in bronzo (in luogo dei marmi policromi immaginati da Fichera): la *Giustizia* è ritratta in piedi, in posa stante, composta e fiera, vestita da una lunga tunica, dolcemente panneggiata e dotata di un mantello, ed incoronata. L'attributo della corona richiama anche la raffigurazione presente nel Cortile d'Onore del Palazzo di Giustizia di Roma, evocata nel capitolo dedicato alla tipologia dei Palazzi di Giustizia, e, forse non casualmente (considerando anche gli anni nei quali la scultura catanese fu realizzata, all'indomani della caduta del Regime fascista), accomuna la figura femminile all'iconografia della Libertà.
La maggiore peculiarità dell'opera, ad ogni modo, consiste nelle due figure accolte dai grandi palmi delle mani dalle dita affusolate della divinità che, in una significativa semplificazione, hanno sostituito i piatti della bilancia. Il rapporto – estremamente squilibrato in termini visuali, per via della evidente differenza dimensionale – tra le piccole figure rette dalle mani e l'imponente dea chiamata a soppesarne l'innocenza e la colpevolezza è reso in maniera essenziale e fortemente comunicativa: i piatti della bilancia sarebbero stati un elemento di mediazione frapposto tra gli uomini e la Giustizia che, invece, li regge a mani nude creando un rapporto diretto con i soggetti da giudicare. Mentre nell'affresco giottesco la *Giustizia* rappresentava un'entità ideale, possente e inamovibile, che demandava ai due angeli retti dai piatti della bilancia il compito di giudicare concretamente gli uomini in base alle loro azioni, nell'opera realizzata da Lazzaro i due uomini, totalmente nudi e disarmati dinanzi ai giudizio che li attende, si rapportano senza intermediari o apparati vari con la *Giustizia*, possente e idealmente ben disposta a giudicarli.

L'opera può, dunque, essere interpretata quale metafora dell'imponente edificio che rappresenta e dinanzi il quale è collocata. La figura è intrisa di rimandi alla tradizione classica (e, dal punto di vista iconografico, come visto, medievale) e la sua stessa posa evoca l'imponenza di una colonna scanalata, specialmente considerando il panneggio, profondo e geometrico, della parte sinistra della veste. La rigidità della posa è, tuttavia, temperata dal discreto avanzamento della gamba destra, il cui piede sporge lievemente al di fuori della tunica e persino rispetto al basamento in pietra, che rende la veste più morbida, richiamando la parte superiore alla cinta, che ricade dolcemente sul ventre.

Se la posa e la fissità dello sguardo rimandano ad una dote tipica della figura rappresentata – l'imparzialità – e conferiscono all'opera un carattere di astratta rigidità ed atemporalità, i tratti del volto, il ripiegamento delle dita delle mani e l'atteggiamento delle due figurine sostenute, al contrario, richiamano elementi quali l'umanità ed il realismo, rendendo l'opera meno fredda e distaccata. I lineamenti, infatti, sebbene idealizzati non sembrano riferirsi agli ideali greco-romani (elemento individuato in numerose rappresentazioni della Giustizia presenti nel Palazzo di Giustizia di Messina): una possibile fonte di ispirazione potrebbe consistere, piuttosto, nella scultura quattrocentesca ed, in particolare, in Donatello (nel *David* per la resa degli occhi, del naso, della bocca, dell'arcata sopracciliare e degli zigomi, nel *San Giorgio* per la conformazione del volto).
Le due figure umane, infine, si stagliano prive di difese dinanzi al giudizio, sebbene siano rivolte verso l'esterno e non verso la *Giustizia*, come se la dea li mostrasse ai frequentatori dell'edificio al fine di trasmettere un chiaro messaggio: tutti gli individui giudicati all'interno del Palazzo sarebbero stati trattati in modo fermo ed imparziale come gli uomini da lei retti e giudicati, quasi presentati quale modello ai passanti, alla città ed a chi avrebbe oltrepassato quella soglia per accedere all'edificio. L'uomo "giusto", infatti, si presenta a braccia aperte ed è sereno, come dimostra anche la sua posa stante richiamante innumerevoli statue di atleti e divinità greche e romane; l'uomo "empio", al contrario, è cosciente di aver sbagliato e, per questo, porta le mani al volto in un gesto disperato. La sua posa richiama numerose raffigurazioni di Adamo nella scena della *Cacciata dal Paradiso Terrestre*, dalla più celebre di Masaccio alla riproposizione di Raffaello nelle Stanze Vaticane, sebbene in quei casi l'uomo con le mani sul volto sia ripiegato in avanti su se stesso, mentre la figura ritratta da Lazzaro compie il medesimo gesto sollevando le braccia e ripiegando il capo all'indietro.

La scultura, quindi, appare un'opera compiuta ed originale, che esprime egregiamente lo stile ed i riferimenti dell'artista, rielaborati in chiave personale e contemporanea, e che ben si inserisce nell'insieme della facciata, dialogando armonicamente con gli elementi architettonici circostanti – pilastri, scalinata e grande apertura retrostante, corrispondente all'ingresso dell'edificio, che in qualche modo la incornicia e valorizza ulteriormente – e con il fregio di Russo, al quale si avvicina stilisticamente per la comune semplificazione delle forme e per il ricorso ad un linguaggio arcaicizzante e senza tempo, sebbene intriso di riferimenti classici e proto-rinascimentali.

Allo scopo di collocare l'opera realizzata da Lazzaro all'interno della sua produzione, anzitutto sembra interessante tracciare brevemente il percorso biografico dell'artista, ricorrendo principalmente alla monografia dedicatagli nel 1991 da Franco Grasso ed alla voce redatta da Anna Maria Ruta all'interno del Dizionario degli Artisti Siciliani di Luigi Sarullo sebbene, come emerso dalle ricerche bibliografiche, il suo profilo e la descrizione di talune opere si ritrovino anche nei cataloghi delle monografiche (organizzate nel 1978 presso l'Istituto d'Arte di Catania, l'anno seguente presso la Galleria d'Arte Moderna di Palermo e nel 2000 presso l'ex convento del Carmine di Marsala) nonché in altre pubblicazioni, in parte già menzionate a proposito dell'arte siciliana del periodo fra le due guerre, come il catalogo a cura di Giuseppe Frazzetto del 1988 e quello a cura di Sergio Troisi del 1996, studioso a cui si deve anche il catalogo del 2000 all'interno del quale è riprodotto parte del suo ricco carteggio[149].

Domenico Maria Lazzaro, detto Mimì, nacque il 19 gennaio 1905 a Catania, dove frequentò l'Istituto Tecnico per Geometri. Come dimostrato da un carteggio con Filippo Tommaso Marinetti, citato da Grasso e da Ruta, nel 1919 aderì all'avanguardia futurista sia in ambito letterario – sulla rivista "Ascesa" pubblicò, ad esempio, la raccolta *Dinamismo Scarlatto* – sia in ambito pittorico, partecipando alla Mostra Internazionale Futurista di Ravenna nel 1921.
La sua formazione artistica, tuttavia, avvenne a Roma, ove si trasferì nel 1924 per frequentare l'Accademia di Belle Arti; negli stessi anni entrò in contatto con Scipione, Mafai ed Antonietta Raphaël, divenendo parte attiva del nucleo della Scuola romana di via Cavour ma, dopo gli studi, rientrò nella città natale, ove fondò l'associazione culturale "I Quattordici", sciolta poco dopo poiché non ritenuta ortodossa.

Nel 1926 affrescò *Il ritorno del santo* presso la volta della Chiesa Madre di Gesso, in provincia di Messina, e nel 1928 fondò la rivista "Il Fondaco" al fine di stimolare il contesto culturale cittadino, attraverso riflessioni critiche – tra gli altri vi intervenne anche Mafai – nei confronti del ritorno alla tradizione e del Novecento italiano. L'anno successivo

---

[149] Per un approfondimento sull'artista si rimanda a: R. Tringale (a cura di), *Lazzaro*, catalogo della mostra, Catania, Istituto Statale d'Arte, Catania 1978; A. Dall'Aglio, *Retrospettiva di Mimì Maria Lazzaro*, in "Sintesi", luglio-agosto 1979; G. Frazzetto, *Solitari come le nuvole. Arte e artisti in Sicilia nel '900*, Catania 1988, p. 47; F. Grasso, *M.M. Lazzaro,* Supplemento a Kalos, III, 5, Palermo 1991; S. Troisi, in *La pittura in Italia. Il Novecento/1, 1900-1945*, II, Milano 1991, p. 916; A. M. Ruta, *Domenico Maria Lazzaro,* in L. Sarullo, Dizionario degli artisti siciliani, III, Palermo 1994, pp. 179-180; S. Troisi (a cura di), *Arte in Sicilia negli anni Trenta*, catalogo della mostra, Marsala, Ex Convento del Carmine, 13 Luglio - 15 Settembre 1996, Napoli 1996; S. Troisi, *Lazzaro: opere 1927-1964,* cat. della mostra, Marsala, ex convento del Carmine, 16 aprile-11 giugno 2000, Palermo 2000.

fu nominato Segretario del Sindacato Belle Arti per la Sicilia Orientale e prese parte a numerose esposizioni a livello regionale e nazionale. Tre articoli pubblicati sulla rivista "Emporium", ad esempio, testimoniano la sua partecipazione alle relative edizioni delle mostre Sindacali siciliane: dall'analisi della ristampa anastatica dei cataloghi delle esposizioni, infatti, è emersa la costante presenza dell'artista a tutte le edizioni, ad eccezione della prima, risalente al 1928, forse perché Lazzaro non era ancora in Sicilia o, più probabilmente, per una mancata inclusione degli artisti dell'area orientale dell'isola (come si ricorderà, anche gli artisti messinesi citati in precedenza risultano assenti alla medesima edizione).

Nel catalogo relativo all'edizione del 1929, ad esempio, Agatha Lao aveva recensito la mostra personale dell'artista (composta da undici opere), ricordandone il passato futurista ed evidenziandone le peculiarità del nuovo percorso intrapreso. Lao riferiva, infatti:

> «reduce dalle file futuriste del 1920, '21, '22 dove lo hanno avuto temperamento dinamicissimo alle Internazionali di Torino, Praga e Ravenna, ritorna in un tradizionalismo veduto tutto a modo suo alla Mostra personale di Messina nel '924 e alla Biennale di Reggio dello stesso anno e a Gesso, nel '925, ove nella Chiesa Madre, istoria, in un grande affresco, il Ritorno del Santo. Ingolfatosi, poi, per un lungo periodo in una ricerca tormentosa di volumi ha espresso i suoi concetti, talvolta poco immediati a certuni, con rudezza insaziabile, inseguendo una forma esteriore tutta sua originale. Così, nel suo nuovo inquadramento che va tra il mistico-classico e il mistico-paesano, io credo abbia trovato strada e devozione»[150].

Anche nell'edizione del 1932 Lazzaro aveva trovato ampio spazio, esponendo in una personale quattordici opere, all'interno di una vera e propria "sezione catanese", descritta dallo stesso artista all'interno del catalogo e della quale facevano parte, tra gli altri, Eugenio Russo e Carmelo Comes, componenti di quella "pattuglia di punta" che stavano finalmente promettendo un avvenire roseo alle Arti plastiche della città etnea.

> «Nei secoli scorsi Catania, in fatto di Arti plastiche, non può vantare dei nomi. Solamente nell'ultimo, l"800, ne ha possedute una congrua schiera con Rapisardi, Gandolfo, Rejna e Sciuti. Mi si permetta di classificare "gloriuzze" paesane specialmente i primi tre, mentre l'ultimo, che spadroneggiò per qualche buon quarto d'ora e solamente sulla classe borghese

---

[150] A. Lao, *Mostra Personale di M. M. Lazzaro,* in *Seconda Mostra d'Arte del Sindacato Siciliano Fascista degli Artisti,* cat. della mostra, Palermo 1929, pp. 41-42, riportato in G. Barbera (a cura di), *Arte e Stato. Le Esposizioni Sindacali in Sicilia (1928-1942),* tomo primo (1928-1935), Messina 2002, pp. 169-170.

italiana dell'epoca, di dubbio gusto, di manica larga e di facile contentatura, non rappresenta assolutamente quella aristocrazia spirituale, sulla santa schiatta capace di potere lasciare vistose eredità e ancor non meno vistosi ammaestramenti. […] In tale ambiente ecco la nuova falangetta, un tantino esigua in verità, farsi innanzi con gli occhioni paurosamente stralunati, timidi ma pieni, Dio ti salvi, di vitalità e di ardore.

Ecco ancora le Mostre sindacali. Solamente nella 2.a vediamo nelle sale, sparsi un po' qua e un po' là, delle opere di passione e dalla critica s'è salvato solo qualcuno.

Oggi in questa 3.a ci si presenta in blocco, uniti, pronti a figurare nello schieramento di fronte. Vi sono, guai se non ci fossero, i cosiddetti conservatori non fosse altro che per fornirci l'eterno paragone, pittori sani e coscienti. Chiamiamoli per ipotesi "quelli della retroguardia". Vi sono pure quelli che stanno come il gigante di Rodi con un piede di qua e l'altro di là e chiamandoli, sempre per ipotesi, "pattuglia di mezzo" rappresentano il grosso della esigua compagnia. Artisti che sanno il fatto proprio col fardello del troppo "ben fare" sulle spalle, malleabili al punto da fare intravedere qualche sana via da battere e da gioirne tanto da dimenticare ammaestramenti accademici e rifacimenti post-accademici. Infine abbiamo quelli che comunemente chiamano, con troppa affettazione, "i giovanissimi".

Intendono per questa nomea i cosiddetti artisti di avanguardia, la "pattuglia di punta", per esempio, della intera compagnia che promette abbastanza cose compreso il famigerato ma sempre latitante avvenire roseo. Sono forse pochi, ma credo che bastino. Su questi non mi pronunzio ché troppo poco ci correrebbe per bruciarsi la coda. Solamente tengo a dichiarare che mai come oggi s'è sentita la necessità di gioire così bene a fregarsene al punto di certe pappardelle dall'aria scudale, da realizzare quel giusto tanto che basta per smontarle e liquefarle»[151].

La scheda su Lazzaro, in questo caso, era stata redatta da Vitaliano Brancati, che ne descriveva la produzione pittorica esposta evidenziando la «diffusione di colori forti, nei quali una misteriosa lucidità fa da solitudine e insieme da innocenza» nei primi quadri, mentre negli ultimi risaltava «la più gustosa e poetica fra le visioni che gli artisti abbiano avuto di Catania», dal momento che aveva ritratto «la Chiesa dei Benedettini, la Stazione della circumetnea, Piazza Duomo, gli scogli d'Ulisse, Piazza Università etc.», nei quali aveva espresso «uno stato d'animo di innocente e insieme prepotente contemplazione». Altri caratteri presenti messi in evidenza erano una «solitudine grave e patetica», «un primo leggero umorismo» o «quell'impasto, tutto psicologico di colori verdi e gialli in cui gli elementi del giudizio poetico corrispondono esattamente ai componenti del colore

[151] M. M. Lazzaro, *Quinta sala. La sezione catanese,* in *Terza Esposizione del Sindacato Regionale Fascista Belle Arti di Sicilia*, Palermo 1932, s.p., riportato in G. Barbera (a cura di), *Arte e Stato. Le Esposizioni Sindacali…,* op. cit., pp. 269-270.

definitivo», riscontrabile nelle opere *Piazza Duomo* e *Piazza Università.* In conclusione «l'arte di Lazzaro» veniva definita quale «morbido consenso a stati d'animo fanciulleschi […] in movimento evolutivo»[152].

Nell'articolo relativo alla mostra del 1939, Carlo Battaglia riferiva la presenza di Lazzaro «con alcuni pregevoli bronzi e un marmo *Italiana del Nord* che rivela nell'artista una grandissima sensibilità»[153], mentre in occasione dell'edizione successiva, nel 1941, a proposito della sezione dedicata al bianco e nero il critico commentava: «non sfuggono all'attenzione dei visitatori i disegni di uno scultore molto noto M. M. Lazzaro, che rivelano una sensibilità raffinata»[154].

L'articolo dedicato all'Esposizione Sindacale siciliana del 1942, invece, firmato S. R., sottolineava le qualità pittoriche dell'artista:

> «Volendo concentrare l'attenzione su pochi fatti salienti – come i limiti dello spazio consigliano – si comincerà con l'accennare ai tre quadri il M. M. Lazzaro. Più noto per la sua opera plastica e per i disegni che ammirammo alla Sindacale dell'anno scorso, egli si presenta oggi come pittore. È indubbio che anche qui egli rivela una ben definita personalità. E tuttavia, se nei mitografici disegni trovava coerente espressione quella emozione profondamente lirica che quasi segretamente – epperò con tanta efficacia – affiorava sull'impianto saldissimo delle sue quadrate sculture, questi dipinti (due nature morte di pesci e una figura) incendiati da un disperato rosso gridante, sembrano una controparte di effusione romantica alla severa disciplina stilistica della sua opera di scultore. Può essere che mi inganni, ma non mi vuol sembrare che sì cordiale effusione di sentimento si sia calata in serrato linguaggio pittorico. Pare insomma che quei motivi sentimentali cui il freno dell'arte aveva vietato l'accesso alle sculture e nei disegni si siano rifugiati, con la compiacente complicità di un pennello disinvolto e abilissimo, in questi dipinti. Opere che accetteremo pertanto – e assai di buon grado – come confessione cordiale – più che come compiuta opera di poesia – di un artista a noi caro»[155].

---

[152] V. Brancati, *M. M. Lazzaro,* in *Terza Esposizione del Sindacato Regionale Fascista Belle Arti di Sicilia*, Palermo 1932, s.p., riportato in G. Barbera (a cura di), *Arte e Stato. Le Esposizioni Sindacali…,* op. cit., pp. 255-256.

[153] C. Battaglia, *Palermo. La IX Mostra Sindacale d'Arte,* in "Emporium", 1939, Vol. XC, n. 539, p. 260.

[154] C. Battaglia, *Palermo. La X mostra d'arte del sindacato siciliano*, in "Emporium", 1941, Vol. XCIV, n. 564, p. 286.

[155] S. R., *Palermo. La XI sindacale siciliana*, in "Emporium", 1942, Vol. XCVI, n. 576, pp. 547-548.

Se negli anni precedenti al soggiorno romano l'artista si era avvicinato al Futurismo, dunque, negli anni romani e nei seguenti vi fu una svolta che portò Lazzaro a raggiungere un linguaggio del tutto personale: nelle opere pittoriche erano presenti sia le influenze di Mafai e di Scipione sia dei toni quasi espressionisti, «lontani dal tonalismo della Scuola Romana»[156] ed evidenziati nell'articolo appena citato, che notava particolarmente i dipinti «incendiati da un disperato rosso gridante» ed i «motivi sentimentali»; nella scultura, invece, all'ispirazione novecentista affiancava quella al primitivismo ed al linguaggio di Arturo Martini.

A proposito dell'influenza esercitata sull'artista da Martini, tuttavia, occorre segnalare quanto riportato da Franco Grasso che, riferendo delle accuse «di martinismo» mosse a Lazzaro, ne evidenziava le differenze. Il critico, in particolare, riportava un pensiero dell'artista che si difendeva da tali insinuazioni, pur non specificandone la fonte:

> «come se non si vivesse tutti nella stessa epoca, e come se Martini non fosse una farfalla che posa un po' qua e un po' là e pregusta da ogni fiore. Martini è un vero genio della decorazione e ha cambiato tante volte di maniera che vorrei sapere con quale di esse ho la ventura di trovarmi imparentato».

Le considerazioni di Lazzaro risultano condivisibili, poiché senza dubbio in quegli anni numerosi artisti si ispiravano non soltanto a Martini ma a certi comuni canoni tendenti alla semplificazione delle forme, alla lavorazione dei materiali per ottenere un effetto antico, primitivista o non finito, e ad una resa espressiva legata ad un linguaggio di tipo intimista ed avulso dal tempo, contrapposto a quello monumentale e teso alla ricerca della perfezione formale e materica delle superfici, caratteristico del Novecento, del linguaggio accademico e del cosiddetto "ritorno all'ordine".
Grasso, inoltre, evidenziava i diversi aspetti della produzione scultorea di Lazzaro, che si concretava particolarmente:

> «in una affettuosa interpretazione del costume e dell'anima popolare (si vedano La Vergine Tamburina e L'Infedele), nell'espressione di una sensualità naturale, appagata, priva di implicazioni edonistiche (come nella Vergine che si desta o nella Sognante), o nella raffinata figurazione de Il Sogno, talora con punte di divertita ironia; o infine nel ricordo di scene, di

[156] *M. M. Lazzaro,* in S. Troisi, *Arte in Sicilia negli anni Trenta,* op. cit.

favole, di eventi riportati alle dimensioni della vita quotidiana, ma ben distinti dallo scontato verismo della scenetta di genere»[157].

A proposito di quest'ultimo genere, citava l'altorilievo dedicato ai *Malavoglia* ad Acitrezza [Fig. 406] – risalente al 1939 e caratterizzato dal sapore antichizzante e dal sintetico realismo, reso attraverso i gesti eloquenti e le espressioni di dolore dei personaggi – e «la straordinaria magistrale traduzione plastica del mito di *Cola Pesce*: un vigoroso pescatorello di Acitrezza o dello Stretto sospeso tra le acque (invisibili ma perfettamente intuibili) che scruta le profondità marine alla ricerca di un tesoro perduto» [Fig. 404].

Volendo considerare la produzione scultorea dell'artista, bisogna notare le numerose commissioni pubbliche, ricevute sia nel corso del Ventennio sia nel dopoguerra: a partire dal 1932, in seguito alla vittoria del Concorso Nazionale bandito per realizzare «in piazza S. Francesco d'Assisi, un monumento all'Arcivescovo Cardinale Giuseppe Benedetto Dusmet, che dovrà illustrare in bronzo la vita e le opere del santo Arcivescovo e raffigurarlo in abito benedettino»[158], Lazzaro concepì i quattro altorilievi bronzei raffiguranti *L'offerta dei pani* [Fig. 400], *La fondazione dell'Abbazia di Sant'Anselmo*, *La visita agli appestati* e *La processione con il velo di Sant'Agata*, mentre la statua del cardinale fu realizzata da Silvestre Cuffaro.
I pannelli, apposti sul grande basamento della scultura, presentavano uno stile sintetico ed accostabile alle coeve opere di Martini; i personaggi erano resi in pochi tratti ed avevano un'aria antichizzante non priva, tuttavia, di un accentuato realismo.
Le scene erano caratterizzate da una forte valenza comunicativa e da una chiarezza espressiva che si rivelava, in particolare, in alcuni gesti delicati, dal sapore intimistico, e nelle composizioni ben equilibrate. Nel pannello relativo alla fondazione dell'Abbazia, ad esempio, il cardinale, inginocchiato, con gli occhi chiusi ed il volto sereno, era proteso con estrema dolcezza verso il bimbo, probabilmente un angelo, che gli si avvicinava porgendogli un modellino dell'edificio, mentre nella scena del velo di Sant'Agata il noto busto della santa era ben riconoscibile nonostante la complessità della composizione, animata dai personaggi tendenti vero direzioni opposte ed idealmente uniti soltanto dal velo.

---

[157] F. Grasso, *M. M. Lazzaro*, op. cit.

[158] *Concorso per il monumento al Cardinale Giuseppe Benedetto Dusmet in Catania*, in "Architettura e Arti Decorative", X, giugno 1931, p. 531.

Nel 1933 Lazzaro realizzò *Le Arti* per l'ingresso del Giardino Bellini di Catania: si tratta di coppie di figure femminili poste su alte colonne che ritraevano l'allegoria della pittura, della musica, della scultura e dell'architettura. In questo caso il linguaggio adottato si discosta da quello dei pannelli appena descritti, in quanto risulta ben più classicheggiante e monumentale e si avvicina al gusto Novecento, specialmente nelle due vigorose figure rappresentanti l'architettura, una delle quali reggeva un interessante modellino raffigurante un'architettura monumentale nella quale si scorgevano un arco e delle colonne.
Nel 1935 l'artista realizzò le quattordici teste di atleti in cemento armato per lo Stadio di Siracusa, mentre l'anno seguente concepì il *Mercurio* in pietra per lo scalone del Palazzo della Borsa di Catania [Fig. 401], caratterizzato da linee morbide che definiscono il corpo massiccio di derivazione novecentista e l'estrema semplicità degli attributi della figura, ovvero l'elmo ed i calzari alati.

Al 1937 si deve un'opera pubblica non menzionata dalle fonti sinora citate e della quale non è possibile fornire una dettagliata descrizione, sebbene una foto del bozzetto presentato alla Commissione Artistica dovrebbe essere presente all'interno del Fondo Maraini presso l'Archivio Storico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna[159]: si tratta della raffigurazione ideale della *Corporazione Costruzioni Edili*, realizzata per il coronamento del Padiglione Italiano progettato da Marcello Piacentini e da Giuseppe Pagano in occasione dell'Exposition internationale des Arts et des Techniques appliqués à la Vie moderne di Parigi. La notizia è riportata all'interno del testo di Lucia Masina del 2016, *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958*[160], che analizzava la Guida del Padiglione Italiano all'Esposizione, conservata nel già citato Fondo Maraini[161].

La presenza di Lazzaro fra i numerosi artisti chiamati a realizzare le opere che avrebbero completato il prospetto principale del Padiglione si comprende considerando il suo ruolo in seno al Sindacato di cui, come si ricorderà, all'epoca Maraini era il Segretario Nazionale: a sostegno della tesi non sembra casuale ritrovare, fra i nomi degli artisti

---

[159] Secondo le indicazioni riportate da L. Masina, in: Fondo Maraini, Mostre Estero, 1937, faldone 130, sotto fascicolo 11, fasc. 127, Archivio Storico GNAM, Roma.

[160] L. Masina, *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958*, Milano 2016, pp. 306-307.

[161] *Guida del Padiglione Italiano all'Esposizione Internazionale di Parigi/ Guide du Pavillon Italien à l'Exposition Internationale de Paris*, stampata in italiano e francese, Roma 1937, pp. 7-8. Fondo Maraini, Mostre Estero, 1937, faldone 130, Archivio Storico GNAM, Roma.

coinvolti (attualmente tutti poco noti), quello di Benedetto De Lisi, che aveva realizzato la scultura raffigurante la *Corporazione Acqua, gas, elettricità*.

Se, come anticipato, dal 1929 Lazzaro era il Segretario del Sindacato Belle Arti per la Sicilia Orientale, bisogna ricordare come dall'ottobre del 1935 entrambi gli artisti fossero stati nominati membri del Direttorio del Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti di Sicilia: a tal proposito si menziona, altresì, il documento risalente al 13 ottobre 1935, conservato presso l'Archivio Eredi Schmiedt e già citato a proposito di Daniele Schmiedt. Nello scritto Benedetto De Lisi, in qualità di Commissario Ministeriale, comunicava a Schmiedt il risultato della votazione dell'assemblea generale degli iscritti al Sindacato che aveva eletto il nuovo Direttorio, composto dallo stesso De Lisi e dagli scultori Archimede Campini, Silvestre Cuffaro, Giovanni De Caro e Nino Franchina (in rappresentanza del G.U.F.), e dai pittori Manlio Giarrizzo, Antonio Guarino, Mimì Lazzaro e Daniele Schmiedt (in rappresentanza dei Mutilati).

A. Laprade, Musée des Colonies (oggi Palais de la Porte Dorée), Parigi, Exposition Coloniale, 1931, immagine di H. Manuel, www.palais-portedoree.fr.

## 5.2 POSSIBILI MODELLI PER LA *GIUSTIZIA*

Nel 1940 Lazzaro concepì la *Minerva* [Fig. 398], posta in corrispondenza del piano nobile del Palazzo delle Scienze di Catania, dinanzi lo scalone monumentale. Quest'opera riveste un particolare interesse rispetto alla presente analisi per via del soggetto e della sua resa: pur avendo già realizzato un'opera raffigurante la dea frequentemente associata al concetto di Giustizia, infatti, in occasione della scultura colossale per il Palazzo di Giustizia Lazzaro non si ispirò a tale modello né ad un'altra *Minerva* molto nota, realizzata dall'artista al quale, come visto, secondo la critica si era ispirato frequentemente, Arturo Martini.

Confrontando la scultura realizzata da Martini per lo spazio antistante il Rettorato della Città Universitaria La Sapienza di Roma [Fig. 397] con le due opere di Lazzaro si nota la totale indipendenza dell'artista catanese. Come la *Minerva* di Martini si discostava dai consueti modelli – in quanto, pur mantenendo gli attributi tipici della divinità, ovvero la lancia e lo scudo, il serpente Erittonio e l'armatura apposta sopra la parte superiore della lunga veste classicheggiante che, per rigidità e panneggio profondo, richiamava quella della famosa *Auriga* di Delfi – così, come visto, la dea della *Giustizia* di Lazzaro aveva deposto i suoi attributi in favore di una raffigurazione più semplice ed immediata, centrata sul valore del ruolo impersonato.

La *Minerva* del Palazzo delle Scienze costituisce un momento intermedio di elaborazione del soggetto, essendo precedente alla scultura del Palazzo di Giustizia: come quella di Martini mantiene gli attributi della lancia, dello scudo e dell'elmo ed anche nella posa si avvicina al modello romano. Mentre, tuttavia, la dea martiniana – caratterizzata da una corporatura massiccia che evoca quasi una colonna – alza le braccia verso il cielo, accentuando la verticalità, controbilanciata soltanto dall'esile lancia posta orizzontalmente, e costituendo, quindi, il fulcro di riferimento ed il punto di fuga della composizione urbanistica della Città Universitaria, la dea del Palazzo delle Scienze alza le braccia ma il suo gesto risulta meno eclatante in quanto soltanto gli avambracci sono rivolti verso l'alto, comunicando una sensazione di maggiore compostezza formale e rigore classico. Anche il corpo, più esile e maggiormente marcato dal delicato panneggio, si differenzia dalla possanza della statua romana, dando vita ad una composizione dai tratti più addolciti e realistici.

La scultura realizzata oltre dieci anni dopo perderà, rispetto alla precedente, la resa marcata del panneggio aderente al corpo evocando l'effetto bagnato, in favore di una composizione maggiormente rigida e solenne che, da questo punto di vista, richiama l'esempio martiniano ed, ancor più, la probabile comune fonte di ispirazione, ovvero la già menzionata *Auriga* di Delfi, della quale Lazzaro sembra riprendere non soltanto il panneggio ma anche il dettaglio della parte superiore della veste, al di sopra della cinta, che ricade morbidamente allo stesso modo di come avviene nella statua greca.
Della sua opera del 1940, inoltre, l'artista recupera anche parte della posa delle gambe: se in quella entrambi gli arti inferiori risultavano evidenti nonostante la veste, dalla quale sporgevano i piedi, in questo caso, come visto, vi è una netta contrapposizione tra la parte sinistra della scultura, della quale non è possibile desumere neanche lontanamente la conformazione della gamba al di sotto della veste, e la parte destra, il cui avanzamento rende visibile la fisionomia del relativo arto inferiore.

A proposito di tali raffronti, sembra interessante approfondire un'ulteriore questione, relativa ad un possibile modello considerato da Lazzaro per la realizzazione dell'opera al centro dell'indagine. Il riferimento, in realtà, è più ampio ed è stato parzialmente anticipato in quanto comprende anche la struttura architettonica del Palazzo ed, in particolare, la presenza del grande pronao: si tratta del Palais de la Porte Dorée [Figg. 393, 396], realizzato a Parigi per l'Exposition Coloniale Internationale del 1931 da Albert Laprade, e della relativa scultura [Figg. 392, 394] posta in posizione analoga rispetto a quella catanese, realizzata da Léon-Ernest Drivier[162].
L'edificio monumentale fu l'unico destinato a sopravvivere all'Esposizione, al fine di veicolare perennemente il messaggio di fondo dell'evento, ovvero una possente visione dell'Impero francese dal punto di vista storico, economico-produttivo ed artistico, che incitasse i visitatori ad investire nei prodotti importati dalle colonie e che permettesse una lettura approfondita e positiva delle stesse, divenendo il Musée des Colonies e mostrando, quindi, perennemente le tipicità di quei Paesi. Per raggiungere tale obiettivo l'architetto ricorse allo stile Déco ispirandosi anche all'architettura classica francese – nella reinterpretazione del classico colonnato del Louvre semplificato e reinventato riferendosi anche ai templi delle antiche civiltà – ed a quella coloniale, ad esempio nella

[162] Per approfondire l'argomento si veda: P. A. Morton, *National and Colonial: The Musée des Colonies at the Colonial Exposition, Paris, 1931*, in "The Art Bulletin", Vol. 80, n. 2, Jun. 1998, pp. 357-377; G. Viatte, *Le Palais des colonies : histoire du Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie*, Paris 2002; A. Demeurisse, *Alfred-Auguste Janniot (1889-1969),* Paris 2003; M. Culot, A. Lambrichs, *Albert Laprade (1883-1978) : architecte, jardinier, urbaniste, dessinateur, serviteur du patrimoine,* Paris 2007.

concezione planimetrica del Palazzo, ispirata agli edifici marocchini costituiti intorno al patio centrale. La purezza delle linee geometriche della facciata, caratterizzata da esili e slanciati pilastri che ricordano molto da vicino la soluzione poi adottata da Fichera, veniva, inoltre, completata dal monumentale fregio a bassorilievo realizzato da Alfred-Auguste Janniot, che caratterizzava l'intero edificio evocando in maniera immediata ed efficace le colonie e la funzione dell'edificio. Ettore Sessa ne evidenziava la «ieratica classicità astila» e l'«elementare stereometria prismatica e cadenzata solennità templare accentuata, soprattutto nella sua subliminale aura orientaleggiante, dalla snella pilastratura perimetrale e dal formidabile rivestimento esterno in bassorilievo» che, «ideato con vigorosa plastica scultorea da Alfred Janniot (coadiuvato da M. Forestier), simboleggia(va) la continuità storica dell'azione coloniale francese e la produttività dei domini come in un diorama seducente e inquietante al tempo stesso»[163].

Oltre ai riferimenti francesi ed a quelli marocchini – Paese nel quale l'architetto lavorò a lungo – tra i modelli di Laprade occorre menzionare la conoscenza dell'arte romana e, più in generale, di quella italiana, dal momento che nel 1919 aveva vinto il Prix de Rome trasferendosi, quindi, nella capitale. Sebbene siano presenti numerose differenze tra i due edifici, bisogna riconoscere la comunanza di alcuni elementi, ovvero: i lunghi pilastri grigi – fra i quali si trova "a chiusura" una balaustra, concepita anche da Fichera sebbene poi realizzata in metallo molto sottile –; il basamento; la scalinata centrale e la relativa statua posta sulla sommità; l'inserimento delle aperture in corrispondenza degli spazi tra i pilastri (nel Palazzo parigino, tuttavia, le aperture si trovano soltanto al piano terra, mentre a Catania, come visto in precedenza, sono presenti ben quattro ordini di finestre, necessarie in base alla conformazione ed alle esigenze funzionali dell'edificio); il contrasto coloristico tra i pilastri grigi e la facciata piena più chiara; l'importanza demandata alla decorazione al fine di completare idealmente il prospetto principale e di rendere evidente la destinazione degli edifici.

Sebbene non sia possibile stabilire con certezza se Fichera abbia avuto modo di osservare di presenza il Palazzo parigino, si può almeno ipotizzare la conoscenza dell'edificio da parte dell'architetto catanese, per l'importanza della manifestazione e per la relativa pubblicistica certamente diffusa anche in Italia, fra cui bisogna menzionare,

---

[163] E. Sessa, *L'Exposition Coloniale Internationale de Paris 1931,* in E. Mauro, E. Sessa (a cura di), *Le città dei prodotti. Imprenditoria, architettura e arte nelle grandi esposizioni,* Palermo 2009, p. 287.

almeno, il numero monografico della rivista "L'Illustration"[164] e gli articoli dedicati alla manifestazione da "L'Architecture" e da "La Construction Moderne"[165].
La presenza dell'Italia alla manifestazione era dovuta ai padiglioni realizzati da Armando Brasini – che aveva proposto una ricostruzione della Basilica di Leptis Magna risalente all'imperatore Settimio Severo, «metafora della riappropriazione della Libya, già provincia dell'impero romano» e dei padiglioni «esotizzanti» relativi all'Eritrea ed alla Somalia italiana –, da Floriani e Lombardi (progettisti del padiglione «storicista» di Rodi e del Dodecanneso) e da Guido Fiorini. Quest'ultimo aveva concepito «l'avveniristico fabbricato del Ristorante Italia», definito da Sessa «una delle poche testimonianze del funzionalismo al Bois de Vincennes, ribattezzato da Marinetti "Padiglione Futurista"», che si contrapponeva alla «ufficialità accademica» delle «scenografie monumentali di Brasini» proponendo

> «all'inteligentsia e all'alta società della Ville Lumière […] una diversa dimensione culturale di luogo ludico, oggettivo nella sua algida eleganza basata su contrasti stereometrici e materici […] e la cui bianca volumetria mediterranea, cadenzata e comunicativa (anche sul piano pubblicitario), risultava incisivamente commentata dagli otto pannelli policromi di Enrico Prampolini, il cui stilizzato dinamismo e la cui resa onirica del primitivismo e dell'arte etnica scongiuravano il fin troppo inflazionato gusto esotizzante»[166].

Se in questa sede non sembra il caso di approfondire l'analisi dell'interessante fregio monumentale, di circa 1130 metri quadrati, realizzato da Alfred-Auguste Janniot a totale copertura del prospetto principale dell'edificio – sebbene l'opera potrebbe essere idealmente paragonata al fregio realizzato da Eugenio Russo per la facciata del Palazzo catanese, almeno a proposito del ruolo complementare svolto dalla decorazione rispetto alla facciata architettonica – sembra utile soffermarsi, almeno, sulla scultura realizzata da Drivier che, in origine, era stata commissionata ad Émile-Antoine Bourdelle e si trovava al centro della grande scalinata di accesso al Palazzo.
Laprade e Janniot non apprezzarono l'*Athéna* in bronzo dorato, in realtà raffigurante *La France apportant la paix et la prospérité aux colonies* (*La Francia che apporta la pace e la prosperità alle colonie*), soprattutto per la presenza degli attributi greci che, secondo

---

[164] *L'Exposition Coloniale*. Album horse série de "L'Illustration", 89, 4603, mai 1931.

[165] E. Boudot-LaMotte, *Le musée des Colonies,* in "L'Architecture", vol. XLIV, n. 7, 1931, pp. 229–240; A. Goissaud, *Le Musée permanent des Colonies,* in "La Construction Moderne", 31 janvier 1932.

[166] E. Sessa, *L'Exposition Coloniale Internationale de Paris 1931,* in E. Mauro, E. Sessa (a cura di), *Le città dei prodotti…,* op. cit., p. 291.

Janniot, non rappresentavano adeguatamente la Nazione. Dopo l'Esposizione la scultura fu spostata nei pressi del Palazzo ed attualmente è posta all'apice di una fontana a più livelli che costituisce il Monumento commemorativo dedicato ai Combattenti in Indocina, in place Edouard Renard.

In precedenza è stato proposto un breve raffronto tra l'opera francese e la scultura concepita da Francesco Fichera in alcuni dei bozzetti relativi al Palazzo di Giustizia, dal quale emergeva la presenza dei medesimi attributi iconografici – ad eccezione del globo, sormontato da una Vittoria alata nel caso francese e da un fascio nel caso del progetto catanese – e di una composizione assimilabile, sebbene lancia e globo risultassero invertiti. Pur essendo effigiato il medesimo soggetto iconografico (*Athéna* ovvero Minerva, seppur simboleggiante la Francia, e Temi o la Giustizia, frequentemente raffigurata ricorrendo agli attributi di Minerva), tra i disegni dell'architetto e la realizzazione di Lazzaro, invece, non esistono molti punti in comune e, di conseguenza, neanche fra l'opera catanese e quella francese, ad eccezione del panneggio della parte inferiore della veste (sebbene quello dell'opera di Drivier risulti molto più regolare, morbido ed accentuato) e della mano sinistra che presenta la stessa posa, nonostante nell'opera in bronzo dorato la divinità regga il globo con la Vittoria mentre nell'opera di Lazzaro regga l'uomo "giusto" in attesa di giudizio.
D'altronde, l'idea delle piccole figure dalle sembianze umane rette direttamente con i palmi delle mani potrebbe essere derivata da una figurazione del medesimo tipo, nonostante il riferimento dichiarato dallo stesso artista consista nell'affresco giottesco già citato. Più che alla scintillante dea guerriera di Drivier, l'opera catanese sembra accostabile al grande bronzo di Émile-Antoine Bourdelle raffigurante la Francia – denominato *La France* o *La France Eternelle* –, di cui esistono diverse versioni: quella del 1922, che durante l'Exposition des Arts Décoratifs di Parigi del 1925 ornava l'ingresso del Grand Palais; quella di Montauban, paese natale dello scultore, che costituisce parte del Monumento ai Caduti della Guerra del 1914-18; quella che si trovava ad Algeri, posta nel 1935 all'ingresso della Fiera ed in seguito sulle terrazze del Musée de Beaux-Arts; quella inaugurata nel 1948 dinanzi il peristilio del Palais de Tokyo di Paris [Fig. 395], uno degli edifici principali dell'Exposition Internationale del 1937, posta in omaggio ai «volontari delle forze francesi libere, caduti per l'Onore e la Libertà della Francia»[167].

---

[167] Per approfondire la storia dell'opera e delle diverse versioni si veda: A. Amato, *Monuments en exil*, Versailles 1979; *Chronique de Théo Bruand : la France de Bourdelle*, in "Mémoire Vive", n. 45, 2e trimestre 2010; www.cdha.fr/la-france-de-bourdelle (ultima consultazione: 22/02/2021).

L'opera raffigura la Nazione francese in veste di Pallade Atena, dotata, pertanto, di tutti gli attributi tradizionali (elmo, lancia, scudo e serpente); tuttavia, come la scultura di Lazzaro, si discosta dalla classica iconografia in quanto è ritratta in posizione ieratica con il braccio sinistro sollevato, per scrutare l'orizzonte e, dettaglio interessante, sulla sommità della lancia è presente un ramoscello d'ulivo, simbolo della pace sebbene la dea comunemente impersonasse anche la guerra.

Al di là della simbologia e dei dettagli iconografici delle due opere, ad ogni modo, dal loro confronto emerge una comune ispirazione al linguaggio classico in chiave semplificata e la resa di figure imponenti ma raccolte in un'espressione solenne e pacifica che rimanda a valori universali ed atemporali, ben lontani dalla retorica nazionalista e conquistatrice tipica del periodo dell'*entre-deux-guerres*.

Tornando alla produzione monumentale di Lazzaro, occorre menzionare: la realizzazione, nel 1944, di alcuni altorilievi in pietra per la Chiesa Madre di Trecastagni; la scultura raffigurante *Giuda Taddeo* [Fig. 405] realizzata nel 1949 per il Duomo di Messina, in seguito alla vittoria del Concorso Nazionale bandito dalla Diocesi; tre capitelli marmorei, realizzati nel 1951 per il chiostro del Duomo di Cefalù; la porta bronzea della Chiesa Madre di Nicolosi, del 1952.
Infine, dopo la *Giustizia* per il Palazzo catanese, nel 1957 l'artista eseguì quattro candelabri bronzei [Fig. 399], decorati con scene composte da piccoli gruppi di personaggi legati alle leggende siciliane e riferibili a Colapesce, ai Fratelli Pii Anapia e Anfinomo, al Paladino Uzeta ed a Gammazita, per la piazza Università della sua città, ove si spense il 16 marzo 1968. Il linguaggio di queste ultime opere pubbliche è vicino a quello degli anni Trenta e Quaranta, poiché antichizzante ma sintetico e semplificato, mentre bisogna segnalare come, nelle opere di piccolo formato ed in quelle non elaborate in seguito a commissioni ufficiali, si sia assistito ad un graduale mutamento ed a diverse sperimentazioni linguistiche, già dai primi anni Quaranta. Le opere degli anni Cinquanta, in particolare, sono contraddistinte da un diverso trattamento della superficie, più liscia e levigata, e dalla semplificazione formale in senso geometrico e tendente all'astrazione, sebbene siano visibili taluni richiami all'arcaismo: esemplari, in tal senso, sono la *Donna stregata* del 1953, la *Sirena* del 1954, le diverse versioni del *Ciclope*, il *Ladro di arance* [Fig. 403], *Le Tre Arpiste* e *La Lupa*, quasi totalmente astratta, del 1955 e la *Fanciulla del Lago* del 1958, molto vicine al linguaggio di Henry Moore. Tra le opere dei decenni precedenti, accostabili al linguaggio di Arturo Martini ed ai rimandi antichizzanti e primitivisti, invece, bisogna menzionare almeno *Il Sogno*, il *Colapesce*, *L'Eclissi* e la *Testa di giocoliere*.

Se, come anticipato, la partecipazione di Lazzaro alle Esposizioni Sindacali Siciliane fu costante, in quanto parte attiva dell'istituzione, occorre notare la sua presenza anche in occasione degli eventi espositivi nazionali, ovvero la Biennale e la Quadriennale: dalle indagini condotte sul sito dell'ASAC - Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia emerge la sua partecipazione alle Biennali del 1934, 1936, 1938, 1940, 1948, 1950 e 1952, presentando svariate opere in bronzo, terracotta, marmo, pietra, legno e gesso. Tra queste si segnalano la *Vergine Tamburina* ed il *Ritratto di Perrotta* presentate nel 1934, *Fanciulla catanese* ed *Il Sogno* esposte nel 1936 e le

numerose sculture presentate all'edizione successiva, in occasione della quale gli fu dedicata una sala personale, ovvero: i gessi *Colapesce*, *Sonnambula*, *Sognante*, *Ritratto muliebre* e *Ritratto di giovane scultore*; la terracotta *Testa*; il marmo *Italiana del Nord;* il bronzo *Italiana del Sud*; il *Ritratto* in pietra basaltica nonché *Incantesimo*, in legno, e *Versailles*, opera in pietra legata alla delusione politica conseguente il Trattato di Versailles del 1919.

Dalla ricerca sul sito dell'Archivio della Quadriennale di Roma, invece, è emersa la partecipazione dell'artista alla II, III, IV e V edizione della Quadriennale: in occasione della prima edizione presentò due dipinti, *La figlia del marinaio* e *Titi e Lia*, e la scultura *Bambino seduto*, mentre nelle edizioni successive soltanto sculture. In particolare, nel 1935 espose *Saffo* e *L'Infedele,* elogiata da Ojetti sulle pagine del Corriere della Sera (come riferito da Grasso), mentre nel 1939 numerosi ritratti – *Ritratto di Laura Moschini*, *Ritratto di Maria*, *Ritratto di filosofo (del Sig. Adriano Tilgher)*, *Ritratto di Isoletta* –, nonché due opere di ispirazione mitologica, *Baccante addormentata* e *Venere moderna*, e nel 1943 *Dedalo e Icaro*, *Torso (Brezza)*, i tre ritratti *Mietta*, *Paola* e *Lia* e le due statuine *Nudo* e *Danzatrice*.

Tra le altre occasioni espositive alle quali Lazzaro prese parte si menzionano: l'Esposizione internazionale di Barcellona del 1929; la Mostra degli "Artisti italiani" di Tunisi e la Mostra Internazionale di Arte coloniale a Roma, entrambe nel 1931; la mostra dei "Sei Artisti Siciliani" alla Galleria del Milione, insieme a Manlio Giarrizzo, Vittorio Corona, Alberto Bevilacqua, Leo Castro e Renato Guttuso, promossa dal Sindacato nel maggio del 1932; la I mostra del Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti di Firenze del 1933 (ove presentò i dipinti *Paesaggio catanese* e *Amore e Psiche* e la scultura *Vergine che si desta*); la personale alla Galleria Bonjean di Parigi nel 1934; la Mostra d'Arte italiana a Budapest nel 1936; la mostra "Sessanta artisti italiani" presso la Galleria Mediterranea di Palermo nel 1937, ove vennero esposte anche opere di Carrà, Sironi, Casorati, Pirandello, Mafai, Marini, Fontana etc.; la III Mostra Nazionale del Sindacato Fascista di Belle Arti a Milano e, nella stessa città, la collettiva presso la Galleria dell'Annunciata, entrambe nel 1941; la mostra "L'arte nella vita del Mezzogiorno d'Italia" a Roma nel 1953; la mostra "Artisti Siciliani" a Varsavia nel 1959; la Rassegna di Scultura figurativa contemporanea di Forlì nel 1960.

Infine bisogna ricordare l'aspetto dell'insegnamento, sia presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli, ove venne nominato titolare della cattedra di Scultura nel 1940 (mantenuta sino al 1943) sia presso l'Istituto Statale d'Arte di Catania – da lui fondato e di cui dal 1950 fu Direttore –, e l'attività di critico su diversi quotidiani locali, come "Il Popolo di Sicilia" e "La Sicilia", sia durante il Ventennio sia negli anni Cinquanta. Tra i numerosi articoli redatti si segnala quello pubblicato il 14 giugno 1936 sul quotidiano "Il Popolo di Sicilia", *La pittura alla Biennale di Venezia*, consultato nel corso delle ricerche presso l'Archivio Eredi Schmiedt, all'interno del quale si conservano anche diversi stralci relativi ad articoli dedicati ad esposizioni alle quali presero parte entrambi (ad esempio quelli redatti in occasione della IV Mostra Sindacale, organizzata proprio da Lazzaro a Catania). Dallo spoglio dei documenti conservati presso il suddetto Archivio, d'altronde, emerge chiaramente il legame di amicizia esistente tra i due artisti, anche a distanza di decenni.

Ad esempio, in un documento ufficiale datato 4 aprile 1933 Mimì Lazzaro, in qualità di referente del Sindacato, comunicava a Schmiedt che la Confederazione Nazionale Sindacati Professionisti Artisti, «per tramite del Commissario Nazionale del Sindacato Belle Arti Comm. Antonio Maraini», aveva acquistato una sua opera, *Pausa*, «per la somma di lire cinquecento», destinata alla Galleria d'Arte Moderna di Catania[168]. In una lettera del 15 febbraio 1950, invece, Lazzaro scriveva in modo più informale al collega residente a Messina a proposito di una lista di artisti da dover votare in modo compatto ed evitando dispersioni, composta da «Lazzaro, Rizzo, Giarrizzo, Brancaccio, Monteleone» e relativa a Venezia, sebbene non fossero presenti ulteriori informazioni che consentano di approfondire la questione.
Ad ogni modo, il documento attesta il pieno inserimento di Lazzaro nel circuito culturale isolano e nazionale anche nel dopoguerra e conferma il rapporto esistente tra i due artisti. La missiva si chiudeva, infatti, come segue:

> «Conto su di te, mio vecchio e buon amico e ti abbraccio. Tuo Mimì»[169].

[168] Lettera di Mimì Lazzaro a Daniele Schmiedt, 4 aprile 1933. Archivio Eredi Schmiedt, Epistolario, Pisa.

[169] Lettera di Mimì Lazzaro a Daniele Schmiedt, 15 febbraio 1950, Archivio Eredi Schmiedt, Epistolario, Pisa.

## 5.3 EUGENIO RUSSO

Nella relazione elaborata da Francesco Fichera ed in parte riportata da Piacentini all'interno dell'articolo pubblicato nel 1939 su "Architettura", il progettista catanese individuava la «tangibile traduzione» delle «intenzioni agenti sulla composizione elaborata» in tre punti fondamentali, non interamente riportati dalla rivista del Sindacato ma presenti nell'articolo del 10 agosto 1937 pubblicato sul quotidiano "Il Popolo di Sicilia" e già menzionato:

> «1) nel grande portico dagli elementi di pietra etnea fronteggiante la piazza delle adunate;
> 2) nel sommofregio – coronante una liscia parete di calcare di caldissimo tono avorio – in terracotta a fondo nero e ornamenti e figure in rosso, esaltante attraverso successivi episodi la Giustizia dai tempi biblici all'Era Fascista»;
> 3) nella emergenza, rispetto allo insieme, della grande figura in marmi policromi della Giustizia posta nella cella centrale del peristilio, immediatamente dietro al pronao».

Il fregio decorativo concepito dall'architetto, dunque, riveste un ruolo primario rispetto al complesso della facciata e, come anticipato, caratterizza l'edificio – insieme alla colossale statua della *Giustizia* che si erge al centro, sulla sommità della scalinata, ed al peristilio costituito dagli esili pilastri – accentuandone il senso di laica sacralità e riconducendolo ad un ideale tempio classico riletto in chiave contemporanea, anche alla luce delle più moderne tendenze a livello nazionale ed internazionale.
Se l'elemento del grande portico in pietra lavica è stato già analizzato (sebbene la grande piazza, in seguito intitolata a Giovanni Verga, non avrebbe mai ospitato adunate fasciste, essendo rimasta allo stato di cantiere sino al crollo del Regime) ed il valore della colossale statua della *Giustizia*, non in marmo ma in bronzo, è stato evidenziato, bisogna adesso considerare il «sommo fregio», immaginato in terracotta ed evocante la pittura vascolare greca da Fichera ma realizzato da Russo discostandosi dall'idea originaria.

Come più volte sottolineato nel corso della trattazione, seppur brevemente il fregio era citato da tutte le fonti che consideravano il Palazzo di Giustizia, in quanto costituisce uno degli elementi principali della facciata, in grado di equilibrare la verticalità dei pilastri e di rendere uniforme la grande superficie muraria in calcare color avorio, "bucata" dalle continue aperture necessarie alle esigenze funzionali del Palazzo.

Se nell'articolo del 1939 Piacentini si limitava a riportare le misure del fregio, «alto m. 3,50 e lungo m. 100», ed a citare parte della relazione di Fichera – riferendo come l'opera fosse stata concepita allo scopo di «esaltare la Giustizia attraverso episodi che, partendo dai tempi biblici (Adamo ed Eva scacciati dal Paradiso terrestre)» si sarebbero conclusi «attraverso le successive epoche, nell'Era Fascista (la *Carta del Lavoro* consegnata dall'Italia Fascista alle Corporazioni)» –, dodici anni dopo Caronia Roberti, in occasione dell'articolo dedicato alla scomparsa dell'architetto, non riportava molte più informazioni o commenti a proposito dell'opera, limitandosi a menzionare, tra gli elementi costitutivi dell'edificio, «il sommo fregio alto 3 metri e mezzo in quadrelloni di terra cotta con figure e simboli bianco e rosso sul fondo nero, moderna interpretazione delle non superate e raffinate decorazioni vascolari siciliane»[170].

Due anni dopo, invece, Maggiulli ne forniva una descrizione più approfondita che, come anticipato, costituisce la fonte principale per identificare i soggetti delle scene raffigurate e per desumere dettagli interessanti, dalla paternità dell'opera, ideata da Eugenio Russo, alla sua concreta realizzazione da parte del laboratorio di Caltagirone O.P.A.L..
L'ingegnere descriveva l'«opera dello scultore Eugenio Russo di Catania», ossia il fregio «in maiolica» – dunque non più in terracotta, come concepito in origine – posto a coronamento del prospetto ed inteso «soprattutto come nota di colore sulla facciata dell'edificio». Le quattordici scene, simboleggianti le tappe fondamentali della storia universale del diritto costituzionale, erano identificate come segue:

> «Hammurabi, Mosè, Solone, Caronda, Giunio Bruto, Lega dei Comuni, Giustiniano, Magna Charta, proclamazione dei diritti dell'Uomo, costituzione Stati Uniti d'America, Costituzione Siciliana del 1948, Repubblica Romana, costituzione Sovietica, costituzione Italiana del 1946».

Inoltre Maggiulli riportava le dimensioni esatte, corrispondenti a 98,50 x 2,77 metri, e considerava come, essendo stato realizzato «per la parte tecnica a Caltagirone a cura dell'O.P.A.L.» l'artista avesse tenuto presente le antiche ceramiche della tradizione di Caltagirone modificando, perciò, la scelta dei colori, impiegando «uno smalto fabbricato localmente» e prediligendo la «cottura a fiamma libera secondo l'uso secolare degli stoviglieri caltagironesi». Bisogna notare come, in luogo del forte contrasto cromatico che sarebbe scaturito dalla scelta della terracotta su fondo nero, Russo adoperò «il bruno manganese, il verde ramino, il giallo arancio, e il bleu», ovvero i colori tipici delle

[170] S. Caronia Roberti, *Francesco Fichera, Architetto,* op, cit., p. 398.

ceramiche del paese siciliano, discostandosi, in tal modo, dall'evocazione della pittura vascolare greca ma riconnettendosi, comunque, alla tradizione culturale ed artistica dell'isola. Infine Maggiulli attribuiva il disegno ed il modellato «elementare ed espressivo nella sua rusticità»[171] ad una scelta ispirata dal tipo di ceramica adoperata.
Rispetto agli episodi raffigurati, occorre sottolineare l'inevitabile modificazione dei soggetti, considerando come il Palazzo, e lo stesso fregio, furono realizzati quasi interamente nel secondo dopoguerra: raffigurare nelle scene finali del bassorilievo la *Carta del Lavoro* o altri episodi riconducibili all'Era Fascista sarebbe risultato non soltanto anacronistico ma inconcepibile per tutto ciò che il Regime aveva rappresentato. Dal punto di vista artistico, invece, le scelte di Eugenio Russo non sembrano riconducibili esclusivamente al materiale adoperato: la semplificazione formale e la cosiddetta «rusticità» costituivano, infatti, due elementi fondamentali della poetica dell'artista, come si può desumere analizzando nel complesso la sua produzione.

Come anticipato, dalle ricerche bibliografiche condotte su Russo è emersa la quasi totale assenza della grande opera monumentale, la cui paternità è riferita soltanto da Antonio Rocca all'interno del testo su Catania più volte citato. Probabilmente la mancata attribuzione si deve anche alla concreta realizzazione dell'opera da parte del laboratorio di Caltagirone. Per approfondirne l'analisi, come anticipato nel capitolo dedicato allo stato degli studi ed alla metodologia, è stato individuato lo studio di Eugenio Russo a Catania e sono stati intrapresi dei contatti con gli eredi al fine di poter condurre una ricerca tra i materiali conservati ma privi di un ordinamento, tra i quali potrebbero essere presenti dei bozzetti relativi al grande fregio; sfortunatamente, tuttavia, non è stato possibile concretizzare l'indagine accedendo allo stesso.

Al di là dei soggetti, bisogna evidenziare come il fregio di Russo si discosti dal modello abbozzato da Fichera anche dal punto di vista figurativo. Dalla comparazione dei disegni progettuali analizzati in precedenza e conservati presso il relativo Fondo, delle tavole pubblicate sulla rivista "Architettura" nel 1939 e della preziosa tavola a colori attualmente esposta nelle sale del già menzionato Museo della Rappresentazione di Catania (assimilabile a queste ultime, sebbene presenti un maggior grado di stilizzazione delle figure, che si allontanano dalle iconografie "classiche", divenendo maggiormente astratte e senza tempo, e che presentano cromie invertite poiché sono nere su fondo rosso) emergono con evidenza il cambiamento apportato dall'artista ed i caratteri di originalità

[171] E. Maggiulli, *Il nuovo Palazzo di Giustizia di Catania,* op. cit., p. 250.

presenti nel bassorilievo finale. Inoltre sembra utile considerare un ulteriore elemento di comparazione, ovvero il bozzetto pubblicato sia dalla rivista del Sindacato sia dal quotidiano “Il Popolo di Sicilia” il 10 agosto 1937, realizzato da Giorgio Quaroni, come riferito dalla stessa didascalia, ed al quale si farà accenno in seguito alla descrizione dell’opera effettivamente realizzata.

Nel fregio di Russo, la concezione originaria dell’architetto risulta parzialmente rispettata in rapporto all’uso dei colori: allo sfondo nero si sostituisce, però, uno sfondo rosso rievocante la terracotta (sebbene, come evidenziato, il fregio venne realizzato in maiolica) e le figure – che vi si discostano sottilmente, essendo poco profonde, ma che vi si stagliano nettamente per la presenza di contorni molto accentuati ed ombreggiati – ricorrono a poche delicate cromie, riconducibili a quei bianchi e gialli citati da Fichera e corrispondenti, nel dettaglio, a quelli riferiti da Maggiulli: «il bruno manganese, il verde ramino, il giallo arancio, e il bleu» [Fig. 407].

A proposito dell’evocazione storica degli episodi esemplari rispetto all’evoluzione della Giustizia nelle diverse epoche, nonostante l’indispensabile cambiamento nelle ultime scene al quale si è già fatto riferimento, bisogna riconoscere come il concetto di fondo sia stato mantenuto. Analizzando il tipo di vesti, i singoli dettagli o le architetture che fanno da sfondo alle scene – costituite sempre da gruppi poco numerosi di persone – è possibile individuare tale evoluzione: osservando il fregio da sinistra a destra si scorgono anzitutto le antiche civiltà.
Come ricordato da Maggiulli, la prima scena si riferisce al Codice di Hammurabi [Fig. 408], fondamentale raccolta scritta di leggi sumere ed accadiche, stilata durante il regno dell’omonimo re babilonese: le pose dei personaggi, ritratti da Russo di profilo e con gesti molto marcati, ed alcuni dettagli quali la presenza di una stele con caratteri cuneiformi – che rimanda alla famosa stele scoperta all’inizio del ventesimo secolo e conservata al Louvre – o il tipo di vesti indossate, rievocano sinteticamente le civiltà mesopotamiche. La scena è completata da pochi elementi di contorno: un uccello in volo, un arbusto, un felino di grossa taglia tenuto al guinzaglio dal personaggio che si trova sull’estremità sinistra ed alcuni attributi delle figure, come un’arma ad arco per lanciare frecce simile ad una balestra, una lancia o il bastone impugnato dal re, posto a sinistra della stele.

La seconda scena raffigura un altro momento fondamentale per la storia della Giustizia: Mosé, posto al centro, è ritratto frontalmente e reca le tavole della Legge, scritte sul

Monte Sinai, che si intravede alle sue spalle, per diretto intervento di Dio, simboleggiato da un fulmine. Il Profeta è circondato da elementi naturali (cespugli, pecore ed uccelli) nonché da altre figure, maschili e femminili e fra le quali si distingue anche un bambino.

Il terzo episodio [Fig. 409] appare particolarmente rilevante in quanto rievoca un personaggio e delle leggi direttamente connesse a Catania: si tratta delle Leggi di Caronda, discepolo di Zaleuco e di Pitagora che fu legislatore della città etnea nel VI secolo a. C, come riferito da Aristotele e da Diodoro Siculo. Al di là del ricorso alle vesti di tipo classico, in questo caso l'elemento centrale che permette di distinguere la scena non è la legge stessa né la raffigurazione del personaggio, bensì il vulcano Etna, ritratto in tutta la sua magniloquenza nel corso di un'eruzione, evocata dalla lava e dai lapilli.

L'episodio successivo è ugualmente significativo, in quanto illustra la riforma di Solone, chiamata anche Costituzione solonica, che segna l'inizio della democrazia ateniese: oltre alle vesti panneggiate tipicamente classiche, il rimando ad Atene è costituito da un imponente tempio esastilo, mentre Solone mostra un rotolo della Legge ed ai suoi piedi se ne trovano altri.

La scena seguente [Fig. 408] si riferisce, invece, all'ambito romano, com'è possibile desumere dalla presenza dei fasci littori, retti dai personaggi laterali e posti sullo sfondo, e dalle aquile, tipico simbolo romano: i personaggi centrali, in questo caso, sono due, ovvero Lucio Giunio Bruto – secondo la tradizione il fondatore della Repubblica romana dopo la cacciata dell'ultimo re di Roma, Tarquinio il Superbo – e Lucio Tarquinio Collatino, ovvero i primi due consoli di Roma. Nella scena le leggi sono presenti entro una cesta, posta a destra dei due protagonisti ed inquadrata da un albero ricco di frutti e da una figura posta di profilo.

La scena successiva [Fig. 410] è dominata da un personaggio centrale che la connota con tutto il suo splendore imperiale: si tratta di Giustiniano, abbigliato alla maniera bizantina, con una corona ed un lungo mantello, ritratto frontalmente a braccia aperte, in un gesto accogliente e pacificatore, con alle spalle il ponte sul Sangario – meglio noto come Ponte di Giustiniano, che permetteva di connettere il Bosforo e Costantinopoli alle province orientali dell'impero –, e circondato da altri riferimenti tipici della sua corte, come la fontana ed il pavone (ritratti anche nei mosaici coevi). Il riferimento legislativo, in questo caso, è chiaramente il Codice giustinianeo, raccolta ufficiale di costituzioni imperiali

comprese tra Adriano e lo stesso Giustiniano, redatto nel 529 d. C. ed aggiornato nel 534, raffigurato tra le mani degli alti funzionari posti ai lati dell'imperatore ed avvolti da ricche vesti decorate da bordature con motivi geometrici.

Le due scene seguenti occupano il centro del fregio [Fig. 410], in corrispondenza dell'accesso all'edificio ed al di sopra della scritta "Palazzo di Giustizia": si tratta dell'episodio della Lega dei Comuni e di quello relativo alla Magna Carta. La prima scena evoca la Lega Lombarda costituita il 7 aprile 1167, ed in seguito composta da trenta Comuni, per contrastare Federico I Barbarossa, imperatore del Sacro Romano Impero. I personaggi indossano armature medievali e sono ritratti durante la battaglia, dotati di scudi e spade ed intenti a contrastare l'imperatore, distinguibile per via della corona e poiché ritratto a cavallo di un destriero riccamente imbardato ed imbizzarrito.

La scena successiva, invece, evoca l'episodio della *Magna Carta Libertatum*, redatta dall'Arcivescovo di Canterbury ed accettata dal re Giovanni d'Inghilterra a Runnymede, nei pressi di Windsor, nel 1215: nonostante le modifiche apportate nei secoli successivi, il documento è fondamentale in quanto costituisce la Carta fondamentale della monarchia britannica. Anche in questo caso l'episodio si riconosce per la presenza del re, ritratto frontalmente e dotato di corona, scettro e mantello (circondato da nobili o dignitari di corte, come nelle altre scene), che si staglia dinanzi ad un'architettura composta da archetti rievocante la Cattedrale di Canterbury.

Negli episodi seguenti si assiste ad un salto temporale di diversi secoli e ad un t*rait-d'union* costituito dalla Rivoluzione, raffigurata attraverso un personaggio reggente una grande bandiera, presente in tutte le scene. Proseguendo nella lettura da sinistra verso destra, il primo gruppo di personaggi evoca la Rivoluzione francese e la proclamazione dei Diritti dell'Uomo del 26 agosto 1789, come si desume dalla presenza di un uomo scalzo che sostiene una tavola con delle Leggi, ai piedi della quale si trova una donna inginocchiata, dal gruppo di uomini vestiti in abiti settecenteschi attorno ad un tavolo rococò, in atto di redigere il documento, e dall'ultimo sulla destra che regge la grande bandiera, stagliandosi sullo sfondo ove si intravede la Bastiglia in fiamme.

Gli elementi formali dell'episodio successivo sono simili, poiché si notano uomini abbigliati alla stessa maniera posti attorno ad un tavolo, che probabilmente evocano i Padri fondatori della Dichiarazione di Indipendenza degli Stati Uniti d'America e della

conseguente Costituzione del 17 settembre 1787, che avrebbe delineato la nuova struttura di governo ed applicato il concetto democratico della separazione dei poteri legislativo, esecutivo e giudiziario. L'uomo al centro, ritratto frontalmente con le braccia alzate, potrebbe riferirsi a Benjamin Franklin, che svolse un ruolo fondamentale in entrambe le circostanze descritte. Anche in questo caso la composizione è completata, sulla destra, da un uomo recante una grande bandiera, simbolo della Rivoluzione.

La scena successiva è nuovamente riferibile ad un episodio locale: si tratta della Costituzione Siciliana del 1848, ovvero dello Statuto fondamentale del nuovo Regno di Sicilia emanato dal Parlamento siciliano, ispirato al costituzionalismo inglese ed adottato in seguito ai moti popolari del 1848 contro i Borbone. Anche in questo caso è presente un uomo con una grande bandiera, simbolo della Rivoluzione, affiancato da un uomo armato che mostra un cartiglio aperto (probabilmente un riferimento allo Statuto) nonché un altro a cavallo dalla parte opposta, mentre al centro, tra un albero di arance ed una pianta di fichi d'india – elementi che caratterizzano la rappresentazione rimandando alla Sicilia – si trovano tre uomini uniti in un abbraccio ed in una stretta di mano che sottintende una forte intesa: probabilmente si tratta dei maggiori protagonisti della vicenda, ovvero di Ruggero Settimo e forse di Mariano Stabile e Pietro Lanza, principe di Butera.

Di seguito è raffigurata un'altra rivoluzione avvenuta l'anno seguente: i moti del 1849 e la proclamazione della Repubblica Romana e della relativa Costituzione. Nella scena si riconosce un arco di trionfo a tre fornici – certamente l'Arco di Costantino – dinanzi cui si trovano degli uomini armati, fra i quali quello posto frontalmente brandisce una spada. Sebbene questa scena sia ricondotta all'episodio appena citato per via dell'elenco dei soggetti fornito dall'articolo di Maggiulli, la presenza e la caratterizzazione del suddetto uomo che brandisce la spada e di quello posto al suo fianco, con dei baffi caratteristici dell'epoca, fanno ipotizzare che possa esservi anche un'allusione alla costituzione del Regno d'Italia, poiché i due sembrano assimilabili a Garibaldi ed a Vittorio Emanuele II, mentre gli altri combattenti sulla destra a dei garibaldini.

L'episodio successivo [Fig. 409], come emerge dal riferimento contenuto nell'articolo del 1953 più volte citato, raffigura la Costituzione Sovietica, sebbene il tema sia piuttosto generico e non siano stati individuati dettagli in grado di svelare se si tratti di quella del 1918, successiva alla Rivoluzione, o di quella del 1936. Ad ogni modo, sono raffigurati dei contadini, intenti a raccogliere il grano, e degli operai intenti a costruire qualcosa in una

fabbrica o ad issare dei pilastri, mentre il centro è occupato da due uomini posti dinanzi ad un tavolo che, come nelle scene precedenti, stanno evidentemente redigendo o firmando il nuovo *corpus* legislativo.

La scena conclusiva è la più popolata, per la presenza di ben otto figure: a sinistra un uomo regge la grande bandiera, simbolo di pace e della nuova Repubblica democratica, istituita il 2 giugno 1946 in seguito al referendum, dietro la quale si trovano due uomini, probabilmente alcuni dei Padri fondatori del nuovo Stato. Al centro si trova un tavolo sul quale sono raffigurate le schede elettorali, scrutinate dalla figura centrale e dai due uomini che la affiancano, mentre gli ultimi due personaggi sulla destra, un uomo ed una donna, rappresentano quasi certamente il popolo italiano, che guarda fiducioso alla nuova classe dirigente ed alla Repubblica.

Dal punto di vista stilistico, sebbene il richiamo all'antichità classica sia insito in alcuni dei temi rappresentati (ambientati in epoca greca, romana e tardo-antica), le figure che compongono il grande fregio appaiono sintetiche ed idealizzate, inseguendo uno stile arcaicizzante, "fuori dal tempo", melanconico ed "umano", non accostabile, tuttavia, ad altri modelli preesistenti. Certamente il risultato è molto distante da uno stile eroico-celebrativo ricollegabile alla pittura vascolare greca – come immaginato da Fichera – o dai toni che avevano caratterizzato le rappresentazioni monumentali degli anni precedenti.

L'artista ha, dunque, raggiunto una sintesi formale ed un registro compositivo in grado di accostare personaggi, contesti ed epoche differenti in un *continuum* che consente di raggiungere una forte unitarietà superando le differenze, le peculiarità ed i singoli dettagli iconografici che permettono di distinguere le scene. Il ricorso a linee nette e marcate per definire i personaggi, l'utilizzo di una tavolozza non molto ricca e la ripetizione dei medesimi schemi compositivi – costituiti da gruppi di persone fra le quali quelle centrali poste in risalto, per mezzo di fondali architettonici evocativi o di elementi quali i tavoli sui quali vennero redatti i documenti celebrati – rendono la composizione altamente comunicativa ed evocativa di concetti astratti ed ideali. Pur non comprendendo ogni singolo riferimento, infatti, osservando il fregio emerge una costante idea di fraternità, di collaborazione tra persone e popoli e di celebrazione dei momenti fondativi per le diverse società, che si sia trattato dell'istituzione di leggi fondamentali o di veri e propri nuovi assetti degli stati in seguito a moti e rivoluzioni.

La concatenazione tra le scene è trasmessa dal senso di operosità e dalle pose ben distinguibili dei personaggi che, per consequenzialità, richiamano idealmente le decorazioni delle colonne trionfali romane ancor più di quelle dei sarcofagi tardo-antichi, per le dimensioni colossali e per le vicende epiche celebrate. Un altro elemento che contribuisce all'unitarietà del corposo insieme di scene consiste nello sfondo omogeneo, realizzato in color terracotta, che rende le figure come sospese ed avulse dal tempo e dai diversi luoghi, evocati da singoli elementi naturali o da architetture.
Nonostante la presenza di toni blu, verdi, bruni e gialli, le figure sembrano realizzate a monocromo, quasi si trattasse di vignette: tale dettaglio le rende maggiormente plastiche, facilmente leggibili, "universali" ed accordate al tono avorio della facciata sottostante, mentre il grigio-blu dei contorni richiama il colore dei pilastri posti dinanzi.

La sensibilità espressiva, controbilanciata dalla compostezza e dalla semplificazione formale dei "tipi" che animano il fregio, si ritrova parzialmente anche nella produzione precedente di Russo, il cui profilo verrà brevemente delineato, ma il profondo mutamento socio-politico conseguente alla guerra ed alla caduta del Regime può avere influito sugli esiti dell'opera: se originariamente la celebrazione della Giustizia, come dichiarato dallo stesso Fichera, avrebbe dovuto raggiungere il suo culmine nella rappresentazione dell'Era Fascista, esaltata dall'ideologico ricorso a simboli ed iconografie desunti dall'antichità classica, nei primi anni Cinquanta tali ideali furono soppiantati dall'esigenza di una Giustizia astratta, universale, a-storica e naturalmente distante dal Regime appena defunto. Avendo mantenuto intatto il progetto architettonico pre-bellico, tale compito fu demandato alla decorazione artistica, ancora legata ad un generico ideale classico rispondente, però, alle radici greco-romane e mediterranee della terra sicula (rappresentata dagli alberi di arance, dalle pale di fichi d'india e dal vulcano Etna), spogliata da ogni possibile attributo e rimando fascista e divenuta concreta espressione dei nuovi valori repubblicani.

Allo stato attuale non è possibile risalire alle dinamiche legate alla commissione ed alla realizzazione dell'opera come, d'altronde, non esistono simili documenti relativi alle altre commissioni o che dimostrino i rapporti tra Fichera e gli artisti coinvolti, ma la paternità dell'opera – che alla luce delle presenti analisi sembra originale e compiuta – è certa.
Il bozzetto realizzato da Giorgio Quaroni citato in precedenza [Fig. 411] – pubblicato nel 1937 sul quotidiano "Il Popolo di Sicilia" e nel 1939 su "Architettura" – farebbe supporre una prima commissione all'artista romano da parte di Fichera. La scelta di Quaroni

potrebbe, infatti, essere stata suggerita da Marcello Piacentini, trattandosi del fratello di uno dei suoi più stretti collaboratori presso lo studio romano, l'architetto Ludovico Quaroni.

Se l'immagine fosse stata pubblicata soltanto a corredo dell'articolo firmato da Piacentini su "Architettura" si potrebbe ipotizzare che Quaroni sia stato chiamato dallo stesso architetto, direttore della rivista del Sindacato Fascista Architetti, esclusivamente per illustrare il fregio decorativo previsto, muovendo da quello abbozzato da Fichera nelle sue tavole di progetto, e che la scelta dell'architetto catanese sia ricaduta sin dall'inizio su Eugenio Russo, coerentemente al ricorso ad artisti esclusivamente locali, appartenenti alla medesima cerchia culturale. Tuttavia la presenza del bozzetto già sul quotidiano del 1937 fa protendere per un primo incarico a Quaroni e per un "ripiegamento", avvenuto soltanto nel dopoguerra e per motivi ignoti, su un artista locale quale Eugenio Russo.
D'altronde, le opere note di Quaroni degli stessi anni sono accomunate da uno stile antichizzante e dalla rievocazione dei caratteri classici, sebbene in chiave sintetica, semplificata e prossima al primitivismo ed alla pittura quattrocentesca più che a quella greca e romana: ad esempio in occasione della Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, allestita a Napoli nel 1939, l'artista realizzò la decorazione pittorica sulla facciata del padiglione della Banca d'Italia e, nello stesso anno, nella Sala delle Riunioni del Palazzo degli Uffici dell'E 42 affrescò (con ridipintura a tempera) la grande scena relativa a *La Fondazione di Roma*. Di conseguenza, il suo linguaggio rispondeva perfettamente alla concezione di Fichera del fregio, per cui Quaroni avrebbe potuto riprodurre l'opera sulla facciata del Palazzo di Giustizia di Catania seguendo le indicazioni dell'architetto, come già avvenuto nel bozzetto riproducente il comparto centrale.

La scena, infatti, riprendeva fedelmente quanto espresso da Fichera, poiché presentava al centro una figura riccamente abbigliata con una veste tipicamente greca, seduta frontalmente e recante l'attributo della lancia e le tavole della Legge, poste sul ginocchio sinistro e rette dalla relativa mano. La dea era attorniata da una civetta in volo, tipico attributo di Minerva, ed affiancata da due figure maschili alate che reggevano ulteriori attributi: il giovane a sinistra recava una bilancia a due bracci e quello di destra la spada e lo scudo con l'immagine del serpente Erittonio sulla faccia principale. La staticità del gruppo centrale era controbilanciata dalle figure laterali, tra le quali si distinguevano due figure maschili vestite, impegnate in un'altra scena di cui non si colgono ulteriori dettagli e, alla sinistra della Giustizia, un gruppo composto da una donna seduta per terra, vestita

da un peplo riccamente panneggiato ed in atto di compiere un gesto eloquente per allontanare il giovane uomo nudo a lei prossimo, che reggeva uno strumento con la mano sinistra alzata (forse un coltello) e stava per compiere un gesto fatale, ed un vecchio accompagnato da un bambino, che cercava di fermare l'uomo.
Al di là dei soggetti raffigurati – probabilmente la scena appena descritta si riferisce ad un mito legato al senso della Giustizia – la rappresentazione sembra essere un'autentica pittura vascolare su fondo nero. Se, come anticipato, in assenza di documenti non è possibile ricostruire le dinamiche legate alla concezione ed alla realizzazione del fregio monumentale, la presente analisi può, almeno, essere conclusa da una considerazione di fondo: il bozzetto di Quaroni rappresenta la pedissequa riproposizione del progetto ficheriano, in una raffigurazione che, se trasposta sulla parete dell'edificio senza sostanziali modifiche, avrebbe svolto egregiamente il compito di rievocare la pittura vascolare greca e, dunque, la tradizione artistica siciliana, ma attraverso un'opera avulsa dal tempo e priva dei caratteri di originalità o di ispirazione ai modelli correnti, poiché troppo ancorata alla resa classica nelle forme, nello stile e nei materiali. Il fregio di Russo, al contrario, si discosta – dal punto di vista stilistico, materico e compositivo – dalla concezione dell'architetto e dal modello vascolare greco, proponendo una reinterpretazione sintetica di quella tradizione e di una classicità ormai impossibile da riproporre nelle medesime forme, ma riletta attraverso un linguaggio attuale ed espressivo, quale quello adottato dall'artista catanese.

Dall'analisi della produzione e del profilo biografico di Eugenio Russo emerge come si tratti di un artista essenzialmente legato al contesto locale. Nato a Catania nel 1910, come Lazzaro studiò presso l'Accademia di Belle Arti di Roma, ove si diplomò nel 1934, facendo poi ritorno in Sicilia. Tra il 1952 ed il 1980 insegnò Plastica al Liceo Artistico ed alla Scuola d'Arte di Catania e di Giarre e Scultura presso l'Accademia di Belle Arti di Catania. Dalle ricerche bibliografiche condotte emerge la presenza di alcuni cataloghi di mostre dedicate all'artista, fra cui si distinguono la pubblicazione del 1965 curata da Vincenzo Giaquinta presso la Galleria Borgo di Catania e la retrospettiva del 2001 presso il Castello Ursino di Catania curata da Margherita Bottino, *Eugenio Russo: genio della sintesi.*

Oltre al fregio per il Palazzo di Giustizia, l'artista ha realizzato altre opere decorative monumentali per alcuni edifici della città natale, come un bassorilievo per il palazzo di una società di Assicurazioni in corso Sicilia, una balconata in ceramica lungo il viale Regina

Margherita, di fronte l'Istituto Tecnico Industriale progettato da Fichera, un leone posto all'ultimo piano del grattacielo delle Assicurazioni Generali in largo Paisiello e degli altorilievi in terracotta sulla parete di fondo di un edificio di Piazza Cavour[172].

La maggiore produzione, tuttavia, riguarda le opere di piccolo formato, descritte nei cataloghi e visibili in parte presso il Museo Emilio Greco, sito nel Palazzo Gravina Cruyllas, che ospita una donazione di sculture, terrecotte e carboncini di Russo da parte della famiglia. Pur avendo operato per diversi decenni, lo stile dello scultore è rimasto fedele a se stesso: al contrario di Lazzaro che, come visto, negli ultimi anni sperimentò diversi linguaggi nella scultura di piccolo formato, Eugenio Russo non si allontanò mai dalla ricerca espressiva basata su una plastica antichizzante e semplificata e su figure ieratiche ed avulse dal tempo. Nel catalogo del 1965, ad esempio, Vito Giaquinta descriveva il «vigore di sintesi» della scultura *Le due amiche*, nella quale era possibile cogliere molteplici rimandi:

> «un greco vi avrebbe letto il ritorno di Ulisse, il suo tenero e saggio abbraccio a Penelope – intenta questa con l'orecchio e il cuore ad accogliere le lontananze sofferte dal suo eroe –; un moderno vi ritrova se stesso: chi una partenza, chi un ritorno, certo la presenza di un legame infrangibile oltre le inique leggi degli uomini»[173].

Orazio Valenti, invece, a poche settimane dalla scomparsa descriveva i tratti peculiari delle sue opere, quali la spiritualità ancestrale, l'eleganza e l'espressione di antichi valori – legati all'amore materno e familiare ed alle tematiche religiose – ed i rimandi ellenici, evidenziando, in particolare, le «affusolate figure femminili, essenziali nei tratti ma con la morbidezza compiuta dei loro volumi, sempre equilibrati e armonici, di un rigore assoluto e sui quali s'impone(va) la straordinaria vivacità dei panneggi che, lontani da ogni stucchevole descrittivismo, (erano) testimonianza di una classicità senza tempo»[174].

Tra le opere esposte presso il Museo Greco si segnalano due terrecotte relative agli anni Quaranta, che esprimono i caratteri appena evidenziati ricorrendo ad un linguaggio ancor più ancestrale e nelle quali si possono cogliere dei rimandi alla coeva produzione di

---

[172] M.M.D. Bottino, *Eugenio Russo. Il genio nella sintesi,* cat. della mostra, Castello Ursino, 17 novembre-5 dicembre 2001, Catania 2001, p. 31.

[173] V. Giaquinta, *Eugenio Russo*, cat. della mostra, Galleria Borgo, 15-25 marzo 1965, Catania 1965.

[174] O. Valenti, *Lo scultore Eugenio Russo*, in "Agorà", n. 4, anno II, gennaio-marzo 2001.

Martini, in toni semplificati. Si tratta delle opere *Donna con lo scialle* [Fig. 416] e *Pesca miracolosa* [Fig. 415], un bassorilievo dalle figure sintetiche ed appena accennate racchiuse entro la barca, che esprimono al contempo un spiccato senso di movimento ma anche un intenso ed intimistico raccoglimento. È possibile che l'artista sia stato scelto per la commissione del grande fregio del Palazzo di Giustizia proprio per la maestria dimostrata in opere come i due esempi appena menzionati, che si avvicinavano alla concezione dell'opera di Fichera, sia dal punto di vista materico sia per via del linguaggio semplice, antichizzante e fortemente espressivo.

Infine bisogna segnalare la partecipazione dell'artista a solamente tre edizioni delle Esposizioni Sindacali siciliane rispetto alle undici totali – nel 1932, ove espose *Testa di vecchio* e *Bambina,* quella del 1934, ove invece presentò tre pitture, *Alba ai due ponti, Il casino* e *Marina,* e nel 1941 –, e l'assenza dalle occasioni espositive di scala nazionale come la Biennale di Venezia o la Quadriennale di Roma, escludendo la partecipazione alla mostra romana del 1953 "L'arte nella vita del Mezzogiorno d'Italia", alla quale presero parte anche gli altri artisti coinvolti nella decorazione del Palazzo catanese, ad eccezione di Florio, nonché Daniele Schmiedt e Adolfo Romano, coinvolti nella decorazione degli interni del Palazzo di Giustizia di Messina.

Borgo Cascino, in N. Mazzocchi Alemanni, L'assalto al latifondo siciliano. Primo anno di azione, tav. VII, fig. 10.

# 5.4 DALL'ARTE MONUMENTALE ALL'ARTE "POPOLARE": L'ESPERIENZA DI BORGO CASCINO

A proposito dell'inserimento di Eugenio Russo nella rete espositiva ed istituzionale dell'isola, bisogna segnalare il suo coinvolgimento nella decorazione di uno dei primi otto borghi rurali realizzati in Sicilia nel 1940, Borgo Antonino Cascino.
La creazione del nuovo centro rurale, in provincia di Enna, rientrava nel cosiddetto "assalto al latifondo", il programma di colonizzazione del latifondo siciliano che, sulla scia della bonifica dell'Agro Pontino e Romano e delle medesime politiche previste per il Mezzogiorno (sin dalla creazione, nel 1925, dell'Istituto Vittorio Emanuele III per il bonificamento della Sicilia), si era realmente concretizzato solo in seguito alla Legge n.1 del 2 gennaio 1940, "Colonizzazione del latifondo siciliano".

Borgo Cascino [Figg. 418, 419] fu progettato dall'architetto catanese Giuseppe Marletta[175] che, evidentemente, coinvolse Eugenio Russo e Carmelo Comes nella decorazione della chiesa poiché appartenenti alla medesima cerchia culturale. Russo, infatti, realizzò la scultura posta dinanzi l'ingresso della Chiesa intitolata a San Francesco D'Assisi ed a Santa Caterina da Siena, a destra della scalinata, raffigurante l'*Angelo del Buon Raccolto* [Fig. 420], mentre Comes – altro artista che, come si vedrà, partecipò alla decorazione del Palazzo di Giustizia di Catania – realizzò la tempera posta a decoro dell'abside della chiesa, raffigurante *San Francesco di Assisi a Borgo Cascino* [Fig. 421].

L'*Angelo del Buon Raccolto* era stato realizzato in conglomerato ma, essendo ormai scomparso (ad eccezione del basamento), è noto soltanto attraverso le fonti dell'epoca: in particolare, l'opera è visibile in due immagini che ritraggono il prospetto principale della chiesa, facenti parte dell'apparato iconografico (Tav. VII, figg. 10 e 12) [Fig. 420] della pubblicazione curata nel 1941 da Nallo Mazzocchi Alemanni, *L'assalto al latifondo siciliano. Primo anno di azione*. Lo spoglio del volume è avvenuto in occasione delle ricerche bibliografiche ed archivistiche condotte in vista dell'intervento sui rapporti tra l'arte e l'architettura nei borghi rurali siciliani progettati negli anni Quaranta presentato al Seminario e Workshop Internazionale *Arquitectura construida y espacio habitado en los poblados de colonización de Italia y Espana / Architettura costruita e spazio abitato nelle città di nuova fondazione in Italia e Spagna*, curato da Maria Del Mar Lozano Bartolozzi,

[175] Sulla progettazione del borgo si veda anche: G. Marletta, *Il borgo "A. Cascino" nella bonifica del latifondo siciliano*, in "Architettura", XXII, marzo 1943.

Paola Barbera ed Antonino Margagliotta e svoltosi il 21 e 22 gennaio 2020 presso l'Università degli Studi di Palermo[176].

Tale occasione ha permesso di svelare la presenza degli interventi artistici, quasi totalmente inediti ed in gran parte perduti, dei primi otto borghi costruiti e, successivamente, di ampliare la riflessione includendo i temi di ricerca ivi indagati. Il comune coinvolgimento, negli stessi anni, di Eugenio Russo e di Carmelo Comes sia nella decorazione del Palazzo di Giustizia di Catania sia all'interno del Borgo Cascino consente, infatti, di avanzare alcune riflessioni che consentono di approfondire, seppur brevemente, la tematica del rapporto tra l'architettura e l'arte del Ventennio a livello istituzionale in Sicilia.

Se i Palazzi di Giustizia – e, di conseguenza, il loro apparato decorativo – costituiscono dei casi monumentali riferibili ad un ambito istituzionale aulico, iper strutturato e di rappresentanza ufficiale, poiché direttamente commissionati e/o finanziati dal Ministero dei Lavori Pubblici e dal Ministero di Grazia e Giustizia, il caso dei primi borghi rurali di fondazione in Sicilia costituisce un ambito opposto. Entrambi i casi sono frutto di una commissione ufficiale da parte dello Stato – che si trattasse dei Ministeri menzionati o dell'Ente per la colonizzazione del latifondo siciliano – e, pertanto, ambedue erano chiamati a rappresentare a livello locale il Regime e, nel secondo dopoguerra, il nuovo stato democratico, adottando un criterio di sostanziale continuità: i Palazzi di Giustizia di Catania e di Palermo, infatti, furono portati a compimento mantenendo i progetti iniziali (sebbene prima dell'interruzione per la guerra in entrambi i casi fossero state completate solamente le fondazioni degli edifici) e l'azione dell'Ente di colonizzazione, nel 1950 divenuto Ente per la Riforma Agraria in Sicilia, riprese e proseguì «piani e progetti che la guerra aveva interrotto»[177].

Le caratteristiche dei nuovi borghi ed i valori di fondo da rappresentare, tuttavia, erano molto distanti dai toni eloquenti dei "templi della Giustizia", chiamati a rendere manifesti con granitica solidità gli apparati statali a livello regionale: pur trattandosi in entrambi i casi di commissioni ufficiali, i borghi erano destinati, infatti, ad un contesto rurale ben

---

[176] Per un approfondimento sulla tematica si rimanda a: M. S. Di Trapani, *Aspetti artistici nei borghi rurali siciliani degli anni Quaranta,* in "InFolio", n. 35, *Architettura costruita e spazio abitato nelle città di nuova fondazione in Italia e Spagna,* giugno 2020, pp. 81-89.

[177] P. Barbera, *Architettura in Sicilia tra le due guerre,* op. cit., p. 170.

lontano dai poli cittadini regionali e nazionali e, pertanto, dovevano rispondere a necessità diverse e ben più concrete, ricorrendo alle tradizioni locali e ad un registro estremamente semplificato e "popolare", sia negli aspetti architettonici sia in quelli artistici, ridotti all'essenziale ma preposti a comunicare specifici valori.

Nonostante in questa sede non sia possibile considerare tutte le espressioni artistiche presenti nei borghi, occorre riflettere, almeno, circa la loro valenza di arte pubblica commissionata dal Regime, sebbene in scala ridotta: pur essendo lontana dalle piazze e dalle sedi istituzionali rappresentative della capitale o dei grandi centri urbani, anche quest'arte era concepita per essere fruita dall'intera comunità e, pertanto, era chiamata ad esprimere determinati valori, simboli e messaggi più o meno sottesi.

Rimandando alla corposa bibliografia esistente per l'analisi degli aspetti architettonici dei nuovi borghi[178], ci si limita a citare i nomi degli architetti e degli ingegneri coinvolti ed a riportare qualche dettaglio significativo: ad esempio Carlo Emilio Gadda, all'interno dell'articolo *La colonizzazione del latifondo siciliano*, riferiva come fossero stati prescelti dei giovani architetti siciliani «perché i nuovi aspetti dell'edilizia rustica aderissero "ab auctore" al clima, al colore, al genio dell'isola, pur nei modi e nelle forme onde suole estrinsecarsi il disegno "funzionalistico" del nostro tempo»[179].

I professionisti chiamati a progettare i primi otto borghi su incarico diretto da parte del Direttore dell'Ente, Mazzocchi Alemanni – come sottolineato da Paola Barbera, che riferiva di alcune lettere di incarico precedenti all'emanazione della legge, essendo datate dicembre 1939[180] –, furono Guido Baratta, Edoardo Caracciolo, Luigi Epifanio, Pietro Gramignani, Girolamo Manetti-Cusa, Filippo Marino e Donato Mendolia, oltre al già citato Giuseppe Marletta. Lo stesso Direttore dichiarava di aver voluto chiamare «solamente architetti siciliani, particolarmente i giovani […] facendo appello alla loro sensibilità e

---

[178] Per approfondire la tematica si rimanda a: P. Barbera, *Architettura e paesaggio urbano nei borghi di nuova fondazione in Sicilia,* in P. Culotta, G, Gresleri, Gl. Gresleri (a cura di), *Città di fondazione e plantatio ecclesiae,* Bologna 2007, pp. 174-199; T. Basiricò, *Architettura e tecnica nei borghi della Sicilia occidentale,* Palermo 2009; V. Sapienza, *La colonizzazione del latifondo siciliano. Esiti e possibili sviluppi,* Caltanissetta 2010; F. C. Nigrelli, G. Bonini (a cura di), *I paesaggi della riforma agraria. Storia, pianificazione e gestione,* Quaderni, n. 13, istituto Alcide Cervi - Biblioteca Archivio Emilio Sereni, Gattatico (RE) 2017; P. Barbera, *I borghi rurali tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta in Sicilia. Un progetto per il territorio?,* in "InFolio", n. 35, *Architettura costruita e spazio abitato nelle città di nuova fondazione in Italia e Spagna,* giugno 2020, pp. 39-47.

[179] C.E. Gadda, *La colonizzazione del latifondo siciliano*, in "Le vie d'Italia", 3, marzo, 1941, p. 340.

[180] P. Barbera, *Architettura in Sicilia tra le due guerre,* op. cit., nota 34, p. 209.

capacità, onde anch'essi collaborassero, nel quadro della loro competenza a questa grande opera redentrice»[181].

A proposito di Borgo Cascino – in questo caso il centro rurale di maggiore interesse, per la presenza delle decorazioni di Russo e di Comes – e di Giuseppe Marletta, sembra interessante riportare parte delle considerazioni di Barbera al fine di inquadrare la progettazione del centro rurale non soltanto rispetto alla vicenda della colonizzazione del latifondo ma anche rispetto agli equilibri ed alle dinamiche esistenti in quegli anni in Sicilia, tratteggiate all'inizio del capitolo a proposito di Francesco Fichera e degli altri protagonisti della stagione culturale considerata. Paola Barbera, infatti, notava come si trattasse «del primo incarico pubblico per Marletta» che, «nonostante ottimi piazzamenti in alcuni dei più importanti concorsi a carattere nazionale», era rimasto «sempre ai margini di una pratica professionale che lo vede(va) continuamente escluso dalla fase realizzativa»[182].

Nell'analisi, inoltre, veniva evidenziato come l'architetto si fosse allontanato sia dalle caratteristiche ricorrenti nella sua precedente produzione sia da «quei progetti assimilabili al borgo rurale, come per esempio il villaggio dei ceramisti in Calabria progettato insieme a La Padula», abbandonando «la ricerca tipologica sulla cellula abitativa e sull'aggregazione e composizione delle cellule, sulla modulazione dei prospetti e sull'articolazione del rapporto edificio seriale-eccezione». Pertanto, affermava Barbera, nessuno avrebbe riconosciuto «nell'autore del borgo rurale Cascino lo stesso architetto che aveva partecipato ai concorsi per la Palazzata di Messina o per l'ufficio postale a Piazza Bologna a Roma». Le ragioni di tale allontanamento erano individuate essenzialmente nel peso della committenza, «che certamente non avrebbe accettato un borgo apparentabile per scelte linguistiche a precedenti sperimentazioni dell'architetto», e nei problemi legati alla «condizione di arretratezza tecnologica»[183], che non avrebbe consentito l'uso di materiali o di strutture diversi dalla muratura portante.

---

[181] N. Mazzocchi Alemanni, *La redenzione del latifondo: opere e problemi,* in Ministero dell'agricoltura e delle foreste, Ente di Colonizzazione del Latifondo Siciliano, *Il Latifondo siciliano,* Corso di lezioni svolte nel 1940 XVIII dalla Sezione palermitana dell'Istituto di Cultura fascista con la collaborazione dell'Ente di Colonizzazione, Palermo 1942, p. 491.

[182] P. Barbera, *Architettura in Sicilia tra le due guerre,* op. cit., p. 162.

[183] *Ivi,* p. 163.

Il borgo era costituito dalla chiesa, dalla scuola, dalla torre civica destinata ad ospitare un serbatoio idrico, dall'edificio della caserma dei Carabinieri e delle Poste, dall'edificio riservato agli uffici dell'Ente, dalla trattoria e dalle case degli artigiani.
Il ruolo preponderante dell'edificio chiesastico era evidenziato anche da Maria Accascina che, nell'articolo a commento della Mostra rurale di Palermo, nella quale furono esposti i progetti dei primi borghi, evidenziava la capacità di «parlare al popolo con semplicità eletta», riscontrata in «alcuni edifici come la chiesa» del borgo che sarebbe sorto nella provincia di Enna, poiché «l'opera ideata (era) sostenuta da un afflato spirituale»[184].

L'opera realizzata da Eugenio Russo era caratterizzata da severa compostezza e monumentalità e non si discostava dallo stile che l'artista avrebbe espresso anche nella produzione successiva, essenziale ed arcaicizzante. Della scultura, Antonio Rocca evidenziava

> «le belle ali che scendono lungo le spalle, per non rompere la superficie dell'ideale cilindro che ingloba la figura; e il panneggio sul braccio, che cade dritto e rigido per stabilire l'estremo limite di quell'involucro»[185].

Sebbene dalle due immagini già menzionate non sia possibile cogliere tutti i dettagli dell'opera, il carattere pacato ed atemporale della scultura, che presentava rimandi al linguaggio formale classico in chiave semplificata, emerge con evidenza. L'angelo indossava una lunga veste leggermente mossa da un morbido panneggio, ed era caratterizzato da ali molto stilizzate che scendevano dritte fino ai piedi (come già sottolineato da Rocca) e dalla lunga chioma sulle spalle. Inoltre sembrerebbe che con la mano destra, poggiata sul petto, stringesse delle spighe: un dettaglio iconografico coerente alla denominazione dell'opera ed augurante, appunto, dei buoni raccolti ai coloni che avrebbero abitato il borgo.
Tale dettaglio rendeva, dunque, la figura meno astratta ed avulsa dal contesto: incarnando quasi il ruolo di un'antica divinità pagana, l'opera costituiva un chiaro riferimento simbolico e bene augurante visibile da ogni punto del piccolo centro, nonché un elemento di passaggio (e di coesione) tra la vita rurale e la socialità che si sarebbe dovuta svolgere nella piazza e l'aspetto spirituale e religioso che sarebbe stato "coltivato" all'interno della chiesa.

---

[184] M. Accascina, *Progetti dei borghi nella Mostra rurale di Palermo,* in "Il Giornale di Sicilia", 4 febbraio 1940.

[185] A. Rocca, *L'arte del Ventennio a Catania…,* op. cit., p.

A proposito dell'opera realizzata da Carmelo Comes, raffigurante *San Francesco di Assisi a Borgo Cascino* e posta a decoro dell'abside della chiesa, invece, bisogna sottolineare come non sia presente nessuna testimonianza fotografica tra le fonti dell'epoca consultate, probabilmente perché l'artista non aveva ancora terminato la decorazione quando furono effettuate le campagne fotografiche e redatti gli articoli di Maria Accascina, di Pasquale Carbonara o di Carlo Emilio Gadda ed i volumi a cura di Mazzocchi Alemanni e dell'Ente (nei quali, infatti, l'artista non è mai citato).

La tempera presenta uno stile semplificato e dai tratti popolari ed è dominata dai colori caldi che richiamano il paesaggio siciliano circostante. Sebbene il centro della scena sia occupato da San Francesco – ritratto frontalmente, a braccia aperte in un gesto evocante un grande abbraccio, abbigliato con un semplice saio e dotato di aureola – i veri protagonisti della rappresentazione sono il borgo ed i suoi abitanti. Ai lati del santo, infatti, sono ritratti specularmente un uomo e un bambino ed una donna accompagnata da una bambina, entrambi inginocchiati e tutti rivolti verso Francesco, giunto al centro della piazza per far sentire, visivamente e spiritualmente, la propria presenza ai nuovi coloni accorsi. L'abbigliamento dei quattro personaggi non è molto ricercato ma risulta dignitoso nella sua semplicità: la donna presenta un grembiule al di sopra della lunga veste blu, mentre la bimba ritratta di spalle indossa un vivace vestitino azzurro a pois; sulla sinistra, invece, il bambino presenta una giacca scura abbastanza elegante (probabilmente l'"abito della domenica") e l'uomo reca con sé una pala, strumento che rimanda al suo lavoro. Alle spalle del santo, sostenuti da una nube rosata che richiama quella presente sotto i suoi piedi, sono effigiati anche la Vergine Maria – che indossa il consueto manto blu e presenta le mani raccolte in preghiera ed una grande aureola –, ed un Cristo benedicente – che indossa un manto color porpora e presenta l'aureola crocesignata –, entrambi seduti, e la composizione "celeste" è completata da due angeli in volo posti orizzontalmente ai lati delle due divinità. Nella parte sottostante della scena, invece, in secondo piano rispetto a Francesco ed ai rurali si trova una realistica e dettagliata rappresentazione del borgo, nella quale è possibile distinguere la chiesa, dotata di campanile e di canonica (arricchita da una fontana), altri due degli edifici che si affacciano sulla piazza e la torre civica, mentre sullo sfondo si intravedono alcune colline ed, in primo piano, il paesaggio brullo è addolcito dalla presenza di qualche fiore.

Allo stesso modo della scultura dell'*Angelo del Buon Raccolto*, dunque, la tempera di Comes non fu realizzata semplicemente in funzione decorativa e quale complemento

dell'architettura: alle opere venne demandato il delicato compito di creare un senso di comunità e di appartenenza nei coloni che si sarebbero dovuti trasferire nel nuovo centro lasciando le proprie abitazioni ed i paesi d'origine.
Il linguaggio semplificato ed il ricorso ad elementi significativi e di facile lettura – le spighe nella statua e gli stessi coloni ed il paesaggio rurale ed architettonico nel quale si sarebbero ritrovati a vivere nella tempera – rispondevano certamente alle tendenze compositive dei due artisti catanesi che, tuttavia, in questo caso avevano adottato un preciso registro stilistico, ben lontano dai toni aulici ed ufficiali delle opere monumentali atte a decorare gli edifici pubblici delle città e perfettamente adeguati al luogo ed ai destinatari. Tale ragionamento risulta interessante poiché, in termini generali, dimostra il differente approccio dei medesimi artisti in relazione alle opere commissionate ed il ricorso a determinati elementi stilistici, coloristici o iconografici.
Inoltre si può notare come in entrambe le opere siano totalmente assenti i riferimenti al Regime: se in parte tale assenza può essere comprensibile per via dei soggetti religiosi, bisogna comunque ammettere come la tipica retorica fascista non sia stata adottata, sebbene un intento propagandistico di fondo sia ravvisabile anche in queste rappresentazioni, dal momento che l'obiettivo ultimo consisteva nel far "ambientare" i nuovi coloni nei borghi che, come accennato, costituivano parte del piano più ampio (e mai totalmente portato a compimento) della "conquista" del latifondo siciliano. Se tali considerazioni risultano evidenti ed applicabili a tutti gli interventi artistici dei borghi, nel caso degli autori delle opere appena descritte si deve, tuttavia, sottolineare un minor grado di differenza tra le opere concepite per il borgo e la loro produzione complessiva.

Pur non potendo approfondire la questione, si segnala come tale discrepanza sia maggiormente visibile comparando gli interventi artistici di Alfonso Amorelli – che decorò i Saloni di Rappresentanza delle Case del Fascio dei borghi Fazio e Rizza nonché le absidi delle chiese di Borgo Fazio e Borgo Bonsignore e la trattoria di Borgo Fazio – con la sua produzione ufficiale di quegli anni (ad esempio le due scene retoriche dipinte all'ingresso della Galleria delle Vittorie di Palermo).

Nel caso di Russo e di Comes, invece, tra le opere concepite per i borghi e quelle realizzate per il Palazzo di Giustizia, come anticipato, non è ravvisabile una grande distanza, poiché tutte sono accomunate da un linguaggio sintetico, arcaicizzante e semplificato, distante dai toni retorici. Bisogna, però, sottolineare qualche differenza: nel caso di Eugenio Russo il ricorso a tecniche e materiali diversi (il conglomerato per la

scultura del borgo e la maiolica per il bassorilievo di Catania) non permette una totale comparazione delle opere, in quanto le peculiarità linguistiche dell'artista sono riscontrabili in entrambi i casi ma le differenze esistenti sono parzialmente dovute alle differenti possibilità espressive dei mezzi adoperati. Nelle due opere di Comes, invece, il confronto risulta più agevole (trattandosi di una tempera e di affreschi): nonostante il ricorso al medesimo linguaggio compositivo e ad una tavolozza calda, infatti, è possibile cogliere alcune differenze che confermano quanto sinora enunciato.
I personaggi ed i paesaggi siciliani di tipo "popolare" ritratti nel borgo presentano un'immediatezza espressiva ed una semplicità formale che li allontana parzialmente dai personaggi mitologici (che verranno descritti più avanti) ritratti all'interno del Palazzo di Giustizia, per i quali l'artista è dovuto ricorrere ad un registro maggiormente aulico e monumentale. Occorre, poi, considerare un'ulteriore differenza: mentre gli interventi presso Borgo Cascino risalgono agli ultimi anni del Regime, le opere del Palazzo progettato da Fichera non furono realizzate durante il Ventennio ma all'inizio degli anni Cinquanta.

Di conseguenza, pur in un certo clima di continuità dal punto di vista artistico, la profonda cesura politica e sociale avvenuta comportò certamente un mutamento a livello linguistico ed iconografico, maggiormente visibile in Russo: nel caso del fregio, infatti, come già illustrato si dovettero eliminare i rimandi all'Era fascista in un primo tempo progettati, sostituendoli con le attuali vicende repubblicane, ed il linguaggio fu ulteriormente semplificato, mentre nel caso di Comes il linguaggio adoperato risultò maggiormente prossimo a quello in uso negli anni Trenta e Quaranta, probabilmente per via del soggetto mitologico da rappresentare (che, allo stato attuale, non è dato sapere se abbia subito modifiche, non avendo a disposizione alcun bozzetto o riferimento documentario a riguardo).

Carmelo Comes, San Francesco a Borgo Cascino, wwwvoxhumana.blogspot.com.

## 5.5 CARMELO COMES

Negli stessi anni della decorazione di Borgo Cascino, appena considerata, Carmelo Comes realizzò numerosi interventi decorativi ad affresco o su pannelli. L'artista, nato a Catania il 7 dicembre 1905, si era formato con gli artisti catanesi Giuseppe Fichera e Nitto Condorelli ed in seguito, tra il 1925 ed il 1932, aveva lavorato presso la fabbrica di ceramiche Coniglione e Scalia, entrando in contatto con gli architetti che si rivolgevano alla Ditta per le decorazioni dei loro progetti, ed in particolare con Giuseppe Marletta, che probabilmente lo coinvolse nella decorazione del borgo proprio in virtù di tale legame.
Comes e Marletta, infatti, avevano già collaborato nel 1932, in occasione della Cappella Chiara presso il Cimitero della città etnea – poiché l'artista aveva decorato l'interno insieme ad Adolfo Romano – e nel 1934, quando Comes si occupò della decorazione della sede dell'agenzia CIT a Catania, progettata dall'architetto[186].

L'artista partecipò assiduamente alle Esposizioni Sindacali Siciliane, alle quali (come emerso dall'analisi dei cataloghi delle mostre) risultò assente solo nel 1928 e nel 1941, esponendo opere dai soggetti intimistici o dalla tematica paesaggistica, come *Maternità* [Fig. 433] nel 1932, il *Ritratto,* il *Porto d'inverno* e *La cupola* nel 1934, o dalla tematica sociale, accostabili a taluni soggetti di Schmiedt, quali *Operai, Cantiere a mare* e *Deposito di zolfo* nel 1935. In occasione dell'edizione del 1933 presentò una personale, esponendo sette opere: *Mia madre, Paese a., Fornace, Scaricatori, Paese b., Raffinerie* e *Famiglia.*

A livello nazionale, invece, Comes prese parte soltanto negli anni Cinquanta alla Biennale di Venezia – nel 1950 con il dipinto *Acitrezza* e nel 1956 con *Ulivi ad Acitrezza*, *Case di pescatori a Capo Mulini* e *La Chiusa*, come ha rivelato la ricerca condotta sul sito dell'ASAC - Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia – ed alla VII, VIII e IX Quadriennale di Roma, nonché alla mostra romana del 1953, "L'arte nella vita del Mezzogiorno d'Italia". Nell'ottobre del 1929, inoltre, aveva partecipato alla mostra organizzata da Pippo Rizzo presso la Camerata degli Artisti di Roma, insieme ad altri artisti siciliani fra i quali, oltre a Rizzo, si ricordano due artisti già incontrati a proposito del caso messinese – Antonio Bonfiglio e Daniele Schmiedt –, nonché Alfonso Amorelli (che, come visto, decorò ben tre degli otto borghi di fondazione), il giovane Guttuso, Manlio

[186] A. Rocca, *L'arte del Ventennio a Catania…,* op. cit., p. 109.

Giarrizzo, Lia Pasqualino Noto, Alberto e Paolo Bevilacqua, Leo Castro e Giovanni Varvaro, mentre nel 1937 prese parte alla collettiva dei "Sessanta artisti italiani" organizzata presso la Galleria Mediterranea di Palermo da Lia Pasqualino Noto.

Oltre ai lavori decorativi in veste di ceramista ed alla produzione da cavalletto, come anticipato, tra la fine degli anni Trenta e l'inizio del decennio successivo l'artista realizzò diverse decorazioni monumentali. Nel 1939, ad esempio, affrescò Villa Ferrarotto di Lentini con «figure, paesaggi e scene anticheggianti, ricavate dalla tradizione letteraria ellenica» ma con alcune «durezze, tagli e abbreviazioni» riconducibili ad «altri arcaismi, da quelli protorinascimentali a quelli dechirichiani»[187]: il coinvolgimento dell'artista nella decorazione del Palazzo di Giustizia di Catania potrebbe essere dovuto proprio a tale aspetto, che si avvicinava alla concezione di Fichera ed all'ideale di creare un'opera dai caratteri classici riletti in chiave contemporanea.

Nel 1941 Comes affrescò il soffitto del Palazzo delle Scienze di Catania, dinanzi l'intervento di Mimì Lazzaro, che vi aveva realizzato la *Minerva*. La scena, posta entro un riquadro, ritraeva Pitagora in trono circondato da gruppi di giovani, mentre agli angoli si trovavano quattro figure allegoriche, fra le quali è possibile distinguere l'Astronomia e l'Architettura. L'opera veniva descritta dettagliatamente nella breve pubblicazione dedicata all'artista nel 1982 e già menzionata: al di là del tratto molto duro e dell'accentuato schematismo ravvisabile nelle figure, venivano evidenziati alcuni particolari quali la «livida veduta dell'Etna» o l'immobilità di Pitagora – «rigido e ispirato che guarda fisso, in avanti, immobile come un profeta orientale» – che si contrapponeva al «gruppo di giovani a destra, sotto l'acropoli» ed allo «studio del ragazzo che si affaccia, a sinistra, oltre il muro».
Nello stesso anno l'artista realizzò anche un grande pannello posto all'ingresso del Palazzo INFPS di Siracusa, progettato nel 1935 da Fichera. All'interno della medesima pubblicazione l'opera veniva descritta evidenziandone sia i richiami classici – «i rocchi della colonna infranta e la statua antica» – e gli intenti celebrativi sia gli aspetti più «veri e attuali», individuabili nei contadini, nell'operaio in tuta e negli opifici industriali con le ciminiere fumanti.

[187] *Carmelo Comes. 40 anni di disegno*, cat. della mostra, Catania, Galleria La Vite, Catania 1982.

Nel 1944, invece, Comes affrescò un soggetto mitologico ed una scena campestre presso la Villa Prato a Valguarnera, ove l'eco classico, gli arcaismi ed i rimandi protorinascimentali si mescolavano a quelli dechirichiani o del «Picasso Mediterraneo»[188] ed a figure prossime al Novecento italiano. Nella produzione dell'artista, infatti, era possibile ravvisare diverse influenze e tendenze, che lo accostavano talora alle cromie, ai soggetti ed alla resa dei corpi assimilabile alla lezione di Sironi o, considerando la Sicilia, all'opera di Daniele Schmiedt (specialmente per i comuni soggetti desunti dal mondo del lavoro quotidiano, ovvero gli operai, gli scaricatori, i carrettieri etc. trattati, tuttavia, adoperando una tavolozza maggiormente terrosa), talaltra a Carrà e De Chirico, arrivando persino ad essere ispirato dal muralismo messicano conosciuto attraverso le riviste[189], sebbene all'inizio della carriera avesse subìto l'influenza della «tavolozza scura e secentista del catanese Benedetto Condorelli»[190].
Alla luce di simili considerazioni, il linguaggio della tempera realizzata per Borgo Cascino potrebbe, dunque, essere ricondotto proprio al muralismo messicano, per la resa semplificata dei corpi e per il ricorso alle tonalità calde, sebbene il riferimento si debba interpretare come una pura ispirazione ideale, considerando che l'artista non ebbe contatti o esperienze dirette in tal senso.

Come sottolineato anche da Sergio Troisi, a partire dagli anni Trenta la produzione di Comes risentì delle tendenze compositive di impianto novecentista e monumentale, ma fu caratterizzata anche dall'attenzione verso tematiche di ispirazione sociale – un altro tratto che lo rendeva particolarmente indicato per la realizzazione dell'opera del borgo – e dall'uso di colori «scuri e terrosi e dall'impasto spesso»[191].
Un esempio è costituito dall'opera del 1935 *Pescivendola* [Fig. 432], mentre alcune sue opere sono custodite presso la Pinacoteca Nunzio Sciavarello di Bronte (*Figure in posa* del 1941, *Studio di buoi* del 1945 e *Paesaggio* del 1970). Nell'ultimo ventennio di attività, nel corso del quale insegnò presso l'Istituto d'Arte di Catania, l'artista si dedicò, invece, specialmente alla rappresentazione degli ambienti e dei paesaggi etnei – come testimoniato dall'opera del 1949 *Dintorni di Catania* [Fig. 431], presentata all'esposizione romana del 1953, "L'arte nella vita del Mezzogiorno d'Italia", conservata presso Palazzo

---

188 G. Frazzetto, *Solitari come nuvole. Arte e Artisti in Sicilia nel '900*, Catania 1988, p. 102.

189 *Ibidem*.

190 G. Bongiovanni, *Comes Carmelo,* in L. Sarullo, Dizionario degli artisti siciliani, III, Palermo 1994, p. 102.

191 S. Troisi (a cura di), *Arte in Sicilia negli anni Trenta*, op. cit.

d'Orleans a Palermo ed esposta nel 2011 in occasione della mostra panormita "Da Sciuti a Dorazio. La collezione d'arte moderna della Regione Siciliana" –, sino alla morte avvenuta nel 1988[192].
Come riportato da Gaetano Bongiovanni, nel 1940 Mimì Lazzaro, a riprova del rapporto e della stima reciproca tra gli artisti coinvolti nella decorazione del Palazzo di Giustizia ed appartenenti al medesimo ambiente culturale, si espresse favorevolmente nei confronti del concittadino, affermando: «fedele al suo tipo di colorazione grassa e scarnita nello stesso tempo, Comes mostra un gusto superiore nel pennelleggiare e fedele alla bella natura come pochi»[193].

Per il Palazzo di Giustizia di Catania Comes si occupò della decorazione della Biblioteca, affrescando un riquadro posto al centro del soffitto ed un grande pannello posto sulla parete di fondo dell'ambiente. Le due scene raffigurate presentano scene mitologiche e sono costituite da un impianto monumentale e da uno stile antichizzante, che richiama la tradizione classica riletta in chiave novecentista. Se la corretta lettura del pannello posto sul soffitto risulta impossibile poiché, come anticipato, le uniche immagini relative alla sala sono quella pubblicata da Maggiulli su "Tecnica e Ricostruzione" nel 1953, in bianco e nero [Fig. 428], e quella desunta dal sito dell'Ordine degli Avvocati di Catania [Fig. 422] – che, tuttavia, non mostra l'intera Biblioteca e "taglia" l'opera del soffitto rendendone visibile circa un terzo –, è possibile almeno cogliere il carattere ascendente della composizione, poiché le figure si trovano tutte nella zona inferiore del pannello, mentre la rimanente area sembra raffigurare una grande quinta o riprodurre un tessuto simile ad un sipario. Nella parte visibile, ad ogni modo, si notano un combattimento, al centro, e due figure femminili sedute ai lati, delle quali quella posta a destra alza le braccia verso il cielo ed indossa una veste arancione cinta da un nastro verde che, per fattezze e tipologia, richiama gli abiti greco-romani, altro elemento che permette di ipotizzare si tratti di un soggetto mitologico.

Il grande pannello posto a decoro della parete di fondo, invece, presenta i medesimi caratteri monumentali ed allegorici ma è costituito da più episodi che rappresentano, in declinazioni diverse, la Giustizia. Sebbene per la resa dei corpi e per alcuni particolari iconografici il rimando fondamentale consista nel linguaggio classico greco-romano, le

---

[192] G. Bongiovanni, *Comes Carmelo,* in L. Sarullo…, op. cit., p. 102.

[193] G. Bongiovanni, *Studi e ricerche sulla pittura in Sicilia,* Bagheria (Pa) 2013, pp. 538-539.

cromie e le pose dei personaggi avvicinano la raffigurazione allo stile antichizzante di Carrà mentre la composizione, nell'insieme, rievoca anche talune rappresentazioni magico-mitologiche quattrocentesche. Al centro della scena, su una sorta di rupe che funge da piedistallo, si ergono tre figure dai corpi massicci e monumentali: al centro si trova la raffigurazione della Giustizia, vestita di bianco e dotata di un mantello rosso, dalla veste morbidamente panneggiata e dalla bionda chioma raccolta.
La donna sovrasta la scena e presenta le braccia sollevate, mentre con la mano destra regge un attributo che potrebbe essere un cartiglio. La Giustizia è affiancata da due uomini che, probabilmente, rappresentano la Legge ed il Diritto: entrambi indossano abiti greco-romani ampiamente panneggiati e sono dotati di mantelli, ma quello a destra della donna reca una grande tavola di pietra che pone davanti a sé e che poggia per terra, mentre quello a sinistra, più giovane dell'altro e privo di barba, reca un codice fra le mani. La figura centrale risalta anche per via dell'albero dall'ampia fronda posto alle sue spalle e la composizione rievoca, seppur lontanamente, quella della *Primavera* di Botticelli, per via della donna posta centralmente (e dalle fattezze assimilabili a Venere) e per la ripartizione della scena in tre momenti differenti. Dinanzi la rupe poco elevata si trova, seduta con le gambe distese, un'altra figura femminile, anch'essa recante un cartiglio ed invocante, probabilmente, la Giustizia, poiché pone lo sguardo verso l'alto e rivolge il palmo della mano sinistra nella medesima direzione, in richiesta di aiuto.

Sulla destra si trova un episodio raffigurato, fra gli altri esempi, da Romano Romanelli nell'altorilievo del Palazzo di Giustizia di Milano, *La Giustizia romana*, che narra la vicenda leggendaria dell'incontro fra Traiano, a cavallo, ed una donna che, interrompendo il Trionfo dell'imperatore, gli chiede giustizia per il figlio (o per il marito, a seconda delle versioni) assassinato. L'episodio è reso dall'artista in modo sintetico ed il contatto fra i due personaggi è molto ravvicinato ed esprime pienamente il dolore della donna – che quasi si aggrappa al petto dell'imperatore per tirarlo verso di sé e potergli parlare – ed il senso di pietà di Traiano, che si china in avanti per ascoltarla. Anche in questo caso il protagonista viene evidenziato dal punto di vista coloristico: mentre nella scena centrale la Giustizia era posta in risalto dal mantello rosso, adesso è la veste dell'imperatore ad essere purpurea.
La scena è, inoltre, completata da un altro uomo posto in ginocchio, di spalle e vestito solo da una stoffa che gli cinge la vita, anch'esso supplicante l'imperatore. Dal lato opposto Comes ha raffigurato, invece, un episodio biblico: l'incontro tra il figliuol prodigo – ritratto di profilo, seminudo e prostrato in un umile e pentito inchino e in un abbraccio –

e l'anziano padre che ne attendeva il ritorno, chinato verso di lui ed intento, a sua volta, ad abbracciarlo. In questo caso il rosso che indica la Giustizia si trova quale sfondo della scena, ed accanto ad una porta semiaperta è raffigurata un'altra figura, femminile e con il capo ricoperto da un velo, che tende una mano vero i due uomini ricongiunti: probabilmente la donna simboleggia la Giustizia divina, che dovrebbe intervenire ma si ferma dinanzi l'amore del padre verso il proprio figlio. Il grande pannello è completato da altre due figure poste in alto ai lati, ma sfortunatamente non sono distinguibili in quanto, in base alla prospettiva dell'immagine a disposizione, vengono coperte da due dei quattro lampadari posti ai lati del pannello dipinto del soffitto.

La Giustizia è, quindi, evocata dai diversi episodi che, insieme, compongono un insieme unitario, monumentale ma anche molto "umano" e comunicativo, dal momento che sono rappresentati in modo palese i sentimenti primordiali, nei quali chiunque può riconoscersi. L'omogeneità del pannello è, inoltre, favorita dall'uso di colori caldi e terrosi, che conferiscono solarità ed armonia alla scena e trasmettono l'idea di una Giustizia accogliente e comprensiva (e non spietata ed immutabile) e che si accordano perfettamente all'intonaco giallo-ocra della sala.

## 5.6 CARMELO FLORIO

L'ultimo aspetto decorativo da considerare negli interni del Palazzo di Giustizia di Catania consiste nella presenza degli stucchi allegorici realizzati da Carmelo Florio, più volte citati nel corso della trattazione. Anche in questo caso, non avendo potuto accedere al Palazzo, non è possibile descrivere dettagliatamente tutti gli stucchi e bisogna riferirsi alle immagini pubblicate nel 1953 a corredo dell'articolo apparso su "Tecnica e Ricostruzione".
Le figure sono apposte ai lati delle iscrizioni che decorano gli architravi del primo e del terzo livello dello scalone monumentale, «La Legge è uguale per tutti» e «In nome del Popolo italiano» [Figg. 424, 425]: si tratta di rappresentazioni molto stereotipate, dai tratti rigidi ed evocanti la classicità ed il linguaggio novecentista, che raffigurano delle Vittorie alate in volo, poste orizzontalmente e recanti alcuni attributi sfortunatamente non molto leggibili dalle immagini disponibili. Le opere, come notato in precedenza, sono la traduzione in stucco bianco dei disegni di Fichera [Fig. 379], che le aveva previste a fianco delle iscrizioni dotandole di attributi iconografici legati alla Giustizia come la bilancia, che si vede nel bozzetto e si può notare nella figura posta a sinistra dell'iscrizione del primo livello.

Le altre figure allegoriche rappresentate dal decoratore catanese si trovano, invece, al di sopra degli ingressi alle aule di udienza, poste al centro delle relative nicchie che si aprono nella Galleria centrale [Fig. 428]. Sebbene non molto visibili, si tratta sempre di singoli personaggi accompagnati da attributi, che raffigurano la Giustizia adottando il medesimo linguaggio monumentale, stilizzato, rievocante la classicità greco-romana ma riletti in chiave novecentista.
In un caso la figura indossa una lunga veste che cade dritta sino ai piedi e la rende possente come se fosse una colonna, mentre nell'altra immagine disponibile, relativa all'ingresso di una delle aule poste al primo piano (il secondo se si considerano i piani intermedi), si riconosce una figura rievocante Minerva, per la presenza della veste panneggiata e dei classici attributi guerreschi quali l'elmo e lo scudo, in questo caso probabilmente colorata poiché, sebbene l'immagine sia in bianco e nero, la figura appare scura.
Bongiovanni, nella voce dedicata all'artista all'interno del Dizionario Sarullo, nonostante ripercorresse dettagliatamente il percorso e la produzione di Florio che, in diverse occasioni, collaborò con Fichera, si limitava a commentare: «nei modi più tipici dello stile

Novecento si rivelano gli stucchi allegorici sopra gli ingressi delle aule del Palazzo di Giustizia»[194].

Si segnala la presenza di altre opere realizzate dall'artista per il Palazzo di Giustizia, sebbene non siano menzionate dalle fonti sinora citate e non siano state rintracciate testimonianze fotografiche a riguardo. Si tratta dei busti dell'avvocato Giuseppe Simili a del giurista Pietro Delogu, posti nella sala del Consiglio degli avvocati dell'edificio, e del busto di Francesco Fichera, realizzato in seguito alla sua scomparsa per omaggiare il progettista del Palazzo.

Nato a Catania nel 1887 e scomparso nel 1975 nella stessa città, all'inizio degli anni Trenta Carmelo Florio prese parte a qualche manifestazione nazionale, come attestano l'articolo di Caioli, *Gli artisti e gli artigiani siciliani alla Triennale di Monza*, pubblicato il 27 gennaio 1931 sul "Giornale d'Italia", e quello di Alfio Susini pubblicato sul fascicolo del giugno 1931 di "Architettura e Arti Decorative", *Il mobile moderno visto dagli architetti di Roma.*
A corredo dell'articolo, oltre ad alcune interessanti immagini illustranti il mobilio ideato da Marcello Piacentini per il Cinema-Teatro Barberini di Roma, era presente un'immagine relativa all'Esposizione di Arti decorative di Monza del 1930 [Fig. 437] nella quale, come riportato dalla didascalia, era visibile un «Ridotto per Signora» esposto alla IV Triennale di Monza e progettato dall'architetto catanese Alfio Fallica. Il "ridotto" era composto da «mobili in legni ebano, radice di cipresso, marocchino, metalli argentati», da un «pannello decorativo del pittore R. Pulvirenti, Roma» e, appunto, da una «fontana in pietra lavica e pietra di Comiso dello scultore C. Florio, Catania»[195].
Tale notizia conferma l'assidua collaborazione tra Florio e gli architetti catanesi del periodo, come riportato anche da Bongiovanni:

> «negli anni tra le due guerre, Florio partecipa a quasi tutte le principali imprese architettoniche catanesi, mostrandosi quale decoratore di fiducia di Francesco Fichera e Carmelo Aloisi che lo chiamano per decorazioni scultoree all'Odeon, a Villa Musco e al Palazzo di Giustizia»[196].

---

[194] G. Bongiovanni, *Florio Carmelo,* in L. Sarullo, Dizionario degli artisti siciliani, III, Scultura, Palermo 1994, p. 123.

[195] A. Susini, *Il mobile moderno visto dagli architetti di Roma,* in "Architettura e Arti Decorative", X, giugno 1931, p. 500.

[196] G. Bongiovanni, *Florio Carmelo,* in L. Sarullo…, op. cit., p. 123.

Per le facciate del Garage Musumeci, progettato nel 1924 da Fichera in Piazza Bovio a Catania, Florio scolpì due grossi putti, come riferito da Antonio Rocca, e negli stessi anni realizzò le decorazioni del Palazzo delle Poste di Siracusa, progettato dal medesimo architetto, mentre nel 1926-27 intervenne in un altro progetto di Fichera, «la Tomba Fortuna al cimitero di Catania dove incise su piccole semicolonne scure agili silhouettes di figure angeliche»[197] dense di *pathos*.
Per la già menzionata Villa Musco – restaurata tra il 1929 ed il 1930 da Fichera – realizzò delle statue allegoriche poste ai lati dell'altana, definite da Rocca «due modelli ultra tipici del nudo androgino, come era in voga nel gusto degli anni Trenta»[198], mentre negli stessi anni eseguì dei rilievi per la facciata del Palazzo della Borsa di Catania, le decorazioni per l'Odeon (maschere, putti e cornici dall'accentuato senso plastico) e la scultura raffigurante San Giuseppe [Fig. 435] per la nicchia al centro della facciata della chiesa di San Giuseppe in Transito a Catania.

La scultura veniva descritta nel dettagli da Rocca, che la definiva:

> «una figura plasmata in masse dense e morbide, come colate di magma non ancora rappreso, addensate nel blocco massiccio della figura michelangiolesca, gonfia di una tensione contenuta. Specialmente per il gesto intenso del Santo che solleva, stringe e guarda con trasporto il muscoloso Bambino imbronciato, volto invece ad altri pensieri. È un '900 che si carica di pathos barocco per rispondere adeguatamente allo stile della Chiesa di cui deve essere il simbolo»[199].

Inoltre Florio realizzò numerose sculture decorative per le sepolture e le Cappelle del cimitero di Catania, tra le quali Rizzo e Sirchia segnalavano «la scultura del Genio della morte, con le grandi ali avvolgenti come un mantello, nella tomba Di Stefano-Giuffrida» e quella «di gusto modernista, realizzata per il monumento Castiglione-Tirendi, sempre al cimitero di Catania»[200].

Infine bisogna segnalare la produzione medaglistica dell'artista, poiché nel 1935, in occasione del primo centenario della morte di Vincenzo Bellini, Florio eseguì numerose

---

[197] A. Rocca, *L'arte del Ventennio a Catania…,* op. cit., p. 26.

[198] *Ivi,* p. 182.

[199] *Ibidem.*

[200] E. Rizzo, M.C. Sirchia, *Sicilia Liberty*, Palermo 1986, figg. 114-115.

medaglie commemorative [Fig. 436], mentre nel 1951 realizzò «una medaglia commemorativa e un mezzobusto della patrona di Catania, Sant'Agata, opera quest'ultima conservata nel duomo catanese»[201] [Fig. 438]. Rispetto alle Esposizioni Sindacali siciliane, invece, lo spoglio dei cataloghi ha evidenziato la sua presenza soltanto all'edizione del 1933, ove espose un *Cristo* in pietra ed il gesso *Il sordomuto.*

Da questo breve *excursus* è possibile chiarire l'attività decorativa dell'artista ed il motivo del ricorso per le decorazioni ornamentali interne al Palazzo di Giustizia da parte di Fichera: muovendo da un gusto elegante e sinuoso di derivazione Liberty, Florio si adeguò al gusto della committenza ed alle richieste degli architetti dai quali fu coinvolto, realizzando opere caratterizzate da accenti talvolta più classicheggianti e dai toni novecenteschi, talaltra più vicini al gusto Déco. Nel caso del Palazzo di Giustizia, pur essendo stato edificato negli anni Cinquanta, l'artista si riferì ai disegni lasciati dal progettista e, anche nella realizzazione delle figure poste al di sopra degli accessi alle aule, mantenne intatto il gusto monumentale, antichizzante e di derivazione novecentista che aveva caratterizzato le numerose decorazioni realizzate negli anni Trenta.

[201] A. Rocca, *L'arte del Ventennio a Catania…,* op. cit., p. 182.

# CAPITOLO VI.
# I PALAZZI DI GIUSTIZIA IN SICILIA: PALERMO

Prospettiva presentata al Concorso da G. ed E. Rapisardi,
in S. Muratori, Concorso per il nuovo Palazzo di Giustizia di Palermo, "Architettura", XVII, novembre 1938, p. 688.

Piano Regolatore e di risanamento di Palermo, F. Giarrusso, 1885, in S. M. Inzerillo, Urbanistica e società negli ultimi duecento anni a Palermo: piani e prassi amministrativa dall'«addizione» del Regalmici al Concorso del 1939, in Quaderno dell'Istituto di Urbanistica e Pianificazione Territoriale della Facoltà di Architettura di Palermo, 9, 1981.

# 1. LO SVILUPPO DELLA CITTÀ E IL DIBATTITO SUL NUOVO PALAZZO

«Ogni buon catanese che ha affacciato il naso al di là, non dico delle Alpi, ma delle Madonie, recandosi a Palermo; avrà visto e notato, con senso di sorpresa e di dolore, quanta differenza corra tra la parte nuova di quella città e quella della nostra. E, astrazion facendo dalla evidente influenza delle peculiari qualità degli artisti chiamati a decorare con gli edifici le vie, avrà notato un senso di ordine, di finezza e di finitezza, di armonia nella lunga teoria degli edifici di queste arterie edificate; che non dipendono certo da quelle peculiari personali qualità, ma da un bisogno di bellezza diffuso nei cittadini (frutto di nobili tradizioni artistiche), da legislazioni speciali tendenti a migliorar sempre la estetica della città, dalla savia e rigida applicazione di queste. E si sarà domandato quale cieco destino, oltre quello fatale che coi terremoti ci troncò la storia e la tradizione, ci induce a peggiorarci esteticamente. […] E avendo avuto occasione di conoscere ciò che si prepara da Palermo a Mondello e ciò che tutte le grandi città hanno fatto: case economiche, villini per impiegati, case popolari, città giardino»[1].

Nel 1911 Francesco Fichera – che dopo la frequenza della Scuola di Applicazione per Ingegneri di Roma aveva trascorso a Palermo gli anni formativi presso l'Accademia di Belle Arti, conseguendo il Diploma in Architettura nel 1906 e rimanendo fino al 1908 a fianco del suo maestro Ernesto Basile quale assistente – descriveva in questi termini la città di Palermo, paragonandone lo sviluppo, il decoro ed il «senso di ordine, di finezza e di finitezza, di armonia nella lunga teoria degli edifici di queste arterie edificate» alla situazione catanese, della quale lamentava la decadenza, l'indisciplinata espansione e la mancanza di progettazione e di un piano di risanamento. All'inizio del Novecento, infatti, il capoluogo siciliano stava vivendo un periodo fiorente che aveva avuto inizio all'incirca con l'Esposizione Nazionale del 1891 e che coincideva con la cosiddetta stagione Liberty, di cui il maggiore interprete era certamente Ernesto Basile. Sebbene per breve tempo, infatti, Palermo aveva rivestito «il ruolo di città capitale della regione, o, come da più parti viene sostenuto, il ruolo di una delle quattro città capitali insieme a Milano, Napoli e Torino, del modernismo italiano»[2]. Nel giro di pochi anni, tuttavia, la situazione mutò radicalmente se, nonostante i problemi legati alla mancata attuazione del nuovo Piano Regolatore e l'assenza di una vera e propria stagione di rinnovamento edilizio ed urbanistico, il capoluogo etneo divenne ben più

[1] F. Fichera, *Il problema edilizio di Catania: Lettera aperta all'on. G. De Felice Giuffrida*, Catania 1913.

[2] E. Bairati, D. Riva, *Il Liberty in Italia,* Roma-Bari 1985, p. 80.

attivo rispetto al capoluogo panormita, come ricordato all'interno del capitolo dedicato al Palazzo di Giustizia catanese.

Mentre a Catania, come visto, si costituì un vero e proprio gruppo di architetti – molti dei quali formatisi presso la nuova Scuola Superiore di Architettura di Roma – intorno alla figura di Fichera ed in seno al Sindacato, strettamente legato alla capitale, a Palermo si verificò uno scollamento all'interno della Scuola basiliana. Come ricordato da Enrico Calandra nel 1927 a proposito della Prima Mostra di Architettura siciliana, infatti, «tutti i giovani usciti dalla scuola del Basile, cioè dalla scuola di Palermo, sia di Ingegneria, sia di Belle Arti» che sino a qualche anno prima «seguivano il maestro», ormai se ne erano totalmente allontanati, sebbene dal punto di vista professionale la medesima scuola tenesse «ancora il campo come mezzo idoneo a contenere il pubblico grosso trascinato già a seguire la forte personalità del maestro ma inetto a distinguere tra la finezza di lui e la sciattezza dei copisti»[3]. All'inizio degli anni Trenta Fichera si espresse ancora sulla situazione siciliana, proponendo una visione opposta a quella tracciata vent'anni prima che, al di là della faziosità derivante dalla sua posizione, sottolineava ulteriormente le differenze esistenti.

Nel 1931, all'interno del lungo articolo pubblicato a commento dell'Esposizione Internazionale di Architettura Moderna di Budapest su "Architettura e Arti Decorative", l'architetto catanese dichiarava:

> «Palermo, per disposizioni e attitudini storiche, geografiche, politiche e qualità di artisti, è divenuta il quartier generale del cadente mimetismo tradizionalista. Contro cui, però, la Sicilia orientale, con quartier generale a Catania, reagisce vivacemente attraverso una pienezza di maturazione, lungamente elaborata in profondità, e una gagliarda fioritura che affaccia al suolo con impeto, se non vulcanico, primaverile»[4].

L'anno seguente, invece, sulla medesima rivista – che, come più volte ricordato, rappresentava l'organo ufficiale del Sindacato Nazionale Fascista Architetti e che nel

---

[3] E. Calandra, *Sulla prima mostra di architettura siciliana*, in "Rassegna tecnica, mensile del sindacato fascista architetti", Messina 1927, riportato in *Palermo: architettura tra le due guerre (1919-1939)*, Quaderni del Dipartimento in rappresentazione, conoscenza, figurazione, trasformazione dell'ambiente costruito/naturale, Palermo 1987, pp. 190-191.

[4] F. Fichera, *L'Esposizione Internazionale di Architettura Moderna in Budapest (Diario a tre dimensioni)*, in "Architettura e Arti Decorative", X, V-VI, gennaio-febbraio 1931, p. 287.

frattempo aveva mutato la propria denominazione divenendo semplicemente "Architettura" – l'architetto catanese, pur non firmandosi, aveva pubblicato un altro articolo (già citato a proposito del caso del Palazzo di Giustizia di Catania) dall'eloquente titolo *Risveglio architettonico in Sicilia*, nel quale individuava il centro nevralgico dell'«anelito di rinnovamento» e della «recente attività architettonica […] nella regione orientale dell'isola: da Catania a Siracusa ed a Messina»[5].
Come sottolineato anche da Paola Barbera, tale resoconto risultava attendibile, in quanto «tra la fine degli anni Venti e i primissimi anni Trenta» Palermo appariva «immobile mentre le città della Sicilia orientale (erano) interessate (anche se spesso solo in forme concorsuali non mi rado disattese) da una molteplicità di eventi»: sarebbe stato necessario «aspettare ancora qualche anno perché a Palermo, uscita finalmente dall'ormai anacronistico monopolio dell'insegnamento di matrice basiliana», si risvegliassero «forze più attente ai mutamenti internazionali»[6].

Dal punto di vista urbanistico la situazione di Palermo non era molto dissimile da quella, analizzata in precedenza, relativa a Catania: anche in questo caso il Piano di riferimento risaliva al diciannovesimo secolo, ovvero al Piano particolareggiato di risanamento ed ampliamento redatto nel 1889 dall'ingegnere Felice Giarrusso, che era stato reso esecutivo con il Decreto Legge n. 177 del 19 luglio 1894 ma che, in seguito, si era protratto a lungo rimanendo l'unico punto di riferimento ma non trovando piena attuazione[7]. Già nel 1914, ad esempio, l'assessore ai Lavori Pubblici del Comune di Palermo, Giuseppe Lanza di Scalea, si pronunciava a proposito della «necessità imprescindibile» di un nuovo Piano Regolatore per la città in pieno sviluppo edilizio, del quale era stata avanzata la richiesta in Consiglio comunale; come riportato da Barbera, l'assessore, riferendo circa l'impossibilità di attuarlo per la mancanza dei «mezzi

---

[5] N. d. R., *Risveglio architettonico in Sicilia*, in "Architettura", XI, giugno 1932, p. 275.

[6] P. Barbera, *Architettura in Sicilia tra le due guerre*, Palermo 2002, p. 40.

[7] Per approfondire l'analisi urbanistica di Palermo nel periodo in esame si rimanda all'ampia bibliografia esistente, segnalando almeno: S. M. Inzerillo, *Urbanistica e società negli ultimi duecento anni a Palermo: piani e prassi amministrativa dall'«addizione» del Regalmici al Concorso del 1939,* in Quaderno dell'Istituto di Urbanistica e Pianificazione Territoriale della Facoltà di Architettura di Palermo, 9, 1981; id., *Urbanistica e società negli ultimi duecento anni a Palermo: Crescita della città e politica amministrativa dalla "ricostruzione" al piano del 1962,* in Quaderno dell'Istituto di Urbanistica e Pianificazione Territoriale della Facoltà di Architettura di Palermo, 14, 1984 (di recente i due testi sono stati ripubblicati in un unico testo, S. M. Inzerillo, *Urbanistica e società negli ultimi duecento anni a Palermo,* Palermo 2017); I. A. Provenzano, *La grande Palermo, le idee e le trasformazioni urbane tra le due guerre,* Palermo 1982; id., *Urbanistica e architettura a Palermo tra le due guerre,* Palermo 1984; E. Sessa, *Architettura e forma urbana a Palermo tra le due guerre,* in M. Zerillo, *Architettura degli anni trenta a Palermo,* Palermo 1998, pp.15-27.

adeguati» e degli «organi relativi», esprimeva il bisogno di adottare «criteri completamente diversi da quelli su cui (era stato) basato il piano del 1894»[8].

Dalle ricerche condotte presso l'Archivio Centrale di Stato a Roma sono emersi numerosi documenti che attestano la discussione o l'emissione di diversi provvedimenti riguardanti la città: al 4 ottobre 1919, ad esempio, risale una relazione nella quale si riferiva al Presidente del Consiglio dei Ministri circa l'esame dello «schema di legge contenente provvedimenti a favore della città di Palermo, redatto dalla commissione che il Ministro dei Lavori Pubblici nominò con suoi decreti 31 marzo e 25 aprile 1919». Ad eccezione dei lavori portuali, lo schema di legge considerava due branche di lavori pubblici: quelli attinenti a servizi governativi, che avrebbe dovuto compiere lo Stato, e quelli relativi a servizi ed istituti di carattere locale, che avrebbe dovuto compiere il Comune. A proposito della prima tipologia, venivano menzionati:

> «due nuovi istituti di istruzione superiore, un Politecnico ed una scuola superiore di magistero femminile; il miglioramento dei locali esistenti per gli istituti scientifici, per le cliniche universitarie e per la scuola di belle arti; nonché alla costruzione di un nuovo palazzo di giustizia e di nuove sedi per gli uffici doganali e di capitaneria del porto - (art. 3) ed il nuovo edificio per gli uffici postali e telegrafici (art. 4)».

Più avanti, pur considerando «la necessità di tutti lavori», veniva specificato come «la stessa esigenza tecnica della loro esecuzione» non consentisse «di iniziarli tutti contemporaneamente», per cui si proponeva di escludere «dal progetto attuale gli altri impegni di spesa relativi alla costruzione di istituti non ancora esistenti» (per i quali si sarebbe potuto provvedere separatamente attraverso leggi speciali) e di mantenere «soltanto quelli riferitisi ad istituti già esistenti e che abbisogna(va)no di essere posti subito in condizioni di meglio funzionare». Particolarmente urgente risultava, dunque:

> «la costruzione delle nuove cliniche universitarie, del nuovo edificio per l'Istituto di belle arti, e dei nuovi palazzi di giustizia e delle poste, nonché la costruzione degli edifici per la stazione sperimentale agraria e per la scuola pratica di agricoltura, per la scuola industriale ed artistica, che sono bensì di nuova costruzione, ma tali che si possono rapidamente organizzare e che rispondono all'urgentissimo bisogno di sviluppo della cultura tecnica e agricola, e d'altra parte

[8] A. Zanca, *In memoria di Enrico Calandra,* manoscritto, Fondo Antonio Zanca, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo, riportato in: P. Barbera, *Architettura in Sicilia…,* op. cit., pp. 82-83.

la spesa per la costruzione degli edifici ad essere destinati è importato al fondo di cui al D. L. 17 novembre 1918 n. 1698».

Nella tabella allegata, inoltre, venivano riportati gli «oneri a carico dello Stato» e gli «oneri straordinari»:

«Politecnico (Pubblica Istruzione) 10 anni lire 6 milioni
Istituti scientifici e cliniche universitarie (M. Pubblica Istruzione 10 anni) lire 9 milioni
Belle Arti (Id. Id. 10 anni) lire 1.200.000
Palazzo di Giustizia (Grazia e Giustizia, 10 anni) lire 7 milioni
Stazione Agraria (Agricoltura, due anni) lire 200.000
Arredamento Scuola pratica di Agricoltura (Agricoltura, due anni) lire 100.000
Opere Igienica e Case popolari (Interni, anni 20) lire 25 milioni
Zona industriale (LL. PP., anni 10) lire 5 milioni
Totale lire 53.500.000

N. B. nella somma di lire 53.500.000 non sono incluse le seguenti spese, alle quali provveduto con i fondi autorizzati dal D. L. 17/11/1918 n. 1698.
Costruzione edifici postetelegrafonici lire 6 milioni
Concorso dello Stato nella costruzione degli edifici per la Stazione Agraria Sperimentale per la Scuola pratica di Agricoltura lire 800.000
Totale lire 6.800.000»[9].

Al di là della ripartizione tra Stato e Comune, dall'analisi del documento emergono l'assenza di un chiaro riferimento alla necessità di un Piano Regolatore e la menzione, tra i lavori urgenti, «riferitisi ad istituti già esistenti e che abbisognano di essere posti subito in condizioni di meglio funzionare», del Palazzo di Giustizia di Palermo, per la realizzazione del quale era stata prevista una spesa di 7 milioni di lire ed ipotizzato un arco temporale di dieci anni.
Un documento redatto dall'Ispettore Superiore del Genio Civile due anni dopo, il 18 novembre 1921, citava la vicenda riferita dal precedente Decreto, sottolineando come i provvedimenti tendessero

«a combattere la disoccupazione operaia, che già manifestavasi in quella città, e allo stesso tempo a dotarla di tutti quegli Edifici Pubblici che tuttavia mancavano, e dei quali erano stati

[9] Ministero dell'Interno, *Decreto di Legge Interventi a favore della Città di Palermo*, 4 ottobre 1919, ACS, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Gabinetto, Rubriche, 1919, fasc. 7, b. 569.

già provvedute alcune città della penisola, meno importanti per popolazione e movimento commerciale, che non fossero la città di Palermo, prima fra le città della Sicilia».

Le proposte contenute nello schema di Disegno di Legge erano ripartite in otto capi: «A) opere portuali; B) edifici governativi ed istituti di istruzione; C) edifici scolastici comunali; D) opere di carattere igienico e case popolari; E) zona industriale; F) officina da gas; G) norme per le espropriazioni; H) disposizioni di carattere generale». Tali proposte erano accompagnate da una riflessione di carattere generale, utile a comprendere la situazione di fondo dilagante in quegli anni in tutto il Paese: la «preoccupante disoccupazione operaia» nelle grandi città, secondo questa visione, poteva essere combattuta soltanto attraverso

> «la costruzione di Edifici civili, giacché la grande massa di operai composta principalmente di muratori, manovali, cementisti, falegnami, pittori, indoratori, vetrai, stagnai etc. non trova(va)no utili impieghi se non nella casa di abitazione o nell'Edificio Pubblico, essendo tutti mestieri, che non si adatta(va)no ai lavori di campagna, siano pure lavori stradali, ferroviari ed idraulici, ove la massa di operai (era) principalmente costituita da terrazzieri che spesso (erano) anche contadini muratori e manovali».

Veniva, inoltre, riferita l'istituzione di «una Commissione, con l'incarico di rivedere lo schema di legge contenente provvedimenti a favore della città di Palermo, con esclusione dei provvedimenti relativi ai lavori portuali, e di determinare quali dei Lavori Pubblici proposti avessero carattere di urgente necessità» ed erano riportate le relazioni precedenti, risalenti al 20 maggio ed all'11 ottobre 1919, nelle quali erano «giustificate le varie proposte, con l'attuazione delle quali lo Stato italiano (avrebbe pagato) il suo doveroso tributo ad una città che ha dato sempre prova di severa disciplina e di puro patriottismo».

L'interesse nei confronti del documento, al di là dei dettagli tecnici (in parte già presenti nella relazione citata in precedenza), risiede nella descrizione della situazione complessiva della città che, pur presentandosi «così bella e ridente al visitatore», conteneva «in sé il germe roditore di tanta fiorente giovinezza e più di tutti di tanti bambini». Infatti, «ai nuovi quartieri della città, che contorna(va)no il magnifico Viale della Libertà», facevano «contrasto i vecchi quartieri della Kalsa e dell'Albergheria avanzi ancora delle epoche Arabe e Saracene, con le loro viuzze strette e prive di aria, coi loro catoi umidi e fetidi», per cui era «necessario ed urgente che tale sconcio» scomparisse «e che nuove arterie e

nuove piazze» risanassero «quei popolosi rioni». Infine veniva analizzata la «parte finanziaria del progetto di legge» a carico dello Stato, specificando come all'epoca fossero disponibili soltanto 7 milioni, più «altri 12.000.000», somma nella quale erano compresi «10 milioni per la costruzione del nuovo Palazzo di Giustizia da tanto tempo reclamato, sempre promesso e mai costruito»[10]. In questo caso, sebbene non illustrato in maniera approfondita, era presente almeno un riferimento alla necessità di nuove arterie e piazze e, più in generale, di un piano di risanamento; inoltre, come si nota anche in altri documenti degli stessi anni, la cifra del fondo da destinarsi alla costruzione del Palazzo di Giustizia oscillava tra i sette ed i dieci milioni di lire.

Qualche giorno dopo, in risposta a tale documento, il Consiglio Provinciale di Palermo redasse una relazione, inviata il 30 novembre 1921 al Presidente del Consiglio dei Ministri, nella quale venivano esposte «le giuste aspirazioni di Palermo e dell'Isola» nonché il resoconto di una votazione effettuata il 20 novembre a proposito dei doverosi provvedimenti contro la disoccupazione. La causa della preoccupante disoccupazione era imputata alla «chiusura degli stabilimenti industriali» ed al «ritardato inizio delle opere pubbliche», per cui si chiedeva di fornire «lavoro alle maestranze operaie, agevolando ed incoraggiando l'opera delle industrie» con provvedimento immediato, allo scopo di mettere «Città e Provincia […] in condizione di svolgere un'attività politica di opere pubbliche assegnando gran parte di quelle» già previste dalle precedenti leggi e tenendo «conto in principal modo dei bisogni della Sicilia, che è stata finora abbandonata e negletta». Di conseguenza, si sollecitava il Governo ad intervenire «con forti aiuti finanziari alla Sicilia ed a Palermo» attraverso «quella legge speciale per Palermo, a somiglianza di quella già votata per Roma e per Napoli, che l'On. Bonomi, sotto il ministero Orlando aveva già preparato e che recentemente alla deputazione politica e dalle rappresentanze amministrative di Palermo, promise avrebbe subito presentato al Parlamento».

Nel Disegno di Legge allegato, inoltre, occorre notare il punto d) contenuto nell'articolo I, relativo all'autorizzazione della spesa complessiva di 30 milioni di lire, poiché riportava nuovamente la cifra di dieci milioni di lire e specificava l'area nella quale sarebbe stato edificato il Palazzo:

---

[10] Disegno di legge "Provvedimenti a favore della città di Palermo", Relazione a S.E. Il Presidente del Consiglio da parte dell'Ispettore Superiore del Genio Civile, 18 novembre 1921, ACS, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Gabinetto, Rubriche, 1921 (III), b. 8/2 1562.

«per la costruzione e l'arredamento del nuovo Palazzo di Giustizia da erigersi nell'area del palazzo Villarosa e terreni successivi, che saranno espropriati per causa di pubblica utilità ai termini del successivo Art. 24 .....L. 10.000.000»[11].

Dai documenti citati emergono molteplici problematiche, dalla disoccupazione legata al periodo post-bellico ai problemi di fondo della città, relativi alla necessità di opere di risanamento e di carattere igienico-sanitario nonché di nuovi edifici pubblici.
Mentre, però, in tali relazioni e decreti, ad eccezione di qualche rimando, non erano presenti concreti appelli alla necessità di un nuovo Piano Regolatore, nel Regio Decreto 6 maggio 1926, n. 886, "Elenco delle opere pubbliche straordinarie", citato all'interno del testo di Paola Barbera, oltre ad un riferimento circa l'esecuzione «di opere pubbliche straordinarie» tramite l'autorizzazione del Comune di Palermo «a contrarre con il Consorzio di Credito per le Opere Pubbliche […] un mutuo di 300 milioni da effettuarsi durante il decennio 1 luglio 1926-30 giugno 1936 per una somma non superiore annualmente a L. 40 milioni», veniva riconosciuta al Comune di Palermo «la facoltà di presentare un Piano Regolatore generale di risanamento e ampliamento della città, collegando i piani generali o parziali già approvati, integrandoli modificandoli secondo le nuove esigenze».
Come sottolineato dalla studiosa, tuttavia, «l'unica opera» che non sarebbe stata presa in considerazione negli anni successivi sarebbe stata «proprio quella, indispensabile, relativa alla pianificazione del risanamento dell'ampliamento della città»[12]. La vicenda si sarebbe protratta a lungo: dopo la concessione del mutuo, il 23 aprile 1927 il Podestà indisse «la prima (e ultima) riunione per ragionare sul piano regolatore di risanamento della città» e, nello stesso anno, «Paolo Bonci, certamente sollecitato dalle recenti iniziative, pubblicò, sul periodico palermitano "Il Popolo di Sicilia", un piano per la città di Palermo», che si basava «su criteri assolutamente diversi dal piano Giarrusso» e che, «pur supportato da altri e citato in più di un'occasione come una possibile soluzione ai problemi cittadini, non sarebbe stato preso in considerazione»[13].
Nell'ambito di una situazione tesa fra il Sindacato, che continuava «incessantemente a richiedere un pubblico concorso per il piano regolatore, e l'Ufficio Tecnico

---

[11] Consiglio Provinciale di Palermo n. 1562, Voto del Consiglio Provinciale per provvedimenti contro la disoccupazione Palermo, 30 novembre 1921, ACS, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Gabinetto, Rubriche, 1921 (III), b. 8/2 1562.

[12] P. Barbera, *Architettura in Sicilia…*, op. cit., p. 82.

[13] *Ibidem.*

dell'Amministrazione comunale, che continua(va) a mettere in atto alcuni brani del vecchio piano»[14] Giarrusso, le discussioni sulla mancanza del Piano sarebbero proseguite per oltre un decennio.

La mancanza di un'idea organica, in grado di affrontare le problematiche non limitandosi a creare sistemi viari ortogonali o a demolire piccole aree per creare nuovi isolati totalmente sconnessi dai brani storici della città, nel 1932 condusse Gaetano Pavone a riconoscere:

> «Palermo, la capitale dell'isola, non ha un vero e proprio piano regolatore e tutta la sua attività urbanistica si concentra e si esaurisce nel dare vita, ora a un pezzo ed ora a un altro di quel pietoso piano di risanamento improvvisato mezzo secolo addietro. Di fronte al meraviglioso risveglio urbanistico su tutte le città, c'è, in verità da arrossire da morire dalla vergogna nel vedere – e con quale pompa di stamburamenti! – lavorare il piccone, e conseguentemente volar via i milioni, perché a un turpe per vecchiaia, si sostituisca un turpe per concezione urbanistica»[15].

Il Bando di Concorso per il nuovo Piano di risanamento e ampliamento della città di Palermo venne pubblicato soltanto il 26 aprile 1939, e fu riportato sul fascicolo del maggio-giugno 1939 della rivista "Urbanistica"[16]. Tra le copie che si conservano a Palermo, oltre a quella consultata presso il locale Archivio di Stato, bisogna menzionare quella dattiloscritta conservata presso l'Archivio Comunale della città, come riferito da Barbera che, citando Salvatore Inzerillo, vi notava la presenza della firma e di un'annotazione di Marcello Piacentini – «approvo in tutto» – dalla quale si desume la partecipazione dell'architetto romano alla stesura del bando, sebbene ufficialmente la Commissione – incaricata sia della redazione del documento sia della valutazione dei progetti presentati – fosse composta soltanto da «G. Giovannoni, G. B. Basile, S. Benfratello, S. Caronia, C. Chiodi, C. Caffarelli, L. Moretti, P. Rossi De Paoli, A. Mastrogiacomo, E. Carapelle, C. Pipitone (segretario)»[17].

---

[14] *Ivi,* p. 84.

[15] G. Pavone, *Risposta al referendum Atteggiamento dei giovani siciliani,* in "Problemi Siciliani", X, n. 12, dicembre 1932, riportato in: P. Barbera, *Architettura in Sicilia…*, op. cit., pp. 102-103.

[16] "Urbanistica", n. 3, maggio-giugno 1939, pp. 213-214.

[17] S. M. Inzerillo, *Urbanistica e società negli ultimi duecento anni a Palermo*, op. cit., p. 69, riportato in: P. Barbera, *Architettura in Sicilia…*, op. cit., nota 87, p. 196.

Per la conclusione della vicenda, ad ogni modo, sarebbe stato necessario attendere il dopoguerra in quanto la Commissione, come spesso era avvenuto nei Concorsi del Ventennio, assegnò il primo premio *ex-aequo* al «gruppo formato da A. Calza Bini, E. Caracciolo, L. Epifanio, G. Marletta, R. Morozzo della Rocca, L. Piccinato. G. Spatrisano, V. Ziino» ed a quello «formato da A. Susini, L. Foderà, D. Tassotti, L. Orestano, A. Tomassini, L. Vagnetti», mentre il secondo premio andò «al gruppo formato da P. Ajroldi, E. Lenti, L. Quaroni, L. Racheli, G. Sterbini».

Come giustamente notato da Ettore Sessa, molti dei partecipanti erano «vecchie conoscenze dell'urbanistica del Ventennio» e le proposte erano volte al

> «rilancio dell'immagine di Palermo città portuale industriale e finanziaria, con tanto di centro degli affari a mo' di cerniera fra il centro storico e l'espansione del XIX secolo, con cauti diradamenti, con interventi di edilizia economica, con opere e attrezzature infrastrutturali e con qualificazione di ambienti urbani in sequenza per mezzo di sistemazioni a verde».

Tuttavia bisogna ammettere come, sebbene il Regime concepisse in quegli anni «un adeguamento della città al nuovo ruolo quale uno dei vertici del "Triangolo dell'Oltremare"»,

> «a parte alcune sedi istituzionali (fra cui il Palazzo delle Poste di A. Mazzoni, il Palazzo delle Opere Pubbliche di G. Capitò, la Casa del Mutilato di G. Spatrisano, il quartiere del Littorio e poco altro, mentre mancava addirittura la Casa del Fascio) l'ospedale Civico e alcune scuole (oltre a opere portuali di routine), la città che era stata uno dei tre poli economici d'Italia durante la Belle Époque dopo diciassette anni di governo fascista era ferma all'assetto urbano di prima della grande guerra»[18].

Di conseguenza, «l'ambigua decisione della giuria e il rapido avvicinarsi della guerra» non consentirono «alcuno sbocco operativo alle proposte del 1939» che, come segnalato da Paola Barbera, sarebbero riaffiorate frammentariamente «nei disegni del piano di ricostruzione»[19]. Se, dunque, il Concorso per il Piano Regolatore di Palermo non avrebbe condotto all'esito sperato, la vicenda relativa alla costruzione del Palazzo di Giustizia della stessa città – edificio al centro della presente analisi – avrebbe seguito un iter differente

---

[18] E. Sessa, *La nuova immagine della città italiana nel Ventennio fascista*, Palermo 2014, p. 165.

[19] P. Barbera, *Architettura in Sicilia…*, op. cit., p. 108.

per cui, nonostante i rallentamenti nei lavori e la successiva interruzione per via del conflitto mondiale, il Palazzo sarebbe, infine, stato realizzato.

Dalla ricerca condotta presso l'Archivio di Stato di Roma sono, infatti, emersi alcuni documenti che attestano le discussioni a proposito della necessità di un nuovo edificio e dell'individuazione dell'area più consona, sia a proposito del piano (al quale si è già accennato) relativo ai provvedimenti speciali da prendere in favore della città sia in modo più specifico.

Il primo documento relativo alla vicenda risale al 13 agosto 1919: si tratta di una lettera inviata al Presidente del Consiglio dei Ministri dal Consiglio dell'Ordine degli Avvocati di Palermo, nella quale venivano riportate dettagliatamente le discussioni relative alla sede da destinare al nuovo Palazzo di Giustizia, prevista in un primo momento nell'area della via Roma – nuova arteria di collegamento fra la Stazione ferroviaria, la "città nuova" ed il Porto, già ideata da Giarrusso alla fine dell'Ottocento e portata a compimento tra gli anni Venti e gli anni Trenta del Novecento, con la realizzazione successiva di diversi "tronchi" – ove sarebbe sorto, infine, il Palazzo delle Poste progettato da Angiolo Mazzoni, o in un tratto di via Pignatelli Aragona coincidente con il Palazzo Spadafora-Policastrelli.

> «Consiglio dell'Ordine degli Avvocati di Palermo, Protocollo n. 392
> Oggetto: Palazzo di Giustizia
> Allegati N. Uno
> A S. E. Il Presidente del Consiglio dei Ministri, Roma.
>
> Palermo, 13 agosto 1919.
> Abbiamo l'onore di far pervenire alla E. V., qui acchito, un voto di questi Consigli Professionali Forensi riguardante il nuovo Palazzo di Giustizia e siamo certi che la E. V. vorrà degnarsi di tenere in benevola considerazione le legittime aspirazioni di questo Foro.
> Abbiamo altresì comunicato il detto voto alle LL. EE. i Ministri della Grazia e Giustizia e dei Lavori Pubblici e restiamo in attesa di una cortese parola rassicuratrice da parte del Governo da V. E. presieduto.
>
> Con profondo ossequio,
> Il Presidente dell'Ordine degli Avvocati, G. Accardi
> Il Presidente dell'Ordine dei Proc.ri Leali, G. Isabella

Il Consiglio dell'Ordine degli Avvocati ed il Consiglio di Disciplina dei procuratori legali di Palermo.

Ritenuti i precedenti voti emessi dai Consigli Professionali perché il nuovo Palazzo di Giustizia sorgesse al più presto nell'area di via Roma, già destinata alla costruzione degli uffici del Banco di Sicilia;

Ritenuto che nel fine di vedere esauditi questi voti il Consiglio Generale del Banco di Sicilia, consentì, subendo il notevole sacrificio economico di lire 300mila; a retrocedere al Comune di Palermo l'area di via Roma già acquistata da parte della impresa costruttrice.

Ritenuto che per discutibili motivi di opportunità, da parte del Comune, mutando proposito, si pensa di destinare l'area retrocessa dal Consiglio Generale del Banco di Sicilia, per farvi sorgere il Palazzo delle Poste, di cui pare imminente lo inizio della costruzione, rimanendo così frustrati i voti e le legittime aspettazioni dei Consiglio Professionali.

Ritenuto che il progetto di costruire il Palazzo di Giustizia in altra area risultante dalle demolizioni del secondo tratto di via Roma e precisamente nei pressi di porta S. Antonino, è addirittura inaccettabile per la evidente ragione di eccentricità, e perché dato il modo con cui procedono i lavori di demolizione, la costruzione del Palazzo di Giustizia, oramai divenuta urgente, resterebbe rinviata a tempo indeterminato.

Ritenuto che il parere unanime della classe concorde con quello della cittadinanza reclama che sia mantenuta all'area retrocessa dal Banco di Sicilia la primitiva destinazione per cui fu possibile ottenere la retrocessione.

Ritenuto che ove invincibili ragioni imponessero che nella via Roma, invece del Palazzo di Giustizia dovesse sorgere quello delle Poste, dovrebbe sempre escludersi qualsiasi proposta tendente a relegare il nuovo Palazzo di Giustizia nei pressi di S. Antonino, giusta un progetto che i tecnici della Impresa Bonci e Rutelli vorrebbero approvato.

Ritenuto che a rompere ogni ulteriore indugio, se dovrà rinunziarsi alla promessa area di via Roma, potrebbe con soddisfazione scegliersi l'area del Palazzo Spadafora-Policastrelli in via Pignatelli Aragona con giardino e corpi annessi, – che comprende uno spazio di 10mila metri quadrati circa, sufficienti per lo sviluppo di una degna e comoda sede del Palazzo di Giustizia:

I Consigli Riuniti Deliberano di insistere vivamente perché l'area di via Roma retrocessa al Banco di Sicilia resti destinata al costruendo Palazzo di Giustizia, di designare in linea subordinata la scelta dell'area in via Pignatelli Aragona, ritenendo assolutamente inaccettabili la ubicazione assegnata nel progetto della ditta costruttrice in via Roma.

Il Presidente dell'Ordine degli Avvocati, firmato G. Accardi

Il Presidente del Consiglio di Disciplina dei Proc. Legali, firmato G. Isabella»[20].

[20] Lettera del Consiglio dell'Ordine degli Avvocati di Palermo, Protocollo n. 392, al Presidente del Consiglio dei Ministri, in ACS, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Gabinetto, Rubriche, 1919, fasc. 7, b. 569.

Come si nota, in nessun caso era ancora tenuto in considerazione il sito ove sarebbe realmente sorto il Palazzo, mentre emergevano il carattere «urgente» della nuova costruzione e la necessità di scegliere un'area consona, che fosse centrale: proprio per tale motivazione, infatti, veniva esclusa l'area risultante dalle demolizioni del secondo tratto di via Roma nei pressi di porta S. Antonino, ritenuta «inaccettabile per la evidente ragione di eccentricità».

I documenti conservati all'interno del medesimo fondo, relativi ai giorni seguenti, attestano l'interessamento alla questione da parte degli organi centrali: il 21 agosto, infatti, il Capo di Gabinetto scriveva in una nota di «comunicare ai Presidenti dei due Congressi», riferendo come «S. E. il Presidente» avesse «preso in esame i desideri della classe forense palermitana» e si riservasse «una risposta definitiva, dopo aver preso le dovute intese coi colleghi della Grazia e Giustizia e dei Lavori Pubblici».

Al 23 agosto risale, invece, la «Risposta del Capo di Gabinetto Flores indirizzata all'On. Ministero di Grazia e Giustizia e dei Lavori Pubblici», che riferiva:

> «I consigli professionali forensi di Palermo, riuniti in unica assemblea, hanno espresso il voto, che l'erigendo Palazzo di Giustizia sorga su l'area a ciò designata in via Roma, ovvero, subordinatamente, in via Pignatelli Aragona.
> Si prega codesto On.le M.stro favorire gli elementi per una risposta agli interessati»[21].

Un altro documento, non datato ma redatto dal Ministro dei Lavori Pubblici Edoardo Pantano in risposta alla nota ricevuta il 23 agosto 1919, a proposito dei «Provvedimenti speciali a favore della città di Palermo» riferiva di aver «già ricevuto comunicazione, a mezzo del Ministero di Grazia e Giustizia, dei voti espressi dai Consigli professionali Forensi di Palermo, riguardanti l'ubicazione del costruendo Palazzo di Giustizia» e rispondeva che avrebbe tenuto conto di tali voti «al momento della compilazione del progetto», in quanto occorreva «attendere prima la approvazione legislativa del disegno di legge, portante provvedimenti speciali a favore della città di Palermo», che sarebbe stato

[21] Presidenza del Consiglio dei Ministri, Titolo dell'affare: Sicilia, Roma, 23 agosto 1919: Risposta del Capo di Gabinetto Flores indirizzata all'On- Ministero di Grazia e Giustizia e dei Lavori Pubblici, in ACS, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Gabinetto, Rubriche, 1919, fasc. 7, b. 569.

«presentato per iniziativa di codesta On. Presidenza, essendovi interessate diverse Amministrazioni dello Stato»[22].

A riprova dei contatti tra i due Ministeri sembra utile menzionare, inoltre, la presenza di un documento del 1° settembre 1919, emesso dal Ministero di Grazia e Giustizia e dei Culti. Citando un telegramma ricevuto proprio il 23 agosto, il Ministro Mortara riferiva al Presidente del Consiglio dei Ministri di aver trasmesso al Ministero dei Lavori Pubblici, «per ragioni di competenza», «il voto, comunicato con il sopradistinto telegramma, dei Consigli Professionali Forensi di Palermo, i quali si erano anche rivolti direttamente» al suo Ministero, e come presso quel Ministero fossero «in corso gli studi concernenti la costruzione di edifici governativi in quella Città»[23].

Dai documenti successivi individuati, risalenti al 1921, si desume come l'area di via Roma della quale sino a due anni prima si discuteva non fosse più disponibile: i lavori per il Palazzo delle Poste, progettato da Angiolo Mazzoni – che dal 1926 ricoprì la carica di Architetto e Ingegnere del Ministero delle Comunicazioni – in quel lotto, avrebbero avuto inizio nel 1929 e si sarebbero conclusi nel 1934[24].

Di particolare interesse risulta il documento inviato dal Ministro di Grazia e Giustizia Luigi Fera al Presidente del Consiglio dei Ministri in data 19 marzo 1921, poiché riporta dettagliatamente tutte le fasi succedutesi sino a quel momento a proposito della costruzione del nuovo Palazzo di Giustizia:

> «Oggetto: costruzione del nuovo palazzo di giustizia in Palermo.
> On. Presidenza del consiglio dei ministri Roma, 19 marzo 1921
>
> Nel 1919, a seguito della nomina dell'apposita Commissione incaricata di studiare e proporre speciali provvidenze relative alla costruzione di pubblici edifici in Palermo, fu concretato un

---

[22] Ministero dei Lavori Pubblici, Direzione generale delle opere marittime, n.5024, Div. 11a, Risposta alla nota 23.8.919 n. 1083, in ACS, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Gabinetto, Rubriche, 1919, fasc. 7, b. 569.

[23] Ministero di Grazia e Giustizia e dei Culti, n. 1083, divisione VI, Oggetto: Costruzione del nuovo palazzo di giustizia in Palermo, Roma, 1 settembre 1919, in ACS, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Gabinetto, Rubriche, 1919, fasc. 7, b. 569.

[24] Sulla vicenda si veda: D. Sutera, *Una pietra per l'architettura e la città. L'uso del grigio di Billiemi nell'architettura d'età moderna e contemporanea*, Palermo 2015, pp. 199-210; id., *Tipologia, materiali e costruzione: i prospetti colonnati pubblici in Sicilia dall'età post-unitaria al ventennio fascista, tra reminiscenze archeologiche e modernità*, in "ArcHistoR", a. VII, 2020, n. 13, pp. 176-183.

piano organico di proposte in uno schema di decreto Luogotenenziale, che venne presentato a tutti Ministri interessati e nel quale si contemplava anche il problema della sistemazione della sede di tutti gli uffici Giudiziari di quella città.

Per tale problema si discuteva allora se addivenire alla costruzione di un palazzo di Giustizia ed allogarvi tutti gli uffici giudiziari, o se pure escludervi la Cassazione, per la quale si proponeva o di lasciarla nella sua sede di palazzo "Steri", debitamente restaurato ed isolato, o trasportarla nel palazzo del Museo nazionale ed assegnare a questo il palazzo "Steri". Si discuteva anche sulla ubicazione dell'erigendo palazzo, inquantochè i Consigli professionali forensi di Palermo, escludendo qualsiasi altra soluzione, avevano fatto esplicito voto che il palazzo medesimo sorgesse sull'area in via Roma, retrocessa dal Banco di Sicilia al Comune di quella città, e, subordinatamente, su di un'area in via Pignatelli Aragona.

In seguito alle premura venuta dalla Curia e dalla Magistratura questo Ministero, attesa la varietà delle soluzioni proposte, ha creduto recentemente opportuno sentire al riguardo il Procuratore Gen. presso la Corte di Cassazione di Palermo. Il quale ha espresso avviso che la più conveniente soluzione è quella di addivenire alla costruzione di un palazzo di Giustizia nel maggior centro di quella città sulla nuova via Roma ed anche, espropriando il palazzo di Villarosa, sulla via Ruggero Settimo, soluzione che mentre soddisferebbe l'antico e giusto desiderio di Palermo di vedere isolato lo storico palazzo "Steri" per destinarlo a Museo, potrebbe dare alla Giustizia una sete decorosa senza adattamenti che ne intralciano il funzionamento e che rendono inutile qualunque spesa.

Ciò premesso e poiché il Ministero dei Lavori Pubblici ha riferito che la Commissione istituita presso quel Dicastero medesimo per lo studio dei provvedimenti da prendere in favore della città di Palermo, fu sostituita, durante il corso dei lavori, da un'altra Commissione avente sede presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri, alla quale spetterebbe la iniziativa della presentazione del disegno di legge concernente i citati provvedimenti, si prega codesta On. Presidenza di voler fare conoscere a questo Ministero se e quale ulteriore corso si intenda dare al disegno stesso.

Il Ministro Luigi Fera»[25].

Dal documento si apprende come la vecchia sede della Cassazione fosse Palazzo Steri e come si fosse discusso anche a proposito della possibilità di trasferire parte degli uffici giudiziari presso il Museo Nazionale (ospitato all'interno dell'edificio confiscato alla Congregazione di San Filippo Neri all'Olivella in seguito alla soppressione degli ordini religiosi del 1866) trasferendo il Museo presso lo Steri.

[25] Costruzione del nuovo Palazzo di Giustizia in Palermo, 19 marzo 1921, in ACS, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Gabinetto, Rubriche, 1921 (III), b. 8/2 1562.

Emergevano, poi, le due possibilità relative alle aree per una nuova costruzione – «l'area in via Roma, retrocessa dal Banco di Sicilia» (ove, come accennato, sarebbe in seguito stato edificato il Palazzo delle Poste) o quella sita «in via Pignatelli Aragona» – nonché la proposta ritenuta opportuna dal Procuratore Generale della Corte di Cassazione di Palermo che, oltre ad indicare la zona di via Roma, considerava conveniente espropriare «il palazzo di Villarosa, sulla via Ruggero Settimo», al fine di soddisfare «l'antico e giusto desiderio di Palermo di vedere isolato lo storico palazzo "Steri" per destinarlo a Museo» e, al contempo, di «dare alla Giustizia una sede decorosa senza adattamenti» che ne avrebbero intralciato il funzionamento e reso inutile qualunque spesa.

L'area del Palazzo Villarosa era stata proposta anche dal Comitato Cittadino per le Opere Pubbliche di Palermo, come emerge da altri documenti che attestano una votazione avvenuta nel novembre dello stesso anno:

> «Comitato Cittadino per le Opere Pubbliche Palermo
> Ordine del giorno
>
> Il Comitato Cittadino per le Opere Pubbliche, nella tornata del 22 novembre 1921;
> Sentita la relazione del Presidente sullo stato della pratica per la costruzione in Palermo di un "Palazzo di Giustizia"
>
> FA VOTI
>
> che il Ministro Guardasigilli On. Rodinò voglia affrettare i lavori burocratici in corso e faccia emettere, al più presto, il provvedimento ministeriale che dichiari di pubblica utilità l'area del palazzo Villarosa, sulla quale dovrà sorgere il "Palazzo di Giustizia"»[26].

Due giorni dopo, l'esito di tale votazione veniva trasmesso dallo stesso Comitato al Presidente del Consiglio dei Ministri:

> «Comitato Cittadino per le Opere Pubbliche Palermo
> Palermo, lì 24 novembre 1921
> Oggetto: "Palazzo di Giustizia" di Palermo
>
> A S. E. On. Bonomi Presidente del Consiglio dei Ministri Roma

[26] Comitato Cittadino per le Opere Pubbliche Palermo, 22 novembre 1921, in ACS, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Gabinetto, Rubriche, 1921 (III), b. 8/2 1562.

Ho l'onore di trasmettere alla Eccellenza Vostra copia dell'ordine del giorno del Comitato Cittadino per le Opere Pubbliche di Palermo, da me presieduto, votato nella seduta del 22 corrente e relativo alla costruzione del "Palazzo di Giustizia". Per incarico del Comitato stesso prego vivamente l'E. V. di dover prendere nella dovuta considerazione quanto col suddetto voto si chiede, non solo; ma di riconoscerne la grande urgenza, al fine di evitare che il provvedimento di dichiarazione di pubblica utilità dell'area del palazzo Villarosa, ove per desiderio unanime della cittadinanza e dei vari Comitati interessati dovrà sorgere il "Palazzo di Giustizia", trovi l'area suddetta vincolata a negozi o speculazioni che si vociferano prossimi.
Ringraziando l'E. V. dell'interessamento che vorrà prendere per la sollecita conclusione della pratica, mi professo dell'Eccellenza Vostra devotissima.
Il Presidente del Comitato»[27].

Un altro documento attesta, inoltre, la trasmissione del «voto del Comitato di Palermo "Pro Palazzo di Giustizia" per la sollecita costruzione di tale Palazzo in quella città» all'On. Ministero della Giustizia, ad opera del Segretario Capo Scavonelli, in data 5 ottobre 1921[28].

A proposito del precedente edificio, già menzionato, bisogna specificare come in realtà il Palazzo Chiaramonte Steri, già sede del Tribunale della Santa Inquisizione tra il 1600 ed il 1782[29], ospitasse i Tribunali e la Dogana sin dal 1800. Nonostante le discussioni ed i provvedimenti (in parte citati) intrapresi negli anni Venti e Trenta del Novecento che, come si vedrà più avanti, avrebbero condotto all'indizione del Concorso Nazionale nel 1937, Palazzo Steri ospitò tali uffici sino alla fine degli anni Cinquanta, quando fu inaugurato il nuovo Palazzo. La permanenza presso la sede sita in piazza Marina, attestata da diverse fonti, è documentata anche da alcuni filmati individuati all'interno dell'Archivio LUCE e risalenti al 1958: si tratta del video risalente al 15 gennaio 1958 – *Solenne cerimonia a Palazzo Steri,* all'interno della rubrica "Orizzonte cinematografico" n. 82 – della durata di 32 secondi e dedicato all'apertura dell'anno giudiziario[30], di quello risalente al 13 febbraio 1958 – *Palermo. Inaugurazione del nuovo Palazzo di Giustizia,* nella rubrica "Vita ufficiale",

---

[27] Comitato Cittadino per le Opere Pubbliche Palermo, 24 novembre 1921, Oggetto: "Palazzo di Giustizia" di Palermo, in ACS, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Gabinetto, Rubriche, 1921 (III), b. 8/2 1562.

[28] Foglio di trasmissione all'On. Ministero della Giustizia, Roma, 5 ottobre 1921, in ACS, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Gabinetto, Rubriche, 1921 (III), b. 8/2 n. 1562.

[29] G. Palermo, *Guida istruttiva per potersi conoscere tutte le magnificenze della Città di Palermo*, Vol. II, Palermo 1816, p. 29.

[30] patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000091827/2/solenne-cerimonia-palazzo-steri (ultima consultazione: 15/03/2021).

n. 1099 de' "L'Europeo" – della durata di 40 secondi[31] e del video *Le conquiste della Sicilia* (risultante da un montaggio di numerose scene girate tra il 1958 ed il 1959), per la rubrica "Documentario Ciak", della durata di 7 minuti e 39 secondi[32].

Il primo filmato mostrava la facciata di Palazzo Steri da due inquadrature differenti, entrambe riprese da piazza Marina, e successivamente l'Aula all'interno della quale si era svolta la cerimonia, affollata da autorità, giornalisti e civili. Una voce narrante commentava le immagini:

> «Si apre solennemente nel nome del popolo italiano l'anno giudiziario della Corte d'Appello di Palermo. Palazzo Steri presenta l'aspetto delle grandi occasioni: alla solenne cerimonia partecipano, infatti, sua Eminenza il Cardinale Ruffini e le più alte autorità civili e militari del capoluogo della Regione siciliana. Dopo l'elevata relazione del Procuratore generale Pietro Merra, il quale ha tracciato con dovizia di particolari un ampio quadro dell'attività svolta nel 1957, il Presidente Romano ha pronunziato la tradizionale formula di apertura».

Il secondo filmato, *Palermo. Inaugurazione del nuovo Palazzo di Giustizia,* mostrava, invece, sia la vecchia sede sia il nuovo edificio monumentale: il video si apriva con un'inquadratura dell'interno del Palazzo di Giustizia gremito dalla folla e si soffermava su singole personalità di rilievo; di concerto con la voce narrante si spostava, poi, sulla sede di Palazzo Steri, inquadrato dall'esterno mostrando il dettaglio di un giudice che si apprestava a varcare la soglia dell'edificio. La sequenza successiva, inserita allo scopo di mostrare l'inadeguatezza dell'antica sede, mostrava la facciata fatiscente e l'interno del Palazzo attraverso il portone d'accesso aperto, da cui si scorgevano delle galline beccanti per terra. Le ulteriori sequenze erano nuovamente dedicate alla sede appena terminata, e mostravano il solenne momento del taglio del nastro per l'inaugurazione, un'inquadratura dell'esterno – presumibilmente ripresa da uno dei palazzi che si trovavano alla fine di via J. W. Goethe e non dal livello stradale – ed un'immagine finale che mostrava l'interno di un'Aula del Tribunale, nella quale era possibile distinguere un bancone centrale, due tavoli e le rispettive sedute ed, al centro della parete di fondo, un Crocifisso.

---

[31] patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000090809/2/palermo-inaugurazione-del-nuovo-palazzo-giustizia (ultima consultazione: 15/03/2021).

[32] patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000090103/1/le-conquiste-della-sicilia (ultima consultazione: 15/03/2021).

La voce narrante di commento, in questo caso, affermava:

> «Palermo. Alla presenza del più eletto pubblico cittadino e di una larga rappresentanza politica si inaugura il nuovo Palazzo di Giustizia. Da molti secoli e praticamente fino a ieri la Magistratura siciliana aveva dovuto accontentarsi di svolgere il suo alto ministero nel decrepito Palazzo Steri, costruito nel XIII secolo. D'ora in poi in ambienti più razionali e dignitosi, anche la Magistratura siciliana, proseguendo nella sua tradizione di illuminata indipendenza, continuerà a garantire ai cittadini che la legge è eguale per tutti, che la vita italiana si deve svolgere entro le leggi dello Stato».

Sebbene il nuovo edificio fosse stato già completato ed inaugurato nel 1958 (il sito dell'Archivio LUCE riporta la data del 13 febbraio 1958, ma in realtà la cerimonia ufficiale ebbe luogo il 2 marzo, come riferito dalla stampa e da alcuni documenti che verranno citati in seguito), dal primo filmato è possibile dedurre che anche quell'anno il relativo anno giudiziario fu inaugurato presso il vecchio Palazzo sito in piazza Marina.

Il Palazzo di Giustizia era mostrato anche nel terzo filmato citato: dal minuto 01:59 al minuto 02:10 veniva inquadrato il nuovo edificio monumentale dall'esterno, dapprima con una vista dalla fine di via J. W. Goethe, ad altezza strada, e successivamente più da vicino, mostrando un uomo intento a percorrere lo scalone di accesso a riprova dell'entrata in funzione del Palazzo. In questo caso i fotogrammi erano privi di commenti o accompagnamenti sonori e l'immagine dell'edificio era utilizzata in chiave propagandistica al fine di illustrare le "conquiste della Sicilia", come suggerito dal titolo. Nel video, infatti, erano mostrati numerosi edifici in costruzione ma, accanto a quelli di edilizia popolare – realizzati in virtù della Legge regionale 12 febbraio 1955 n. 12, "Costruzione di alloggi popolari in Sicilia", come veniva indicato da un cartello dell'Assessorato ai Lavori Pubblici regionale, inquadrato all'interno di un cantiere – venivano mostrati i nuovi edifici rappresentativi: il Palazzo di Giustizia (sebbene, come si vedrà, l'edificio esprimesse pienamente i caratteri del periodo precedente) e, nel *frame* successivo, il nuovo Grattacielo dell'INA Assitalia[33], progettato tra il 1951 ed il 1954 da Carlo Broggi nell'area del Palazzo Villarosa che, come accennato, per alcuni anni era stato ritenuto il sito ideale per il nuovo Palazzo di Giustizia.

---

[33]Per approfondire la vicenda del grattacielo INA si veda: S. Bertorotta, T. Basiricò, C. Clauss, *Il "grattacielo" INA a Palermo: una progettazione complessa*, in P. G. Bardelli, A. Cottone, F. Nuti, S. Poretti, A. Sanna (a cura di), *La costruzione dell'architettura. Temi e opere del dopoguerra italiano*, Roma 2009, pp. 145-161.

Fin dai tempi del Piano Giarrusso, infatti, l'area era stata al centro di numerose ipotesi di utilizzo, poiché il Palazzo, progettato intorno al 1790 da Giuseppe Venanzio Marvuglia ma completato solo fino al livello del primo ammezzato, era considerato in una posizione ideale per l'edificazione di edifici pubblici, per via della sua centralità anche rispetto ai nuovi sviluppi della città.
Come ricostruito da Simona Bertorotta e Tiziana Basiricò, dopo aver costituito «fino ai primi decenni del 1900 il reale cuore pulsante della vita culturale, sociale, sportiva e mondana della città di Palermo», nel 1923 i numerosi eredi del Palazzo chiesero «al Comune di Palermo di redigere un decreto di esproprio per pubblica utilità, avente il fine di risanare anche quella centralissima zona non compresa nei vari stralci dei piani di risanamento che si andavano redigendo in quegli anni», mentre «con Regio decreto 15 gennaio 1931 l'ufficio tecnico comunale approvò il "Piano regolatore edilizio del rione Villarosa ed adiacenze", da effettuarsi entro un termine di 10 anni e da eseguirsi sotto la dichiarazione di pubblica utilità» alla quale sarebbe seguito l'esproprio dell'area e la demolizione dell'edificio, allo scopo di costruire edifici pubblici e privati.
Il decreto, tuttavia, fu prorogato «dal Regio decreto legge 9 gennaio 1944, di ulteriori 9 anni spostandone il termine al 15 gennaio 1950» per difficoltà legate all'accettazione delle indennità da parte degli eredi, che nel dopoguerra crearono il "Consorzio Immobiliare Villarosa" allo scopo di «poter ricavare dei buoni utili dalla vendita dei terreni e degli edifici da costruire ed immettere nel libero mercato in un periodo reso particolarmente fervido dall'incipiente ricostruzione postbellica»[34].

Al di là dei dettagli e delle vicende successive che interessarono l'area – al centro di numerosi concorsi ed edificazioni negli anni Cinquanta –, da quanto brevemente tratteggiato emergono sia il motivo dell'interesse da parte del Comitato Cittadino per le Opere Pubbliche di Palermo, che già nel 1921, come riferito in precedenza, aveva proposto di espropriare la zona allo scopo di destinarla al nuovo Palazzo, sia, almeno implicitamente, il motivo della mancata realizzazione del Palazzo di Giustizia in quel sito: le lungaggini relative ai tentativi di esproprio ed alla difficoltà di un accordo con tutti gli eredi avrebbero dilatato i tempi di costruzione dell'edificio, la cui urgenza non permetteva ulteriori ritardi (sebbene, come si vedrà, in realtà prima dell'interruzione dovuta alla guerra

[34] T. Basiricò, S. Bertorotta, *L'area Villarosa a Palermo in due secoli di piani e progetti*, in P. G. Bardelli, A. Cottone, F. Nuti, S. Poretti, A. Sanna (a cura di), *La costruzione dell'architettura. Temi e opere del dopoguerra italiano*, Roma 2009, pp. 134-135.

fossero state realizzate soltanto le fondazioni, il seminterrato ed una parte del piano rialzato del Palazzo).

Tornando alla vecchia sede ed alla necessità di un nuovo Palazzo di Giustizia per il capoluogo siciliano, sembra interessante citare un ulteriore riferimento, contenuto all'interno della tesi di dottorato di Carmen Genovese, *Francesco Valenti e la cultura del restauro nel primo novecento in Sicilia*[35], che, nel secondo capitolo, affrontava alcuni casi studio dei restauri operati da Valenti, fra cui quello di Palazzo Chiaramonte Steri a Palermo.
Nel paragrafo dedicato agli interventi sull'edificio nel primo Novecento, infatti, era riportata una lettera indirizzata da Giuseppe Rao (all'epoca a capo della Soprintendenza ai monumenti) al Presidente della Commissione Conservatrice dei Monumenti, conservata presso l'Archivio Storico della Soprintendenza di Palermo ed attraverso la quale è possibile ricostruire il dibattito sorto intorno agli usi ed alle ipotesi di restauro del Palazzo ed alla necessità di una nuova sede per il Tribunale. All'interno della missiva, infatti, veniva narrato come nel 1919, nel corso di una riunione tra i rappresentanti del Foro, il Sindaco ed i membri dell'Associazione per il monumento dei forestieri, fosse stato «fatto il celebre voto di conservare il palazzo Chiaramonte destinandolo non più ai locali giudiziari, ma piuttosto al Museo Archeologico; e di costruire il palazzo di Giustizia nell'area libera di via Roma, aggregandovi i locali dell'attuale Museo Nazionale».
Dopo diverse considerazioni, tuttavia, il capo della Soprintendenza concludeva il proprio ragionamento sostenendo come non fosse il caso di spostare le collezioni archeologiche dal Museo Nazionale – i cui «grandiosi cortili si presta(va)no benissimo per la esposizione che in atto» possedeva e sarebbero state sufficienti «anche pel suo sviluppo avvenire», qualora vi si fosse aggregata «una parte della area libera di via Roma» – e, di conseguenza, esortava a lasciare «liberi i Signori Giudici ed Avvocati di erigere il Palazzo di Giustizia dove credano opportuno»[36].

Allo scopo di completare il quadro relativo alla situazione urbanistica di Palermo ed alle vicende legate alla scelta definitiva dell'area ove sarebbe sorto il Palazzo di Giustizia,

---

[35] C. Genovese, *Francesco Valenti e la cultura del restauro nel primo novecento in Sicilia,* Università degli Studi di Napoli Federico II, Dipartimento di Storia dell'Architettura e Restauro, Dottorato di ricerca in Conservazione dei Beni Architettonici, XVIII ciclo, Tutor Prof. Franco Tomaselli.

[36] G. Rao, *Lettera al Presidente della commissione Conservatrice dei Monumenti*, minuta, 19 febbraio 1919, Archivio Storico della Soprintendenza di Palermo, BN. 608. Riportata in: C. Genovese, *Francesco Valenti e la cultura del restauro nel primo novecento in Sicilia,* op. cit., pp. 51-52.

sembra interessante menzionare l'articolo pubblicato nel 2002 da Emanuele Nicosia, Salvatore Dalia e Pietro Barresi sul Bollettino dell'Ordine degli Ingegneri di Palermo[37]. Al suo interno, infatti, erano presenti due sezioni dedicate all'amministrazione della giustizia nella città dopo l'Unità d'Italia e soprattutto al "Problema del Palazzo di Giustizia nel contesto dello sviluppo urbanistico", affrontato considerando il periodo 1860-1937.

Il contenuto di tali paragrafi risulta di grande interesse poiché permette di integrare le informazioni sinora illustrate. A proposito della vecchia sede sita in piazza Marina, ad esempio, lo scritto sottolineava «la pessima situazione logistica delle esistenti sedi giudiziarie palermitane», in quanto «il Palazzo Steri diventava sempre più fatiscente ed angusto, e per riflesso alcuni uffici migravano in altri siti sparsi qua e là per il centro storico»: «la Procura generale, ad esempio, stava in via Garibaldi; la Corte d'Assise era allocata, dal 1866, nel convento di S. Francesco d'Assisi». Inoltre veniva denunciata la scarsità di ambienti disponibili, citando uno degli ultimi grandi processi svoltisi prima dell'inaugurazione del nuovo Palazzo, ovvero quello nei confronti della banda Giuliano, «celebratosi nella chiesa di Montevergini», che dimostrava come lo Stato, fino ad allora, avesse trascurato «le esigenze di efficienza e di decoro della giustizia […] in una città importante e problematica come Palermo»[38].

Il paragrafo relativo al contesto urbanistico dall'Unità d'Italia al 1937 (anno in cui, come si vedrà, venne bandito il Concorso Nazionale per il nuovo Palazzo) evidenziava, invece, la grave situazione igienico-sanitaria ed abitativa cui si è già fatto riferimento – citando, ad esempio, l'epidemia di colera del 1866 – e la conseguente necessità di «risanare gli abitati». Per questo erano citati alcuni tentativi che non trovarono attuazione, riportando parte delle notizie desunte dal testo di Rosario La Duca del 1981: il primo tentativo si doveva al duca Benso della Verdura, «primo sindaco della città postunitaria» che aveva incaricato una Commissione, della quale faceva parte Giovan Battista Filippo Basile, di «ideare un vasto piano di fondamentali riforme ed ingrandimento, che rispondesse alla civiltà dei tempi, e mettesse Palermo al livello delle migliori città d'Europa»[39], dal quale

---

[37] E. Nicosia, S. Dalia, P. Barresi, *Il Palazzo di Giustizia di Palermo. Un'opera pubblica che si può definire esemplare per la corretta e feconda sinergia tra quanti vi contribuirono e l'accurata scelta dei materiali*, in Bollettino Ordine degli Ingegneri Palermo, n.1/2002, pp. 56-70.

[38] *Ivi,* p. 56.

[39] R. La Duca, *Vicende urbanistiche di Palermo dal 1778 al 1950,* in *Storia della Sicilia,* X, Palermo 1981, p. 130.

scaturirono tre progetti «denominati, rispettivamente, “grandioso”, “economico” e “medio”»[40]; il secondo, risalente al 1866, ad opera dell’Ufficio Tecnico Municipale.

Veniva, poi, menzionato il Piano di risanamento e di ampliamento dell’ingegnere Felice Giarrusso, divenuto «lo strumento urbanistico regolatore della città per oltre sessant’anni», e si riferiva come «per quasi un cinquantennio» gli interventi urbanistici più significativi nella città fossero consistiti nell’«incardinare il “nuovo” (fosse esso costituito dal Teatro Massimo, dalla via Roma o da tanti altri interventi) in un contesto di demolizioni e sventramenti di vasti rioni a maglia fitta dove il sole stentava a penetrare»[41]. L’articolo citava, altresì, alcuni progetti urbanistici di iniziativa privata, «come il piano Scaglia (1923), intitolato “Per il radicale rinnovamento di Palermo”, nel quale si propone(va) di realizzare, oltre alle poste centrali ed alle scuole nelle borgate, anche un palazzo di giustizia, e quello Bonci (1927) nel quale, invece, il problema»[42] del Palazzo di Giustizia continuava ad essere ignorato.

Gli autori del testo segnalavano, poi, il Regio Decreto n. 886 emesso il 6 maggio 1926, menzionato in precedenza, a proposito della ulteriore proroga della «legge di pubblica utilità del 1894» e della concessione di un grande mutuo al Comune, per intervenire nell’arco di un decennio sul risanamento della città e sull’esecuzione di opere pubbliche straordinarie attraverso un nuovo Piano Regolatore, in vista del quale veniva autorizzata l’indizione di un concorso (emesso soltanto nel 1939 e, come illustrato, con esiti nulli). Nel citare le costruzioni più importanti degli anni successivi – fra le quali bisogna menzionare i nuovi edifici realizzati nella seconda metà degli anni Trenta nel rione San Giuliano in seguito a numerose demolizioni, ossia il Provveditorato alle Opere Pubbliche di Giuseppe Capitò, la Casa del Mutilato di Giuseppe Spatrisano e la Caserma dei Vigili del Fuoco di Antonino Pollaci – veniva, poi, specificato come la copertura delle spese provenisse sempre dal finanziamento statale ma come non fosse stata «fin dall’inizio dettagliatamente suddivisa, salvo alcune opere considerate prioritarie, come la rete fognaria, il nuovo mattatoio, il nuovo Policlinico»[43].

---

[40] E. Nicosia, S. Dalia, P. Barresi, *Il Palazzo di Giustizia di Palermo. Un’opera pubblica…,* op. cit., p. 57.

[41] *Ibidem.*

[42] *Ivi,* p. 58.

[43] *Ibidem.*

A tale elenco occorre aggiungere il Palazzo di Giustizia, sebbene non menzionato da Nicosia, Dalia e Barresi poiché, come accennato riportando i documenti individuati presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma, all'epoca la costruzione dell'edificio era già stata prevista, dal momento che ne era stata ipotizzata la realizzazione nell'arco dei dieci anni successivi e determinata la cifra da stanziare, che variava tra i 7 ed i 10 milioni di lire. Al di là della necessaria precisazione, la vicenda dell'ultimo caso citato, ovvero il nuovo Policlinico, risulta di particolare interesse in quanto, come sottolineato anche all'interno del testo, «proprio l'avvio di quest'ultima opera creò le premesse indispensabili al successivo cantiere del nuovo Tribunale» e permise di individuare l'area definitiva ove sarebbe sorto, dopo le discussioni e le incertezze brevemente illustrate, che ruotavano intorno ai siti di via Roma, di via Pignatelli Aragona o del Palazzo Villarosa.

A partire dal 1927-28 «si cominciò a pianificare la sistemazione organica e razionale delle cliniche della Facoltà medica dell'Ateneo palermitano, raggruppandole nella vasta area, allora suburbana, della Feliciuzza, a cui avrebbe fatto seguito l'abbandono delle sedi sparse in varie zone della città». Fra queste sedi, di particolare interesse rispetto all'argomento in oggetto è l'antico Ospedale, «situato sul bastione della Concezione, all'angolo occidentale della cortina muraria cinquecentesca, frontistante la vasta piazza Marmi, dedicata nel 1889 a Nicolò Turrisi, alla confluenza delle vie Volturno, Mura di Porta Carini ed Alberto Amedeo»[44]. L'area ove sorgeva l'edificio, infatti, fu destinata al Palazzo di Giustizia, poiché «la graduale definizione dei nuovi plessi universitari, a partire dal 1932, consentiva di dare inizio al trasloco delle Cliniche, così recuperandosi la disponibilità delle aree precedentemente occupate sul bastione»[45].

A proposito del dibattito sul sito più opportuno per il nuovo edificio occorre notare come, oltre alle aree riportate in precedenza, gli autori – citando un articolo apparso sul quotidiano "L'Ora" del 4 maggio 1935 menzionato da Valerio Cammarata[46] – riferissero l'esistenza di ulteriori ipotesi: la «riconferma della zona di Piazza Marina», lo spostamento «verso via Archirafi o verso il Rione Villarosa, o, ancora, verso l'isolato prospiciente la Piazza Giulio Cesare, tra gli sbocchi delle vie Roma e Maqueda» sebbene, come è emerso dai documenti citati in precedenza, quest'ultima ipotesi – corrispondente all'area

---

[44] *Ibidem.*

[45] R. Corrao, *La vertenza "Alicata": una storia emblematica,* in Bollettino dell'Ordine degli Ingegneri della Provincia di Palermo, luglio-dicembre 1996, p. 14.

[46] V. Cammarata, *Architetture e opere pubbliche a Palermo 1930-1940*, Palermo 1999, p. 170.

nei pressi di porta Sant'Antonino – fosse stata sin da subito ritenuta inaccettabile per l'assoluta mancanza di centralità.

Ad ogni modo, la questione trovò il naturale compimento poiché le aree di piazza Marina, via Archirafi e Sant'Antonino vennero escluse essendo ritenute periferiche o comunque inadatte, l'area di via Roma individuata originariamente venne adoperata per la costruzione del Palazzo delle Poste mentre nel rione corrispondente al Palazzo Villarosa le questioni legate all'esproprio, come accennato, si trascinarono sino al secondo dopoguerra. L'area dell'antico Ospedale, invece, cominciò ad essere considerata poiché nell'autunno del 1932 il Comune di Palermo elaborò un piano di risanamento del Rione Concezione e Porta Carini «concepito come variante del Piano di Risanamento Generale, approvato con L. 19 luglio 1894, n. 344 e contenente misure per il risanamento anche di zone limitrofe, in precedenza non considerate» e «già nel mese di ottobre, si diede inizio alla demolizione del bastione»[47].

A proposito di tali vicende bisogna notare come anche gli autori dell'articolo denunciassero la frammentarietà delle fonti necessarie ad attestare il momento della scelta definitiva dell'area del Bastione aragonese per il nuovo Palazzo. Venivano, però, citati due Decreti Regi utili a definire le tempistiche, ovvero il n. 1649 del 5 ottobre 1937 (pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale del Regno n. 232 del 5 ottobre 1937), che approvava il suddetto Piano di Risanamento del Rione Concezione e Porta Carini, e quello n. 480 del 7 marzo 1938 (pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale del Regno n. 109 del 14 maggio 1938 e convertito in Legge n. 1108 del 16 giugno 1938), che conteneva «la statuizione delle norme attuative del Piano stesso». Inoltre il testo riferiva le difficoltà legate alla «ingentissima mole di materiale da sbancare» – circa 160.000 metri cubi, come riportato da Cammarata[48] – e «l'imprevisto affioramento, all'interno delle mura, di altre vestigia più antiche, potenzialmente meritevoli di tutela». Dal volume di Valerio Cammarata è possibile desumere ulteriori notizie relative a questa fase, in quanto l'architetto informava circa l'impegno formale da parte del Ministero dei Lavori Pubblici alla costruzione del nuovo edificio, intrapreso nel gennaio del 1933 «affidando i lavori di progettazione al Genio Civile di Palermo, con la mediazione del Provveditorato alle Opere Pubbliche»[49].

---

[47] E. Nicosia, S. Dalia, P. Barresi, *Il Palazzo di Giustizia di Palermo. Un'opera pubblica…,* op. cit., p. 59.

[48] V. Cammarata, *Architetture e opere pubbliche…,* op. cit., p. 146.

[49] *Ibidem.*

L'articolo pubblicato sul Bollettino dell'Ordine degli Ingegneri, infine, individuava il 1937 quale momento della cessione del terreno da parte dell'Ospedale Civico al Comune di Palermo (in cambio di alcune aree comunali prossime all'area ove stava sorgendo il nuovo Ospedale), e la conseguente cessione al Demanio dello Stato per la costruzione del Palazzo di Giustizia – finanziato dal Ministero dei Lavori Pubblici – "ripagata" da alcuni lotti ceduti al Comune nei pressi di Porta Carini. Tali informazioni sono desumibili, altresì, dalla già citata Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia n. 109 del 14 maggio 1938, ove venne pubblicato il Regio Decreto-Legge 7 marzo 1938 n. 480, "Norme per l'attuazione del piano di risanamento del Rione Concezione e Porta Carini nella città di Palermo", che fissava i criteri legislativi per la determinazione delle indennità da corrispondere ai proprietari degli immobili da espropriare (stabiliti nella legge 19 luglio 1894, n. 344 per gli immobili la cui espropriazione era già stata autorizzata) e la procedura da seguire per la loro esecuzione. Nell'articolo 3 vi era un preciso riferimento al Palazzo di Giustizia:

> «In corrispettivo della cessione dell'area destinata alla costruzione del nuovo Palazzo di giustizia è autorizzata la cessione al comune di Palermo, da parte del Demanio dello Stato, degli immobili sottoindicati occorrenti per l'attuazione del piano di risanamento:
> Mappale n. 7309 – Regia università degli studi di Palermo, via Mura di Porta Carini, Scuola di anatomia, T. 7; imp. 300,
> Mappale n. 23146 – Regia università degli studi di Palermo, via Mura di Porta Carini, Gabinetto anatomico ed aula, T. 15-1-17; imp. 3333, 33;
> Mappale n. 30330 – Demanio dello Stato, via Mura di Porta Carini, Gabinetto di istologia, T. 6; imp. 900;
> Mappale n. 30331 – Demanio dello Stato, via Mura di Porta Carini, Casa, T. 4; imp. 360;
> Mappale n. 30332 – Demanio dello Stato, via Mura di Porta Carini, Casa; imp. 468»[50].

[50] Regio Decreto-Legge 7 marzo 1938 n. 480, *Norme per l'attuazione del piano di risanamento del Rione Concezione e Porta Carini nella città di Palermo*, Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia, a. 79, n. 109, 14 maggio 1938, p. 1797.

S. Muratori, Concorso per il nuovo Palazzo di Giustizia di Palermo, in "Architettura", XVII, novembre 1938, pp. 688-689.

# 2. L'INDIZIONE DEL CONCORSO NAZIONALE

Nel novembre del 1937 sulle pagine della rivista "L'Architettura Italiana" veniva data notizia del Concorso Nazionale per il progetto del Palazzo di Giustizia di Palermo:

«È indetto un concorso fra gli architetti ed ingegneri italiani iscritti nei rispettivi Albi e Sindacati professionali, per il progetto di massima di un edificio destinato a Palazzo di Giustizia da costruire in Palermo.

L'importo dell'opera non dovrà superare la somma di L. 14 milioni e pertanto nella relazione del progetto dovrà essere data giustificazione della somma occorrente alla costruzione dell'edificio, distinguendo la parte costruttiva da quella decorativa e da quella per impianti di ascensori, montacarichi, telefoni interni, riscaldamento, illuminazione e per ogni altro impianto che si addica alla destinazione dell'edificio.

Il progetto di massima dovrà constare degli elaborati seguenti: 1) planimetria generale nella scala 1:500; 2) piante quotate di tutti i piani e del seminterrato nella scala 1:100. Nelle piante, entro ciascun ambiente, sarà scritta la relativa destinazione e tutti gli ambienti appartenenti allo stesso Ufficio (Corte d'Appello, Corte di Assise, etc.), saranno tinteggiati con velatura di uguale colore. La velatura sarà di diverso colore da ufficio ad ufficio; 3) tutti i prospetti esterni ed interni dei cortili dell'edificio nella scala 1:100; 4) almeno tre sezioni nella scala 1:100; 5) una prospettiva presa da un punto di vista reale e da indicarsi nella planimetria. La superficie del disegno non dovrà superare i decimetri quadrati 80 (ottanta), la prospettiva potrà essere eseguita con qualsiasi tecnica; 6) schizzi prospettici relativi agli ingressi principali, agli atrii, allo scalone d'onore, alle sale di udienza ed ai vani più importanti dell'edificio; 7) schizzi prospettici relativi specialmente agli interni, in numero non maggiore di tre e di dimensioni complessive non maggiori di dmq. 80. I prospetti saranno disegnati geometricamente a solo contorno. I disegni dovranno essere fissati su telaio rigido senza cornice; 8) n. 3 copie fotografiche in formato 13 x 18 della pianta del piano rialzato in carta bianca lucida e della prospettiva di cui al precedente punto 5, in carta seppia rugosa matta; 9) relazione dettagliata nella quale risultino i criteri seguiti nel progetto, nonché le modalità strutturali e decorative che si propongono.

Tutti i progetti dovranno essere controdistinti con un motto che sarà ripetuto chiaramente su tutti gli elaborati in luogo della firma, mentre i certificasti di iscrizione all'Albo e al Sindacato professionale saranno chiusi in busta sigillata contrassegnata dallo stesso motto.

Tali certificati dovranno essere redatti in carta bollata e debitamente legalizzati in data posteriore a quella del presente bando.

I progetti dovranno essere fatti pervenire completi non più tardi delle ore 19 del giorno 30 dicembre 1937-XVI a cura e spese dei concorrenti al Ministero dei Lavori Pubblici (Direzione generale dell'edilizia e delle opere igieniche - Divisione V) scrivendo chiaramente nell'imballaggio, oltre al completo indirizzo suddetto, anche la seguente dicitura: «Concorso per il progetto di massima del nuovo Palazzo di Giustizia di Palermo».

Una Commissione nominata da S. E. il Ministro per i Lavori Pubblici procederà all'esame degli elaborati e degli altri documenti presentati dai concorrenti e proporrà una graduatoria dei progetti da prescegliere e premiare. La Commissione potrà anche non scegliere alcun progetto.

Il giudizio definitivo sul concorso sarà riservato insindacabilmente a S. E. il Ministro per i Lavori Pubblici.

È stabilito un primo premio di L. 50.000 da assegnarsi al progetto dichiarato vincitore, un premio di L. 30.000 da assegnarsi al secondo classificato e un premio di lire 20.000 da assegnarsi al terzo»[51].

Il Concorso, tuttavia, era stato pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia già nel mese di agosto del 1937. L'articolo appena citato, infatti, ne costituiva una sintesi ma, per una visione il più possibile completa ed approfondita, si riporta di seguito il testo integrale del Bando, accompagnato da un lungo Allegato nel quale erano specificate tutte le informazioni relative al numero, alla conformazione ed all'estensione degli ambienti richiesti.

La lettura di tali documenti permette di comprendere la complessità della progettazione di un edificio appartenente alla presente tipologia, in quanto i partecipanti al Concorso dovevano necessariamente tener fede alle richieste ministeriali ed il progetto presentato, di conseguenza, era condizionato dalle indicazioni e dalle funzionalità da dover perseguire. Inoltre, considerando come anche nel caso del Palazzo di Giustizia di Catania il Ministero di Grazia e Giustizia abbia fornito un simile documento, ossia l'elenco di fabbisogno – sebbene, come visto nel capitolo precedente, l'edificio fu progettato direttamente da Francesco Fichera, senza passare attraverso una fase concorsuale – è possibile ipotizzare che anche Fichera si sia dovuto attenere alle disposizioni fornite pur mantenendo un certo grado di libertà nella composizione e nella distribuzione degli spazi, in quanto le indicazioni riguardavano certamente almeno il numero di ambienti ed altre richieste legate alle funzionalità dell'edificio.

---

[51] *Palermo. Concorso nazionale per il progetto del Palazzo di Giustizia*, in "L'Architettura Italiana", a. XXXII, novembre 1937, p. 340.

«Concorsi.
Ministero dei Lavori Pubblici.
Concorso pel progetto del Palazzo di giustizia di Palermo.

Art. 1.
È indetto un concorso fra gli architetti ed ingegneri italiani iscritti nei rispettivi Albi e Sindacati professionali, per il progetto di massima di un edificio destinato a Palazzo di Giustizia da costruire in Palermo.

Art. 2.
L'area sulla quale dovrà sorgere l'edificio è quella indicata nella planimetria quotata annessa al presente programma e depositata presso il Provveditorato alle opere pubbliche di Palermo.
Il progetto deve soddisfare ad ogni necessità dei servizi, e, per l'architettura, pur rispecchiando l'evoluzione artistica dell'attuale epoca storica, deve collegarsi alle nobili tradizioni della grande arte italiana e per quanto possibile avere il carattere ambientale, storico, estetico della città di Palermo e conservarne le caratteristiche.

Art. 3.
L'edificio dovrà essere costituito degli ambienti adeguati per contenere gli uffici, servizi, ecc. specificati nell'allegato al presente bando, con seminterrato ed alloggio del custode del Palazzo e del custode della Pretura generale, archivi, corpi di reato, ecc.
L'importo dell'opera non dovrà superare la somma di L. 14 milioni e pertanto nella relazione del progetto dovrà essere data giustificazione della somma occorrente alla costruzione dell'edificio, distinguendo la parte costruttiva da quella decorativa e da quella per impianti di ascensori, montacarichi, telefoni interni, riscaldamento, illuminazione e per ogni altro impianto che si addica alla destinazione dell'edificio.

Art. 4.
Il progetto di massima dovrà constare degli elaborati seguenti:
1° planimetria generale nella scala 1:500;
2° piante quotate di tutti i piani e del seminterrato nella scala 1:100.
Nelle piante, entro ciascun ambiente, sarà scritta la relativa destinazione a tutti gli ambienti appartenenti allo stesso Ufficio (Corte d'Appello, Corte di Assise, ecc.), saranno tinteggiati con velatura di uguale colore. La velatura sarà di diverso colore da ufficio ad ufficio;
3° tutti i prospetti esterni ed interni dei cortili dell'edificio nella scala 1:100;
4° almeno tre sezioni nella scala 1:100;

5° una prospettiva presa da un punto di vista reale e da indicarsi nella planimetria. La superficie del disegno non dovrà superare i decimetri quadrati 80 (ottanta), la prospettiva potrà essere eseguita con qualsiasi tecnica;
6° schizzi prospettici relativi agli ingressi principali, agli atrii, allo scalone d'onore, alle sale di udienza ed ai vani più importanti dell'edificio;
7° schizzi prospettici relativi specialmente agli interni, in numero non maggiore di tre e di dimensioni complessive non maggiori di dmq. 80.
I prospetti saranno disegnati geometricamente a solo contorno.
I disegni dovranno essere fissati su telaio rigido senza cornice;
8° n. 3 copie fotografiche in formato 13 x 18 della pianta del piano rialzato in carta bianca lucida e della prospettiva di cui al precedente punto 5), in carta seppia rugosa matta;
9° relazione dettagliata nella quale risultino i criteri seguiti nel progetto, nonché le modalità strutturali e decorative che si propongono.
Tutti i progetti dovranno essere controdistinti con un motto che sarà ripetuto chiaramente su tutti gli elaborati in luogo della firma, mentre i certificati di iscrizione all'Albo e al Sindacato professionale saranno chiusi in busta sigillata contrassegnata dallo stesso motto.
Tali certificati dovranno essere redatti in carta bollata e debitamente legalizzati in data posteriore a quella del presente bando.

Art. 5.
I progetti dovranno essere fatti pervenire completi non più tardi delle ore 19 del giorno 30 novembre 1937-XVI a cura e spese dei concorrenti al Ministero dei Lavori Pubblici (Direzione generale dell'edilizia e delle opere igieniche - Divisione V) scrivendo chiaramente nell'imballaggio, oltre al completo indirizzo suddetto, anche la seguente dicitura: «Concorso per il progetto di massima del nuovo Palazzo di Giustizia di Palermo».
I progetti che pervenissero dopo la data suddetta saranno esclusi dal concorso.

Art. 6.
Una Commissione nominata da S. E. il Ministro per i Lavori Pubblici procederà all'esame degli elaborati e degli altri documenti presentati dai concorrenti e proporrà una graduatoria dei progetti da prescegliere e premiare. La Commissione potrà anche non scegliere alcun progetto.
Il giudizio definitivo sul concorso sarà riservato insindacabilmente a S. E. il Ministro per i Lavori Pubblici.

Art. 7.

È stabilito un primo premio di L. 50.000 da assegnarsi al progetto dichiarato vincitore, un premio di L. 30.000 da assegnarsi al secondo classificato e un premio di lire 20.000 da assegnarsi al terzo.

I progetti premiati restano di proprietà dell'Amministrazione dei lavori pubblici la quale, a suo giudizio insindacabile, potrà o no dare ad essi esecuzione, o farvi apportare dagli stessi progettisti, senza ulteriori compensi, le modifiche che riterrà necessarie.

Gli autori dei progetti premiati, hanno l'obbligo di fornire all'Amministrazione, pure senza ulteriore compenso, n. 3 copie eliografiche di tutti i disegni elencati al precedente articolo 4, con le eventuali modifiche di cui sopra, nonché n. 3 copie dattilografate su carta formato protocollo della relazione di cui al n. 9 dello stesso art. 4.

Art. 8.

Qualora l'Amministrazione non ritenga di servirsi dei propri organi tecnici, potrà affidare la compilazione del progetto esecutivo e, se lo riterrà il caso, anche la direzione artistica dei lavori al vincitore del concorso, stipulando all'uopo apposita convenzione.

Art. 9.

I progetti non premiati rimarranno a disposizione dei compilatori che potranno ritirarli personalmente o a mezzo di persona delegata, presso il Ministero dei lavori pubblici fino al termine di trenta giorni dalla data a cui mezzo della stampa verrà reso di pubblica ragione il risultato del concorso.

Scaduto tale termine i progetti non ritirati saranno distrutti.

Art. 10.

A richiesta e dietro invio di vaglia postale di L. 20 intestato all'ingegnere capo dell'Ufficio del Genio civile di Palermo verrà inviata al richiedente copia eliografica della planimetria di cui all'art. 2. Alle richieste che pervenissero non accompagnate dal detto vaglia od oltre un mese dalla pubblicazione del presente bando nella Gazzetta Ufficiale non sarà dato corso.

Art. 11.

La partecipazione al concorso implica l'accettazione incondizionata da parte dei concorrenti di tutte le condizioni stabilite nel presente bando.

Roma, addì 5 agosto 1937 - Anno XV

Il Ministro: Cobolli-Gigli.

---

*Allegato al bando di concorso per il progetto di un edificio destinato a Palazzo di giustizia in Palermo.*

L'edificio comprenderà gli ambienti e i servizi necessari al funzionamento dell'Ufficio della Corte di appello, della Corte di assise, della Procura generale, del Tribunale, della Procura del Re, della Pretura unificata e del Sindacato fascista avvocati e procuratori legali di Palermo, nonché due alloggi per i custodi del Palazzo di giustizia e un Ufficio di registrazione degli atti giudiziari, camere per gli avvocati, archivi, corpi di reati, ecc., in complesso:

Aule di udienza n. 18 di cui:
Per la Corte di appello . . . . . n. 5
Per la Corte di assise . . . . . n. 2
Per il Tribunale . . . . . n. 6
Per la Pretura . . . . . n. 5

Ambienti n. 371 (escluse le predette aule, gli ambienti del seminterrato, disimpegni con cessi semplici e con lavabi) da distribuire organicamente nel modo seguente:

Corte di appello . . . . . n. 62
Procura generale . . . . . n. 27
Corte di assise . . . . . n. 23
Tribunali . . . . . n. 138
Regia procura . . . . . n. 43
Pretura . . . . . n. 66
Ufficio postale . . . . . n. 2
Ufficio registrazione atti giudiziari . . . . . n. 3
Sindacato fascista . . . . . n. 7

I concorrenti terranno inoltre presente che per provvedere al prevedibile maggiore fabbisogno di locali nonché per collocare nell'edificio gli indispensabili servizi accessori sarebbe desiderabile predisporre altri 48 ambienti. Venti dovrebbero essere destinati per una stazione di Reali Carabinieri addetti al servizio di sorveglianza del palazzo e 28 per uffici e per gabinetti dei magistrati.

Locali indispensabili per la Corte di appello, oltre le aule di udienza, le ritirate e gli spogliatoi.

Prima Presidenza:
1. Gabinetto del 1° presidente.
2. Sala di ricevimento del 1° presidente.
3. Gabinetto del cancelliere capo della Corte.
4. Gabinetto del segretario del 1° presidente.

5. - 6. Due stanze per funzionari di Segreteria.

7. Sala grande per archivio del gabinetto.

8. Sala di aspetto per il pubblico, antistante al salotto ed al gabinetto del 1° presidente.

9. Sala per gli uscieri.

10. Grande sala per biblioteca della Corte, del Tribunale e degli ordini professionali.

Tale sala deve essere prossima alla prima presidenza, ma accessibile pel pubblico da altro ingresso che non sia quello del 1° presidente.

Sezione istruttoria:

11. Gabinetto del presidente.
12. Un ufficio per istruttorie.
13. Una stanza abbastanza ampia da servire per due funzionari di cancelleria.
14. Sala grande per archivio relativo.
15. Sala di aspetto per il pubblico.

Uffici di cancelleria:

Sezione civile:

16. Una stanza per l'Ufficio del cancelliere della 1° sezione civile e Tribunale delle acque.
17. Una stanza per l'Ufficio del cancelliere della 2° sezione civile e Magistratura del lavoro.
18. Una sala grande per l'Ufficio del registro generale e per l'Ufficio dei depositi giudiziari.
19. Una sala grande per l'archivio civile attigua e comunicante con la precedente.
20. Sala di aspetto per il pubblico.
21. Una stanza per l'ufficio di dattilografia e copie.

Sezioni penali:

22-24. Tre stanze per uffici della Cancelleria penale (una specialmente ampia).

25. Sala per l'archivio piuttosto grande.

Uffici campioni:

26. Una stanza per due funzionari addetti al campione civile.
27. Una stanza per due funzionari addetti al campione penale.
28. Una stanza per due funzionari addetti al campione penale.

Gratuito patrocinio:

29. Gabinetto del presidente.
30. Ufficio del funzionario addetto.
31. Stanza per le deliberazioni.
32. Stanza per archivio.
33. Sala di aspetto per il pubblico.

Sale varie:

34. Grande camera di Consiglio per la 1° Sezione civile.
35. Gabinetto per il presidente della 1° Sezione civile.
36. Grande camera di Consiglio per la 2° Sezione civile.
37. Gabinetto per il presidente della 2° Sezione civile.
38. Camera di consiglio per la 3° Sezione penale.
39. Gabinetto per il presidente della 3° Sezione penale.
40. Camera di Consiglio per il presidente della 4° Sezione penale.
41. Gabinetto per il presidente della 4° Sezione penale.
42. Camera di Consiglio della 5° Sezione penale.
43. Gabinetto del presidente della 5° Sezione penale.

N.B. - Le camere di Consiglio debbono essere intercomunicanti rispettivamente con ciascuna delle cinque sale di udienza e possibilmente con ciascuno dei cinque gabinetti dei presidenti di Sezione.

44-51. Otto gabinetti di lavoro per i consiglieri.

52-54. Attigua e comunicante con ciascuna delle tre sale di udienza per le Sezioni penali deve essere annessa una stanza per i testi.

55. Un grande locale di custodia per i detenuti in due comparti, uno per uomini e uno per donne.

56. Stanza attigua al predetto locale per i carabinieri.
57. Grande ambulacro per il pubblico, attiguo alle aule di udienza delle Sezioni penali.
58. Sala degli avvocati prossima alle Sezioni civili e penali.

Archivio generale:

59-60. Due grandi locali per l'archivio generale.

Uffici giudiziari:

61-62. Due grandi sale per gli Uffici degli ufficiali giudiziari e dei commessi.

I e II Sezione di Corte di assise:

63. Gabinetto del presidente della 1° Sezione, intercomunicante possibilmente con la sala di udienza della stessa sezione.
64. Ufficio per il P. M. della 1° Sezione.
65. Stanza del relatore della 1° Sezione.
66. Sala assessori della 1° Sezione.
67. Gabinetto del presidente della 2° Sezione, intercomunicante possibilmente con la sala di udienza della stessa sezione.
68. Ufficio del P. M. della 2° Sezione.
69. Stanza del relatore della 2° Sezione.

70. Sala assessori della 2° Sezione.

71-73. Ufficio di cancelleria composto di tre stanze piuttosto ampie.

74. Grande ambulacro per il pubblico attiguo alle due sale di udienza.

75. Una stanza grande per archivio con cancelli di sicurezza.

76. Una stanza grande per i corpi di reato, pur con cancelli di sicurezza.

77. Grande locale per la custodia dei detenuti in due scompartimenti. Uno per gli uomini e l'altro per le donne.

78. Attiguo al locale di cui al n. 77: Stanza grande di sosta per i carabinieri.

79. Camera di Consiglio intercomunicante con la sala di udienza della 1° Sezione.

80-81. Due sale per i testimoni della 1° Sezione: una per i testi a carico ed una per quelli a discarico. Tale sale devono essere intercomunicanti con l'aula di udienza.

82. Camera di Consiglio intercomunicante con la sala di udienza della 2° Sezione.

83-84. Due sale per i testimoni della 2° Sezione: una per i testi a carico ed una per quelli a discarico. Tale sale devono essere intercomunicanti con l'aula di udienza.

85. Sala per gli avvocati, prossima ai locali delle due sezioni di Corte di assise.

Locali indispensabili per il Tribunale di Palermo non computati alle aule di udienze, ritirate e spogliatoi.

1. Gabinetto del presidente.
2. Salottino annesso, Ritirata completa e spogliatoio.
3. Antisala.
4. Gabinetto del segretario.
5. Ufficio di segreteria.
6. Sala d'aspetto.
7. Sala per gli uscieri. Ritirata e spogliatoio.

Ufficio di istruzione dei processi penali:

8. Gabinetto per il consigliere istruttore.

9. Stanza per il cancelliere.

10. Sala d'ingresso.

11-16. Sei stanze per i giudici istruttori.

17-22. Sei stanze per i cancellieri.

23. Sala d'aspetto per i testimoni e per il pubblico.

24. Cancelleria centrale.

25. Archivio dei processi penali (Ufficio istruzione).

26. Gabinetto dei periti.

27. Stanza per gli uscieri. Ritirata e spogliatoio.

Uffici delle sezioni civili e penali.

Prima sezione promiscua civile e penale.

Aula per l'udienza.

28. Camera di Consiglio.

29. Gabinetto del presidente.

30. Sala d'aspetto per il pubblico.

31-37. Sette gabinetti per i giudici.

38-39. Due stanze per i testimoni.

40. Camera di sicurezza per i detenuti con ritirata.

41. Sala per la scorta dei CC. RR. Ritirata e spogliatoio.

Seconda sezione civile:

41-52. Come per la prima sezione civile, tolta la camera di sicurezza per i detenuti e la sala per i CC. RR.

Terza sezione civile:

56-61. Come per la seconda sezione civile, meno tre gabinetti per i giudici.

Quarta sezione penale:

Aula per l'udienza con gabbia per i detenuti.

62. Camera di consiglio.

63. Gabinetto del presidente.

64-65. Due gabinetti per i giudici.

66. Sala d'aspetto per il pubblico.

67. Sala per i testimoni.

68. Camera di sicurezza per i detenuti con ritirata.

69. Sara per la scorta dei CC. RR. Ritirata e spogliatoio.

Quinta sezione penale:

70-77. Come per la quarta sezione penale.

Sesta sezione penale:

78-85. Come per la quarta sezione penale.

Giudice di sorveglianza:

86. Gabinetto del giudice.

87. Stanza per il cancelliere.

88. Sala d'aspetto.

89. Archivio. Ritirata e spogliatoio.

Commissione per il gratuito patrocinio:

90. Sala per la riunione della Commissione e deliberazione.

91. Gabinetto del presidente.

92. Stanza per il cancelliere e per l'archivio.

93. Sala d'aspetto. Ritirata e spogliatoio.

Uffici di cancelleria:

94-96. Gabinetto del cancelliere capo - retro gabinetto con casseforti per la conservazione dei valori bollati e scritture importanti - Sala d'aspetto. Ritirata e spogliatoio.

97-98. Ufficio di cancelleria della 1° Sezione civile.

99-100. Id. id. 2°.

101-102. Id. id. 3°.

103. Sala d'aspetto. Ritirata spogliatoio.

104-106. Archivio degli atti civili ricorrenti. Una stanza per il cancelliere ed aiutante - Una per le dattilografe - Vano grande per la conservazione degli atti. Ritirata e spogliatoio per le dattilografe.

107-109. Campione civile – gabinetto del capo sezione - Altro vano grande per collocarvi tutti i registri e le pratiche, con sei posti per i funzionari e sportelli per conferire con il pubblico. Sala di aspetto.

110-112. Campione penale – idem.

113-114. Ufficio per i depositi giudiziari e Ruolo generale. – gabinetto del cancelliere - Una stanza ampia con sportelli per conferire col pubblico, e cassaforte.

115-119. Cancelleria penale. – Gabinetto del capo sezione - Tre stanze per i cancellieri di cui una grande per l'archivio - Sala d'aspetto - Ritirata e spogliatoio.

120. Volontaria giurisdizione. – Una stanza per il cancelliere.

121-122. Graduazioni - Stanza per il cancelliere - Locale ampio per il collocamento dei fascicoli.

123-128. Cancelleria commerciale. – Gabinetto del capo sezione - Quattro stanze ampie, con scompartimento per il pubblico, per i funzionari e per la collocazione dei volumi dei fallimenti e delle società commerciali - Sala di aspetto. Ritirata e spogliatoio.

129. Ufficio tasse. – Stanza con sportello.

130-132. Ufficio corpi di reato. – Stanza per il cancelliere con cassaforte - Due locali ampi per la collocazione dei corpi di reato. Ritirata e spogliatoio.

133. Uscieri giudiziari. – Una stanza. Ritirata e spogliatoio.

134-135. Ufficiali giudiziari. – Due stanze grandi. Ritirata e spogliatoio.

136. Archivio generale penale. – Locale molto ampio.

137. Archivio generale civile. – Locale molto ampio.

138. Archivio generale per i registri dello stato civile dei comuni del circondario. – Locale estesissimo.

Procura generale del Re:

1. Gabinetto del procuratore generale.

2-3-4. Una anticamera e una sala aspetto per il predetto gabinetto con accesso.

5. Gabinetto dell'Avvocato generale.

6. Gabinetto del segretario capo.

7. Anticamera per sostituti procuratori generali.

15-23. Otto gabinetti per i sostituti.

24. Nove gabinetti per i segretari.

26. Due vani abbastanza grandi per l'archivio.

27. Stanza per la dattilografa oltre quattro gabinetti con lavabo: uno per il procuratore generale; uno per l'avvocato generale; uno per i sostituti procuratori generali e uno per i segretari.

Locali occorrenti alla procura del Re.

Per il Procuratore del Re:

1. Gabinetto.

2. Salotto.

3. Sala d'aspetto per il pubblico.

Per il Procuratore del Re aggiunto:

4-5. Gabinetto - Salotto di aspetto.

Per il segretario capo:

6-7. Gabinetto - Sala di aspetto.

Per i sostituti procuratori del Re:

8-18. Unidici gabinetti.

19. Una sala di aspetto.

Segretari:

20-26. Sette stanze.

27. Una per dattilografia.

28-30. Tre grandi ambienti con armadio per uso di archivio.

Per il patronato dei liberati dal carcere:

31. Una sala d’aspetto.

32. Una sala per il Consiglio.

33. Una grande stanza per segreteria ed archivio.

Per il casellario:

34. Una sala d’aspetto per il pubblico.

35. Un gabinetto per il funzionario dirigente.
36-43. Otto grandi stanze (5 x 8), per gli schedari. Oltre a sei gabinetti di decenza rispettivamente per il procuratore del Re, procuratore del Re aggiunto, sostituti, segreteria, patronato del carcere e casellario.
N. B. – Si ritiene opportuno far rilevare che, per esigenze di servizio, è indispensabile che gli uffici della procura del Re siano in unico piano e i gabinetti del procuratore del Re aggiunto e del segretario capo siano vicini al gabinetto del procuratore del Re.

Regia Pretura unificata di Palermo.
Destinazione di n. 66 stanze, assegnate alla Pretura, nel Palazzo di giustizia da costruire:
1. Stanza gabinetto primo pretore.
2. Stanza gabinetto pretore aggiunto.
Una sala anticamera.
Una stanza gabinetto del cancelliere capo.
Due stanze per l'economato e segreteria.

Sezione 1° civile:
Una stanza gabinetto del pretore.
Una stanza per i vice pretori e uditori.
Due stanze per i cancellieri.

Sezione 2° civile:
Una stanza gabinetto del pretore.
Una stanza per i vice pretori e uditori.
Due stanze per i cancellieri.

Sezione 3° civile:
Una stanza gabinetto del pretore.
Una stanza per i vice pretori e uditori.
Due stanze per i cancellieri.
Per tutte e tre le sezioni una grande sala anticamera, ubicata in modo da poter servire come sala d'aspetto, per tutte e tre le sezioni.

Sezione 4° - Ufficio A:
Una stanza gabinetto del pretore.
Una stanza per uditori e vicepretori.
Una stanza per la cancelleria.

Sezione 4° - Ufficio C:
Una stanza gabinetto del pretore.

Una stanza per uditori e vicepretori.
Una stanza per la cancelleria.
Inoltre per tutta la sezione 4° una grande sala di aspetto e una stanzetta per il telefonista.

Sezione 5°:
Stanza gabinetto del pretore.
Una stanza per uditori e vicepretori.
Una stanza per la cancelleria.

Sezione 6°:
Una stanza gabinetto del pretore.
Una stanza per uditori e vicepretori.
Una stanza per la cancelleria.
Una per tutte e due le sezioni, una grande sala anticamera.
Due stanze gabinetti per i vicepretori onorari (15).
Una stanza per avvocati e procuratori.
Due grandi stanze per il Rag. Gen. Pen.
Stanza per esecuzione sentenze pen. e rend. car.
Una grande stanza per l'archivio civile anno corrente.
Una stanza per iscrizione a ruolo.
Una grande stanza per cancelleria, depositi giudiziari, cronologico repertorio.
Due stanze per campione civile.
Due grandi stanze per il campione penale.
Due stanze per i corpi di reato.
Tre grandi stanze per l'archivio civile.
Due stanze per ufficiali giudiziari e commessi.
Una stanza richieste copie.
Una stanza ufficio copia.
Cinque stanze per Camere di consiglio annesse alle sale di udienza.
Cinque stanze per testimoni annesse alle sale di udienza.
La distribuzione dei servizi nei vari piani dell'edificio dovrà essere fatta in modo che i servizi maggiormente frequentati dal pubblico ricadano nei piani inferiori ed in special modo si terrà presente che nella prima elevazione dovranno allogarsi le cinque sezioni di Regia pretura, le due sezioni ordinarie della Corte di assise, Ufficio per la registrazione degli atti giudiziari.
Nelle altre elevazioni che possibilmente non dovranno superare il numero di tre (in complesso quattro piani) si svilupperanno i locali del Tribunale, Corte d'appello, Procura generale e Regia procura, Sindacato avvocati, ecc.

In ogni caso le aule di udienza dovranno essere preceduta da spaziosi ambulacri e saranno ubicato in posizione tale da non risultare disturbate dai rumori delle strade pubbliche.

Estensione degli Ambienti.
Le stanze da adibire ad uso di uffici avranno, in genere, l'estensione di circa 25 mq. ad eccezione dei seguenti ambienti che dovranno avere le dimensioni a fianco di ognuno indicate:

CORTE DI APPELLO.
I. - Presidenza.
Gabinetto del primo presidente.
Gabinetto del cancelliere capo della Corte, mq. 30.

Sezione istruttoria.
Gabinetto del presidente, mq. 30.
Una stanza per due funzionari di cancelleria, mq. 30.
Uffici di cancelleria.
Sezione civile:
Una stanza per l'ufficio di dattilografia e copie, mq. 30.
Sezione penale:
Tre stanze per uffici della cancelleria penale, mq. 40.

Uffici campioni:
Una stanza per due funzionari addetti al campione civile, mq. 40.
Una stanza per due funzionari addetti al campione penale, mq. 40.

Gratuito patrocinio:
Stanza per le deliberazioni, mq. 40.
Stanza per archivio, mq. 40.

Prima e seconda sezione di Corte di assise.
Gabinetto per il presidente della 1° sezione, mq. 30.
Gabinetto per il presidente della 2° sezione, mq. 30.
Uffici di cancelleria (tre stanze), mq. 30.

Sindacato avvocati e procuratori legali.
Gabinetto del segretario del Sindacato, mq. 30.

Tribunale di Palermo.
Ufficio della presidenza, mq. 30.
Gabinetto del presidente, mq. 30.

Ufficio per i processi penali.
Gabinetto del consigliere istruttore, mq. 30.
Cancelleria centrale, mq. 40.
Archivio dei processi penali, mq. 40.

Prima, seconda e terza sezione civile.
I tre gabinetti dei presidenti avranno la superficie di mq. 30 ognuno, i 18 gabinetti dei giudici avranno la superficie di mq. 30 ognuno.

Ufficio della sezione commerciale (con quattro giudici e presidenti).
Gabinetto del presidente, mq. 30.
Tre stanze per la cancelleria, mq. 40.
Altri uffici di cancelleria.
Gabinetto del cancelliere capo, mq. 30.

Procura generale.
Gabinetto per S. E. Il procuratore generale, mq. 30.

Gabinetto dell'Avvocato generale.
Gabinetto, mq. 30.

Sostituti procuratori generali.
Cinque gabinetti a due posti, mq. 30.

Segreteria.
Gabinetto per il segretario capo, mq. 30.

Procuratore del Re di Palermo.
Gabinetto per il procuratore del Re, mq. 30.
Gabinetto per il fatturato raggiunto, mq. 30.
Per il segretario capo, mq. 30.
Per i sostituti procuratori del Re.
Sette gabinetti a due posti.

Per il casellario.
Otto stanze (almeno 5 × 8) per gli schedari, mq. 40.
Una stanza per l'archivio, mq. 40.

Pretura unificata di Palermo.
Una stanza per i testimoni civili annessa alle prime tre sezioni, e due per i testimoni penali, mq. 30.

Gabinetto primo pretore, mq. 30.
Gabinetto per il cancelliere capo, mq. 30.
Economato segreteria, mq. 30.

Sezione 1° civile:
Una stanza per i vicepretori uditori e vicepretori onorari, mq. 30.

Sezione 6°:
Stanza per gli avvocati e procuratori, mq. 30.
Stanza grande per il R. Generale, mq. 40.
Stanza per esecuzione a sentenze penali e red. cartellini, mq. 40.
Grande stanza per archivio civile anno corrente, mq. 40.
Stanza per iscrizione cause a ruolo e rilascio copie, mq. 40.
Grande stanza per i cancellieri, depositi giudiziari cronologico repertorio, mq. 40.
Stanza per il campione civile, mq. 40.
Due grandi stanze per il campione penale, mq. 40.
Tre grandi stanze per archivio penale, mq. 40.
Due grandi stanze per i corpi di reato che dovranno avere estensione maggiore ed adeguata alla destinazione degli ambienti stessi.

II. - Aule di udienza del Tribunale.
Estensione in generale di circa 120 metri quadrati mentre dovrà provvedersi un'aula di estensione maggiore in una delle sezioni del Tribunale civile ed in una delle sezioni del Tribunale penale.

III. - Aule di Corte di assise.
Le due aule di udienza per la sezione ordinaria e per quella straordinaria della Corte d'assise dovranno avere rispettivamente estensione aggirantesi attorno ai metri quadri 250.

IV. - Sala per la biblioteca e sala per inaugurazioni e speciali solennità.
Queste sale avranno rispettivamente estensione aggirante intorno ai metri quadri 250 con l'avvertenza che a sala di inaugurazione e solennità potrà essere adibita l'aula di udienza della prima sezione della Corte d'appello.

V. - Aula di Corte di appello.
Estensione intorno ai metri quadri 120; ma una di esse di sezione penale dovrà avere estensione maggiore.
VI. - Aule di pretura.
Estensione intorno ai metri quadri 100.

Nella progettazione dell'edificio i concorrenti per la determinazione della spesa terranno presente che il piano di sedime della struttura di fondazione, si rinviene alla profondità di metri 2,50 circa dal piano di campagna e che la quota del piano di campagna in corrispondenza dei punti d'incontro degli assi delle strade che circondano l'area scelta per la costruzione dell'edificio sono quelle indicate nella planimetria di cui all'art. 2 del bando di concorso.

L'edificio dovrà avere un ingresso principale con scalone d'onore, un ingresso carraio per i detenuti in comune con la Corte d'assise, del Tribunale e per la Pretura ed altri ingressi ad una razionale separazione dei vari servizi. L'ingresso carraio dovrà immettere in separato cortiletto di arrivo e sosta della carrozza cellulare.

Comode e luminose scale porranno in comunicazione i diversi piani e quindi i vari servizi fra di loro pur conservando la separazione ed indipendenza reciproca, mentre apposite scale di servizio saranno previste per uso esclusivo dei detenuti.

Moderni impianti sanitari dovranno essere distribuiti in modo da tenersi separati quelli ad uso dei funzionari da quelli per il pubblico.

I diversi piani dell'edificio saranno serviti da comodi di ascensori, montacarichi e da telefoni interni, nonché da impianti completi di riscaldamento, di illuminazione, di chiamata, di allarme ed ogni altro quale si addice alla destinazione dell'edificio.

Alzano interrato dovrà anche prevedersi la costruzione di un adeguato numero di ricoveri in cemento armato per la protezione antiaerea della de felice. Si dovrà tener conto che questi ricoveri vanno frazionati in modo che la capacità di ciascuno non superi le 30 persone, che si debbono avere facile accesso dalle scale dell'edificio, che devono essere muniti di latrine ed avere uscita di sicurezza sulla pubblica via per il caso di ostruzione degli accessi interni.

Le altezze dei piani dell'edificio saranno stabilite dal progettista a suo criterio anche in relazione alle esigenze estetiche dei prospetti»[52].

Dalla lettura del Bando emergono, anzitutto, la richiesta di un progetto di massima, sulla base di una planimetria quotata relativa all'area ove sarebbe sorto il Palazzo – ad ulteriore conferma della individuazione definitiva della stessa risalente al 1937 –, e le numerose indicazioni fornite non soltanto dagli articoli ma anche, come anticipato, dal dettagliatissimo Allegato.

Un aspetto interessante riportato dall'articolo 2 consiste nella compresenza gli aspetti funzionali – considerando che il progetto avrebbe dovuto «soddisfare ogni necessità dei servizi» – e degli aspetti architettonici, estetici e locali.

Veniva, infatti, dichiarato come «pur rispecchiando l'evoluzione artistica dell'attuale epoca storica», il progetto dal punto di vista architettonico dovesse «collegarsi alle nobili

[52] Concorsi. Ministero dei Lavori Pubblici, *Concorso pel Progetto del Palazzo di Giustizia di Palermo,* Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia, a. 78, n. 192, 19 agosto 1937, pp. 3119-3123.

tradizioni della grande arte italiana e per quanto possibile avere il carattere ambientale, storico, estetico della città di Palermo e conservarne le caratteristiche». Come si vedrà meglio in seguito, purtroppo tali indicazioni non vennero affatto rispettate dai partecipanti al Concorso ed, in particolare, il progetto vincitore dei fratelli Rapisardi non sembrò in alcun modo riallacciarsi alla tradizione siciliana o al carattere ambientale, storico ed estetico della città. Sebbene gli architetti fossero originari di Siracusa e di conseguenza conoscessero i luoghi e le relative tradizioni culturali ed architettoniche isolane, infatti, il progetto presentato fu ideato in modo del tutto avulso dal contesto.

Da questo punto di vista occorre, dunque, notare come il presente caso si discosti profondamente dai due edifici approfonditi in precedenza: uno dei principi progettuali di fondo del Palazzo di Giustizia di Messina consisteva nel cosiddetto "ambientismo" e, quindi, nella considerazione del passato culturale siciliano e, nello specifico, messinese, che aveva comportato un ideale richiamo classico alla Magna Grecia, individuabile a livello architettonico-decorativo e materico. Pur essendo stato concepito oltre dieci anni dopo, in un clima progettuale totalmente diverso da quello dei primi anni Venti, il Palazzo di Giustizia di Catania era ancora basato sul richiamo ai caratteri mediterranei e sulla classicità siciliana e, nello specifico, della «città che si specchia sullo Jonio», sebbene tali elementi fossero stati rivisti in chiave moderna. Ad avere il sopravvento, quindi, erano state le nuove tendenze architettoniche volte alla semplificazione ed alla monumentalità in senso dimensionale, nonché la riduzione della decorazione in favore degli aspetti puramente architettonici, ma il legame con la tradizione architettonica e culturale isolana era ben presente, sia nella concezione progettuale sia nella concreta realizzazione di Fichera.

Nel Palazzo di Giustizia di Palermo, invece, si assistette alla totale scomparsa di tali aspetti e rimandi culturali, sia a livello architettonico sia a livello ideale, nonostante si debba segnalare l'assenza di relazioni o di documenti noti, redatti dagli architetti, che possano chiarire gli intenti progettuali e le eventuali ispirazioni considerate nella concezione dell'edificio, a differenza dei precedenti casi, nei quali l'analisi è stata supportata dalle Relazioni redatte rispettivamente da Marcello Piacentini e da Francesco Fichera. I due fratelli siracusani, come visto in precedenza e come si avrà modo di approfondire, lavoravano a stretto contatto con Piacentini, per cui avevano certamente seguito le sue "linee guida" e le tendenze compositive e stilistiche adottate dall'architetto romano, considerando il Palazzo di Giustizia di Milano quale modello. Come segnalato

anche da Nicosia, Dalia e Barresi, infatti, era possibile riscontrare la presenza di alcune analogie tra i due progetti, quali la pianta trapezoidale, la tensione verso la sobrietà, «la concezione degli interni, sia in pianta sia in alzato, nella quale (era) evidente, una volta di più, l'adesione ai moduli tipici dell'architettura piacentiniana» e «la posizione delle aule delle udienze, che, in entrambi i casi non si (aprivano) verso l'esterno, giustificando la realizzazione di un reticolo di cortili interni, secondo un criterio ritenuto inderogabile da Piacentini»[53] sebbene, come si vedrà, tali elementi caratterizzassero anche gli altri progetti presentati al Concorso.
La mancata considerazione degli aspetti architettonico-decorativi peculiari della tradizione siciliana e, nello specifico, palermitana resero l'edificio un'enorme mole totalmente avulsa dal contesto urbanistico: eliminata ogni decorazione ed ogni rimando classico – ancora presente a Catania, pur trattandosi di un progetto concepito negli stessi anni, per il ricorso agli elementi evidenziati in precedenza, architettonici (come l'esile colonnato richiamante il pronao di un tempio) ed artistici (come la statua della Giustizia posta centralmente) –, il Palazzo di Giustizia di Palermo potrebbe trovarsi indifferentemente in qualunque altra città italiana o straniera.

Tornando al contenuto del Bando, tra i vari aspetti occorre notare la previsione di spesa, equivalente a 14 milioni di lire – cifra che naturalmente sarebbe stata enormemente superata, anche per via dell'interruzione dei lavori e della ripresa nel secondo dopoguerra – ed i numerosi materiali progettuali richiesti, consistenti in: una planimetria generale in scala 1:500; le piante quotate di tutti i piani e del seminterrato in scala 1:100; i prospetti esterni ed interni dei cortili dell'edificio in scala 1:100; almeno tre sezioni in scala 1:100; una prospettiva presa da un punto di vista reale; schizzi prospettici relativi agli ingressi principali, agli atrii, allo scalone d'onore, alle sale di udienza ed ai vani più importanti dell'edificio e tre schizzi prospettici relativi agli interni; tre fotografie relative alla pianta del piano rialzato ed alla prospettiva; la relazione dettagliata e riportante i criteri seguiti e le modalità strutturali e decorative del progetto.

Il reperimento di tali materiali, probabilmente conservati all'interno del Fondo del Ministero dei Lavori Pubblici, Direzione generale edilizia statale e sovvenzionata. Divisione XVIII (già V): "Costruzione e manutenzione edifici pubblici dello Stato. Progetti. 1924-1954" custodito presso l'Archivio Centrale di Stato di Roma o, a livello locale,

[53] E. Nicosia, S. Dalia, P. Barresi, *Il Palazzo di Giustizia di Palermo. Un'opera pubblica…,* op. cit., p. 66.

presso il Provveditorato alle Opere Pubbliche o il Genio Civile di Palermo, avrebbe certamente consentito un'indagine ben più approfondita e ricca di particolari, specialmente per la presenza della Relazione redatta dai fratelli Rapisardi ma sfortunatamente, come anticipato nel capitolo relativo alla metodologia ed allo stato degli studi, non è stato possibile consultare il Fondo dell'Archivio Centrale di Stato perché non inventariato e materialmente non accessibile, né le richieste di consultazione di materiali archivistici presso le due istituzioni palermitane menzionate (Provveditorato alle Opere Pubbliche e Genio Civile) sono andate a buon fine.

Nel Bando, infine, venivano specificati la presenza di una Commissione nominata dal Ministro per i Lavori Pubblici, al quale sarebbe spettata l'ultima parola sul giudizio del Concorso, il valore dei premi da attribuire – il primo di 50.000 lire, il secondo di 30.000 lire ed il terzo di 20.000 lire – e la proprietà dei progetti premiati spettante all'Amministrazione dei Lavori Pubblici, che si riservava di richiedere eventuali modifiche senza ulteriori compensi. Un altro dato interessante riguarda la specifica circa la possibilità di affidare anche il progetto esecutivo e la direzione artistica dei lavori al vincitore del concorso: a proposito di tale questione bisogna segnalare un'incertezza di fondo.
A giudicare da quanto riportato dalle fonti indagate – in particolare dall'articolo, già citato, apparso sul Bollettino dell'Ordine degli Ingegneri di Palermo, redatto avvalendosi della collaborazione di Giovanni Barresi, l'ingegnere incaricato della direzione dei lavori nel secondo dopoguerra – i Rapisardi non si occuparono della fase esecutiva e della direzione dei lavori, ma tale elemento viene contraddetto dalla presenza di un consistente nucleo di disegni conservati presso l'Archivio Privato Rapisardi e parzialmente pubblicati da Elena Ippoliti all'interno del recente volume *Il disegno per Gaetano Rapisardi. Progetti per Siracusa tra cronache e storia*[54]. Probabilmente, quindi, nel dopoguerra l'incarico ufficiale passò all'ingegnere ma i due progettisti continuarono ad interessarsi allo stato dei lavori ed a collaborare con Barresi allo scopo di rispondere agli accresciuti bisogni della classe forense ed alle esigenze distributive, tecniche ed architettoniche dell'edificio, come dimostrano i numerosi studi sul corpo scala, elemento centrale ed altamente rappresentativo degli interni del Palazzo.

A proposito delle notizie riportate nell'Allegato al Bando, invece, occorre notare anzitutto la compresenza di tutte le sezioni all'interno del medesimo edificio, ovvero la Corte

[54] E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi. Progetti per Siracusa tra cronache e storia,* Roma 2020, pp. 253-255.

d'Appello, la Corte d'Assise, la Procura generale, il Tribunale, la Procura del Re (che ovviamente nel dopoguerra non sarebbe stata realizzata, allo stesso modo del Sindacato fascista avvocati e procuratori legali di Palermo) e la Pretura.

Considerando il numero di aule previste emerge una grande differenza rispetto ai due casi affrontati in precedenza: Il Palazzo di Giustizia di Messina, come illustrato, presentava un'unica grande Aula destinata alla Corte d'Assise, due Aule destinate alle Preture, due alla Corte d'Appello e quattro al Tribunale (due al Tribunale Penale e due al Tribunale Civile). Anche il Palazzo di Giustizia di Catania prevedeva, in totale, nove Aule, ovvero cinque per i Tribunali Civile e Penale, una per la Corte d'Assise e tre per la Conciliazione. L'Allegato al Bando per il Palazzo di Giustizia di Palermo, invece, richiedeva la progettazione di ben diciotto Aule, di cui cinque per la Corte d'Appello, due per la Corte d'Assise, sei per il Tribunale e cinque per la Pretura: se la differenza rispetto all'edificio messinese poteva ancora essere attribuita alle accresciute esigenze nel corso di circa un quarto di secolo (considerando la prima progettazione del Palazzo messinese, dal momento che la distribuzione degli ambienti della versione finale riprese quella originariamente concepita da Piacentini), il medesimo ragionamento non regge confrontando i casi progettati negli anni Trenta.
L'edificio catanese, infatti, presentava un terzo delle aule previste per quello palermitano. Tuttavia bisogna attribuire l'enorme differenza alle disposizioni dei Ministeri competenti e non alle singole progettazioni: nel caso di Catania, come illustrato in precedenza, il Ministero di Grazia e Giustizia aveva fornito a Fichera un elenco di fabbisogno al quale attenersi, ma anche nel caso di Palermo, sebbene ufficialmente emesso dal Ministero dei Lavori Pubblici, il Bando era certamente il risultato di un confronto con il Ministero di Grazia e Giustizia, volto a determinare il fabbisogno del nuovo edificio. È possibile ipotizzare che una tale differenza sia stata dovuta principalmente al ruolo di Palermo, capoluogo di regione e, quindi, probabilmente considerato il polo centrale di riferimento dell'isola rispetto al contesto nazionale, a dispetto delle altre due città siciliane.
Il grande divario esistente a livello dimensionale e distributivo tra i diversi edifici era ravvisabile anche considerando la totalità degli ambienti previsti per il Palazzo panormita che, senza considerare le aule, gli ambienti del seminterrato e i disimpegni, erano ben 371, sebbene si consigliasse di predisporre altri 48 ambienti allo scopo di «provvedere al prevedibile maggiore fabbisogno di locali» e di collocare i servizi accessori.

Il dettagliatissimo Allegato illustrava, poi, tutti gli ambienti previsti per ogni sezione, distinguendo la Prima Presidenza, la Sezione istruttoria, gli Uffici di Cancelleria delle sezioni Civile e Penale, il gratuito patrocinio, l'archivio generale, gli uffici giudiziari ed altre sale, le diverse sezioni della Corte d'Assise, i locali destinati al Tribunale (specificando le aule previste per le sei sezioni penali) ed, ancora, gli ambienti per il giudice di sorveglianza, per la Commissione per il gratuito patrocinio, per la Procura generale del Re, per il Procuratore aggiunto del Re, per il Segretario capo, per i sostituti procuratori del Re e per i segretari. Inoltre erano illustrati i locali necessari per il patronato dei liberati dal carcere, per il casellario, per la Regia Pretura unificata di Palermo, composta da sei sezioni, e di seguito venivano riportate anche alcune indicazioni relative alle dimensioni dei diversi ambienti, specificando come, in genere, l'estensione delle stanze da adibire ad uso di uffici dovesse corrispondere a circa 25 metri quadrati, mentre gli altri ambienti dovessero essere più grandi, oscillando tra i 30 ed i 40 metri quadrati.
L'estensione degli ambienti era riportata anche a proposito delle aule di udienza: quelle del Tribunale e della Corte d'Appello dovevano attenersi a circa 120 metri quadrati, mentre quelle di Pretura a 100 metri quadrati e quelle della Corte d'Assise a 250 metri quadrati, così come la Sala per la biblioteca e l'eventuale Sala per inaugurazioni e speciali solennità, sebbene fosse indicata la possibilità di adibire a tale ruolo l'Aula di udienza della Prima sezione della Corte d'Appello, "risparmiando" un ulteriore ambiente.

Infine erano presenti alcune informazioni tecniche relative al piano di sedime della struttura di fondazione, e venivano specificati ulteriori elementi da considerare, quali: la previsione di un ingresso carraio per i detenuti, la razionale separazione dei servizi, la presenza dello scalone d'onore dinanzi l'ingresso principale e di «comode e luminose scale» per porre «in comunicazione i diversi piani e quindi i vari servizi fra di loro pur conservando la separazione ed indipendenza reciproca» – come si vedrà tale elemento, al quale i fratelli Rapisardi lavorarono lungamente, sarebbe divenuto una delle principali peculiarità dell'interno del Palazzo – nonché la previsione di impianti sanitari, ascensori, montacarichi, telefoni interni, impianti di riscaldamento, illuminazione, chiamata ed allarme e dei ricoveri antiaerei in cemento armato.

Se, come riportato in precedenza, la rivista "L'Architettura Italiana" riferì del Concorso bandito il 5 agosto soltanto nel novembre del 1937, ovvero dopo tre mesi e soprattutto a ridosso della scadenza – prevista in un primo tempo il 30 novembre 1937 ed in seguito prorogata al 30 dicembre, con pubblicazione sulla Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia n.

255 del 3 novembre 1937[55] –, la rivista che rappresentava l'organo del Sindacato Nazionale Fascista Architetti si limitò a riportarne l'esito e con molto ritardo, avendone data notizia nel fascicolo del novembre 1938, a differenza de' "L'Architettura Italiana" che ne riportò un resoconto sul fascicolo del maggio 1938. Mentre, però, la rivista edita a Torino fornì soltanto un breve ragguaglio, "Architettura" pubblicò anche alcuni dei progetti premiati.

Il trafiletto presente nella sezione "Notizie" de' "L'Architettura Italiana" pubblicata nel maggio del 1938 riportava quanto segue:

> «Palermo. Esito del concorso per il palazzo di Giustizia.
> Nel concorso indetto dal Ministero dei LL. PP. con bando 5 agosto 1937-XV per il progetto del palazzo di Giustizia di Palermo sono stati presentati 18 progetti.
> L'apposita Commissione esaminatrice della gara, dopo aver rilevato che in massima i concorrenti hanno posto ogni impegno nella compilazione dei vari elaborati, ha formulato le seguenti proposte:
> Primo premio di L. 50.000 al progetto degli architetti Gaetano ed Ernesto Rapisardi, ritenuto meritevole di esecuzione. Secondo premio di L. 30.000 ex aequo a due progetti: uno firmato dall'architetto Carlo Di Maria e dall'ing. Vincenzo Salvadore, l'altro firmato dall'architetto professor Salvatore Caronia. Terzo premio di L. 20.000 ex aequo ad altri due progetti: uno firmato dall'ing. Camillo Puglisi Allegra e l'altro dagli architetti Maria Calandra e Pasquale Carbonara»[56].

Saverio Muratori, che firmò l'articolo pubblicato qualche mese dopo su "Architettura" denominato semplicemente *Concorso per il nuovo Palazzo di Giustizia di Palermo*, invece, non menzionò il totale dei progetti presentati, riferendo più genericamente l'assenza di «vivacità e combattività» che il Concorso avrebbe meritato, imputata al momento storico nel quale si era svolto ed alla frequenza con la quale si erano «succeduti nei mesi immediatamente precedenti e susseguenti altri concorsi importanti distogliendo da questo molti professionisti».
In seguito l'architetto commentava «alcuni notevoli progetti», corrispondenti a quelli segnalati e premiati dalla Commissione – «I premio, di L. 50.000, al progetto degli architetti G. ed E. Rapisardi; II premio, di L. 30.000, ex aequo ai progetti degli architetti

---

[55] Concorsi, Ministero dei Lavori Pubblici, *Proroga del concorso per il progetto del Palazzo di giustizia di Palermo,* Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia, a. 78, n. 255, 3 novembre 1937, p. 3995.

[56] *Palermo. Esito del Concorso per il Palazzo di Giustizia*, in "L'Architettura Italiana", maggio 1938, p. 174.

Salvadore e Di Maria, e dell'arch. Caronia; III premio, di L. 20.000, ex aequo ai progetti degli architetti Calandra e Carbonara, e dell'arch. Puglisi Allegra» – analizzandoli brevemente muovendo da alcune tavole pubblicate a corredo. La vittoria del progetto Rapisardi, a suo parere, era meritata in quanto si imponeva

> «sugli altri per doti di maturità e di coerenza, nello svolgimento di un motivo architettonico, non nuovo, ma condotto con equilibrio e misura ed unito ad una chiara e coscienziosa disposizione planimetrica».

«La consumata esperienza e conoscenza dei mezzi usati», inoltre, avevano permesso ai due fratelli «di attenersi ad una impostazione sicura, suscettibile di larghe possibilità di miglioramento nella realizzazione».
Negli altri progetti premiati, invece, Muratori notava «l'incertezza stilistica dell'odierna architettura» che, secondo la sua visione, si rifletteva «nello sviluppo dei motivi spesso frammentari e male amalgamati»: «i progetti Calandra-Carbonara» e «Salvadore-Di Maria» apparivano, in tal senso, i più unitari, ma al primo veniva imputata troppa rigidità «nel ritmo verticale ed uniforme dei pilastri della facciata», mentre nel secondo veniva evidenziata una notevole «intenzione di personalità e di ambientazione» che, tuttavia, gli architetti non erano stati in grado di «condurre a maturazione né efficacemente esprimere». Inoltre l'architetto esaminava la pianta dei diversi progetti, notando come apparisse «talvolta assolutamente insufficiente»: in base a questo criterio elogiava «il progetto vincitore, il progetto Calandra-Carbonara ed il progetto Caronia» per la «chiarezza distributiva» e la «rispondenza ai criteri di pratica funzionalità».

L'articolo era concluso da una riflessione più ampia, volta a sottolineare come nei concorsi del periodo fosse ricorrente un orientamento, «solo in parte dovuto a necessità di ordine autarchico» e proiettato verso il «ritorno alle forme architettoniche e costruttive tradizionali», non soltanto dal punto di vista tecnico ma anche considerando «il campo espressivo e stilistico». Tuttavia tale intenzione appariva problematica poiché, se dal punto di vista tecnico essa presentava già «una fisionomia ben delineata», non poteva dirsi altrettanto «per il secondo campo, dove la nuova corrente (era) ancora considerata come un'intenzione senza programma e convinzioni definite».
Di conseguenza, Muratori auspicava una maturazione di tali aspetti che in quel momento, a suo parere, costituivano la principale «ragione dell'incertezza e dello scarso rilievo di

forme e di espressione» rilevabile in tutti quei progetti, «ancora lontani da quella meta di classicità, che pure tutti i progettisti si sono palesemente proposta»[57].

Mentre i disegni relativi al progetto vincitore saranno brevemente descritti successivamente, sembra interessante soffermarsi brevemente sulla questione del Concorso, dal momento che tale elemento costituisce una delle peculiarità del caso palermitano rispetto a quelli sinora considerati: perché nel caso della progettazione dei Palazzi di Giustizia di Messina e di Catania il Ministero dei Lavori Pubblici ricorse a degli incarichi diretti mentre per Palermo si dovette ricorrere allo strumento del Concorso?

Escludendo dal ragionamento il caso messinese poiché, come illustrato in precedenza, in seguito all'urgenza della ricostruzione post-sisma furono chiamati architetti "di chiara fama" per la progettazione dei principali edifici pubblici della città e, per il Palazzo di Giustizia, la scelta ricadde sul giovane Marcello Piacentini – in quanto, come più volte riportato, il Ministero dei Lavori Pubblici glielo assegnò quale "ricompensa" per la mancata progettazione della Biblioteca Nazionale di Firenze, affidata a Cesare Bazzani (mentre al padre Pio spettò la progettazione del Palazzo del Ministero di Grazia e Giustizia, come riferito da Mario Lupano) –, il paragone può essere limitato ai casi, più vicini anche temporalmente, dell'edificio catanese e di quello palermitano.

A Catania la progettazione fu affidata a Francesco Fichera, architetto che, come accennato, dominava la scena della Sicilia orientale ed in particolare quella cittadina, non soltanto per la prolifica progettazione di edifici rilevanti del capoluogo etneo nel corso dei primi decenni del Novecento ma anche per i rapporti con il Sindacato Nazionale e per l'assidua presenza in veste di commissario o di partecipante ai maggiori concorsi siciliani: non è un caso che l'architetto facesse parte anche della Commissione che determinò l'area della città ove sarebbe sorto il nuovo Palazzo di Giustizia, pur avendo già redatto i primi progetti di massima dell'edificio su incarico del Presidente della Provincia.

Se il contesto catanese era dominato da Fichera, quello palermitano, al contrario, non poteva contare su una o più figure di riferimento dal punto di vista architettonico: come in parte sottolineato in precedenza, infatti, dopo il predominio di Ernesto Basile era mancata una forte personalità in grado di orientare gli indirizzi a livello progettuale e politico e, di

[57] S. Muratori, *Concorso per il nuovo Palazzo di Giustizia di Palermo,* in "Architettura", XVII, novembre 1938, pp. 688-695.

conseguenza, evidentemente non fu individuato alcun professionista al quale poter affidare direttamente l'incarico del nuovo Palazzo, nonostante l'urgenza del progetto derivante dall'inadeguatezza delle sedi utilizzate sino ad allora e dagli strascichi dei dibattiti pluriennali sull'individuazione dell'area per la nuova sede.

A proposito del clima generale della città e dell'assenza di forti personalità, ad esempio, Paola Barbera riportava un commento di Gaetano Pavone che, nel 1936, rilevava nei concittadini l'indebolimento dello spirito di iniziativa, «l'incomprensione dei grandi problemi dell'avvenire» e «la diffidenza e lo scetticismo diffusi fin quasi ad annullare quell'orgoglio cittadino che sprona alla conquista di mete più alte»[58].
In merito al confronto tra le diverse realtà locali, poi, la stessa studiosa sottolineava come a Palermo, «perduti il fascino e l'aura dell'egemonia basiliana», non fosse possibile «individuare nell'arco del ventennio una figura dominante» in quanto, al contrario, si era assistito «al dipartirsi e ramificarsi di una molteplicità di strade percorse da giovani e meno giovani professionisti»[59], mentre a Catania e in tutta l'area orientale dell'isola, come già riferito, la figura di Fichera risultava determinante. Mettendo in evidenza il ruolo dell'architetto catanese, che aveva giocato «la parte del leone nel campo delle opere pubbliche», non casualmente Barbera specificava, inoltre, un'unica eccezione nella quale i rapporti tra i progettisti e Piacentini (e quindi l'ambito romano) risultavano «diretti e non mediati da Fichera»: si trattava proprio di Ernesto e Gaetano Rapisardi, «siracusani di nascita» ma romani d'adozione, essendo stati lungamente collaboratori di Piacentini presso i suoi studi.

Come accennato, i due fratelli avevano già preso parte a diversi Concorsi in Sicilia e talvolta la presenza di Piacentini tra i componenti delle commissioni giudicatrici aveva dato adito a controversie: ad esempio nel caso del Concorso del 1922 per il Monumento ai Caduti di Messina, citato in precedenza, la giuria (composta, tra gli altri, da Piacentini e da Fichera) aveva decretato la vittoria del progetto dei Rapisardi ma, in seguito alle

---

[58] G. Pavone, *La Grande Catania*, in "Problemi Siciliani", nn. 1, 2, 3, 5, 6, gennaio, febbraio, marzo, maggio, giugno 1935, Palermo 1936, p. 6.

[59] P. Barbera, *Architettura in Sicilia…*, op. cit., p. 51.

polemiche generate dal legame esistente tra i fratelli e l'architetto romano, l'esito era stato reso nullo[60].

Se non è stato possibile risalire ai componenti della giuria che decretò la vittoria del progetto Rapisardi in occasione del Concorso per il Palazzo di Giustizia di Palermo, alla luce del precedente appena menzionato si esclude una diretta partecipazione di Marcello Piacentini. Tuttavia, la sua presenza nella vicenda sembra essere indubbia: considerando le peculiarità del progetto presentato dai Rapisardi e l'ispirazione al modello tipologico milanese (che Ernesto, come si ricorderà, aveva seguito da vicino, rappresentando l'architetto romano presso lo studio meneghino, aperto proprio in occasione della costruzione del Palazzo di Giustizia) lo è certamente a livello progettuale, seppur indirettamente. Probabilmente, inoltre, Piacentini ebbe un ruolo anche a livello concorsuale, considerando le dinamiche esistenti nel sistema dei concorsi e nella fitta rete sindacale di quegli anni, parzialmente descritte nel capitolo dedicato alla questione del rapporto arte-architettura in Italia fra le due guerre.
Come evidenziato da Barbera, sebbene fosse spesso «invocato come l'unica soluzione possibile al fine di evitare clientelismi di ogni natura», il sistema del concorso nel Ventennio raramente aveva modificato «i metodi seguiti nell'attribuzione degli incarichi» poiché, pur mutando i referenti, «le modalità di assegnazione» rimanevano identiche. Infatti, «la composizione uniforme e ricorrente delle commissioni chiamate a giudicare i più importanti concorsi» e le frequenti dinamiche legate alla «mancata assegnazione del primo premio» (ad esempio, per rimanere a Palermo, nel caso del Concorso del 1939 per il nuovo Piano Regolatore, già menzionato), contribuivano ad alimentare quel sistema oscillante tra «Scuola, Sindacato e appartenenze politiche» che, mescolandosi ai «legami di amicizia, parentela o semplice consuetudine», regolava «la trama degli incarichi professionali»[61].

Tornando allo specifico Concorso relativo al Palazzo di Giustizia di Palermo bisogna, ancora, notare l'assenza di progettisti provenienti dall'area orientale dell'isola, escludendo i Rapisardi che, come anticipato, pur essendo siracusani di nascita operavano a Roma, a

---

[60] Per approfondire la vicenda si rimanda ai due articoli d'epoca: *Messina. Concorso per il monumento ai caduti*, in "L'Architettura Italiana", agosto 1922, pp. 63-64 e *L'esito del concorso per il monumento ai caduti di Messina*, in "L'Architettura Italiana", ottobre 1923, pp. 119-120. Inoltre si veda il paragrafo dedicato al Concorso in: E. Ippoliti, *Dal dibattito nazionale sulle riviste alla cronaca locale: i monumenti ai caduti di Messina e Siracusa. Gaetano Rapisardi e la pratica professionale*, in M. L. Neri (a cura di), *Un'altra modernità della cultura architettonica del XX secolo*, Roma 2011, pp. 155-196.

[61] P. Barbera, *Architettura in Sicilia…*, op. cit., pp. 47-48.

stretto contatto con Piacentini. Sebbene non siano noti tutti i nomi dei partecipanti alla competizione, almeno tra i progettisti premiati e tra quelli rintracciati per la presenza di progetti relativi all'edificio nei rispettivi archivi non risultano, infatti, né Fichera né gli altri architetti menzionati a proposito del caso catanese: è possibile distinguere gli architetti palermitani, quelli provenienti dall'area messinese e quelli di ambito romano.
Tra i primi occorre menzionare Salvatore Caronia Roberti, il cui progetto ricevette il secondo premio *ex-aequo*, Ugo Perricone Engel, Giuseppe Spatrisano, tornato a Palermo nel 1935, «dopo alcuni anni passati a Roma a fianco di Enrico Calandra»[62], e Luigi Epifanio. Tra i concorrenti di area messinese figurano Vincenzo Salvadore, che era stato podestà di Messina dal 1928 al 1933, e Camillo Puglisi Allegra, mentre tra quelli provenienti dall'ambiente romano oltre ai due Rapisardi bisogna citare Maria Calandra, figlia di Enrico (menzionato a proposito del lungo articolo redatto sul Palazzo di Giustizia di Piacentini, essendo presente a Messina in qualità di assistente di Zanca e poi di docente presso l'Università, sebbene nel 1930 si sarebbe trasferito a Napoli e poi a Roma), Carlo Di Maria, iscritto all'albo degli Architetti del Lazio nel 1937, e Pasquale Carbonara, che collaborava con la redazione della rivista "Architettura", come dimostra l'articolo pubblicato nel maggio del 1941 *La colonizzazione del latifondo siciliano,* e che aveva conseguito il *Master of Science in Architecture* presso la Columbia University di New York[63].

Tale dato conferma l'ipotesi di un silente patto tra le due aree della regione, già evidenziato da Barbera, che notava come «tra l'area orientale e quella occidentale dell'isola» fosse rilevabile «una sorta di accordo non scritto, di confine tacitamente accettato da non superare»: nell'arco del Ventennio sono, infatti, molto rari i casi nei quali i concorsi banditi per Palermo videro «la partecipazione di architetti provenienti dalla Sicilia orientale e viceversa» ed anche considerando «la committenza, pubblica e privata», occorre sottolineare il rispetto delle suddette «appartenenze territoriali»[64].

---

[62] *Ivi,* p. 40.

[63] *Ibidem.*

[64] *Ivi,* p. 41.

Progetto presentato da Salvatore Caronia Roberti,
in S. Muratori, Concorso per il nuovo Palazzo di Giustizia di Palermo, in "Architettura", XVII, novembre 1938, p. 691.

## 2.1 GLI ALTRI PROGETTI PRESENTATI AL CONCORSO

Come anticipato, nell'articolo sull'esito del Concorso per il nuovo Palazzo di Giustizia Muratori pubblicò soltanto il progetto vincitore ed alcune tavole degli altri progetti premiati, ma non vennero riportati i nomi di tutti i partecipanti. Tuttavia, tra i 18 progetti presentati, è possibile individuarne qualcuno muovendo dai materiali conservati presso gli archivi privati dei singoli architetti: certamente parteciparono al Concorso Ugo Perricone Engel, Giuseppe Spatrisano, Luigi Epifanio e Giuseppe Vittorio Ugo, oltre ai professionisti già menzionati, ovvero Salvatore Caronia Roberti, Vincenzo Salvadore e Carlo Di Maria, insigniti del secondo premio *ex-aequo*, e Camillo Puglisi Allegra, Maria Calandra e Pasquale Carbonara, insigniti del terzo premio *ex-aequo*.

Per approfondire il progetto presentato da Perricone Engel [Fig. 450] si rimanda alla scheda redatta da Federica Scibilia all'interno del volume del 2011 dedicato agli *Archivi di architetti e ingegneri in Sicilia 1915-1945,* curato da Maria Giuffré e da Paola Barbera: la studiosa, infatti, citava la partecipazione dell'architetto al Concorso, riferendo come tra i progetti riferibili a grandi opere pubbliche spiccasse «quello relativo al concorso per il Palazzo di Giustizia di Palermo (1937), che presenta(va) una soluzione simile al progetto vincitore dei fratelli Rapisardi». Più avanti veniva riferita, inoltre, la presenza di alcune foto di progetto nell'archivio «dove, oltre agli elaborati tradizionali, Perricone Engel fa(ceva) ampio uso di rappresentazioni prospettiche sia relative all'esterno che ad alcuni interni (portico d'ingresso, scalone d'onore, aule, etc.)»[65]. Dall'immagine pubblicata a corredo della scheda, contraddistinta dalla didascalia «Concorso per il Palazzo di Giustizia di Palermo. Motto *Iustitia, Virtus*», una vicinanza con il progetto vincitore può essere ravvisata nella ritmica scansione della superficie muraria attraverso numerose aperture. Non è noto se il disegno si riferisca alla facciata principale o ad un prospetto secondario; avanzando un confronto sulla base dell'unica immagine disponibile (e rimandando alla consultazione degli altri materiali documentari presenti presso l'archivio, conservato dalla famiglia Perricone, per un migliore approfondimento della questione) sembra che nel progetto non fosse presente alcun pronao, in quanto l'ingresso, costituito da un unico portale sovrastato da un'apertura composta da due vetrate sovrapposte ed inquadrato da una cornice priva di decorazioni, prevedeva un minor grado di monumentalità, anche per

[65] F. Scibilia, *Ugo Perricone Engel*, in M. Giuffré, P. Barbera (a cura di), *Archivi di architetti e ingegneri in Sicilia 1915-1945*, Palermo 2011, pp. 142-145.

la presenza di soltanto tre scalini. Tuttavia il disegno appena descritto potrebbe riferirsi ad una facciata secondaria, ed in questo caso il confronto con il prospetto principale del progetto vincitore perderebbe la propria efficacia, sebbene gli elementi costitutivi visibili nel disegno siano quelli descritti. L'edificio prevedeva sei elevazioni, tra le quali la prima, ossia il seminterrato, evidenziata da un basamento dalla cromia più scura e le successive da aperture strette e lunghe sovrapposte. Inoltre, al contrario del progetto dei Rapisardi, in questo caso il corpo centrale risultava lievemente sporgente rispetto ai laterali ed ai lati del portale erano previsti due elementi intermedi costituiti da un'unica vetrata a tutt'altezza, probabilmente in corrispondenza dei vani scala.

All'interno dell'articolo pubblicato sul Bollettino dell'Ordine degli Ingegneri di Palermo Nicosia, Dalia e Barresi riferivano una somiglianza tra i progetti presentati da Perricone Engel, i Rapisardi e Spatrisano: «nessun riconoscimento ebbero invece i progetti Spatrisano, che pure era molto simile a quello dei Rapisardi, e Perricone Engel».
Per approfondire il progetto presentato da Giuseppe Spatrisano si rimanda alla consultazione dei relativi materiali documentari presso il Fondo Spatrisano, conservato dalla Fondazione Sicilia, all'ampio volume del 2001 a cura di Vincenzo Balistreri, *Giuseppe Spatrisano architetto (1899-1985)*[66]*,* ed alla scheda presente all'interno del testo del 2011 già citato, *Archivi di architetti e ingegneri in Sicilia 1915 - 1945*[67]*.*

In riferimento al progetto presentato da Luigi Epifanio [Fig. 451], invece, si rimanda al *Catalogo della Mostra di Architettura*, che riportava un disegno esposto alla manifestazione svoltasi nel 1938 presso l'Aula Basile della Regia Università di Ingegneria di Palermo, come segnalato all'interno della tesi di dottorato *L'archivio Pirrone. Disegni inediti di architettura*[68]. L'immagine pubblicata consente di cogliere i caratteri peculiari del progetto, che prevedeva un pronao centrale costituito da alti pilastri, elemento che lo accomunava al progetto vincitore, sebbene in questo caso i pilastri fossero in asse con il resto della facciata e non più avanzati.
Inoltre l'edificio era preceduto da una scalinata monumentale d'accesso in corrispondenza del porticato, nella facciata era presente una zona basamentale – anche

---

[66] V. Balistreri (a cura di), *Giuseppe Spatrisano architetto (1899-1985),* Palermo 2001.

[67] M. Giuffré, P. Barbera (a cura di), *Archivi di architetti e ingegneri in Sicilia 1915-1945*, op. cit., pp. 156-159.

[68] M. L. Scozzola, *L'archivio Pirrone. Disegni inediti di architettura,* Università degli Studi di Catania, Dottorato di Ricerca in Teoria e Storia della Rappresentazione, XXIV ciclo, dicembre 2011, pp. 41-42.

in questo caso evidenziata da un rivestimento più scuro, volto a creare un contrasto cromatico ed a far risaltare la parte sovrastante – ed il prospetto principale era leggermente avanzato rispetto all'intero edificio, i cui blocchi risultavano connessi da un semplice architrave, dando luogo a passaggi a tutta altezza molto ariosi. Erano, poi, presenti ampie e regolari finestrature, che scandivano tutte le facciate rendendo superflua ogni altra decorazione. Per approfondire il progetto si rimanda anche alla scheda dedicata all'archivio dell'architetto, contenuta nella pubblicazione del 2011 più volte menzionata[69], ed alla consultazione del Fondo, conservato presso la Sovrintendenza Archivistica per la Sicilia.

La partecipazione di Giuseppe Vittorio Ugo al Concorso è stata segnalata da Matteo Iannello nell'articolo del 2006 *Giuseppe Vittorio Ugo architetto, appunti per una biografia,* ove lo studioso riferiva come l'architetto avesse partecipato «ad alcuni dei più importanti concorsi d'architettura – l'imbocco monumentale della via Roma a Palermo (1922), la sede del Banco di Sicilia di Siracusa (1924), il palazzo delle poste di Napoli (1928), le nuove chiese per la diocesi di Messina (1932), gli edifici postali, telegrafici e telefonici nei quartieri Nomentano e Aventino a Roma (1933), il piano regolatore di Monreale (1933), il nuovo ospedale di Ravenna ed il palazzo di giustizia di Palermo entrambi del 1937»[70]. Per approfondire si rimanda ai materiali conservati presso l'Archivio Ugo, custodito in via Sammartino n. 27 a Palermo.

A proposito dei progetti premiati, i cui disegni sono stati pubblicati a corredo dell'articolo di Muratori del novembre 1938 su "Architettura", anzitutto è possibile desumere come tutte le facciate fossero caratterizzate da blocchi compatti e superfici piene, sebbene bucate dalle aperture legate alle esigenze funzionali.

Osservando tali immagini sembra interessante cogliere i punti di contatto e le peculiarità di ciascun progetto: la proposta di Camillo Puglisi Allegra [Fig. 449] presentava il corpo centrale leggermente avanzato e costituito da un triplice ingresso, caratterizzato da tre arcate a tutta altezza introdotte da una scalinata monumentale ed oltre le quali si aprivano i tre portali di accesso, evidenziati da cornici prive di decorazioni, e tre aperture vetrate,

---

[69] M. Iannello, *Luigi Epifanio*, in M. Giuffré, P. Barbera (a cura di), *Archivi di architetti e ingegneri in Sicilia 1915-1945*, op. cit., pp. 104-107.

[70] M. Iannello, *Giuseppe Vittorio Ugo architetto, appunti per una biografia*, in "PER", Salvare Palermo, n. 26, gennaio-aprile 2006, pp. 16-17.

anch'esse sviluppate in altezza. A ridosso della soglia del pronao erano previste tre grandi sculture – rievocanti la statua della *Giustizia* posta nella medesima posizione di quella dell'edificio catanese – ed il triplice portale era coronato dall'iscrizione «*IVSTITIA*» e da una grande scultura centrale con una figura umana ed un cavallo rampante, entrambi posti sul corpo centrale leggermente arretrato rispetto al pronao. Le parti laterali del prospetto principale, invece, erano scandite dalla successione regolare delle finestre, alternate a semplicissime paraste che occupavano tre livelli, ed in totale erano previsti cinque livelli, corrispondenti al seminterrato (rimarcato da una zona basamentale rivestita da una pietra più scura), al piano terra ed ai tre piani successivi inquadrati dalle paraste e da altri sottili elementi architettonici che movimentavano la rigida facciata. La distribuzione degli ambienti, al di là delle gallerie anulari di accesso agli uffici, che circondavano esternamente il Palazzo – carattere riscontrabile in tutti i progetti, compreso quello dei Rapisardi –, era simmetrica e preveda al centro un grande vestibolo, lo scalone e l'ambulacro che immetteva alle tre aule più grandi.

Gli aspetti decorativi erano, dunque, maggiormente presenti rispetto al progetto vincitore; tale caratteristica era riscontrabile anche nella proposta presentata da Carlo Di Maria e da Vincenzo Salvadore [Fig. 447]. In questo caso la facciata risultava scandita da paraste poco sporgenti, che conferivano verticalità al solido blocco costituito da una teoria di finestroni vetrati; il pronao centrale era sostituito da una superficie concava, al centro della quale era prevista una colossale statua della Giustizia, affiancata da iscrizioni e da aperture orizzontali simili a feritoie, posta al di sopra del modesto ingresso, sviluppato orizzontalmente e caratterizzato da due coppie di pilastri e da semplici vetrate.
Altre sculture erano previste, alternativamente, dinanzi i finestroni del secondo livello, mentre in corrispondenza di tali aperture, all'ultimo livello, si trovavano dei bassorilievi che si alternavano alle finestre, in questo caso più piccole. Nel presente progetto, dunque, la decorazione artistica costituiva la principale peculiarità, in grado di caratterizzare una facciata altrimenti priva di elementi di rilievo ed anonima come il fianco del medesimo edificio, nel quale era prevista una ripetitiva serie di finestre che ne scandiva senza interruzioni la superficie in tutti i cinque livelli.

Il progetto di Maria Calandra e di Pasquale Carbonara [Fig. 448], invece, era caratterizzato da una evidente ispirazione al Palazzo catanese di Fichera (o almeno dal ricorso al medesimo vocabolario stilistico) e dalla totale assenza di aspetti artistici: il primo livello era costituito da semplici finestre verticali che bucavano la massiccia parete,

come le cinque aperture centrali separate da pilastri ed introdotte da una modesta scalinata, ma gli elementi peculiari della facciata erano i grandi pilastri a tutta altezza che, come a Catania, ritmavano la superficie stagliandosi dinanzi la parete piena che presentava quattro semplici ordini di finestre ripetute senza ulteriori decorazioni. Il grande pronao, tuttavia, non riusciva a rendere la facciata ariosa o slanciata come nel progetto di Fichera e la presenza dei muri pieni in corrispondenza delle parti terminali della superficie conferivano ulteriormente un senso di gravità e di eccessiva pesantezza.

Il progetto di Salvatore Caronia [Figg. 445-446], infine, appariva maggiormente equilibrato; la presenza di paraste sormontate da capitelli stilizzati nei primi tre livelli, sia nella facciata principale sia in quelle laterali, conferiva coerenza ed uniformità ed, insieme al portale centrale – inquadrato da due grandi pilastri e dalla sovrastante iscrizione «*IVSTITIA*», a sua volta sormontata dalla statua della Giustizia, che fungeva da coronamento dell'intero edificio –, richiamava più degli altri progetti l'idea del Tempio della Giustizia. Anche in questo caso il blocco dell'edificio era molto compatto, ma la distribuzione delle aperture e degli elementi architettonici decorativi rendeva meno grave e massiccia la superficie muraria. Altri elementi decorativi si trovavano alle estremità della facciata e consistevano in due fontane dalla base quadrata, sovrastate da sculture bronzee.
A corredo dell'articolo erano, inoltre, pubblicate due tavole relative agli interni del progetto di Caronia Roberti, riferibili all'«atrio col portale del salone delle solennità» e ad un'altra «veduta dell'atrio d'ingresso»: osservando i due disegni è possibile rintracciare lo stile compositivo dell'architetto e notare la ricca presenza dell'apparato decorativo.
Oltre ai lucernari – che ricordavano, ad esempio, il medesimo elemento progettato dall'architetto per il Salone di ricevimento del pubblico all'interno del Banco di Sicilia di via Roma a Palermo – erano previsti, infatti, un grande portale inquadrato da due colonne ioniche stilizzate e da una statua posta a coronamento di un elemento architettonico rievocante un timpano, e dei grandi bassorilievi alternati alle numerose aperture che avrebbero conferito molta luce allo spazio interno.
Anche per approfondire alcuni di questi progetti si rimanda ai relativi archivi, noti almeno per quanto riguarda Maria Calandra e Salvatore Caronia Roberti, e rintracciabili muovendo dalle relative schede contenute nel testo curato da Giuffré e Barbera, *Archivi di architetti e ingegneri in Sicilia 1915 - 1945*[71].

[71] M. Giuffré, P. Barbera (a cura di), *Archivi di architetti e ingegneri in Sicilia 1915-1945*, op. cit., pp. 78-79 (Maria Emma Calandra) e pp. 94-97 (Salvatore Caronia Roberti).

Gaetano ed Ernesto Rapisardi. www.parrocchiadonbosco.it e Palazzo di Giustizia in Messina, Messina 1928, p. 18.

# 3. I FRATELLI RAPISARDI: DUE SICILIANI "A STUDIO" PRESSO PIACENTINI

All'interno dell'articolo *Risveglio architettonico in Sicilia*, pubblicato nel giugno del 1932 sulle pagine di "Architettura" e citato in precedenza, Ernesto e Gaetano Rapisardi erano menzionati sia a proposito della partecipazione al Concorso per il Regio Istituto Tecnico e Liceo Scientifico di Siracusa sia tra i giovani artefici del suddetto "risveglio architettonico".

Nel caso del concorso siracusano – accompagnato dagli «incresciosi avvenimenti» raccontati a più riprese dalla rivista, che avevano condotto alla realizzazione di un progetto distante da quello premiato, concepito da Fichera –, il testo riferiva come il Concorso avesse dato «altri buoni risultati», tra i quali rientravano «senza dubbio quelli offerti dai progetti degli Architetti E. e G. Rapisardi»[72], nonché quelli presentati da Camillo Autore e da Giuseppe Samonà. Sebbene il progetto dei Rapisardi non fosse descritto nei dettagli, era illustrato dalle immagini pubblicate a corredo [Fig. 452], relative al prospetto principale «sulla via Gelone», al «fianco verso le carceri», al «prospetto posteriore» (che presentava anche una veduta della palestra) ed alla «pianta del piano terreno».

L'edificio prevedeva un corpo centrale sormontato da una torretta, con orologio e terminazione acuta evocante un campanile, e due corpi laterali sporgenti, caratterizzati da semplici aperture rettangolari. Gli elementi di rilievo consistevano nel triplice ingresso con aperture ad arco – separate da colonne di ordine gigante a doppia altezza concluse orizzontalmente da un semplice architrave –, da un primo ordine di aperture richiamanti le arcate sottostanti e da un secondo ordine costituito da una finestra continua che, evocando i caratteri razionalisti, si contrapponeva allo stile classicheggiante e monumentale espresso dagli altri elementi.

L'anno precedente gli architetti di origine siracusana avevano partecipato ad un altro importante Concorso lungamente trattato dalla rivista del Sindacato, quello per la ricostituzione della Palazzata di Messina in seguito al sisma del 1908. Nella vicenda, ancora una volta, si trovava implicato Marcello Piacentini in quanto, pur non facendo parte della Commissione – composta da Francesco Fichera, Alberto Calza Bini, Ugo Ojetti, Roberto Papini ed Edmondo Del Bufalo – aveva avuto un ruolo risolutivo a proposito della decisione sulla distribuzione degli isolati da progettarsi: in veste di componente del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, infatti, l'architetto aveva

[72] N. d. R., *Risveglio architettonico in Sicilia*, in "Architettura", XI, giugno 1932, p. 283.

suggerito un compromesso tra la cortina unica ed un fronte totalmente aperto sulla città, stabilendo che i nuovi edifici lasciassero visibili dal porto il Duomo, il Municipio, il Teatro e la chiesa dei Catalani, come riportato nel capitolo relativo al Palazzo di Giustizia di Messina e riferito da Franco Chillemi all'interno del saggio pubblicato sul volume del 1989 dedicato ai sessant'anni del Palazzo[73]. Il progetto presentato dai fratelli Rapisardi ottenne il secondo premio (il primo fu assegnato al gruppo composto da Raffaele Leone, Giuseppe Samonà e Guido Viola) e, secondo la definizione di Barbera, era caratterizzato dal «pesante classicismo»[74].

Alcune delle tavole relative sono visibili all'interno della pubblicazione del 2020 di Elena Ippoliti già menzionata, *Il disegno per Gaetano Rapisardi. Progetti per Siracusa tra cronache e storia* [Fig. 458], dalla quale è possibile desumere l'esistenza di altri progetti e realizzazioni degli architetti per la città di Messina: oltre a quelli relativi al Concorso già citato per il Monumento ai Caduti – vicenda che si sarebbe risolta soltanto nel 1936 con la realizzazione ad opera di Giovanni Nicolini, nonostante le numerose polemiche –, si tratta della Cappella Gentilizia Salvato del 1925, di alcune Case Popolari, di un Villino, di un «Fabbricato a tre piani dei F.lli Quattrocchi» e della progettazione di diversi isolati, ovvero il 386 (indicato in un elenco autografo ma di cui non esistono documenti grafici), il 102 (i cui progetti risultano datati tra il 1925 ed il 1927) ed il comparto 1 dell'isolato 313[75]. In quest'ultimo, i cui disegni risalgono agli anni 1928-29, come evidenziato dalla studiosa è possibile assistere ad un mutamento di linguaggio che, dagli «archetipi dell'eclettismo storicista, prova ad individuare soluzioni formali che sappiano reinterpretare la tradizione in chiave moderna e monumentale: ordini giganti, teorie di statue, altorilievi, stemmi, iscrizioni»[76].

A proposito della Palazzata, invece, bisogna sottolineare come in un primo tempo, nel 1928, i Rapisardi fossero stati incaricati del progetto da una Commissione cittadina presieduta dal Podestà che tuttavia, due anni dopo, decise «di bandire un concorso, aperto a ingegneri e architetti italiani, con scadenza il 28 febbraio 1931»[77] e citato in

---

[73] F. Chillemi, *Il Palazzo di Giustizia di Marcello Piacentini,* in R. Sisci (a cura di), *La Giustizia a Messina. Sessant'anni di Palazzo Piacentini,* Messina 1989, p. 82.

[74] P. Barbera, *Architettura in Sicilia…*, op. cit., p. 63.

[75] E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi…,* op. cit., pp. 54-56.

[76] *Ivi,* p. 56.

[77] *Ivi,* p. 62.

precedenza, nel quale avrebbero ottenuto soltanto il secondo premio. Relativamente alla città sullo Stretto, infine, bisogna ricordare la presenza di Ernesto sul cantiere del Palazzo di Giustizia di Piacentini, con il quale evidentemente già all'epoca collaborava.

La bibliografia relativa ai fratelli Rapisardi non è molto corposa; inoltre è necessario considerare come, se diverse pubblicazioni o schede biografiche sono state dedicate a Gaetano, non si può dire altrettanto di Ernesto, del quale esistono poche notizie e nessuna pubblicazione monografica. Prima di approfondire il progetto relativo al Palazzo di Giustizia di Palermo, dunque, sembra doveroso tracciare il percorso biografico e la produzione riferibile ai due architetti originari di Siracusa ma naturalizzati a Roma ove, in seguito alla duratura collaborazione con Piacentini, riscontrabile almeno fino ai primi anni Quaranta, aprirono un proprio studio in via Marmorata n. 159.

Le ricerche bibliografiche hanno, anzitutto, permesso di individuare la presenza di riferimenti ai due architetti all'interno della stampa e delle pubblicazioni dell'epoca: in particolare, a proposito dei due concorsi messinesi già citati si segnalano l'articolo pubblicato sulla rivista "L'Architettura Italiana" dell'ottobre 1923 e quello firmato da Plinio Marconi su "Architettura e Arti Decorative" nell'agosto del 1931.

Il primo articolo, *L'esito del concorso per il monumento ai caduti di Messina*, è già stato citato nel capitolo dedicato al Palazzo di Giustizia di Messina quale occasione esemplare della partecipazione, del confronto e dei contatti esistenti tra i diversi protagonisti delle vicende artistiche ed architettoniche del periodo indagati dal momento che, oltre ai fratelli Rapisardi, erano coinvolti anche Ercole Drei ed Antonio Bonfiglio in veste di concorrenti nonché Marcello Piacentini, Francesco Fichera ed Arturo Dazzi in quanto componenti della Commissione giudicatrice.
Il testo riferiva la partecipazione di Ernesto e Gaetano Rapisardi con il progetto contrassegnato dal motto "Le Spighe", definito:

> «opera di nobile espressione architettonica, perfettamente ambientata e corrispondente ai caratteri esteriori a cui la Commissione ritiene debba essere informato un monumento commemorativo della guerra nostra, situato nella più importante piazza della risorgente città, per comporre un nucleo artistico che avrà una speciale funzione nell'organismo architettonico cittadino»[78].

[78] *L'esito del concorso per il monumento ai caduti di Messina*, in "L'Architettura Italiana", ottobre 1923, p. 119.

Più avanti veniva specificato come, sebbene il progetto corrispondesse «in gran parte a tali requisiti per la composizione generale», avendo «la virtù di aderire, così per lo stile che per la linea generale, all'ambiente, risolvendo anche lodevolmente il problema della sistemazione della piazza», presentasse una mancanza «nel nucleo centrale scultoreo – cioè nella parte a cui è affidata nella composizione la funzione espressiva», per cui veniva richiesto di «rifare con tutt'altri mezzi» il suddetto elemento in previsione del secondo grado del Concorso. Inoltre il progetto – insieme a quello contraddistinto dal motto "Trinacria" di Ercole Drei – era ritenuto libero «nell'ispirazione e nella tecnica da quelle influenze e derivazioni esotiche venute di moda di cui sono più o meno invescati i progetti degli altri concorrenti»[79].

Nell'articolo *Il Concorso Nazionale per il progetto della nuova Palazzata di Messina,* pubblicato nel 1931 su "Architettura e Arti Decorative", invece, Marconi riportava il giudizio della Commissione, che aveva premiato con 20.000 lire la proposta dei Rapisardi, contrassegnata dal motto "Jonio". Dall'analisi del progetto emergevano il «pregio di una continuità lodevole tra i vari edifici anche se non effettivamente collegati tra loro» ed il «carattere che ben s'accorda(va) con le tradizioni locali nel ricordo dell'antica Palazzata», nonostante «un eccesso di uniformità dei motivi dominanti e della linea terminale» ed altri problemi quali «l'infelice inquadratura delle finestre del primo piano, la mancanza di intima connessione tra la massa muraria della fronte e i motivi delle colonne destinate, in funzione puramente decorativa, a reggere soltanto blocchi staccati di trabeazione e statue», che si risolvevano «in deficienza di sobrietà e organicità del complesso»[80]. Il redattore, inoltre, pubblicò numerose tavole dei Rapisardi, relative sia al progetto presentato in occasione del Concorso sia «riferentisi ad un progetto di Palazzata da essi redatto in precedenza, per incarico del Podestà di Messina», che conteneva «interessanti elementi risolutivi» e che «era riuscito di pieno gradimento alla Commissione Edilizia della città e della Sottocommissione nominata allo scopo dalla Consulta Municipale», sebbene «in seguito a posteriore decisione» fosse stato «bandito il concorso nazionale»[81].

---

[79] *Ibidem.*

[80] P. Marconi, *Il Concorso Nazionale per il progetto della nuova Palazzata di Messina*, in "Architettura e Arti decorative", X, agosto 1931, pp. 600-604.

[81] *Ivi,* p. 609.

Tali tavole erano relative ad una «Planimetria generale», al «Prospetto della Sede del Banco di Sicilia (isolato terzo)», alle «Piante del pianterreno (sopra) e dei piani (sotto) dell'isolato quinto» ed al «Prospetto dell'isolato sesto»[82].

Dallo spoglio delle riviste d'epoca è possibile individuare la partecipazione dei Rapisardi a due vicende relative alla loro città natale, Siracusa, nelle quali fu coinvolto anche Francesco Fichera. Se le peculiarità e l'esito del Concorso per il Regio Istituto Tecnico e Liceo Scientifico di Siracusa sono state già enunciate in apertura del presente paragrafo (nonché nel capitolo dedicato al Palazzo di Giustizia di Catania), occorre tratteggiare l'altro episodio, del quale la rivista "Architettura" riportò soltanto l'esito all'interno del fascicolo dell'ottobre 1937[83]. Si tratta del progetto per il Pantheon ai Caduti Siracusani [Fig. 457], le cui complesse fasi possono essere ricostruite attraverso il volume di Ippoliti citato in precedenza, che riporta parte dei relativi carteggi, conservati presso l'Archivio Privato Rapisardi (custodito dalla stessa studiosa).

Anzitutto bisogna segnalare la decisione di erigere un Monumento ai Caduti che, distinguendosi dalla tipologia più diffusa, di tipo preminentemente scultoreo e monumentale, fosse costituito da un edificio di culto, al fine di accordare «la santità della religione a quella delle più elevate memorie della Patria, innalzando un tempio ossario» che avrebbe anche risolto «una sentita necessità del culto, essendosi in questi anni, per l'accresciuta popolazione, resa necessaria la costruzione di una nuova Chiesa in quella regione della Città»[84], ovvero nel quartiere di piazza d'Armi. Come riferito da Ippoliti, in un primo tempo il Comitato per l'erezione del Monumento, guidato dall'arcivescovo Carabelli, aveva incaricato per un progetto di massima Francesco Fichera, mentre in seguito a numerose controversie, conclusesi addirittura con una sentenza del Tribunale, l'edificio sarebbe stato realizzato seguendo il progetto dei Rapisardi ed inaugurato nel 1937. Come si desume da una lettera del 4 agosto 1926, Gaetano Rapisardi, venuto a conoscenza dell'incarico a Fichera, aveva avanzato delle pretese sull'architetto catanese facendo «risalire la prima ipotesi dell'edificazione della Chiesa nel quartiere di Piazza d'Armi ad un periodo collocabile tra il 1917 e il 1919»[85], ovvero quando Agati, che

---

[82] *Ivi,* pp. 592-593.

[83] *Il Pantheon dei caduti siracusani. Architetti Gaetano e Ernesto Rapisardi,* in "Architettura", XVI, ottobre 1937, pp. 563-570.

[84] *Ivi,* p. 563.

[85] E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi…,* op. cit., p. 85.

all'epoca studiava il piano regolatore della città, aveva stabilito, di concerto con l'arcivescovo Bignami, che ad occuparsi di quella chiesa sarebbe stato l'architetto siracusano. Di conseguenza, Rapisardi propose una collaborazione professionale a Fichera:

> «se contrariamente a quanto io penso l'incarico sarà a noi due intestato, io avrò molto piacere di collaborare insieme a Lei, avendo tutto da apprendere, diversamente, caro prof., per le condizioni del caso, mi escluda da questa situazione»[86].

Dopo alterne vicende, ossia momenti di resistenza intervallati da altri di apparenti accordi tra Fichera e i Rapisardi – che, nonostante i successivi incarichi da parte dell'arcivescovo, avevano rifiutato la proposta sia per correttezza professionale sia in quanto preoccupati di cosa avrebbe pensato Fichera[87] – nel 1931, come riferito dalla studiosa, il catanese ricorse alle vie legali in risposta all'arcivescovo. È interessante notare come, tra le motivazioni che avevano portato i Rapisardi a ritrattare, Fichera addusse «un ingiusto risentimento per una classifica fatta dallo istante nella sua qualità di componente il Comitato che giudicò un recente concorso»[88], ovvero quello menzionato in precedenza relativo alla Palazzata di Messina. Come si desume da una lettera citata nel testo di Ippoliti (al quale si rimanda per approfondire la vicenda), l'architetto catanese presentò anche una denuncia – «si intende contro nessuno, guardandosi bene dal fare nomi di presunti colpevoli, ma sempre al solo scopo di ottenere il sequestro»[89] – in seguito alla quale i Rapisardi decisero di redigere un nuovo progetto per non incorrere nel rischio di essere accusati di plagio, nonostante sostenessero la totale paternità del progetto precedente.

Nell'ottobre del 1934 il Tribunale emise «una sentenza favorevole ai Rapisardi nella causa contro Fichera con cui, per non incorrere in appello, si convenne per una transazione di remissione di reciproche pretese e spese»[90]. Nonostante ulteriori difficoltà di ordine

---

[86] Lettera di Gaetano Rapisardi a Francesco Fichera, Roma, 4 agosto 1926. Archivio Privato Rapisardi, Roma.

[87] Come riportato da Elena Ippoliti citando una lettera dei fratelli Rapisardi all'Arcivescovo di Siracusa, Roma, 31 ottobre 1928, Archivio Privato Rapisardi, Roma, in: E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi…,* op. cit., p. 86 e nota 32, p. 116.

[88] Dichiaratorio ad istanza del Sig. Arch. G. Uff. Francesco Fichera a S. E. Monsignor Giacomo Carabelli, 26 luglio 1931, IX, p. 6.

[89] Lettera dell'avvocato Salibra ai Rapisardi, Siracusa, 13 maggio 1932, riportata in: E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi…,* op. cit., nota 66, p. 115.

[90] E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi…,* op. cit., pp. 105-106.

economico, che condussero ad un rallentamento dei lavori, il progetto venne portato a compimento ed inaugurato nell'agosto del 1937. Tornando all'articolo pubblicato su "Architettura", sembra interessante sottolineare come nella descrizione del nuovo edificio venisse posto in evidenza il richiamo «alla grande tradizione degli edifici a schema circolare, che trova(va) le sue più insigni realizzazioni nei templi e nei mausolei romani, dal Tempio di Vesta al Mausoleo di Augusto, prima di rinascere a nuove forme con i battisteri bizantini e romanici»[91]. Dell'«alto edificio a pianta circolare […] coronato in sommità da una torretta destinata a sostenere le campane» era, altresì, riferita la presenza dei pilastri esterni, che avvicinavano la struttura ad «un tempio circolare periptero» e che venivano ripresi all'interno, «fortemente rilevati dal muro del perimetro», mentre un ulteriore elemento caratteristico era costituito dalle «grandi finestre che illuminano l'interno». Infine erano presenti talune informazioni relative ai materiali: il cemento armato fu utilizzato sia per il «grande anello di fondazione» sia per tutta la struttura, ad eccezione dei «grandi pilastri esterni costruiti in conci di pietra arenaria»[92].

Pur non volendo ulteriormente soffermarsi sul caso appena descritto, sembra interessante citare una lettera, riportata da Elena Ippoliti, dalla quale si comprende il processo di semplificazione formale visibile nell'evoluzione delle fasi progettuali, specialmente rispetto all'apparato decorativo: tale aspetto, infatti, può essere utile a comprendere la quasi totale assenza di decorazioni nel progetto del Palazzo di Giustizia di Palermo, che verrà analizzato in seguito.

Nella lettera inviata il 7 maggio 1936 all'ingegnere Giuseppe Bonajuto, direttore dei lavori (come riportato anche dall'articolo citato), Gaetano Rapisardi raccontava:

> «la mia attenzione si è fermata su quella parte dell'edificio che va dal finale dei pilastrini al finale del tamburo, la quale parte in un primo tempo s'era pensato di poterla risolvere applicando delle decorazioni sopra le finestre. Oggi, dopo diversi studi e prove sul modello, ho deciso di adottare una semplicissima balaustrata con zoccolo, nelle proporzioni che rileverà dai disegni. Ho soppresso pure gli angeli che in un primo tempo pensavo di porre in corrispondenza dei pilastrini, ed ho eliminato anche la maggiore spesa»[93].

---

[91] *Il Pantheon dei caduti siracusani. Architetti Gaetano e Ernesto Rapisardi,* in "Architettura", XVI, ottobre 1937, p. 566.

[92] *Ivi,* p. 570.

[93] Lettera di Gaetano Rapisardi all'ing. Giuseppe Bonajuto, Roma, 7 maggio 1936. Archivio Privato Rapisardi, Roma. Riportata in: E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi…,* op. cit., nota 83, p. 116.

Continuando a riferire la presenza di articoli concernenti i Rapisardi all'interno delle riviste d'epoca analizzate, bisogna menzionare l'articolo pubblicato sul fascicolo del settembre 1923 di "Architettura e Arti Decorative", *Un esempio: il concorso per la sistemazione della Balduina.* La competizione era nata dall'intuizione dell'ingegner Carlo Pomilio che, per valorizzare la «più bella località di Roma: Monte Mario», si era rivolto «all'Associazione dei Cultori di Architettura perché sotto i suoi auspicii venisse posta a concorso la sistemazione del lotto più importante, cioè quello che domina il declivo aprentesi sul panorama meraviglioso della Città Eterna»[94]. Tra i partecipanti ammessi al secondo grado figuravano anche Ernesto e Gaetano Rapisardi, che si aggiudicarono il secondo premio *ex-aequo*, mentre il Concorso fu vinto dal progetto di Giuseppe Vaccaro; si segnala, infine, la presenza di Marcello Piacentini tra i membri della Commissione.

Al 1924, invece, risale la partecipazione al Concorso per cinque fontane indetto dal Comune di Roma: per la fontana di piazza Indipendenza venne scelto il progetto presentato da Gaetano Rapisardi e Arturo Dazzi [Fig. 459], uno dei protagonisti della decorazione del Palazzo di Giustizia di Messina, come visto in precedenza. Nell'articolo veniva elogiato il «valore estetico superiore» del progetto:

> «Architetto e scultore si sono compresi e mentre l'uno ha creato la fontana come centro di tutta una più vasta ed organica sistemazione della piazza, l'altro ha voluto abbellirla di rilievi e di bassorilievi in cui sono particolari di grande valore come quello dei putti giganti col corno dell'abbondanza. Forse vi è una duplicità di stile tra la figuretta nuda dell'alto, tutta stilizzata, e i putti, ma ciò non toglie che l'opera dell'artista sia veramente notevole»[95].

Dalle immagini allegate a corredo dell'articolo è possibile cogliere la concezione generale della fontana, composta da una grande vasca circolare contenente vasche concentriche via via più piccole, rette da elementi scultorei (si riconoscono dei cavalli) e l'ultima delle quali sormontata da una figura femminile seduta, rievocante una Venere al bagno di derivazione classica; inoltre era visibile un dettaglio scultoreo relativo a due putti con una cornucopia contenuti entro un medaglione. Sebbene la fontana non fu poi realizzata, il progetto attesta la precoce collaborazione fra l'artista e Gaetano Rapisardi, che avrebbe avuto altri esiti, non sempre fortunati, nei decenni successivi: in particolare l'architetto e lo

---

[94] Cinzio (Cecchelli), *Un esempio: il concorso per la sistemazione della Balduina,* in "Architettura e Arti Decorative", settembre 1923, p. 19.

[95] *Il concorso per cinque fontane indetto dal Comune di Roma,* in "Architettura e Arti Decorative", v. I, n. 4, dicembre 1924, p. 182.

scultore avrebbero lavorato insieme tra il 1939 ed il 1943, al progetto per il Mausoleo a Costanzo Ciano a Montenero di Livorno [Fig. 466], interrotto e mai terminato per il sopraggiungere del conflitto mondiale e, nel dopoguerra, per la Basilica di Don Bosco al Tuscolano [Fig. 467], per la quale Arturo Dazzi realizzò l'imponente *Apoteosi di San Giovanni Bosco* (mentre Ercole Drei, un altro dei protagonisti della decorazione del Palazzo di Giustizia di Messina, scolpì le sculture raffiguranti gli arcangeli Michele e Gabriele per la medesima facciata).
Un'altra collaborazione poco nota sembra essere avvenuta intorno al 1925, per il progetto del Monumento ai Caduti di Rovigo, previsto in piazza XX Settembre e mai realizzato, come si desume dalle immagini pubblicate da Elena Ippoliti, conservate presso l'Archivio Privato Rapisardi e relative ad una prospettiva, ad una planimetria in scala 1:200, ad una fotografia del bozzetto scultoreo e ad un'immagine della piazza[96]. Sembra che il monumento dovesse essere composto da una base monumentale dotata di scalinata e sovrastata da una scultura centrale e da due sculture laterali inginocchiate poste su alti piedistalli ai lati[97].

Tornando alla presenza di progetti di Ernesto o Gaetano Rapisardi all'interno delle riviste d'epoca consultate (in particolare "Architettura e Arti Decorative", poi "Architettura"), bisogna menzionare il Concorso bandito nell'aprile del 1923 per il Manicomio Provinciale di Bari, al quale Ernesto e Gaetano parteciparono insieme a Domenico Sandri, vincendo il primo premio di 50.000 lire, sebbene il progetto non fu poi realizzato. Nel fascicolo dell'aprile 1925 veniva riferito l'esito del Concorso, commentando come la vittoria avesse

> «arriso a tre giovani architetti i sigg. Gaetano ed Ernesto Rapisardi e Sandri (associati). È degna di nota la semplicità di forme cui si sono attenuti i tre giovani artisti, che hanno pure assai curato la razionale sistemazione dei fabbricati e la chiarezza delle piante»[98].

Tra i progetti degli stessi anni (analizzati da Elena Ippoliti e per l'approfondimento dei quali si rimanda al suo testo del 2020), rientrano anche quello presentato in occasione del Concorso per l'Ospedale Civile di Gallipoli, vinto dai fratelli siracusani ma realizzato solo a

---

[96] E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi…,* op. cit., p. 26.

[97] Per approfondire la vicenda la studiosa rimanda a: A. Nave, *Virgilio Milani e la scultura del Novecento nel Polesine,* Rovigo 2004, p. 216.

[98] *Concorsi. Bari. Concorso per il Manicomio provinciale*, in "Architettura e Arti Decorative", IV, aprile 1925, pp. 359-375.

partire dal 1930, e quello per quattro edifici scolastici a Roma, in risposta al bando pubblicato nel fascicolo di settembre-ottobre 1925 su "Architettura e Arti Decorative"[99], per il quale furono invitati al secondo grado, in particolare per l'edificio da erigersi in piazza d'Armi.

Un altro Concorso dalla grande rilevanza, anche per la collaborazione di Gaetano Rapisardi con Marcello Piacentini e con Angiolo Mazzoni, è quello relativo al Palazzo della Società delle Nazioni di Ginevra [Fig. 154], bandito nel 1926[100]: il progetto presentato ricevette la «menzione onorevole di seconda classe» e venne ritenuto rappresentativo della «corrente più sana e più viva dell'architettura italiana odierna» da Roberto Papini che, nel corposo articolo pubblicato nel fascicolo di settembre-ottobre 1927 su "Architettura e Arti Decorative", ne descriveva la franchezza e la novità «nell'elaborazione di certe forme, nell'ardire del fascione che incornicia la fronte porticata verso il lago» e sosteneva che «avrebbe avuto sull'altro» (quello di Broggi) «qualche vantaggio stilistico se la palese fretta dell'improvvisazione e l'elaborazione non sufficientemente meditata avessero permesso al Piacentini di coordinare meglio i vari corpi di fabbrica fra loro e di dare al progetto quell'unità di concepimento e di stile che non è stata raggiunta».
Al di là dei limiti, comunque, Papini riteneva che tali progetti rappresentassero «quanto di più serio e vivo» si facesse all'epoca

> «in Italia nel campo dell'architettura poiché la tradizione non (era) ripudiata come in Germania né malamente sfruttata come in Francia, ma ripresa nel suo spirito come fonte d'ispirazione, come modo d'espressione dell'indole della nostra razza, la più architettonica ed equilibrata del mondo»[101].

Osservando la prospettiva pubblicata a corredo dell'articolo, è possibile notare una certa somiglianza con la facciata del Palazzo delle Poste di Palermo, che Mazzoni avrebbe progettato pochi anni dopo, per la presenza delle semicolonne di ordine gigante; inoltre sembra interessante evidenziare le sculture decorative poste alle estremità della facciata, in corrispondenza dei tre ordini di aperture (realizzate con archi a tutto sesto di

---

[99] *Concorsi e Notizie varie. Atti della Associazione Artistica fra i Cultori d'Architettura. Concorso per i progetti di quattro edifici scolastici*, in "Architettura e Arti Decorative", V, settembre-ottobre 1925, p. 96.

[100] *Concorso internazionale per il Palazzo della Società delle Nazioni a Ginevra*, in "Architettura e Arti Decorative", VI, settembre 1926, p. 48.

[101] R. Papini, *L'architettura europea e il concorso di Ginevra*, in "Architettura e Arti Decorative", VII, fasc. I-II, settembre-ottobre 1927, pp. 71-73.

derivazione classica) nonché le due Vittorie alate poste orizzontalmente ai lati dell'iscrizione centrale (elementi presenti anche a Palermo, scolpiti da Napoleone Martinuzzi) e le due statue a tutto tondo poste centralmente a coronamento del prospetto principale, assumendo il ruolo che, ad esempio, nel Palazzo di Giustizia di Messina era svolto dalla Quadriga di Drei.

Alla fine del 1926 risale anche la vittoria di Gaetano del Pensionato Artistico Nazionale, come riportato da Luigi Piccinato su "Architettura e Arti Decorative", che riferiva come la competizione artistica avesse destato «per l'architettura e la decorazione, un interesse notevole». Il progetto presentato da Rapisardi era descritto come segue:

> «Il tema di una biblioteca in un giardino pubblico, per una città di centomila abitanti, è stato svolto in modo serio e completo dall'arch. Gaetano Rapisardi al cui lavoro sono stati riconosciuti i pregi di un grande equilibrio e di vera organicità, sì che gli è stato assegnato il premio. Sono soprattutto l'ordine e la chiarezza nella distribuzione ben organica della pianta, le doti che in questo lavoro maggiormente convincono: doti architettonicamente fondamentali e che si riflettono naturalmente nel prospetto dove il gigantesco finestrone della sala di lettura forma il motivo fondamentale, sottolineato da sobrie cornici e sostenuto da basamento di marmi venati. E così pure nei fianchi e più ancora nel retroprospetto, l'uso dell'edificio si manifesta nitidamente e con nobiltà»[102].

Negli anni Trenta Gaetano Rapisardi partecipò a numerosi concorsi, raggiungendo buoni risultati specialmente dopo l'esperienza della Città Universitaria della Sapienza, nella quale venne coinvolto da Marcello Piacentini al fine di progettare i due corpi laterali del Rettorato, concepito dallo stesso Piacentini, che aveva redatto il piano generale della cittadella e coordinato i giovani architetti chiamati a partecipare.
Se il corpo centrale dominava «la città materialmente e moralmente e (costituiva) un centro né più né meno come nelle antiche piazze italiche la torre od il palazzo del comune o il campanile della chiesa maggiore chiamavano quasi i cittadini a convergere nel centro spirituale ed urbanistico della città»[103], gli edifici delle Facoltà di Lettere e Filosofia e di Giurisprudenza e Scienze Politiche che lo fiancheggiavano, opera di Rapisardi, ne rappresentavano l'equilibrato completamento in grado di bilanciare la verticalità (in origine

---

[102] L. Piccinato, *Il pensionato artistico 1927*, in "Architettura e Arti Decorative", VII, febbraio 1928, p. 271.

[103] R. Pacini, *Cronache romane. Il grandioso progetto della città universitaria*, in "Emporium", Vol. LXXVII, n. 459, 1933, p. 180.

molto più accentuata) del punto di fuga centrale accedendo dai Propilei, costituito dal Rettorato e dalla *Minerva* di Arturo Martini [Figg. 460, 461].
Secondo Renato Pacini il complesso, «con le sue costruzioni monumentali in mattoni e travertino, architettate con il classicismo della nuova arte italiana», sarebbe apparso «come una delle più grandiose opere del Regime e come l'espressione più pura del nostro attuale rinascimento»[104].
La rivista "Architettura", considerata l'importanza dell'opera, nel dicembre del 1935 consacrò un numero speciale alla Città Universitaria, all'interno del quale erano dedicati dei paragrafi ai singoli edifici: delle due Facoltà progettate da Gaetano Rapisardi veniva anzitutto evidenziata la «subordinazione» rispetto al corpo centrale del Rettorato, con il quale costituivano «un organismo unitario dal punto di vista volumetrico», «differenziandosene invece dal punto di vista espressivo […] anche per l'uso di materiali meno pregevoli, nelle parti poste in secondo piano rispetto il fronte sulla grande piazza»[105]. Inoltre venivano menzionati i due altorilievi speculari, opera di Corrado Vigni, ed i vastissimi portali di accesso, nonché il tipo di struttura – «a ossatura portante mista di cemento armato e muraria» –, il numero di ambienti e le differenze dal punto di vista planimetrico, in quanto «la parte arretrata dell'edificio» destinato alle Facoltà di Giurisprudenza e Scienze Politiche era basata «su ritmi prevalentemente longitudinali» e «l'edificio consta(va) di due parti ben distinte: la zona per la facoltà e gli istituti: e la zona delle grandi aule, servite da un apposito scalone con relativo vestibolo, per la grande massa degli studenti»[106]. Le descrizioni erano, inoltre, accompagnate da numerose piante, sezioni e viste dei due edifici.

Tra i concorsi ai quali Gaetano Rapisardi partecipò negli anni Trenta occorre, almeno, menzionare: il Concorso Nazionale del 1933 per i Palazzi Postali di Roma, ove ricevette il terzo premio *ex-aequo* di 3.000 lire, insieme a Francesco Leoni, per il Concorso B (quartiere Aventino), vinto da Adalberto Libera[107]; il Concorso per il Palazzo del Littorio e della Mostra della Rivoluzione fascista, bandito nel dicembre del 1933 e per il quale fu ammesso anche al secondo grado nel 1937, ottenendo una segnalazione a titolo di lode;

---

[104] *Ivi,* p. 182.

[105] *Edificio delle Facoltà di Lettere e Filosofia. Arch. Gaetano Rapisardi*, in "Architettura", *La Città Universitaria di Roma*, numero speciale, XIV, dicembre 1935, p. 55.

[106] *Facoltà di Giurisprudenza e di Scienze Politiche. Arch. Gaetano Rapisardi*, in "Architettura", *La Città Universitaria di Roma*, numero speciale, XIV, dicembre 1935, p. 60.

[107] *Il Concorso nazionale per i Palazzi Postali di Roma,* in "Architettura", XI, ottobre 1933, p. 603.

il Concorso del 1934 per la Casa del Fascio di Siracusa, ove ricevette il primo premio sebbene l'edificio non fu mai realizzato; il Concorso per il Ponte San Paolo sul Tevere[108] (vinto dal progetto di Giuseppe Samonà, Guido Viola e Arcangeli) e quello per la sede della Cassa Nazionale Malattie degli Addetti al Commercio di Roma[109] (per il quale ottenne il terzo premio *ex-aequo*), entrambi nel 1937; il primo ed il secondo grado del Concorso per il Ministero dell'Africa Italiana tra viale Aventino e la Passeggiata Archeologica a Roma[110] (vinto dal progetto presentato da Vittorio Cafiero, Alberto Legnani, Mario Ridolfi, Ettore Rossi, Giulio Rinaldi ed Armando Sabatini), tra il 1937 ed il 1938; i due concorsi del 1939, insieme ad Ernesto, per la sede dell'EIAR di corso Sempione a Milano e per il Palazzo dell'Acqua e della Luce all'E 42 (nel quale svilupparono il tema dell'edificio-fontana[111]), entrambi del 1939.

Dall'elencazione sono stati esclusi i concorsi appartenenti alla tipologia indagata, ovvero quelli relativi ai Palazzi di Giustizia: oltre al progetto palermitano, i fratelli Rapisardi avevano, infatti, partecipato al Concorso per il Palazzo di Milano, prima che venisse assegnato l'incarico a Piacentini (e che Ernesto affiancasse l'architetto romano e ne seguisse il progetto ed il cantiere nella città meneghina), nonché al Concorso per il Palazzo di Giustizia di Campobasso (bandito nel 1928 ed, infine, completato nel 1935) ed a quello per il Palazzo di Giustizia di Pisa, nel 1935. Prima di accennare a tali progetti – di particolare rilievo in quanto costituiscono altre prove ed interpretazioni del medesimo tema architettonico – bisogna, tuttavia, soffermarsi sul carattere generale riscontrabile nei progetti per edifici monumentali appena menzionati e, successivamente, sul percorso biografico dei due architetti.

Il Concorso per il Palazzo del Littorio [Figg. 462, 463] merita una particolare attenzione – attribuitagli anche dalla stampa di settore dell'epoca, come si può notare dalla

---

[108] *Quattro concorsi appalto per ponti sul Tevere a Roma,* in "Architettura", XIX, febbraio 1940, p. 80.

[109] M. Paniconi, *Il concorso per la nuova sede della Cassa nazionale Malattie degli Addetti al Commercio in Roma,* in "Architettura", XVI, agosto 1937, p. 477.

[110] M. Zanetti, *Concorso per il Ministero dell'Africa Italiana,* in "Architettura", XVIII, novembre 1939, pp. 665-685.

[111] Per approfondire la vicenda del concorso si veda: ACS, Fondo E42, busta 905, fasc. 7892, verbale della commissione giudicatrice del concorso per il progetto del Palazzo dell'Acqua e della Luce.

consistenza di articoli dedicati alla competizione[112] – trattandosi di un progetto monumentale di fondamentale importanza e rappresentatività. Sul numero speciale pubblicato da "Architettura", ad esempio, il progetto di Gaetano Rapisardi veniva brevemente descritto come segue:

> «L'idea fondamentale di questo palazzo consiste soprattutto nella lunga parete che fiancheggia Via dell'Impero, la quale assume differenziazione in virtù delle tre fratture che la dividono in settori distinti.
> Oltre il corpo su Via dell'Impero, che contiene gli uffici gerarchici ed in asse la stanza del Duce con la Tribuna, si distinguono altri due corpi di fabbrica: su Via del Cardello, un corpo di soli due piani con la Mostra della Rivoluzione e sul lato minore del triangolo un blocco ad uso ufficio»[113].

Elena Ippoliti, citando anche la Relazione di Rapisardi relativa al Concorso conservata presso l'Archivio Privato dell'architetto, nel progetto presentato in occasione del primo grado del Concorso ravvisava «una solennità spoglia e anonima che trae(va) la sua potenza dalla reiterazione, come nell'ossessivo ripetersi delle bucature che ritaglia(va)no la superficie della lunghissima parete che costeggia la via dell'impero»[114].

Nel progetto per il secondo grado, alla tetra e monotona monumentalità della grande mole squadrata e totalmente priva di decorazioni Gaetano Rapisardi sostituì un edificio che, pur mantenendo i caratteri di ossessiva ripetizione delle aperture – che rendevano le facciate più simili ad un susseguirsi di celle o ad un alveare – presentava uno sviluppo planimetrico più interessante, possedendo una pianta tronco-piramidale, un grande cortile rettangolare e due cortili simmetrici più piccoli, di forma irregolare, mentre l'orizzontalità era contrastata dalla torre verticale, sovrastata da un grande elemento scultoreo. La descrizione presente sul fascicolo del dicembre 1937 di "Architettura" ne

---

[112] Tra gli articoli d'epoca dedicati al Concorso si menzionano i seguenti: *Concorso nazionale per il progetto del palazzo del Littorio e della Mostra della Rivoluzione da erigersi in Roma in via dell'Impero*, in "Architettura", XII, dicembre 1933, pp. 811-813; P. M. Bardi, *Il concorso del palazzo del Littorio su via dell'Impero*, in "Quadrante", II, 18, ottobre 1934, pp. 10-14; R. Pacini, *Cronache romane. La mostra dei progetti per il Palazzo del Littorio a Roma*, in "Emporium", n. 478, ottobre 1934, pp. 233-237; G. Pagano, *Il concorso per il Palazzo del Littorio*, in "Casabella", n. 82, ottobre 1934, pp. 4-9; *Il concorso per il Palazzo del Littorio in via dell'Impero a Roma*, in "L'Architettura Italiana", novembre 1934, pp. 364-396; G. Marussig, *Il Concorso per Palazzo del Littorio*, in "Rassegna di Architettura", VI, fasc. 12, dicembre 1934, pp. 475-504; *Concorso per il Palazzo del Littorio,* numero speciale, in "Architettura", XIII, 1934; M. Piacentini, *Il progetto definitivo della casa Littoria a Roma,* in "Architettura", XVI, dicembre 1937, p. 699-752.

[113] *Concorso per il Palazzo del Littorio,* numero speciale, in "Architettura", XIII, 1934, p. 52.

[114] E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi…,* op. cit., p. 136.

evidenziava la conformazione a «blocco unitario, senza frazionamenti di masse», ove «le linee orizzontali (correvano) uniformemente per tutte e quattro le facciate (alte da m. 35 a 40), lungo le quali si è condotto, su sei piani, un ordine costante. La Torre, a base quadrata, (aveva) 20 metri di lato e 80 metri di altezza». Inoltre ne venivano riportati la cubatura prevista, «di 515.000 metri cubi», e l'impiego dei materiali: «l'ossatura portante» sarebbe stata «in cemento armato con riempimenti in laterizi», mentre i rivestimenti esterni erano stati concepiti «in travertino, di granito scuro per la zona basamentale, e di pietra porfirica»[115].

Gli aspetti di maggior interesse del progetto in questa sede, tuttavia, sono quelli che lo avvicinavano al progetto per il Palazzo di Giustizia di Palermo, non casualmente concepito lo stesso anno. Sebbene, come si vedrà, il Palazzo palermitano si ispirasse al modello tipologico piacentiniano di Milano, i punti di contatto erano numerosi. Considerando la facciata principale del Palazzo di Giustizia e quella del progetto per la Casa Littoria con l'Arengario, infatti, è possibile notare alcuni elementi ricorrenti: nonostante il differente numero di elevazioni, ad esempio, in entrambi i casi erano previsti i primi ordini caratterizzati da aperture più ampie e gli ultimi costituiti da semplici finestre prive persino di cornici.
A Palermo si trattava di due ordini di finestroni a doppia altezza che bucavano la superficie muraria alleggerendola e donando un senso di verticalità nonostante la mole del Palazzo e dell'ultimo ordine costituito da ritmiche aperture quadrate, mentre nel progetto dell'edificio per la capitale il doppio ordine di finestroni non riusciva a conferire il medesimo risultato alla facciata ed era sovrastato da due ordini di piccole bucature rettangolari. L'elemento caratteristico della facciata di Palermo, inoltre, era il porticato centrale costituito da otto pilastri a tutta altezza scanalati centralmente, mentre nel progetto romano erano presenti soltanto dei tozzi pilastri che costituivano il pronao del pianterreno, conferendo un ulteriore senso di gravità e pesantezza all'edificio.
Un altro elemento ricorrente, sebbene a Palermo non sarebbe stato, infine, realizzato, consisteva nella presenza di statue a tutto tondo, richiamanti le teorie di uomini illustri dei fori romani o le sculture poste a completamento delle facciate monumentali in epoca rinascimentale. A Palermo erano previste su discreti piedistalli che interrompevano il ritmo della balaustra posta nella parte centrale dell'edificio, dinanzi i pilastri ed interrotta soltanto in corrispondenza della scalinata d'accesso.

---

[115] M. Piacentini, *Gaetano Rapisardi. Progetto segnalato a titolo di lode,* in "Architettura", XVI, dicembre 1937, p. 724.

A Roma, invece, erano poste dinanzi la balaustra che completava il porticato del pianoterra, nobilitando la facciata ma conferendo un ulteriore senso di orizzontalità e ripetitività, nonostante la rientranza centrale in corrispondenza dell'Arengario, sovrastato da una scultura centrale, che richiamava quelle poste nella medesima posizione, al centro dei corpi laterali leggermente sporgenti del Palazzo di Giustizia (come si vedrà, neanche questi elementi decorativi furono realizzati).
Un'ulteriore similitudine può essere riscontrata anche confrontando i disegni relativi agli interni dei due Palazzi: la tavola accompagnata dalla didascalia «L'anticamera e lo scalone d'onore» del Palazzo del Littorio presentava, infatti, una conformazione molto simile a quella visibile nel disegno relativo alla «Veduta d'insieme del vestibolo d'onore e dello scalone» dell'edificio panormita, poiché entrambi erano dominati dai grandi scaloni che creavano un gioco di vuoti e pieni ed un senso di sospensione e leggerezza di grande effetto, contrastati soltanto dalla verticalità dei pilastri, presenti in numero maggiore nel progetto romano.
Un ultimo elemento confrontabile consiste nella presenza di una grande scultura: al centro del vestibolo d'onore del Palazzo di Giustizia era, infatti, prevista una grande statua della Giustizia su un alto piedistallo (richiamante, almeno dal bozzetto, quella presente al centro del Cortile d'Onore del Palazzo di Giustizia di Milano, realizzata da Attilio Selva), mentre nel disegno relativo al Sacrario del Palazzo del Littorio Rapisardi aveva ideato una colossale statua classicheggiante, probabilmente evocante il Genio del Fascismo, posta al centro e dominante, similmente, il grande ambiente.

Un progetto risalente agli stessi anni, nel quale è visibile una rielaborazione dei medesimi elementi compositivi ed una fase di passaggio tra il progetto per la Casa Littoria e quello per il Palazzo di Giustizia di Palermo – richiamante, altresì, il progetto del Palazzo di Giustizia di Pisa, presentato nel 1935 – è quello relativo al primo grado del Concorso, già menzionato, per il Ministero dell'Africa Italiana [Figg. 464, 465] tra viale Aventino e la Passeggiata Archeologica a Roma. La descrizione presente all'interno dell'articolo di Zanetti dedicato a tutti i progetti illustrati nel fascicolo del novembre 1939 di "Architettura" è stringata e sottolinea un'omogeneità rispetto al progetto concepito per il secondo grado:

> «i due progetti presentati dall'arch. Rapisardi non si differenziano notevolmente: ambedue constano del nucleo a planimetria rettangolare adiacente alla Via Imperiale ed al Viale d'Africa, nucleo accogliente quasi tutti i servizi, eccettuati quelli per i quali è richiesto dal bando un

ingresso a parte, che vengono situati in altri corpi di fabbrica più bassi e subordinati anche esteticamente all'edificio principale»[116].

Dal punto di vista estetico, tuttavia, erano presenti significative differenze tra i due progetti poiché, pur mantenendo inalterati alcuni caratteri, nel secondo si assisteva ad uno sviluppo maggiormente orizzontale e votato alla classicità, per la sostituzione delle aperture rettangolari con archi a tutto sesto continui su due registri (rievocanti lontanamente il concetto dominante del Palazzo della Civiltà Italiana per l'E 42).
Come nel caso del progetto per il Palazzo Littorio, era possibile notare una tripartizione della superficie: la zona basamentale, in quel progetto occupata dal tozzo porticato continuo, veniva sostituito da un pronao più elegante che dominava soltanto la zona centrale dell'edificio, facendo risaltare l'ingresso rispetto alla facciata piena circostante, interrotta da un livello di bucature continue (che sarebbero divenute tre nel secondo progetto). Un'altra caratteristica ricorrente era la presenza delle sculture, che coronavano il primo livello aumentando la monumentalità della facciata e fungendo anche da "stacco" rispetto alla verticalità dell'edificio: nella seconda versione furono ridotte, essendo previste non più in maniera continua ma soltanto in corrispondenza dei sei pilastri che costituivano il pronao.

Tale tendenza alla semplificazione ed all'eliminazione delle decorazioni, come si vedrà, avrebbe trovato la massima compiutezza nel Palazzo di Giustizia di Palermo, complice anche l'interruzione dei lavori per la guerra. Un ultimo elemento da notare, oltre alla presenza del grande bassorilievo centrale posto a coronamento della facciata in corrispondenza del livello dell'attico – bucato da piccole aperture che, come anticipato, avrebbero costituito anche l'ultimo livello del Palazzo palermitano –, consisteva nella composizione degli ordini: il primo progetto prevedeva un livello in corrispondenza della zona basamentale e del pronao, due livelli intermedi, costituiti da semplici aperture che bucavano la parete piena, rientrante rispetto alla zona precedente, tre livelli caratterizzati dalla teoria continua di pilastri posti a scandire la facciata conferendo ritmo e verticalità alla stessa, e un ultimo livello posto a chiusura.
Il progetto per il secondo grado, invece, prevedeva un piano in meno (sei e non sette) ed i livelli erano scanditi diversamente, poiché la zona basamentale a muro pieno bucato da piccole aperture quadrate era costituita da tre livelli, mentre quelli superiori (due più l'ultimo in corrispondenza dell'attico, anch'esso costituito da semplici aperture quadrate)

[116] M. Zanetti, *Concorso per il Ministero dell'Africa Italiana,* in "Architettura", XVIII, novembre 1939, p. 681.

erano caratterizzati dal ricorso ad arcate a tutto sesto, che attenuavano il senso di verticalità rendendo l'edificio più massiccio e facendo prevalere l'orizzontalità ed una sensazione di pesantezza e gravità.

Per ripercorrere brevemente il percorso formativo e la produzione progettuale di Gaetano ed Ernesto Rapisardi, oltre agli articoli d'epoca già citati (concernenti la partecipazione a concorsi o la realizzazione di progetti) è possibile considerare un'altra fonte coeva: all'interno della *Nuova Architettura Italiana,* ovvero i Quaderni della Triennale pubblicati in occasione dell'edizione del 1936 erano, infatti, presenti dei riferimenti a Gaetano Rapisardi, citato per via degli edifici progettati presso la Città Universitaria della Sapienza di Roma. Agnoldomenico Pica ne tratteggiava il profilo biografico, riferendo quanto segue:

> «Gaetano Rapisardi nacque nel 1893 a Siracusa. Frequentati, fra il 1908 e il 1912, i corsi di Disegno, Pittura e Plastica della R. Scuola d'Arte di Siracusa, G. R. completò gli studi, fra il 1915 e il 1917, presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze, donde uscì diplomato in Architettura nel 1919; ottenne in seguito l'iscrizione all'Albo degli Architetti.
> Nel settembre 1919 fu inviato in viaggio d'istruzione a Ravenna dal Ministero della Pubblica Istruzione. Partecipò alla grande Guerra dal 1915 al 1918; ritornato all'arte, nel 1920 si stabilì a Roma, dove tutt'ora lavora.
> Negli anni 1927-29 fu pensionato nazionale di Architettura e nel settembre del 1930 fu inviato in Germania per un viaggio d'istruzione dal Min. dell'Educazione Nazionale.
> Si è particolarmente dedicato alla teoria della Geometria descrittiva.
> Prese parte a una ventina di concorsi nazionali; ricordiamo quelli per le opere seguenti: per l'Ospedale Civile di Gallipoli (1° premio); per la Casa del Fascio di Siracusa (1° premio); per il palazzo di Giustizia di Pisa (1° premio); per la Palazzata di Messina (2° premio); per il palazzo di Giustizia di Milano; per il Palazzo del Littorio in Roma (prescelto per la II gara); si deve pure ricordare la partecipazione di G.R. al concorso internazionale per il palazzo della S.d.N. In Ginevra (3° premio ex-aequo).
> Opere notevoli. Case di abitazione a Roma: della S.E.R.A. in Piazza Istria, De Zanetti in via Civinini, Bonanno-Ceccarelli sul Lungotevere Marzio, Serventi in via del Pigneto, Murialdi in via Appia Nuova; Stabilimento dell'O.M.I. (Ottico-Meccanica Italiana) a Messina; Casa Quattrocchi a Siracusa; Pantheon dei Caduti siracusani; Sede della Facoltà di Lettere e Filosofia e sede delle Facoltà di Giurisprudenza e di Scienze Politiche in Roma»[117].

[117] A. Pica, *Nuova Architettura Italiana. Quaderni della Triennale*, Milano, ottobre 1936, pp. 21, 132.

A proposito dei testi più recenti, invece, occorre distinguere quello dedicato ad un'importante opera di Gaetano, *La Basilica di San Giovanni Bosco in Roma*[118], e diverse schede biografiche, sempre relative a Gaetano Rapisardi.

In occasione della mostra celebrativa degli Architetti dell'Ordine di Roma e Provincia che avevano raggiunto i 50 anni di professione, ad esempio, nel 1983 Renata Bizzotto, Luisa Chiumenti ed Alessandra Muntoni pubblicarono un catalogo all'interno del quale erano presenti una scheda personale ed un elenco delle opere di Rapisardi, che costituiscono un buon riferimento sia per la completezza sia per la conferma delle notizie da parte dello stesso architetto, ancora in vita a differenza del fratello Ernesto, venuto a mancare nel 1972, e che, pertanto, si riporta di seguito:

> «Gaetano Rapisardi, nato a Siracusa il 6 ottobre 1893, frequentate le Scuole Tecniche di Siracusa, ottenne una borsa di studio, che gli permise di frequentare Architettura a Firenze. Dovette tuttavia interrompere gli studi perché fu chiamato alle armi, per la guerra 1915-18, dove si distinse meritandosi la Croce di Guerra. Ritornato a Firenze dopo la guerra, si laureò a pieni voti e con lode.
>
> Gli venne offerta la possibilità di dare l'avvio alla carriera di architetto nella Soprintendenza ai Monumenti di Siracusa, ma, avendo conosciuto a Firenze la figlia dell'arch. Gino Coppedé, anch'ella studentessa di architettura, fu invitato a Roma a lavorare presso lo studio del futuro suocero, con il quale instaurò presto rapporti di grande stima e amicizia. Ebbe, in quei primi anni, brevi esperienze didattiche, come insegnante di Disegno, sia presso la Scuola Media che presso l'Università a Roma. Nel 1926 partecipò al Concorso per una scuola in Piazza d'Armi e si occupò di edilizia residenziale, con una casa d'abitazione in Via Appia Nuova, una in Piazza d'Istria, e con alcune ristrutturazioni di edifici ottocenteschi.
>
> Fu ancora a Roma che Rapisardi cominciò ad avere contatti con l'arch. Piacentini, con cui già lavorava il fratello Ernesto e con il quale fu invitato presto a collaborare. Con il fratello cominciò a partecipare ad alcuni concorsi, fra cui quello per la Palazzata di Messina e quello per il R. Istituto Tecnico e il R. Liceo Scientifico di Siracusa.
>
> Quando Piacentini ebbe l'incarico di erigere la città Universitaria di Roma, chiamando a collaborare professionisti delle varie Regioni d'Italia, per la Sicilia venne nominato Gaetano Rapisardi con l'incarico di erigere, accanto agli uffici del Rettorato, le facoltà di Lettere e Filosofia, Giurisprudenza e Scienze Politiche. Valendosi della consulenza di professori, presidi universitari, e direttori dei vari istituti, Rapisardi realizzò le migliori condizioni di funzionalità e razionalità interna, anche ispirandosi ad analoghe e contemporanee realizzazioni straniere.

---

[118] A. Pilla, *La Basilica di San Giovanni Bosco in Roma*, Torino 1969.

Nel Concorso Nazionale per i palazzi postali da erigersi in Roma, vinse in quegli anni il 3° premio ex-aequo, con l'arch. Leoni, per il palazzo postale del quartiere Aventino.
Nel 1937 vinse ancora il 3° premio ex-aequo nel Concorso per la sede della Cassa Nazionale Malattie addetti al Commercio in Roma, da erigersi nell'area prospiciente il piazzale del Colosseo.
Sempre nel 1937 Gaetano Rapisardi ebbe l'incarico di erigere il Pantheon dei caduti Siracusani, nel quale egli volle realizzare un "tempio-ossario", che ottemperasse anche alle esigenze di culto di una città in grande espansione e successivamente il suo progetto presentato al Concorso di 2° grado per la Casa Littoria in Roma, fu segnalato a titolo di lode.
Negli stessi anni Rapisardi vinse il primo premio e l'affidamento dell'incarico, insieme con il fratello Ernesto, nel Concorso per il nuovo palazzo di Giustizia di Palermo. Cominciati i lavori nel 1938, furono sospesi per la seconda guerra mondiale, per essere ripresi nel 1941.
Vinse ancora il concorso per il palazzo di Giustizia di Pisa, ricevendo anche l'incarico di esecuzione e direzione dei lavori, ed il concorso per il palazzo di Giustizia di Campobasso, risultando però difficile la collaborazione con gli altri professionisti, lasciò a questi l'onere dell'esecuzione.
Fra le numerose opere eseguite nell'arco della sua lunga attività molti furono gli edifici per il culto. Fra essi ricordiamo in particolare, per l'interesse non solo architettonico, ma anche urbanistico che riveste, la Chiesa di S. Giovanni Bosco al quartiere Tuscolano di Roma. Il progetto di Rapisardi fu dichiarato vincitore fra i vari progetti presentati ed esposti nell'aprile del 1952 nella Chiesa dei SS. Luca e Martina in Roma. La Chiesa venne ad inserirsi in una prospettiva urbanistica studiata dallo stesso Rapisardi, nella quale essa costituisce il fondale monumentale di una profonda piazza, contenuta fra due linee sfuggenti di costruzioni aggettanti.
Ricordiamo infine altre opere dell'arch. Rapisardi, fra cui: la Stazione Marittima di Brindisi, la Cassa di Risparmio V. E. in Siracusa; l'edificio per l'ampliamento degli Uffici Comunali di Siracusa; lo Stabilimento Ottica Meccanica e Rilievi Aerofotogrammetrici Nistri in Roma e lo Stabilimento Aerostatica Avorio in Roma, il Pensionato Nazionale d'Architettura e il progetto per il Manicomio Provinciale di Bari (in collaborazione con altri professionisti)»[119].

Tra le notizie riportate, in parte già presenti nel testo curato da Pica, di particolare interesse appaiono la formazione di Gaetano Rapisardi presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze ed il successivo trasferimento a Roma per lavorare presso lo studio del suocero, Gino Coppedé, nonostante avesse ricevuto una proposta dalla Soprintendenza ai

[119] R. Bizzotto, L. Chiumenti, A. Muntoni (a cura di), *50 anni di professione*, cat. della mostra celebrativa degli Architetti dell'Ordine di Roma e Provincia che avevano compiuto 50 anni di professione, Roma 1983, pp. 121-124.

Monumenti di Siracusa, città con la quale mantenne comunque i contatti, come si può dedurre dalla vicenda del Pantheon ai Caduti e dai progetti successivi, relativi anche agli anni del secondo dopoguerra. Un altro aspetto da notare, al di là della menzione di gran parte dei progetti e della partecipazione ai concorsi citati in precedenza, è quello legato alla collaborazione con Marcello Piacentini: come si apprende, il fratello Ernesto lavorava già presso lo studio dell'architetto romano ed in seguito anche Gaetano fu coinvolto.

Non a caso, per il Palazzo di Giustizia di Messina Piacentini aveva designato «quale suo rappresentante sul cantiere l'arch. E. Rapisardi»[120], che probabilmente curò anche gli aspetti legati alla direzione artistica, seppur non ufficialmente, come desumibile da una lettera di Enrico Calandra già citata nel capitolo relativo all'edificio messinese:

> «S'io ho ben capito, tu volevi indicato un giovane laureato che, stando per sei o sette mesi a Reggio Calabria, o tutt'al più a Messina, facesse pel tuo "Museo della Magna Grecia" da ultimare, press'a poco ciò che a Messina faceva Ernesto Rapisardi sotto la tua direzione; cioè il direttore tecnico-artistico locale sotto di te ed in tua vece»[121].

Dalla ricerca condotta presso il Fondo Piacentini di Firenze, come sottolineato nei capitoli precedenti, sono emerse numerose missive che attestano i rapporti continuativi tra i due fratelli di origine siracusana e Piacentini, nonché la loro collaborazione a proposito di numerosi cantieri non soltanto romani: tale elemento risulta interessante specialmente a proposito di Ernesto, considerando l'assenza di bibliografia e di studi specifici sull'architetto. Ad esempio è possibile riscontrare il suo coinvolgimento in tutti i progetti milanesi, già prima dell'apertura della sede dello studio di Piacentini per seguire il progetto del Palazzo di Giustizia. Fra questi rientrano certamente la sede della Cassa Nazionale per le Assicurazioni Sociali, realizzata tra il 1928 ed il 1931[122], la Banca Agricola Milanese, realizzata tra il 1932 ed il 1934, il Palazzo Missori ed un lavoro non meglio specificato relativo alla Questura più altri progetti citati in diverse lettere ma evidentemente non concretizzatisi, come un certo "Progetto Kramer" o quelli menzionati nella lettera del 14 dicembre 1940.

---

[120] F. Paolino, *Dal monumentale al razionale: due opere di Marcello Piacentini a Messina e Reggio Calabria*, Reggio Calabria 1984, p. 15.

[121] Lettera di Enrico Calandra a Marcello Piacentini, s.d., Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 103.

[122] Lettera di Ernesto Rapisardi a Eugenio Quarti, 20 giugno 1930, Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 50.5.

Nella missiva, intestata «Comune di Milano. Direzione Lavori Palazzo di Giustizia. Via S. Barnaba, 43», infatti, Ernesto si rivolgeva a Piacentini fornendogli un resoconto relativo a tutti i progetti seguiti in quel momento:

> «QUESTURA – Dopo aver preso accordi con l'ispettore superiore del genio Civile di Milano, ho aggiornato il progetto secondo i suggerimenti e le osservazioni a suo tempo fatte dal consiglio superiore dei LL. PP.
> Il progetto aggiornato l'ho consegnato ieri all'ing. Lambertini.
> Intanto l'ufficio tecnico della Provincia sta provvedendo all'aggiornamento degli atti di appalto.
> La gara di appalto pare si faccia non appena l'ispettore locale del Genio Civile avrà dato il benestare.
> IMMOBILIARE - PIAZZA MISSORI – Per procedere avanti aspetto una vostra decisione in merito alla soluzione dei due angoli del prospetto su Piazza Missori.
> L'ing. Gualdi desiderava avere notizie sull'area e sulle demolizioni e in merito gli ho scritto la lettera di cui vi rimetto copia.
> PALAZZO DI GIUSTIZIA – Per la decorazione del nicchione della sala del direttorio, Melandri ha presentato altri bozzetti ma questa volta superiori e belli più dei precedenti. Nella riunione avuta con gli avvocati e Melandri si è stabilito di presentare un bozzetto definitivo che appena pronto vi invierò a voi.
> Ho fatto un giro completo per tutto il palazzo ed ho notato che in generale tutto è in ordine; speriamo sia sempre così.
> Come sapete, i cancelli dell'ingresso principale sono sempre chiusi ed il pubblico che accede al palazzo da porta Vittoria passa traverso gli ingressi carrai. Tutto l'atrio di ingresso è stato bloccato, così, per andare al piano civile bisogna arrivarci attraverso le scale secondarie della facciata, anziché dallo scalone d'onore, passando attraverso l'atrio; così pure, gli avvocati che devono andare dalla biblioteca agli altri locali o viceversa devono fare un lungo giro vizioso attorno l'atrio passando attraverso l'ambulatorio delle colonne.
> Nelle aule di udienza si accede e si esce da una sola porta laterale!
> I medaglioni in bronzo del Re e del Duce, che in un primo tempo avevamo previsto delle fotografie riquadrate degnamente con cornici di bronzo che furono tutte eseguite e poi messe da parte perché i magistrati fecero cagnara dicendo che non andavano bene, non sono stati eseguiti ma sono state messe delle mediocri fotografie su cornici di legno; il solito quadretto che si vede in tutte le scuole e in tutti gli uffici secondari; anche nell'aula Assise sono stati messi gli stessi quadretti: una vera stonatura assieme al mosaico e l'onice.
> Tutte le indicazioni degli uffici sono ancora provvisorie perché suscettibili di cambiamenti per via di qualche spostamento di uffici; non appena sarà possibile queste scritte verranno sostituite.

Queste sono le osservazioni che si possono fare, tutto il resto è in ordine.
vi confermo di avervi inviato una fotografia del prospetto del Palazzo di Giustizia: le altre fotografie che ho ordinato mi saranno consegnate a giorni e spero portarvele io a Roma ove conto di passare il Natale.
Distintamente vi saluto.
Dev.mo Ernesto Rapisardi»[123].

Piacentini rispose al lungo resoconto quattro giorni dopo, in modo molto sintetico e cordiale:

«Caro Ernesto,
Ho ricevuto la Vostra del 14 c. m.
Va bene quanto mi riferite sulla Questura: speriamo facciano subito l'appalto e si comincino presto i lavori.
Per l'Immobiliare Gualdi manderà a Baselli la domanda.
Per il Palazzo di Giustizia, io dovrò vedere uno di questi giorni il Ministro della Giustizia e gli parlerò in merito. Ho avuto la fotografia del prospetto.
Molti saluti e auguri a voi e alla Signora Concetta: mandatemi notizie sulla salute. E mandatemi pure subito i conti a tutto il 1940»[124].

La richiesta di notizie relative alla salute derivava da un'operazione che, come si desume da missive precedenti, Ernesto aveva subito all'occhio sinistro. La presenza di questo scambio epistolare, inoltre, permette di immaginare il prosieguo della collaborazione tra Rapisardi e Piacentini nonostante i contenuti ed i toni di un paio di lettere risalenti all'estate precedente, dalle quali si desume l'intenzione del romano di chiudere lo studio a Milano ed il rammarico del siracusano, timoroso di non poter più lavorare al suo fianco.
Il 28 agosto 1940, infatti, Piacentini scriveva:

«Caro Ernesto,
È oramai tempo di prendere una decisione per Milano: i mesi passano, le spese si accumulano, senza alcun beneficio.
Io penso che la miglior cosa sia dismettere quello studio, tanto più che oramai lo strappo è avvenuto e per lungo tempo il Palazzo di Giustizia è finito e abitato, della Piazza della Stazione

[123] Lettera di Ernesto Rapisardi a Marcello Piacentini, 14 dicembre 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

[124] Lettera di Marcello Piacentini ad Ernesto Rapisardi, 18 dicembre 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

ho approvato un'ultima lieve variante che mi hanno portato qui, e la cosa per me non ha seguito. Con Kramer non si concluderà mai nulla, e sarà anche difficile spremergli qualche soldo.

Di lavori in corso non c'è che la Questura, che va a passo d'uomo…assai fiacco. Gli altri, se verranno, si potranno dirigere da Roma, con qualche gita a Milano, senza la necessità di avere una sede. Così, molto semplicemente, ho diretto tutti i lavori di Brescia, di Torino, di Genova, etc.

C'è la questione della casa: si presentano tre possibilità: o affittarla noi, ammobiliata, chiedendone il permesso alla direzione. Il di più che possiamo ottenere sul costo dell'affitto, ce lo divideremo, in compenso del mobilio: o riaffittarla smobiliata – sempre col permesso – e allora occorrerà che ognuno di noi ritiri i propri mobili: ovvero pregare la direzione di scindere il contratto non appena si fosse trovato un nuovo inquilino, cosa che credo facilissima.

Chi potrà incaricarsi a Milano di queste pratiche?

Lei potrebbe pregare qualche conoscente (il rappresentante di Lombardi, per esempio, o altri)? Per la situazione a Roma vedremo come sistemarla.

Io spero che le sue condizioni di salute vadano sempre migliorando, ma penso che il clima di Roma per il prossimo inverno sarà assai più adatto che non quello di Milano.

Io vado migliorando rapidamente, ma mi trattengo ancora qui a Grotta.

Che fa Gaetano? Riesce a liberarsi?

Molti saluti a tutti i suoi e a Lei»[125].

Dalla risposta di Ernesto emerge un dato molto interessante a proposito della lunga collaborazione; da quanto dichiarato, infatti, Rapisardi lavorava a fianco di Piacentini da prima del 1920:

«Illustre Architetto,

Nella vostra lettera del 28 u. s. pensavo di trovare qualche cenno che riguardasse la mia posizione creatasi in seguito alla decisione di sopprimere lo studio di Milano.

Ora che son trascorsi più di 20 anni alle vostre dipendenze, di cui 8 alquanto diversi a Milano, ritengo che una soluzione nei miei riguardi debba avere lo scopo di risolvere moralmente la mia posizione.

Il nuovo ordine di lavoro svolto fuori Roma, le responsabilità che me ne derivavano da quel lavoro e tutto il complesso delle ultime attività hanno creato in me una posizione morale che non facilmente potrà adattarsi ad un lavoro diverso.

[125] Lettera di Marcello Piacentini ad Ernesto Rapisardi, 28 agosto 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

Nessuno meglio di voi potrà comprendere in questo periodo sfortunato la mia situazione e i miei pensieri: con accorato sentimento penso che in tanti anni non ho ancora nulla realizzato di mio quanto altri invece hanno fatto con meno capacità ed esperienza. Ma il senso assoluto che ho sempre avuto della responsabilità e del dovere, la passione al vostro lavoro e la mia completa dedizione a voi mi hanno dato altre soddisfazioni e distolto da questa mia aspirazione.

Son sicuro che voi troverete una soluzione, come son sicuro di tutto il vostro appoggio, dei vostri preziosi consigli e principalmente di tutta la vostra benevolenza che non mi è mai venuta meno.

Intanto disponete di me sempre come prima perché in me certamente nulla è mutato.

Per la casa di Milano credo non sia il caso di pensare all'affitto dell'appartamento mobiliato perché i mobili mi saranno indispensabili nella nuova abitazione.

M'auguro sapervi presto ritornato in piena salute alle vostre attività.

Io sto sempre meglio e vi ringrazio degli auguri che mi fate.

I miei vi ringraziano dei saluti e vi ricordano sempre.

Vostro dev.mo Ernesto Rapisardi»[126].

Dalla lettera, oltre ad emergere i timori dell'architetto a proposito della fine del rapporto di lavoro ultraventennale e la sua "devozione" nei confronti di Piacentini, si desumono le sue aspirazioni ma soprattutto la motivazione di fondo addotta dallo stesso Ernesto per la mancata realizzazione di opere personali «in tanti anni», a differenza di quanto avevano fatto «altri» (probabilmente gli altri collaboratori che si erano avvicendati nello studio piacentiniano, in seguito affrancandosene, differentemente da lui) «con meno capacità ed esperienza». In effetti gli unici progetti noti firmati da Ernesto Rapisardi sono quelli progettati insieme al fratello Gaetano, ad eccezione del primo progetto per la chiesa di Sant'Ildefonso a Milano – non realizzato per la morte del cardinale Ildefonso Schuster, che determinò un nuovo concorso ad inviti e l'assegnazione del progetto a Carlo De Carli – e del Liceo Scientifico Leonardo da Vinci, sito in via Ottorino Respighi n. 5 a Milano (nei pressi del Palazzo del Giustizia) e realizzato tra il 1950 ed il 1956 in luogo dell'antico convento di S. Pietro in Gessate, come riportato da una scheda della Regione Lombardia[127].

---

[126] Lettera di Ernesto Rapisardi a Marcello Piacentini, 1 settembre 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

[127] www.lombardiabeniculturali.it (ultima consultazione: 12/03/2021).

In risposta alla missiva del 1° settembre, Piacentini redasse una lettera della quale in archivio si conserva soltanto la "brutta" copia scritta a mano e ricca di cancellature, ma è probabile che l'architetto l'abbia realmente spedita copiandola a macchina e, forse, smorzandone i toni. Il contenuto svela ulteriori dettagli relativi allo studio milanese ma soprattutto ai rapporti tra Piacentini ed i fratelli Rapisardi, che l'accademico d'Italia aveva cercato di "soddisfare" come aveva fatto con tutti i suoi collaboratori di studio:

> «Caro Ernesto,
> Ricevetti poi la vs. del 1 c.m.. Per ora io non ho parlato che dello smobilizzo di Milano, per troncare questa grossa spesa inutile. Tanto più che nulla accenna ad una prossima ripresa. Del resto lo studio di Milano fu creato per il Palazzo di Giustizia: terminato e inaugurato questo, cessa la sua ragione d'essere: non sono certo quegli altri magri e incerti e nebulosi incarichi che ho avuto, a dar vita ad un ufficio regolare.
> Anche le vostre condizioni di salute – delle quali ho sempre cercato di aver notizie – credo non avranno che a giovarsi ad abbandonare quella città.
> Ho ripreso in questi mesi i primi contatti con il Podestà, con il Giudice e con Boselli. Certo se io avessi saputo prima della vostra permanenza a Roma avrei provveduto diversamente: avrei mandato su altri, o avrei incaricato qualche collega di Milano di rappresentarmi in questo delicato periodo di presa di possesso del Palazzo: ma per 5 mesi non sono riuscito a saper nulla, neppure una telefonata! Dovete ammettere che la cosa è stata assai strana. Lasciate che questo ve lo dica francamente.
> In quanto a Roma, voi avete impostato le cose su di un tono che mi ha molto sorpreso e rincresciuto: se ho ben capito, voi dite che, dato il tipo di lavoro fatto a Milano, non potete adattarvi ad altro genere di lavoro qui a Roma.
> Ma io disgraziatamente non ho un altro Palazzo di Giustizia da costruire: anzi mi trovo ora in un periodo di <u>vera magra</u>.
> Studieremo, vedremo quello che si potrà fare; o vorrete riprendere il posto di prima, o io potrò interessarmi di trovarvi qualche incarico di maggiore soddisfazione altrove; ma in questo momento non è cosa facile. Farò quello che ho sempre fatto (non potete dire di non avere avuto occasioni di mettervi avanti: i lavori della Città Universitaria, di Palermo, di Pisa, e altri lo dimostrano), <u>cercando di rendervi quanto più possibile soddisfatto</u>, come ho fatto sempre con tutti coloro che sono stati al mio studio, e che poi, anche con le proprie forze, han preso il volo: da Limongelli a Del Debbio, da Foschini a Venturi, e tanti e tanti altri, fino a Pascoletti.
> Certo bisogna che qualche cosa io risolva entro questo mese, perché debbo riorganizzare lo studio – sbandato in seguito alla lunga malattia – anche per non correre incontro ad un disastro economico.

Voi dovete stare di buon animo e pensare a guarire bene, ché tutto andrà a posto. Mi pare che potete fidarvi di me: dovete oramai conoscermi.
Con molti saluti»[128].

Tra i numerosi elementi da sottolineare risulta un riferimento alle singole capacità dei professionisti che, «con le proprie forze», erano riusciti a "spiccare il volo" e ad affrancarsi dallo studio piacentiniano: dietro tale notazione, probabilmente, si celava una supposta mancanza rilevata in Rapisardi che, a differenza dei tanti professionisti menzionati (i quali, facendosi strada, avevano intrapreso a loro volta solide carriere), in tutti quegli anni aveva preferito proseguire sulla strada sicura della collaborazione presso il suo studio.
Inoltre sembra molto interessante il riferimento alle «occasioni» di "mettersi avanti" che Piacentini gli aveva procurato: oltre ai «lavori della Città Universitaria», effettivamente commissionati direttamente dall'architetto romano (in realtà al fratello Gaetano e non ad Ernesto, che probabilmente collaborò con entrambi sia per il Rettorato sia per gli edifici ai suoi lati), l'architetto menzionava i lavori «di Palermo e di Pisa», ovvero i Palazzi di Giustizia progettati nel primo caso da entrambi i fratelli e nel secondo, almeno ufficialmente, soltanto da Gaetano. Sebbene si tratti di una frase scritta in confidenza e non di un documento ufficiale, in tale affermazione sembra di poter individuare una conferma dell'interessamento, seppure indiretto ed ufficioso, di Piacentini in seno alle procedure concorsuali previste per i due progetti, allo scopo di determinarne i vincitori favorendo, appunto, i Rapisardi.

Dallo spoglio dei documenti e dei disegni conservati presso il Fondo Piacentini sono stati individuati altri cantieri piacentiniani certamente seguiti da Ernesto, tra i quali figurano: la Casa Madre dei Mutilati, almeno per gli aspetti tecnici[129] (ad esempio le pavimentazioni, i rivestimenti etc.); il progetto del Palazzo degli Studi di Foggia[130]; la Villa del Conte

---

[128] Lettera di Marcello Piacentini ad Ernesto Rapisardi, 8 settembre 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

[129] Come dimostrano numerose missive fra cui quelle inviate dalla ditta di marmi Roberto Sapelli a Piacentini che, come d'abitudine, appuntava il nome del collaboratore – in questo caso «Ernesto», mentre il altri ricorre il nome «Gaetano» – che si sarebbe occupato della questione. Si vedano, ad esempio, la lettera di Roberto Sapelli a Marcello Piacentini, 1 marzo 1928 o la lettera inviata dall'Associazione Nazionale fra Mutilati ed Invalidi di Guerra a Rapisardi il 10 febbraio 1928 in merito ad una cooperativa di intagliatori ed ebanisti che avrebbero eseguito dei lavori. Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 50.

[130] Lettera del Municipio di Foggia e Ernesto Rapisardi presso lo Studio Piacentini in via Tor di Nona 3, 18 novembre 1932, Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 50.

Fogaccia al Forte Boccea[131]; un progetto per Acqui Terme (forse Villa Ottolenghi di Monterosso), come si desume da una notazione presente in un documento già citato («Ernesto – mi raccom. Iniziare Acqui»[132]); altri progetti non meglio approfonditi, relativi ad edifici in corso Trieste a Fiuggi ed in piazza Italia a Roma. Un ulteriore spoglio di tutta la corrispondenza esistente presso il Fondo Piacentini potrebbe condurre alla determinazione di altri progetti seguiti dall'architetto del quale, a differenza di Gaetano, non si conosce esattamente il percorso formativo, probabilmente avvenuto a Roma e forse proprio con Piacentini: a proposito della formazione bisogna notare come in molti documenti Ernesto venisse denominato ingegnere e non architetto.
Dallo spoglio condotto, ad ogni modo, sono emerse anche numerose collaborazioni tra Gaetano Rapisardi e Piacentini, in parte citate nel capitolo sul Palazzo di Giustizia di Messina: nell'immagine n. 1675, ad esempio, si leggeva

> «Gaetano, Via Veneto – il piano sopra il portale (cioè il 3° da terra) l'ultimo nella pietra, lo vogliono più nobile – finestre + grandi, alte almeno 5 metri – forse un balcone. Faccia qualche schizzo –»

per cui evidentemente l'architetto seguiva il cantiere di un edificio sito in Via Veneto a Roma, mentre dalle immagini seguenti, già citate, si desume un coinvolgimento dell'architetto nei «prospetti d'insieme del Torrione» (probabilmente il Torrione INA a Brescia, ovvero il primo grattacielo italiano, terminato nel 1932), nel «progettino del passaggio coperto (Brescia) accanto alla fronte della Comm.e» (probabilmente l'edificio della Banca Commerciale Italiana) e in un altro dei progetti di via Veneto, presumibilmente la Banca Nazionale del Lavoro[133]. Inoltre, come evidenziato in precedenza, Gaetano si occupò anche del cantiere del Museo della Magna Grecia di Reggio Calabria[134].

---

[131] Lettere di Piero Fogaccia ad Ernesto Rapisardi del 15 febbraio 1928, del 12 settembre 1928, del 20 novembre 1928 e del 6 dicembre 1928; Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 50.

[132] Si tratta dell'immagine n. 1675 conservata tra i disegni del Fondo Piacentini. Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università di Firenze.

[133] Si vedano le immagini nn. 1675, 1673, ed 1780, conservate tra i disegni del Fondo Piacentini. Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università di Firenze.

[134] Si veda, ad esempio, la lettera di Gustavo Porry a Gaetano Rapisardi, 9 marzo 1936, Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 103. Per approfondire la vicenda si rimanda al capitolo dedicato al Palazzo di Giustizia di Messina.

Nonostante, quindi, negli stessi anni i fratelli partecipassero, insieme o separatamente (soltanto Gaetano) ai maggiori Concorsi nazionali, la collaborazione presso lo studio di Piacentini non cessava. Come risulta dalla corrispondenza, inoltre, sia Gaetano sia Ernesto non si occupavano soltanto degli aspetti progettuali e tecnici ma anche di quelli decorativi, come attestano le missive tra Ernesto ed alcuni artisti che attendevano il pagamento per le opere realizzate per il Palazzo di Giustizia di Milano[135] o quelle legate alla vicenda degli affreschi coperti all'interno dello stesso edificio[136].
I contatti fra Ugo Nebbia ed Ernesto Rapisardi a proposito della ricezione di alcune fotografie relative a «particolari architettonici della Casa Madre»[137] dei Mutilati di Roma per una pubblicazione o quelli tra il medesimo architetto ed il fotografo incaricato di immortalare il Palazzo di Giustizia di Milano, inoltre, confermano come i due fratelli gestissero anche gli aspetti legati alla pubblicistica ed alla diffusione delle opere piacentiniane delle quali si occupavano.

Tornando alla pubblicazione del 1983, dedicata agli architetti che avevano raggiunto i cinquant'anni di professione, sembra interessante riportare anche l'elenco delle opere di Gaetano Rapisardi «menzionate a memoria direttamente dall'architetto» del quale, di conseguenza, si precisava come non fosse stato possibile «dato il breve tempo, ricostruire scientificamente il curriculum»:

> «Seminario dei Frati Minori Frascati (Roma).
> Seminario Vescovile con annessa chiesa di S. Croce, Castelnuovo Garfagnana (Lucca).
> Seminario dei Padri del T.O.R. di S. Francesco, Sciacca (Agrigento).
> Chiesa del Crocifisso (Pantheon dei Caduti Siracusani) in Siracusa.
> Chiesa di S. Giovanni Battista, Castelforte (Latina).
> Chiesa di S. Giovenale, Rieti (incorporata al Santuario della Paolina).
> Chiesa di S. Rocco, Castelforte (Latina).
> Chiesa della Grande Madre di Dio (Santuario della Colonna), Fano (Pesaro).

---

135 Si veda il capitolo dedicato alla tipologia dei Palazzi di Giustizia in Italia. Ad esempio tali rapporti sono testimoniati dalle lettere di Ernesto Rapisardi a Marcello Piacentini del 14 febbraio 1941 e del 15 ottobre 1941, per sollecitare il pagamento di Semeghini e di Selva. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

136 Lettera di Ernesto Rapisardi a Marcello Piacentini, 1 febbraio 1941 e Lettera di Marcello Piacentini ad Ernesto Rapisardi, 9 maggio 1941. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94. Per approfondire la questione si rimanda, anche in questo caso, al capitolo dedicato alla tipologia dei Palazzi di Giustizia in Italia, che presenta un paragrafo dedicato al Palazzo milanese.

137 Lettere di Ugo Nebbia a Ernesto Rapisardi, 6 novembre 1928 e 15 novembre 1928, Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 50.

Progetto per la chiesa di S. Francesco, Fano (Pesaro).
Progetto per la chiesa di S. Nicola, Mondragone (Caserta).
Progetto per la chiesa di S. Ruffino, Mondragone (Caserta).
Progetto per la chiesa di S. Pietro Apostolo, Minturno (Latina) restauro.
Chiesa del Collegio degli Orfani (Padre Benedetti), Scauri (Latina).
Progetto per la chiesa di S. Francesco, Cisterna (Latina), per S.E. il Cardinale Micara.
Progetto per la chiesa parrocchiale di Vicoli Colle, Pescara.
Progetto per la chiesa di Tavernelle in Serrungarina, Pesaro.
Progetto per la chiesa di S. Giuseppe all'Arco di Travertino, Roma.
Chiesa e Piazza di S. Giovanni Bosco, Roma.
Chiesa di S. Sebastiano a Massa.
Collegio con Cappella delle Suore Sacramentine di Bergamo, Roma.
Curia Generalizia dei Padri del T.O.R. di S. Francesco, Roma.
Istituto dei Ciechi di S. Alessio, Roma.
Stazione Marittima di Brindisi.
Edificio per le facoltà di Giurisprudenza e Scienze Politiche, Città Universitaria, Roma.
Edificio per le facoltà di Lettere e Filosofia, Città Universitaria, Roma.
Palazzo di Giustizia di Palermo.
Palazzo di Giustizia di Pisa.
Palazzo di Giustizia di Campobasso.
Cassa di Risparmio V. E. in Siracusa.
Edificio per l'ampliamento degli uffici Comunali in Siracusa.
Stabilimento di Ottica Meccanica e Rilievi Aerofotogrammetrici Nistri in Roma.
Stabilimento Aerostatica Avorio in Roma.
Pensionato Nazionale d'Architettura.
Progetto per il Manicomio Provinciale di Bari (in collaborazione con altri professionisti)»[138].

Considerando la lista risulta interessante, anzitutto, notare la preminenza dei progetti sacri, elencati all'inizio seguendo, quindi, un criterio non cronologico: probabilmente tale scelta si deve alla maggiore propensione dell'architetto nei confronti dei progetti di architettura sacra nel lungo periodo di attività compreso tra il secondo dopoguerra e gli anni Ottanta. Inoltre si nota come Gaetano Rapisardi non abbia distinto i progetti realizzati insieme al fratello da quelli individuali e come abbia inserito tra i Palazzi di Giustizia il progetto di Campobasso sebbene, come accennato nel capitolo dedicato alla tipologia dei Palazzi di Giustizia in Italia, la vicenda risulti controversa: nell'intervista effettuata per

[138] R. Bizzotto, L. Chiumenti, A. Muntoni (a cura di), *50 anni di professione*, op. cit., pp. 172-173.

la redazione del catalogo del 1983 l'architetto aveva raccontato che, nonostante avesse vinto il Concorso insieme ad Ernesto, «per la difficile collaborazione con gli altri professionisti» avesse lasciato a questi ultimi l'onere dell'esecuzione[139].

Da un documento conservato presso l'Archivio Privato Rapisardi risulta, invece, come i due architetti avessero ottenuto soltanto il secondo premio[140], mentre la biografia di Camillo Autore redatta da Antonella Cutroneo riportava la vittoria dell'architetto palermitano[141], ipotesi confermata da una lettera in cui Enrico Calandra raccontava a Giovannoni che in occasione del suddetto concorso i suoi allievi Autore e Samonà avevano ottenuto rispettivamente il primo ed il terzo premio[142].

Come ricordato nel capitolo dedicato alla tipologia dei Palazzi di Giustizia, inoltre, sul sito internet del Palazzo il vincitore riportato è proprio Giuseppe Samonà, nome presente, altresì, all'interno nella delibera n. 182 del 17 febbraio 1930 del Comune di Campobasso[143] per cui, come ipotizzato anche da Elena Ippoliti[144] ed alla luce delle analogie riscontrabili tra i diversi progetti presentati, è possibile ipotizzare sia avvenuta una collaborazione fra tutti gli architetti citati. Ippoliti, ad ogni modo, all'interno del testo frequentemente menzionato ha pubblicato alcuni disegni progettuali [Fig. 453] riferibili sia al Concorso di primo grado sia a quello di secondo grado, dai quali è possibile desumere i caratteri peculiari che effettivamente si ritrovano nell'edificio compiuto, sebbene anche il progetto di Camillo Autore facesse uso del medesimo vocabolario linguistico: possenti semicolonne a tutta altezza (presenti a coppie nei disegni dei Rapisardi e singole in quelli

---

139 *Ivi,* pp. 123.

140 Elena Ippoliti cita un elenco autografo redatto da Gaetano ed Ernesto Rapisardi, senza data ma probabilmente risalente al marzo 1932, conservato tra i documenti relativi al progetto per il Pantheon dei Caduti di Siracusa – *Titoli dei principali concorsi degli architetti Gaetano ed Ernesto Rapisardi. Principali incarichi, Lettere di Merito* – nel quale è riportata la vittoria del secondo premio da parte dei due fratelli. Si veda: E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi…,* op. cit., p. 276, nota 3.

141 «Il 17 dicembre 1929 la commissione, dopo aver esaminato i progetti degli architetti Autore, Rapisardi e Samonà, giudica vincitore il progetto contrassegnato dal motto *Dura lex sed lex* del professore Camillo Autore», in A. Cutroneo, *Biografia,* in M. R. Cagliostro (a cura di), *Le architetture di Camillo Autore,* Roma 1991, pp. 18-23. Riportato da E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi…,* op. cit., p. 242.

142 Lettera di Enrico Calandra a Gustavo Giovannoni, 10 gennaio 1930, in CSSAr (Centro di Studi per la Storia dell'Architettura), Fondo Gustavo Giovannoni, corrispondenza 5.1/40, pubblicata in F. Di Marco, *Giuseppe Samonà storico dell'architettura: i rapporti con Gustavo Giovannoni,* in "ArcHistoR", I, 2, 2014, pp. 97-119 (riportato da E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi…,* op. cit., p. 242).

143 Si veda: www.procura.campobasso.giustizia.it (ultima consultazione: 25/09/2020).

144 E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi…,* op. cit., p. 243.

di Autore e nella realizzazione finale) poste a scandire i prospetti del compatto blocco parallelepipedo, bucato da semplici finestre – che nelle tavole dei siracusani, richiamando la tradizione classica, erano concepite con terminazione ad arco – e sculture poste tra le colonne o a coronamento del portale di ingresso, che non sarebbero state realizzate.

Un altro dato interessante che emerge dall'elenco è l'assenza della partecipazione al Concorso per il Palazzo di Giustizia di Milano, non riportata neanche dagli articoli pubblicati sulle riviste "Rassegna di Architettura"[145] e "Architettura e Arti Decorative"[146] nel maggio e nel novembre del 1930, che si limitavamo a citare i progetti premiati, ovvero "Bianco rosso nero" di Angelo Bordoni, Luigi Caneva e Angelo Carminati, che ricevettero il secondo premio, "*Ruit hora*" di Alberto Cristofori e Bruno Sarti, insigniti del terzo premio, ed altri progetti – contrassegnati dai motti "*Justitia*", di Giovanni Rocco e Giovanni Crescini, "*Col vento e contro il vento*", di Ferdinando Chiaramonte e Michele Basciano e "*In trinitas unitas*", di cui i redattori di entrambi le riviste ignoravano l'autore – che ricevettero un premio di incoraggiamento di 10.000 lire a condizione che cedessero la proprietà dei progetti stessi al Comune[147]. Anche in questo caso le notizie ed alcuni disegni sono desumibili dalla pubblicazione di Ippoliti, che riferiva come nell'Archivio Privato Rapisardi fossero presenti «oltre ad alcuni dei grafici preparatori per le tavole definitive, numerosi disegni di studio – a matita di carbone, grafite grassa e pastello rosso: moltissime piante, alcuni prospetti e delle prospettive»[148]. La studiosa, inoltre, rendeva noto che per tale partecipazione i Rapisardi avevano ricevuto un premio di 10.000 lire, desumendo la notizia da un elenco autografo «conservato tra i documenti che si riferiscono al progetto per il Pantheon dei Caduti di Siracusa, *Titoli dei principali concorsi degli architetti Gaetano ed Ernesto Rapisardi. Principali incarichi. Lettere di Merito*, probabilmente redatto a marzo del 1932»[149]. Di conseguenza, è molto probabile che il progetto presentato da Gaetano ed Ernesto Rapisardi fosse quello contrassegnato dal motto "*In trinitas unitas*". I disegni pubblicati [Fig. 453] presentavano un linguaggio prossimo a quello adoperato per il progetto del Palazzo di Giustizia di Campobasso, volto

---

[145] *Concorso per il progetto del Palazzo di Giustizia in Milano*, in "Rassegna di Architettura", II, maggio 1930, pp. 161-169.

[146] F. Reggiori, *Esito del concorso per il Palazzo di Giustizia di Milano*, in "Architettura e Arti Decorative", X, novembre 1930, pp. 122-130.

[147] *Concorso per il progetto del Palazzo di Giustizia in Milano*, in "Rassegna di Architettura", II, maggio 1930, p. 161.

[148] E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi…,* op. cit., p. 243.

[149] *Ivi,* p. 276, nota 3.

a rielaborare in chiave moderna il repertorio monumentale classico, «cifra stilistica che di lì a pochi anni (avrebbe caratterizzato) il lavoro di Gaetano Rapisardi»[150]: colonne di ordine gigante con capitelli ionici nella zona centrale della facciata e paraste nelle parti laterali, aperture ad arcate e sculture poste a completamento dell'architettura – entro le nicchie, fra le colonne, al di sopra dell'attico ed a coronamento di fontane dalla funzione eminentemente scenografica – al fine di rievocare la solennità classica richiesta dalla tipologia progettata.

Un'ulteriore notazione a proposito di quanto riportato nella pubblicazione analizzata consiste nella differenza evidenziata tra la vicenda del Palazzo di Giustizia di Palermo e quella dell'edificio progettato per Pisa. Nel primo caso la scheda riferiva come i lavori, cominciati nel 1938, fossero stati «sospesi per la seconda guerra mondiale, per essere ripresi nel 1941», mentre nel caso della vittoria del Concorso per il Palazzo di Giustizia di Pisa veniva specificato come l'architetto avesse ricevuto «anche l'incarico di esecuzione e direzione dei lavori»[151]: sottolineando tale aspetto, sembra che a Palermo l'operato di Gaetano Rapisardi (e del fratello) si sia limitato alla progettazione, lasciando la direzione esecutiva ed artistica ad altri professionisti. Come anticipato, sebbene dai dati a disposizione questa ipotesi sia la più plausibile, la presenza di alcuni studi relativi al secondo dopoguerra, ovvero alla ripresa dei lavori, contenuti all'interno dell'Archivio Privato Rapisardi e menzionati da Elena Ippoliti, farebbe, invece, protendere per un coinvolgimento dei due professionisti anche nelle fasi successive, sebbene in maniera non ufficiale.

Prima di proseguire sembra doveroso accennare anche alla prima fase progettuale relativa al Palazzo di Giustizia di Siracusa [Fig. 455], essendo collocabile tra la fine degli anni Trenta e l'inizio degli anni Quaranta. Nel paragrafo dedicato alla vicenda, all'interno del volume del 2020 di Ippoliti, venivano riferiti l'esistenza di una «nota del Comune di Siracusa del 28 marzo 1942» – secondo la quale il Palazzo sarebbe sorto nella zona compresa tra Resalibera e Graziella per risanare e conferire nobiltà edilizia al quartiere circostante il tempio – e la presenza di «26 disegni arrotolati insieme dallo stesso Rapisardi con l'appunto "Palazzo di Giustizia di Siracusa"».

---

[150] *Ivi,* p. 243.

[151] R. Bizzotto, L. Chiumenti, A. Muntoni (a cura di), *50 anni di professione*, op. cit., p. 123.

Tra questi, di particolare interesse risultano la vista prospettica datata aprile 1940 e le piante in scala 1:200: come evidenziato dalla studiosa, «nell'articolazione planimetrica intorno ai vuoti dei cortili e in quella altimetrica nell'alternanza di piani e interpiani, nobili e ammezzati» era ravvisabile un forte nesso con la concezione planimetrica ideata per il Palazzo di Palermo, mentre «la soluzione volumetrica» era maggiormente prossima alla facciata principale del Palazzo di Giustizia di Pisa, per via del «blocco massiccio dove un piano solenne, austero, nobilissimo, si eleva(va) da un alto e robusto basamento pieno»[152]. In questa versione il ruolo della decorazione era ancora ben evidente poiché, sebbene il prospetto fosse privo di elementi a bassorilievo o di statue interposte tra colonne (o pilastri) oppure inserite entro nicchie, una grande composizione scultorea – probabilmente una Minerva in veste guerriera, seduta in trono e dotata degli attributi della lancia e del globo, circondata da due Vittorie alate – fungeva da ideale coronamento alla facciata ed, in particolare, all'elemento centrale costituito da una sorta di Arengario inquadrato da due colonne e posto in corrispondenza del semplice ingresso che si apriva nel basamento.

Ippoliti riferiva, poi, la presenza di numerosi schizzi planimetrici relativi a diverse ipotesi di collocamento dell'edificio e ad «altrettante risistemazioni del tessuto storico di Ortigia, la cui conclusione (era) nella sintesi tracciata, con l'aiuto di matite colorate, su una copia della cartografia di Ortigia in scala 1:2.000»[153]. Al di là dei dettagli relativi alle aree individuate – «in prossimità della nuova piazza che sarebbe dovuta sorgere intorno al Tempio di Apollo secondo il suo progetto del 1938-1940», «nel cuore della Graziella, alle spalle del Tempio di Apollo», in piazza Pancali, nel rione Bottari, in quello della Spirduta o nella zona effettivamente «prescelta, e cioè sulla nuova strada prevista nella seconda relazione al Piano Barbieri»[154] – tali studi permettono di comprendere l'attenzione dimostrata dall'architetto nei confronti del contesto urbanistico e del corretto inserimento dell'edificio, aspetti che, invece, non sarebbero stati considerati in modo altrettanto dettagliato nel caso di Palermo, probabilmente poiché l'area era già stata definita dal Bando di Concorso.

La vicenda del Palazzo di Giustizia di Siracusa avrebbe avuto esiti ben più lunghi e complessi dei casi sinora menzionati e, come riferito dalla studiosa, si sarebbe conclusa soltanto nel 1995, con l'intervento dell'architetto Pellegrin, incaricato nel 1988 «del

---

[152] E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi…,* op. cit., pp. 257-258.

[153] *Ivi,* pp. 258-261.

[154] *Ivi,* p. 264.

progetto esecutivo dell'arredo fisso e delle finiture del Palazzo» ma evidentemente realizzato sulla base del progetto di Gaetano Rapisardi, «seppur con le modifiche dovute al tempo trascorso», consistenti «nell'aggiunta di un ulteriore volume dalla parte opposta all'ingresso e nell'adozione di un diverso sistema di finitura per le facciate, forse dovuto alla mano di Luigi Pellegrin»[155]. Nell'Archivio Privato Rapisardi sono conservati numerosi disegni relativi alle fasi progettuali successive, ed in particolare riferibili a quattro versioni risalenti al 1960-1961, dalle quali si evince un'evoluzione linguistica volta ad eliminare sia gli elementi decorativi sia quelli architettonici che potessero ancora rimandare al vocabolario classico, sebbene confrontando tali elaborati con la produzione precedente non fosse ravvisabile una vera e propria «cesura tra il prima e il dopo»: come riferito da Ippoliti, infatti, il "pensare" ed il "fare" architettura di Gaetano Rapisardi non apparivano «mutati in profondità» ed il progetto era basato sul «controllo delle masse (in cui la ricerca dell'equilibrio risolve(va) l'articolazione in volumi) e della superficie degli involucri (ritmati scandendo i ritagli delle bucature e il variare dei materiali)» regolata con rigore da «schemi, strutture e maglie geometriche»[156].

Per completezza occorre, infine, menzionare la partecipazione di Gaetano ed Ernesto Rapisardi ad altri due concorsi risalenti alla fine degli anni Cinquanta e relativi alla progettazione di Palazzi di Giustizia per Ragusa e Bari. Sebbene tali episodi esulino dalla presente ricerca dal punto di vista temporale, infatti, sembra interessante segnalarli al fine di una corretta comprensione dell'operato dei due architetti dei quali si intende ricostruire brevemente il percorso professionale, specialmente in quanto i suddetti progetti appartengono alla medesima tipologia dei Palazzi di Messina, Catania e Palermo, protagonisti dello studio in corso. A tal proposito si ricorderà come, nel 1940, Piacentini scrivesse ad Ernesto «ma io disgraziatamente non ho un altro Palazzo di Giustizia da costruire»[157]: mentre l'architetto romano non si sarebbe più cimentato nella progettazione di tale tipologia monumentale, dunque, nel secondo dopoguerra i fratelli Rapisardi si sarebbero "specializzati" nello specifico tema compositivo, misurandosi ancora a lungo con la progettazione di Palazzi di Giustizia.

---

[155] *Ivi,* p. 275.

[156] *Ivi,* p. 271.

[157] Lettera di Marcello Piacentini ad Ernesto Rapisardi, 8 settembre 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

La notizia della partecipazione alle competizioni per i Palazzi di Ragusa e di Bari deriva, ancora una volta, dal testo di Elena Ippoliti, che riportava anche alcuni disegni progettuali relativi a planimetrie e prospettive riferibili alle differenti soluzioni proposte. In entrambi i casi gli edifici rimasero soltanto allo stadio progettuale, ma dall'analisi dei materiali grafici si evince l'elaborazione di una tipologia ricorrente e declinata in base alle diverse esigenze (a Ragusa, ad esempio, legate al «lotto pressoché quadrato» ed ai «forti dislivelli da superare»). L'impostazione dei progetti relativi all'edificio per la città siciliana, come evidenziato da Ippoliti, prevedeva una distribuzione orizzontale degli uffici e delle aule, «doppia altezza per le aule in cui si (ricavavano) due piani di uffici, per quanto possibile corpi scala separati» nonché la presenza di un cortile chiuso, all'interno dell'edificio, o aperto verso l'esterno, mentre nel caso di Bari la studiosa rilevava evidenti «somiglianze con il progetto per Siracusa» e la risoluzione del problema della forma del lotto attraverso la «giustapposizione di ulteriori corpi di fabbrica»[158].
Osservando i progetti pubblicati, ad ogni modo, risulta evidente anche un richiamo al Palazzo di Giustizia di Palermo, specialmente nella veduta prospettica relativa al palazzo di Giustizia di Bari, caratterizzata da un blocco parallelepipedo scandito da rigide paraste alternate ad ampie finestrature e dall'ingresso evidenziato da una scalinata e dalla presenza di un pronao costituito da quattro pilastri, al centro del quale era previsto un ultimo elemento decorativo: una grande statua probabilmente evocante la Giustizia.

Considerando la bibliografia successiva su Gaetano Rapisardi, occorre menzionare la voce contenuta all'interno del dizionario Sarullo[159], pubblicato nel 1993, e quelle redatte nel 1997 da Piccione[160], nel 2001 da Mornati[161], nel 2002 da Barbera[162] e nel 2016 da Duranti[163]. Nella biografia pubblicata da Ruggeri Tricoli sul Dizionario Sarullo l'architetto veniva erroneamente definito «allievo di Marcello Piacentini» e considerato, in maniera non del tutto oggettiva, «uno degli esponenti di maggiore rilievo dell'architettura del regime fascista» per via della lunga collaborazione con Piacentini.

---

158 *Ivi,* pp. 272-273.

159 M. C. Ruggeri Tricoli, *Rapisardi Gaetano*, in L. Sarullo, Dizionario degli artisti siciliani, vol. I, Architettura, Palermo 1993, pp. 371-372.

160 A. Piccione, *Gaetano Rapisardi*, in "I Siracusani", II, n. 9, settembre-ottobre 1997, pp. 36-39.

161 S. Mornati, *Rapisardi Gaetano 1893/1988*, in C. Olmo (a cura di), Dizionario dell'architettura del XX secolo, V, Torino 2001, *ad vocem*.

162 P. Barbera, *Architettura in Sicilia…*, op. cit., pp. 243-244.

163 G. Duranti, *Rapisardi Gaetano*, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 86, 2016, *ad vocem*.

Inoltre, tra le «opere più rappresentative» venivano menzionati soltanto «i due edifici della Facoltà di Giurisprudenza e di Lettere e Filosofia nella città universitaria di Roma (1934)» ed, «in collaborazione con il fratello Ernesto, il Sacrario dei Caduti nella centrale piazza Marconi di Siracusa (1934), ed il Palazzo di Giustizia di Palermo, realizzato negli anni '50, a seguito di un concorso del 1938»[164].

Nelle altre schede biografiche, invece, non si rilevano differenze sostanziali tra i dati riportati. Paola Barbera, tuttavia, ne evidenziava ulteriori aspetti: anzitutto definiva l'architetto «uno dei più fedeli e vicini collaboratori» di Piacentini e, tra gli edifici per Siracusa, oltre ai progetti già menzionati (il Pantheon dei Caduti siracusani, definito «cupo e incombente volume cilindrico percorso da sottili finestre e interamente rivestito in calcare», e la Cassa di Risparmio Vittorio Emanuele) citava anche «l'edificio per l'ampliamento degli uffici comunali».

Rispetto alla presente tematica, inoltre, sembrano di particolare interesse le considerazioni sui rapporti con Piacentini e sulla tipologia del Palazzo di Giustizia: riferendo come i due fratelli avessero ricevuto «la più importante affermazione in Sicilia […] con la vittoria, nel 1938, al concorso per il Palazzo di Giustizia di Palermo», la studiosa evidenziava come «la tipologia del Palazzo di Giustizia (apparisse) monopolizzata da Piacentini e dai suoi diretti collaboratori» aggiungendo come, infatti, i Rapisardi avessero vinto anche «il concorso per il Palazzo di Giustizia di Pisa e di Campobasso» e come Marcello Piacentini avesse inaugurato e concluso «il periodo in esame rispettivamente con il Palazzo di Giustizia di Messina e quello di Milano»[165].

Tale analisi racchiude in poche righe uno dei nodi centrali della ricerca, ossia l'importanza della figura di Marcello Piacentini rispetto alla tipologia del Palazzo di Giustizia in Italia nel periodo tra le due guerre e la sua centralità rispetto alle vicende ed ai principali protagonisti coinvolti nel medesimo tema progettuale, specialmente in Sicilia. Infine Barbera segnalava come, al di là del luogo di nascita e dei progetti siciliani, Ernesto e Gaetano facessero «parte di quel gruppo di architetti che» in quel periodo operarono «a scala nazionale in tutte le più importanti occasioni, spesso concorsuali» – com'è possibile intuire anche dalla precedente elencazione dei Concorsi ai quali Gaetano prese parte – e

---

[164] M. C. Ruggeri Tricoli, *Rapisardi Gaetano*, in L. Sarullo, Dizionario…, op. cit., pp. 371-372.

[165] P. Barbera, *Architettura in Sicilia…*, op. cit., pp. 243-244.

come, «ancora insieme», nel dopoguerra avrebbero partecipato «al concorso per il Palazzo della Regione di Palermo e ad altri concorsi siciliani della stagione degli anni Cinquanta»[166]. A proposito dell'ultimo Concorso menzionato, si riporta una sintetica descrizione ad opera di Dario Cottone:

> «Il progetto dei fratelli Ernesto e Gaetano Rapisardi ripropone le forme dell'architettura del ventennio. Zevi affermando che "*la giuria non ha fatto certo una bella figura segnalando questo anacronistico progetto*" evidenzia tutto il suo disaccordo nei confronti del ricorrere ad un vocabolario che dà vita ad un linguaggio di piacentiniana memoria. Tale vocabolario è costituito da una massiccia presenza di grandi pilastri, dall'uso del doppio loggiato, un uso classico del rivestimento di facciata, la decorazione marmorea che separa i pilastri del piano terra con il volume della Presidenza, l'alto volume contenente gli uffici a forma di U. Il progetto ripropone quindi, in una maniera che nulla ha di nuovo, il linguaggio utilizzato dai fratelli Rapisardi nel progetto per il Tribunale di Palermo»[167].

Sebbene l'affermazione di Bruno Zevi (riportata dal testo del 1981, *Cronache di Architettura*[168]) potesse essere parzialmente riconducibile al forte pregiudizio, più volte evocato nei capitoli precedenti, nei confronti di Piacentini e dei suoi più stretti collaboratori, le caratteristiche evidenziate da Cottone ed i rimandi al progetto del Palazzo di Giustizia risultano condivisibili.

Oltre alle voci biografiche relative a Gaetano Rapisardi bisogna considerare i testi che hanno indagato singoli progetti o edifici realizzati, come l'articolo di Federico Scaroni dedicato al Mausoleo di Costanzo Ciano di Livorno, progettato in collaborazione con Arturo Dazzi e mai compiuto[169], il volume del 2014 dedicato alla chiesa progettata per il quartiere di San Lazzaro a Fano[170] e soprattutto le opere – articoli, saggi più corposi ed il recente volume che costituisce una delle principali fonti cui si è fatto riferimento nel

---

[166] *Ivi,* p. 244.

[167] D. Cottone, *Il concorso per il Palazzo della Regione: dalle premesse sbagliate all'occasione mancata*, in S. Bertorotta, D. Cottone (a cura di), *Idee per una nuova città moderna. Concorsi di architettura a Palermo*, Roma 2012, p. 242.

[168] B. Zevi, *Cronache di Architettura*, vol. I, n. 68, Roma 1981.

[169] F. Scaroni, *Cronaca e storia di un rimosso cantiere di regime: il Mausoleo di Costanzo Ciano a Livorno*, estratto da Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura, n.s., 2003, n. 42, Roma 2005, pp. 89-96.

[170] G. Volpe, *La Gran Madre di Dio: la chiesa razionalista di Gaetano Rapisardi nel quartiere San Lazzaro a Fano*, in Memoria rerum. Quaderni di ricerca, Archivio Storico Diocesano, Fano 2014.

presente studio – dedicate a Gaetano Rapisardi da Elena Ippoliti[171] che, come più volte ricordato, dal 1987 (in seguito alla donazione da parte dello stesso architetto alla studiosa ed a Maurizio Unali «in occasione di un incontro» presso la sua casa di Roma) ne custodisce l'Archivio Privato. Da questi testi è possibile desumere ulteriori informazioni relative alla biografia dell'architetto – come l'insegnamento del Disegno «sia presso la Scuola Media, sia presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Roma (nell'a.a. 1943-44, Corso di Disegno dal vero)» e l'interesse verso la «Geometria Descrittiva […] che continuerà a coltivare negli ultimi anni della sua vita»[172] – o alla produzione. Ad esempio vi erano menzionati i primi lavori romani: «delle nuove costruzioni romane (tra cui una casa di abitazione a via Appia Nuova, una a piazza Istria e una a Viale Aventino) e delle ristrutturazioni di edifici ottocenteschi (tra i quali la villa del Comm. Sacerdote e alcune case a Piazza di Spagna, queste ultime in collaborazione con il fratello Ernesto e con Marcello Piacentini)».
Tra i concorsi ai quali prese parte veniva, inoltre, menzionato quello del 1936 per la Casa del Fascio di Milano nonché la partecipazione, «con Ernesto Rapisardi e Marcello Piacentini», al «Concorso Internazionale per il Palazzo Imperiale ad Addis Abeba». Relativamente ai progetti realizzati per Siracusa, la studiosa riportava la notizia della formulazione, «tra l'agosto del 1938 e l'aprile del 1940», di «alcune ipotesi per la sistemazione della Piazza attorno al tempio di Apollo e per la Piazza Archimede», oltre alle proposte già citate, risalenti al 1940 ed al 1960, relative al Palazzo di Giustizia di Siracusa ed alla redazione di «un progetto per un nuovo centro a villini "La Nuova Acradina" da realizzarsi sul litorale»[173].

A proposito del periodo del dopoguerra Ippoliti descriveva, poi, i numerosi progetti di Rapisardi, principalmente legati alla progettazione di edifici religiosi, già elencati in precedenza ma senza ulteriori dettagli. Pur non volendosi dilungare in analisi fuorvianti rispetto all'argomento centrale della trattazione, sembra interessante evidenziare, almeno, come all'interno della ricca produzione religiosa sia rintracciabile una costante, che

---

[171] E. Ippoliti, M. Unali, *La chiesa e la piazza di S. Giovanni Bosco al Tuscolano*, in "Dossier di Urbanistica e Cultura del territorio", 1990, n. 10, pp. 58-81; id., *L'altra modernità: alcuni disegni di Gaetano Rapisardi per Siracusa*, in Ikhnos, Analisi grafica e storia della rappresentazione, 2007, pp. 91-122; id., *Dal dibattito nazionale sulle riviste alla cronaca locale: i Monumenti ai Caduti di Messina e Siracusa. G. R. e la pratica professionale (1922-1937)*, in M.L. Neri (a cura di), *L'altra modernità nella cultura architettonica del XX secolo. Dibattito internazionale e realtà locali*, Roma 2011, pp. 155-196; id., *Il disegno per Gaetano Rapisardi. Progetti per Siracusa tra cronache e storia,* op. cit.

[172] E. Ippoliti, *L'altra modernità: alcuni disegni…,* op. cit., p. 92.

[173] *Ivi,* p. 94.

consiste nella «necessità di individuare una sintesi possibile tra l'impianto longitudinale, richiesto, e l'impianto centrale, desiderato», risolta dall'architetto attraverso la riproposizione del «tema della cupola, con cui trasfigura(va) scenograficamente anche gli esempi più dimessi e contenuti»[174]. Pertanto si riporta la parte della scheda relativa a tale aspetto, al fine di ottenere sinteticamente un quadro completo della produzione di Rapisardi:

> «La seconda guerra mondiale, in cui perde l'unico figlio, impone una pausa forzata alla sua attività professionale, che riprende, sempre molto intensa, fin dal primissimo dopoguerra.
> Il primo progetto è infatti redatto nel 1945 per l'ampliamento del Santuario della Madonna della Paolina, o Chiesa parrocchiale di San Giovenale incorporata al Santuario della Paolina, a Rieti.
> Nel 1947 partecipa a due concorsi: quello per la Stazione Termini a Piazza dei Cinquecento a Roma e quello per la Chiesa parrocchiale di Giovanni al Catano a Pisa, mentre l'anno successivo è impegnato nel progetto per la Chiesa della Gran Madre di Dio a Fano, in provincia di Pesaro.
> Nel 1949 a Castelforte, in provincia di Latina, segue i lavori di restauro della Chiesa di San Rocco e per la sistemazione della piazza ed elabora alcuni disegni relativi alla Chiesa di San Giovanni Battista. L'anno dopo progetta la Chiesa di San Francesco a Cisterna di Latina.
> Databili sempre intorno agli anni '50 sono il progetto per la Chiesa parrocchiale di Sant'Antonio da Padova, nella campagna dei Santi Cosma e Damiano in provincia di Latina per la Diocesi di Gaeta, e il progetto per la Chiesa di Tavernelle a Serralunga, in provincia di Pesaro.
> Fra i numerosi progetti di edifici per il culto, che caratterizzano questo periodo della sua attività, un posto particolare spetta al progetto per la Chiesa e la Piazza di San Giovanni Bosco al quartiere Tuscolano a Roma, che lo impegnerà dal 1951 fino alla data ultima della sua realizzazione, il 1959.
> Al 1953 risalgono i progetti per il Seminario dei Frati Minori a Frascati, per la Chiesa parrocchiale di San Nicola a Mondragone, Sessa Aurunca, e per la Chiesa parrocchiale e Casa Canonica a Vicoli, in provincia di Pescara.
> Negli anni successivi partecipa al concorso per il Santuario della Madonna delle Lacrime a Siracusa.
> Nel 1956 è documentato un progetto per la nuova Chiesa parrocchiale dei Santi Vito e Marco in Cellole, in provincia di Caserta, per la Diocesi di Sessa Aurunca, mentre è del 1957 quello per la Chiesa di San Francesco di Paola a Fano. Tra lo stesso anno e il 1959 è poi impegnato

[174] *Ivi,* p. 96.

nell'elaborazione della proposta per la Chiesa di Nostra Signora del Sacro Cuore a Marina di Minturno.

Nel 1958 a Siracusa progetta l'edificio per l'ampliamento degli Uffici Comunali e la Cassa di Risparmio a piazza Archimede, che porterà a compimento. Sempre per Siracusa elabora un'ipotesi per un nuovo Ponte sulla darsena, nel 1960, e per la sistemazione dell'angolo di Porta Marina e Foro Vittorio Emanuele, nel 1964.

Muore all'età di 95 anni nella casa romana di via Marmorata, senza mai aver perso l'interesse per l'architettura e per la teoria della geometria descrittiva, al cui studio si era nuovamente dedicato negli ultimi anni della vita»[175].

Prima di proseguire, sembra utile soffermarsi su una delle tematiche approfondite dal saggio in esame, quella della «piazza quale modulo urbano»: come sottolineato da Ippoliti, infatti, nei progetti di Gaetano Rapisardi «la piazza si configura(va) come elemento portante e informatore nella progettazione dei nuovi insediamenti e nella ridefinizione dello spazio consolidato dei centri storici, e quale necessità irrinunciabile per l'inserimento urbano dei grandi edifici pubblici, civili e religiosi».

La studiosa, sulla base delle analisi dei disegni conservati presso l'Archivio Privato Rapisardi, individuava un chiaro riferimento culturale «nell'apparato simbolico medievale, rivisitato, riesaminato e poi trasfigurato attraverso il modello sintattico-percettivo della prospettiva centrale rinascimentale» e la nuova città, a suo parere, veniva «organizzata intorno a centri focali, preferibilmente piazze, sui quali si innesta(va)no i grandi tracciati, capaci di instaurare nuove relazioni con i monumenti e le residenze, dove ogni edificio perde la propria singolarità per acquisire significato in quanto elemento appartenente ad un sistema di ordine superiore»[176].

Ippoliti individuava, poi, alcuni esempi di tale concezione nel progetto per il Concorso per la Casa del Littorio a Roma del 1937, nel «progetto della piazza antistante il complesso del San Giovanni Bosco al Tuscolano ed in alcuni disegni per Siracusa. Nel complesso di San Giovanni Bosco veniva individuata la sintesi tra la piazza civile medievale (con i porticati, la torre, la chiesa e la fontana mai realizzata) e l'idea barocca di città (l'asse che inquadra tra due quinte prospettiche il fondale monumento della chiesa), […] realizzata in virtù del ricorso alla modalità prospettica di organizzazione dello spazio, propria dell'età rinascimentale», mentre nei disegni siracusani «la piazza, strumento di modulazione e composizione dello spazio urbano, diventa(va) per Rapisardi elemento in grado di rendere

---

[175] *Ivi,* pp. 94-95.

[176] *Ivi,* pp. 113-114.

unificante il suo fare architettura, e il disegno di architettura» diveniva «possibilità e occorrenza di costruire ipotesi riconfigurative intorno allo spazio complessivo e collettivo della città»[177]. Rimanendo focalizzata sul medesimo tema progettuale, l'indagine di Ippoliti si soffermava, poi, sugli interventi risalenti al periodo compreso tra il 1938 ed il 1940 sulla piazza del Tempio di Apollo e sulla piazza Archimede.

Al di là dei casi specifici, tuttavia, sembra necessario riflettere circa il rapporto fra tale tematica ed il progetto per il Palazzo di Giustizia di Palermo: come accennato in precedenza, al momento della pubblicazione del Bando di Concorso l'area della città nella quale sarebbe sorto l'edificio monumentale era stata stabilita e risultava visibile in una «planimetria quotata annessa al programma e depositata presso il Provveditorato alle Opere Pubbliche di Palermo». Inoltre l'articolo 2, contenuto al suo interno, suggeriva delle indicazioni che, come anticipato, non sembra siano state considerate dai fratelli Rapisardi nella progettazione del Palazzo: il progetto avrebbe dovuto «soddisfare ad ogni necessità dei servizi» rispondendo alle dettagliate esigenze ed alla distribuzione degli ambienti ben definita nell'Allegato ma, al contempo, si sarebbe dovuto collegare «alle nobili tradizioni della grande arte italiana e per quanto possibile avere il carattere ambientale, storico, estetico della città di Palermo e conservarne le caratteristiche».
Nonostante le previste demolizioni del Bastione aragonese e di alcuni edifici limitrofi, la zona si trovava a ridosso del centro storico, nei pressi del mercato del Capo e di una delle antiche porte della città (Porta Carini), a poca distanza dall'imponente Teatro Massimo, progettato da Giovan Battista Filippo Basile nell'ultimo quarto del diciannovesimo secolo. Osservando la prospettiva relativa al progetto vincitore, presentato al Concorso da Gaetano ed Ernesto Rapisardi, tali elementi non sembrano, tuttavia, essere stati tenuti in considerazione: l'imponente mole del Palazzo di Giustizia si staglia al centro dell'area rimanendo totalmente avulsa dal contesto e non riuscendo a dialogare né con gli elementi architettonici ed urbanistici circostanti né con la città.
Malgrado la centralità del tema della piazza, evidenziata in precedenza fra le idee progettuali di riferimento di Gaetano Rapisardi, e la supposta frequenza dei richiami medievali o rinascimentali nonché del dialogo fra l'edificio progettato e gli elementi preesistenti, in questo caso l'edificio progettato non richiamava né stilisticamente né formalmente alcun modello appartenente al passato culturale panormita; osservando i

[177] *Ivi,* p. 114.

disegni conservati presso l'Archivio Privato Rapisardi, inoltre, come anticipato non sembra che l'area circostante sia stata particolarmente considerata.

Confrontando i materiali relativi alla progettazione del Concorso al centro dell'analisi con quelli riferibili al Concorso per il Palazzo di Giustizia di Pisa [Fig. 454], bandito due anni prima e vinto da Gaetano dopo essere stato ammesso, nel 1936, al secondo grado, la differenza risulta ancor più palese. A Pisa il Bando di Concorso non aveva previsto indicazioni precise a proposito dell'area nella quale sarebbe sorto l'edificio né aveva allegato la pianta dell'area, non essendo ancora stata determinata con esattezza. L'ipotesi principale consisteva nell'inserimento del nuovo Palazzo nel quartiere di Sant'Andrea che, secondo il previsto piano di risanamento, sarebbe stato "liberato" da numerosi fabbricati fatiscenti, preservando soltanto la chiesa omonima.
L'articolo 2 del Bando – pubblicato il 9 luglio 1935 sulla Gazzetta Ufficiale n. 158, su commissione del Ministero dei Lavori Pubblici[178] – specificava come l'area fosse «attualmente occupata da fabbricati e strade comprese nell'isolato tra via San Bibiana, la via Giuseppe Giusti, la via del Boschetto e la via Pallacorda, conforme (a quanto) indicato nella planimetria quotata in possesso del Genio civile di Pisa». Inoltre veniva riportata una frase molto simile a quella già riscontrata a proposito del Bando di Concorso per il Palazzo palermitano: «il progetto deve soddisfare ogni necessità di servizi, e per l'architettura, pur rispecchiando l'evoluzione artistica dell'attuale epoca storica, deve collegarsi alle nobili tradizioni della grande arte italiana e per quanto possibile avere il carattere ambientale e storico-estetico della città di Pisa e conservarne le caratteristiche».

Se, dunque, la ricorrenza della frase sembra svelare una formalità più che una reale richiesta avanzata di caso in caso rispetto alle specificità della città e del contesto entro cui considerare il progetto da presentare, l'assenza di indicazioni precise sull'area dell'intervento aveva condotto sia Rapisardi sia gli altri concorrenti a presentare diverse soluzioni relative non soltanto all'edificio ma anche all'«immediato intorno» (similmente a quanto fatto nel caso di Siracusa, citato in precedenza) «elaborate anche negli anni successivi all'assegnazione dell'incarico»[179], considerando la chiesa di Sant'Andrea e diverse tipologie di facciate che potessero inserirsi al meglio nel contesto. Il caso di Pisa è paragonabile a quello di Palermo sia per l'appartenenza alla medesima tipologia

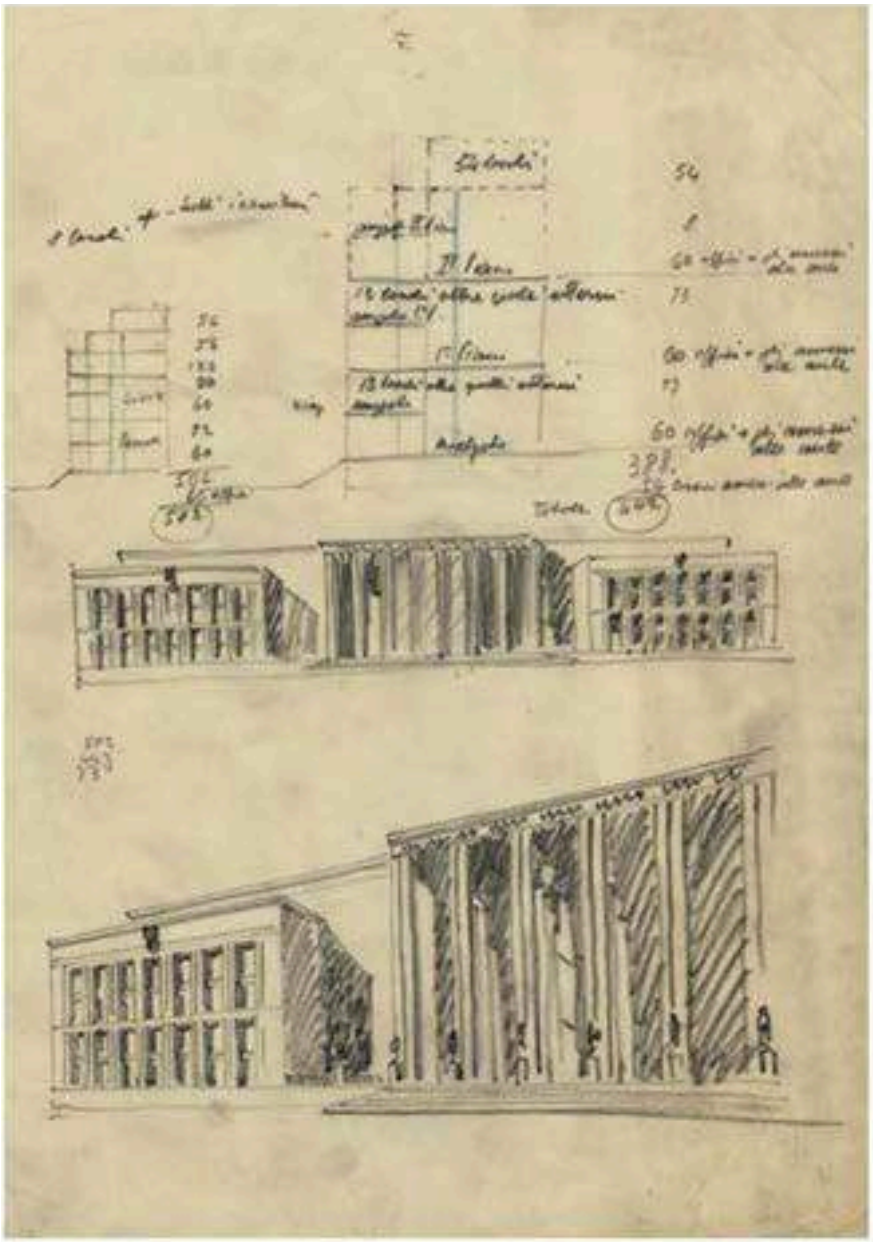
[178] Concorsi. Ministero dei Lavori Pubblici, Concorso per il progetto di massima di un edificio ad uso di Palazzo di giustizia in Pisa, Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia, n. 158, 9 luglio 1935, pp. 3450-3452.

[179] E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi…,* op. cit., p. 245.

architettonica sia per lo svolgimento temporale dei lavori, dalla progettazione – avvenuta negli stessi anni, considerando che il Concorso di primo grado della città toscana fu bandito nel 1935 ed il secondo nel 1936 mentre quello relativo al Concorso per il Palazzo di Giustizia di Palermo nel 1937 – alla concreta realizzazione ed inaugurazione, avvenuta soltanto nel 1957 sia per i rallentamenti dovuti alle demolizioni ed all'incertezza a proposito dell'area esatta ove sarebbe dovuto sorgere l'edificio sia per l'interruzione dovuta alla guerra.

Mentre nelle prime versioni l'edificio era previsto come un blocco poligonale dalla solida compattezza – caratterizzato da muri pieni in basso e da aperture continue nei due livelli successivi nonché da un porticato centrale in corrispondenza del piano terra, sormontato da un monumentale Arengario decorato da bassorilievi – nella versione definitiva, dalla planimetria più regolare e composta, Rapisardi creò un forte contrasto tra la solidità dei primi due livelli, costituiti da muri pieni rivestiti da granito grigio (aperti soltanto da una teoria di finestre e dal triplice portale d'accesso, posto sulla destra e non centralmente) e la leggerezza dell'ultimo livello, composto da una teoria di pilastri in marmo Valle Strona che davano luogo ad un arioso e luminoso porticato continuo su tutte le facciate dell'edificio.
Secondo il giudizio di Ippoliti, condivisibile dal punto di vista progettuale ed operativo, il progetto di Pisa dimostrava «la raggiunta maturità di Gaetano Rapisardi architetto: nella ricerca della soluzione più convincente e nella capacità di pieno controllo di tutto il processo progettuale: concorso, relazioni con la committenza, cantiere, allestimento», portato avanti «sempre con la stessa intensità ed attenzione grafico-progettuale dal travetto fino all'ultimo oggetto di arredo in un arco temporale più che ventennale»[180].

[180] *Ivi,* pp. 246-248.



Disegni progettuali relativi al Palazzo di Giustizia di Palermo,
in E. Ippoliti, Il disegno per Gaetano Rapisardi. Progetti per Siracusa tra cronache e storia, Roma 2020, pp. 253-255.

# 4. I DISEGNI PROGETTUALI DEL PALAZZO, DAL CONCORSO AGLI ANNI CINQUANTA

Da quanto dichiarato da Elena Ippoliti nel testo del 2020, lungamente citato e contenente un intero paragrafo dedicato alla tipologia dei Palazzi di Giustizia progettati da Gaetano Rapisardi, all'interno dell'Archivio Privato Rapisardi sono presenti numerosi disegni progettuali riferibili sia alla fase concorsuale sia alle fasi successive: attraverso l'analisi di tali materiali, unitamente a quelli pubblicati da Muratori su "Architettura", sarà possibile evidenziare i caratteri peculiari del progetto del Palazzo di Giustizia di Palermo.
Nell'unica planimetria presente [Fig. 440] – risalente al 1937 e quindi al gruppo di elaborati presentati al Concorso, come si desume sia per la presenza della didascalia «Motto: Minerva» sia per la pubblicazione sulla rivista – è possibile notare l'inserimento dell'edificio entro la «nuova piazza» prevista. Il Palazzo è costituito da un blocco parallelepipedo (che in pianta assume una forma quasi trapezoidale), con i lati brevi non perpendicolari alla facciata principale richiamante, pertanto, il modello milanese, sebbene in quel caso il rapporto tra il prospetto principale e quelli laterali fosse invertito in quanto l'edificio si estendeva più in lunghezza che in larghezza su corso di Porta Vittoria, mentre in questo caso la facciata principale è anche quella maggiormente estesa. Dal disegno si nota, inoltre, come fossero stati previsti due piccoli atrii a ridosso dell'ingresso ed altri tre di dimensioni più ampie posti quasi a ridosso delle altre facciate, mentre a Milano vi erano otto cortili che scandivano diversamente gli spazi e le sezioni interne.

Quanto al contesto urbanistico, invece, dall'analisi della planimetria è possibile individuare la rete viaria esistente: corso Alberto Amedeo, terminante su piazza Lascaris sul fianco destro; via Nicolò Turrisi, al di là del lotto posto dinanzi il Palazzo, nella medesima piazza, destinato ad una scuola (che sarebbe stata edificata in un lotto attiguo più a sinistra, mentre di fronte il nuovo edificio in seguito sarebbe stato progettato un complesso residenziale); una via posta sul fianco sinistro del Palazzo, denominata semplicemente «via nuova», ed in seguito rinominata via Giovan Battista Impallomeni; la strada retrostante il Palazzo, ovvero via Giovan Battista Pagano, che collegava l'area con il Mercato del Capo, sito in via Porta Carini; la via Volturno, che conduceva verso il Teatro Massimo ed il centro cittadino. Inoltre si notano la chiesa di San Stanislao Kostka, tuttora esistente, ed i complessi edilizi posti alle spalle del nuovo edificio, che sarebbero stati parzialmente distrutti dalla guerra e dal terremoto e che – in seguito al Concorso del 1981 per un nuovo Palazzo di Giustizia, resosi indispensabile per le aumentate necessità –

sarebbero stati rimpiazzati dal nuovo complesso realizzato nel 2002 su progetto di Sebastiano Monaco[181]. Nonostante la conoscenza dettagliata del contesto urbanistico ove il nuovo Palazzo sarebbe sorto, dunque, il progetto presentato dai fratelli Rapisardi non considerò gli edifici preesistenti né sembrò volto a creare un dialogo dal punto di vista stilistico con il patrimonio architettonico della città. Il problema della caratterizzazione della piazza, in seguito intitolata a Vittorio Emanuele Orlando e lungamente denominata dai cittadini "piazza dei Marmi", si trascinò anche dopo la conclusione dei lavori relativi al Palazzo di Giustizia: come anticipato, il complesso sorto alle spalle dell'edificio – «una vera e propria cittadella giudiziaria integrata con il quartiere circostante» – ha parzialmente migliorato la situazione, sebbene «lo stacco netto tra una zona popolare, ricca di storia e folklore» (il Mercato del Capo) «e una struttura statale così importante»[182] rimanga inevitabile.

Rispetto alla piazza antistante l'edificio, invece, occorre notare il problema della valorizzazione e rifunzionalizzazione dell'area, affrontato all'inizio degli anni Duemila e teso a migliorare anche la percezione del Palazzo ed il rapporto tra la sua immensa mole ed il contesto. Nel 2009, infatti, è stato ultimato «un parcheggio multipiano sotterraneo, mentre in superficie è stato ripristinato l'antico Bastione di Aragona» e la piazza è stata pedonalizzata. Tuttavia, se l'intervento ha parzialmente giovato all'area, poiché la pedonalizzazione ha reso lo spazio urbano maggiormente unitario e lo ha "elevato" a luogo di socialità, non sono mancate le critiche e le perplessità a riguardo. Nel 2011, ad esempio Nino Vicari dava una lettura molto critica dell'operazione condotta:

> «[L'attuale Amministrazione] ha avviato un programma di attuazione di parcheggi privo di una specifica strategia. Ed è da questo programma che nasce la dislocazione di un parcheggio ipogeico sotto la piazza Vittorio Emanuele Orlando, in fregio al palazzo di Giustizia, la cui sistemazione rimontava ai primi anni '50, a seguito di un concorso indetto dalla municipalità. E così l'opera viene realizzata in projet financing per concessione del Comune al consorzio Panormus 2000, che ne cura anche la progettazione esecutiva, ricavando 850 posti su 4 livelli

[181] Per approfondire la vicenda del nuovo Palazzo di Giustizia si veda: S. Monaco, *Il nuovo palazzo di giustizia di Palermo*, Palermo 2004. Per gli aspetti artistici del nuovo edificio, invece, si rimanda a: J. Ciaravino, M. Ciralli (a cura di), *Arte per un'architettura. La collezione del nuovo Palazzo di Giustizia di Palermo,* Palermo 2001; J. Ciaravino, *Come l'arte disegna l'immagine di una città. La collezione del nuovo Palazzo di Giustizia di Palermo,* in "PER", Rivista quadrimestrale di "Salvare Palermo", n. 10, settembre - dicembre 2004, pp. 8-10.

[182] www.procura.palermo.giustizia.it (ultima consultazione: 15/03/2021).

interrati di cui 447 a rotazione ed altri per disabili, ad uso esclusivo del Palazzo di giustizia, o destinati alla vendita.

A seguito del ritrovamento dei resti del Bastione d'Aragona, demolito nel 1937 per far posto al nuovo Palazzo di Giustizia (e di cui stranamente era scomparsa la memoria in sede di progetto originario), il Consorzio, concordandone la soluzione con la Conferenza dei servizi, ha progettato una sistemazione della piazza a due livelli, il più alto dei quali alla quota dell'antica giacitura del Bastione, parzialmente destinato al parcheggio in superficie delle auto dei magistrati, e quello inferiore a livello dei portici, con qualche sparuto albero, destinato al transito pedonale.

A lavori ultimati, aperto il parcheggio sotterraneo, la piazza ci appare incompiuta, mancando del previsto padiglione espositivo a protezione dei resti del Bastione, dominata da incongrui volumi di servizio al parcheggio e da una desolata sensazione di vacuità e di squallore. Per chi la osservi dal livello di transito urbano, la severa facciata del Palazzo di Giustizia appare tagliata dal profilo della presunta giacitura del Bastione e il Palazzo reso più distante ed estraneo al cittadino che attraversa la piazza.

Cerchiamo conforto nell'immagine progettuale che prefigura l'assetto finale della piazza, da cui però emerge la freddezza di una concezione dello spazio che è lontana anni luce da quel luogo di incontri e di socializzazione che ci si aspettava per accogliere la vasta e animata umanità che confluisce in un Palazzo di Giustizia.

Ci assale il sospetto che quella vacuità e quello squallore che oggi si avvertono siano le categorie con cui l'istituzione, da cui promana questa discutibile iniziativa, rischia di tramandare alle prossime generazioni la propria immagine»[183].

Nonostante le critiche mosse siano condivisibili, l'intervento si può considerare almeno parzialmente riuscito, considerando l'aspetto della socialità: nell'ultimo decennio, infatti, da strada trafficata e di passaggio la piazza è divenuta il luogo di ritrovo per diversi gruppi sociali, ed in particolare per le comunità cittadine che abitano nei dintorni (specialmente la comunità tamil e quella filippina) e, dal 2017, ospita il primo skatepark pubblico della città, elemento che ha enormemente aumentato l'attrattività del luogo per i giovani.

Tornando ai disegni progettuali relativi al Palazzo, oltre alla già menzionata planimetria generale riveste particolare importanza l'unica prospettiva, «Prospettiva dal punto V», relativa al prospetto [Fig. 440], presente sia nell'articolo sull'esito del Concorso sia nella

[183] N. Vicari, *Se questa è una piazza,* in "PER", Rivista quadrimestrale di "Salvare Palermo", n. 29, Gennaio - aprile 2011, pp. 4-6.

pubblicazione di Elena Ippoliti e dalla quale è possibile desumere l'idea di fondo dei Rapisardi evidenziando, altresì, gli aspetti decorativi previsti.

Prima di soffermarsi sull'analisi dell'immagine, tuttavia, sembra utile evidenziare quanto messo in evidenza da Ippoliti all'interno del paragrafo dedicato alla tipologia dei Palazzi di Giustizia. Ricostruendo la storia dell'edificio la studiosa riferiva, anzitutto, quanto riportato in precedenza, ovvero come il Concorso, bandito nel 1937, fosse stato vinto dai fratelli Rapisardi, che

> «si classificarono primi davanti agli architetti Caronia, Salvadore con Di Maria (cui fu assegnato il secondo premio ex aequo), Puglisi Allegra e Calandra con Carbonara (cui andò il terzo premio ex aequo)»[184].

Inoltre riportava il commento di Saverio Muratori sul progetto, citato in precedenza, e riscontrava la presenza di «equilibrio e misura» nei disegni conservati nell'Archivio, ossia le qualità indicate all'epoca dall'architetto nel motivo architettonico svolto dai Rapisardi, insieme «ad una chiara e coscienziosa disposizione planimetrica». In particolare, nella planimetria generale già menzionata Ippoliti evidenziava l'aspetto relativo all'articolazione dei volumi che, organizzandosi in rapporto ai vuoti dei cortili, si disponevano «in modo da recintare l'isolato»[185], sebbene occorra notare come la realizzazione finale si discosti da tale distribuzione. L'immagine relativa al prospetto principale veniva descritta sinteticamente come segue:

> «il fronte principale, che si affaccia sull'ampia piazza con l'avancorpo traforato da coppie di pilastri giganti e i due volumi laterali, ritmati dalle membrature verticali che inquadrano il doppio ordine di finestre concluse dall'attico in cui si aprono bucature quadrate, è espresso per mezzo della studiata prospettiva accidentale, studiata per scelta del punto di vista e dell'angolo di visuale, del trattamento grafico dei paramenti murari e per la calcolata ombreggiatura utile a mitigare la monumentalità dell'insieme»[186].

---

[184] E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi…,* op. cit., pp. 248-249.

[185] *Ivi,* p. 249.

[186] *Ivi,* p. 250.

Palazzo di Giustizia di Palermo, il pronao al centro del prospetto principale,
immagine dall'album fotografico inviato al Prefetto G. Migliore dall'Ingegnere Capo del Genio Civile Di Lorenzo il 3 marzo 1958.
Archivio di Stato di Palermo, Fondo Prefettura, b. 1025.

## 4.1 IL MANCATO APPARATO DECORATIVO

Comparando la prospettiva (pubblicata anche sulla rivista, come anticipato, accompagnata dalla didascalia «Il progetto vincitore degli architetti Gaetano ed Ernesto Rapisardi») e la sua realizzazione finale, si rileva il rispetto del progetto originariamente concepito, poiché dal punto di vista architettonico non sono rintracciabili sostanziali modifiche. Al contrario, si nota con evidenza la totale assenza dell'apparato decorativo previsto, sin dalla concezione originale abbastanza limitato.
A proposito della decorazione, è stato già avanzato qualche confronto in occasione dell'analisi del caso del Palazzo di Giustizia di Catania in quanto, nonostante i due Palazzi siano stati progettati all'incirca negli stessi anni ed in entrambi i casi da professionisti vicini a Marcello Piacentini, il valore attribuito agli aspetti artistici appare notevolmente diverso. Nel Palazzo di Catania, come visto, la statua colossale della *Giustizia* di Mimì Lazzaro ed il fregio posto entro il pronao a decoro di tutta la facciata principale di Eugenio Russo costituivano l'ideale completamento della struttura architettonica ed a tali elementi (specialmente alla scultura) era stato demandato il compito di evocare il concetto della Giustizia e di caratterizzare, quindi, l'edificio dal punto di vista valoriale e funzionale, in maniera immediata e fortemente comunicativa.

Le decorazioni previste da Gaetano ed Ernesto Rapisardi per il Palazzo panormita, invece, erano poste a completamento della facciata principale in funzione puramente decorativa: a sostegno di tale ipotesi, oltre alla mancata realizzazione (che potrebbe essere ascritta a motivazioni di ordine diverso, soprattutto economico, in seguito alla lenta ripresa dei lavori nel dopoguerra), sembra appropriato citare l'analogo apparato decorativo concepito dai fratelli siracusani per altri edifici che avrebbero avuto funzioni totalmente diverse quali, ad esempio, il già menzionato progetto per il secondo grado del Concorso per il Palazzo del Littorio di Roma [Figg. 462, 463] o quello per il primo grado del Concorso per il Ministero dell'Africa italiana [Figg. 464, 465]. Nei due casi ai quali si è accennato in precedenza, la teoria di statue venne posta dinanzi il primo livello, in funzione monumentale e per creare uno "stacco" tra la zona porticata ed il blocco massiccio soprastante, ed anche nel presente progetto venne impiegata al fine di accrescere la monumentalità dell'edificio.

Poiché, tuttavia, nel caso di Palermo alla scansione dei diversi livelli ed alla contrapposizione in senso orizzontale tra pieni e vuoti (elemento ricorrente anche nelle

diverse versioni del Palazzo di Giustizia di Pisa, menzionato in precedenza) si sostituì una composizione maggiormente unitaria e slanciata, ottenuta tramite il ricorso ai pilastri di ordine gigante a tutta altezza posti centralmente ed alla loro riproposizione attraverso il sistema di paraste binate che scandivano non soltanto il prospetto principale ma anche quelli secondari, la funzione delle sculture venne ancor più ridimensionata e, probabilmente, anche per questo le statue non furono, infine, realizzate.
Il problema economico, infatti, non sembra poter essere il principale motivo alla base della mancata realizzazione poiché, come visto, anche nel caso di Catania i lavori vennero interrotti per il sopraggiungere della guerra e la ripresa fu lenta e connessa al problema del reperimento dei fondi necessari per il completamento. Nonostante ciò e sebbene il progettista fosse, nel frattempo, venuto a mancare, il progetto catanese venne realizzato in ogni sua parte e l'apparato decorativo fu mantenuto integralmente.

Le dieci sculture a tutto tondo poste su piedistalli e separate da una schematica balaustra, visibili nella prospettiva presentata dai fratelli Rapisardi al Concorso di Palermo, avrebbero segnato la soglia del Palazzo. Insieme al pronao centrale, la presenza di tali elementi avrebbe, quindi, rimandato all'idea del "Tempio della Giustizia" (già evocato da Piacentini e da Fichera nei casi precedentemente analizzati) ed, accedendo all'edificio attraverso la scalinata centrale, le statue avrebbero evocato il foro romano o, almeno, avrebbero costituito una sorta di rimando all'antichità classica, già del tutto assente dal punto di vista architettonico, ad eccezione del pronao.

La presenza della balaustra, inoltre, avrebbe probabilmente costituito una barriera visiva ma anche ideale fra l'esterno, ovvero la grande piazza e la città, e l'interno, aumentando il senso di laica sacralità dell'edificio, destinato soltanto agli "officianti" ovvero a magistrati, avvocati etc., analogamente al presbiterio delle chiese, separato dalla balaustra e destinato soltanto al clero. Sebbene, dunque, il ricorso a tali elementi decorativi non risulti particolarmente originale o studiato specificamente per il progetto palermitano, le sculture avrebbero contribuito ad evidenziare la funzione dell'edificio: probabilmente i personaggi raffigurati sarebbero stati dei giureconsulti ed avrebbero svolto il medesimo ruolo delle monumentali sculture poste in una posizione pressoché analoga dinanzi la facciata principale del Palazzo di Giustizia di Calderini o quella dei sei busti entro i tondi del prospetto centrale del Palazzo di Giustizia di Messina.

Gli altri semplici elementi decorativi previsti nella tavola progettuale in oggetto si trovavano al centro di ciascuno dei due corpi laterali (leggermente sporgenti rispetto alla parte centrale caratterizzata dal pronao) della facciata principale, in corrispondenza dell'attico: sebbene l'esatta individuazione del soggetto raffigurato risulti difficoltosa e gli schizzi siano accostabili ai medesimi elementi scultorei previsti al centro della facciata dei progetti già menzionati (il progetto per il secondo grado del Concorso per il Palazzo del Littorio di Roma e quello per il primo grado del Concorso per il Ministero dell'Africa italiana), potrebbe trattarsi di aquile. Il simbolo dell'aquila imperiale di memoria romana, infatti, in quegli anni era utilizzato frequentemente – insieme ad altri elementi tratti dal medesimo repertorio come fasci o labari – ma, nel caso di Palermo, potrebbe essere presente, altresì, un riferimento all'emblema della città, l'aquila ad ali spiegate.
Tale elemento, ripetuto simmetricamente a destra ed a sinistra donando equilibrio ai due corpi sporgenti della facciata, secondo la suddetta ipotesi avrebbe forse rappresentato l'unica concreta connessione con il territorio, insieme alla scelta di marmi per lo più locali sia per gli esterni sia per gli interni – le facciate, infatti, sono totalmente rivestite in travertino siciliano, ad eccezione dei pilastri in granito scuro della Maddalena[187] – considerando come, dal punto di vista storico e architettonico, l'edificio si ponga in totale discontinuità rispetto al contesto urbano richiamando, invece, il già citato modello piacentiniano realizzato pochi anni prima a Milano con la collaborazione di Ernesto Rapisardi.

Comparando il disegno con le tavole di progetto degli altri edifici menzionati, tuttavia, occorre avanzare un'ulteriore ipotesi: i due elementi scultorei potrebbero, infatti, raffigurare due angeli intenti a reggere una spada (elemento richiamante la Giustizia) posta centralmente o un fascio, e le ali che si scorgono potrebbero, quindi, riferirsi alle terminazioni delle due figure e non a quelle del nobile volatile che rappresenta Palermo.

L'ultimo elemento ascrivibile agli aspetti decorativi previsti e non realizzati all'esterno del Palazzo consiste nell'iscrizione concepita in corrispondenza del margine superiore del blocco centrale dell'edificio, sia sull'architrave che costituisce la terminazione del pronao sia sulla fascia posta a chiusura della facciata a muro pieno retrostante i due corpi avanzati. Anche in questo caso, in fase esecutiva le iscrizioni non furono eseguite ed attualmente l'unica scritta presente – «Palazzo di Giustizia», incisa soltanto in tempi

[187] E. Nicosia, S. Dalia, P. Barresi, *Il Palazzo di Giustizia di Palermo. Un'opera pubblica…,* op. cit., p. 63.

recenti – si trova nella parte centrale ed è priva di qualsivoglia funzione decorativa o evocativa, ottenuta in molti dei casi ascrivibili alla tipologia in esame, e più specificamente negli esempi di maggior interesse rispetto alla presente ricerca, ossia il Palazzo di Messina e quello di Milano, tramite l'inserimento dei motti latini.

A proposito di quest'ultimo elemento decorativo sembra interessante menzionare un articolo pubblicato l'8 luglio 1952 sul quotidiano "L'Ora del popolo" da Andrea Giambalvo, dall'eloquente titolo *Il nostro Palazzo di Giustizia avrà una iscrizione latina?* Il testo proponeva talune riflessioni circa il ruolo di un'iscrizione da apporsi sulla facciata del nuovo edificio rievocando numerosi casi e riferimenti locali, nazionali ed internazionali, al fine di dimostrare la necessità di un elemento dalla tale forza comunicativa.
Anche in questo caso il Palazzo di Giustizia di Roma costituiva un imprescindibile riferimento: l'articolo si apriva, infatti, rievocando la questione – risalente a «più di 40 anni addietro» – sorta quando «il Palazzo di Giustizia di Roma stava per essere ultimato», poiché il quotidiano "La Tribuna" aveva sollevato il quesito circa l'iscrizione da doversi porre sul frontone principale dell'edificio. Andrea Giambalvo riferiva come in quel caso si fosse verificato «un vero plebiscito favorevole all'apposizione della epigrafe» e come «i consensi più numerosi» fossero stati espressi

> «per il testo di sapore antico proposto da uno dei lettori stessi: *Haec domus odit amat punit conservat onorat - nequitiam pacem crimina jura probos.* E cioè: in questo edificio si odia l'iniquità, si ama la pace, si puniscono i delitti, si fanno rispettare i diritti, si onorano i buoni».

Il giornalista forniva, poi, delle notizie circa la presenza della medesima epigrafe, dall'origine incerta, «scolpita sull'architrave del balcone centrale del Municipio di Santa Margherita Belice» sin dalla «costruzione dell'edificio, sorto nel secolo XVI per casa dei giudici e dei giurati ed in seguito (nel 1700), destinato a sede della curia capitaniate». Inoltre, «salvo lievi varianti (come *hic locus* invece di *haec domus*)», individuava la presenza del medesimo distico latino nell'antico Palazzo Pretorio di Pistoia ed in «diverse sedi di Corti di giustizia non solo in Italia ma anche in altri paesi di Europa».
Ad esempio ne riferiva la presenza «sulle facciate dell'Arsenale di Deft in Olanda e del Municipio di Much Wenlock in Inghilterra, edifici già adibiti a sedi di Tribunali», sottolineando come il ricorso a «siffatte iscrizioni latine in paesi così lontani da Roma» non dovesse sorprendere, sia per via dell'uso della lingua latina «sino al '700 […] in tutto quanto avesse carattere ufficiale, aulico e solenne» sia considerando che «il diritto e la

legge, l'equità e la giustizia, furono manifestazioni di civiltà squisitamente romane di cui ogni popolo progredito amò dimostrarsi partecipe».
Tornando al caso romano, il critico lamentava come «il largo coro di voci di eruditi e tradizionalisti che voleva non mancasse a Roma sul nuovo Palazzo di Giustizia la antica dedicazione latina» fosse stata ascoltata e considerata «ma non accolta, per pretese considerazioni di arte», raccontando come la proposta fosse stata definita

> «tardiva perché i prospetti dell'edificio, già completamente eseguiti, non avevano spazi liberi atti ad accogliere in grandi lettere capitali una qualsiasi iscrizione e che, d'altronde, la destinazione del Palazzo era indicata plasticamente dalla grande statua della Giustizia che si affaccia dal grandioso sottarco dell'ingresso e dall'altra statua della Legge che sarebbe stata posta (e poi effettivamente lo fu), nella corte di onore».

Tale considerazione consente un'ulteriore riflessione circa il ruolo della decorazione, in questo caso concepita quale alternativa ad un'iscrizione dal punto di vista simbolico e comunicativo: rispetto ai principali edifici sinora analizzati è possibile notare come, se è vero che talvolta l'eloquenza della parola sia stata preferita a quella della decorazione artistica, in altre occasioni i due elementi hanno contribuito ad evocare il concetto della Giustizia. Ancora una volta i Palazzi di Giustizia di Roma e di Milano costituiscono due casi peculiari, in quanto nel primo – come riferito anche da Giambalvo – il ruolo rappresentativo del Palazzo e l'evocazione del concetto della Giustizia fu demandato alla presenza dei gruppi scultorei (e solo in tempi più recenti è stata apposta l'iscrizione "Corte di Cassazione") mentre nel secondo gli elementi decorativi inizialmente previsti furono del tutto eliminati in favore delle epigrafi latine che coronano l'ingresso centrale e le parti laterali del prospetto principale, sostituendo ogni altra decorazione artistica.

Tra i due opposti esempi si inseriscono i tre casi siciliani analizzati: Messina rappresenta, da questo punto di vista, un compromesso poiché nella facciata dell'edificio piacentiniano si assiste alla compresenza di rilevanti elementi decorativi di tipo scultoreo e di epigrafi latine iscritte entro tavole. Catania e Palermo, invece, costituiscono le due opposte visioni della questione: nell'edificio della città etnea la decorazione riveste il ruolo dominante, poiché la colossale scultura della Giustizia posta al centro, ancor più che il lungo fregio di Russo, rievoca il concetto e connota la funzione del Palazzo in modo inequivocabile. La scritta apposta centralmente ("Palazzo di Giustizia") in corrispondenza della statua non presenta caratteri decorativi e rimanda esclusivamente alla funzione

dell'edificio. La medesima iscrizione, come anticipato, è stata inserita solo in tempi recenti al centro del prospetto principale del Palazzo di Giustizia di Palermo, ove bisogna registrare l'assenza sia dell'apparato decorativo sia delle epigrafi latine. Tale assenza risponde certamente ad un principio di semplificazione ma contribuisce a non connotare l'edificio che, pertanto, risulta ancora più "anonimo" e decontestualizzato.

Giambalvo, riferendo come «sebbene assai lentamente» l'edificio si stesse elevando, tentava di riproporre la questione dell'epigrafe poiché, considerando lo stato dei lavori, era ancora possibile «decidere se sovr'esso o in altra parte del prospetto principale» potesse essere «riportata, integralmente o con qualche variante, la tradizionale iscrizione che da più secoli fa capolino da un cartoccio lapideo dell'antica Casa dei giudici e dei giurati di S. Margherita e che si leggeva sulle vecchie sedi di Giustizia».

Il ruolo dell'iscrizione veniva ulteriormente sottolineato in quanto «questa, od altra epigrafe latina» sarebbe valsa «più di qualsiasi simbolo plastico perché nessuna figura allegorica può avere la chiarezza e il vigore di espressione della parola». A sostegno della proposta (che evidentemente non sarebbe stata accolta), infine, veniva ricordata l'esistenza di «altre iscrizioni sui più grandi edifici» di Palermo, come «sul Duomo, *operibus credite*» e sul frontone del Teatro Massimo, da cui balzavano «le sagge parole dettate da Francesco Paolo Perez»[188], ossia «L'arte rinnova i popoli e ne rivela la vita. Vano delle scene il diletto, ove non miri a preparar l'avvenire».

[188] A. Giambalvo, *Il nostro Palazzo di Giustizia avrà una iscrizione latina?,* in "L'Ora del popolo", 8 luglio 1952, a. 53, n. 161.

Palazzo di Giustizia di Palermo, un dettaglio del prospetto posteriore.

# 4.2 GLI ELEMENTI ARCHITETTONICI ESTERNI

Tornando ad analizzare la tavola relativa alla prospettiva [Fig. 440], pubblicata sulla rivista "Architettura" e presente tra i disegni dell'Archivio Privato Rapisardi, è possibile evidenziare anche gli elementi architettonici, già menzionati in rapporto agli aspetti decorativi, che costituivano le maggiori peculiarità dell'edificio: il pronao centrale rappresentava certamente il nucleo più importante della facciata, sia dal punto di vista architettonico ed estetico sia dal punto di vista valoriale.
L'evocazione del "Tempio della Giustizia" e della classicità, come anticipato, era demandata al porticato a tutta altezza che, oltre ad evidenziare l'accesso al Palazzo, ne enfatizzava la monumentalità alleggerendone, tuttavia, la gravità ed il senso di pesantezza e di orizzontalità, ben più evidente negli altri progetti coevi dei Rapisardi già menzionati. Tale elemento costituiva anche il richiamo più evidente ai Palazzi di Giustizia considerati in precedenza, in quanto rappresentava l'evoluzione del medesimo concetto, espresso in forme ancora legate alla tradizione ed al linguaggio classico nel caso di Messina – per il ricorso alle semicolonne scanalate di ordine dorico ed al materiale locale desunto dalla tradizione costruttiva della Magna Grecia – ed in forme sintetiche ma idealmente rievocanti il "Tempio della Giustizia" ed il passato greco della città affacciata sul Mare Jonio nel caso catanese.

Se Fichera aveva tramutato la classica colonna in un esile pilastro slanciato in pietra lavica (in richiamo al luogo ed alla sua tradizione edile), i fratelli Rapisardi ricorsero ad un tipo di pilastro più massiccio e caratterizzato dalla scanalatura centrale. Tale elemento conferiva unitarietà e ritmo ai prospetti essendo presente, alternativamente rispetto alle grandi aperture a doppia altezza, su tutte le facciate e svolgendo un ruolo analogo a quello demandato alle paraste in pietra lavica dell'edificio catanese, che scandivano i prospetti secondari richiamando i pilastri del prospetto principale e conferendo continuità ed uniformità al Palazzo.

Il pilastro con scanalatura centrale – elemento peculiare degli esterni del Palazzo di Giustizia di Palermo – negli stessi anni era stato adoperato in diverse occasioni, sia in progetti direttamente attribuibili ai Rapisardi, come il Pantheon ai Caduti Siracusani, sia in altri ufficialmente elaborati da Piacentini ma probabilmente realizzati con il diretto contributo di almeno uno dei due fratelli siracusani che, come più volte ricordato,

lavoravano presso il suo studio. Nell'edificio aretuseo [Fig. 457] si ritrovavano, infatti, l'alternanza tra i pilastri, ugualmente scanalati centralmente, e le ampie aperture vetrate strette e lunghe che conferivano slancio alla struttura, mentre tra gli edifici piacentiniani che presentavano tale elemento è possibile menzionare l'isolato dell'I.N.A. compreso tra via Bissolati, via Umbria e via S. Nicola da Tolentino a Roma e caratterizzato dal medesimo linguaggio nonostante lievi differenze, come la scanalatura centrale più ampia o l'impiego di materiali diversi, ovvero «quel tufo rosso, giallastro»[189] alternato al marmo che, invece, costituiva il materiale dominante del Palazzo di Giustizia di Palermo.

L'altro elemento caratteristico, insieme all'uso dei pilastri, consisteva nelle ampie aperture, ispirate al linguaggio razionalista e progettate sia in funzione pratica – al fine di illuminare ampiamente gli ambienti interni – sia in funzione estetica, dal momento che il ritmo stesso delle facciate era conferito dalla composta alternanza tra vuoti e pieni, ovvero tra finestroni e pilastri. Tale alternanza conferiva il necessario slancio verticale all'edificio, contrastato solo parzialmente dalla sottile fascia orizzontale che divideva i primi due piani da quelli superiori, sia nei corpi avanzati del prospetto principale sia nelle altre facciate, e dall'ultimo livello di aperture, che nel disegno consistevano in semplici quadrati dotati di cornici mentre concretamente vennero realizzati privi di qualunque ornamentazione e di forma leggermente allungata (rettangolare), probabilmente al fine di corrispondere, in larghezza, ai finestroni sottostanti. Le ampie vetrate costituivano anche l'elemento fondamentale della zona centrale della facciata: mentre a Catania il pronao era completato dalla presenza del fregio, della statua e dell'apertura centrale, in questo caso, come anticipato, eliminata ogni decorazione artistica la monumentalità dell'edificio era demandata esclusivamente alla composizione architettonica. Tra gli alti pilastri, infatti, si scorgeva un'immensa vetrata, scandita esclusivamente dagli elementi strutturali, che lasciava filtrare ampiamente la luce – elemento fondamentale già nel progetto catanese – dell'assolata piazza all'interno del Palazzo ed, in particolare, nel vestibolo d'ingresso sul quale si apriva lo scalone monumentale.

A proposito della scalinata di accesso, bisogna notare come originariamente fosse prevista soltanto nella parte centrale, in corrispondenza di quattro pilastri, mentre negli anni Cinquanta fu estesa in lunghezza al di là del porticato centrale e dotata di una rampa di accesso per le automobili. L'ultimo elemento di rilievo nell'analisi della facciata consiste

---

[189] G. Muratore, *Piacentini professionista,* in G. Ciucci, S. Lux, F. Purini (a cura di), *Marcello Piacentini architetto, 1881-1960,* atti del convegno, Roma 16-17 dicembre 2010, Roma 2012, p. 147.

nel movimento creato dall'alternanza tra il corpo centrale – compatto e caratterizzato dal muro pieno e privo di aperture – ed i corpi laterali sporgenti e leggermente più bassi che, insieme al pronao centrale, creavano il medesimo effetto su tutti i fronti, dando luogo ad un complesso leggermente alleggerito (nonostante la mole ed il materiale) rispetto al massiccio blocco centrale.

La composizione della facciata, costituita dal corpo centrale dotato di pronao e dalla sporgenza dei due corpi laterali, richiamava due progetti più volte citati nel corso della trattazione: la medesima idea progettuale si ritrovava, infatti, nel complesso centrale della Città Universitaria La Sapienza di Roma, costituito dall'edificio piacentiniano del Rettorato e dai due corpi laterali relativi alle Facoltà di Lettere e Filosofia e Giurisprudenza e Scienze Politiche progettati da Gaetano Rapisardi. Il modello maggiormente prossimo, tuttavia, era il Palazzo di Giustizia di Milano, progettato da Piacentini a stretto contatto con Ernesto Rapisardi, suo referente nella città meneghina. Sebbene a Milano il pronao centrale fosse costituito da soltanto due grandi e profondi pilastri che creavano un triplice ingresso monumentale, esaltato dalla scalinata, anche in questo caso i due blocchi laterali – caratterizzati da ampi finestroni rievocati da quelli del progetto palermitano – risultavano sporgenti e leggermente più bassi rispetto al blocco centrale.

Tornando agli esterni dell'edificio panormita, gli unici elementi inseriti in tale sequenza ritmica quasi ossessiva erano gli ingressi secondari, posti sul fronte est (ove si trovava anche l'accesso riservato ai detenuti) e sul fronte sud, e caratterizzati da una semplice apertura evidenziata da scalini (sei dinanzi l'ingresso sul lato est, soltanto due dinanzi quello sul lato sud, per via dei dislivelli del terreno) e dall'iscrizione «Giustizia» sulle sovraporte. Inoltre bisogna notare l'andamento non perfettamente rettilineo della facciata sud, essendo costituita da una parte centrale, leggermente sporgente e marcata, e da due parti laterali, separate da due rientranze simmetriche in corrispondenza delle quali, all'interno, si trovavano i vani scala secondari. Come sottolineato dall'articolo pubblicato sul Bollettino dell'Ordine degli Ingegneri citato in precedenza, l'andamento di tale fronte era convesso e le «due ali disposte in diagonale rispetto alle facciate laterali inquadra(va)no altrettanti corpi verticali, leggermente arretrati ed una parte centrale»[190], per cui la pianta è ascrivibile alla forma trapezoidale.

[190] E. Nicosia, S. Dalia, P. Barresi, *Il Palazzo di Giustizia di Palermo. Un'opera pubblica…,* op. cit., p. 64.

Avendo descritto le peculiarità architettoniche degli esterni, prima di procedere con l'analisi degli altri disegni conservati presso l'Archivio Privato Rapisardi, relativi prevalentemente agli interni, sembra doveroso fornire anche dei dettagli di carattere generale ascrivibili all'edificio, che è possibile desumere, ancora una volta, dal testo di Nicosia, Dalia e Barresi:

> «il fronte principale sulla piazza Vittorio Emanuele Orlando misura 141 m; i prospetti laterali misurano circa 70 m. La facciata posteriore, la più lunga (150 m), presenta un andamento leggermente convesso […] l'altezza è di 28 m al livello del coronamento dei prospetti e di 32 m in corrispondenza del coronamento superiore. La notevole e compatta massa così definita raggiunge i 9.800 mq di superficie, di cui 9.000 coperti, per un volume complessivo si circa 300.000 mc., e fa del palazzo il più grande edificio pubblico palermitano tra quelli realizzati nei primi decenni del Novecento»[191].

Dal punto di vista distributivo, il Palazzo è composto da sei elevazioni, da un piano seminterrato e da un attico; i livelli principali sono i primi tre, in quanto ospitano le Aule per le udienze – otto per ciascun piano – distribuite tra il piano rialzato, il primo ed il secondo livello. Inoltre sono presenti tutti gli ambienti già menzionati poiché richiesti dall'allegato del bando di Concorso, ossia: «un'aula magna, 400 ambienti per uffici, una biblioteca, i locali per i carabinieri, gli archivi e i servizi, l'alloggio del custode».
Gli autori del testo notavano, poi, una distinzione interessante relativa agli interni:

> «i locali adibiti ad uffici hanno solai più bassi, e quindi ad essi corrispondono altri tre piani ammezzati: tale circostanza è ben visibile all'interno, specie in corrispondenza dello scalone principale»[192].

Altri dettagli di rilievo riguardano il materiale di rivestimento degli esterni, il travertino siciliano (ad eccezione dei pilastri del pronao, rivestiti in granito scuro della Maddalena), apposto in lastre dello spessore di 20 centimetri.
Dal punto di vista compositivo, invece, nell'articolo veniva evidenziato quanto già notato a partire dalla prospettiva esistente, ovvero la presenza di «una parte centrale più alta, del tutto priva di aperture», nonché la disposizione «tutt'intorno a questo corpo centrale» del resto della costruzione «che, quasi a contrastarne la gravità» appariva «ampiamente

---

[191] *Ivi,* p. 62.

[192] *Ivi,* p. 63.

sfinestrato», dando luogo al suddetto contrasto «tra pieni e vuoti, tra superfici compatte e disadorne ed altre più leggere e ricche di aperture» che costituiva, perciò, come già evidenziato, «uno degli elementi principali dell'architettura del palazzo»[193]. Inoltre era notato un ulteriore dettaglio «ben visibile solo in corrispondenza degli angoli», ovvero «il coronamento, scanalato e lievemente aggettante» che rappresentava «l'unico elemento che alleggeriva la massa» della parte centrale.
Altri dettagli relativi alle facciate e già notati dal testo in esame sono la presenza di un alto zoccolo in cui si aprono le finestre rettangolari del seminterrato, sebbene queste ultime non siano presenti in modo uniforme poiché, come anticipato, la loro presenza dipende dalla conformazione del terreno, non perfettamente pianeggiante.

L'articolo descriveva, poi, «il ritmo costante delle aperture sovrapposte, suddivise in due ordini, ciascuno dei quali comprende due coppie di finestroni incassati ed inquadrati» dai pilastri scanalati centralmente, già evidenziati, mentre la separazione dei due ordini avviene tramite «sottili cornici di marcapiano in lieve aggetto». Un altro dettaglio da rilevare consiste nella conformazione delle zone angolari, nelle quali si assiste all'interruzione dell'alternanza fra pieni e vuoti in favore di «superfici lisce, analoghe a quelle del corpo centrale, in un rapporto di "vuoti" e di "pieni" ben visibile osservando l'edificio "di taglio"»[194].

Gli autori dell'articolo si soffermavano, infine, sulla descrizione di taluni elementi definiti "razionalisti", come i finestroni sovrapposti e le grandi vetrate del portico – comprendenti «battenti e sopraluci di cristallo» e dotati di un «sistema basato su un cardine centrale, che (aveva) lo scopo di diminuire l'ingombro in caso di apertura di porte e finestre» –, atti ad evidenziare «all'esterno l'organizzazione dei locali interni», elemento già presente nella progettazione del Palazzo di Giustizia di Catania.

---

[193] *Ibidem.*

[194] *Ibidem.*

Palazzo di Giustizia di Palermo, uno degli ambulacri,
immagine dall'album fotografico inviato al Prefetto G. Migliore dall'Ingegnere Capo del Genio Civile Di Lorenzo il 3 marzo 1958.
Archivio di Stato di Palermo, Fondo Prefettura, b. 1025.

# 4.3 GLI INTERNI DEL PALAZZO

A proposito degli interni, occorre menzionare anzitutto la presenza delle planimetrie del piano rialzato e del primo piano a corredo dell'articolo del 1938 di Muratori [Fig. 440], dalle quali è possibile desumere la distribuzione degli ambienti, specialmente confrontando quella del piano rialzato con la relativa pianta pubblicata sul Bollettino dell'Ordine degli Ingegneri, che riporta la concreta realizzazione. Nella planimetria del piano rialzato è possibile individuare: l'atrio d'accesso; il grande vestibolo centrale – una sorta di nuova interpretazione del Salone dei Passi Perduti, incontrato nel caso del Palazzo di Giustizia di Messina – che immette al grande scalone d'onore in fondo e, rispettivamente a destra ed a sinistra, all'ambulacro del Tribunale e della Pretura Penale ed a quello della Corte d'Assise; gli ambienti laterali – riservati agli avvocati, ai detenuti, ai testi ed al Consiglio – rispetto alle aule d'udienza delle tre sezioni menzionate (a destra tre riservate al Tribunale Penale e due alla Pretura Penale, a sinistra una dedicata alla Corte d'Assise) e l'ambiente riservato al portiere. Tutte le aule sono caratterizzate da una pianta quadrata e da rincassi rettangolari nelle pareti di fondo, mentre gli ingressi sono evidenziati attraverso il ricorso a coppie di colonne monolitiche «alte 7 metri e pesanti 11 tonnellate ciascuna». Inoltre bisogna notare la presenza di otto cortili – «quattro situati in prossimità degli angoli del palazzo e quattro disposti simmetricamente intorno agli ambienti della sequenza longitudinale», fondamentali per l'adeguata illuminazione e ventilazione degli spazi –, del corridoio anulare, atto a connettere gli ambienti più ampi e gli uffici «disposti lungo il perimetro» dell'edificio e sul quale si aprono gli ingressi secondari ed i vani degli scaloni posteriori, e di ulteriori corridoi di collegamento.

Altri elementi di grande interesse rispetto alla definizione degli ambienti sono «il notevole sviluppo in altezza dell'atrio rispetto ai vestiboli, la presenza di coppie di pilastri tra questi e l'atrio stesso – elementi funzionali, senza dubbio, ma atti a "sottolineare" il passaggio tra ambienti diversi per dimensioni e funzioni», e «lo sviluppo verticale del corpo scala»[195]. Come anticipato, in assenza di decorazioni artistiche lo scalone d'onore costituisce uno degli elementi di maggior rilievo dell'intero edificio, poiché per dimensioni e monumentalità caratterizza l'ambiente interno.

[195] *Ivi,* p. 64.

Costituito a tenaglia, alternando un'unica rampa centrale e due rampe laterali, e separato dall'atrio da un vestibolo a pilastri, lo scalone

> «immette al primo piano, ove si trovano le Aule della Corte d'Appello, l'Aula Magna, intitolata a Giovanni Falcone e Francesca Morvillo e la sede dell'Ordine degli Avvocati, ed al secondo piano, destinato alla Procura della Repubblica presso il Tribunale»[196].

Pur non avendo a disposizione le planimetrie dei piani superiori, dalle notizie fornite dall'articolo pubblicato sul Bollettino è possibile desumere la presenza della medesima «struttura planimetrica e volumetrica» nelle altre elevazioni, seppur «con lievi modifiche» riscontrabili, ad esempio, negli ambulacri dei due livelli superiori – chiusi sui lati corti «da grandi pareti a vetri che inquadrano i prospetti interni dei cortili» al fine di donare maggiore «leggerezza e luminosità» – e nel piano seminterrato che, similmente agli altri edifici appartenenti alla medesima tipologia analizzati, «è destinato a luogo di sosta dei detenuti ed a servizi vari, come la centrale termica ed i gruppi elettrogeni»[197].

Al fine di analizzare approfonditamente gli ambienti interni dell'edificio, occorre considerare anche i disegni progettuali dell'Archivio Privato Rapisardi nonché l'album fotografico individuato nel corso delle ricerche presso l'Archivio di Stato di Palermo, conservato nel Fondo Prefettura e relativo al marzo del 1958, poiché inviato dall'Ingegnere Capo del Genio Civile di Palermo, Diego Di Lorenzo, al Prefetto Giuseppe Migliore a ridosso dell'inaugurazione del nuovo Palazzo[198] [Fig. 473].

Tra i disegni – riferibili sia alla fase concorsuale sia a quelle successive – oltre alla planimetria ed alla «Prospettiva dal punto V» [Fig. 444], già menzionate, occorre evidenziare anzitutto la presenza di alcune viste prospettiche relative ad ambienti interni, di particolare interesse per la forte resa chiaroscurale ottenuta a carboncino che, per tale tratto, richiama alcuni dei disegni progettuali analizzati a proposito del Palazzo di Giustizia di Catania.

---

[196] *Ibidem.*

[197] *Ivi,* p. 65.

[198] Lettera del Prefetto Giuseppe Migliore a Diego Di Lorenzo con annessa documentazione fotografica dei locali del nuovo Palazzo di Giustizia, 3 marzo 1958, Archivio di Stato di Palermo, Fondo Prefettura, Gabinetto, 1956-60, b. 1025.

In particolare il volume di Elena Ippoliti contiene la riproduzione di due prospettive elaborate per la partecipazione al Concorso, relative all'ambulacro della Corte d'Assise ed all'Aula della Corte d'Assise [Fig. 443], mentre tra le immagini riportate da Muratori nel 1938 si ritrovano la medesima tavola, riferibile all'ambulacro, ed altre due viste relative al «Vestibolo d'onore» ed alla «Veduta d'insieme del vestibolo d'onore e dello scalone» [Fig. 442]. Tutti i disegni sono accomunati da una resa spaziale monumentale e tesa a conferire un carattere magniloquente e severo agli ambienti. Le dimensioni sono accentuate dai tagli prospettici e dall'inserimento di piccolissime figure umane, mentre gli aspetti decorativi sono demandati principalmente ad elementi architettonici, quali: le colonne ed i ballatoi laterali dell'ambulacro (poi non realizzati), il soffitto e la terminazione absidata dell'Aula della Corte d'Assise e gli immensi pilastri e lo scalone d'onore del vestibolo.

Nelle suddette tavole erano presenti anche alcune decorazioni artistiche: una grande statua della Giustizia posta entro una nicchia al centro dell'abside dell'Aula della Corte d'Assise ed un'altra scultura – anch'essa raffigurante la Giustizia, citata in precedenza ed accostabile al modello della *Giustizia* di Attilio Selva presso la Corte d'Onore del Palazzo di Giustizia di Milano – immaginata dai Rapisardi al centro del vestibolo d'onore e posta in risalto dal contrasto luministico, per via dell'ampia vetrata alle sue spalle.
Nonostante tali elementi scultorei non siano stati realizzati, gli ambienti all'interno dei quali erano stati previsti hanno mantenuto intatta la monumentalità. L'alto grado di rappresentatività delle aule, dei vestiboli, degli ambulacri e dello scalone d'onore, dunque, è stato concepito dagli architetti e raggiunto nella realizzazione finale attraverso l'esclusivo ricorso agli elementi architettonici ed ai materiali pregiati prescelti, che hanno dato luogo a contrasti coloristici dal solenne effetto estetico e monumentale.

A proposito della conformazione degli ambienti e della distribuzione planimetrica bisogna citare altri tre disegni pubblicati da Ippoliti – il primo risalente al 20 maggio 1951, il secondo all'8 gennaio 1952 ed il terzo non datato – relativi a diverse ipotesi e soluzioni planimetriche ed in alzato [Fig. 469] che, come anticipato, testimoniano l'interessamento dei fratelli Rapisardi al progetto anche nel dopoguerra, nonostante il Provveditorato alle Opere Pubbliche di Palermo avesse affidato la direzione dei lavori all'ingegnere Giovanni Barresi, informazione desumibile dall'articolo del Bollettino dell'Ordine degli Ingegneri di Palermo già citato. Gli schizzi presentano anche numerose indicazioni, che rivelano i ragionamenti degli architetti e mostrano le diverse destinazioni degli ambienti, in relazione alle sezioni da collocare ed ai piani. Nel foglio del 20 maggio 1951, ad esempio, erano

abbozzate le piante del primo, del secondo e del terzo piano dell'edificio, che presentavano anche la prevista collocazione delle aule: tre del Tribunale Penale e due del Tribunale Civile, rispettivamente a destra ed a sinistra rispetto all'ingresso al primo livello; due della Corte d'Appello Civile e tre della Corte d'Appello Penale al secondo piano, a destra ed a sinistra rispetto all'Aula Magna posta al centro, in corrispondenza dell'ingresso al piano inferiore; cinque aule della Pretura, di cui quattro a destra ed una al centro, in corrispondenza dell'Aula Magna, e tre Aule del Tribunale del Tar a sinistra al terzo piano. L'indicazione delle aule era apposta in rosso e le planimetrie mostravano anche la presenza dei cortili e dello scalone d'onore. Nel disegno dell'8 gennaio 1952, redatto a Roma (come specificato), erano invece presenti altre possibili soluzioni, più vicine a quelle infine adottate, che sopprimevano alcuni cortili per aggiungere ulteriori ambienti. Nella prima planimetria, ad esempio, erano previste due aule dell'Assise ai lati dello scalone d'onore, due aule della Corte d'Appello Penale sulla destra, altre due del Tribunale Penale sulla sinistra e le due della Pretura Penale poste più centralmente, mentre nella seconda erano indicate le aule del Tribunale Civile, della Corte d'Appello e della Pretura ma non l'Aula Magna: in entrambi i casi i due grandi cortili laterali previsti dai disegni dell'anno precedente erano stati ridotti e trasformati in quattro di minori dimensioni posti alle estremità, inserendo in mezzo un'Aula.

A commento del terzo schizzo presente nel suddetto foglio erano presenti anche numerose indicazioni, dalle quali è possibile desumere l'alto grado di elaborazione formale e la ricerca condotta dagli architetti in occasione della ripresa dei lavori: vi si legge, infatti, «variante del 2° Piano civile» nonché:

> «Questa soluzione a 2 Piani di aule prevede al piano rialzato tutto Penale, al 1° Piano tutto Civile. Lo scalone salirebbe un solo piano: ciò andrebbe benissimo».

Il terzo disegno citato era costituito da due schizzi molto schematici relativi al prospetto principale: si tratta di una vista d'insieme frontale e di una prospettiva leggermente spostata più a destra, concentrata su parte del pronao centrale e su uno dei due corpi sporgenti. Entrambi erano marcatamente ombreggiati, al fine di evidenziare i contrasti luministici e volumetrici tra pieni e vuoti. Inoltre sembra interessante notare come nel disegno parziale fossero presenti le sculture poste dinanzi al pronao, sebbene non separate dalla balaustra, mentre nell'immagine frontale gli unici elementi decorativi consistessero nei bassorilievi posti al centro dei due corpi laterali.

L'assenza di datazione del foglio (o, almeno, la mancata indicazione da parte della studiosa) non permette di avanzare ipotesi circa la volontà degli architetti di realizzare o meno l'apparato decorativo previsto in origine anche alla ripresa dei lavori, sebbene la pubblicazione del disegno accanto ai due appena menzionati potrebbe suggerire una datazione coeva. La parte superiore del foglio, invece, presentava numerosi appunti relativi agli uffici da realizzare per le varie sezioni e rispetto ai piani: ad esempio vi si leggeva più volte la voce «60 ufficio + gli annessi alle aule», nonché altre numerazioni e dati per un totale di 442 ambienti in un caso e per un totale di 572 in un altro conteggio privo di ulteriori indicazioni.

Se i disegni restituiscono le diverse idee progettuali dei Rapisardi, le fotografie risalenti alla fine dei lavori, sebbene in bianco e nero, costituiscono dei materiali complementari molto preziosi, poiché permettono di analizzare la resa di tali ambienti costruiti e le differenze apportate rispetto al progetto. Le didascalie che accompagnano le immagini raccolte nell'album, inoltre, consentono di collocare correttamente le viste all'interno del Palazzo.

Data l'assenza di figure umane o di arredi, alcune immagini hanno un aspetto tendente al metafisico: nella fotografia relativa all'ambulacro ed al vestibolo del secondo piano [Figg. 480, 481], ad esempio, è possibile apprezzare la lucentezza dei marmi del pavimento, la solennità conferita dalle levigate colonne in marmo verde e l'effetto di grande ariosità conferito dalle dimensioni e dalla luce proveniente dalle pareti laterali, anch'esse costituite da ampie vetrate. La vastità dell'ambiente, inoltre, è accentuata dal susseguirsi dei travetti bianchi del soffitto alternati ai blocchi in vetrocemento – che contribuiscono a rendere gli ambienti più luminosi – convergenti verso il punto centrale, coincidente con un luminosissimo esterno.

Nelle due foto relative all'ambulacro del primo piano [Fig. 480] è possibile ravvisare un simile contrasto coloristico, risultante dalla presenza delle colonne rosse e dei pilastri, del soffitto e del pavimento chiari, resi ancor più luminosi dalle molteplici fonti luminose naturali. La seconda delle due immagini che raffigurano l'ambulacro presenta una vista maggiormente ravvicinata, che permette di apprezzare le due colonne poste in fondo al vasto corridoio, in corrispondenza delle estremità dell'apertura a vetri, e quelle che ornano i lati delle aperture che costituiscono gli ingressi alle Aule, svolgendo una funzione al contempo decorativa e di sostegno.

Un'altra immagine riferibile all'ambulacro del secondo piano sottolinea maggiormente l'ampiezza e la profondità dell'ambiente, ed anche in questo caso è visibile la contrapposizione tra le colonne verdi e le pareti in marmo bianco alle quali sono addossate; inoltre si notano le vetrate laterali e le strutture metalliche che costituiscono l'anima entro la quale sono inserite.

La ricorrenza di tali elementi metallici – necessari in quanto costituiscono le strutture portanti delle vetrate e delle porte o poiché costituiscono le barriere di accesso agli ambienti – ridimensionando la spazialità degli ambienti ne altera in qualche modo la solennità e l'atemporalità; in questo modo i grandi spazi – che, anche per la profusione di marmi, rischierebbero di evocare un ambiente sacro – risultano maggiormente a misura d'uomo.

Nell'immagine che ritrae un particolare dell'ambulacro del secondo piano con gli ingressi a due aule di udienza [Fig. 482], l'elemento di maggior rilievo è costituito dalle colonne: la nudità degli elementi addossati alle pareti si sostituisce a qualunque apparato decorativo ed il contrasto materico e coloristico domina l'ambiente rendendo superflua ogni altra decorazione. Muovendo da tale considerazione è possibile sostenere come il processo di semplificazione formale e di riduzione degli aspetti decorativi – iniziato tra gli anni Dieci e gli anni Venti del Novecento nella progettazione del Palazzo di Giustizia di Messina e passato attraverso la stilizzazione delle forme del Palazzo di Giustizia di Catania – nel presente caso trovi il suo compimento o, almeno, una differente declinazione. Infatti, se all'esterno il colonnato del pronao centrale era stato eliminato in favore dei pilastri – come già avvenuto nella città etnea, ove il portico del "Tempio classico" era evocato in maniera astratta, ossia dal punto di vista espressivo ma non attraverso il ricorso agli elementi architettonici tradizionali, «nel suo spirito, nella sua luce, non nelle sue forme»[199] – all'interno del Palazzo di Giustizia i Rapisardi attuarono il recupero della colonna quale principale elemento formale, adoperato sia in funzione portante sia in funzione decorativa. Sebbene tale operazione rientrasse nelle tendenze sempre più diffuse dalla seconda metà degli anni Trenta, volte ad una monumentalità "littoria" ed all'evocazione dell'architettura romana, a Palermo le colonne furono impiegate in senso "moderno": nei medesimi ambienti del Palazzo di Giustizia di Messina, infatti, tale elemento risultava comprimario rispetto agli elementi decorativi di maggior rilievo, ovvero le cornici delle porte e le

[199] F. Fichera, Relazione, in M. Piacentini, *Recenti opere di Francesco Fichera*, in "Architettura", XVIII, 10, 1939, p. 601.

sculture (le numerose teste di Minerva e la *Giustizia* di Dazzi) poste entro nicchie o al di sopra dei portali.

In questo caso, invece, eliminato ogni altro possibile elemento decorativo, alle colonne era demandata l'espressione dei valori legati alla Giustizia e, dunque, consoni agli ambienti di rappresentanza: gli interni del Palazzo sono dominati dalla compostezza formale, dalla possanza e dalla semplice eleganza delle colossali e levigate colonne marmoree che, rievocando la severità e la sacralità tipiche del "Tempio", conferiscono tuttora un'aura di solenne atemporalità, al contempo moderna e primordiale, all'edificio.
Le colonne, inoltre, donano un ritmo regolare a tali immensi ambienti e, scandendo gli spazi, contribuiscono a renderli maggiormente a misura d'uomo.

In altre foto, relative all'ingresso di un'Aula di udienza [Fig. 483], era possibile cogliere maggiormente il contrasto cromatico esistente tra colonne, pareti, pavimenti e soffitto; inoltre, se il passaggio tra la vasta galleria e l'Aula era "ostruito" dalla presenza delle porte e degli assi metallici (che, richiamando il ritmo delle travi del soffitto, scandivano ancor più lo spazio), la visione della parte superiore dell'Aula era resa possibile dalla presenza degli alti pannelli di vetro, altro materiale dominante nel Palazzo, insieme al marmo.

A proposito di tale evoluzione occorre segnalare la presenza di una tavola risalente al febbraio 1941 [Fig. 444], pubblicata da Ippoliti e relativa alla pianta ed alle sezioni del vestibolo e dello scalone, rappresentati in scala 1:50. Rispetto al processo volto alla graduale eliminazione degli aspetti decorativi, nella «Sezione C-D» e nella «Sezione G-H» si nota la presenza di un apparato decorativo ancora ascrivibile alle composizioni piacentiniane presenti all'interno del Palazzo di Giustizia di Messina e, parzialmente, anche in quello milanese. Frequentemente, infatti, al di sopra dei portali di accesso alle aule erano presenti dei bassorilievi o delle statue poste entro nicchie e, pertanto, anche in questo caso i Rapisardi avevano previsto delle sculture inserite all'interno di nicchie, sovrastanti i portali e le iscrizioni relative alla destinazione delle aule.

Tali rappresentazioni sembrano accostabili – per soggetti e per collocazione – a quelle coeve del Palazzo di Giustizia di Catania, realizzate da Carmelo Florio e descritte in precedenza, sebbene il grado di definizione degli schizzi non permetta di risalire a tutti i particolari iconografici concepiti. Si tratta di due figure sedute frontalmente ed in vesti classiche, richiamanti le personificazioni della Giustizia o della Legge (fra gli attributi

sembra possibile riconoscere una tavola della Legge retta dalla figura posta a sinistra e, forse, una spada retta da quella di destra), mentre la rappresentazione posta al centro della «Sezione G-H» sembra raffigurare due Vittorie alate. Almeno sino al 1941, dunque, la decorazione del vestibolo era prevista in senso tradizionale, accostando elementi architettonici e decorativi al fine di creare una composizione equilibrata: l'accesso centrale all'Aula era segnato da due monumentali colonne a tutta altezza, tra le quali si apriva il portale, mentre gli accessi laterali, di dimensioni ridotte, erano sovrastati dalle sculture che ne aumentavano il grado di solennità. Il processo di semplificazione, come accennato, comportò l'eliminazione degli elementi scultorei, mentre le colonne rimasero in funzione decorativa, insieme alle grandi vetrate sovrastanti i portali, in grado di rendere sia le aule sia il vestibolo maggiormente luminosi e di controbilanciare la gravità delle colonne, delle pareti e dei pavimenti marmorei rendendo l'ambiente maggiormente arioso e luminoso.

Tra i disegni pubblicati da Elena Ippoliti bisogna, ancora, menzionare quelli relativi allo studio delle campate dei corpi laterali della facciata, comprendenti sezioni verticali ed orizzontali in scala 1:20 risalenti al luglio del 1939 [Fig. 444], dall'analisi dei quali emergono diversi elementi rilevanti, ossia: l'attenzione nei confronti dell'elemento modulare scanalato centralmente e richiamante i grandi pilastri del pronao; lo studio dei finestroni a doppia altezza, dotati di una semplicissima balaustra e completati verticalmente dalla presenza delle aperture a livello del seminterrato (si nota anche l'andamento non piano del terreno) e da quelle poste all'ultimo livello; alcuni dettagli relativi agli ingressi secondari, dai quali emergono diverse soluzioni compositive poi non adoperate, come il ricorso ad una semplice cornice posta ad inquadrare un portone di accesso a vetri o la presenza di un elemento scultoreo in bassorilievo sovrastante un portale, che raffigura una figura appena abbozzata ma molto chiaroscurata, dai tratti massicci e monumentali recante il Libro della Legge.

L'aspetto della corrispondenza tra esterni ed interni – come visto, uno dei caratteri peculiari ricercati da Francesco Fichera nel caso del Palazzo di Giustizia di Catania – si nota anche a Palermo, specialmente considerando un disegno risalente al gennaio 1954 [Fig. 470]. Nel foglio i Rapisardi riportarono «le pareti dell'androne» nonché alcune sezioni con profili orizzontali in scala 1:50, delle indicazioni tecniche relative alle misure ed ai rapporti proporzionali fra le parti ed alcuni riferimenti materici: ad esempio, fra parentesi era annotata l'indicazione «rivestimento in travertino come i prospetti» per cui, come si

nota anche dalla conformazione della parete, l'androne era concepito come un tutt'uno rispetto alle facciate esterne e la considerevole ampiezza delle aperture a vetri, delle quali era indicata anche l'anima metallica che scandiva le immense superfici, rendeva la luce l'elemento dominante dell'ambiente.

Gli ultimi disegni pubblicati all'interno del volume del 2020 su Gaetano Rapisardi si riferiscono a numerosi schizzi e studi, spesso sovrapposti sullo stesso foglio, relativi agli ambienti principali del Palazzo ed agli elementi peculiari, ovvero lo scalone d'onore e gli ambulacri [Figg. 470, 471]. La studiosa non ha indicato datazioni precise (probabilmente non presenti o non leggibili) per cui è difficile collocarli temporalmente, sebbene con ogni probabilità si tratta di disegni relativi agli anni Cinquanta ovvero alla ripresa dei lavori ed alla necessità di una migliore definizione degli spazi interni non ancora realizzati da parte dei progettisti.

Il confronto tra i suddetti disegni e quelli relativi agli interni presentati al Concorso consente di notare un ulteriore elemento di particolare interesse: parallelamente all'eliminazione degli aspetti decorativi costituiti da elementi artistici (le sculture già descritte) si assistette al ricorso ad alcuni elementi architettonici adoperati in senso decorativo. Osservando ancora le due tavole del 1937 relative all'ambulacro della Corte d'Assise e ad un'Aula della medesima sezione [Figg. 441, 442], non si notano soltanto gli elementi che non sarebbero stati realizzati – la scultura entro la nicchia al centro dell'abside, i ballatoi laterali o il soffitto dell'Aula costituito da una parte centrale di forma ellittica e rientrante, come si trattasse di una cupola – ma anche quelli inizialmente non previsti e poi realizzati. Se, infatti, in tali disegni i soffitti degli ambulacri erano piani mentre quelli delle aule (o almeno quello relativo all'Aula appena descritta), pur presentando una rientranza non erano particolarmente articolati o decorati, negli schizzi successivi e nella concreta realizzazione si nota una differenza di rilievo, ravvisabile anche osservando le fotografie dell'album già menzionato.

In tutti gli ambienti di rappresentanza – ovvero i vestiboli, gli ambulacri, l'Aula Magna e le altre aule di udienza nonché la sommità dello scalone principale – i soffitti sono stati realizzati ricorrendo a dei travetti ravvicinati, posti ritmicamente ed a sostegno di blocchi in vetrocemento. Come anticipato, il ricorso a tale espediente contribuisce ad aumentare la luminosità dei grandi ambienti (ulteriormente accresciuta dall'inserimento di lampade a neon poste fra i travetti e, di conseguenza, apparentemente invisibili) ma sembra

opportuno considerare, altresì, la rilevanza di tale scelta progettuale dal punto di vista estetico. La realizzazione di soffitti piani e privi di decorazioni avrebbe contribuito a contenere i costi e ad ottenere ambienti maggiormente asettici, semplificati e votati alla pura funzionalità. La scelta consapevole di tali elementi, ravvisabile negli schizzi menzionati e, di conseguenza, attribuibile agli architetti Rapisardi – sebbene nel dopoguerra, come anticipato, la direzione dei lavori sarebbe stata ufficialmente affidata a Giovanni Barresi, che si occupò di rivedere il progetto alla luce degli avanzamenti tecnologici sopraggiunti e in virtù delle necessità dettate dai risultati delle analisi condotte sulle parti dell'edificio già realizzate – rivela, dunque, una preferenza di ordine estetico: ai soffitti a cassettoni, elementi decorativi di lunghissima tradizione, ai quali era ricorso anche Marcello Piacentini allo scopo di aumentare la monumentalità degli ambienti di rappresentanza del Palazzo di Giustizia di Messina, i Rapisardi sostituirono i bianchi e ritmici soffitti a travetti, in grado di conferire maggiore ampiezza e profondità ma anche una cadenza elegante ed ordinata agli ambienti. La medesima combinazione si ritrova, del resto, nell'elemento che caratterizza maggiormente l'interno del Palazzo: lo scalone d'onore.

L'importanza di tale componente si desume non soltanto dall'attenzione rivolta dai fratelli Rapisardi al problema, ravvisabile negli schizzi menzionati [Figg. 470, 471], ma anche per via delle fotografie dedicategli all'interno dell'album fotografico [Figg. 476, 477, 478, 479] conservato presso l'Archivio di Stato di Palermo e per la sua collocazione rispetto al complesso degli ambienti che costituiscono l'edificio.

Confrontando le planimetrie del primo livello del Palazzo di Giustizia progettato dai fratelli Rapisardi con quelle relative del Palazzo catanese, ad esempio, è possibile comprendere la rilevanza dello scalone monumentale a tenaglia di Palermo: mentre lo sviluppo planimetrico del Palazzo di Fichera era verticale poiché fondato sulla grande Galleria centrale – ai lati della quale si aprivano le aule di udienza, ed in fondo alla quale si trovava lo scalone, che concludeva visivamente la composizione e costituiva il punto di riferimento anche per via del collegamento con i piani superiori e soprattutto con il ballatoio –, lo sviluppo della planimetria dell'edificio palermitano risulta orizzontale e basato essenzialmente sull'incrocio centrale, nel grande vestibolo, tra l'asse verticale che dall'ingresso conduce allo scalone e, quindi, ai piani superiori, passando per l'atrio e per il vestibolo, e l'asse orizzontale che, attraverso i due grandi ambulacri, immette alle diverse sezioni che si trovano al piano terra. Lo scalone d'onore del Palazzo di Giustizia di

Palermo, dunque, ha una rilevanza paragonabile al sistema di ballatoi dell'edificio catanese, che scandiva l'immenso spazio divenendo un elemento compositivo di primaria importanza, insieme allo scalone posto in fondo: in entrambi i casi tali elementi posseggono una spiccata forza compositiva e, prevalendo all'interno dei rispettivi ambienti, assumono il ruolo svolto in precedenza dall'apparato decorativo di tipo tradizionale.

Sebbene lo scalone rievochi in qualche modo anche quello presente a Messina, attraverso tale confronto è possibile ravvisare una profonda evoluzione del linguaggio architettonico e del ruolo della decorazione, avvenuta nel corso di pochi decenni: le monumentali rampe dello scalone del Palazzo messinese costituivano un insieme composito, nel quale gli elementi architettonici e quelli decorativi si completavano a vicenda, dal momento che la *Giustizia* di Dazzi entro la nicchia rappresentava l'apice della composizione, sebbene anche il portale d'ingresso all'Aula della Corte d'Assise, lo scalone arricchito dai passamano in marmo e bronzo e l'ampio vestibolo illuminato dal lucernario costituissero altrettanti elementi di rilievo del complesso architettonico.
A Palermo, invece, eliminata del tutto la decorazione artistica per via dell'assenza di sculture, bassorilievi o specifici motivi decorativi in tutto l'edificio, gli unici elementi sono quelli architettonici, adoperati per rispondere alle esigenze funzionali del Palazzo ma considerandone, altresì, gli aspetti estetici. Il monumentale scalone a tenaglia, costituito dall'alternanza dell'unica grande rampa e delle due rampe laterali, diviene allora il vero fulcro dell'edificio che, attraverso la sua complessa e magniloquente articolazione, si innalza connettendo i diversi livelli e stagliandosi nettamente all'interno dell'ambiente, sia in quanto ne costituisce l'elemento di maggiore ampiezza e verticalità, accompagnato dai grandi pilastri che si trovano nel vestibolo e nei vari piani, sia per via del contrasto cromatico. Lo scalone è, infatti, rivestito in marmo rosso S. Vito e presenta i parapetti di cristallo temperato ed i montanti ed i corrimano in metallo per cui, rispetto al marmo bianco Caracatta degli ambulacri ed al granito grigio dei pavimenti, risalta imponendosi visivamente anche a distanza. Il rivestimento, tuttavia, non è l'unico aspetto rilevante dal punto di vista decorativo: l'alternanza delle diverse rampe, infatti, dà luogo ad una sorta di "resa scenica" per cui, se verticalmente l'incrocio delle rampe dà luogo ad un intreccio che "anima" il Palazzo, in corrispondenza di ciascun piano è visibile, alternativamente, o il retro della rampa centrale o quello delle due rampe laterali.

Tale elemento diviene di per sé il fulcro monumentale e rappresentativo dell'edificio, non soltanto per la possanza dimensionale – poiché al contempo domina l'ambiente e lo scandisce, evitando il possibile senso di smarrimento creato dalla vastità dello spazio, specialmente in altezza – ma anche per la ritmica decorazione costituita dalla presenza dei travetti che ne evidenziano la struttura e richiamano quelli presenti a decoro dei soffitti di tutti i piani, direttamente visibili dallo stesso scalone. La ricorrenza dei suddetti elementi dà luogo ad un silenzioso gioco di rimandi, in grado di creare un ambiente unitario, espressione della razionalità e della funzionalità ma anche di una certa ricerca architettonica fondata sull'articolazione dei singoli elementi che definiscono la distribuzione orizzontale e verticale degli spazi e che caratterizzano l'intero organismo del Palazzo.

Tornando alle immagini contenute all'interno dell'album fotografico realizzato in occasione dell'inaugurazione del Palazzo, occorre considerare la fotografia relativa all'interno di un'Aula di udienza [Fig. 481], che mostrava l'estrema semplicità dell'ambiente, concepito anche in questo caso in marmo (materiale posto a rivestimento della parete di fondo con il nicchione rettangolare, delle pareti laterali e del pavimento) ma caratterizzato, altresì, dalle aperture laterali che conferivano grande luminosità allo spazio, rendendo le superfici marmoree maggiormente lucenti.

Erano, poi, presenti alcune foto relative ai corridoi di disimpegno [Fig. 483], indispensabili per l'accesso agli uffici: trattandosi di ambienti di uso corrente, privi di valore rappresentativo, erano più angusti e semplificati, ma anch'essi luminosi ed enormemente estesi. L'immagine relativa al disimpegno sull'androne [Fig. 476], invece, permetteva di comprendere l'intenso grado di luminosità conferita agli interni dalla costante presenza dei finestroni a tutta altezza, mentre quella che mostrava la vetrata sul cortile dell'androne – anche in questo caso uno spazio molto vasto, scandito ritmicamente dall'orizzontalità dei travetti del soffitto, contrapposta alla verticalità degli elementi metallici frapposti alle ampie vetrate, oltre le quali si scorgevano uno dei cortili e le relative finestre degli uffici – ed un particolare della medesima vetrata, permetteva una migliore comprensione della composizione di uno dei cortili, di dimensioni ridotte e sul quale si affacciavano numerosissime finestre, a riprova dell'importanza della luce e dell'illuminazione naturale degli ambienti, compresi quelli secondari destinati agli uffici.

Le rimanenti immagini del prezioso album di fotografie si riferivano all'elemento già menzionato poiché tra i maggiormente peculiari e rappresentativi del Palazzo: lo scalone principale. L'elemento architettonico era mostrato da numerosi punti di vista: dal basso, da un piano intermedio e dall'alto nonché di scorcio, in modo da rendere visibile anche un particolare del disimpegno degli uffici ed i grandi pilastri laterali. Pur non volendo porre eccessiva enfasi su tale dettaglio, bisogna notare come lo scalone d'onore rappresenti ancor oggi un luogo centrale e particolarmente simbolico e rappresentativo dell'edificio, che, sebbene astrattamente, è forse in grado di incarnare l'essenza stessa della Giustizia: non a caso costituisce lo sfondo prescelto per tutte le fotografie "di rito" dei neo-avvocati (in seguito al superamento dell'esame di Avvocatura) ed in alcuni casi ha costituito l'elemento principale delle scene cinematografiche ambientate, per esigenze di copione, all'interno del Palazzo di Giustizia[200].

Tornando all'articolo pubblicato sul Bollettino dell'Ordine degli Ingegneri, sembra utile citare ulteriori aspetti non ancora evidenziati. Sebbene alcuni materiali siano stati già menzionati, sembra interessante riportare per intero la descrizione relativa all'uso dei marmi, dei vetri di cristallo, dei telai lignei nonché dell'impianto di illuminazione originario, poiché direttamente connessa agli intenti celebrativi degli architetti. I suddetti intenti sono stati raggiunti attraverso la «austera e spoglia» monumentalità dell'esterno ed il ricorso ad «un apparato decorativo sobrio ma assai vario per l'uso dei materiali adoperati» all'interno, al fine di «sottolineare il carattere "aulico" dei locali destinati "alla celebrazione dell'altissima funzione della Giustizia"». I materiali di rivestimento adoperati sono stati i seguenti: «il marmo chiaro verde pastello e il bianco Caracatta, ormai esaurito, negli ambulacri, la breccia ed altri marmi siciliani nelle aule; l'intonaco speciale Fulget nei corridoi degli uffici ed in quelli di collegamento tra questi e gli ambulacri stessi»; il granito grigio nei pavimenti degli ambulacri ed altri marmi siciliani per i pavimenti delle aule; un «pregevole rivestimento in marmo rosso di S. Vito» per «lo scalone principale e i due posteriori», con «parapetti di cristallo temperato, montanti e corrimano in metallo»; «marmittoni a grossa scaglia di marmo» negli uffici, ove non erano richieste funzioni "auliche"[201].

---

[200] A scopo puramente informativo si segnala la presenza del Palazzo di Giustizia di Palermo nella serie televisiva "Il Cacciatore". Nel corso del terzo episodio della seconda stagione, andata in onda nel marzo del 2020, il protagonista, dovendosi trovare all'interno dell'edificio per via delle vicende narrate, percorreva lo scalone d'onore, che veniva mostrato da numerose angolature (dall'alto, dal basso ed inquadrando le diverse rampe) ed alla fine della sequenza di circa un minuto diveniva lo sfondo di un dialogo. Si veda: "Il Cacciatore", stagione 2, episodio 3, *Venti febbraio*, disponibile su Amazon Prime Video.

[201] E. Nicosia, S. Dalia, P. Barresi, *Il Palazzo di Giustizia di Palermo. Un'opera pubblica…,* op. cit., p. 65.

La descrizione proseguiva specificando il colore delle diverse «coppie di colonne monolitiche» poste all'ingresso delle Aule – «di colore bianco al piano rialzato, rosso al primo, verde al secondo (forse un rimando implicito, quasi espressionista, al tricolore ed ai valori dell'unità nazionale)» –, nonché l'uso di «pannelli in legno aggettanti» nelle pareti di fondo delle stesse, di «cornette e lastre di marmo rosso» poste ad inquadrare gli «stipiti e le architravi di gran parte delle porte e delle finestre» e la presenza di «massicci telai lignei originali» nelle finestre e di sovrapporte di vetro nei vani di ingresso degli uffici.
Inoltre veniva sottolineata l'importanza del «gran numero di finestroni», della «grande parete a vetri del portico» e delle «vetrate di ingresso alle aule, anch'esse di cristallo» nel valorizzare l'apparato decorativo ed i nobili materiali impiegati, adducendo tali elementi alla «componente razionalista», che si proiettava «così all'interno della costruzione, letteralmente inondandola di luce ed arricchendone ulteriormente i valori cromatici ed estetici». Infine era descritto «l'impianto di illuminazione originale, modificato nel corso degli anni» e «costituito da lampade al neon al soffitto, schermate da elementi di plastica a vista, posti fra i travetti dei solai» e dalle «gradevoli plafoniere dello scalone principale e di alcuni vestiboli»[202].

In un articolo non ancora menzionato, *Il Palazzo di Giustizia a Palermo,* pubblicato sul fascicolo di luglio-agosto 1961 della rivista "Vitrum", venivano riportate le medesime informazioni di carattere tecnico specificando, ad esempio, la ditta che realizzò le «opere vetrarie», «Giuseppe D'Amore di Francesco». Il testo non era molto corposo e le immagini si riferivano soltanto agli esterni [Fig. 472]: oltre ad una vista complessiva di scorcio del Palazzo e ad una planimetria del piano rialzato erano presenti il dettaglio del portico centrale, uno scorcio atto a mostrare lo sviluppo verticale della «successione delle vetrate di cristallo» nella facciata, tra due paraste scanalate centralmente, ed un altro relativo ad un ingresso, del quale la didascalia specificava: «si noti il sistema d'apertura, adottato per diminuire l'ingombro quando le porte sono aperte». Tra i dettagli tecnici, inoltre, era riportato come all'inizio dei lavori la costruzione fosse stata prevista «in muratura di pietrame e mattoni, con i prospetti esterni di travertino» e come «in seguito tutte le strutture portanti furono invece eseguite in cemento armato»[203].

---

[202] *Ivi,* pp. 65-66.

[203] *Il Palazzo di Giustizia a Palermo,* in "Vitrum", luglio-agosto 1961, pp. 68-69.

A tal proposito sembra interessante menzionare altri dettagli forniti dal testo di Nicosia, Dalia e Barresi, legati alle fasi costruttive del Palazzo. Oltre ad alcune informazioni relative all'inizio dei lavori e nella ripresa avvenuta nel dopoguerra, che saranno completate dalle notizie rintracciate nei documenti consultati presso l'Archivio di Stato di Palermo, l'articolo riferiva alcune notizie relative all'operato di Giovanni Barresi.

Anzitutto bisogna specificare che la posa della prima pietra avvenne il 2 gennaio 1939 (sebbene alcune fonti facciano risalire l'inizio dei lavori al 1938) e che il primo lotto dei lavori, «relativo al progetto stralcio redatto dall'Ufficio del Genio Civile di Palermo e datato 18 novembre 1938, per un importo di lire 2.500.000, fu eseguito dalla ditta Bonci-Rutelli», mentre

> «il secondo, relativo al progetto stralcio preparato dallo stesso ufficio e datato 16 settembre 1939, per un importo di 4.000.000, fu iniziato dalla S. A. Finanziamenti e Ricostruzioni, che, a causa dello scoppio della guerra, dovette interrompere i lavori nel 1941, quando erano state spese lire 1.349.400 e realizzati le fondazioni, il seminterrato ed una parte del piano rialzato».

Tali informazioni erano state desunte da una pubblicazione del 1953 che non è stato possibile rintracciare, edita dal Ministero dei Lavori Pubblici e dal Provveditorato alle Opere Pubbliche di Palermo[204].

Le notizie successive si riferiscono al secondo dopoguerra e sono state certamente redatte con il contributo dell'ingegnere Giovanni Barresi: il 2 aprile 1951 il Provveditorato alle Opere Pubbliche di Palermo «conferì all'impresa Ing. Caffarelli il compito di eseguire un terzo lotto, relativo al progetto stralcio datato 8 febbraio 1951, per un importo di lire 100.000.000, i cui lavori vennero conclusi l'anno successivo». In seguito, nel febbraio 1952, il Provveditorato assegnò altri cinque lotti «per un importo complessivo di oltre 1.100.000.000 di lire» e suddivise l'area «del costruendo edificio in due parti di eguale ampiezza secondo l'asse normale al prospetto principale, appaltando i lavori della zona di destra all'impresa Angrisani di Bari e quelli della zona di sinistra all'impresa Ing. Ragonese di Palermo»[205].
Riportando la notizia dell'affidamento della direzione dei lavori a Giovanni Barresi, si faceva riferimento ad alcune indagini condotte preventivamente dall'ingegnere allo scopo

---

[204] Ministero dei Lavori Pubblici, Provveditorato alle Opere Pubbliche di Palermo, Ufficio del Genio Civile, *Palazzo di Giustizia di Palermo,* in "Rassegna dell'attività dell'anno 1952", Palermo 1953.

[205] E. Nicosia, S. Dalia, P. Barresi, *Il Palazzo di Giustizia di Palermo. Un'opera pubblica…,* op. cit., p. 61.

di verificare «la consistenza delle fondazioni già eseguite e del piano di sedie su cui esse poggiavano», che «rivelarono l'esistenza di una falda acquifera».
Di conseguenza, «le strutture portanti già realizzate, in muratura di pietrame e malta cementizia, oltre che superate dal punto di vista tecnico, risultarono, quindi, inadeguate sotto il profilo statico», e pertanto Barresi redasse una perizia di variante nel 1952

> «che, pur rispettando il progetto originario, si prefiggeva di rafforzare le murature aggiungendo due pareti esterne in calcestruzzo armato, spesse cm 20 e collegate l'una all'altra da apposite staffe in tondino di acciaio e di sostituire alle strutture portanti previste in muratura di conci di tufo dei piani superiori con quelle intelaiate in cemento armato, assai più agili e leggere».

Trattandosi di una rivista tecnica, edita dall'Ordine degli Ingegneri di Palermo, furono inoltre riportate alcune notizie legate all'impiego di nuove tecnologie: in particolare veniva riferita l'adozione di «micro-pali in cemento armato "RADICE"», brevettati nel 1952 dalla società Fondedile, utilizzati «per la prima volta nelle sottofondazioni» di un edificio scolastico napoletano ed in seguito diffusisi «in Europa e negli Stati Uniti, soprattutto nel restauro di edifici storici per il consolidamento di fondazioni e strutture murarie». L'utilizzo di tali elementi consentì «di allargare la zona di influenza della fondazione e quindi di diminuire il carico unitario sul piano di sedime». L'articolo riportava, infine, la notizia circa l'approvazione della perizia di variante da parte del Comitato Tecnico del Provveditorato alle Opere Pubbliche e la conseguente ripresa dei lavori nel 1952, «portati a termine in poco mendo di cinque anni»[206].

A proposito degli aspetti tecnici, per completezza sembra utile segnalare l'esistenza di una tesi di Laurea Specialistica in Ingegneria dei Sistemi Edilizi, discussa da Cinzia Cavarretta nel 2015 presso l'Università degli Studi di Palermo, *Specificità nella determinazione di strutture esistenti: il Palazzo di Giustizia di Palermo*[207].
Lo scopo della tesi consisteva nel valutare l'effettivo grado di sicurezza nei confronti dell'azione sismica di edifici rilevanti e, nello specifico, nell'analisi della vulnerabilità del Palazzo di Giustizia di Palermo, realizzato in muratura portante e calcestruzzo armato. Per individuare il sistema strutturale esistente ed il suo stato di sollecitazione la studiosa aveva brevemente ricostruito il processo di realizzazione e le successive modifiche subite

---

[206] *Ivi,* p. 62.

[207] C. Cavarretta, *Specificità nella determinazione di strutture esistenti: il Palazzo di Giustizia di Palermo*, tesi di laurea specialistica, Università degli studi di Palermo, corso in Ingegneria dei Sistemi Edilizi, a.a. 2014-2015.

dal manufatto, attraverso un inquadramento storico, il rilievo strutturale, lo studio delle indagini diagnostiche conoscitive e la conseguente interpretazione delle stesse. Tuttavia Cavarretta riferiva della scarsa documentazione progettuale reperita e dell'assenza delle tavole strutturali degli elementi, per cui le sue analisi si sono basate principalmente sui rilievi condotti e sui risultati delle prove in sito ed in laboratorio, mentre le notizie di tipo storico-costruttivo sono state desunte unicamente dall'articolo pubblicato sul Bollettino dell'Ordine degli Ingegneri già analizzato, per cui non sono stati individuati ulteriori elementi rilevanti rispetto alla presente analisi.
Lo studio, al quale si rimanda per approfondire gli aspetti appena menzionati, è stato basato sull'esame critico dei risultati ottenuti effettuando un rilievo geometrico ed uno materico-costruttivo, condotto attraverso prove, di tipo distruttivo e non, volte a valutare la tipologia degli elementi costitutivi e la qualità muraria. Non volendosi addentrare in analisi che esulano dall'approccio della presente ricerca e dalle competenze di chi scrive, ci si limita a citare i tipi di prove condotte da Cavarretta, i cui esiti sono pubblicati nella suddetta tesi: si tratta di prove magnetonetriche, di carico sul solaio, Multichannel Analysis of Surface Waves, Martinetti Piatti, carotaggi, prove di compressione su provini cilindrici di cld, prove di trazione barra di acciaio e saggi in fondazione. Inoltre la studiosa ha realizzato un modello numerico utilizzando il software di calcolo SAP2000, studiato ipotizzando una struttura mista muratura-cls ed una struttura intelaiata in cemento armato, e su entrambi i modelli è stata eseguita un'analisi modale estrapolando periodi, frequenze dei modi di vibrare e coefficienti di partecipazione di massa.

Circa il mancato reperimento di corposi materiali relativi al progetto, alle fasi concorsuali ed a quelle realizzative, bisogna segnalare la denuncia del medesimo problema da parte degli autori del testo pubblicato sul Bollettino che, pur avendo contattato il Ministero dei Lavori Pubblici, l'Archivio Centrale dello Stato, il Provveditorato alle OO. PP. per la Sicilia a Palermo ed il Genio Civile della stessa città, riferivano di non aver ricevuto riscontri.
La medesima problematica è stata riscontrata anche a distanza di anni ma, come ricordato in precedenza, la presente ricerca si è potuta avvalere almeno dei documenti individuati presso l'Archivio Centrale di Stato di Roma nonostante, per mancanza di un inventario e per problemi logistici e conservativi interni all'istituzione archivistica, non sia stato possibile consultare il vasto Fondo relativo al Ministero dei Lavori Pubblici, Direzione generale edilizia statale e sovvenzionata. Divisione XVIII (già V): "Costruzione e manutenzione edifici pubblici dello Stato. Progetti. 1924-1954", contenente ben 192 faldoni.

Inoltre ci si è avvalsi dei documenti individuati presso l'Archivio di Stato di Palermo, in parte già menzionati, nonché dell'analisi dei disegni recentemente pubblicati da Elena Ippoliti, sebbene non si possa escludere la presenza di ulteriori disegni, carteggi e documenti relativi al caso in oggetto presso l'Archivio Privato Rapisardi, che non è stato possibile consultare.

Tra le fonti rintracciate sul Palazzo di Giustizia di Palermo, per completezza occorre citare anche un articolo pubblicato da Maria Antonietta Spadaro sulla "Rassegna Siciliana di Storia e Cultura" nel dicembre del 1999 e la scheda presente all'interno del volume curato da Matteo Iannello e Glenda Scolaro nel 2009, *Palermo. Guida all'architettura del '900*.
L'articolo non forniva ulteriori informazioni rilevanti, ad eccezione di qualche nota coloristica di cronaca:

> «per lungo tempo, durante la costruzione del palazzo, l'arrivo di grandi quantità di marmi (da cave siciliane, da Carrara, ecc.), incuriosiva i palermitani che vedevano rotolare su grossi tronchi di legno le colonne ed i blocchi di marmi colorati, operazione che non si verificava da secoli, quando cioè erano sorte le grandiose costruzioni barocche. Ma da "palazzo dei marmi" il monumentale edificio, negli anni '90, verrà tristemente appellato "il palazzo dei veleni", nel clima rovente dei primi grandi processi antimafia»[208].

Inoltre il testo conteneva qualche inesattezza, come il nome dei Rapisardi storpiato in Rapisarda o le date relative all'inizio dei lavori ed all'inaugurazione del Palazzo: l'avvio dei lavori, infatti, era fatto risalire al 1935 mentre, come si è visto, in realtà ebbero inizio soltanto nel 1939, dopo l'indizione del Concorso e le demolizioni dell'area, mentre l'inaugurazione risale al 1958 e non al 1957, come dichiarato dalla studiosa.
La scheda del 2009, invece, riportava le medesime informazioni già fornite, a proposito del Bando del 1937, dei fratelli Rapisardi e del legame con Piacentini nonché sulla struttura e sugli elementi peculiari dell'edificio, e si chiudeva con uno stringato giudizio di valore sul Palazzo, contenente una piccola imprecisione in quanto menzionava Gaetano Rapisardi (e non Ernesto) quale collaboratore di Piacentini per il Palazzo di Giustizia di Milano: «il progetto, nella sua pochezza espressiva, altro non è che una ripetizione del Palazzo di Giustizia realizzato da Piacentini a Milano con la collaborazione dello stesso Gaetano Rapisardi»[209].

---

[208] M.A. Spadaro, *Palazzo di Giustizia di Palermo,* in "Rassegna Siciliana di Storia e Cultura", a. III, n. 8, dicembre 1999, pp. 137-141.

[209] M. Iannello, G. Scolaro, *Palermo. Guida all'architettura del '900*, Palermo 2009, p. 93.

# Il nuovo Palazzo di Giustizia inaugurato da Togni a Palermo

*Il Ministro annunzia il risanamento edilizio di quattro vecchi mandamenti cittadini e altre provvidenze a favore della popolazione*

Il nuovo Palazzo di Giustizia a Palermo è stato inaugurato oggi dal Ministro dei Lavori Pubblici On. Giuseppe Togni, il quale, dopo aver pronunziato la breve formula di rito, ha tagliato il tradizionale nastro tricolore teso tra due pilastri dell'ingresso.

Accanto al Ministro erano il Cardinale Ruffini, il Ministro Gattarella, in veste di avvocato del foro di Palermo, il Sottosegretario del Ministero di Grazia e Giustizia, On. Scalfaro, il Sottosegretario al Commercio Estero Senatore Giardina, l'On. Guerrieri, Sottosegretario al LL. PP., il Presidente della Regione On. La Loggia, il Sen. Merra, I. Presidente della Corte d'Appello e il Sindaco Lagrei.

Un gran numero di autorità intervenuto alla austera cerimonia.

Abbiamo notato: il Comm. Gela, Procuratore Generale, Prof. Gaspare Ambrosini, Giudice della Corte Costituzionale, il dott. Vincenti, Commissario dello Stato presso la Regione Siciliana, il Prefetto Milone, il Generale Dogali, Comandante del Territorio, il Commendatore Presidente del Tribunale, il Questore Commendatore Modica, l'On. Restivo, Provveditore alle OO. PP. Oberst, il vice Provveditore Comm. Marcagali, l'ingegnere Capo del Genio Civile Di Bonn, il dott. Di Blasi, il Presidente del Consiglio dei Ministri, nonchè altre autorità.

Dopo la benedizione impartita dal Presule, il corteo delle Autorità e un folto stuolo di invitati, hanno fatto ingresso nell'ampio e superbo atrione principale del Palazzo, in una estremità del quale era stato apprestato un lungo tavolo con una fila di poltrone, dove hanno preso posto i Ministri, i Sottosegretari, il Presidente della Regione, il Sindaco e, al centro, il Cardinale.

Il Sindaco ha preso per primo la parola e, dopo avere accennato alle vicende che hanno caratterizzato la costruzione del imponente edificio, ha concluso inviando alle autorità la gratitudine della cittadinanza per la avvenuta realizzazione della monumentale opera, motivo di orgoglio e di vanto per la nostra città.

Si è apprezzato, quindi, al microfono il Sottosegretario alla Giustizia On. Scalfaro, il quale, ha portato il saluto del Ministro di Grazia e Giustizia a tutti i Magistrati siciliani ed ha poi, con parola appassionata, messo in risalto la elevata missione dei giudici.

Successivamente, il Ministro Togni ha pronunziato il suo discorso. «È con senso di particolare compiacimento — ha esordito il Ministro — che mi accingo a consegnare all'Amministrazione della Giustizia, in rappresentanza del Governo questa moderna opera che assolve, secondo i più avanzati

Il ministro Togni taglia il nastro simbolico

Stralcio di giornale sull'inaugurazione del Palazzo di Giustizia di Palermo, in "Sicilia", 3 marzo 1958.

# 5. DALLA RIPRESA DEI LAVORI ALL'INAUGURAZIONE: CRONACA DI UN LUNGO PERCORSO

Tra i documenti consultati presso l'Archivio di Stato di Palermo relativi alla costruzione del Palazzo è possibile distinguere quelli relativi alle prime fasi, dai quali si desumono le difficoltà legate all'assegnazione dei diversi lotti ed i rallentamenti nei pagamenti, e quelli relativi alla ripresa dei lavori sino al loro completamento ed all'inaugurazione dell'edificio.
Al primo gruppo appartiene un fonogramma trasmesso dal Provveditorato alle Opere Pubbliche di Palermo il 29 agosto 1939, nel quale veniva riferito:

> «non è stato finora effettuato alcun pagamento del 1° lotto perché il Decreto Ministeriale 30 giugno che ha approvato il relativo contratto non risulta sia stato ancora registrato alla Corte dei Conti. Il progetto relativo al 2° lotto è stato approvato tecnicamente dal Comitato Tecnico Amministrativo di questo Provveditorato nell'adunanza del 25 corrente. Si sono iniziate trattative con l'Impresa Bonci e Rutelli per l'aggiudicazione di questo 2° lotto; ma pare che l'impresa intenda sollevare eccezioni circa la congruità di taluni prezzi, che per disposizione di S. E. il Ministro sono state mantenute nella stessa misura prevista per il 1° lotto»[210].

In un documento emesso dal medesimo Provveditorato e riferibile ad un elenco dei lavori in corso, tra quelli che sarebbero stati «approvati quanto prima» risultava il primo lotto dei lavori di costruzione del Palazzo di Giustizia di Palermo, per il quale era prevista la cifra di 1.500.000 lire, mentre in una missiva del 12 dicembre 1940, inviata al Sottosegretario di Stato al Ministero dell'Interno, Guido Duffarini Guidi, tra le pratiche in corso che paralizzavano o ritardavano «lo sviluppo delle industrie palermitane» il Prefetto di Palermo Cavalieri menzionava il Palazzo:

> «Si potrebbe ancora dare corso ai lavori di risanamento dei rioni Albergheria e Kalza-Spasimo, già finanziati dallo Stato con le leggi del 9 luglio 1940 - n. 1044 e 19 giugno 1940 - n. 956 nonché al completamento del rione della Concezione, al completamento del Palazzo di Giustizia e del Civico Ospedale, opere tutte che, oltre a portare alla immediata soluzione di urgenti problemi cittadini, occuperebbero parte rilevante di maestranze disoccupate»[211].

---

[210] Fonogramma del 29 agosto 1939, Provveditorato alle Opere Pubbliche di Palermo, Archivio di Stato di Palermo, Fondo Prefettura, b. 587.

[211] Lettera del Prefetto Cavalieri a Guido Duffarini Guidi, 12 dicembre 1940, Archivio di Stato di Palermo, Fondo Prefettura, 1936-40, b. 588.

I documenti successivi si riferiscono, invece, al completamento del Palazzo dopo la ripresa dei lavori. In una missiva del 27 gennaio 1956, ad esempio, il Prefetto Giuseppe Migliore scriveva al Presidente della Regione Siciliana informandolo di come il Commissario Straordinario al Comune di Palermo avesse fatto richiesta di «esaminare la possibilità di un intervento finanziario» che mettesse «il Comune in condizione di provvedere allo arredamento del nuovo palazzo di Giustizia», sottolineando l'«importanza dell'interesse pubblico che la efficiente e decorosa sistemazione degli Uffici Giudiziari» rivestiva per il capoluogo «e la esigenza di portare a compimento un'opera che la cittadinanza da anni attende(va)». La richiesta di finanziamento alla Regione derivava dall'impossibilità dell'Amministrazione Comunale di reperire «i mezzi finanziari occorrenti a fronteggiare tale rilevante spesa straordinaria» e, nella speranza «di un adeguato intervento regionale per anticipare la spesa che il Comune dovrà sostenere», si sottolineava «il completamento ormai imminente» del Palazzo e, di conseguenza, il timore che rimanesse «lungamente inutilizzato nonostante il disagio attuale degli Uffici Giudiziari»[212].

L'Estratto del verbale delle deliberazioni adottate nella seduta del 28 aprile 1956 dal Municipio di Palermo, invece, concerneva l'approvazione del Bando di Concorso per la fornitura di arredi per il nuovo Palazzo di Giustizia da parte del Commissario Straordinario Giuseppe Salerno, che a tal proposito citava

> «la propria precedente deliberazione n. 262 del 21/3/1956 approvata dalla G. P. A. nella seduta del 23/3/1956 e resa esecutoria addì 28 marzo 1956 n. 30878, con la quale si approvò la perizia sommaria redatta dall'ufficio LL. PP. per l'arredamento del nuovo Palazzo di Giustizia ammontante a L. 150.000.000, chiedendo nel contempo al Prefetto autorizzazione a provvedere alla suddetta fornitura mediante appalto concorso tra non meno di cinque Ditte idonee, con le modalità da stabilirsi con successiva deliberazione».

Il documento riportava anche le Ditte invitate alla gara di appalto:

«1. - Soc. Ducrot - Via Paolo Gili - Palermo
2. - Mobili Barraia - Via R. Settimo 61 - Palermo
3. - I.R.M.A. - Via Ruggero Settimo 62 - Palermo
4. - Soc. Silfob di Gargano Ercole - Via Dante 8 - Palermo

[212] Lettera del Prefetto Giuseppe Migliore al Presidente della Regione Siciliana, 27 gennaio 1956, Archivio di Stato di Palermo, Fondo Prefettura, b. 1025, gab. 817.

5. - F/lli Abbadessa - Via La Farina 261 - Messina
6. - S.IM.IN.S. - Via Imperatore Federico 58 - Palermo
7. - Pianelli
8. - Soc. P. e C. Graziano - Via Roma 348 - Palermo
9. - Bertolino Tommaso - Via La Masa 29 - Palermo
10. - Ferrera Vincenzo - Via Candelai 65 - Palermo
11. - Figli di Salvatore Marino - Via Candelai 88 - Palermo»[213].

Tra i documenti presenti nel medesimo Fondo sono presenti anche dei ritagli di giornale riportanti notizie circa lo stato dei lavori o l'inaugurazione dell'edificio.
Il Giornale di Sicilia, ad esempio, il 7 dicembre 1956 pubblicò un breve articolo sul Palazzo di Giustizia, ove veniva riferito il suo completamento sottolineandone, tuttavia, la lentezza allo scopo di sollecitare le autorità ad interessarsi alla questione dell'arredamento, affinché l'edificio potesse entrare in funzione.

> «Il Palazzo di Giustizia può considerarsi ormai ultimato dopo una vicenda quasi trentennale! Meglio tardi che mai, pertanto è inutile recriminare sui motivi che hanno determinato questo eccezionale ritardo che può definirsi mortificante, tanto che "Palazzo di Giustizia" è un'espressione che i cittadini ormai usano per indicare opere "destinate ai posteri".
> Comunque, finalmente, l'edificio è già costruito per intero, ma quasi per una fatalità che incombe su di esso, non può entrare in funzione in quanto manca il necessario arredamento.
> Tempo addietro, si accennò che le difficoltà al riguardo erano state superate, ma gli anni passano e si corre il rischio che anche questa ultima frase debba protrarsi quanto quella inerente alla realizzazione del progetto!
> Forse uno sguardo frequente allo stato dei locali del nostro Tribunale opererebbe il miracolo di indurre le autorità competenti ad interessarsi nel modo più pratico della questione, poiché l'impressione che esse ne ricaverebbero non potrebbe non spingerle ad eliminare ciò che per i cittadini rappresenta un vero e proprio segno di arretratezza ed un oltraggio alla dignità della giustizia»[214].

In risposta alla polemica sollevata, il giorno seguente il medesimo quotidiano pubblicò la lettera ricevuta dall'Ingegnere Capo del Genio Civile di Palermo, Diego Di Lorenzo – che

---

[213] Estratto del verbale delle deliberazioni adottate nelle sedute del 28 aprile 1956, Archivio di Stato di Palermo, Fondo Prefettura, b. 1025.

[214] *Palazzo di Giustizia*, in "Giornale di Sicilia", 7 dicembre 1956.

costituisce un interessante resoconto dettagliato circa lo stato dei lavori – ed i relativi commenti:

«Riceviamo e volentieri pubblichiamo:

“Egregio Sig. Direttore, in merito all'articolo apparso nel suo quotidiano del 7 c. m., La prego di voler pubblicare quanto segue:

“I lavori di costruzione del “Palazzo di Giustizia” di Palermo, iniziati nel 1938, vennero sospesi all’inizio della guerra, quando, con due successivi lotti di lavori, erano state eseguite soltanto modestissime opere. In conseguenza degli eventi bellici, le opere già eseguite furono danneggiate; nel 1951 si procedette alla loro riparazione e alla esecuzione di alcuni lavori di piccola entità facenti capo esclusivamente a un terzo lotto di lavori dello importo di L. 100 milioni. La costruzione dell'imponente edificio venne effettivamente ripresa ed approntata, con mezzi adeguati, a cominciare soltanto dal febbraio 1952, impegnando da allora, per successivi lotti di lavori, una spesa di circa 3 miliardi. La progettazione esecutiva comportò studi profondi e laboriosi, per soluzioni di problemi estetici.
Alla data attuale l'edificio è al suo completamento, essendo definiti tutti i locali destinati ad uffici, complete le pavimentazioni della terrazza di copertura e le opere di fognatura: collocate n. 62 colonne monolitiche in marmo dell’altezza di m. 7 ciascuna distribuite all'interno in tre distinti piani, di già eseguiti i pavimenti ed i rivestimenti delle aule di udienza degli ambulacri e delle scale, gli impianti termici elettrici e telefonici, la collocazione degli infissi esterni e le opere sanitarie, gli infissi interni, gli impianti di ascensori ed il complesso di vetrate metalliche interne e le ringhiere delle scale. Resta in atto esclusivamente da provvedere al collocamento delle schermature in plastica per il mascheramento delle lampade fluorescenti negli ambulacri e nelle aule, e la collocazione dei cristalli in alcuni serramenti metallici.
In merito alla costruzione, si fa presente che: l'edificio ha sette elevazioni oltre il piano seminterrato; è lungo metri 150, largo m. 75 alto m. 32; occupa la superficie di circa 11.000 mq. e sviluppa una cubatura, vuoto per pieno, di circa 260.000 mc. Vi sono comprese più di 400 camere per uffici, 23 aula di udienza, una grande sala per biblioteca, la Aula Magna, oltre un vasto complesso di ambienti, ivi compresi quelli del piano cantinato, destinati a servizi vari, quali archivi, sale per i testi detenuti, carabinieri, gabinetti igienici, centrale termica elettrica e telefonica, casa del custode, ecc. Il tutto disimpegnato da spaziosi vestiboli, ambulacri, ecc. La costruzione è in parte in muratura ed in parte a struttura intelaiata in cemento armato, con solai e coperture pure in cemento armato, i prospetti esterni e parte di quelli dei cortili sono rivestiti in travertino siciliano, eccetto il pronao sul prospetto principale rivestito in granito chiaro, i pavimenti dei vestiboli degli ambulacri sono in granito, quelli delle aule – compreso il rivestimento delle rispettive pareti – pure per gli ambulacri e vestiboli, in marmi colorati siciliani,

quelli degli uffici e corridoi in quadroni di cemento, gli intonaci interni in genere sono del tipo comune salvo quelli dei corridoi per la maggior parte del tipo Fulget, gli infissi esterni, di tipo misto, in legno sull'aspetto interno e in metallo su quello esterno, con apertura a bilico, comprendono tra 2 vetri la tenda alla veneziana a lamine di alluminio. Completano la costruzione degli infissi interni, parte in legno e parte in metallo, le ringhiere delle scale in metallo e vetro e opere varie di finitura. I lavori sono stati sempre, e precisamente sin dal 1952, condotti da varie imprese, fra cui per le opere murarie e quindi principali, le ditte ing. Ragonese e ing. Angrisani, alle quali ora se ne sono aggiunte altre per il completamento degli impianti e forniture speciali. Per la mole dell'opera, le dimensioni di taluni ambienti, lo approvvigionamento dei materiali, fra cui le grandi quantità di conci e lastre di travertino per rivestimento esterno e la fornitura e collocazione di n. 62 colonne monolitiche in marmo dell'altezza di m. 7, le difficoltà che si sono dovute superare per la costruzione dell'edificio sono state notevolissime. Tuttavia, dalla ripresa dei lavori dal 1952 ad oggi, in poco meno di cinque anni, con un ritmo notevole sono stati eseguiti lavori con una media annua di circa 600 milioni.

Da quanto sopra, emerge che, nel periodo della ripresa effettiva dell'opera non c'è stata lentezza mortificante, ma ritmo più che celere, resosi possibile da tempestivi finanziamenti da parte del Ministero dei LL.PP. e dal Provveditorato alle OO.PP. di Palermo e da una studiata organizzazione, sia per quanto riguarda la direzione che la esecuzione dell'opera.

Grazie dell'ospitalità.

Ing. capo Diego Di Lorenzo".

— — — —

Siamo grati all'ing. Diego de Lorenzo, Capo del Genio Civile, dei chiarimenti anche di natura tecnica che ci fornisce. Il nostro Giornale si era limitato ieri, per la verità, a sottolineare che, essendo ormai i lavori di costruzione completati, occorreva ora al più presto possibile provvedere alle indispensabili attrezzature interne, insistendo nel richiamare come tempo addietro si fosse appunto parlato di un provvedimento in tal senso. E proprio al riguardo della fornitura della definitiva sistemazione di tali attrezzature, poiché non di rado nella città di Palermo trascorrono decine di anni perché dall'annunzio si giunga all'attuazione di una opera, avevamo creduto opportuno di insistere sull'argomento.

Per quanto si riferisce alla opera del Capo del Genio Civile, non possiamo invece che rivolgergli il nostro più vivo compiacimento, per avere egli dato energico e risolutivo impulso ai lavori del Palazzo di Giustizia, che, come tutti sanno, avevano avuto inizio nell'anteguerra e, per un cumulo di circostanze, avevano proceduto a rilento fino alla ripresa del 1952, e cioè con l'impulso vigoroso dato alla esecuzione delle opere dall'appassionata competenza dell'ing. Di Lorenzo.

Nel prendere quindi atto con piena soddisfazione delle gentili esaurienti informazioni spontaneamente offertici dal Capo del Genio Civile, vogliamo nutrire fiducia che le autorità comunali, nell'attuale promettente atmosfera, non mancheranno di affiancare l'azione dell'ing. Di Lorenzo, conducendo il Palazzo di Giustizia, opera invero di importanza edilizia assai rimarchevole, alla sua piena e tanto attesa funzionalità»[215].

Se il primo articolo risulta di particolare interesse al fine di comprendere il malcontento diffuso a livello cittadino per il mancato funzionamento dell'edificio nonostante il suo completamento, dal secondo, ed in particolare dalla lettera dell'Ingegnere Capo, è possibile desumere ulteriori dettagli sui lavori, sulle cifre stanziate, sulla distribuzione dei locali, sulla costruzione («in parte in muratura ed in parte a struttura intelaiata in cemento armato, con solai e coperture pure in cemento armato») nonché a proposito delle dimensioni e della cubatura («lungo metri 150, largo m. 75 alto m. 32; occupa la superficie di circa 11.000 mq. e sviluppa una cubatura, vuoto per pieno, di circa 260.000 mc»), dei materiali adoperati e delle ditte coinvolte.

Nonostante le rassicurazioni appena menzionate, le questioni irrisolte rimasero tali, se lo stesso quotidiano l'11 maggio 1957 pubblicò un altro articolo a riguardo, dall'eloquente titolo *A quando l'inaugurazione del Palazzo di giustizia?,* anch'esso riportato di seguito:

«Una proposta da prendere in considerazione per quanto riguarda le aree circostanti - Si sta pensando all'arredamento.

È perfettamente inutile parlare ai palermitani della costruzione del nuovo Palazzo di Giustizia. L'argomento è talmente nel dominio della pubblica opinione che ormai è entrata nel linguaggio comune all'espressione: "andrà a finire come il Palazzo di Giustizia", quando ci si vuole fare allusione a qualche cosa che non si finisce mai. Questa volta, però il Palazzo di Giustizia è veramente finito ed è stato anche faticosamente definito anche un grave problema: quello di farvi entrare tutti gli uffici, problema che si presentava irto di difficoltà volendosi conseguire un risultato di effettiva funzionalità dei nuovi ambienti. Infatti, fra il momento in cui il progetto fu elaborato e quello in cui il palazzo entrerà in funzione, il lasso di tempo intercorso è stato talmente lungo che l'opera, quando è pervenuta alla fase di ultimazione, ha dovuto essere adattata per fronteggiare delle esigenze di spazio di gran lunga maggiore di quelle che erano state previste nel progetto originario. Tuttavia, come abbiamo accennato in una precedente occasione, si è riusciti, dopo attento studio, a trovare la possibilità di realizzare altri locali in

[215] *Palazzo di Giustizia. Precise notizie del Capo del Genio Civile, ing. Diego Di Lorenzo,* in "Giornale di Sicilia", 8 dicembre 1956.

aggiunta a quelli che erano previsti inizialmente. Che cosa ne pensano gli avvocati del nuovo Palazzo di Giustizia? Essi da un canto, sono lieti di potersi togliere, finalmente, da quella situazione impossibile degli attuali ambienti (sui quali non riteniamo più opportuno ritornare a parlare); d'altro canto, però, non si fanno illusioni circa la sufficienza e sono anzi sicuri che neanche i nuovi locali saranno capaci per fare fronte al vertiginoso aumento dell'attività giudiziaria. È naturale però, che nessuno ardisce, in questo momento, in cui a Palermo finalmente sta per essere risolto uno dei grossi problemi della città, avanzare nuove richieste. Gli avvocati avanzano solo una proposta che ci sembra abbia il suo valore, e cioè quella di porre fin da ora le basi per una adeguata soluzione del problema nel futuro. Tale possibilità essi la vedono nella sistemazione delle aree immediatamente collegate col palazzo.

Si sa che ci sono delle difficoltà per l'esproprio degli immobili adiacenti alla nuova costruzione, sul lato della via Volturno, ma tali difficoltà saranno affrontate e, col tempo, certamente superate.

A proposito di queste aree, gli avvocati propongono che esse non siano destinate ad altro se non a quello che potrà essere, in futuro, il palazzo della Pretura nel quale, possibilmente, potrebbe essere sistemato anche il Tribunale militare, con il suo ingresso indipendente. Anche quest'ultimo, infatti, non potrà certo rimanere sempre nell'attuale situazione, e, in una generale sistemazione, sarebbe opportuno che si venisse a trovare anche esso nella zona destinata alla giustizia. Pertanto, gli avvocati pensano che sia opportuno che il Comune, fin da ora, svolga la sua azione tendente a sollecitare l'esproprio. Segnaliamo l'idea non soltanto per soddisfare un desiderio della categoria degli avvocati, ma anche perché ci sembra, dal punto di vista urbanistico, effettivamente accettabile. Certo, se, oltre al grande Palazzo di giustizia, dovrà esservi un altro ambiente pure destinato allo stesso scopo, è naturale che esso debba essere nelle immediate vicinanze del primo. È, poiché vi sono le aree disponibili, è bene che fin da ora si stabilisca di destinare a questo scopo le aree stesse.

E l'inaugurazione? Si era parlato del nuovo anno giudiziario. Ma si arriverà? Sappiamo che il Comune ha approvato, con un'apposita delibera consiliare, l'appalto per l'arredamento e sappiamo anche che si sta cominciando a provvedere per l'ingente fabbisogno di mobili per l'intero palazzo; problema anche questo, di cui si può bene intendere la gravità, specie con gli attuali prezzi. Ma vogliamo sperare che il tempo necessario per l'arredamento non vada a rafforzare la validità del motto: "Come il Palazzo di Giustizia!"».

L'interesse principale dell'articolo, al di là della possibilità di conoscere lo stato dei lavori e l'opinione corrente in quegli anni sul Palazzo, in questo caso consiste nella messa in evidenza delle nuove esigenze di spazio, «di gran lunga maggiore di quelle che erano state previste nel progetto originario» e nella conseguente intuizione circa la possibilità di realizzare la Pretura negli spazi adiacenti, come in effetti sarebbe avvenuto dopo molti

decenni, dal momento che sarebbe stato logico concepire «un altro ambiente pure destinato allo stesso scopo […] nelle immediate vicinanze del primo».
Sebbene in questa sede non sia possibile approfondire la vicenda della nuova cittadella giudiziaria – come anticipato, realizzata su progetto di Sebastiano Monaco nel 2002 quale esito del Concorso del 1981 – si deve certamente riconoscere l'impatto positivo del nuovo complesso sull'area, come ricordato all'inizio del capitolo e come sottolineato anche da Nicosia, Dalia e Barresi nell'articolo più volte citato, secondo i quali «la costruzione, nella vasta area retrostante, della cittadella giudiziaria destinata alla Nuova Pretura» aveva comportato un «parziale rimedio» rispetto alla situazione urbanistica della zona del Palazzo di Giustizia, nella quale

> «i pur ampi sbancamenti non riuscirono a creare attorno al nuovo edificio un contesto armonioso ed omogeneo. I margini del "cratere" ricavato per costruirlo risultarono slabbrati e irregolari, sicché l'elegante palazzo apparve alla fine "calato" pesantemente in un contesto comunque non pienamente risanato».

Se il giudizio sull'area retrostante ed a fianco dell'edificio era pesantemente negativo, quello relativo alla piazza Vittorio Emanuele Orlando risultava migliore, per via della sistemazione

> «attuata negli anni Cinquanta su progetto di Vittorio Ziino ed alla edificazione dei due palazzi Moncada, a portici, ispirati ad intenti di una certa monumentalità»[216].

I documenti successivi conservati all'interno del Fondo Prefettura dimostrano l'interessamento da parte delle autorità competenti allo scopo di risolvere i problemi e di poter procedere con l'inaugurazione dell'edificio.
Al 7 luglio 1957, ad esempio, risale una lettera del Prefetto Giuseppe Migliore inviata al Primo Presidente della Corte di Appello in merito all'arredamento del Palazzo. Il Prefetto forniva alcune notizie sulla questione della fornitura degli arredi in legno e degli arredi metallici. A proposito degli arredi in legno,

> «espletata la procedura dell'appalto-concorso, in data 17 aprile u. s., il Comune (aveva) provveduto alla stipulazione dei due contratti: uno con la Ditta Gargano Ercole di Palermo per la fornitura di mobili di III, IV categoria, per l'importo di lire 50.002.100, e l'altro con la Ditta

[216] E. Nicosia, S. Dalia, P. Barresi, *Il Palazzo di Giustizia di Palermo. Un'opera pubblica…,* op. cit., p. 67.

Fratelli Abbadessa di Messina, per la fornitura di mobili della categoria extra (di I e II), per l'importo di L. 75.369.000. La consegna alle Ditte aggiudicatarie (era) stata effettuata, a cura dell'Ufficio Tecnico comunale, rispettivamente, il 31 maggio ed il 3 giugno u. s.».

A proposito degli arredi metallici, invece, erano state invitate venti Ditte «a partecipare all'appalto-concorso» ma, per via di alcune proroghe e della riapertura dei termini di presentazione delle offerte documentate, le procedure erano ancora in atto. Inoltre veniva riferito come «la costruzione di questi mobili in legno (fosse) già in stato avanzato» e, procedendo «con soddisfacente celerità», certamente le due Ditte aggiudicatarie avrebbero provveduto «alla consegna prima del termine loro contrattualmente assegnato […] non oltre la prima quindicina del prossimo ottobre»: di conseguenza sarebbe stata «possibile l'inaugurazione del Palazzo di Giustizia, senza ulteriori differimenti»[217].

Sempre a proposito dell'assenza dell'arredamento, che non consentiva l'inaugurazione dell'edificio completato, nel Fondo in esame si conserva anche uno stralcio contenente un breve articolo dai toni fortemente polemici, pubblicato ne' "Il Domani" dell'1-15 settembre 1957:

«Dunque è sorto il nuovo Palazzo di Giustizia a Palermo. Apprendiamo dai giornali che sembra ancora non si metta in attività di servizio perché mancano gli arredamenti interni. Ciò mi fa pensare a quella famosa poesia del Pascoli allorché si parla di "Valentino vestito di nuovo", che si era fatto l'abito nuovo dopo un anno di sudati risparmi e che tuttavia camminava con i piedi nudi perché non aveva avuti risparmi sufficienti per comprarsi anche le scarpe. Motivo laonde, per cui, direbbe un retore di ottocentesca memoria, consigliamo di chiamare il nuovo Palazzo di Giustizia: Palazzo Valentino…", il che mi fa ricorrere alla memoria quella famosa canzonetta: "ricordi quelle sere passate al Valentino…".

Ma non consiglio all'incauto passante di passare di sera nei pressi del nuovo Palazzo di Giustizia, correrebbe il rischio di "truppicare" in uno di quei massi che ancora affiorano nei paraggi a illeggiadrire il panorama valentinesco.

Il che mi fa ricordare che Cesare Borgia, il famoso condottiero e avvelenatore passato alla leggenda fu detto "il Valentino"; per la qualcosa forse il nomignolo appioppato al nuovo Palazzo di Giustizia non è il più appropriato? Sì, ma Valentino è il diminutivo di Valente, per il che o Signori Giurati il colpevole è da assolversi perché il fatto non costituisce reato, in quanto sono intanto da ringraziare gli Empirei che finalmente ci hanno fatto la grazia di avere il nuovo

[217] Lettera del Prefetto Giuseppe Migliore al Primo Presidente della Corte di Appello, 7 luglio 1957, Archivio di Stato di Palermo, Fondo Prefettura, b. 1025, gab. 479.

Palazzo di Giustizia, possiamo attendere adesso un'altra decina d'anni perché si compia il miracolo di includervi del mobilio nuovo»[218].

Ad ogni modo, come più volte anticipato, il 2 marzo 1958 il nuovo Palazzo di Giustizia fu finalmente inaugurato.

Nel Fondo si conserva il comunicato stampa ufficiale, trasmesso dall'Ufficio Stampa del Ministero dei Lavori Pubblici ed inviato al Prefetto dal Provveditore alle Opere Pubbliche per la Sicilia, Aurelio Ghersi.

«Fra le numerose inaugurazioni di opere pubbliche previste anche per questa fine settimana in tutta Italia, particolarmente significativa è quella relativa al Palazzo di Giustizia di Palermo che avrà luogo domani alla presenza del Ministro dei LL. PP. On. Togni.

- - - -

Il Palazzo di Giustizia di Palermo, costruito a totale carico dello Stato sul bilancio del Ministero dai LL. PP. ha comportato una spesa complessiva di L. 3.000.000.000.

I lavori iniziati nel 1938 furono sospesi nel 1940, a causa della guerra. Sino a quel momento erano stati seguiti per una spesa di L. 3.000.000 modesti lavori interessanti il rustico del piano seminterrato ed una parte del piano rialzato. Ripresa la costruzione nel febbraio 1952 è stata recentemente condotta a complimento mediante 12 lotti successivi di lavoro.

Risulta così soddisfatta, mediante un'opera moderna e funzionale, una tradizionale aspirazione della città di Palermo, la quale potrà contare su un ulteriore edificio pubblico all'avanguardia sia dal punto di vista tecnico sia da quello architettonico. L'edificio si presenta a sette piani, oltre il seminterrato, occupa una superficie di 11.000 mq. e sviluppa un volume di 360.000 metri cubi.

Il nuovo Palazzo di Giustizia comprende i seguenti locali:

- 23 aula per udienze, di cui due particolarmente concepite per le Assisi;
- 400 ambienti per uffici;
- l'Aula Magna;
- la Biblioteca;
- numerosi ambienti per servizi;
- Archivi;
- celle;
- locali per Carabinieri e per la Casa del Custode.

I disimpegni sono costituiti da spazio si vestiboli, ambulati e corridoi.

[218] *Il nuovo Palazzo di Giustizia*, in "Il Domani", 1-15 settembre 1957.

I prospetti esterni dell'edificio e parte di quelli dei cortili si presentano rivestiti in travertino siciliano fatta eccezione per il pronao del prospetto principale che è rivestito di granito chiaro.
L'edificio è provvisto di impianto elettrico con propria cabina di trasformazione ed un centralino di riserva a batteria, di un impianto telefonico con centrale automatica a 600 linee interne e 25 esterne; di 8 ascensori e di un vasto impianto antincendio.
Nello stesso giorno, il Ministro dei LL.PP. presenzierà alle cerimonie relative alla costruzione di via Salvatore Cappello, in corrispondenza del Tiro a Piccione e presso la Chiesa S. Giovanni; che ha richiesto una spesa di L. 199.000.000; della via di penetrazione Romagnolo, della via nuova alla via Oreto, comportante una spesa di L. 300.000.000; nonché della via del Porto attraverso, Mandamento Tribunale, per una spesa di Lire 1.944.000.000.
Tutte queste opere sono state finanziate con la legge 13-6-1952 n. 811.
Il Ministro Togni, infine, inaugurerà e visiterà alcuni altri complessi edilizi per i quali è prevista una spesa di oltre 1 miliardo e mezzo»[219].

Il 4 marzo 1958 il quotidiano "Sicilia del Popolo" pubblicò un corposo articolo celebrativo a proposito dell'inaugurazione: *Il nuovo palazzo di giustizia inaugurato dal Ministro Togni. Solenne cerimonia domenica a Palermo* [Fig. 486], che si riporta di seguito.

«"Guardiamo all'avvenire con un senso di serena fiducia – ha detto il rappresentante del governo – i nostri figli potranno e dovranno essere migliori di noi". Presenti alla cerimonia il cardinale Ruffini, il Presidente della Regione e i sottosegretari Scalfaro, Giardina e Guerrieri.

Il Ministro dei Lavori Pubblici, On. Giuseppe Togni, ha inaugurato domenica mattina, alla presenza del Cardinale Ruffini, il Palazzo di Giustizia di Palermo: una nuova grande opera costruita a totale carico dello Stato e che ha comportato una spesa complessiva di 3 miliardi di lire. Accompagnavano il Ministro, l'On. Mattarella Ministro delle Poste e Telecomunicazioni, il Sottosegretario al Ministero di Grazia e Giustizia, On. Scalfaro (intervenuto in rappresentanza del Ministro Gonella), i Sottosegretari Giardina e Guerrieri, il Presidente della Regione, on. La Loggia, il Primo Presidente della Corte d'Appello dott. Merra ed il Sindaco di Palermo ing. Luciano Maugeri. Sono intervenuti alla cerimonia numerosi senatori, parlamentari nazionali e regionali e le più alte autorità della Magistratura, del Consiglio di Giustizia Amministrativa e della Commissione Provinciale di controllo, nonché i rappresentanti dei vari corpi militari. Tra i presenti erano ancora: l'On. Gaspare Ambrosini, giudice costituzionale, il Presidente della Cassa di Risparmio On. Franco Restivo, il Comm. Micela, procuratore generale, il dott. Vincenti Commissario dello Stato presso la Regione Siciliana, il Prefetto dott. Migliore, il

[219] Comunicato Stampa relativo all'inaugurazione del Palazzo di Giustizia di Palermo, s.d., Archivio di Stato di Palermo, Fondo Prefettura, b. 1025.

Comandante della Regione militare generale Donati, il Questore comm, Modica, il Provveditore alle Opere Pubbliche comm. Aurelio Ghersi, il vice Provveditore comm. Marzagalli, l'Ingegnere Capo del Genio Civile Di Lorenzo, il dott. Di Blasi, il dott. Romano presidente della Corte d'Appello, il Procuratore capo commendatore Garofalo, il dott. De Matteo, presidente del Consiglio di Giustizia amministrativa, il Rettore dell'Università prof. Ajello, l'avv. Fiscia, presidente del Consiglio dell'Ordine degli Avvocati, l'avv. Viviani, in rappresentanza del Sindacato forense, l'avv. Crisafulli presidente dell'Associazione nazionale forense, il Capo di S. M. dell'Aeronautica col. Paralli, il direttore del nostro giornale dott. Ugo Modica col direttore amministrativo comm. Salvatore Salamone, nonché un folto numero di invitati.

Il Ministro Togni, dopo aver pronunciato la formula di rito, ha tagliato il tradizionale nastro tricolore posto all'ingresso dell'atrio principale.

Dopo la benedizione ai locali, impartita da Sua Eminenza il Cardinale Arcivescovo, il Sindaco ha preso per primo la parola per porgere il saluto, a nome della città di Palermo, al Ministro dei Lavori Pubblici ed a tutte le autorità e per esternare il ringraziamento da parte del popolo palermitano per la realizzazione dell'opera che senza dubbio si inserisce tra le più importanti e solenni di tutta la Nazione.

Per portare il saluto del Ministro di Grazia e Giustizia on. Guido Gonella ha preso quindi la parola il Sottosegretario on. Scalfaro, il quale si è anche brevemente intrattenuto sulla nobile missione del magistrato.

Successivamente, ha preso la parola il Ministro Togni, il quale ha così esordito: "È con un senso di particolare compiacimento, che mi accingo a consegnare all'Amministrazione della Giustizia, in rappresentanza del Governo, questa moderna opera che assolve, secondo i più moderni requisiti della tecnica, le complesse esigenze di un compito fra i più alti del vivere civile. I lavori di questo imponente complesso, iniziati nel 1938, eseguiti fino all'importo di circa 3 miliardi di lire, e comprendenti il rustico del piano seminterrato e parte del piano rialzato, furono sospesi nel 1940 a causa della guerra, per essere ripresi nel febbraio del 1952 e condotti a compimento nel novembre 1957 e mediante 12 lotti successivi, finanziati in parte (600 milioni) a pagamenti differiti ed il resto con i fondi del bilancio ordinato del Ministero dei Lavori Pubblici (esercizi dal 1951-52 al 1957-58).

L'edificio ha sette elevazioni, oltre il seminterrato, occupa una superficie di mq. 11.000, sviluppa una cubatura di mc. 360.000 e comprende 23 aule per le udienze, di cui due grandi per le Assisi, 400 ambienti per uffici, l'Aula Magna, la biblioteca e ambienti vari per i servizi, come archivi, celle per i detenuti, locali per i carabinieri, centrale termoelettrica, centrale telefonica, casa del custode.

I disimpegni sono costituiti da spaziosi vestiboli, ambulacri, corridoi. La costruzione è parte in muratura, parte intelaiata in cemento armato.

Nei prospetti esterni e in parte in quelli dei cortili sono stati largamente impiegati marmi e travertini siciliani, mentre il pronao del prospetto principale è rivestito in granito chiaro. I

pavimenti del vestibolo e degli ambulacri sono in granito. Le pareti degli ambulacri e delle aule sono rivestiti in marmi siciliani, quelle dei corridoi con intonaco. Le grandi vetrate esterne ed interne delle aule sono in lega leggera. Gli altri infissi interni sono del tipo cellulare, con rivestimento in laminati di plastica.

Particolare attenzione meritano l'impianto elettrico che comprende una propria cabina di trasformazione ed un centralino di riserva a batteria, l'illuminazione degli ambulacri e delle aule che è stata realizzata con luce fluorescente a catodo freddo e schermature, l'impianto telefonico che dispone di una centrale automatica ampliabile a 660 linee interne e 25 esterne autonome ed il riscaldamento è stato realizzato mediante tre caldaie "tipo Cornovaglia" ed apparecchi di utilizzazione a radiatori negli uffici, termoconvettori ed aerotermi nelle aule e negli ambulatori. I vari piani sono serviti da otto ascensori. L'edificio è anche dotato di un vasto impianto antincendio, alimentato da vasche di riserva.

Come rileverete – ha proseguito il Ministro – restano ora sono da realizzare le opere di abbellimento artistico al cui finanziamento si provvederà con i fondi del bilancio 1958-59, a norma della legge 19 luglio 1949 n. 717.

Questi dati, di per se stessi eloquenti, dimostrano la ferma intenzione del Governo di contribuire attivamente al rinnovamento e alla adeguazione di quegli edifici la cui pubblica utilità trova il giusto risalto nella trasformazione dell'ambiente. Non soltanto nel senso esteriore, ma in quello della coscienza del costume di tutti gli italiani, tesi veramente in uno sforzo che può definirsi decisivo per le generazioni che verranno.

La giustizia in un Paese di tradizioni e di cultura come il nostro ha soltanto il compito, triste ma necessario, di irrogare pene a chi manca ai suoi doveri verso la comunità, ma anche l'altissima funzione di regolare con l'esempio della più assoluta equità e della più assoluta dedizione alle leggi dello Stato, il normale svolgersi della vita associata nei suoi aspetti privati e pubblici così che l'Italia torni ad essere come nelle tradizioni, roccaforte del diritto, inteso questo come strumento vivo di progressiva penetrazione, adeguato alle nuove istanze e ai nuovi problemi del nostro tempo.

Il Ministro Togni ha quindi aggiunto: "La Regione Siciliana, così viva nella sua efficienza e nella sua attività, accolga questo cospicuo contributo del Governo, e veda in questo atto di doverosa sensibilità la non fortuita espressione di un apprezzamento e di un riconoscimento che va oltre le convenzionali manifestazioni della ufficialità, per entrare nel quadro di sempre più stretti legami di schietta collaborazione.

La fiducia del popolo italiano nella sua Magistratura ha, in questi agitati tempi di polemica, avuto modo di superare prove notevoli, anche perché al di sopra e al di fuori delle contraddittorie interpretazioni della norma, la Magistratura ha dimostrato di essere veramente in prima linea, nella tutela e nella garante difesa di quei valori, su cui si fonda la civiltà latina e cristiana. Valori che non sono di oggi e che saranno di sempre che daranno, nella ricostruita

robustezza della famiglia, il punto di partenza per far riconoscere tutti cittadini in un'unica indivisibile e insostituibile, famiglia nazionale.

La complessità dei rapporti – ha detto il Ministro avviandosi alla conclusione del suo discorso – che nei tempi moderni regola il lavoro dell'uomo e tende a liberarlo dalle dirette o indirette pressioni della demagogia e dell'egoismo porta il Magistrato ad essere sempre più direttamente immesso nella conoscenza di quel fenomeno della giustizia distribuitiva, che non si intende oggi, se non come ridimensione degli strumenti della produzione in funzione di una concreta socialità.

In questa Palermo, dove i complessi ma non effimeri ammonimenti di una storia che ha fatto dell'uomo il misuratore tenace di sempre più ampie possibilità di costruzione e di miglioramento, io sono fiero di dichiarare che il Governo, nella prossima battaglia elettorale, presenterà al popolo italiano un bilancio che, nella continuità di cinque anni difficili ma non inutili, può considerarsi validamente positivo soprattutto nel costume.

Oggi possiamo dire finalmente di essere una democrazia che punta decisamente alla sostanza, e che nella forma è stata severa, ma non opaca custode.

Guardiamo dunque all'avvenire, con un senso di serena fiducia: i nostri figli potranno e dovranno essere migliore di noi. Per ottenere questo, a noi non resta che cercare tenacemente con tutte le nostre forze di essere migliori di ieri, sicuri e pronti per le prove e per i compiti non facili che ci attendono.

Più saremo uniti e più consapevoli di noi stessi, – così ha concluso l'on. Togni – più daremo all'Italia quella forza motrice di progresso, che è condizione essenziale per la vitalità e per la modernità di un popolo in cammino".

Subito dopo ha preso la parola Sua Eminenza il Cardinale Ruffini.

Esprimendo il suo compiacimento per la realizzazione del nuovo palazzo, il Presule ha detto: "Come cittadino deploravo che la Giustizia avesse un ambiente così modesto; ora, invece, la Casa della Legge ha la solennità di un tempo".

L'eminente Porporato ha concluso affermando per la pace che tanto si invoca è la somma di tutti i diritti, è l'armonia fra i popoli e che per raggiungerla la via è quella della giustizia.

A conclusione della cerimonia le autorità hanno visitato i vari ambienti del grande edificio.

Nello stesso giorno il Ministro Togni accompagnato dal Sindaco ha presenziato alle cerimonie relative alle costruzioni di alcune opere nella città di Palermo, finanziate con la legge 13-6-1952 n. 811 ed infine ha visitato alcuni altri complessi edilizi, per i quali è prevista una spesa di oltre un miliardo di lire.

F. T.»[220].

---

[220] F. T., *Il nuovo palazzo di giustizia inaugurato dal Ministro Togni. Solenne cerimonia domenica a Palermo,* in "Sicilia del Popolo", 4 marzo 1958.

L'articolo risulta interessante poiché segnalava la presenza delle principali autorità (si noti come non siano stati menzionati né i fratelli Rapisardi né il direttore dei lavori Giovanni Barresi) e riportava interamente il discorso pronunciato dal Ministro Togni. Al di là della descrizione degli elementi tecnico-costruttivi e delle peculiarità del Palazzo – dati desumibili già dal comunicato stampa pubblicato in precedenza –, tra i punti evidenziati dal Ministro vi era la necessità di «realizzare le opere di abbellimento artistico», alle quali si sarebbe provveduto «con i fondi del bilancio 1958-59, a norma della legge 19 luglio 1949 n. 717».

In realtà le uniche opere d'arte presenti all'interno del Palazzo sarebbero state aggiunte soltanto in seguito, come riferito anche dagli autori dell'articolo pubblicato sul Bollettino dell'Ordine degli Ingegneri, che ne riportavano una breve descrizione:

> «al centro dell'atrio si trova una scultura in metallo di Vincenzo Gennaro (1995), dedicata a "tutti i Martiri caduti per la Giustizia". Nel vicino ambulacro di sinistra è un altorilievo di Luigi Venturini (1965), recante il motto latino "*alterum ne laedito suum cuique tribuito*". Nell'ambulacro di sinistra del primo piano si trova un busto in bronzo di S. Alfonso de Liguori. All'interno della sede dell'Ordine degli Avvocati, infine, è collocata una lapide di gusto classicista, certamente proveniente da altra sede, dedicata agli avvocati caduti per la patria nel corso delle due guerre mondiali»[221].

Sebbene l'approfondimento di tali opere artistiche esuli dagli obiettivi della presente ricerca, essendo state apposte soltanto in seguito ed attraverso percorsi differenti rispetto alla concezione originaria del Palazzo, sembra interessante menzionare brevemente i suddetti interventi artistici. L'opera di Venturini, collocata nel 1965, raffigura Salomone nell'atto di amministrare la Giustizia, quella di Gennaro consiste in un'interpretazione della *Metamorfosi di Primavera* e risale al 1995, mentre il busto bronzeo di S. Alfonso de Liguori è stato collocato nel 1998, in occasione della cerimonia di riapertura al pubblico della Biblioteca della Corte di Appello di Palermo[222]. A tali opere vanno idealmente aggiunte quelle realizzate in seguito al Concorso bandito nel 2000 quale completamento del nuovo complesso architettonico progettato da Monaco: alcune di queste, in particolare, si pongono in rapporto diretto con il Palazzo di Giustizia dei Rapisardi poiché sono state collocate entro lo spazio urbano pedonale che separa il vecchio edificio dai nuovi corpi

---

[221] E. Nicosia, S. Dalia, P. Barresi, *Il Palazzo di Giustizia di Palermo. Un'opera pubblica…,* op. cit., p. 66.

[222] www.giustizia.palermo.it (ultima consultazione: 20/03/2021).

destinati alla Pretura, ulteriormente valorizzato dalla realizzazione della piazza della Memoria, dedicata ai magistrati uccisi dalla mafia[223]. Si segnalano l'opera di Antonio Musarra Tubi, *Come un colonnato*, composta da undici sculture-colonne in acciaio, ottone e marmo che rappresentano altrettanti magistrati uccisi dalla mafia e sono caratterizzate «da una fascia centrale che simula uno stato di corrosione, che si allarga man mano che ci si allontana dal centro della Piazza», e la scultura di Giovanna De Sanctis, contraddistinta da «due imponenti ali spiegate costruite sul modello della Nike di Samotracia del Louvre di Parigi»[224], sebbene in modo sintetico ed astratto.

Presso il Fondo Prefettura dell'Archivio di Stato di Palermo è presente anche un altro stralcio di un articolo dedicato all'inaugurazione del Palazzo, *Il nuovo Palazzo di Giustizia inaugurato da Togni a Palermo*, pubblicato dal quotidiano "Sicilia" del lunedì, il 3 marzo 1958, anch'esso riportato per completezza.

> «Il Ministro annunzia il risanamento edilizio di quattro vecchi mandamenti cittadini e altre provvidenze a favore della popolazione.
>
> Il nuovo Palazzo di Giustizia di Palermo è stato inaugurato ieri dal Ministro dei Lavori Pubblici On. Giuseppe Togni, il quale, dopo aver pronunciato la breve formula di rito, ha tagliato il tradizionale nastro tricolore teso tra due pilastri dell'ingresso.
> Accanto al Ministro erano il Cardinale Ruffini, il Ministro Mattarella, in veste di avvocato del foro di Palermo, il Sottosegretario del Ministero di Grazia e Giustizia, On. Scalfaro, il Sottosegretario al Commercio Estero Senatore Giardina, l'On. Guerrieri, Sottosegretario ai LL. PP., il Presidente della Regione On. La Loggia, il dott. Merra, I Presidente di Corte d'Appello e il Sindaco Maugeri.
> Un gran numero di autorità è intervenuto alla austera cerimonia.
> Abbiamo notato: il Comm. Micela, Procuratore Generale, il Prof. Gaspare Ambrosini, Giudice della Corte Costituzionale, il dott. Vincenti, Commissario dello Stato presso la Regione Siciliana, il Prefetto Migliore, il Generale Donati Comandante del Territorio, il dott. Mercadante, Presidente del Tribunale, il Questore Commendatore Modica, l'On. Restivo, il Provveditore alle OO.PP. ing. Ghersi, il vice Provveditore comm. Marzagalli, l'ingegnere Capo del Genio Civile Di Lorenzo, il dott. Di Biasi, il Presidente del Consiglio dell'Ordine degli Avvocati, Driseia, il Col. Impellizzeri, Comandante la Legione dei Carabinieri con il Ten. Col. Panato, il Maggiore Campanelli e il Capitano Pontillo, il Col. Ajovalasit Comandante dei Vigili del Fuoco.

---

[223] J. Ciaravino, *Come l'arte disegna l'immagine di una città. La collezione del nuovo Palazzo di Giustizia di Palermo,* in "PER", Rivista quadrimestrale di "Salvare Palermo", n. 10, settembre - dicembre 2004, pp. 8-10.

[224] www.procura.palermo.giustizia.it (ultima consultazione: 20/03/2021).

Erano presenti anche i senatori e i deputati nazionali e regionali, residenti a Palermo e la Giunta Comunale al completo, nonché altre autorità.
Dopo la benedizione, impartita dal Presule, il corteo delle Autorità e un folto stuolo di invitati, hanno fatto ingresso nell'ampio e superbo androne principale del Palazzo, in una estremità del quale era stato approntato un lungo tavolo con una fila di poltrone, dove hanno preso posto i Ministri, i Sottosegretari, il Presidente della Regione, il Sindaco e, al centro, il Cardinale.
Il Sindaco ha preso per primo la parola e, dopo avere accennato alle vicende che hanno caratterizzato la costruzione dell'imponente edificio, ha concluso esternando alle autorità la gratitudine della cittadinanza per la avvenuta realizzazione della monumentale opera, motivo di orgoglio e di vanto per la nostra città.
Si è appressato, quindi, ai microfoni il Sottosegretario alla Giustizia On. Scalfaro, il quale, ha portato il saluto del Ministro di Grazia e Giustizia a tutti magistrati siciliani ed ha poi, con parola appassionata, messo in risalto l'elevata missione dei giudici.
Successivamente, il Ministro Togni ha pronunziato il suo discorso. "É con senso di particolare compiacimento – ha esordito il Ministro – che mi accingo a consegnare all'Amministrazione della Giustizia in rappresentanza del Governo questa moderna opera che assolve, secondo i più avanzati i requisiti della tecnica, le complesse esigenze di un compito fra i più alti del vivere civile". L'oratore ha ricordato per sommi capi le varie tappe che dal lontano 1938 hanno portato al traguardo del completamento del grandioso Palazzo di Giustizia, la cui costruzione ha comportato una spesa di tre miliardi di lire. Dopo aver illustrato i dati tecnici dell'edificio, da noi ampiamente riportati nell'edizione di ieri e dopo aver rilevato che restano ancora da realizzare le opere di abbellimento artistico al cui finanziamento provvederà il Governo con i fondi del bilancio 1958-59, a norma della legge 19 luglio 1949 n. 717, l'On. Togni ha così proseguito: "questi dati, dimostrano la ferma intenzione del Governo di contribuire attivamente al rinnovamento e alla adeguazione di quegli edifici la cui pubblica utilità trova il giusto risalto nella trasformazione dell'Ambiente. Non soltanto nel senso esteriore, ma in quello della coscienza del costume di tutti gli Italiani, così veramente in uno sforzo che può definirsi decisivo per le generazioni che verranno".
"La Regione Siciliana così viva nella sua efficienza e nella sua attività, accolga questo cospicuo contributo del Governo e veda in questo atto di doverosa sensibilità la non fortuita espressione di un apprezzamento del riconoscimento che va oltre le convenzionali manifestazioni della ufficialità per entrare nel quadro di sempre più stretti legami di schietta collaborazione".
A proposito della legge speciale per Palermo il Ministro Togni ha riaffermato la decisa volontà che anima gli uomini della Democrazia Cristiana di risolvere completamente i problemi della città. Pertanto, vista l'impossibilità per motivi di bilancio, di varare nell'attuale legislatura una legge particolare per la città di Palermo, la proposta di risolvere subito il problema più

importante, cioè quello del risanamento edilizio, dei quattro mandamenti urbani mediante una convenzione tra il ministero dei Lavori Pubblici, e dei suoi organi indiretti»[225].

Come si nota, il contenuto dell'articolo è molto simile a quello citato in precedenza, sebbene in questo caso siano stati menzionati un maggior numero di autorità presenti ma non i progettisti o il direttore dei lavori.

Gli ultimi documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Palermo riferibili al Palazzo di Giustizia consistono in alcuni biglietti legati all'invio di fotografie relative alla nuova costruzione ed in un fonogramma trasmesso dal Questore quale resoconto della giornata dell'inaugurazione, dal quale si apprende l'esclusione della rappresentanza dell'ordine forense dalla cerimonia nonché di un comizio tenuto dal Ministro Togni nella stessa giornata:

> «Ieri, alle ore 8,45 è qui giunto in treno il Ministro dei Lavori Pubblici, On. Togni, che alle ore 10 ha inaugurato il nuovo Palazzo di Giustizia, presenti S. Em./za il Cardinale Ruffini, il Ministro delle Poste e Telecomunicazioni, On. Mattarella, il Sottosegretario di Grazia e Giustizia, On. Scalfaro, il Sottosegretario ai Lavori Pubblici, On. Guerrieri, nonché autorità regionali e provinciali e numerosi invitati.
> Durante la cerimonia, un numeroso gruppo di avvocati ha sostato nelle adiacenze della piazza antistante il Palazzo di Giustizia, lamentando che non erano stati estesi gli inviti neppure ad una rappresentanza dell'ordine forense.
> Sembra che gli avvocati vogliano protestare per tale esclusione a mezzo della stampa, proponendo, tra l'altro, di effettuare una seconda cerimonia di inaugurazione che dovrebbe essere promossa dall'amministrazione di Grazia e Giustizia e non più da quella dei Lavori Pubblici. Successivamente, l'On. Ministro ha tenuto nei locali del supercinema un comizio sul tema: "La democrazia cristiana risponde ai suoi avversari".
> Intervenute circa 1.500 persone.
> L'oratore, dopo avere sottolineato la concreta azione del Governo per risolvere il problema della casa e l'impegno assunto dalla Democrazia Cristiana di assicurare, entro la prossima legislatura, una casa ad ogni famiglia, ha accennato alla questione della legge speciale per Palermo, facendo presente che, per risolvere i problemi che maggiormente assillano questa città, si erano stanziati subito 10 miliardi da parte del Governo centrale ed altri 10 miliardi da parte del Governo regionale. In prosegue sarebbe inoltre, erogata una eguale somma da parte degli stessi Governi.

[225] *Il nuovo Palazzo di Giustizia inaugurato da Togni a Palermo*, in "Sicilia", 3 marzo 1958.

Durante il comizio, alcune donne hanno chiesto l'assegnazione immediata di alloggi all'Onorevole Ministro, il quale ha promesso che il problema della casa sarà risolto entro breve tempo.

L'Onorevole Ministro ha, quindi, visitato alcuni lotti di case popolari in costruzione in questo rione Romagnolo, e la data inizio lavori per il prolungamento di via Porto, nel rione Spasimo, dove alcune donne hanno rappresentato all'Onorevole Ministro necessità di costruire case popolari a prezzo minimo per le categorie più disagiate.

Alle ore 16,15 l'Onorevole Togni è ripartito in treno diretto a Roma.

Nessun incidente.

Il Questore»[226].

L'invio di fotografie relative al nuovo Palazzo di Giustizia è testimoniato da diversi documenti: il Capo del Servizio Informazioni - Div. VII della Presidenza del Consiglio dei Ministri, Gilberto Bernabei, il 5 marzo 1958 richiedeva all'addetto stampa della Prefettura di Palermo «alcune foto, possibilmente nel formato 18 x 24, che illustrino il nuovo palazzo di Giustizia di Palermo», da destinarsi alla stampa nazionale ed estera. Le immagini dovevano rispondere a specifici requisiti: «dette foto (sono da escludere quelle dell'inaugurazione) dovrebbero contenere elementi umani in primo piano che le rendano vive e interessanti, poiché la stampa estera, alla quale sono particolarmente destinate, pubblica solo quelle rispondenti ai suddetti requisiti»[227].
Il 22 marzo il Prefetto trasmetteva le fotografie richieste alla Presidenza del Consiglio dei Ministri. Servizi Spettacolo, informazioni e proprietà intellettuale ed il 16 aprile Bernabei rispondeva ringraziando per l'invio.

Si trattava di quattro fotografie, rispondenti alle richieste poiché contenenti figure umane, che raffiguravano una vista esterna e tre interni del Palazzo. L'immagine esterna era presa di scorcio, da un'angolazione simile a quella utilizzata per il disegno del progetto presentato al Concorso dai fratelli Rapisardi, poiché mostrava la facciata principale, parte di quella orientata ad ovest e la grande piazza antistante, animata da automobili in movimento e parcheggiate, da persone (a piedi, in bicicletta ed in motocicletta) e da una carrozza. Si notava, inoltre, l'ampia strada sul fianco ovest, corso Alberto Amedeo – ove alla fine degli anni Ottanta sarebbe stato costruito un sottopassaggio al fine di decongestionare il traffico – e delle aiuole, prive di vegetazione, che scandivano il centro

[226] Fonogramma del 3 marzo 1958, Archivio di Stato di Palermo, Fondo Prefettura, b. 1025, n. 0149 gab.

[227] Richiesta foto del Palazzo di Giustizia alla Prefettura di Palermo, 5 marzo 1958, Archivio di Stato di Palermo, Fondo Prefettura, b. 1025, prot. n. 683/df/f2.

della piazza. Le immagini degli interni si riferivano, invece, all'Aula Magna – riconoscibile per la presenza delle numerose poltrone e per la parete di fondo caratterizzata da un'apertura a vetri continua e non da un'abside –, ad un'Aula per le udienze e ad una vista del vasto ambulacro del primo piano, riconoscibile rispetto ai medesimi ambienti degli altri piani, per il colore delle colonne, bianche.

La presenza di figure umane – giudici, carabinieri e civili – nelle fotografie appena descritte consente di "misurare" meglio gli enormi spazi: la dimensione colossale delle colonne poste ai lati dell'ingresso ad un'Aula di udienza, ad esempio, è esaltata dalla presenza di due carabinieri posti a ridosso di una colonna, mentre la profondità dell'ambulacro si coglie per la presenza di figure in lontananza, non riconoscibili poiché troppo distanti. Anche la spazialità dell'Aula risulta maggiormente misurabile per via delle figure e degli elementi apposti – la balaustra, il bancone per la Corte e le sedie, i tavoli e le sedie per gli avvocati ed i procuratori e la seduta collettiva laterale – ed entro la nicchia posta al centro dell'abside si nota la presenza di un Crocifisso.

Le fotografie citate ed analizzate in precedenza, invece, erano ben 22 e facevano parte di un vero e proprio album, inviato al Prefetto Giuseppe Migliore dall'Ingegnere Capo del Genio Civile Di Lorenzo il 3 marzo 1958, come già ricordato e come dimostrato dalla missiva allegata alle immagini, nella quale il Prefetto lodava la «grandiosità dell'opera», che si riporta di seguito:

> «Egregio Ingegnere,
> Ho ricevuto in gradito omaggio la documentazione fotografica dei locali del nuovo Palazzo di Giustizia e devo sentitamente ringraziarLa della cortese attenzione.
> Anche attraverso le mie recenti visite ho avuto occasione di rendermi personalmente conto della grandiosità dell'opera e desidero esprimerLe il mio più vivo compiacimento per il contributo appassionato e competente da Lei dato alla realizzazione.
> Il mio compiacimento La prego compiacersi di estendere ai Suoi più diretti collaboratori con l'espressione del mio particolare apprezzamento.
> Con molti cordiali saluti.
> (G. Migliore)»[228].

[228] Lettera del Prefetto Giuseppe Migliore a Diego Di Lorenzo, 3 marzo 1958, Archivio di Stato di Palermo, Fondo Prefettura, b. 1025.

# BIBLIOGRAFIA RAGIONATA

# LA QUESTIONE DEL RAPPORTO ARTE-ARCHITETTURA IN ITALIA FRA LE DUE GUERRE


- *Annuario della R. Scuola Superiore di Architettura di Roma. Anno accademico 1925-26*, pp. 292-293.
- *La pittura murale e la scultura decorativa*, in *V Triennale di Milano*, cat. della mostra, Milano, Palazzo dell'Arte, maggio-settembre 1933, Milano 1933, pp. 65-66.
- A. Tofanelli (a cura di), *Le opere del fascismo nel decennale,* Milano, prima edizione 1932, terza edizione ampliata 1934.
- *Dopo Sant'Elia. Scritti di Giulio Carlo Argan, Carlo Levi, Matteo Marangoni, Annalena Pacchioni, Giuseppe Pagano, Alessandro Pasquali, Agnoldomenico Pica, Lionello Venturi, con il Manifesto dell'Architettura futurista di Antonio Sant'Elia*, Milano 1935.
- A. Pica, *Nuova Architettura Italiana,* Quaderni della Triennale, Milano 1936.
- *Convegno di arti: 25-31 ottobre 1936. Tema: Rapporti dell'architettura con le arti figurative*. Roma, Reale Accademia d'Italia 1937.
- *L'ordinamento sindacale fascista delle Belle Arti,* a cura del Sindacato delle Belle Arti, Roma 1939.
- B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna,* Torino 1950.
- A. Pica, *Storia della Triennale 1918-1957*, Milano 1957.
- L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna,* Roma-Bari 1960.
- C. Maltese, *Storia dell'arte in Italia, 1785-1943,* Torino 1960.
- C. L. Ragghianti, *Arte moderna in Italia 1915-1935*, cat. della mostra, Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio - 28 maggio 1967, Firenze 1967.
- P. Portoghesi, *L'eclettismo a Roma, 1870-1922*, Roma 1968.
- C. De Seta, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre,* Roma-Bari 1972.
- L. Patetta, *L'architettura in Italia 1919-1943. Le polemiche,* Milano 1972.
- E. Crispolti, B. Hinz, Z. Birolli, *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Milano 1974.
- P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media,* Bari 1975.
- C. Bordoni, *Cultura e propaganda nell'Italia fascista,* Messina-Firenze 1975.
- U. Silva, *Ideologia e arte del fascismo,* Milano 1975.
- F. Tempesti, *Arte dell'Italia fascista,* Milano 1976.
- S. Danesi, L. Patetta (a cura di), *Il Razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo*, Venezia 1976.
- M. Tafuri, F. Dal Co, *Architettura contemporanea,* Milano 1976.
- R. Bossaglia (a cura di), *Il Novecento italiano. Storia, documenti, iconografia,* Milano 1979.
- G. Armellini, *Le immagini del fascismo nelle arti figurative*, Milano 1980

- J. Clair (a cura di), *Les Réalismes 1919-1939 entre révolution et réaction*, cat. della mostra, Parigi, Centre Georges Pompidou, 17 dicembre 1980 - 20 aprile 1981, Parigi 1980

- E. Di Stefano, *Le arti figurative,* in *Palermo 1900,* cat. della mostra, Palermo, Civica Galleria d'Arte Moderna "Empedocle Restivo", Palermo 1981, pp. 195-208.

- R. Barilli, F. Caroli, V. Fagone et al. (a cura di), *Anni Trenta. Arte e Cultura in Italia,* cat. della mostra, Milano 27 gennaio-30 aprile 1982, Galleria Vittorio Emanuele, Sagrato del Duomo, Palazzo Reale Sala delle Cariatidi, ex Arengario, Milano 1982

- R. Bossaglia D. Formaggio, A. Pica et al., *Il Novecento italiano 1923-1933*, cat. della mostra, Milano, Palazzo della Permanente, 12 gennaio - 27 marzo 1983, Milano 1983

- E. Guidoni, M. Regni Sennato (a cura di), *La Sapienza nella città universitaria 1935/1985*, cat. della mostra, Università degli studi di Roma "La Sapienza", Palazzo del Rettorato, 28 giugno-15 novembre 1985, Roma 1985.

- S. Lux, E. Coen (a cura di), *1935: Gli artisti nell'università e la questione della pittura murale,* cat. della mostra, Università degli studi di Roma "La Sapienza", Palazzo del Rettorato, 28 giugno-31 ottobre 1985, Roma 1985.

- M. Calvesi, E. Guidoni, S. Lux (a cura di), *E 42. Utopia e scenario del regime. Urbanistica architettura arte e decorazione,* cat. della mostra, aprile-maggio 1987, Venezia 1987.

- S. Sciascia, *Invenzione di una prefettura. Le tempere di Duilio Cambellotti nel Palazzo del Governo di Ragusa,* Milano 1987.

- *L'area degli iblei tra le due guerre*, Ragusa 1987.

- L. Malvano, *Fascismo e politica dell'immagine,* Torino 1988.

- G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Torino 1989.

- F. Grasso, *Pittori siciliani dell'800 e del primo '900,* Palermo 1989.

- P. Barocchi, *Dal Novecento ai dibattiti sulla figura e sul monumentale 1925-1945*, in *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti polemiche documenti,* Torino 1990, vol. III.

- D. Guzzi, *2% Considerazioni in margine*, Roma 1990.

- R. Bertoni, *Sicilia: mito e realtà. Artisti siciliani nell'arte contemporanea,* cat. della mostra, Trapani, 18 maggio-5 settembre 1991, Bologna 1991.

- R. A. Etlin, *Modernism in Italian architecture, 1890-1940,* Cambridge 1991.

- M. A. Fusco, *La pittura del primo Novecento nel Meridione (1900-1945),* in C. Pirovano (a cura di), *La pittura in Italia. Il Novecento. 1. 1900-1945,* Milano 1992, pp. 567-616.

- L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani. II. Pittura* (a cura di M. A. Spadaro), Palermo 1993.

- M. Nobile, *Ragusa 1928-1938. Una città in cantiere. Genesi di un capoluogo di provincia,* Ragusa 1994.

- L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani. III, Scultura* (a cura di B. Patera), Palermo 1994.

- A. Panzetta, *Dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento,* Torino 1994.

- G. Ciucci (a cura di), *Classicismo Classicismi. Architettura Europa/America 1920-1940*, Milano 1995.

- *Art and Power. Europe under the dictators 1930-45*, cat. della mostra, 26 ottobre 1995-21 gennaio 1996, Londra 1995.

- S. Troisi, *Arte in Sicilia negli anni Trenta,* cat. della mostra, Marsala, Ex Convento del Carmine, 13 luglio-15 settembre 1996, Napoli 1996.

- E. Crispolti, M. Masai Dan, D. De Angelis (a cura di), *Arte e stato. Le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie (1927-1944)*, cat. della mostra, museo Revoltella, Trieste, Palazzo delle Albere, Trento, Milano 1997.

- G. Frazzetto (a cura di), *La questione siciliana. Temi della cultura artistica del '900,* Catania 1997.

- G. Barbera (a cura di), *Gli anni dimenticati. Pittori a Messina tra Otto e Novecento,* cat. della mostra, Messina 1998.

- V. Fagone, G. Ginex, T. Sparagni (a cura di), *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950,* cat.della mostra, Milano 1999.

- G. Mucchi, *Le occasioni perdute: memorie 1899-1993,* Milano 1999.

- P. Nicoloso, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, Milano 1999.

- S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia, 1919–1943,* Bologna 2000.

- V. Cazzato (a cura di), *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, Tomo I, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2001.

- P. Barbera, *Architettura in Sicilia tra le due guerre,* Palermo 2002.

- C. Barucci (a cura di), *I progetti per le chiese della diocesi di Messina nel concorso del 1932,* Roma 2002.

- G. Barbera (a cura di), *Arte e Stato. Le esposizioni sindacali in Sicilia (1928-1942),* 2 voll., Messina 2003.

- V. Franchetti Pardo (a cura di), *L'architettura nelle città italiane del XX secolo dagli anni Venti agli anni Ottanta,* Milano 2003.

- G. Ciucci, G. Muratore (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, Milano 2004.

- A. Sironi (a cura di), *Sironi. La grande decorazione,* Milano 2004.

- L. Dufour, *Nel segno del littorio. Città e campagne siciliane nel ventennio,* Caltanissetta 2005.

- M. C. Di Natale (a cura di), *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia 1934-1937. Cultura tra critica e cronache,* vol. I, Caltanissetta 2006.

- M. C. Di Natale (a cura di), *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia 1938-1942. Cultura tra critica e cronache,* vol. II, Caltanissetta 2007.

- E. Gentile, *Fascismo di pietra*, Bari 2007.

- E. Longari, *Sironi e la V Triennale di Milano,* Nuoro 2007.

- S. Valtieri, *28 dicembre 1908. La grande ricostruzione dopo il terremoto del 1908 nell'area dello Stretto*, Roma 2008.

- S. MacDonald, *Difficult Heritage. Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, New York 2008.

- P. Nicoloso, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista,* Torino 2008.

- P. Barbera, *Le arti figurative nelle riviste di architettura,* in L. Mozzoni, S. Santini (a cura di), *Architettura dell'Eclettismo. Il rapporto tra l'architettura e le arti (1930-1960),* Napoli 2009, pp. 139-163.

- L. Mozzoni, S. Santini, *Architettura dell'eclettismo: il rapporto tra l'architettura e le arti (1930-1960),* Napoli 2009.

- S. Salvagnini, *L'Ufficio per l'Arte Contemporanea e la politica artistica di Bottai nei fondi dell'ACS*, in P. Fossati, *La passione del critico. Scritti scelti sulle arti e la cultura del Novecento*, Milano 2009.

- J. Arthurs, *Il fascismo come "eredità" nell'Italia contemporanea,* in A. Mammone, N. Tranfaglia, G. A. Veltri (a cura di), *Un paese normale? Saggi sull'Italia contemporanea,* Milano 2011, pp. 207-230.

- D. Lacagnina (a cura di), *Immagini e forme del potere. Arte, critica e istituzioni in Italia fra le due guerre*, Palermo 2011.

- F. Mazzocca (a cura di), *Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre*, cat. della mostra, Musei San Domenico di Forlì, 2 febbraio-16 giugno 2013, Bologna 2013.

- G. P. Piretto (a cura di), *Memorie di pietra,* Milano 2014.

- E. Pontiggia (a cura di), *Mario Sironi 1885-1961,* cat. della mostra, Roma, Complesso del Vittoriano, 4 ottobre 2014-8 febbraio 2015, Milano, 2014.

- M. G. Messina, *Lo stile 2%,* in *2%/717/1949. La legge del 2% e l'arte negli spazi pubblici*, Roma 2017.

- G. Celant (a cura di), *Post Zang Tumb Tuuum. Art Life Politics: Italia 1918-1943*, cat. della mostra, Milano, Fondazione Prada, 18 febbraio-28 giugno 2018, Milano 2018.

- M. C. Ghia, *Bruno Zevi e la sua storia dell'architettura moderna,* in A. I. Lima (a cura di), *Bruno Zevi e la sua eresia necessaria,* Atti del Convegno, 23-24 maggio 2018, Palermo-Catania, Palermo 2018.

- H. Hökerberg, *Architecture as propaganda I twentieth-century totalitarian regimes. History and heritage,* Firenze 2018.

- E. Boeri, R. Dulio (a cura di), *Dopo la sintesi delle arti. Dialoghi e rapporti tra artisti e architetti nel Novecento*, in "Studi e ricerche di storia dell'architettura", n. 8, a. 4, numero monografico, 2020.


## ARTICOLI SU RIVISTE

### • Architettura e Arti Decorative


- M. Piacentini, *Il Momento architettonico all'estero*, in "Architettura e Arti Decorative", fasc. I, gennaio 1921, pp. 32-76.

- A. Foschini, *Concorso internazionale per il Monumento all'Indipendenza del Brasile,* in "Architettura e Arti Decorative", anno I, fasc. II, luglio-agosto 1921, p. 196.

- G. Giovannoni, *Un quesito architettonico nel chiostro di Monreale,* in "Architettura e Arti Decorative", anno I, fasc. II, luglio-agosto 1921, pp. 242-262.

- M. Piacentini, *La Mostra di architettura alla prima Biennale romana,* in "Architettura e Arti Decorative", fasc. III, settembre-ottobre 1921, pp. 284-297.
- G. V., *Il concorso per l'Arco di Trionfo ai Caduti di Genova*, in "Architettura e Arti Decorative", VII, marzo 1923, pp. 319-333.

- S. Rowland Pierce (trad. Bagnani), *Il tempio di Giove Olimpico a Girgenti, Sicilia,* in “Architettura e Arti Decorative”, III, fasc. IX, 1923, pp. 385-391.
- *Il concorso per cinque fontane indetto dal Comune di Roma,* in “Architettura e Arti Decorative”, IV, dicembre 1924, pp. 180-190.
- *Concorsi. Bari. Concorso per il manicomio provinciale,* in “Architettura e Arti Decorative”, IV fasc. VIII, aprile 1925, pp. 359-360 e 372-375.
- A. Muñoz, *Marcello Piacentini*, in “Architettura e Arti decorative”, V, 1925, 1-2, pp. 1-96.
- L. Piccinato, *Il Pensionato Artistico 1927*, in “Architettura e Arti Decorative”, VII, fasc. VI, febbraio 1927, pp. 271-281.
- R. Papini, *L’Architettura Europea e il concorso di Ginevra,* in “Architettura e Arti Decorative”, VII, fasc. I-II, settembre-ottobre 1927, pp. 32-36.
- *I Congresso Nazionale dei Sindacati Fascisti degli Architetti in Roma*, Sindacato Nazionale Architetti. Pagine di vita sindacale, in “Architettura e Arti Decorative”, fasc. IX, maggio 1928, Supplemento.
- *La Casa Madre dei Mutilati in Roma dell’arch. Marcello Piacentini,* in “Architettura e Arti Decorative”, VII, fasc. X, giugno 1928, pp. 433-458.
- *Sindacato nazionale architetti. Pagine di vita sindacale,* in “Architettura e Arti Decorative”, VII, fasc. X, giugno 1928, p. 481.
- N.d.R., *Il Palazzo di Giustizia di Messina*, in “Architettura e Arti decorative”, VIII, fasc. VIII, aprile 1929, pp. 352-371.
- *Sindacato nazionale architetti. Pagine di vita sindacale. Manifestazioni di vita sindacale in Sicilia*, in “Architettura e Arti Decorative”, fasc. III, ottobre-novembre 1929, p. 147.
- M. Piacentini, *Francesco Fichera architetto siciliano*, in “Architettura e Arti Decorative”, giugno 1930, pp. 433-460.
- F. Reggiori, *La Triennale di Monza. IV Mostra Internazionale delle Arti Decorative,* in “Architettura e Arti Decorative”, IX, fasc. XI, luglio 1930, pp. 481-526.
- *Notiziario. Risultato e strascichi del Concorso per il Palazzo degli Studi in Siracusa,* in “Architettura e Arti Decorative”, IX, fasc. XII, agosto 1930, s.p.
- F. Fichera, *L’esposizione internazionale di architettura moderna in Budapest. Diario a tre dimensioni*, in “Architettura e Arti Decorative”, fasc. V-VI, gennaio-febbraio 1931, pp. 281-287.
- *Il Concorso Nazionale per il progetto della Nuova Palazzata di Messina*, in “Architettura e Arti Decorative”, agosto 1931, pp. 583-614.


## • Architettura


- M. Piacentini, *Il nostro programma,* in “Architettura”, XI, gennaio 1932, p. 1.
- G. Vaccaro, *Edifici postali e stazioni ferroviarie dell’arch. Angiolo Mazzoni,* in “Architettura”, X, fasc. V, maggio 1932, pp. 223-235.
- N.d.R., *Risveglio architettonico in Sicilia*, “Architettura”, fasc. VI, giugno 1932, p. 275.
- *Esito del concorso per il Piano regolatore di Catania,* in “Architettura”, XI, fasc. VII, luglio 1932, p. 392.
- N. d. R., *Cippo Onorario a Reggio Calabria - Arch. Camillo Autore*, in “Architettura”, XI, fasc. VIII, agosto 1932, p. 422.
- M. Piacentini, *Ernesto Basile,* in “Architettura”, XI, fasc. IX, settembre 1932, p. 507.

- *Concorso per le chiese della diocesi di Messina*, in “Architettura”, XI, novembre 1932, numero speciale.
- *Pagine di vita sindacale. Importante assemblea del sindacato architetti di Catania*, in “Architettura”, fasc. II, febbraio 1933, p. 128.
- M. Piacentini, *Significato dell’Esposizione*, in “Architettura”, XI, 1933, XII, numero speciale, Triennale di Milano, pp. 1-5.
- *Mostra dell’Italia che si rinnova,* in “Architettura”, XI, 1933, XII, numero speciale, Triennale di Milano, p. 145.
- P. Marconi, *Conclusione sulla V Triennale*, in “Architettura”, XI, 1933, XII, numero speciale, Triennale di Milano, p. 169.
- G. Rapisardi, *Edificio della Facoltà di Lettere e Filosofia*, in “Architettura”, XIV, 1935, numero speciale: La Città Universitaria di Roma, pp. 55-59.
- G. Rapisardi, *Facoltà di Giurisprudenza e di Scienze Politiche*,Architettura”, XIV, 1935, numero speciale: La Città Universitaria di Roma, pp. 60-64.
- *Realizzazione costruttiva dell’Impero. Appello agli architetti italiani,* in “Architettura”, IV, giugno 1936, pp. 241-244.
- *L’edificio dell’Italia all’esposizione internazionale di Parigi 1937,* in “Architettura”, XV, novembre 1936, pp. 521-526.
- *Piano dell’Esposizione Universale di Roma 1941,* in “Architettura”, XV, aprile 1937, pp. 181-192.
- *Pantheon dei caduti siracusani. Architetti Gaetano e Ernesto Rapisardi,* in “Architettura”, fasc. X, ottobre 1937, pp. 563-570.
- S. Muratori, *Concorso per il nuovo Palazzo di Giustizia di Palermo*, in “Architettura”, XVII, 11, novembre 1938, pp. 688-695.
- M. Piacentini, *Recenti opere di Francesco Fichera*, in “Architettura”, fasc. X, ottobre 1939, pp. 589-606.
- M. Accascina, *Le mostre retrospettive di architettura e sindacale di architettura a Palermo*, in “Architettura”, luglio 1940, pp. 323-348.
- P. Carbonara, *La colonizzazione del latifondo Siciliano*, in “Architettura”, XX, maggio 1941, pp. 179-184.
- M. Accascina, *I borghi di Sicilia*, in “Architettura”, XX, maggio 1941, pp. 185-198.
- *Il Palazzo di Giustizia di Milano. Architetto Marcello Piacentini,* in “Architettura”, XX, 1-2, gennaio-febbraio 1942, numero monografico.

## • Casabella

- G. Pagano, *Programma 1933*, in “Casabella”, dicembre 1932, pp. 9-10.
- L. Venturi, *Per la nuova architettura,* in ”Casabella”, gennaio 1933.
- G. Pagano, *V Triennale di Milano,* in “Casabella”, maggio 1933, p. 31.
- G. Argan, *Punti di partenza della nuova architettura,* in “Casabella”, aprile 1933, pp. 2-3.
- P. Torriano, *La pittura murale alla Triennale di Milano,* in “Casabella”, giugno 1933, pp. 28-33.
- C. Levi, *Considerazioni sull’architettura,* in “Casabella”, settembre 1934, pp. 2-4.

## • Costruzioni-Casabella

- R. Giolli, *Piccola inchiesta sul palazzo di Giustizia*, in “Costruzioni-Casabella”, n. 179, 1942, p. 30.
- R. Giolli, *Intervallo ottimista*, in “Costruzioni-Casabella”, n. 184-185, aprile-maggio 1943.

## • Domus

- L. Piccinato, *Una casa in campagna di M. Piacentini*, in “Domus”, n. 2, febbraio 1928.
- G. Ponti, *Alcuni particolari dell’arredamento della casa madre dei Mutilati,* in “Domus”, n. 3, marzo 1928.
- L. Piccinato, *Aspetti dell’architettura d’oggi in Italia: il Cinema Barberini di Marcello Piacentini,* in “Domus”, n. 39, marzo 1931.
- L. Vitali, *Noi e l’affresco,* in “Domus”, a. V, n. 58, ottobre 1932, p. 593.
- G. Ponti, *I fascicolo dedicato alla Triennale,* in “Domus”, maggio 1933, p. 223.

## • Emporium

- L. Angelini, *Concorsi d’architettura in Italia,* in “Emporium”, n. 263, gennaio 1913.
- L. Angelini, *Per un’affermazione di nuova architettura romana*, in “Emporium”, Vol. XLVII, n. 281, maggio 1918, p. 227-240.
- G. Guida, *Il concorso per il monumento a Toti vinto da Arturo Dazzi,* in “Emporium”, vol. XLVIII, n. 288, dicembre 1918, pp. 328-334.
- A. Lancellotti, *La 89esima Mostra d’arte della società amatori e cultori*, in “Emporium”, vol. LI, n. 305, maggio 1920, pp. 249-258.
- F. Sapori, *La XII Mostra d’Arte a Venezia. I. La scultura italiana,* in “Emporium”, Vol. LI, n. 306, giugno 1920, p. 267-277.
- C. Gradara, *Il Monumento alla memoria dei Ferrovieri dello Stato di Roma,* in “Emporium”, Vol. LII, n. 307-308, luglio-agosto 1920, pp. 97-99.
- *Il concorso per il nuovo palazzo dell’istituto nazionale di istruzione professionale in Roma*, in “Emporium”, n. 307-308, luglio-agosto 1920.
- F. Sapori, *La prima mostra biennale d’arte in Roma,* in “Emporium”, Vol. LIV, n. 319, 1921, pp. 303-319.
- L. Angelini, *Cronache fiorentine. Il nuovo teatro Savoia a Firenze,* in “Emporium”, aprile 1923, pp.268-272.
- R. Papini, *La seconda Biennale romana,* in “Emporium”, vol. LIX, n. 352, aprile 1924, pp. 93-115.
- G. Muzio, *Espansione e sistemazioni edilizie della città: la ricostruzione dell’area della Fiera nel centro di Bergamo,* in “Emporium”, n. 372, dicembre 1925.
- A. Nezi, *Le sistemazioni metropolitane moderne: la grande Roma di M. Piacentini,* in “Emporium”, n. 376, aprile 1926.
- R. Giolli, *Cronache milanesi. La seconda mostra del Novecento Italiano,* in “Emporium”, vol. LXIX, n. 411, 1929, pp. 172-178.
- F. Sapori, *Artisti contemporanei. Eleuterio Riccardi*, in “Emporium”, vol. LXIX, n. 414, giugno 1929, pp. 323-338.

- A. Agueci, *Cronache palermitane. La II mostra d'arte del sindacato siciliano: l'ottocento e il novecento*, in "Emporium", Vol. LXIX, n. 414, giugno 1929, pp. 380-384.

- Nezi, *Artisti contemporanei accademici d'Italia. Marcello Piacentini,* in "Emporium", vol. LXXI, n. 422, febbraio 1930, pp. 83-108.

- A. Agueci, *Cronache palermitane. La prima mostra siciliana d'arte sacra*, in "Emporium", Vol. LXXI, n. 422, febbraio 1930, pp. 125-128.

- A. Agueci, *Cronache palermitane. La terza Esposizione del sindacato regionale fascista Belle Arti di Sicilia*, in "Emporium", Vol. LXXV, n. 448, aprile 1932, pp. 234-240.

- R. Pacini, *Cronache romane. La terza mostra del sindacato laziale di Belle Arti*, in "Emporium", Vol. LXXV, n. 448, aprile 1932, p. 246-254.

- A. Benedetti, *Cronache romane. Il ministero dell'Aeronautica*, in "Emporium", vol. LXXVI, n. 451, luglio 1932, pp. 57-61.

- G. C. Polidori, *Cronache faentine. Mostra d'arte e dell'artigianato a Faenza,* in "Emporium", vol. LXXVII, n. 457, gennaio 1933, pp. 60-63.

- F. Abbiati, *La Diciannovesima Biennale. Il ritratto ottocentesco e l'arte nostra contemporanea,* in "Emporium", vol. LXXIX, n. 474, giugno 1934, pp. 323.

- R. Papini, *Le arti a Milano nel 1936*, in "Emporium", vol. LXXXIV, n. 500, agosto 1936, pp. 72-73.

- R. Papini, *La quinta Triennale a Milano. Ispezione alle arti*, in "Emporium", vol. LXXVIII, n. 468, dicembre 1936, p. 354.

- R. Papini, *Le Arti a Milano nel 1936,* in "Emporium", vol. LXXXIV, n. 500, agosto 1936, pp. 64-115.

- A. F., *Roma. La VII Mostra Sindacale - Le mostre di Luigi Pirandello e Norberto Pazzini - La rassegna pittorica - Gli scultori - Il Bianco e Nero - La prima mostra nazionale delle realizzazioni urbanistiche - Alla Galleria della Cometa - Le altre gallerie*, in "Emporium", vol. LXXXVI, n. 511, 1937, p. 388-391.

- C. Battaglia, *Palermo. La IX Mostra Sindacale d'Arte*, in "Emporium", Vol. XC, n. 539, novembre 1939, pp. 258-260.

- G. M. Lo Duca, *Conclusioni sulla "New York World's Fair 1939"*, in "Emporium", Vol. XC, n. 540, dicembre 1939, 265-278.

- A. Crespi, *Roma. Ercole Drei alle Terme,* in "Emporium", vol. XCIV, n. 564, dicembre 1941, pp. 278-279.

- A. Crespi, *Il sacrario marconiano in Pontecchio*, in "Emporium", vol. XCIV, n. 564, dicembre 1941, pp. 279-280.
- C. Battaglia, Palermo. *La X mostra d'arte del sindacato siciliano*, in "Emporium",, Vol. XCIV, n. 564, dicembre 1941, pp. 285-286.

- S. R., Palermo. *La XI sindacale siciliana*, in "Emporium", Vol. XCVI, n. 576, dicembre 1942, pp. 547-550.


## • L'Architettura Italiana


- *Progetto del Palazzo di Giustizia per la città di Bergamo (Arch. Marcello Piacentini)*, in "L'Architettura italiana", 1916, X, pp. 91-93.

- *Progetto del Palazzo di Giustizia di Messina*, in "L'Architettura Italiana", XI (1 gennaio 1916), 4, pp. 38-44, tav. 13.

- *Il nuovo Palazzo di Giustizia di Messina*, in “L’Architettura Italiana”, XVIII (1 ottobre 1923), 10, p. 118, tav. 40.

## • Nuova Antologia

- G. Ponti, *La Triennale di Milano,* in “Nuova Antologia. Rivista di lettere, scienze ed arti”, 1 ottobre 1933, n. 68, fasc. 1477, pp. 439-449.
- M. Sarfatti, *Arti decorative, ovvero: l’oggetto corre dietro alla propria ombra*, in “Nuova Antologia. Rivista di lettere, scienze ed arti”, 1 luglio 1936, fasc. 1543, p. 57.

## • Opere Pubbliche

- *Terra trapanese nelle realizzazioni fasciste,* in *Opere pubbliche. Rassegna dello sviluppo dell’Italia imperiale*, anno VII, vol. 3-4, marzo-aprile 1937.
- *Ragusa e provincia nelle realizzazioni fasciste*, in *Opere pubbliche. Rassegna dello sviluppo dell’Italia imperiale*, anno VII, vol. 5-7, maggio-luglio 1937.
- *Le realizzazioni fasciste in provincia di Messina*, in *Opere pubbliche. Rassegna dello sviluppo dell’Italia imperiale*, anno VII, numero 10-12, ottobre dicembre 1937.

## • Primato

- V. Guzzi, *La legge per le arti figurative*, in “Primato”, anno III, n. 8, 15 aprile 1942, p. 153.
- *La legge per gli artisti*, in “Primato”, anno III, n. 11, 1 giugno 1942, p. 209.
- *La legge per gli artisti*, in “Primato”, anno III, n. 12, 15 giugno 1942, p. 234.
- *La legge per gli artisti*, in “Primato”, anno III, n. 13, 1 luglio 1942, p. 252.
- *La legge per gli artisti*, in “Primato”, anno III, n. 14, 15 luglio 1942, p. 270.
- *La legge per gli artisti*, in “Primato”, anno III, n. 15, 1 agosto 1942, p. 290.
- V. Guzzi, *Architettura e Arti figurative*, in “Primato”, anno III, n. 15, 1 agosto 1942, p. 280.

## • Quadrante

- C. Cagli, *Muri ai pittori,* in “Quadrante”, maggio 1933, p. 19.
- P. M. Bardi, *Considerazioni sulla Triennale,* in “Quadrante”, giugno 1933, p. 7.
- V. Ghiringhelli, *Pitture murali nel Palazzo della Triennale*, in “Quadrante”, giugno 1933, p. 8.
- G. Severini, “Lettere a Quadrante”, *Sul mosaico come modo di espressione e di tecnica*, in “Quadrante”, giugno 1933, p. 31.

## • Rassegna d’Architettura

- *I rapporti dell’architettura con le arti figurative al VI. Convegno Volta*, in “Rassegna di Architettura. Rivista mensile di Architettura e decorazione”, novembre 1936, pp. 377-381.
- *L’inchiesta di Rassegna di Architettura*, in “Rassegna di Architettura. Rivista mensile di Architettura e decorazione”, novembre 1936, p. 381.
- *I risultati della nostra inchiesta*, in “Rassegna di Architettura”, dicembre 1936, pp. 444-445.
- *I risultati della nostra inchiesta*, in “Rassegna di Architettura”, gennaio 1937, pp. 33-34.

- B. Moretti, *L'Architettura e le arti figurative*, in "Rassegna di Architettura", gennaio 1940, pp. 1-33.


### • Altre riviste


- A. Maraini, *Un anno di mostre dei Sindacati regionali,* in "Dedalo", 1930, anno X, vol. III, p. 679.
- A. Maraini, *L'Arco dei Caduti di Genova,* in "Bollettino d'Arte", XXV, luglio 1931, pp. 32-40.
- U. Ojetti, *Lettera a Marcello Piacentini sulle colonne e gli archi,* in "Pegaso", febbraio 1933, pp. 213-215.
- L. Cheronnet, *La Ve Exposition Triennale de Milan*, in "Art e Décoration", Parigi, 1933, p. 246.
- M. Sironi, *Monumentalità fascista*, in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", novembre 1934, p. 84.
- M. Sironi, *Racemi d'oro,* in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", marzo 1935, p. 41.
- G. Bottai, *La legge sulle arti figurative*, in "Le Arti, Rassegna bimestrale dell'arte antica e moderna" a cura della Direzione generale delle arti, anno IV, fascicolo IV, aprile-maggio 1942, p. 244.
- *L'Architettura moderna in Italia*, in "La Casa". Quaderni di Architettura e di Critica diretti da Pio Montesi, n. 6, 1960.
- B. Zevi, *Marcello Piacentini: morì nel 1925,* in "L'architettura, cronache e storia", n. 58, agosto 1960.
- G. Canella, V. Gregotti, *Il Novecento e l'architettura,* in "Edilizia moderna", n. 81, dicembre 1963.
- C. Sanguineti Lazagna, *La concezione delle arti figurative nella politica culturale del fascismo,* in "Il movimento di liberazione in Italia", fasc. 4, a. XIX, 1967.
- C. Melograni, *Passato e presente nell'architettura italiana contemporanea (1926-1945),* in "Rassegna dell'istituto di Architettura e Urbanistica", agosto 1969.
- V. Zagarrio, *Il fascismo e la politica delle arti,* in "Studi Storici", aprile-giugno, a. 17, n. 2, 1976, pp. 235-256.
- E. Ippoliti, M. Unali, *La chiesa e la piazza di S. Giovanni Bosco al Tuscolano*, in "Dossier di Urbanistica e Cultura del territorio", 1990, n. 10, pp. 58-81.
- S. MacDonald, *Is "Difficult Heritage" Still "Difficult"?* in *Museums Managing the Tensions of Change*, "Museum International", numero speciale, 67, 2015, pp. 6-22.
- L. Quattrocchi, *Esporre l'arte dell'era fascista. Cronache e storia*, in "Italia contemporanea", 279, 2015, pp. 529-544.
- O. Lanzarini, *«Arte al servizio di un'idea». Il ruolo dell'Esposizione dell'Aeronautica Italiana (1934) nel dialogo tra arte, architettura, politica e pubblico*, in "Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage", n. 14, 2016.
- E. Longari, *Sironi alla prova. La V Triennale: una grande sfida vinta*, in "Firenze Architettura", n. 2, 2018.
- C. Belmonte, *La Sapienza, il fascismo, una mostra. Snodi critici nella ricezione dell'arte del Ventennio negli anni Ottanta,* in "Studi di Memofonte", n. 24, 2020.


## ARTICOLI SU QUOTIDIANI


- *Sindacato nazionale architetti*, in "Il lavoro d'Italia", 14 aprile 1923.

- M. Sironi, *Pittura Murale*, in “Il Popolo d’Italia”, 1 gennaio 1932.
- G. Pensabene, *Il libro giallo dell’architettura italiana. VI Conclusioni*, in “Il Tevere”, 7 gennaio 1933.
- U. Ojetti, *Lettera a Marcello Piacentini sulle colonne e gli archi,* in “La Tribuna”, 31 gennaio 1933.
- *L’Architettura alla Triennale d’Arte - Il villino e la termitiera*, in “Il Regime fascista”, 17 maggio 1933.
- M. Sironi, M. Campigli, C. Carrà, A. Funi, *Manifesto della pittura murale*, in “La Colonna”, dicembre 1933.
- M. Accascina, *27 maggio 1934 - Alla quinta Mostra del Sindacato Belle Arti. Molti perché senza risposta,* in “Il Giornale di Sicilia”, 27 maggio 1934.
- M. Accascina, *12 maggio 1935 - La IV Mostra siciliana d’arte. Prime segnalazioni,* in “Il Giornale di Sicilia”, 12 maggio 1935.
- M. Accascina, *17 maggio 1935 - la VI mostra regionale di Belle Arti,* in “Il Giornale di Sicilia”, 17 maggio 1935.
- M. Accascina, *24 aprile 1936 - La primavera dell’arte a Siracusa. Le mostre d’arte. Arte e popolo,* in “Il Giornale di Sicilia”, 24 aprile 1936.
- M. Accascina, *29 aprile 1936 - La pittura di paesaggio e la crisi di fantasia,* in “Il Giornale di Sicilia”, 29 aprile 1936.
- M. Accascina, *29 aprile 1938 - L’VIII mostra d’arte interprovinciale siciliana,* in “Il Giornale di Sicilia”, 29 aprile 1938.
- M. Accascina, *8 novembre 1939 - XI Mostra sindacale d’arte. Il ritratto e la scultura. Giovani scultori e anziani gareggiano con entusiasmo per conquistare un primato nell’arte italiana,* in “Il Giornale di Sicilia”, 8 novembre 1939.
- M. Accascina, *10 novembre 1939 - Alla mostra sindacale delle Belle Arti. I nostri pittori. Chiare affermazioni degli artisti siciliani - tradizione e modernismo - Orientamenti artistici sul paesaggio,* in “Il Giornale di Sicilia”, 8 novembre 1939.
- M. Accascina, *16 ottobre 1941 - La X Mostra sindacale. Arte di Guerra,* in “Il Giornale di Sicilia”, 16 ottobre 1941.


## PUBBLICAZIONI SULLA GAZZETTA UFFICIALE DEL REGNO D'ITALIA


- Legge 11 maggio 1942, XX, n. 839, «Legge per l’arte negli edifici pubblici», Gazzetta Ufficiale del Regno d’Italia del 5 agosto 1942, anno 83, n. 183, p. 3234.
- Legge 29 luglio 1949, n. 717, “Norme per l’arte negli edifici pubblici”, in “Gazzetta ufficiale”, n. 237, 14 ottobre 1949, p. 2829.


## SITOGRAFIA


- artsandculture.google.com/exhibit/art-and-power-europe-under-the-dictators-1930-1945/sALSD_Ev1E7flQ.
- www.giustiziamilano.it.
- www.unipa.it/dipartimenti/architettura/.content/Infolio/35_infolio.pdf.

- *Inaugurazione dei nuovi locali del palazzo di Giustizia,* Città di Trani, Trani 1929.
- R. Papini, *Bergamo rinnovata*, Bergamo 1929.
- P. Rosselli, O. Fantozzi Micali, G. C. Romby, *Fascismo e centri storici in Toscana,* Firenze 1985.
- F. Monteforte, U. Padrini, *Sondrio: volti di una città*, Bergamo 1990.
- G. Bertuzzi, *Trasformazioni edilizie e urbanistiche a Modena tra '800 e '900*, Modena 1992.
- A. Martinelli, *Pisa. Urbanistica e architettura fra le due guerre,* Pisa 1993.
- G. Bertolli, M. Brambilla, M. Invernizzi, *Bergamo cent'anni di architettura 1890-1990*, Bergamo 1994.
- G. Contessi (a cura di), *Enrico Nordio, 1851-1923: disegni di architettura dalla raccolta dell'Istituto Statale d'arte di Trieste*, cat. della mostra, Trieste 29 ottobre - 27 novembre 1994, Comune di Trieste. Civico Museo Revoltella, Trieste 1994.
- V. Zanella (a cura di), *Idee per la città, Ernesto Suardo ingegnere. Bergamo 1890-1961*, Milano 1997.
- G. Altea, M. Magnani, *Pittura e scultura dal 1930 al 1960*, Nuoro 2000.
- M. Gianasso, *Guida turistica della provincia di Sondrio*, Sondrio 2000.
- F. Marsala, *Architettura dall'Unità d'Italia alla fine del '900*, in *Storia dell'arte in Sardegna*, Nuoro 2001, scheda 64.
- *Lombardia*, Guida d'Italia del Touring Club Italiano, Milano 2005.
- E. Daniele, *Le dimore di Pisa: l'arte di abitare i palazzi di un'antica repubblica marinara dal Medioevo all'Unità d'Italia,* Firenze 2010.
- D. Iacobone, *Marcello Piacentini et alii a Bergamo bassa*, in M. Doccia, M. Turco (a cura di), *L'architettura dell'altra modernità*, Roma 2010, pp. 246-255.


## ARTICOLI SU RIVISTE


- *Progetto del Palazzo di Giustizia per la città di Bergamo*, in "L'Architettura italiana", 1916, n. X, pp. 91-93.
- *Concorso per il Palazzo di Giustizia di Pisa*, "Architettura", XV, n. 11, novembre 1936, pp. 555-560.
- *Notizie, Forlì. Esito del concorso del Palazzo di Giustizia*, in "L'Architettura italiana", gennaio 1938, p. 72.
- P. Carbonara, *Progetto del Palazzo di Giustizia di Forlì,* in "Architettura", XVII, 11, novembre 1938, pp. 696-698.


## ARTICOLI SU QUOTIDIANI


- *XVIII anni dopo. Le opere compiute riaffermano la volontà della rinascita di Reggio in un prospero avvenire - Una meta da raggiungere*, in "Corriere di Calabria e di Messina. Politico quotidiano della Sera", anno XXIII, Reggio Calabria, 28-29 dicembre 1926 n. 306.

## TESI


- J. Toccagni, *Il Palazzo di Giustizia di Bergamo: 1907-1927*, tesi di laurea triennale, Politecnico di Milano, 2010-2011.


## SITOGRAFIA


- atlas.arch.bz.it/it/palazzo-di-giustizia/.
- bassorilievomonumentale-Bolzano.com.
- comune.modena.it/lecittasostenibili/atlante-delle-architetture-del-900-di-Modena/le-101-architetture/ 101schede/cassa-di-risparmio.
- cortediappellodicatanzaro.it.
- ecodibiella.it.
- L. Beltrami, *Il Palazzo di Giustizia e il Complesso Carcerario di Trento,* riportato in: italianostra-trento.org.
- www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/SO230-00071/.
- www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/MI100-04643/.
- www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/LC120-00590/.
- Giornale LUCE B / B1537 *Il Nuovo Palazzo di Giustizia*, 28/06/1939, patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000021365/2/il-nuovo-palazzo-giustizia.html.
- La settimana INCOM / 00412, numero dedicato alla Calabria, 08/03/1950, esterno del Palazzo di Giustizia di Catanzaro, patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000053761/2/numero-dedicato-alla-calabria.html.
- A. Franceschini, *Palazzo di Giustizia di Trento - Carceri, la storia demolita*, 22/11/2006, in patrimoniosos.it.
- procura.campobasso.giustizia.it.
- salernonews24.com/cultura-urbana/il-tribunale-di-salerno-una-delle-ultime-opere-del-ventennio-fascista/.
- tribunale.alessandria.giustizia.it.
- tribunale.ancona.giustizia.it.
- tribunale.aosta.giustizia.it.
- tribunaleavezzano.it.
- F. Martino (a cura di), *Storia delle Istituzioni giudiziarie della Puglia in età moderna*, in tribunale.bari.giustizia.it.
- tribunale.cagliari.giustizia.it.
- tribunalecassino.it.
- tribunale.forli.giustizia.it.
- tribunale.gorizia.giustizia.it.
- tribunale.trani.giustizia.it/notizie_storiche.aspx?pnl=1.
- *La costruzione del Palazzo di Giustizia di Trieste nei documenti dell'Archivio di Stato*, in tribunale.trieste.giustizia.it/informazioni/palazzo.aspx.

- corteappello.trieste.it.
- tribunale.varese.it.
- tribunale.vibovalentia.giustizia.it.
- turismo.reggiocal.it.


## PUBBLICAZIONI SULLA GAZZETTA UFFICIALE DEL REGNO D'ITALIA


- Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia del 9 luglio 1935 (XIII), n. 158, p. 3450.
- Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia del 23 luglio 1937 (XV), n. 169, p. 2784.
- Ministero dei Lavori Pubblici, Regio decreto-legge 21 novembre 1938-XVII, n. 1914, *Autorizzazione di spesa per la costruzione a cura del Ministero dei Lavori Pubblici del nuovo Palazzo di Giustizia di Bolzano.* Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia del 22 dicembre 1938 (XVII), n. 296.


# IL PALAZZO DI GIUSTIZIA DI ROMA


- G. Calderini, *Guglielmo Calderini direttore dei lavori del Palazzo di Giustizia in Roma agli illustri magistrati che dovranno giudicarlo,* Roma 1909.
- *Commissione parlamentare d'inchiesta sulla spesa per la costruzione del palazzo di giustizia in Roma (Legge 4 aprile 1912. n. 317): Relazione e allegati,* Roma, Tipografia del Senato, 1913.
- M. Piacentini, *Architettura, I Grandi Umbri: Guglielmo Calderini,* in "Nuova Antologia", LXXVII, fasc. 1694, 16 ottobre 1942, p. 284.
- M. Piacentini, *Il volto di Roma e altre immagini,* Roma 1944.
- M. Piacentini, *Le vicende edilizie di Roma dal 1870 ad oggi,* Roma 1952.
- P. Marconi, *Calderini,* Roma 1975.
- R. De Fusco, *L'architettura dell'Ottocento,* Torino 1980.
- C. Barucci, A. Greco (a cura di), *Guglielmo Calderini. Scritti di architettura,* Roma 1991.
- M. Fabbri, A. Greco, P. Marconi et. al., *Il Palazzo di Giustizia di Roma,* Roma 1997.


## FONTI ARCHIVISTICHE

### • Fondo Piacentini Firenze


- Immagini nn. 80, 698 r, 1160 r., 1407, 1629, 1630, 1678, Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, disegni.


## SITOGRAFIA


- www.archidiap.com/opera/palazzo-di-giustizia/.
- www.cortedicassazione.it/corte-di-cassazione/it/statue.page.
- G. Zanardelli, Relazione di approvazione del progetto, testo riportato in www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Eventi/visualizza_asset.html_618297122.html.

- G. Zanardelli, Discorso per il collocamento della prima pietra del Palazzo di Giustizia, 14 marzo 1888, riportato in www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Eventi/visualizza_asset.html_618297122.html.


# IL PALAZZO DI GIUSTIZIA DI MILANO


- *Arch. Marcello Piacentini. Il Palazzo di Giustizia di Milano*, Garzanti Editore, Milano 1942.
- F. Bellonzi, *Romanelli,* Roma 1974.
- G. Ginex et. al., *Il Palazzo di Giustizia di Milano: le opere decorative,* in *Anni Trenta. Arte e Cultura in Italia,* cat. della mostra, Milano 27 gennaio-30 aprile 1982, Galleria Vittorio Emanuele, Sagrato del Duomo, Palazzo Reale Sala delle Cariatidi, ex Arengario, Milano 1982.
- G. Bologna, *Milano. Il palazzo di giustizia*, Milano, 1988.
- R. Campana, *Romano Romanelli: un'espressione del classicismo nella scultura del novecento,* Firenze 1991.
- F. Benzi, R. Bossaglia, M. Margozzi et. al., *Mario Sironi. 1885-1961*, cat. della mostra Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna 9 dicembre 1993-27 febbraio 1994, Milano 1993.
- G. Vianello, N. Stringa, C. G. Ferrari, *Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*, Vicenza 1998.
- F. Irace, *Milano. Guida d'architettura*, Torino 1999, scheda n. 156, p. 215.
- E. Braun, *Mario Sironi. Arte e politica in Italia sotto il fascismo,* Torino 2003.
- A. Sironi (a cura di), *Sironi. La grande decorazione,* Milano, 2004.
- F. Antonacci, G. C. De Feo, *Attilio Selva (1888-1970): sculture,* cat. della mostra, Roma 8 maggio-20 giugno 2008, Roma 2008.
- S. Galasso (a cura di), *Il Palazzo di Giustizia di Milano: una Galleria d'Arte,* Milano 2014.
- N. Stringa, *Arturo Martini. Autobiografia della scultura,* Roma 2015.
- M. Carrera, L. Masolini, *Attilio Selva 1888-1970, Sergio Selva 1919-1980: dentro lo studio,* cat. della mostra, Roma, Galleria Berardi, 15 marzo-21 aprile 2018, Roma 2018.
- N. Stringa, P. Baldacci, D. L. Borromeo, *Arturo Martini e il monumento per il Palazzo di Giustizia,* Livorno 2018.


## ARTICOLI SU RIVISTE


- *Concorso per il progetto del palazzo di Giustizia in Milano,* in "Architettura e Arti Decorative", 1929, vol. II.
- *Esito del Concorso per il Palazzo di Giustizia di Milano,* in "Architettura e Arti Decorative", dicembre 1930.
- *Concorso per il Palazzo di Giustizia di Milano,* in "Rassegna d'Architettura", maggio 1930, pp. 161-169.
- U. Ojetti, *Lettera a Marcello Piacentini sulle colonne e gli archi,* in ""Pegaso", febbraio 1933, pp. 213-215.

- P. M. Bardi, *L'architettura del Palazzo di Giustizia di Roma riabilitata dal Palazzo di Giustizia di Milano*, in "L'Italia letteraria", XXII, 21 giugno 1936, p. 22.
- F. Pertile, *Arti plastiche e figurative nel palazzo di Giustizia di Milano*, in "La rivista illustrata del popolo d'Italia", ottobre 1939, pp. 34-44.
- B. Moretti, *L'Architettura e le arti figurative*, in "Rassegna di Architettura", gennaio 1940, pp. 1-18.
- M. Piacentini, *Come nasce un'opera architettonica*, in "Palladio", V, 1941, 1, pp. 34-38.
- T. D'Amico, *Il Palazzo di Giustizia di Milano nei suoi aspetti architettonici e funzionali,* in "Fiamma Italica", novembre 1940, p. 198.
- R. Calzini, *Il Palazzo di Giustizia di Milano,* in "Architettura", XXI, gennaio-febbraio, 1942, numero monografico.
- M. Piacentini, *La legge per gli artisti*, in "Primato", anno III, n. 11, 1 giugno 1942, p. 209.
- R. Giolli, *Piccola inchiesta sul palazzo di Giustizia,* in "Costruzioni-Casabella", n.179, novembre 1942, p. 30.
- E. Longari, M. Ganino, *Note sulla scultura di Attilio Selva nel cortile d'onore del Palazzo di Giustizia di Milano*, in "Arte Lombarda", Nuova serie, n. 168/169, 2-3, 2013, pp. 90-101.
- L. M. Maulsby, *Giustizia Fascista: The Representation of Fascist Justice in Marcello Piacentini's Palace of Justice, Milan, 1932–1940* in "Journal of the Society of Architectural Historians", n. 73, 3, 2014, pp. 312–327.
- M. Bernabò, *Bisanzio negli anni trenta del Novecento: il palazzo di Giustizia di Milano*, in "Arte Lombarda", 179-180, 2017, 1-2, pp. 146-155.


## ARTICOLI SU QUOTIDIANI


- U. Ojetti, *Lettera a Marcello Piacentini sulle colonne e gli archi,* in "La Tribuna", 31 gennaio 1933.
- M. Piacentini, *La polemica sull'architettura. Gli archi, le colonne e l'italianità di oggi. M. P. risponde a Ugo Ojetti,* pubblicato in "La Tribuna", 2 febbraio 1933, p. 3.
- *Le statue del Palazzo di Giustizia*, in "L'Ambrosiano", 17 febbraio 1933.
- *Le opere d'arte per il palazzo di Giustizia*, in "Corriere della Sera", 26 luglio 1936.
- *Le statue del Palazzo di Giustizia motivo di ingiustizia*, in "Il Secolo Sera", 23 settembre 1936.
- *Il nuovo Palazzo di Giustizia sarà inaugurato in Settembre,* in "L'Ambrosiano", 31 maggio 1939, p. 4.
- *La grande statua della Legge per il Palazzo di Giustizia*, in "Corriere della Sera", 5 agosto 1939, p. 6.
- *La scultura nel nuovo Palazzo di Giustizia*, in "Il Popolo d'Italia", 25 agosto 1939, p. 6.
- *Prime ore di vita al Palazzo di Giustizia,* in "L'Ambrosiano", 8 luglio 1940.
- N. di R., *Il Palazzo dell'Arte a Milano,* in "Meridiano di Roma", a. VII, n. 6, 8 febbraio 1942, p. VIII.
- U. Ojetti, *La Giustizia e i sepolti vivi,* in "Corriere della Sera", 8 marzo 1942.
- U. Ojetti, *Il Palazzo di Giustizia di Milano,* in "Corriere della Sera", 6 giugno 1942.

## SITOGRAFIA


- cim.mart.tn.it.
- giovannicolacicchi.com.
- *La storia del Palazzo di Giustizia di Milano,* in "Rivista Giustizia a Milano", p. 17, pubblicato in www.giustiziamilano.it.
- *Buone nuove dal Palazzaccio,* in "Tracce", settembre 1997, in www.lafonline.it/buone-nuove-dal-palazzaccio/.
- *Palazzo di Giustizia, Milano*. Scheda completa, p. 14, in www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede-complete/3m080-00054/.
- L. Ferrarella, *Coronavirus Milano, il "Palazzaccio" svuotato e la fobia della distanza. L'avvocato al giudice: "Devo lanciarle le carte?",* in "Corriere", 05/03/2020 milano.corriere.it/notizie/cronaca/20_marzo_05/.
- L. Fazzo, *Sprechi, incuria e bustarelle, il 'Palazzaccio' nacque così,* in "Repubblica", 11/09/2001, in ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2001/09/11/.
- siusa.archivi.beniculturali.it.


## FONTI ARCHIVISTICHE

### • Fondo Piacentini Firenze


- Lettera di Marcello Piacentini a Cesare Pascoletti del 1° settembre 1936. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 71.
- "Specchio n. 2. Palazzo di Giustizia. Opere d'arte. 07/10/1936". Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.
- Lettera di Marcello Piacentini a Gian Giacomo Gallarati Scotti, 2 agosto 1939. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.
- Lettera di Giuseppe Baselli a Marcello Piacentini, 2 gennaio 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.
- Lettera di Ivo Soli a Marcello Piacentini, 15 gennaio 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.
- Lettera di Arturo Martini a Marcello Piacentini, 18 gennaio 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.
- Lettera di Ernesto Rapisardi a Gallarati Scotti, 15 febbraio 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.
- Lettera di Massimo Campigli a Marcello Piacentini, 20 febbraio 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.
- Lettera di Marcello Piacentini a Ernesto Rapisardi, 14 marzo 1940. Fondo Piacentini, Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, b. 94.
- Lettera di Marcello Piacentini a Gian Giacomo Gallarati Scotti, 15 luglio 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.
- Lettera di Gian Giacomo Gallarati Scotti a Marcello Piacentini, 17 luglio 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.
- Lettera di Giuseppe Giudice a Marcello Piacentini, 17 luglio 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

- Lettera di Marcello Piacentini a Giuseppe Giudice, 24 luglio 1940. Biblioteca di Scienze tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.
- Lettera di Giuseppe Giudice a Piacentini, 29 luglio 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.
- Lettera di Marcello Piacentini a Giuseppe Baselli, 3 agosto 1940. Biblioteca di Scienze tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.
- Lettera di Giuseppe Baselli a Marcello Piacentini, 13 agosto 1940. Biblioteca di Scienze tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.
- Lettera di Attilio Selva a Marcello Piacentini, 21 agosto 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.
- Lettera di Giuseppe Bottai a Dino Grandi, 17 settembre 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.
- Lettera di Marcello Piacentini a Beniamino Carnisio del 25 ottobre 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.
- Lettera di Luigi Moretti a Marcello Piacentini, 27 ottobre 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 132.
- Tavola 1.023, datata a matita “ottobre 1940” e timbrata il 9 novembre 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.
- Lettera di Beniamino Carnisio a Marcello Piacentini, 9 novembre 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.
- Lettera di Carlo Carrà a Marcello Piacentini, 9 novembre 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.
- Lettera di Piacentini a Tomasino D’Amico, 28 dicembre 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.
- Lettera di Antonio Maraini a Marcello Piacentini, 25 gennaio 1941. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.
- Lettera di Ernesto Rapisardi a Marcello Piacentini, 1 febbraio 1941. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.
- Lettera di Ernesto Rapisardi a Marcello Piacentini, 14 febbraio 1941. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.
- Lettera di Marcello Piacentini ad Ernesto Rapisardi, 9 maggio 1941. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.
- Lettera di Ernesto Rapisardi a Marcello Piacentini, 15 ottobre 1941. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.
- Lettera di Marcello Piacentini a Raffaele Calzini del 2 gennaio 1942, Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.
- Memoria Piacentini, 26 gennaio 1942. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 354.
- Lettera di Marcello Piacentini ad Ugo Ojetti, 16 febbraio 1942. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.
- Lettera di Marcello Piacentini a Giuseppe Bottai, 28 marzo 1942. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.
- Lettera di Marcello Piacentini a Michele Brancale, 28 marzo 1942. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

- Lettera di Piacentini a Ernesto Rapisardi, 18 maggio 1942. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.
- Bozza di lettera inviata da Marcello Piacentini a varie testate giornalistiche il 22 aprile 1942. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.
- Lettera di Ernesto Rapisardi a Marcello Piacentini, 20 maggio 1942. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.


### • Altri archivi


- Lettera di Marcello Piacentini ad Eugenio Radici Fossati, 16 ottobre 1933, Archivio Civico di Milano, 1936, fasc. 165.
- Lettera di Marcello Piacentini a Marcello Visconti di Modrone, Roma, 23 settembre 1933, Archivio Civico di Milano, Atti del Comune di Milano, 1936, fasc. 166.
- Archivio Civico di Milano, 1942, fasc. 62.
- Archivio Civico di Milano, 1955, fasc. 205.
- Lettera di Marcello Piacentini a Margherita Sarfatti del 12 settembre 1936, Archivio Barbara Sarfatti.
- Lettera di Marcello Piacentini a Guido Pesenti, 8 novembre 1937. Archivio Storico Comunale di Milano, Ripartizione Segreteria Generale, fasc. 47, 1941.
- Lettera di Arturo Dazzi a Carlo Carrà, 4 gennaio 1938, Forte dei Marmi, Donazione Dazzi.
- Lettera di Carlo Carrà ad Arturo Dazzi, 2 febbraio 1938, Forte dei Marmi, Donazione Dazzi.


## IL PALAZZO DI GIUSTIZIA DI MESSINA


- M. Baratta, *La catastrofe sismica calabro-messinese,* Roma 1910.
- Ministero dei Lavori pubblici, Direzione generale dei Servizi speciali, *L'opera del Ministero dei Lavori pubblici nei comuni colpiti dal terremoto del 28 dicembre 1908*, Roma 1912.
- *Palazzo di Giustizia in Messina, XXVIII ottobre MCMXXVIII, AN. VII,* Ministero dei LL. PP. / Genio Civile / Servizio Terremoto, Primo Quaderno de L'Italia Fascista, Messina 1928.
- P. Longo, *Messina città rediviva,* Messina 1933.
- G. Caraci, G. Libertini, E. Mauceri et. alii, *Messina,* voce Enciclopedia Italiana Treccani, 1934.
- S. Prestifilippo, T. Saitta (a cura di), *Messina artistica e monumentale,* Messina 1974.
- F. Paolino, *Dal monumentale al razionale. Due opere di Marcello Piacentini a Messina e Reggio Calabria,* Reggio Calabria 1984.
- G. L. Di Leo, M. Lo Curzio, *Messina, una città ricostruita. Materiali per lo studio di una realtà urbana*, Bari 1985.
- R. Sisci (a cura di), *La Giustizia a Messina. Sessant'anni di Palazzo Piacentini,* Messina 1989.
- F. Cardullo, *La ricostruzione di Messina 1909-1940. L'architettura dei servizi pubblici e la città,* Roma 1993.
- J. M. Pérouse de Montclos, *Le guide du Patrimoine: Champagne-Ardenne,* Parigi 1995.

- R. Battaglia (a cura di), *Messina negli anni Venti e Trenta. Una città meridionale tra stagnazione e fermenti culturali*, atti del Convegno, Messina 3-5 ottobre 1996, Messina 1997.
- F. Chillemi, *Il centro storico di Messina. Strutture urbane e patrimonio artistico*, Messina 1999.
- L. Dufour, *Nel segno del littorio. Città e campagna siciliane nel Ventennio,* Caltanissetta 2005.
- E. Guidoni, G. Ferrari, D. Mariotti et alii, *Catalogue of Strong Earthquakes in Italy 461 B.C. - 1997 and Mediterranean area 760 B.C. - 1500*, 2007.
- S. Valtieri (a cura di), *28 dicembre 1908. La grande ricostruzione dopo il terremoto del 1908 nell'area dello Stretto*, Roma 2008.
- R. Mercadante, *Messina dopo il terremoto del 1908. La ricostruzione dal piano Borzì agli interventi fascisti*, Palermo 2009.
- P. Barbera, M. Iannello (a cura di), *Enrico Calandra. Scritti di architettura,* Palermo 2010.
- L. Skansi, *La Deutsche Botschaft di S.Pietroburgo, 1911-1923. Note su alcuni dettagli architettonici*, in H. Frank, S. Malcovati, A. Moro (a cura di), *Peter Behrens. Maestro di maestri*, Roma 2012.
- D. Sutera, *Una pietra per l'architettura e la città. L'uso del grigio di Billiemi nella Sicilia d'età moderna e contemporanea,* Palermo 2015.
- F. Scibilia, D. Sutera, *Terremoto e ricostruzione: Messina 1908. Verso una progettazione "consapevole"*, Palermo 2019.


## ARTICOLI SU RIVISTE E QUOTIDIANI


- M. Piacentini, *All'Esposizione di Belle Arti. Al Padiglione Austriaco,* in "Il Popolo romano", 3 aprile 1911.
- *Cronachetta artistica, L'Italia all'Esposizione di San Francisco*, in "Emporium", XLII, n. 274, luglio 1915, p. 78.
- S. Bottari, *Cronaca. Il Palazzo di Giustizia di Messina*, "La Gazzetta" del 31 ottobre 1927.
- *Le opere del Regime in provincia, Il Palazzo di Giustizia a Messina,* "Il Giornale d'Italia" del 18 ottobre 1928.
- *Il Tempio della Giustizia in Messina,* in "L'arte fascista: rivista mensile illustrata", a. IV, n. 3, marzo 1929, pp. 125-132.
- O. Belsito Prini, *Il Palazzo di Giustizia a Messina,* in "La Casa Bella", maggio 1929.
- P. Marconi, *Il Concorso Nazionale per il progetto della nuova Palazzata di Messina*, in "Architettura e Arti Decorative", a. X, fasc. XII, agosto 1931, pp. 583-614.
- M. Piacentini, *Necrologio di Ernesto Basile,* in "Architettura", settembre 1932, p. 107.
- O. Gurrieri, *Il nuovo palazzo delle Poste e Telegrafi di Palermo,* in "L'Ora", 28 ottobre 1934.
- A. Mazzoni, *Varietà di pietre e di marmi siciliani*, in "Artecrazia", novembre 1934, n. 74, p. 2.
- F. Chillemi, *Settanta anni del Palazzo Piacentini,* in "Città e Territorio", a. 7. n. 4, luglio-agosto 1988, pp. 10-15.

## • Marcello Piacentini


- L. D'Alba, *Marcello Piacentini*, in *Palazzo di Giustizia in Messina, XXVIII ottobre MCMXXVIII, AN. VII,* Ministero dei LL. PP. / Genio Civile / Servizio Terremoto, Primo Quaderno de L'Italia Fascista, Messina 1928.
- R. Nicolini, voce *M. Piacentini,* in *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica*, diretto da P. Portoghesi, Roma, Istituto editoriale romano, 1968-1969, vol. IV, pp. 431 s.
- A. Iacona De Caridi, *Marcello Piacentini: il Palazzo di Giustizia di Messina e il Museo della Magna Grecia a Reggio Calabria,* in "Brutium. Giornale d'arte", n. 4, 1982.
- D. Ghirardo, *Marcello Piacentini*, in *Macmillan Encyclopedia of architects*, III, Londra 1982, pp. 411 s.
- L. Vagnetti, *Architetti romani tra ottocento e novecento: i due Piacentini,* in G. Caronia (a cura di), *Vittorio Ziino architetto e scritti in suo onore,* Palermo 1982, pp. 417-458.
- *Marcello Piacentini*, in *La nuova enciclopedia dell'arte,* Garzanti, Milano 1986, p. 643.
- M. Lupano, *Marcello Piacentini,* Roma-Bari 1991.
- U. Soragni, *Il monumento alla Vittoria di Bolzano. Architettura e scultura per la città italiana (1926-1938),* Vicenza 1993.
- M. Pisani, *Il Tempio di Cristo Re di M. Piacentini,* in "Palladio", Rivista di Storia dell'Architettura e Restauro, Nuova Serie, a. VI, n. 13, giugno 1994, pp. 91-98.
- A. S. De Rose, *Marcello Piacentini. Opere 1903-1926,* Modena 1995.
- *Marcello Piacentini e Roma*, in "Bollettino della Biblioteca della facoltà di architettura dell'Università degli studi di Roma La Sapienza", 1995, n. 53, monografico.
- M. Pisani, *Marcello Piacentini. Architettura moderna*, Venezia 1996.
- S. Benedetti (a cura di), *La Cappella della Divina Sapienza nella città universitaria di Roma*, Roma 1998.
- S. Scarrocchia, *Albert Speer e Marcello Piacentini. L'architettura del totalitarismo negli anni Trenta*, Milano 1999.
- M. Lupano, *Piacentini, Marcello (1881-1960). Note biografiche*, in C. Ghelli, E. Insabato (a cura di), *Guida agli archivi di architetti e ingegneri del Novecento in Toscana,* Firenze 2003, pp. 282-283.
- M. Pisani, *Architetture di Marcello Piacentini. Le opere maestre*, Roma 2004.
- M. Pisani, *Il Tribunale di Messina di Marcello Piacentini. Dall'Eclettismo al Classicismo,* in S. Valtieri, *28 dicembre 1908. La grande ricostruzione dopo il terremoto del 1908 nell'area dello Stretto*, Roma 2008, p. 1.014-1.025.
- G. Ciucci, S. Lux, F. Purini (a cura di), *Marcello Piacentini architetto 1881-1960,* atti del convegno, Roma 16-17 dicembre 2010, Roma 2012.
- A. Arrighini, C. Conforti, M. Marandola et. al., *Cristo Re di Marcello Piacentini: 1934/2014,* Roma 2014.
- P. Nicoloso, *Marcello Piacentini. Architettura e potere: una biografia*, Udine 2018.

# ARTICOLI SU RIVISTE E QUOTIDIANI


- M. Piacentini, *Progetto del Palazzo di Giustizia di Messina,* in “L’Architettura Italiana”, 1° gennaio 1916, p. 38.
- M. Piacentini, *Progetto per il Palazzo di Giustizia di Bergamo,* in “L’Architettura Italiana”, 1° luglio 1916, p. 91.
- M. Piacentini, *Il momento architettonico all’estero,* in “Architettura e Arti Decorative”, a. I, 1, maggio-giugno 1921, p. 57.
- M. Piacentini, *Il nuovo Palazzo di Giustizia di Messina (Arch. Marcello Piacentini)*, in “L’Architettura Italiana”, 1° ottobre 1923, p. 118.
- A. Muñoz, Marcello Piacentini, in “Architettura e Arti decorative”, V, 1925, 1-2.
- *Il monumento a Battisti affidato da Piacentini a Canonica,* in “La Tribuna”, 23 marzo 1926.
- N. d. R., *Il Palazzo di giustizia di Messina dell’Arch. Marcello Piacentini,* in “Architettura e Arti Decorative”, VIII, 8, aprile 1928, p. 356.
- N. d. R., *La Casa Madre dei Mutilati in Roma dell’arch. Marcello Piacentini*, in “Architettura e Arti Decorative”, X, giugno 1929, pp. 455-456.
- A. Nezi, *Artisti contemporanei Accademici d’Italia. Marcello Piacentini*, in “Emporium”, 1930, vol. 71, n. 422, pp. 83-108.
- *Casa sul Lungotevere Tor di Nona in Roma, architetto Marcello Piacentini,* in “Architettura”, XI, novembre 1932, p. 589.
- M. Piacentini, *Gli archi, le colonne e l’italianità di oggi. Marcello Piacentini risponde a Ugo Ojetti*, in “La Tribuna”, 2 febbraio 1933, p. 3.
- M. Piacentini, *Archi e colonne. Piacentini dice addio a Ojetti*, in “La Tribuna”, 26 febbraio 1933, p. 3.
- A. Muñoz, *Marcello Piacentini parla di Roma e di architettura,* in “L’Urbe”, II, 1937, 5, pp. 19-28.
- M. Piacentini, *Per l’autarchia. Politica dell’architettura,* in “Il giornale d’Italia”, 13 luglio 1938, p. 3.
- M. Piacentini, *Spirito romano,* in “Il giornale d’Italia”, 15 luglio 1938, p. 3.
- M. Piacentini, *Lo stile del secolo,* in “Il Globo”, 10 marzo 1955, p. 3.
- G. Caniggia, *Il clima architettonico romano e la città universitaria*, in “La Casa”, 1959, n. 6.
- C. Melograni, *Responsabilità di Piacentini,* in “Il Contemporaneo”, maggio-giugno 1960, p. 65.
- P. Portoghesi, *L’irresistibile ascesa di Marcello Piacentini,* in “Repubblica”, 23 agosto 1980, p. 19.
- *Marcello Piacentini a cinquant’anni dalla scomparsa,* in “Rassegna di Architettura e Urbanistica”, n. 130/131, settembre-dicembre 2010.
- M. Barrese, *Marcello Piacentini promotore di artisti e collezionista*, in “Ricerche di storia dell’arte”, 3, settembre-dicembre 2014, pp. 83-94.

# GLI ARTISTI COINVOLTI NEL PALAZZO DI GIUSTIZIA DI MESSINA

## • Alfredo Biagini


- M. Piacentini, *Il nuovo cinema-teatro in piazza S. Lorenzo in Lucina in Roma,* in “L’Architettura Italiana”, n. 5, 1918, p. 36.
- F. Sapori, *La prima mostra Biennale d’arte in Roma. II - Architettura, scultura, decorazione, bianco e nero*, in “Emporium”, Vol. LIII, n. 318, 1921, p. 310.
- F. Carton, *Il nuovo ippodromo di Villa Glori per le corse al trotto,* in “Capitolium”, 1925-26, I, II, p. 607.
- R. Papini, *Per gli Ambasciatori d’oggi,* in *Ambasciate e Ambasciatori a Roma,* 1927, p. 179.
- C. Pavolini, *La Mostra del Sindacato artistico,* in “Il Tevere”, 10 aprile 1928.
- “Rassegna della Istruzione Artistica”, novembre 1930, p. 426.
- G. Marangoni, *Verso un’arte sportiva. Pittori e scultori delle corse*, in “Rassegna della Istruzione Artistica”, giugno 1930, p. 190.
- N. d. R., *Il Concorso per le porte del Duomo di Orvieto*, in “Architettura e Arti Decorative”, IX, maggio 1931, pp. 417-427.
- N. d. R., *Il cinema-teatro Barberini in Roma,* in “Architettura e Arti Decorative”, X, giugno 1931, p. 490.
- *Alcuni interni eseguiti da Quarti,* in “Domus”, dicembre 1931, p. 47.
- M. Piacentini, *Il Tempio Votivo Internazionale della Pace dedicato al Sacro Cuore di Cristo Re - arch. Marcello Piacentini,* in “Architettura e Arti Decorative”, XII, settembre 1934, pp. 524-528.
- R. Pacini, *Cronache romane. La terza mostra del sindacato laziale di Belle Arti*, in “Emporium”, Vol. LXXV, n. 448, p. 247.
- R. Pacini, *Cronache romane. La chiesa di Cristo re,* in “Emporium”, Vol. LXXX, n. 475, 1934, p. 44.
- G. Vis, *Sculture di Alfredo Biagini per il Palazzo della Previdenza Sociale,* in “Il Popolo di Roma”, 30 novembre 1940, p. 3.
- E. Franco, *Alfredo Biagini,* in *VII Quadriennale Nazionale d’Arte Moderna,* cat. della mostra, Roma 1955.
- *Alfredo Biagini,* in I. De Guttry, M.P. Maino, M. Quesada, *Le arti minori d’autore in Italia dal 1900 al 1930*, Roma-Bari 1985, p. 86.
- *Alfredo Biagini*, *ad vocem*, in A. Panzetta, Nuovo Dizionario degli Scultori Italiani dell’Ottocento e del primo Novecento, A- L, Torino 2003.
- AA.VV., *Artisti di Villa Strohl - Fern, Luogo d'arte e di incontri a Roma tra il 1880 e il 1956*, Roma 2012.
- I. De Guttry, M. P. Maino, *Alfredo Biagini sculture e ceramiche déco (Roma 1886-1952),* cat.della mostra, Roma, Musei di Villa Torlonia, Casino dei Principi, 8 maggio - 15 settembre 2013, Roma 2013.
- archiviodigitalefec.dlci.interno.it.

## • Antonio Bonfiglio


- *L'esito del concorso per il monumento ai caduti di Messina*, in "L'Architettura Italiana", a. XVIII, n. 10, 1923, pp. 119-120.
- S. Bottari, *Il gruppo degli artisti messinesi. Alla Mostra di Taormina,* in "Gazzetta di Messina", 16 giugno 1928.
- R. Strinati, *Giovani pittori e scultori siciliani. Alla «Camerata degli Artisti» di Roma,* in "L'Ora", 19-20 ottobre 1929.
- A. Agueci, *Cronache palermitane, La II° mostra d'arte del sindacato siciliano: l'Ottocento e il Novecento*, in "Emporium", Vol. LXIX, n. 414, p. 384.
- N. d. R., *Cippo onorario a Reggio Calabria, Arch. Camillo Autore,* in "Architettura", agosto 1932, p. 422.
- A. Bonfiglio, *Quarta Mostra Regionale Sindacale d'Arte. Catalogo*, marzo-aprile 1933 p. 32.
- D. Rapisardi, *La IV Mostra Sindacale d'Arte a Catania,* in "Il Tevere", 5 aprile 1933.
- F. Grasso, *Ottocento e Novecento in Sicilia*, in *Storia della Sicilia*, vol. X,1981, p. 206.
- G. Frazzetto (a cura di), *Solitari come nuvole: arte e artisti in Sicilia nel '900,* Catania 1988, pp. 90, 96.
- F. P. Campione, *Bonfiglio Antonio, ad vocem*, in L. Sarullo, Dizionario degli artisti siciliani, III, Scultura, Palermo 1994.
- L. Barbera, *Antonio Bonfiglio*, in L. Barbera (a cura di), *La vetrina dell'Ospe. Artisti a Messina negli anni '50,* cat. della mostra, Messina, Teatro Vittorio Emanuele, giugno 1997, Messina 1997, p. 37.
- L. Barbera, *La scultura: un seme nel raccolto*, in G. Barbera (a cura di), *Gli anni dimenticati. Pittori a Messina tra Otto e Novecento*, cat. della mostra, Messina 1998, pp. 41-45.
- G. Barbera, *Antonio Bonfiglio (1895-1995): materiali per un regesto,* in *Aspetti della scultura a Messina dal XV al XX secolo*, «Quaderni dell'attività didattica del Museo Regionale di Messina», 13, Messina 2003.
- V. Sgarbi, P. Ferruzzi, G. Cuffaro Ferruzzi (a cura di), *Pina Calì pittrice Silvestre Cuffaro scultore. Vigorose impronte*, Bagheria 2006.
- V. Bottari, *Bozzetti di sculture messinesi dell'Ottocento e del primo Novecento*, in "Archivio storico messinese", 93, 2012, pp. 435-448.


## • Nino Cloza


- Lonati, *Nino Cloza*, in Dizionario degli scultori bresciani, Brescia 1986.
- *Nino Cloza*, *ad vocem*, in A. Panzetta (a cura di), *Nuovo Dizionario degli Scultori Italiani dell'Ottocento e del Primo Novecento*, Torino 2003.
- P. Ferrari, M. Mondini (a cura di), *La memoria figurativa. Sculture dei Civici Musei 1860-1950*, cat. della mostra, 22 marzo - 23 aprile 2003, Brescia 2003, p. 21.
- N. Cardano, *Il Monumento al Bersagliere e la celebrazione della Breccia di Porta Pia*, in Associazione Amici dei Musei di Roma (a cura di), *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, XXV, nuova serie, Roma 2011, p. 43.
- E. Lucchesi Ragni, M. Mondini (a cura di), *Variazioni sul classico. Sculture dell'Ottocento e del Novecento nei Musei Civici di Brescia*, 2013, cat. della mostra, 13 ottobre 2012 - 13 gennaio 2013, Museo di Santa Giulia, Brescia 2013, p. 12.

- www.enciclopediabresciana.it/enciclopedia/index.php?title=CLOZA_Antonio.
- specchioromano.it


## • Arturo Dazzi


- L. Angelini, *Per un'affermazione di nuove architetture italiane*, in "Emporium", vol. XLVII, n. 281, 1918, p. 328.
- G. Guida, *Il concorso per il monumento a Toti vinto da Arturo Dazzi*, in "Emporium", Vol. XLVIII, n. 288, 1918, pp. 328-334.
- C. Gradara, *Il Monumento alla memoria dei Ferrovieri dello Stato di Roma*, in "Emporium", Vol. LII, n. 307-308, 1920, pp. 97-99.
- *L'esito del concorso per il monumento ai caduti di Messina*, in "L'Architettura Italiana", a. XVIII, n. 10, 1923, pp. 119-120.
- *Il concorso per il Monumento ai caduti di Palermo*, in "Fiamma", gennaio 1925.
- *Prima Mostra Nazionale dell'Animale nell'Arte*, Palazzo delle Esposizioni – Giardino zoologico di Roma, VIII, marzo-aprile 1930, Catalogo illustrato, Roma 1930, pp. 9-10.
- C. Pavolini, *La Prima Mostra dell'Animale nell'arte*, in "Il Tevere", 4 aprile 1930.
- C. Pavolini, *La Prima Mostra dell'Animale nell'arte,* in "Rassegna della istruzione artistica", a. I, giugno 1930, pp. 171-177.
- G. Breddo, N. Corradini (a cura di), *Arturo Dazzi. Il monumento a Guglielmo Marconi*, Carrara 1959.
- G. Mascherpa, *Arturo Dazzi,* cat. della mostra, Galleria Corso Venezia, Milano 1965.
- *Arturo Dazzi, ad vocem*, in G. Marchiori, G. Bolaffi (a cura di), Dizionario Bolaffi degli scultori italiani moderni, Torino 1972, p. 110.
- G. Matthiae, *Dazzi*, Roma 1979.
- M. Picone Petrusa, *Dazzi*, in *Dizionario degli scultorei italiani*, Roma 1987, vol. 33, p. 188.
- G. De Lorenzi, *Sulla scultura monumentale di Arturo Dazzi fra il 1918 e il 1928*, in "Artista", 1993, p. 40.
- A. Panzetta, *Dazzi*, in *Dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*, Torino 1994, vol. 1, p. 104.
- M. Polacci, *Lettere dagli archivi Arturo Dazzi e Carlo Carrà*, Firenze 1995.
- M. Apa, *L'immagine partecipata: gli artisti alla cappella dell'Università di Roma*, in S. Benedetti (a cura di), *La Cappella della "Divina Sapienza" nella città universitaria di Roma*, Roma 1998, p. 164.
- A. V. Laghi (a cura di), *Arturo Dazzi. Dipinti e sculture dalla Donazione Dazzi di Forte dei Marmi,* Ponte Buggianese 2002.
- A. Paolucci, A.V. Laghi (a cura di), *L'estate incantata. La Versilia nelle opere di Dazzi, Carrà, Soffici*, cat. della mostra, Forte dei Marmi 2004, Firenze 2004.
- F. Robecchi, *Brescia e il colosso di Arturo Dazzi. Nascita, caduta e riabilitazione della statua politicamente scorretta di piazza della Vittoria*, Roccafranca (BS) 2008.
- M. E. Tittoni, M. Catalano, F. Pirani, C. Virno, *Percorsi del Novecento romano dalla Galleria Comunale d'Arte Moderna*, Roma, Musei di Villa Torlonia, Casino dei Principi, 31 marzo - 4 luglio 2010, Roma 2010, p. 116.

- A. V. Laghi, *Arturo Dazzi scultore e pittore*, Pisa 2012.
- B. Mascitti, *Nuovi contributi sullo scultore Arturo Dazzi. La poetica intimista e animalista*, in "Ricerche di storia dell'arte", n. 3, settembre-dicembre 2014, pp. 72-82.
- A. V. Laghi (a cura di), *Arturo Dazzi 1881-1966. Roma, Carrara, Forte dei Marmi,* cat. della mostra, Roma, Musei di Villa Torlonia, 16 ottobre 2016-29 gennaio 2017, Pietrasanta 2016.
- E. Ippoliti, L. Carnevali, F. Lanfranchi, *Il Disegno per la ricostruzione di una storia. Il restauro virtuale del Monumento a Costanzo Ciano a Montenero di Livorno*, in "Restauro Archeologico", vol. 25, n. 2, 2017, pp. 52-73.
- M. S. Di Trapani, *Arturo Dazzi e Marcello Piacentini: un lungo sodalizio,* in "Studi e ricerche di storia dell'architettura", n. 8, a. 4, 2020, pp. 18-35.


## • Ercole Drei


- A. Lancellotti, *La 89ª mostra d'arte della "Società amatori e cultori*, in "Emporium", Vol. LI, n. 305, 1920, p. 255.
- F. Sapori, *La prima mostra Biennale d'arte in Roma. II - Architettura, scultura, decorazione, bianco e nero*, in "Emporium", Vol. LIII, n. 318, 1921, p. 304.
- Mostre d'Arte alle Terme, *Mostra Ercole Drei,* novembre 1941 XX, 101, piazza S. Bernardo, cat. della mostra, Roma 1941.
- *Ercole Drei,* in C. L. Ragghianti (a cura di), *Arte moderna in Italia 1915-1935*, cat. della mostra, Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio - 28 maggio 1967, Firenze 1967, I, p. 202.
- Accademia Nazionale di San Luca, *Mostra di pitture e sculture di Ercole Drei*, Roma, Palazzo Carpegna, 3-18 aprile 1967, cat. della mostra, Roma 1967.
- *Ercole Drei Antologia storica di Pittura e Scultura*, 3 - 26 giugno 1971, Pinacoteca Galleria d'Arte, Piazza di Spagna, cat. della mostra, Roma 1971.
- *Drei, ad vocem,* in G. Marchiori, G. Bolaffi (a cura di), Dizionario Bolaffi degli scultori italiani moderni, Torino 1972, p. 133.
- S. Orienti, *Ercole Drei. Dal monumento alla confidenza (le grandi sculture e i piccoli nudi),* in "Carte Segrete", anno XI, aprile-giugno 1977, n. 36, n.n.
- L. Stefanelli Torossi (a cura di), *Gli artisti di Villa Strohl-fern tra Simbolismo e Novecento*, cat. mostra, Galleria Arco Farnese, Roma 1983, pp. 52-56.
- F. Bertoni (a cura di), *Ercole Drei scultore 1886-1973*, cat. della mostra, Palazzo del Podestà a Faenza, Imola 1986.
- C. Pirovano (a cura di), *La Pittura in Italia. Il Novecento*, vol. I, Milano 1992, p. 874.
- V. Rivosecchi, *ad vocem*, *Drei Ercole*, in Dizionario Biografico degli Italiani, Volume 41, Roma 1992.
- F. Antonacci, G. C. De Geo (a cura di), *Ercole Drei (Faenza 1886 - Roma 1973) dalla Secessione al Classicismo del Novecento,* cat. della mostra, Roma 16 maggio - 24 giugno 2005, Francesca Antonacci, via Margutta 54, Roma, Roma 2005.
- *Opere scelte dalla Gipsoteca di Ercole Drei provenienti dalla raccolta privata dell'artista*, Finarte Casa d'Aste, via Margutta 54, settembre 2006, Roma 2006.
- G. C. De Feo, D. M. Titonel (a cura di), *Ercole Drei 1886-1973: trenta disegni inediti. Scultura e pittura*, in collaborazione con l'Associazione Amici di Villa Strohl-fern, cat. della mostra, Roma, Nuova Galleria Campo de' Fiori, febbraio-aprile 2008, Roma 2008.
- *Guida agli archivi d'arte del '900 a Roma e nel Lazio,* Roma 2009, pp. 98-99.

- F. Bertoni, *Drei Ercole, ad vocem,* in Centro DOC - Documentazione Arti Moderne e Contemporanee in Romagna, www.arteromagna.it/ercole-drei/.

- L. Domanico, *Nera di Calabria. Il fascismo mai raccontato*, Cosenza 2018 e www.calabriaportal.com.

- cultura.mise.gov.it.
- www.quadriennalediroma.org.

- www.scuolaromana.it.


## • Bernardo Morescalchi


- A. Lancellotti, *La 89a Mostra d'Arte della "Società Amatori e Cultori*, in "Emporium", Vol. LI, n. 305, 1920, pp. 257- 258.

- M. Tinti, *Il cinema teatro Savoia a Firenze,* in "Architettura e Arti Decorative", n. 6, 1923, p. 216.

- A. Benedetti, *Cronache romane. Il Ministero dell'Aeronautica*, in "Emporium", Vol. LXXXVI, n. 451, 1932, pp. 59, 61.

- R. Pacini, *Cronache romane. La terza mostra del sindacato laziale di Belle Arti*, in "Emporium", Vol. LXXV, n. 448, 1932, p. 254.

- A. Riccoboni, *Roma nell'arte: la scultura nell'evo moderno dal Quattrocento ad oggi,* Roma 1942, p. 554.

- Giornale Luce A0713, *A Roma la Quadriennale d'Arte Nazionale,* gennaio 1931, patrimonio.archivioluce.com.

- www.fonderiamarinelli.it.

- www.quadriennalediroma.org.


## • Giovanni Prini


- A. Colzani, *Sculture accettate a Venezia: Giovanni Prini*, in "Vita d'Arte", a. II, vol. IV, n. 21, settembre 1909, p, 419.

- M. Beduschi, *A proposito del dissidio fra gli artisti romani*, in "Il Piccolo Giornale d'Italia", febbraio 1912.

- A. Maraini, *Il valore decorativo della scultura di Giovanni Prini*, in "Architettura e Arti decorative", a. II, fasc. II, Milano-Roma, ottobre 1922, pp. 64-78.

- *Giovanni Prini*, Fratelli Palombi Editori, Roma 1926.

- U. Tortona, *La casa e lo studio di Giovanni Prini*, in "La Casa Bella", maggio 1928, pp. 17-18.

- C. Cagli, *Giovanni Prini,* in "Cronache di Arte Educatrice", a. VII, n. 10, ottobre 1929, pp. 59-61.

- U. Nebbia, *La "piccola scoltura" di Giovanni Prini*, in "La Casa Bella", n. 29, maggio 1930, pp. 40-42.

- A. M. Damigella, *G. Prini*, in G. De Marchis (a cura di), *Pittura e scultura del XX secolo nelle collezioni della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Opere fino al 1910*, Roma 1981 (I edizione 1969), pp. 82-83, 136-138, 300.

- *Giovanni Prini,* in I. De Guttry, M. P. Maino, M. Quesada, *Le arti minori d'autore in Italia dal 1900 al 1950*, Roma-Bari 1985, pp. 266-271.

- S. Bugli, *Giovanni Prini scultore (Genova 1877- Roma 1958),* tesi di laurea, Università degli Studi di Roma La Sapienza, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di Storia dell'Arte, Cattedra di Storia della Miniatura e delle Arti Minori, a.a. 1994/95.

- M. Apa, *L'immagine partecipata: gli artisti alla cappella dell'Università di Roma*, in S. Benedetti (a cura di), *La Cappella della "Divina Sapienza" nella città universitaria di Roma*, Roma 1998, p. 164.

- F. Matitti, M. Fagiuolo dell'Arco, *Giovanni Prini: dal simbolismo alla secessione, 1900-1916,* cat. della mostra, Roma 1998.
- M. Barrese, *La Terza Mostra della Secessione romana (1915). Aperture all'architettura e l'allestimento «viennese» di Marcello Piacentini*, in M. Carrera, J. Nigro Covre (a cura di), *Secessione romana. Temi e problemi*, Roma 2013, pp. 163-173.

- M. P. Maino (a cura di), *Giovanni Prini. Il potere del sentimento*, cat. della mostra, Roma, Galleria d'Arte Moderna, 21 dicembre 2016-26 marzo 2017, Roma 2016.

- M. P. Maino, *Giovanni Prini,* in A. Imbellone (a cura di), *10 sculture - Tradizione e modernità tra le due guerre,* Roma 2017, pp. 26-27.

- cultura.mise.gov.it.


## • Eleuterio Riccardi


- J. A. Rusconi, *L'Esposizione di Belle Arti in Roma*, in "Emporium", Vol. XXV, n. 150, 1907, p. 418.

- A. Lancellotti, *La 89ª mostra d'arte della Società amatori e cultori*, in "Emporium", Vol. LI, n. 305, 1920, p. 255.

- F. Sapori, *La prima mostra Biennale d'arte in Roma. II - Architettura, scultura, decorazione, bianco e nero*, in "Emporium", Vol. LIII, n. 318, 1921, p. 304.

- F. Sapori, *Artisti contemporanei. Eleuterio Riccardi,* in "Emporium", Vol. LXIX, n. 414, 1929, p. 323.

- F. Sapori, *Nel primo decennale dell'Era Fascista. Ritratti del Duce*, in "Emporium", Vol. LXXVI, n. 455, 1932, pp. 258-277.

- *Eleuterio Riccardi, ad vocem,* in Dizionario biografico degli artisti di Thieme-Becker, *Das Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler, XXVIII* del 1934, p. 242.

- *20° Esposizione Biennale Internazionale d'arte*, catalogo, Venezia 1936, p. 118.

- M. Rivosecchi, *Eleuterio Riccardi ritrattista d'istinto,* in "Capitolium", a. XXXIX, n. 12, 1964, p. 628.

- R. Monti, *Eleuterio Riccardi,* in C. L. Ragghianti (a cura di), *Arte moderna in Italia 1915-1935*, cat. della mostra, Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio - 28 maggio 1967, Firenze 1967, I, p. 54.

- B. Donfrancesco, *Il Fornaciaio. Eleuterio Riccardi scultore*, Colfelice (FR) 1986.

- G. Appella, F. D'Amico (a cura di), *Roma 1934,* cat. della mostra, Modena 1986, pp. 124, 226.

- R. Bossaglia, M. Quesada (a cura di), *Secessione romana 1913-1916*, Roma 1987, p. 306, figg. 184-186.

- C. Pirovano (a cura di), *La pittura in Italia. Il Novecento. 1900-1945*, Milano 1992, pp. 473, 480-483, 486, 508.

- V. Vicario, *Gli scultori italiani. Dal Neoclassicismo al Liberty*, Lodi 1994, p. 881.

- G. Bonasegale (a cura di), Catalogo generale della Galleria comunale d'arte moderna e contemporanea di Roma, Roma 1995, p. 698.

- A. Panzetta, *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*, Torino 2003, pp. 776, 802.
- B. Donfrancesco, *Eleuterio e Gemma Riccardi, artisti di Colfelice*, in A. Nicosia (a cura di), "Quaderni Coldragonesi", 5, Colfelice (FR) 2015.
- F. Santaniello, *Riccardi, Eleuterio, ad vocem,* Dizionario Biografico degli Italiani Treccani, vol. 87, 2016.


## • Adolfo Romano


- L. Barbera, *Adolfo Romano,* in L. Barbera (a cura di), *La vetrina dell'Ospe. Artisti a Messina negli anni '50,* cat. della mostra, Messina, Teatro Vittorio Emanuele, giugno 1997, Messina 1997, p. 200.
- C. Zappia, *De Pasquale, Corsini, Romano e Schmiedt: quattro artisti messinesi durante il fascismo,* in G. Barbera (a cura di), *Gli anni dimenticati. Pittori a Messina tra Otto e Novecento,* Messina 1998, pp. 59-77.


## • Daniele Schmiedt


- S. Bottari, *Il gruppo degli artisti messinesi. Alla Mostra di Taormina,* in "Gazzetta di Messina", 16 giugno 1928.
- *Sala H, Daniele Schmiedt,* in *Seconda Mostra d'Arte del Sindacato Siciliano Fascista degli Artisti,* Palermo 1929, p. 58.
- D. Schmiedt, *Personale di Daniele Schmiedt,* in *Quarta Mostra Regionale Sindacale d'Arte. Catalogo*, marzo-aprile 1933, pp. 23-24.
- *Circolo Artistico Antonello da Messina. Mostra personale pittore: Daniele Schmiedt, scultore: Salvatore Cozzo*, cat. della mostra, 14 ottobre - 7 novembre 1945, s. p.
- *Retrospettiva di Daniele Schmiedt*, cat. della mostra, Trapani, 24-31 gennaio 1960.
- F. Grasso, *Storia della Sicilia,* Vol. X, 1981, p. 220.
- A. B., *Schmiedt Daniele* in L. Sarullo, Dizionario degli artisti siciliani, III, Scultura, Palermo 1994.
- C. Zappia, *De Pasquale, Corsini, Romano e Schmiedt: quattro artisti messinesi durante il fascismo,* in G. Barbera (a cura di), *Gli anni dimenticati. Pittori a Messina tra Otto e Novecento,* Messina 1998, pp. 59-77.
- G. Barbera, A. M. Ruta (a cura di), *Daniele Schmiedt: un artista siciliano nel Novecento,* cat. della mostra, Messina, Sala Borsa della Camera di commercio, 16 novembre 2012- 6 gennaio 2013, Messina 2012.
- G. Barbera, A.M. Ruta (a cura di), *Da Schmiedt a Schmiedt: tra intimismo ed impegno*, cat.della mostra, 16 settembre - 3 novembre 2013, Palermo 2013.


# SITOGRAFIA


- www.lehavre.fr/annuaire/palais-de-justice-tribunal-de-grande-instance-du-havre.
- www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3a010-0002469/.
- storing.ingv.it .
- structurae.net/en/structures/palais-de-justice-de-reims/media.
- toulon.fr/balade/balade-haute-ville.
- www.treccani.it/enciclopedia/quadriga/.

# FONTI ARCHIVISTICHE

## • Archivio Centrale di Stato di Roma

- Ministero dell'Interno, Serie diverse, Comitato centrale di soccorso dei danneggiati dal terremoto della Calabria e della Sicilia, b.1, Telegramma del maggiore dei Carabinieri Viola al Ministero dell'Interno sul terremoto del 28 dicembre 1908, Messina dicembre 1908.

- Ministero dell'Interno, Direzione generale dell'amministrazione civile, Terremoti, el.4, b.28, fasc.25000.5.5 (1909), Relazione del commissario regio del circondario di Palmi e dei comuni di Bagnara, Scilla e Cannitello sul terremoto del 28 dicembre 1908, Roma 10 maggio 1909).

- Presidenza del Consiglio dei Ministri, Gabinetto, Rubriche, 1922 (II): Messina, Palazzo di Giustizia, per sollecitare i lavori di costruzione, b. 8 2 975.

- Presidenza del Consiglio dei Ministri, Gabinetto, Rubriche, 1923 (II): Messina, contributo di 500 milioni deliberato dal Consiglio dei Ministri il 5/9/1923 per la ricostruzione delle Province di Messina e di Reggio Calabria, b. 3 10 2304.

- Presidenza del Consiglio dei Ministri, Gabinetto, Rubriche, 1926 (II): Opere pubbliche nel Mezzogiorno e nelle Isole - Prospetti mensili inviati dal Ministro Lavori Pubblici, b. 3 29 719.

- Presidenza del Consiglio dei Ministri, Gabinetto, Rubriche, 1928-30: Messina, Palazzo di Giustizia, album con fotografie che l'Arch. Marcello Piacentini vuole offrire in omaggio al Capo del Governo e chiede udienza (album non presente).

- Presidenza del Consiglio dei Ministri, Gabinetto, Rubriche, 1928-30: Palazzo di Giustizia, Inaugurazione alla presenza di S.E. Mattei Gentili e inaugurazione Corte d'Appello, b. 14 2 4558.

- Presidenza del Consiglio dei Ministri, Gabinetto, Rubriche, 1931-33 (II): Terremoto del 1908: Danni causati alle province di Messina e Reggio Calabria; Opere pubbliche in dette province - mutui ecc.; relazioni del Comitato e dei Revisori dei conti al Consiglio di amministrazione; Danni arrecati nei comuni delle province di Messina, Reggio e Catanzaro in seguito a scossa di terremoto del 7/3/1928, b. 3 2.3 453.

## • Archivio di Stato di Messina

- Testo Unico approvato con Decreto Luogotenenziale 18 agosto 1917, n. 1.399, art. 366. Archivio di Stato di Messina, Unione Edilizia Nazionale, Azienda Opere pubbliche dei Comuni della Provincia di Messina, sede di Messina (1913-1938), Inventario.

- Fondo Genio Civile, Danni bellici Edilizia pubblica di Messina, Atti contabili (1921-1960): b. 14, fasc. 34, Riparazione del Palazzo di Giustizia 1946-48; b. 23, fasc. 54: Riparazione del IV lotto del Palazzo di Giustizia, 1945-48; b, 24, fasc. 63: Riparazione del Palazzo di Giustizia, 1950-54; b. 26, fasc. 67: Riparazione del II e III lotto del Palazzo di Giustizia, 1944-47; b. 27, fasc. 69: Riparazione del Palazzo di Giustizia, 1949-55; b. 37, fasc. 98, Riparazione del Palazzo di Giustizia, 1945-52, n. 9 foto; b. 38, fasc. 99, Riparazione del Palazzo di Giustizia, 1939-40; b. 48, fasc. 136, 1928-54, contenente la riproduzione in metallo e zinco della «Quadriglia del Palazzo di Giustizia» di Ercole Drei.

## • Fondo Piacentini Firenze

- Lettera di Ugo Nebbia a Ernesto Rapisardi, 15 novembre 1928. Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 50.

- Lettera di Ernesto Rapisardi a Eugenio Quarti, 20 giugno 1930. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 50.5.

- Lettera di Eugenio Quarti a Ernesto Rapisardi, 27 giugno 1930. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 50.5.

- Lettera di Gustavo Porry a Gaetano Rapisardi, 9 marzo 1936. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 103.

- Lettera di Marcello Piacentini a Gustavo Porry Pastorel del 1° febbraio 1939. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 103.

- Lettera di Enrico Calandra a Marcello Piacentini del 1° gennaio 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 103.

- Lettera di Marcello Piacentini ad Enrico Calandra del 5 gennaio 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 103.
- Lettera di Paolo Enrico Arias a Marcello Piacentini del 1° marzo 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 103.

- Lettera del 28 marzo 1942 di Marcello Piacentini a Michele Brancale. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

- Lettera di Marcello Piacentini ad Arturo Dazzi, 20 gennaio 1943. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 137.1.

- Lettera di Enrico Calandra a Marcello Piacentini, s.d., Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 103.

- Lettera di Gaetano ed Ernesto Rapisardi a Marcello Piacentini, s.d., Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 103.

- Lettera inviata a Gustavo Pincherle Muratori il 7 novembre (s. a.). Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 50.

- Immagini 227, 229, 237, 417-426, 450, 451, 468 r, 869, 1104, 1011, 1013, 1016, 1141, 1181, 1371, 1685. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, disegni.

- Disegno. Museo della Magna Grecia, sottoserie 103.10, tavole di progetto. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 103.

## • Archivio Eredi Schmiedt

- Lettera inviata da Marcello Piacentini a Daniele Schmiedt e Adolfo Romano, 28 giugno 1927. Archivio Eredi Schmiedt, Pisa.

- Lettera di Pippo Rizzo a Daniele Schmiedt, 2 gennaio 1929, Palermo, Archivio Eredi Schmiedt, Epistolario, Pisa.

- Tre documenti autografi redatti da Daniele Schmiedt per la decorazione del Palazzo di Giustizia di Vibo Valentia, 20 ottobre 1932. Archivio Eredi Schmiedt, Pisa.

- Lettera di Daniele Schmiedt al Senatore Di Marzo, Messina 11 febbraio 1935, Archivio Eredi Schmiedt, Epistolario.

- Lettera di Benedetto De Lisi a Daniele Schmiedt, 26 giugno 1935, Palermo, Archivio Eredi Schmiedt, Epistolario, Pisa.

- D. Schmiedt, *Nota biografica manoscritta*, s. d., Archivio Eredi Schmiedt, Pisa.

- Lettera di Antonio Zanca a Daniele Schmiedt, s. d. (Natale 1947), Archivio Eredi Schmiedt, Epistolario, Pisa.

## • Altri archivi

- Archivio della Protezione Civile, Roma, Divisione XXIV, b. 984.

- Archivio di Stato di Reggio Calabria, fondo Prefettura.

- Archivio Segreto Vaticano, Segreteria di Stato, serie rubrica 36, Disastri.

# IL PALAZZO DI GIUSTIZIA DI CATANIA


- B. Gentile Cusa, *Piano regolatore pel risanamento e per l'ampliamento della città di Catania*, Catania 1888.
- F. Fichera, *Il problema edilizio di Catania: Lettera aperta all'on. G. De Felice Giuffrida*, Catania 1913.
- G. Giovannoni, *Questioni d'architettura*, Roma 1924.
- M. Piacentini, *Francesco Fichera*, Maestri dell'Architettura, Ginevra 1931.
- F. Fichera, *G. B. Vaccarini e l'architettura del Settecento in Sicilia*, Reale Accademia d'Italia, Roma 1934.
- *Convegno di Arti «Rapporti dell'architettura con le arti figurative»*, Reale Accademia d'Italia, Roma, 1937.
- *Guida del Padiglione Italiano all'Esposizione Internazionale di Parigi/ Guide du Pavillon Italien à l'Exposition Internationale de Paris*, stampata in italiano e francese, Roma 1937.
- N. Mazzocchi Alemanni, *La redenzione del latifondo: opere e problemi,* in Ministero dell'agricoltura e delle foreste, Ente di Colonizzazione del Latifondo Siciliano, *Il Latifondo siciliano,* Corso di lezioni svolte nel 1940 XVIII dalla Sezione palermitana dell'Istituto di Cultura fascista con la collaborazione dell'Ente di Colonizzazione, Palermo 1942.
- A. Amato, *Monuments en exil*, Versailles 1979.
- G. Dato, *La città e i piani urbanistici. Catania 1930-1980*, Catania 1980.
- M. Mancini, *Catania: pagine di urbanistica e di architettura dagli anni 30 ad oggi*, Ordine degli Ingegneri della provincia di Catania, Catania 1980.
- E. Rizzo, M.C. Sirchia, *Sicilia Liberty*, Palermo 1986.
- A. Rocca, *L'arte del Ventennio a Catania: il déco, il 900, il razionale: architettura e arti minori*, Catania 1988.
- M. C. Ruggieri Tricoli, *Fichera Francesco,* in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. I, *Architettura*, Palermo 1993.
- M. Casciato, *Fichera Francesco,* in *Dizionario Bibliografico degli Italiani, Treccani*, vol. 47, 1997.
- P. Nicoloso, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del Regime*, Milano 1999.
- C. Dollo (a cura di), *Per un bilancio di fine secolo: Catania nel Novecento,* atti del 2° Convegno di studio: 1921-1950, Società di storia patria per la Sicilia orientale, Catania 2000.
- P. Barbera, *Architettura in Sicilia tra le due guerre*, Palermo 2002.
- R. Besana, C. F. Carli, L. Devoti L. Prisco, *Metafisica costruita. La città di fondazione degli anni Trenta dall'Italia all'Oltre mare,* Milano 2002.
- G. Viatte, *Le Palais des colonies : histoire du Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie*, Paris 2002.
- A. Demeurisse, *Alfred-Auguste Janniot (1889-1969),* Paris 2003.
- M. T. Galizia, *L'ambiente urbano di Catania nel '900: le architetture degli anni '20,* Roma 2003.
- E. Pagello, *Idea e prassi in Francesco Fichera sul tema della casa d'abitazione*, in E. Mauro, E. Sessa (a cura di), *Dispar et unum 1904-2004. I cento anni del villino Basile*, Palermo 2006, pp. 251-255.

- G. Arcidiacono, *San Berillo di Catania: da centro a periferia*, in *Periferie? Paesaggi urbani in trasformazione*, in “Architettura e città”, 2, 2007.

- P. Barbera, *Architettura e paesaggio urbano nei borghi di nuova fondazione in Sicilia,* in P. Culotta, G, Gresleri, Gl. Gresleri (a cura di), *Città di fondazione e plantatio ecclesiae,* Bologna 2007, pp. 174-199.

- M. Culot, A. Lambrichs, *Albert Laprade (1883-1978) : architecte, jardinier, urbaniste, dessinateur, serviteur du patrimoine,* Paris 2007.

- T. Basiricò, *Architettura e tecnica nei borghi della Sicilia occidentale,* Palermo 2009.

- S. Padrenostro, *Catania nel moderno: l’immagine e la sua costruzione nella prima metà del Novecento*, Catania 2009.

- E. Sessa, *L’Exposition Coloniale Internationale de Paris 1931,* in E. Mauro, E. Sessa (a cura di), *Le città dei prodotti. Imprenditoria, architettura e arte nelle grandi esposizioni,* Palermo 2009, p. 287.

- V. Sapienza, *La colonizzazione del latifondo siciliano. Esiti e possibili sviluppi,* Caltanissetta 2010.

- *Francesco Fichera,* in P. Barbera, M. Giuffrè, *Archivi di architetti e ingegneri in Sicilia 1915-1945*, Palermo 2011, pp. 108-113.

- L. Masina, *Vedere l’Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958*, Milano 2016, pp. 306-307.

- F. Guarrera, *Francesco Fichera. La modernità nella tradizione dell’architettura*, Siracusa 2017.

- F. C. Nigrelli, G. Bonini (a cura di), *I paesaggi della riforma agraria. Storia, pianificazione e gestione,* Quaderni, n. 13, istituto Alcide Cervi - Biblioteca Archivio Emilio Sereni, Gattatico (RE) 2017.

- F. R. Stabile, *Gustavo Giovannoni e la cultura dell’ambientismo,* in Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell’Architettura - n.s. I, 2017, pp. 135-146.

- B. Messina, *Città e memoria in Fichera,* Siracusa 2020.

- F. Guarrera, *Inventare per comporre. Analogia ed espressione nell’architettura di Francesco Fichera,* tesi di dottorato in Composizione Architettonica, XXX ciclo, IUAV.

- *Architettura costruita e spazio abitato nelle città di nuova fondazione in Italia e Spagna*, “InFolio”, 35, numero speciale della rivista del Dottorato in Architettura, Arti e Pianificazione dell’Università degli Studi di Palermo, giugno 2020.

- F. Guarrera, *Francesco Fichera. La storia come repertorio di “forme utili”. Invenzione e composizione nel progetto d’architettura*, Napoli 2021.


## ARTICOLI SU RIVISTE

### • Architettura e Arti Decorative


- C. Cecchelli, *L’architettura alla terza Biennale romana*, in “Architettura e Arti Decorative”, v. 2, n. 11-12, 1924-25, pp. 528-545.

- *Convocazione del Direttorio nazionale in Roma*, in “Architettura e Arti Decorative”, IX, gennaio-febbraio, V-VI, 1929, s. p.

- *Riunione dei Sindacati della Sicilia*, in “Architettura e Arti Decorative”, IX, maggio 1929, s. p.

- M. Piacentini, *Francesco Fichera. Architetto siciliano*, in “Architettura e Arti Decorative”, IX, II, 10, ottobre 1929, pp. 433-460.

- *Manifestazioni di vita sindacale in Sicilia*, in “Architettura e Arti Decorative”, IX, ottobre-novembre, fasc. 2-3, 1929, s.p.

- *Pagine di Vita Sindacale, Risultato e strascichi del Concorso per il Palazzo degli Studi in Siracusa,* in “Architettura e Arti Decorative”, IX, agosto 1930, s.p.

- *La commissione per il giudizio del Concorso della Palazzata di Messina*, in “Architettura e Arti Decorative”, X, ottobre 1930, II, s. p.

- *Concorso per il piano regolatore della città di Catania*, in “Architettura e Arti Decorative”, X, dicembre, fasc. IV, 1930, s.p.

- *Concorso per il piano regolatore della città di Catania,* in “Architettura e Arti Decorative”, X, marzo 1931, fasc. IX, p. 475.

- A. Susini, *Il mobile moderno visto dagli architetti di Roma,* in “Architettura e Arti Decorative”, X, giugno 1931, p. 500.

- *Concorso per il monumento al Cardinale Giuseppe Benedetto Dusmet in Catania*, in “Architettura e Arti Decorative”, X, giugno 1931, p. 531.

- P. Marconi, *Il concorso nazionale per il progetto della nuova Palazzata di Messina*, in “Architettura e Arti Decorative”, X, 1931, pp. 583-64.

## • Architettura

- N. d. R., *Risveglio architettonico in Sicilia*, in “Architettura”, XI, giugno 1932, pp. 275-288.

- R. Pacini, *La sistemazione del centro di Brescia dell’architetto Marcello Piacentini*, in “Architettura”, XI, dicembre 1932, pp. 654-656.

- *Importante assemblea sindacale al sindacato architetti di Catania*, in “Architettura”, XI, febbraio 1933, p. 128.

- *Esito del concorso per il Piano regolatore di Catania,* in “Architettura”, XI, luglio 1932, fasc. VII, p. 392.

- N. d. R., *Cippo onorario a Reggio Calabria, Arch. Camillo Autore,* in “Architettura”, agosto 1932, p. 422.

- C. S., *Concorso per il piano regolatore di Catania*, in “Architettura”, XI, settembre 1932, fasc. IX, p. 492-494.

- *Concorso per le chiese della diocesi di Messina,* in “Architettura”, XI, 1932, n. speciale.

- M. Piacentini, *Recenti opere di Francesco Fichera*, in Architettura, XVIII, 10, ottobre 1939, pp. 589-606.

- G. Marletta, *Il borgo “A. Cascino” nella bonifica del latifondo siciliano*, in “Architettura”, XXII, marzo 1943.

## • Emporium

- F. Sapori, *La prima mostra Biennale d’arte in Roma. II - Architettura, scultura, decorazione, bianco e nero*, in “Emporium”, Vol. LIII, n. 318, 1921, p. 304.

- C. Battaglia, *Palermo. La IX Mostra Sindacale d’Arte,* in “Emporium”, 1939, Vol. XC, n. 539, p. 260.

- C. Battaglia, *Palermo. La X mostra d’arte del sindacato siciliano*, in “Emporium”, 1941, Vol. XCIV, n. 564, p. 286.

- S. R., *Palermo. La XI sindacale siciliana*, in “Emporium”, 1942, Vol. XCVI, n. 576, pp. 547-548.


## • L'Architettura Italiana


- *Il nuovo palazzo per le Poste Telegrafi e Telefoni in Catania (arch. F. Fichera),* in “L’Architettura Italiana”, n. 4, 1920, pp. 31-32.
- *Messina. Concorso per il monumento ai caduti*, in “L’Architettura Italiana”, agosto 1922, pp. 63-64.
- *L’esito del concorso per il monumento ai caduti di Messina*, in “L’Architettura Italiana”, ottobre 1923, pp. 119-120.


## • Altre riviste


- G. U. Arata, *Un geniale artista siciliano. L’architetto Francesco Fichera*, in “Rassegna d’arte antica e moderna”, vol. 2, n. 5-6, 1918, pp. 49-62.
- *Il concorso per il Monumento ai caduti di Palermo*, in “Fiamma”, gennaio 1925.
- *L’Exposition Coloniale*. Album horse série de “L’Illustration”, 89, 4603, mai 1931.
- E. Giovannetti, *Villa sull'Etna*, in “Casabella”, IV, n. 42, giugno 1931, pp. 10-15.
- E. Boudot-LaMotte, *Le musée des Colonies,* in “L’Architecture”, vol. XLIV, n. 7, 1931, pp. 229–240.
- A. Goissaud, *Le Musée permanent des Colonies,* in “La Construction Moderne”, 31 janvier 1932.
- C.E. Gadda, *La colonizzazione del latifondo siciliano*, in “Le vie d’Italia”, 3, marzo, 1941, p. 340.
- S. Caronia Roberti, *Francesco Fichera, Architetto,* in “Tecnica e Ricostruzione”, 1951.
- E. Maggiulli, *Il nuovo Palazzo di Giustizia di Catania,* in “Tecnica e Ricostruzione”, 11-12, novembre-dicembre 1953, pp. 241-252.
- E. Sessa (a cura di), *Razionalità mediterranea. L’architettura catanese fra le due guerre*, in “Giornale dell’Architettura”, IV, febbraio, 1997.
- P. A. Morton, *National and Colonial: The Musée des Colonies at the Colonial Exposition, Paris, 1931*, in “The Art Bulletin”, Vol. 80, n. 2, Jun. 1998, pp. 357-377.
- B.Messina, *Fichera/Catania*, in “d’Architettura”, n. 21, luglio 2003, pp. 68-75.
- *Chronique de Théo Bruand : la France de Bourdelle*, in “Mémoire Vive”, n. 45, 2e trimestre 2010.
- P. Barbera, *I borghi rurali tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta in Sicilia. Un progetto per il territorio?,* in “InFolio”, n. 35, *Architettura costruita e spazio abitato nelle città di nuova fondazione in Italia e Spagna,* giugno 2020, pp. 39-47.
- M. S. Di Trapani, *Aspetti artistici nei borghi rurali siciliani degli anni Quaranta,* in “InFolio”, n. 35, *Architettura costruita e spazio abitato nelle città di nuova fondazione in Italia e Spagna,* giugno 2020, pp. 81-89.


# ARTICOLI SU QUOTIDIANI


- *La II Esposizione Agricola Siciliana*, in “La Tribuna Illustrata”, a. XV, n. 6, 10 febbraio 1907, p. 86.
- S. Bottari, *Il gruppo degli artisti messinesi. Alla Mostra di Taormina,* in “Gazzetta di Messina”, 16 giugno 1928.

- N.D.R., *Il Regime per la Sicilia tra le due visite del Duce. Nuove opere realizzate a Catania*, in “Il Popolo di Sicilia”, 7 agosto 1937.
- N.D.R., *Le opere del Regime. Il Palazzo di Giustizia di Catania*, in “Il Popolo di Sicilia”, 10 agosto 1937.
- N.D.R., *Il Duce parla a Catania della Sicilia. Oggi si inizia un nuovo periodo di Storia caratterizzato dalla creazione dell’Impero italiano. Il primo colpo di piccone per il Palazzo di Giustizia,* in “Il Popolo di Sicilia”, 12 agosto 1937.
- M. Accascina, *Progetti dei borghi nella Mostra rurale di Palermo,* in “Il Giornale di Sicilia”, 4 febbraio 1940.
- *Oggi ripresa dei lavori al palazzo di giustizia. La somma per ora stanziata è piuttosto esigua: il ministero competente dovrebbe provvedere*, in “La Sicilia”, 22 settembre 1948.
- *Il nuovo palazzo di Giustizia sarà completato entro due anni. Un ulteriore stanziamento per 330 milioni preannunziato da Aldisio*, in “La Sicilia”, 7 aprile 1950.
- M. Mancini, *L’aria in cui sorge piazza Verga fu acquistata dal Comune novant’anni fa per 47.520 lire*, in “La Sicilia”, 11 agosto 1976.


### • Scritti di Francesco Fichera


- F. Fichera, *Il problema edilizio di Catania: Lettera aperta all'on. G. De Felice Giuffrida*, Catania 1913.
- F. Fichera, *Una città settecentesca*, Roma 1925.
- F. Fichera, *L’Esposizione Internazionale di Architettura Moderna in Budapest (Diario a tre dimensioni)*, in "Architettura e Arti Decorative, X, V-VI, gennaio-febbraio 1931, pp. 195-292.
- F. Fichera, *G. B. Vaccarini e l’architettura del Settecento in Sicilia,* Reale Accademia d’Italia, Roma 1934.
- F. Fichera, *Filippo Juvara*, Celebrazioni piemontesi, Urbino 1936.
- F. Fichera, *Progetto pel Palazzo di Giustizia in Catania: Relazione*, Catania 1937.
- F. Fichera, *Luigi Vanvitelli*, Reale Accademia d’Italia, Roma 1937.
- F. Fichera, *Elementi di architettura,* vol. 2, Catania 1949.


## GLI ARTISTI COINVOLTI NEL PALAZZO DI GIUSTIZIA DI CATANIA

### • Carmelo Comes


- *Carmelo Comes, ad vocem,* in L. Patuzzi (a cura di), Comanducci. Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei, Milano 1970, p. 788.
- *Carmelo Comes. 40 anni di disegno*, cat. della mostra, Catania, Galleria La Vite, Catania 1982.
- A. Rocca, *L’arte del Ventennio a Catania: il déco, il 900, il razionale: architettura e arti minori*, Catania 1988, pp. 172-176.
- G. Bongiovanni, *Comes Carmelo,* in L. Sarullo, Dizionario degli artisti siciliani, III, Palermo 1994, p. 102.

## • Carmelo Florio

- E. Rizzo, M.C. Sirchia, *Sicilia liberty*, Palermo 1986.
- G. Frazzetto, *Solitari come nuvole. Arte e artisti in Sicilia nel 900*, Catania 1988, p. 179.
- A. Rocca, *L'arte del Ventennio a Catania: il déco, il 900, il razionale: architettura e arti minori*, Catania 1988, pp. 25, 171, 182, 192.
- G. Bongiovanni, *Florio Carmelo,* in L. Sarullo, Dizionario degli artisti siciliani, III, Scultura, Palermo 1994, p. 123.

## • Domenico Maria Lazzaro

- A. Lao, *Mostra Personale di M. M. Lazzaro,* in *Seconda Mostra d'Arte del Sindacato Siciliano Fascista degli Artisti,* cat. della mostra, Palermo 1929, pp. 41-42.
- M. M. Lazzaro, *Quinta sala. La sezione catanese,* in *Terza Esposizione del Sindacato Regionale Fascista Belle Arti di Sicilia*, Palermo 1932, s.p..
- V. Brancati, *M. M. Lazzaro,* in *Terza Esposizione del Sindacato Regionale Fascista Belle Arti di Sicilia*, Palermo 1932, s.p..
- *Mimì Maria Lazzaro alla Biennale*, in "Il Popolo di Sicilia", 23 giugno 1938.
- *Mimì M. Lazzaro scultore*, in "Quadrivio", luglio 1938.
- E. Maselli, *Artisti siciliani alla Galleria di Roma*, in "Lavoro fascista", 22 febbraio 1940.
- *Una statua di Mimì Maria Lazzaro nel duomo di Messina*, in "La Sicilia", 6 luglio 1949.
- R. Tringale (a cura di), *Lazzaro*, catalogo della mostra, Catania, Istituto Statale d'Arte, Catania 1978.
- A. Dall'Aglio, *Retrospettiva di Mimì Maria Lazzaro*, in "Sintesi", luglio-agosto 1979.
- G. Frazzetto, *Solitari come le nuvole. Arte e artisti in Sicilia nel '900*, Catania 1988, p. 47.
- F. Grasso, *M.M. Lazzaro,* Supplemento a Kalos, III, 5, Palermo 1991.
- S. Troisi, in *La pittura in Italia. Il Novecento/1, 1900-1945*, II, Milano 1991, p. 916.
- A. M. Ruta, *Domenico Maria Lazzaro,* in L. Sarullo, Dizionario degli artisti siciliani, III, Palermo 1994, pp. 179-180.
- S. Troisi (a cura di), *Arte in Sicilia negli anni Trenta*, catalogo della mostra, Marsala, Ex Convento del Carmine, 13 Luglio - 15 Settembre 1996, Napoli 1996.
- S. Troisi, *Lazzaro: opere 1927-1964,* cat. della mostra, Marsala, ex convento del Carmine, 16 aprile-11 giugno 2000, Palermo 2000.

## • Eugenio Russo

- V. Giaquinta, *Eugenio Russo*, cat. della mostra, Galleria Borgo, 15-25 marzo 1965, Catania 1965.
- E. Lessini, *Eugenio Russo: sculture e disegni dal 1928 al 1981*, Catania 1982.
- M.M.D. Bottino, *Eugenio Russo. Il genio nella sintesi,* cat. della mostra, Castello Ursino, 17 novembre-5 dicembre 2001, Catania 2001.
- O. Valenti, *Lo scultore Eugenio Russo*, in "Agorà", n. 4, anno II, gennaio-marzo 2001.

# FONTI ARCHIVISTICHE

## • Archivio di Stato di Catania


- Documento emesso dal Corpo Reale del Genio Civile, Ufficio di Catania, 9 ottobre 1946, Archivio di Stato di Catania, Fondo Prefettura, Versamento Anni ’60, fascc. 8, 11, 12, 13, n. Ordine 134, serie I - XI, 1944 - 1953, Catania.

- Documento emesso dal Corpo Reale del Genio Civile, Ufficio di Catania, 12 giugno 1948, Archivio di Stato di Catania, Fondo Prefettura, Versamento Anni ’60, fascc. 8, 11, 12, 13, n. Ordine 134, serie I - XI, 1944 - 1953, Catania.

- Documento emesso dal Provveditorato alle Opere Pubbliche con sede in Palermo, 4 agosto 1950, Archivio di Stato di Catania, Fondo Prefettura, Versamento Anni ’60, fascc. 8, 11, 12, 13, n. Ordine 134, serie I - XI, 1944 - 1953, Catania.

- Documento emesso dal Consiglio dell’ordine degli avvocati e procuratori legali Catania, 24 febbraio 1951, Archivio di Stato di Catania, Fondo Prefettura, Versamento Anni ’60, fascc. 8, 11, 12, 13, n. Ordine 134, serie I - XI, 1944 - 1953, Catania.

- Documento emesso dal Comune di Catania, 8 luglio 1952, Archivio di Stato di Catania, Fondo Prefettura, Versamento Anni ’60, fascc. 8, 11, 12, 13, n. Ordine 134, serie I - XI, 1944 - 1953, Catania.

- Comune di Catania, Preventivo di L. 153.000 per lavori innalzamento e coloritura e verniciatura negli uffici della Cancelleria del Tribunale, 10 febbraio 1949, Archivio di Stato di Catania, Fondo Prefettura, Versamento Anni ’60, fascc. 8, 11, 12, 13, n. Ordine 134, serie I - XI, 1944 - 1953, Catania.


## • Fondo Piacentini Firenze


- Lettera inviata a Gustavo Pincherle Muratori il 7 novembre (s. a.), Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell’Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 50.
-
- Lettera del 14 settembre 1942 di Francesco Fichera a Marcello Piacentini. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 354.


## • Archivio Centrale di Stato di Roma


- Ministero dell’Interno, Gabinetto, Archivio generale, fascicoli correnti (dal giugno 1944): 1950-52: Catania, Disoccupazione e lavori pubblici, b. 154. Catania, uffici giudiziari, b. 148. 1953-56: Catania, cerimonie, b. 153; Catania, Stampa A-C, D-N, Q-R, S-Z, b. 391.

- Ministero dell’Interno, Gabinetto, Archivio generale, fascicoli permanenti (dal giugno 1944), A. Amministrazioni Comunali: Catania, Amministrazione comunale, 1944-59, b. 53.

- Presidenza del Consiglio dei Ministri, Gabinetto, Rubriche, 1937-39: Opere che saranno iniziate o completate entro l’anno XVI, b. 1.7 2031.


## • Altri archivi


- Fondo Maraini, Mostre Estero, 1937, faldone 130, sotto fascicolo 11, fasc. 127, Archivio Storico GNAM, Roma.

- Lettera di Mimì Lazzaro a Daniele Schmiedt, 4 aprile 1933. Archivio Eredi Schmiedt, Epistolario, Pisa.

- Lettera di Mimì Lazzaro a Daniele Schmiedt, 15 febbraio 1950, Archivio Eredi Schmiedt, Epistolario, Pisa.


# SITOGRAFIA


- www.cdha.fr/la-france-de-bourdelle.

# IL PALAZZO DI GIUSTIZIA DI PALERMO


- G. Palermo, *Guida istruttiva per potersi conoscere tutte le magnificenze della Città di Palermo*, Vol. II, Palermo 1816.
- F. Fichera, *Il problema edilizio di Catania: Lettera aperta all'on. G. De Felice Giuffrida*, Catania 1913.
- E. Calandra, *Sulla prima mostra di architettura siciliana*, in "Rassegna tecnica, mensile del sindacato fascista architetti", Messina 1927.
- A. Pica, *Nuova Architettura Italiana. Quaderni della Triennale*, Milano, ottobre 1936.
- Ministero dei Lavori Pubblici, Provveditorato alle Opere Pubbliche di Palermo, Ufficio del Genio Civile, *Palazzo di Giustizia di Palermo,* in "Rassegna dell'attività dell'anno 1952", Palermo 1953.
- A. Pilla, *La Basilica di San Giovanni Bosco in Roma*, Torino 1969.
- G. Pirrone, *Palermo. Architettura del XX secolo in Italia. Palermo,* Genova 1971.
- S. M. Inzerillo, *Urbanistica e società negli ultimi duecento anni a Palermo: piani e prassi amministrativa dall'«addizione» del Regalmici al Concorso del 1939,* in Quaderno dell'Istituto di Urbanistica e Pianificazione Territoriale della Facoltà di Architettura di Palermo*,* 9, 1981.
- R. La Duca, *Vicende urbanistiche di Palermo dal 1778 al 1950,* in *Storia della Sicilia,* X, Palermo 1981.
- B. Zevi, *Cronache di Architettura*, vol. I, n. 68, Roma 1981.
- I. A. Provenzano, *La grande Palermo, le idee e le trasformazioni urbane tra le due guerre,* Palermo 1982.
- R. Bizzotto, L. Chiumenti, A. Muntoni (a cura di), *50 anni di professione*, cat. della mostra celebrativa degli Architetti dell'Ordine di Roma e Provincia che avevano compiuto 50 anni di professione, Roma 1983, pp. 121-124.
- S. M. Inzerillo, *Urbanistica e società negli ultimi duecento anni a Palermo: Crescita della città e politica amministrativa dalla "ricostruzione" al piano del 1962,* in Quaderno dell'Istituto di Urbanistica e Pianificazione Territoriale della Facoltà di Architettura di Palermo, 14, 1984.
- F. Paolino, *Dal monumentale al razionale: due opere di Marcello Piacentini a Messina e Reggio Calabria*, Reggio Calabria 1984.
- I. A. Provenzano, *Urbanistica e architettura a Palermo tra le due guerre,* Palermo 1984.
- E. Bairati, D. Riva, *Il Liberty in Italia,* Roma-Bari 1985.
- *Palermo: architettura tra le due guerre (1919-1939)*, Quaderni del Dipartimento in rappresentazione, conoscenza, figurazione, trasformazione dell'ambiente costruito/naturale, Palermo 1987, pp. 190-191.
- R. Sisci (a cura di), *La Giustizia a Messina. Sessant'anni di Palazzo Piacentini,* Messina 1989.
- M. R. Cagliostro (a cura di), *Le architetture di Camillo Autore,* Roma 1991.
- M. C. Ruggeri Tricoli, *Rapisardi Gaetano*, in L. Sarullo, Dizionario degli artisti siciliani, vol. I, Architettura, Palermo 1993, pp. 371-372.
- E. Sessa, *Architettura e forma urbana a Palermo tra le due guerre,* in M. Zerillo, *Architettura degli anni trenta a Palermo,* Palermo 1998, pp.15-27.
- V. Cammarata, *Architetture e opere pubbliche a Palermo 1930-1940*, Palermo 1999, p. 170.

- V. Balistreri (a cura di), *Giuseppe Spatrisano architetto (1899-1985),* Palermo 2001.
- J. Ciaravino, M. Ciralli (a cura di), *Arte per un'architettura. La collezione del nuovo Palazzo di Giustizia di Palermo,* Palermo 2001.
- S. Mornati, *Rapisardi Gaetano 1893/1988*, *ad vocem,* in C. Olmo (a cura di), Dizionario dell'architettura del XX secolo, V, Torino 2001.
- P. Barbera, *Architettura in Sicilia tra le due guerre*, Palermo 2002.
- S. Monaco, *Il nuovo palazzo di giustizia di Palermo*, Palermo 2004.
- A. Nave, *Virgilio Milani e la scultura del Novecento nel Polesine,* Rovigo 2004.
- T. Basiricò, S. Bertorotta, *L'area Villarosa a Palermo in due secoli di piani e progetti*, in P. G. Bardelli, A. Cottone, F. Nuti, S. Poretti, A. Sanna (a cura di), *La costruzione dell'architettura. Temi e opere del dopoguerra italiano*, Roma 2009, pp. 134-135.
- S. Bertorotta, T. Basiricò, C. Clauss, *Il "grattacielo" INA a Palermo: una progettazione complessa*, in P. G. Bardelli, A. Cottone, F. Nuti, S. Poretti, A. Sanna (a cura di), *La costruzione dell'architettura. Temi e opere del dopoguerra italiano*, Roma 2009, pp. 145-161.
- M. Iannello, G. Scolaro, *Palermo. Guida all'architettura del '900*, Palermo 2009, p. 93.
- E. Ippoliti, *Dal dibattito nazionale sulle riviste alla cronaca locale: i monumenti ai caduti di Messina e Siracusa. Gaetano Rapisardi e la pratica professionale*, in M. L. Neri (a cura di), *Un'altra modernità della cultura architettonica del XX secolo*, Roma 2011, pp. 155-196.
- M. Iannello, *Luigi Epifanio*, in M. Giuffré, P. Barbera (a cura di), *Archivi di architetti e ingegneri in Sicilia 1915-1945*, Palermo 2011, pp. 104-107.
- F. Scibilia, *Ugo Perricone Engel*, in M. Giuffré, P. Barbera (a cura di), *Archivi di architetti e ingegneri in Sicilia 1915-1945*, Palermo 2011, pp. 142-145.
- G. Ciucci, S. Lux, F. Purini (a cura di), *Marcello Piacentini architetto, 1881-1960,* atti del convegno, Roma 16-17 dicembre 2010, Roma 2012.
- D. Cottone, *Il concorso per il Palazzo della Regione: dalle premesse sbagliate all'occasione mancata*, in S. Bertorotta, D. Cottone (a cura di), *Idee per una nuova città moderna. Concorsi di architettura a Palermo*, Roma 2012, p. 242.
- E. Sessa, *La nuova immagine della città italiana nel Ventennio fascista*, Palermo 2014.
- G. Volpe, *La Gran Madre di Dio: la chiesa razionalista di Gaetano Rapisardi nel quartiere San Lazzaro a Fano*, in Memoria rerum. Quaderni di ricerca, Archivio Storico Diocesano, Fano 2014.
- D. Sutera, *Una pietra per l'architettura e la città. L'uso del grigio di Billiemi nell'architettura d'età moderna e contemporanea*, Palermo 2015.
- G. Duranti, *Rapisardi Gaetano*, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 86, 2016, *ad vocem*.
- E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi. Progetti per Siracusa tra cronache e storia,* Roma 2020.


## ARTICOLI SU RIVISTE

### • Architettura e Arti Decorative


- Cinzio (Cecchelli), *Un esempio: il concorso per la sistemazione della Balduina,* in "Architettura e Arti Decorative", settembre 1923, p. 19.

- *Il concorso per cinque fontane indetto dal Comune di Roma,* in “Architettura e Arti Decorative”, v. I, n. 4, dicembre 1924, p. 182.

- *Concorsi. Bari. Concorso per il Manicomio provinciale*, in “Architettura e Arti Decorative”, IV, aprile 1925, pp. 359-375.

- *Concorsi e Notizie varie. Atti della Associazione Artistica fra i Cultori d’Architettura. Concorso per i progetti di quattro edifici scolastici*, in “Architettura e Arti Decorative”, V, settembre-ottobre 1925, p. 96.

- *Concorso internazionale per il Palazzo della Società delle Nazioni a Ginevra*, in “Architettura e Arti Decorative”, VI, settembre 1926, p. 48.

- R. Papini, *L’architettura europea e il concorso di Ginevra*, in “Architettura e Arti Decorative”, VII, fasc. I-II, settembre-ottobre 1927, pp. 71-73.

- L. Piccinato, *Il pensionato artistico 1927*, in “Architettura e Arti Decorative”, VII, febbraio 1928, p. 271.

- F. Reggiori, *Esito del concorso per il Palazzo di Giustizia di Milano*, in “Architettura e Arti Decorative”, X, novembre 1930, pp. 122-130.

- F. Fichera, *L’Esposizione Internazionale di Architettura Moderna in Budapest (Diario a tre dimensioni)*, in “Architettura e Arti Decorative”, X, V-VI, gennaio-febbraio 1931, p. 287.

- P. Marconi, *Il Concorso Nazionale per il progetto della nuova Palazzata di Messina*, in “Architettura e Arti decorative”, X, agosto 1931, pp. 600-604.


## • Architettura


- N. d. R., *Risveglio architettonico in Sicilia*, in “Architettura”, XI, giugno 1932, p. 275.

- *Il Concorso nazionale per i Palazzi Postali di Roma,* in “Architettura”, XI, ottobre 1933, p. 603.

- *Concorso nazionale per il progetto del palazzo del Littorio e della Mostra della Rivoluzione da erigersi in Roma in via dell'Impero*, in “Architettura”, XII, dicembre 1933, pp. 811-813.

- *Concorso per il Palazzo del Littorio,* numero speciale, in “Architettura”, XIII, 1934.

- *Edificio delle Facoltà di Lettere e Filosofia. Arch. Gaetano Rapisardi*, in “Architettura”, *La Città Universitaria di Roma*, numero speciale, XIV, dicembre 1935, p. 55.

- *Facoltà di Giurisprudenza e di Scienze Politiche. Arch. Gaetano Rapisardi*, in “Architettura”, *La Città Universitaria di Roma*, numero speciale, XIV, dicembre 1935, p. 60.

- M. Paniconi, *Il concorso per la nuova sede della Cassa nazionale Malattie degli Addetti al Commercio in Roma,* in “Architettura”, XVI, agosto 1937, p. 477.

- *Il Pantheon dei caduti siracusani. Architetti Gaetano e Ernesto Rapisardi,* in “Architettura”, XVI, ottobre 1937, pp. 563-570.

- M. Piacentini, *Il progetto definitivo della casa Littoria a Roma,* in “Architettura”, XVI, dicembre 1937, p. 699-752.

- M. Piacentini, *Gaetano Rapisardi. Progetto segnalato a titolo di lode,* in “Architettura”, XVI, dicembre 1937, p. 724.
- S. Muratori, *Concorso per il nuovo Palazzo di Giustizia di Palermo,* in “Architettura”, XVII, novembre 1938, pp. 688-695.

- M. Zanetti, *Concorso per il Ministero dell’Africa Italiana,* in “Architettura”, XVIII, novembre 1939, pp. 665-685.

- *Quattro concorsi appalto per ponti sul Tevere a Roma,* in “Architettura”, XIX, febbraio 1940, p. 80.


## • L'Architettura Italiana


- *Messina. Concorso per il monumento ai caduti*, in “L’Architettura Italiana”, agosto 1922, pp. 63-64.
- *L’esito del concorso per il monumento ai caduti di Messina*, in "L'Architettura Italiana", ottobre 1923, pp. 119-120.
- *Il concorso per il Palazzo del Littorio in via dell'Impero a Roma*, in “L’Architettura Italiana”, novembre 1934, pp. 364-396.
- *Palermo. Concorso nazionale per il progetto del Palazzo di Giustizia*, in “L’Architettura Italiana”, a. XXXII, novembre 1937, p. 340.
- *Palermo. Esito del Concorso per il Palazzo di Giustizia*, in “L’Architettura Italiana”, maggio 1938, p. 174.


## • Altre riviste


- *Concorso per il progetto del Palazzo di Giustizia in Milano*, in “Rassegna di Architettura”, II, maggio 1930, pp. 161-169.
- G. Pavone, *Risposta al referendum Atteggiamento dei giovani siciliani,* in “Problemi Siciliani”, X, n. 12, dicembre 1932.
- R. Pacini, *Cronache romane. Il grandioso progetto della città universitaria*, in “Emporium”, Vol. LXXVII, n. 459, 1933, p. 180.
- P. M. Bardi, *Il concorso del palazzo del Littorio su via dell’Impero*, in “Quadrante”, II, 18, ottobre 1934, pp. 10-14.
- R. Pacini, *Cronache romane. La mostra dei progetti per il Palazzo del Littorio a Roma*, in “Emporium”, n. 478, ottobre 1934, pp. 233-237.
- G. Pagano, *Il concorso per il Palazzo del Littorio*, in “Casabella”, n. 82, ottobre 1934, pp. 4-9.
- G. Marussig, *Il Concorso per Palazzo del Littorio*, in “Rassegna di Architettura”, VI, fasc. 12, dicembre 1934, pp. 475-504.
- G. Pavone, *La Grande Catania*, in “Problemi Siciliani”, nn. 1, 2, 3, 5, 6, gennaio, febbraio, marzo, maggio, giugno 1935, Palermo 1936.
- *Il nuovo Palazzo di Giustizia*, in “Il Domani”, 1-15 settembre 1957.
- *Il Palazzo di Giustizia a Palermo,* in “Vitrum”, luglio-agosto 1961, pp. 68-69.
- E. Ippoliti, M. Unali, *La chiesa e la piazza di S. Giovanni Bosco al Tuscolano*, in “Dossier di Urbanistica e Cultura del territorio”, 1990, n. 10, pp. 58-81.
- R. Corrao, *La vertenza “Alicata”: una storia emblematica,* in Bollettino dell’Ordine degli Ingegneri della Provincia di Palermo, luglio-dicembre 1996.
- A. Piccione, *Gaetano Rapisardi*, in “I Siracusani”, II, n. 9, settembre-ottobre 1997, pp. 36-39.
- M.A. Spadaro, *Palazzo di Giustizia di Palermo,* in “Rassegna Siciliana di Storia e Cultura”, a. III, n. 8, dicembre 1999, pp. 137-141.
- E. Nicosia, S. Dalia, P. Barresi, *Il Palazzo di Giustizia di Palermo. Un’opera pubblica che si può definire esemplare per la corretta e feconda sinergia tra quanti vi contribuirono e l’accurata scelta dei materiali*, in Bollettino Ordine degli Ingegneri Palermo, n.1/2002, pp. 56-70.

- J. Ciaravino, *Come l'arte disegna l'immagine di una città. La collezione del nuovo Palazzo di Giustizia di Palermo,* in "PER", Rivista quadrimestrale di "Salvare Palermo", n. 10, settembre - dicembre 2004, pp. 8-10.

- F. Scaroni, *Cronaca e storia di un rimosso cantiere di regime: il Mausoleo di Costanzo Ciano a Livorno*, estratto da Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura, n.s., 2003, n. 42, Roma 2005, pp. 89-96.

- M. Iannello, *Giuseppe Vittorio Ugo architetto, appunti per una biografia*, in "PER", Salvare Palermo, n. 26, gennaio-aprile 2006, pp. 16-17.

- E. Ippoliti, *L'altra modernità: alcuni disegni di Gaetano Rapisardi per Siracusa*, in "Ikhnos. Analisi grafica e storia della rappresentazione", 2007, pp. 91-122.

- N. Vicari, *Se questa è una piazza,* in "PER", Rivista quadrimestrale di "Salvare Palermo", n. 29, Gennaio - aprile 2011, pp. 4-6.

- F. Di Marco, *Giuseppe Samonà storico dell'architettura: i rapporti con Gustavo Giovannoni,* in "ArcHistoR", I, 2, 2014, pp. 97-119.

- D. Sutera, *Tipologia, materiali e costruzione: i prospetti colonnati pubblici in Sicilia dall'età post-unitaria al ventennio fascista, tra reminiscenze archeologiche e modernità*, in "ArcHistoR", a. VII, 2020, n. 13, pp. 176-183.


## ARTICOLI SU QUOTIDIANI


- A. Giambalvo, *Il nostro Palazzo di Giustizia avrà una iscrizione latina?,* in "L'Ora del popolo", 8 luglio 1952, a. 53, n. 161.

- *Palazzo di Giustizia*, in "Giornale di Sicilia", 7 dicembre 1956.

- *Palazzo di Giustizia. Precise notizie del Capo del Genio Civile, ing. Diego Di Lorenzo,* in "Giornale di Sicilia", 8 dicembre 1956.

- *Il nuovo Palazzo di Giustizia inaugurato da Togni a Palermo*, in "Sicilia", 3 marzo 1958.

- F. T., *Il nuovo palazzo di giustizia inaugurato dal Ministro Togni. Solenne cerimonia domenica a Palermo,* in "Sicilia del Popolo", 4 marzo 1958.


## PUBBLICAZIONI SULLA GAZZETTA UFFICIALE DEL REGNO D'ITALIA


- Concorsi. Ministero dei Lavori Pubblici, Concorso per il progetto di massima di un edificio ad uso di Palazzo di giustizia in Pisa, Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia, n. 158, 9 luglio 1935, pp. 3450-3452.

- Concorsi. Ministero dei Lavori Pubblici*, Concorso pel Progetto del Palazzo di Giustizia di Palermo,* Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia, a. 78, n. 192, 19 agosto 1937, pp. 3119-3123.

- Concorsi, Ministero dei Lavori Pubblici, *Proroga del concorso per il progetto del Palazzo di giustizia di Palermo,* Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia, a. 78, n. 255, 3 novembre 1937, p. 3995.

- Regio Decreto-Legge 7 marzo 1938 n. 480, *Norme per l'attuazione del piano di risanamento del Rione Concezione e Porta Carini nella città di Palermo*, Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia, a. 79, n. 109, 14 maggio 1938, p. 1797.

# FONTI ARCHIVISTICHE

## • Archivio Centrale di Stato di Roma

- Ministero dell'Interno, *Decreto di Legge Interventi a favore della Città di Palermo*, 4 ottobre 1919, ACS, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Gabinetto, Rubriche, 1919, fasc. 7, b. 569.

- Disegno di legge "Provvedimenti a favore della città di Palermo", Relazione a S.E. Il Presidente del Consiglio da parte dell'Ispettore Superiore del Genio Civile, 18 novembre 1921, ACS, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Gabinetto, Rubriche, 1921 (III), b. 8/2 1562.

- Consiglio Provinciale di Palermo n. 1562, Voto del Consiglio Provinciale per provvedimenti contro la disoccupazione Palermo, 30 novembre 1921, ACS, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Gabinetto, Rubriche, 1921 (III), b. 8/2 1562.

- Lettera del Consiglio dell'Ordine degli Avvocati di Palermo, Protocollo n. 392, al Presidente del Consiglio dei Ministri, in ACS, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Gabinetto, Rubriche, 1919, fasc. 7, b. 569.

- Presidenza del Consiglio dei Ministri, Titolo dell'affare: Sicilia, Roma, 23 agosto 1919: Risposta del Capo di Gabinetto Flores indirizzata all'On- Ministero di Grazia e Giustizia e dei Lavori Pubblici, in ACS, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Gabinetto, Rubriche, 1919, fasc. 7, b. 569.

- Ministero dei Lavori Pubblici, Direzione generale delle opere marittime, n.5024, Div. 11a, Risposta alla nota 23.8.919 n. 1083, in ACS, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Gabinetto, Rubriche, 1919, fasc. 7, b. 569.

- Ministero di Grazia e Giustizia e dei Culti, n. 1083, divisione VI, Oggetto: Costruzione del nuovo palazzo di giustizia in Palermo, Roma, 1 settembre 1919, in ACS, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Gabinetto, Rubriche, 1919, fasc. 7, b. 569.

- Costruzione del nuovo Palazzo di Giustizia in Palermo, 19 marzo 1921, in ACS, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Gabinetto, Rubriche, 1921 (III), b. 8/2 1562.

- Comitato Cittadino per le Opere Pubbliche Palermo, 22 novembre 1921, in ACS, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Gabinetto, Rubriche, 1921 (III), b. 8/2 1562.

- Comitato Cittadino per le Opere Pubbliche Palermo, 24 novembre 1921, Oggetto: "Palazzo di Giustizia" di Palermo, in ACS, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Gabinetto, Rubriche, 1921 (III), b. 8/2 1562.

- Foglio di trasmissione all'On. Ministero della Giustizia, Roma, 5 ottobre 1921, in ACS, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Gabinetto, Rubriche, 1921 (III), b. 8/2 n. 1562.

- Fondo E42, busta 905, fasc. 7892, verbale della commissione giudicatrice del concorso per il progetto del Palazzo dell'Acqua e della Luce.

## • Archivio Privato Rapisardi Roma

- Lettera di Gaetano Rapisardi a Francesco Fichera, Roma, 4 agosto 1926.

- Lettera di Gaetano ed Ernesto Rapisardi all'Arcivescovo di Siracusa, Roma, 31 ottobre 1928.

- Dichiaratorio ad istanza del Sig. Arch. G. Uff. Francesco Fichera a S. E. Monsignor Giacomo Carabelli, 26 luglio 1931, IX, p. 6.

- *Titoli dei principali concorsi degli architetti Gaetano ed Ernesto Rapisardi. Principali incarichi, Lettere di Merito. E*lenco autografo redatto da Gaetano ed Ernesto Rapisardi, senza data ma probabilmente risalente al marzo 1932.

- Lettera dell'avvocato Salibra a Gaetano ed Ernesto Rapisardi, Siracusa, 13 maggio 1932.

- Lettera di Gaetano Rapisardi all'ing. Giuseppe Bonajuto, Roma, 7 maggio 1936.

## • Archivio di Stato di Palermo

- Fonogramma del 29 agosto 1939, Provveditorato alle Opere Pubbliche di Palermo, Archivio di Stato di Palermo, Fondo Prefettura, b. 587.
- Lettera del Prefetto Cavalieri a Guido Duffarini Guidi, 12 dicembre 1940, Archivio di Stato di Palermo, Fondo Prefettura, 1936-40, b. 588.
- Lettera del Prefetto Giuseppe Migliore al Presidente della Regione Siciliana, 27 gennaio 1956, Archivio di Stato di Palermo, Fondo Prefettura, b. 1025, gab. 817.
- Estratto del verbale delle deliberazioni adottate nelle sedute del 28 aprile 1956, Archivio di Stato di Palermo, Fondo Prefettura, b. 1025.
- Lettera del Prefetto Giuseppe Migliore al Primo Presidente della Corte di Appello, 7 luglio 1957, Archivio di Stato di Palermo, Fondo Prefettura, b. 1025, gab. 479.
- Lettera del Prefetto Giuseppe Migliore a Diego Di Lorenzo con annessa documentazione fotografica dei locali del nuovo Palazzo di Giustizia, 3 marzo 1958, Archivio di Stato di Palermo, Fondo Prefettura, Gabinetto, 1956-60, b. 1025.
- Comunicato Stampa relativo all'inaugurazione del Palazzo di Giustizia di Palermo, s.d. (3 marzo 1958). Archivio di Stato di Palermo, Fondo Prefettura, b. 1025.
- Fonogramma del 3 marzo 1958, Archivio di Stato di Palermo, Fondo Prefettura, b. 1025, n. 0149 gab.
- Lettera del Prefetto Giuseppe Migliore a Diego Di Lorenzo, 3 marzo 1958, Archivio di Stato di Palermo, Fondo Prefettura, b. 1025.
- Richiesta foto del Palazzo di Giustizia alla Prefettura di Palermo, 5 marzo 1958, Archivio di Stato di Palermo, Fondo Prefettura, b. 1025, prot. n. 683/df/f2.

## • Fondo Piacentini Firenze

- Lettera di Enrico Calandra a Marcello Piacentini, s.d., Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 103.
- Lettera inviata dall'Associazione Nazionale fra Mutilati ed Invalidi di Guerra a Rapisardi il 10 febbraio 1928. Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 50.
- Lettera di Piero Fogaccia ad Ernesto Rapisardi, 15 febbraio 1928, Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 50.
- Lettera di Roberto Sapelli a Marcello Piacentini, 1 marzo 1928. Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 50.
- Lettera di Piero Fogaccia ad Ernesto Rapisardi, 12 settembre 1928. Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 50.
- Lettera di Ugo Nebbia a Ernesto Rapisardi, 6 novembre 1928. Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 50.
- Lettera di Ugo Nebbia a Ernesto Rapisardi, 15 novembre 1928. Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 50.
- Lettera di Piero Fogaccia ad Ernesto Rapisardi, del 20 novembre 1928. Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 50.
- Lettera di Piero Fogaccia ad Ernesto Rapisardi, 6 dicembre 1928. Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 50.
- Lettera di Ernesto Rapisardi a Eugenio Quarti, 20 giugno 1930, Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 50.5.

- Lettera del Municipio di Foggia e Ernesto Rapisardi presso lo Studio Piacentini in via Tor di Nona 3, 18 novembre 1932, Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 50.

- Lettera di Gustavo Porry a Gaetano Rapisardi, 9 marzo 1936, Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 103.

- Lettera di Marcello Piacentini ad Ernesto Rapisardi, 28 agosto 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

- Lettera di Ernesto Rapisardi a Marcello Piacentini, 1 settembre 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

- Lettera di Marcello Piacentini ad Ernesto Rapisardi, 8 settembre 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

- Lettera di Ernesto Rapisardi a Marcello Piacentini, 14 dicembre 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

- Lettera di Marcello Piacentini ad Ernesto Rapisardi, 18 dicembre 1940. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

- Lettera di Ernesto Rapisardi a Marcello Piacentini, 1 febbraio 1941. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

- Lettera di Ernesto Rapisardi a Marcello Piacentini, 14 febbraio 1941. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

- Lettera di Marcello Piacentini ad Ernesto Rapisardi, 9 maggio 1941. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

- Lettera di Ernesto Rapisardi a Marcello Piacentini, 15 ottobre 1941. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

- Immagini nn. 1675, 1673, e 1780, disegni del Fondo Piacentini. Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università di Firenze.


### • Altri archivi


- A. Zanca, *In memoria di Enrico Calandra,* manoscritto, Fondo Antonio Zanca, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo.

- G. Rao, *Lettera al Presidente della commissione Conservatrice dei Monumenti*, minuta, 19 febbraio 1919, Archivio Storico della Soprintendenza di Palermo, BN. 608.


## TESI


- M. L. Scozzola, *L'archivio Pirrone. Disegni inediti di architettura,* Università degli Studi di Catania, Dottorato di Ricerca in Teoria e Storia della Rappresentazione, XXIV ciclo, dicembre 2011.

- C. Cavarretta, *Specificità nella determinazione di strutture esistenti: il Palazzo di Giustizia di Palermo*, tesi di laurea specialistica, Università degli studi di Palermo, corso in Ingegneria dei Sistemi Edilizi, a.a. 2014-2015.

- C. Genovese, *Francesco Valenti e la cultura del restauro nel primo novecento in Sicilia,* Università degli Studi di Napoli Federico II, Dipartimento di Storia dell'Architettura e Restauro, Dottorato di ricerca in Conservazione dei Beni Architettonici, XVIII ciclo, Tutor Prof. Franco Tomaselli.


## SITOGRAFIA


- patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000091827/2/solenne-cerimonia-palazzo-steri.

- patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000090809/2/palermo-inaugurazione-del-nuovo-palazzo-giustizia.
- patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000090103/1/le-conquiste-della-sicilia.
- www.giustizia.palermo.it.
- www.lombardiabeniculturali.it
- www.procura.campobasso.giustizia.it.
- www.procura.palermo.giustizia.it.

# SCHEDE DEI PALAZZI DI GIUSTIZIA IN ITALIA DALL'UNITÀ AL SECONDO DOPOGUERRA

ROMA - Palazzo di Giustizia

Piazza Cavour
Piazza Cavour
Salvatore Di
Matteo Le Gourm
Corte di cassazione
FARMACIA
ASSISTENZIALE...
Piazza Adriana
Piazza dei Tribunali
Dolce Vita - l'Aper

# 1. ROMA

*1899-1911, Ing. Guglielmo Calderini, Concorso indetto dal Comune.*

Nel 1880 il Comune indisse il Concorso per la costruzione del nuovo complesso giudiziario nell'area prossima a Castel Sant'Angelo, liberatasi in seguito alla demolizione delle fortificazioni medievali ed alla sistemazione degli argini del Tevere. La sofferta competizione dopo più fasi proclamò vincitore Guglielmo Calderini; i lavori ebbero inizio nel 1889 e si conclusero con la solenne inaugurazione alla presenza di Vittorio Emanuele III nel 1911.
L'edificio, dalla mole imponente e dall'ispirazione tardo rinascimentale e barocca, ha pianta rettangolare, è totalmente rivestito in travertino e si fonda su una grande platea in calcestruzzo a sostegno delle fondazioni. Il corpo centrale presenta tre piani mentre i due corpi laterali soltanto due piani. Il centro della facciata è dominato da un grande arco a tutto sesto – affiancato da semicolonne ed arricchito da vari elementi decorativi – che si estende comprendendo piano terra e primo piano. All'interno dell'arcone è inscritto il portale d'accesso, composto da coppie di colonne e da un timpano, sovrastato da una scultura di Enrico Quattrini raffigurante *La Giustizia in trono tra la Legge e la Forza*. La restante parte del piano terra, decorata a bugnato, è costituita da aperture ad arco alternate a semicolonne e ad edicole sormontate da timpani, mentre nei corpi laterali sono presenti semplici finestre con cornice. Il primo ordine è costituito da finestroni balconati dotati di semicolonne, timpani ed altre decorazioni, sia nella parte centrale sia nelle parti laterali della facciata, mentre il secondo ordine presenta una triplice apertura composta da tre serliane nella parte centrale, inframezzata da semicolonne ioniche ed affiancata da sculture, ai lati della quale si alternano semicolonne ioniche ad aperture formate da due piccole colonnine ioniche e trabeazione sormontata da elementi decorativi. I diversi ordini sono separati da marcapiani e la struttura è completata da un grande attico al cui centro si eleva una quadriga bronzea realizzata da Ettore Ximenes e postavi nel 1926.
La facciata è completata da otto statue colossali di giureconsulti (Cicerone, Papiniano, Giovanni Battista De Luca, Giambattista Vico, Gaio, Erennio Modestino, Lucio Licinio Crasso e Salvio Giuliano) degli artisti E. Maccagnani, E. Quattrini, M. Benini, M. Tripisciano, A. Dazzi ed E. Bianchi, realizzate in virtù del Concorso bandito nel 1898 relativo alle decorazioni scultoree del Palazzo. Nel cortile interno sono presenti una grande statua raffigurante *La Legge*, di E. Quattrini, ed altre statue di giureconsulti; l'Aula Magna è decorata dal ciclo di affreschi *La Scuola del diritto di Roma* di Cesare Maccari e Paride Pascucci, mentre sulla sommità della facciata posteriore dell'edificio, che si affaccia in Piazza Cavour, si trova uno stemma bronzeo di Casa Savoia di P. Bartolini. Gli interni sono caratterizzati da ampi cortili, porticati e scaloni di rappresentanza. Attualmente l'edificio ospita la Corte Suprema di Cassazione. È denominato il "Palazzaccio" per le dimensioni e le decorazioni ritenute eccessive nonché per la laboriosa costruzione che portò all'apertura di un'inchiesta nel 1912 ed all'ipotesi di demolizione negli anni Sessante in virtù dei problemi statici che ne impedivano la fruizione e che portarono ad un restauro per la messa in sicurezza nel 1970.

cortedicassazione.it; www.google.com/maps.

Palazzo di Giustizia
Tribunale di Chieti
Largo
Cavallerizza
Cattedrale San Giustino

# 2. CHIETI

*Seconda metà '800.*

L'edificio, ricostruito nella seconda metà del diciannovesimo secolo in stile neogotico a partire da un palazzetto che veniva utilizzato per le Regie Udienze, fu danneggiato dapprima nel 1943 ed in seguito dal terremoto del 2009. Dopo il restauro, è entrato nuovamente in funzione nel 2017.
Il Palazzo presenta pianta rettangolare e tre ordini: il piano terra è occupato da un porticato loggiato ad archi a sesto acuto ed è decorato a bugnato, mentre i due piani sovrastanti sono scanditi da monofore a tutto sesto con cornici a sesto acuto e sono separati da marcapiano.
La sommità della facciata è decorata da archetti pensili, al di sopra dei quali sono posti piccoli cammei policromi. La facciata è interamente intonacata in giallo ocra.
Nel 1926 il suddetto Palazzo ospitò il processo contro gli assassini di Giacomo Matteotti.

it.wikipedia.org/architetture-civili-chieti;
www.google.com/maps.

PALAZZO DI GIUSTIZIA

PALAZZO DI GIUSTIZIA

M & V S.r.l
Negozio di abbigliamento
Tribunale di Cassino

# 3. CASSINO

*Seconda metà '800.*

L'edificio si trova in piazza Labriola ed è stato ricostruito subito dopo la seconda guerra mondiale, avendo subìto danni consistenti.
Presenta pianta rettangolare, scalone d'accesso e tre ordini (piano terra, primo e secondo piano).
Il piano terra è costituito da quattro portali d'accesso chiusi da cancelli e sovrastati da frontoni in pietra, non presenti prima della ricostruzione; gli altri piani sono caratterizzati da semplici finestre rettangolari.

tribunalecassino.it;
www.google.com/maps.

PALAZZO DI GIUSTIZIA

Uffici Giudiziari
Palazzo Di Giustizia
Giudice Di Pace
Lucca Penale

# 4. LUCCA

*Seconda metà '800.*

L'edificio presenta due ordini (piano terra e primo piano) più seminterrato e mezzanino all'ultimo piano.
Il prospetto principale è caratterizzato da un portale d'ingresso affiancato da due coppie di colonne doriche marmoree che sorreggono un balcone; ai lati dell'apertura si trovano due ordini di finestre (quelle del primo piano dotate di timpano) mentre al di sopra, tra le finestre del mezzanino, è posta la scritta "Palazzo di Giustizia". Le facciate laterali sono scandite da finestre continue, con semplici cornici al piano terra e completate da un timpano al primo piano.
La cromia predominante è il giallo ocra dell'intonaco, alternato soltanto al bianco di cornici, colonne, timpani e decorazioni a bugnato alle estremità del prospetto principale.

firenze.repubblica.it;
www.google.com/maps.

PALAZZO DI GIUSTIZIA
49 Foggia - Palazzo di Giustizia

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI

Cappella dell'Università degli Studi di Foggia

# 5. FOGGIA

*In uso come Palazzo di Giustizia dal 1923, edificio preesistente (seconda metà '800).*

Nel 1923 il Tribunale Civile di Lucera fu trasferito a Foggia e pertanto venne ospitato in un edificio preesistente, originariamente sede del Liceo Vincenzo Lanza.
Attualmente il Palazzo ha nuovamente modificato la propria destinazione d'uso ed ospita l'Università degli Studi di Foggia, in quanto nel 1989 la Procura si è trasferita presso il nuovo Palazzo di Giustizia.
L'edificio presenta tre ordini; il piano terra e la parte centrale della facciata sono decorati a bugnato mentre il resto del prospetto principale risulta semplicemente intonacato.
Al centro si trova il portone d'accesso, sovrastato da una balconata.
Al di sopra del cornicione è presente un attico, che riporta al suo interno la scritta "Palazzo di Giustizia" ed ospita un orologio.

www.procurafoggia.it;
www.google.com/maps.
D. De Leo, *I Tribunali di Capitanata...*, Foggia 2004.

Bari - Palazzo di Giustizia
PALAZZO DI GIUSTIZIA

Umberto I
Università
degli Studi
di Bari
Aldo Moro
Università degli Studi
di Bari - Dipartimento...
Gestipark

# 6. BARI

*1923, edificio preesistente (fine '800).*

La Corte d'Appello fu inaugurata nella nuova sede del Palazzo di Giustizia il 1° ottobre 1923; l'edificio, sito in piazza Cesare Battisti, inizialmente era adibito a scuola elementare, era stato costruito alla fine del diciannovesimo secolo e presentava un unico livello.
Il secondo piano fu aggiunto in occasione del cambio di funzione, al fine di unificare gli Organi Giudiziari: la Pretura fu posta al piano terra, la Corte al primo piano ed il Tribunale Circondariale al secondo. Il Palazzo ha ospitato tali organi fino agli anni Sessanta, mentre dal 1967 gli Uffici Giudiziari sono ospitati nella struttura sita in piazza Enrico De Nicola.
L'edificio presenta tre ordini, la facciata principale è composta dalla parte centrale lievemente avanzata rispetto al resto della fabbrica ed è caratterizzata dalla presenza di tre aperture a tutto sesto al piano terra e da cinque aperture a tutto sesto balconate nel primo e nel secondo ordine. La parte centrale era sovrastata dalla scritta in rilievo "Palazzo di Giustizia". Il resto della facciata, invece, è caratterizzata da semplici aperture rettangolari.
All'interno del Palazzo era presente un atrio circondato da un colonnato marmoreo. Probabilmente nel corso dei decenni l'edificio è stato ampliato ed ha subìto alcune modifiche anche nei prospetti, com'è possibile notare confrontando l'immagine d'epoca ed il Palazzo allo stato attuale.

www.tribunale.bari.it

# 7. ANCONA

*1878-1884, Ing. Alessandro Benedetti.*

L'edificio presenta tre livelli più mezzanino e riprende la struttura del tipico palazzo rinascimentale, con cortile centrale interno. Al centro della facciata principale si trova il portale d'ingresso, inquadrato da due colonne corinzie scanalate, poste a sostegno di un balcone al primo piano. La trabeazione compresa fra i capitelli e la balconata contiene la scritta in rilievo "Palazzo di Giustizia".
Tutte le facciate sono scandite da tre ordini di finestre, di cui quelle al primo piano sono completate da timpano e cornice marcapiano, mentre le altre sono dotate esclusivamente di cornice. All'interno del Palazzo erano presenti affreschi di Luigi Samoggia.
In seguito al violento terremoto del 1972 che aveva gravemente danneggiato il Palazzo, nel 1988 si procedette ad un restauro che lasciò immutati i prospetti esterni ma modificò integralmente gli interni.

tribunale.ancona.giustizia.it;
www.google.com/maps;
inaredis.org.

# 8. MODENA

*1892-1907 (demolito nel 1963 per edificare la Cassa di Risparmio).*

L'edificio era composto da tre livelli (piano terra, primo e secondo piano, più un mezzanino presente nei prospetti laterali) ed attualmente non è più esistente, poiché fu demolito nel 1963 e sostituito dalla nuova sede della Cassa di Risparmio, progettata da Gio Ponti.
Il primo ordine della facciata era decorato a bugnato e presentava semicolonne doriche in pietra, inframezzate ad aperture a tutto sesto; al primo ed al secondo livello, invece, erano presenti semicolonne in marmo concluse da capitelli corinzi.
Le aperture poste al primo piano erano costituite da archi a tutto sesto, sostenuti da colonnine e sovrastati da stucchi decorativi, mentre le aperture del secondo piano consistevano in delle semplici finestre doppie rettangolari.
A completamento della facciata si trovava un attico sormontato da statue allegoriche e da altri elementi decorativi. Nei prospetti laterali, infine, erano presenti finestre dotate di timpani.

www.comune.modena.it,
G. Bertuzzi, *Trasformazioni edilizie e urbanistiche a Modena tra '800 e '900*, Modena 1992.

Biella - Palazzo di Giustizia

Tribunale Di Biella

# 9. BIELLA

*1901-1903, Ing. Giovanni Battista Feroggio.*

In origine l'edificio presentava tre elevazioni (piano terra, primo e secondo piano) e terminava con una balconata continua di impronta classica al di sopra del cornicione, che in seguito è stata demolita al fine di aggiungere il terzo piano.
La struttura è un blocco compatto e la superficie muraria della facciata principale è scandita dalla presenza di finestre, decorate da timpani (nei primi due ordini) o da semplici cornici nonché da lesene.
La parte centrale del prospetto è caratterizzato dal portale d'ingresso, che presenta una cornice in pietra ed è sovrastato da una lunga balconata. Le finestre del piano terra sono, inoltre, completate da grate in ferro battuto con motivi decorativi fitomorfi.
Il colore dominante dell'edificio è il giallo dell'intonaco.

ecodibiella.it;
www.google.com/maps.

Via Ferrari
Piazza Campello

# 10. SONDRIO

*1915-17, Ing. Antonio Giussani.*

Nel 1915 si procedette alla demolizione delle vecchie carceri per costruire il nuovo Palazzo di Giustizia. L'edificio si compone di tre livelli (piano terra, primo e secondo piano) più seminterrato, presenta pianta trapezoidale e si affaccia su corso Italia e su via Pietro Martire Ferrari.
La facciata è rivestita in malta di calce, incisa per ricreare un effetto bugnato.
Le finestre del piano terra e del piano interrato sono dotate di grate, mentre le aperture del primo ordine sono dotate alternativamente di frontone. Sono presenti elementi decorativi a girali ed altri raffiguranti simboli araldici e, tra piano terra e primo piano, si trova una fascia marcapiano.
Il portale principale, affiancato da due lanternoni e sovrastato da un balcone, è in pietra e riporta la locuzione latina ovidiana: "*Tendit in ardua virtus plus audias quam loquaris*" ("Nella difficoltà il valore consiste più nell'ascoltare che nel parlare"), mentre sul portale presente all'interno del cortile è inciso un altro motto desunto da Ovidio, "*Invia virtuti nulla est via*" ("Nessuna via è preclusa al valore"). Sono presenti, inoltre, stemmi crociati e stemmi della città di Sondrio.
Nell'atrio centrale si trovano due colonne granitiche con capitelli scanalati, da cui si sviluppano due corridoi verso gli uffici, la sala mostre e la scalinata in granito, con ringhiera in ferro battuto, che conduce ai piani superiori. I soffitti sono ornati da rosoni e da stemmi in stucco.
Attualmente l'edificio non riveste più la funzione di Palazzo di Giustizia ma ospita uffici.

www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/SO230-00071/;
www.google.com/maps;
*L'età Liberty in Valtellina*, Sondrio 1988;
F. Monteforte, U. Padrini, *Sondrio: volti di una città*, Bergamo 1990;
M. Gianasso, *Guida turistica della provincia di Sondrio*, Sondrio 2000;
Lombardia, *Guida d'Italia del Touring Club Italiano*, Milano 2005.

# 11. TRENTO

*1876-1881 (realizzato dal governo austriaco), Arch. Karl Schaden su progetto preliminare di Ignazio Liberi, Arch. Natale Tommasi. Incarico diretto (l'architetto era un funzionario imperiale).*

L'edificio, che si trova in Largo Luigi Pigarelli, si compone di tre elevazioni più seminterrato e si presenta come un blocco compatto rettangolare, in pietra rossa di Trento (ricavata dalle cave della stessa città). La parte centrale della facciata principale (evidenziata da una scala ai cui lati si ergono due lampioni in ferro battuto), sporge lievemente.
Il triplice ingresso è caratterizzato da archi a tutto sesto a bugnato e dal balcone sovrastante.
Le finestre balconate della parte centrale del primo ordine sono dotate di timpani, mentre tutte le altre presentano semplici balaustre. Il piano terra è diviso dai sovrastanti da un marcapiano.
A copertura della parte centrale della facciata si trova una trabeazione, al di sopra della quale era presente l'iscrizione: "Imp. Reg. Tribunale".
La struttura, che prevedeva sia il Tribunale sia il Carcere (binomio molto diffuso in area austro-ungarica), fu progettata dall'Architetto Karl Schaden su progetto preliminare di Ignazio Liberi. Il Palazzo fu inaugurato nel 1881 dall'imperatore Francesco Giuseppe, come riportato dall'epigrafe posta nell'edicola all'ingresso. Nel 1922, su progetto dell'Architetto Natale Tommasi per conto del Commissariato dei Lavori Pubblici, si procedette all'innalzamento del secondo e del terzo piano dei corpi laterali della struttura, mentre nel 1955 furono edificati i corpi servizi sanitari ed il vano ascensore.

it.wikipedia.org/Palazzo_di_Giustizia_Trento/;
www.google.com/maps.

Palazzo di
Giustizia Trento
Palazzo

# 12. GORIZIA

*1899-1902 (realizzato dal governo austriaco), Ing. governativo Joseph Wujtechowsky. Incarico diretto da parte del Ministero di Giustizia viennese.*

La costruzione del Palazzo rientra nel piano di potenziamento delle infrastrutture di Gorizia legato alla costruzione della nuova linea ferroviaria voluta dal governo austriaco, la Transalpina, ed al ruolo della città quale retroterra per le merci dallo scalo triestino.
L'Ingegnere governativo polacco Wujtechiwsky modellò in prima persona gli stucchi che ornano i due fronti principali dell'edificio, e progettò integralmente le finiture e gli arredamenti.
Al di sotto della grande cupola in rame posta a copertura della parte angolare dell'edificio, corrispondente all'incrocio fra le due vie, si trovava l'emblema della Principesca Contea di Gorizia, dopo la guerra sostituita dalla croce dei Savoia ed eliminata del tutto alla fine del secondo conflitto mondiale.
L'edificio si compone di tre elevazioni più il piano seminterrato, indicato da un rivestimento in marmo che funge da zoccolo della facciata.
Il primo livello presenta una decorazione a bugnato, finestre continue a tutto sesto ed il portale d'accesso incorniciato da quattro semicolonne con capitelli corinzi e sovrastato da una balconata continua. Il secondo ed il terzo livello sono caratterizzati, invece, da finestre rettangolari, sovrastate da timpani e da stucchi decorativi (il secondo) e da semplici mensole (il terzo).

www.tribunale.gorizia.giustizia.it;
www.google.com/maps.

Il Gattile
Ufficio Distrettuale
Di Servizio Sociale Per...
SS14
Tribunale di Trieste
Parcheggio Saba
Foro Ulpiano

# 13. TRIESTE

*1912-15/1919-1929 (iniziato dal Governo austriaco). Arch. Spinnier, Arch. Enrico Nordio, Arch. Umberto Nordio. Concorso 1919, incarico ricevuto nel 1921.*

L'esigenza di un nuovo Palazzo di Giustizia a Trieste era sentita sin dalla fine del diciannovesimo secolo. Nel 1895 la Dieta Provinciale di Trieste avanzò la richiesta alla Presidenza del Consiglio dei Ministri del Governo austriaco coinvolgendo anche il Comune. Nel 1898 furono acquistati i terreni e nel 1912 venne posta la prima pietra su progetto dell'Architetto Spinnier della Direzione Edile Giudiziaria. I lavori ebbero inizio nel 1913 ma furono sospesi nel 1915 a causa della guerra.
Nel 1919 il Governatore Italiano di Trieste indisse un Concorso al fine di rivedere il progetto austriaco, per aumentarne le dimensioni e modificarne le caratteristiche stilistiche (facciate ed elementi decorativi degli scaloni, dei cortili e degli ambienti interni) allo scopo di avvicinarsi al gusto italiano. Il vincitore del Concorso – competizione alla quale parteciparono tre studi di architetti locali – fu il triestino Enrico Nordio, che ricevette l'incarico il 26 febbraio 1921. I lavori subirono ulteriori rallentamenti e nel 1927 la direzione passò al figlio di Nordio, Umberto, in seguito alla morte del padre. L'inaugurazione avvenne il 27 ottobre 1929 ma l'edificio venne completato del tutto ed entrò in funzione soltanto nel 1934. La ricostruzione e l'arredamento dell'Aula della Corte d'Assise, invece, risalgono al 1960 ed anch'essi sono opera dell'Architetto Umberto Nordio.
L'edificio è costruito in pietra proveniente dalle cave di Aurisina, mentre il rivestimento della facciata proviene dalle cave di Pola. La struttura si compone di cinque elevazioni: piano interrato, piano ammezzato, primo piano, secondo piano e mezzanino sovrastato da un terrazzamento. I primi due livelli sono decorati a bugnato e separati dai successivi da un marcapiano. Le finestre del primo piano sono sormontate da timpani ed inframezzate da lesene con capitelli ionici che si innalzano occupando in altezza anche il secondo piano. Al centro della facciata principale si trova un triplice portale di accesso con aperture rettangolari; al di sopra è presente una maestosa balconata, sulla quale si affacciano cinque grandi aperture sormontate da timpani spezzati e da loculi, e dalla quale si innalzano sei colonne ioniche chiuse da un'alta trabeazione e da un attico che ospita sei statue. Le sculture sono ricavate ciascuna da un unico blocco di pietra, pesante 35 quintali ed alto 3,20 metri, e raffigurano sei giuristi romani: Domizio Ulpiano, Emilio Papiniano e Triboniano, realizzati da Marcello Mascherini; Salvio Giuliano, Gaio e Paolo Giulio Aulo ad opera di Franco Asco. Alle estremità della facciata è riproposto il tema del tempio classico per la presenza di due coppie di semicolonne ioniche sormontate da un'alta trabeazione e dal timpano.

www.corteappello.trieste.it; www.google.com/maps.

TRIBUNALE

Corte D
di Regg
Castello

# 14. REGGIO CALABRIA

*1915-1926, Ing. Farinelli.*

L'edificio, comunemente denominato Palazzo dei Tribunali, si trova tra piazza Castello e le vie Girolamo Arcovito e Domenico Muratori.
Il Palazzo è costituito da due piani più il seminterrato. Il corpo centrale è collegato da ampi corridoi ai corpi secondari, dovuti alla presenza di dislivelli nel terreno e, probabilmente, alle nuove regole antisismiche, come nel caso di Messina.
Sono presenti due cortili interni. Il fronte principale è delimitato verticalmente da lesene poco sporgenti di ordine ionico poste agli spigoli e si eleva su una scalinata che pone in risalto il colonnato ionico che scandisce le aperture.
Il portale è costituito da tre grandi aperture architravate sovrastate da tre finestroni rettangolari tripartiti e chiusi da inferriate che riprendono le linee decorative dei cancelli posti all'ingresso.
Ai lati del portale sono presenti due serie di finestre incorniciate e sormontate da un cornicione lineare in aggetto, sopra il quale si trovano decorazioni circolari. Nel basamento, in bugnato liscio, sono presenti le aperture del seminterrato.
Al di sopra dell'alta trabeazione che chiude la facciata, e nella quale è incisa la scritta "Tribunali", si trovano una ricca cornice di gronda ed un parapetto in muratura. I prospetti laterali riprendono le medesime linee architettoniche e sono divisi orizzontalmente da cornici marcapiano.

turismo.reggiocal.it;
it.wikipedia.org/wiki/Palazzo_dei_Tribunali_(Reggio_Calabria);
www.google.com/maps.

# 15. BERGAMO

*1908-1925. Arch. Marcello Piacentini, direzione dei lavori Arch. Ernesto Suardo. Edificio progettato in seguito al Concorso per la riqualificazione dell'area della Fiera.*

L'esigenza di un nuovo Palazzo di Giustizia, in virtù dell'inadeguatezza del vecchio edificio presente nella Città Alta, si avvertiva già alla fine del diciannovesimo secolo. Nel 1901, pertanto, gli avvocati ed i procuratori della città elessero una commissione per il trasferimento e la costruzione di un nuovo edificio nella Città Bassa, ma soltanto nel 1906 venne individuata l'area della Fiera. Nel luglio del 1908 Marcello Piacentini, che aveva vinto il Concorso per la riqualificazione dell'area, predispose il progetto, mentre il 2 aprile 1917 presentò una relazione alla Commissione edilizia per illustrarlo. La struttura venne edificata, su un terreno concesso nel 1916 dal Comune, dalle Ditte Egidio Gregis, Donati e Bardelli e Gmur & C.
La posa della prima pietra avvenne il 7 dicembre 1919 e nel 1922 la direzione dei lavori venne assunta dall'Architetto Ernesto Suardo, incaricato da Piacentini. L'inaugurazione avvenne il 1° novembre 1925, alla presenza di Vittorio Emanuele III ma senza Piacentini.
L'edificio presenta una pianta quadrangolare, fondazioni in calcestruzzo, muratura perimetrale mista, tavolati interni in cotto, solai in calcestruzzo armato e tetto a falde. Il volume imponente è reso severo dal rivestimento in ceppo di Gré, proveniente dal Lago d'Iseo.
Su tutti i fronti è presente un alto zoccolo, sul quale si impostano lesene di ordine gigante che inquadrano le finestre (due piani sul prospetto principale, tre piani lungo gli altri lati), di cui quelle del piano rialzato con i contorni bugnati e caratterizzate da una specchiatura in ferro battuto ornata da un fiore. Al di sopra delle finestre del primo ordine si trovano dei fiori stilizzati in marmo, mentre al di sopra di quelle del secondo ordine delle raffigurazioni marmoree di Minerva, elemento al quale Piacentini sarebbe ricorso anche nel caso del Palazzo di Giustizia di Messina.
Sulla facciata principale, verso piazza Dante, gli elementi decorativi appaiono ingentiliti, in quanto le lesene presentano un capitello più elaborato e gli elementi floreali citati (al di sopra del primo ordine di finestre) sono sostituiti dall'effige marmorea di sei giureconsulti bergamaschi, realizzati tra il 1923 ed il 1925 da Giovanni Avogardi e da Giovanni Manzoni.
Al centro del prospetto, anticipato da una scalinata bicroma, si apre il portale d'ingresso monumentale, sottolineato da una cornice decorativa con motivi fitomorfi, fiancheggiato dalle due statue in bronzo – realizzate da Giuseppe Siccardi e raffiguranti *La Legge* e *Il Diritto* – e sormontato dalla scritta marmorea "*Ivstitia*", dal tondo con la testa di Minerva di Edmondo Cattaneo, da un'apertura pentapartita e dal motto "*Legum omnes servi/sumus ut liberi/esse*

*possimus"* (*Siamo tutti schiavi delle leggi per poter essere liberi"*). L'edificio è completato da una trabeazione continua con triglifi e, nella facciata principale, dalla presenza di teste leonine di classica memoria e di quattro elementi decorativi riconducibili a vasi.
All'interno la parete di fondo della Corte d'Assise, intorno alla quale si dispongono gli uffici, è presente l'affresco di Giovanni Battista Galizi, del 1925, raffigurante *Il Giudizio*.

www.lombardiabeniculturali.it;
www.google.com/maps.

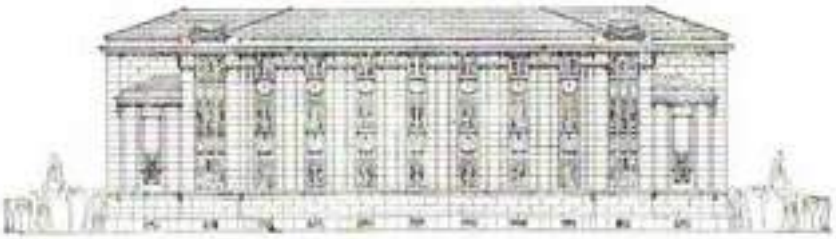
Bibliografia essenziale per approfondire il caso del Palazzo di Giustizia di Bergamo, di particolare interesse in quanto opera di Piacentini appartenente alla medesima tipologia edilizia monumentale del caso di Messina:


- *Progetto del Palazzo di Giustizia per la città di Bergamo*, in "L'Architettura italiana", 1916, n. X, pp. 91-93;
- *Progetto per il Palazzo di Giustizia*, 1919, Marcello Piacentini. Fascicolo presso l'archivio della Civica Biblioteca - archivi storici Angelo Mai, Licenze edilizie, Archivio Storia del Comune di Bergamo;
- *Scheda descrittiva n. 0130119 dei beni culturali e ambientali*, vecchio inventario 1972-1988 (online: Geo-portale del comune di Bergamo, atlante geografico territorio.comune.bergamo.it/28/AtlanteGeografico.);
- R. Papini, *Bergamo rinnovata*, Bergamo 1929;
- M. Lupano, *Marcello Piacentin*i, Roma-Bari 1991;
- G. Bertolli, M. Brambilla, M. Invernizzi, *Bergamo cent'anni di architettura 1890-1990*, Bergamo 1994;
- A. De Rose, *Marcello Piacentini: opere 1903-1926*, Modena 1995;
- V. Zanella (a cura di), *Idee per la città, Ernesto Suardo ingegnere. Bergamo 1890-1961*, Milano 1997;
- D. Iacobone, *Marcello Piacentini et alii a Bergamo bassa* in M. Doccia, M. Turco (a cura di), *L'architettura dell'altra modernità*, Roma 2010, pp. 246-255;
- J. Toccagni, *Il Palazzo di Giustizia di Bergamo: 1907-1927*, tesi di laurea triennale, Politecnico di Milano, 2010-2011.

PROGETTO DI PALAZZO DI GIUSTIZIA PER LA CITTÀ DI BERGAMO

PROSPETTO PRINCIPALE

VISTA PROSPETTICA



PIANTA

Tribunale di Avezzano
Via Garibaldi

# 16. AVEZZANO

*1917-1930, Arch. Luigi Gallo.*

L'edificio venne costruito tra il 1922 ed il 1930, in seguito al violento terremoto della Marsica, avvenuto nel 1915, che aveva causato la pressoché totale distruzione della città e dello stesso Tribunale, che in precedenza aveva sede presso il Castello dei Colonna.
La struttura è costituita da due ordini: il piano terra si caratterizza per la presenza di archi a tutto sesto sostenuti da lesene, entro cui si iscrivono il portale d'ingresso e le finestre balconate; il primo piano, separato da un marcapiano, presenta semplici finestre con cornice ed al centro riprende la struttura con arco a tutto sesto entro cui si iscrive un'ampia finestra delimitata da quattro colonne corinzie.
La parte centrale della facciata è decorata da bassorilievi con scene allegoriche e dalla presenza di due statue che impersonano la *Legge*.

tribunaleavezzano.it;
www.google.com/maps.

Rodi - Palazzo di giustizia
foto Luca Sirtori
www.artefascista.it

Palazzo di giustizia
hodes
Orca Boat Company
Mandraki Port

# 17. RODI

*1924, Arch. Florestano Di Fausto, Arch. Rodolfo Petracco.*

L'edificio presenta una facciata sobria e priva di decorazioni.
L'aspetto monumentale è dovuto alla presenza di 10 semicolonne prive di capitello, inframezzate da finestre marcate da una semplice cornice in pietra, che si elevano per entrambi gli ordini (piano terra e primo piano) di cui si compone il Palazzo e terminano in una trabeazione, anch'essa priva di decorazioni.
L'ingresso principale consiste in una grande porta in legno e vetro con decorazioni in ferro battuto, al di sopra della quale si apre un finestrone con le medesime caratteristiche, ed una modesta scala in marmo ai lati della quale si sviluppano due parallelepipedi in marmo sormontati da due sfere in pietra.
Unico elemento decorativo è la scritta in bronzo con caratteri greci che sovrasta l'ingresso. Attualmente l'edificio è la sede della Capitaneria di Porto.

www.artefascista.it (foto Luca Sirtori);
it.wikipedia.org/wiki/Rodi;
www.google.com/maps.

IVSTITIA

Palazzo di Giustizia
Caffetteria al Camaleonte
Asporto

# 18. CAMPOBASSO

*1928-1935, Arch. Giuseppe Samonà, Concorso bandito dal Comune.*

Il 21 agosto 1928 fu disposta la costruzione di un apposito edificio per ospitare la Corte di Assise e con la delibera n° 182 del 17 febbraio 1930 il Comune approvò il progetto elaborato dall'Architetto Giuseppe Samonà, sebbene probabilmente il Concorso fosse stato vinto anche dall'Architetto Gaetano Rapisardi che, per contrasti con gli altri progettisti, non seguì l'incarico (per ulteriori approfondimenti in merito alla vicenda si rimanda al capitolo III, p. 320 ed al capitolo VI, p. 1005). Il 18 aprile 1931, invece, la ditta Domenico Vitali ricevette l'appalto.
Il Comune impiegò gran parte delle proprie risorse finanziarie per portare a termine la costruzione, stipulò un mutuo con il Banco di Napoli e chiese la collaborazione del Ministero di Grazia e Giustizia, che non rispose positivamente alle richieste. L'inaugurazione avvenne il 28 ottobre 1935, mentre l'edificio venne acquisito dal demanio dello Stato con atto del 12 febbraio 1939.
L'edificio è composto da tre piani più il seminterrato e da un ulteriore piano al di sopra del cornicione.
Si presenta come un monumentale blocco parallelepipedo marmoreo; è caratterizzato da semicolonne doriche che ne scandiscono le tre facciate a tutta altezza (10 nel prospetto lungo e 4 nei lati corti), sono inquadrate da una sorta di cornice semplificata e si alternano alle finestre riquadrate da una semplice cornice.
Tra gli elementi che compongono la facciata si segnalano, altresì, un alto basamento all'interno del quale si aprono le finestre del seminterrato, degli scalini in corrispondenza degli accessi (sia sul lato lungo che sui lati corti) e la scritta in bronzo "*Ivstitia*".

www.procura.campobasso.giustizia.it;
www.google.com/maps.

Tribunale di Catanzaro
Procura della
Repubblica di Catanzaro

# 19. CATANZARO

*1928-1930, Ing. Gai e Ing. Palazzo, Concorso.*

Fino agli inizi del Novecento la Corte d'Appello era ospitata nel soppresso Convento dei Padri Domenicani; tuttavia la sede non era più idonea, per cui si procedette alla bonifica di una nuova area individuata e alla demolizione dei locali già esistenti.
Il progetto prescelto fu quello degli ingegneri torinesi Gai e Palazzo, il trasferimento degli uffici nel nuovo edificio avvenne a partire dal 1928 ma l'inaugurazione ufficiale avvenne due anni dopo, il 28 ottobre 1930.
L'edificio era composto da due piani mentre il terzo fu aggiunto tra il 1952 ed il 1955.
La facciata è costituita da una parte centrale leggermente avanzata rispetto al resto del corpo; è caratterizzata dalla presenza di coppie di colonne corinzie a tutta altezza, fra le quali si inseriscono i tre portali d'ingresso e tre finestroni tripartiti al primo piano.
Il resto del prospetto presenta la medesima ripartizione, costituita da finestroni tripartiti inframezzati da lesene di ordine corinzio. Al di sopra si erge una spessa trabeazione, sulla quale si innesta il piano aggiunto negli anni Cinquanta, che riprende il medesimo stile.
Ad eccezione delle colonne marmoree, l'intero edificio risulta intonacato, sui toni del giallo e del grigio.

www.cortediappellodicatanzaro.it;
www.google.com/maps.

Foto archivio

Via Cesare Paravicini
ra della Repubblica
resso il Tribunale...
Tribu
Via Morazzone
e dei
iena

# 20. VARESE

*1928-1929, Arch. V. Ballio Morpurgo, su incarico diretto.*

Dopo l'elevazione a capoluogo di Provincia, avvenuta nel 1927, la cittadinanza decise di dotarsi di un nuovo Palazzo di Giustizia. La sede scelta, nei pressi di piazza Beccaria, era l'ex piazza del Cappello, luogo storicamente utilizzato per le esecuzioni capitali.
L'edificio è composto da piano terra e primo piano, separati da un marcapiano, e presenta un portale in pietra affiancato da due colonne e sormontato da un balcone monumentale (riconducibile ad un arengario) decorato da bassorilievi raffiguranti una bilancia posta al centro fra due aquile e da due colonne incassate nella parete e composte da fasci littori.
Al di sopra del primo piano si erge un monumentale frontone spezzato, al cui centro si staglia uno stemma, posto in risalto da un elemento murario ai lati del quale si sviluppa una balconata di impronta classica.
Le finestre del piano terra sono chiuse da inferriate e sostenute da balaustre.
La parte centrale della facciata è leggermente avanzata rispetto alle due parti laterali, nelle quali si trovano due finestre per lato e per ordine.
All'interno, in un'Aula di udienza, sono presenti due affreschi allegorici raffiguranti la *Legge* e la *Giustizia*.

www.tribunale.varese.it;
www.google.com/maps.

Palazzo Sifola
Procura Della Repubblica Trani
Basilica Cattedrale San Nicola Pellegrino
Palazzo Torres
Museo Diocesano e Museo della Macchina...
Piazza Duomo

# 21. TRANI

*In uso come Palazzo di Giustizia dal 1929, edificio preesistente (prima metà sedicesimo secolo).*

Nel 1929 furono ripristinati e solennemente inaugurati i locali di Palazzo Torres quale nuova sede centrale del Tribunale di Trani.
Dal 1861 al 1923 l'edificio aveva ospitato la Corte di Appello delle Puglie.
Singolare risulta la scelta di rinnovare un edificio già esistente e di prestigio per la città, dal punto di vista storico, in luogo di costruire un nuovo Palazzo di Giustizia, probabilmente non ritenuto necessario né rispetto ad un possibile maggior grado di rappresentatività né in termini economici, a differenza di quanto avveniva, invece, nelle città più grandi o in quelle in cui era sentita l'esigenza di un nuovo edificio che manifestasse in modo inequivocabile la presenza dell'istituzione giudiziaria e, quindi, dello Stato fascista.
Dal punto di vista architettonico il Palazzo presenta la facciata in pietra, tre elevazioni ed alcuni semplici elementi decorativi: i timpani al di sopra delle aperture del primo piano e le mensole al di sopra di quelle del terzo livello, nonché tre balconi, uno sovrastante il portone centrale ed i rimanenti alle due estremità del prospetto principale.

www.tribunale.trani.giustizia.it;
*Inaugurazione dei nuovi locali del palazzo di Giustizia, Città di Trani*, Trani 1929.

LE CARTOLINE DI STUDIO

Tribunale di
Vibo Valentia
Corso Umberto I
Viale Regina Margherita

# 22. VIBO VALENTIA

*1929-1933, Arch. Camillo Autore.*

L'intenzione di costruire un nuovo Palazzo di Giustizia in città era sentita sin dal 1911, ma l'idea fu ripresa soltanto nel 1918 ed, infine, autorizzata dal Ministero dei Lavori Pubblici che nel 1922, per intervento del Sottosegretario di stato Lombardi, dispose la trattativa privata con la Federazione Provinciale Cooperative di Catanzaro.
In seguito intervenne anche il Ministro e quadrunviro Michele Bianchi; i lavori furono avviati nel 1930 ed affidati alla ditta Goffredo Ziino di Messina e si conclusero nel 1933.
L'edificio presenta una struttura semplice, formata da un blocco rettangolare con le due estremità leggermente avanzate rispetto alla parte centrale, ed è composta da tre elevazioni (piano terra, primo e secondo piano).
Il ritmo della facciata è scandito da semplici lesene ed il portale principale è sottolineato da una cornice, che riprende le linee essenziali delle lesene, e dalla scritta in rilievo "*Iustitia*" al di sotto di un bassorilievo raffigurante il Libro della Legge. La cornice del portale si ritrova nelle due estremità della facciata, ad inquadrare i primi due ordini di finestre e due bassorilievi raffiguranti la testa di Minerva.
Altri elementi di decoro sono: il basamento, che si differenzia dalla superficie intonacata per la presenza di lastre di pietra; i decori in ferro battuto, che ornano il terzo ordine di finestre; la trabeazione, che presenta dei bassorilievi raffiguranti le tavole della Legge ed altri simboli riconducibili alla Giustizia, posti ai lati della scritta centrale "*Suprema moderante Justitia fortunam stabilem civitates fingunt coeterisque suffultae sororibus ad maiora fidentia lumina tendunt*" (ossia "Quando governa la più alta Giustizia le città costruiscono una fortuna stabile e sostenute dalle altre sorelle tendono fiduciose le fiaccole verso successi più grandi").
All'interno del Palazzo sono presenti affreschi di Daniele Schmiedt (per la descrizione dei quali si rimanda al capitolo III, pag. 226 ed al capitolo IV, pag. 684).

www.tribunale.vibovalentia.giustizia.it;
www.google.com/maps.

Procura della
Repubblica presso il...
C.so d
Fronte

# 23. MILANO

*1929-1940, Arch. Marcello Piacentini, Concorso senza esito e successivo incarico diretto.*

Nell'aprile del 1929, quando si rese libera l'area della caserma di S. Prassede per il suo spostamento a Baggio, il Podestà Giuseppe De Capitani d'Arzago bandì il Concorso per un nuovo Palazzo di Giustizia: il progetto avrebbe dovuto essere ispirato ad un'idea semplice e severa per rispondere allo scopo ed essere degno di Milano.
I progetti presentati furono undici ma, non rispondendo appieno a quanto richiesto dal bando, non vi fu un vincitore, per cui il 3 ottobre 1931 il nuovo Podestà, Marcello Visconti di Modrone, incaricò direttamente l'architetto Marcello Piacentini, che si avvalse in parte dei progetti già presentati e premiati nonché della collaborazione dell'architetto Ernesto Rapisardi (che seguì tutti i lavori strutturali) e dell'Ufficio Tecnico Municipale, per la redazione e per l'esecuzione del progetto.
I lavori ebbero inizio nel 1932 e terminarono nel 1940 e furono affidati ad un'impresa genovese.
Nel 1938 la proprietà dell'immobile passò all'Amministrazione Statale, sebbene il Comune avesse sostenuto i costi di costruzione ed avesse seguito costantemente il cantiere.
L'edificio, sito in corso di Porta Vittoria, occupa una superficie di circa 30.000 mq, presenta una pianta trapezoidale ed è costituito da otto cortili principali, di differente ampiezza. La struttura colossale presenta quattro elevazioni e due piani ammezzati, mentre al vertice sud-ovest si innalza una torre alta 61 metri per altri tre piani, che avrebbe dovuto fungere da Archivio.
Le facciate marmoree sono scandite da finestre e portali; vi sono quattro ingressi principali ed altri minori riservati al personale ed ai servizi, mentre all'interno sono presenti sei scaloni principali, nove ascensori e diverse scale secondarie. La facciata principale, alta 38 metri, è caratterizzata da una scalinata monumentale e da un triplice portale d'ingresso (che permette di accedere al vestibolo di smistamento, alto 25 metri) formato da colossali pilastri squadrati, al di sopra dei quali si trova l'epigrafe giustinianea: "*Iustitia. Iuris praecepta sunt haec: honeste vivere, alterum non laedere, suum cuique tribuere*" ("Le regole del diritto sono queste: vivere onestamente, non recare danno ad altri, attribuire a ciascuno il suo"). Tra le 140 opere presenti si segnalano la grande statua in porfido rosso raffigurante la *Giustizia*, opera di Attilio Selva posta al centro del cortile d'onore, ed i bassorilievi presenti nel corridoio della Corte d'Appello Civile, ossia la *Giustizia romana* di Romano Romanelli, la *Giustizia corporativa* di Arturo Martini e la *Giustizia biblica* di Arturo Dazzi. Nelle aule di udienza sono presenti opere di Drei, Lodi, Pellini, Bortolotti, Prini, Broggini, Fontana, Marchini, mentre sul frontale dell'Aula Magna è presente il bassorilievo di Maraini raffigurante la Giustizia cui si sottomette in ginocchio la Colpa. Nell'Aula della II Sezione civile si trova l'affresco del *Giudizio Universale* di Carrà, mentre nell'Aula della Prima Sezione della Corte d'Assise e d'Appello è presente il mosaico di Sironi che raffigura *La Giustizia armata con la Legge, circondata dalla Verità e dalla Forza*.

lombardiabeniculturali.it/architetture; giustiziamilano.it; www.google.com/maps.

Tribunale
Ordinario di Sassari

# 24. SASSARI

*1929-1937, Ing. Domenico Dettori e Arch. Gino Benigni.*

L'edificio si trova in via Roma, a ridosso del carcere giudiziario.
È stato progettato dall'ingegnere Domenico Dettori in collaborazione con l'architetto Gino Benigni e con altri ingegneri del Genio civile ed è stato costruito in diverse fasi: il progetto risale al 1929, la realizzazione del primo lotto al 1937 ed il resto dell'edificio è di poco successivo.
La facciata principale, rivestita in pietra, presenta un colonnato dorico inquadrato da due avancorpi sporgenti, caratterizzati dall'alternanza di semicolonne doriche e finestre.
Il colonnato che si trova nella parte centrale della facciata immette all'ingresso principale ed è in parte sottolineato da una scalinata, mentre la facciata su via Manzoni presenta una parte rientrante intonacata con finestre riquadrate da cornici in pietra artificiale rossa.
Rispetto al progetto originario non fu realizzato il timpano centrale nella facciata che si affaccia su via Roma (mentre è presente un timpano nella parte centrale della facciata che insiste su via Manzoni) e furono eliminati alcuni elementi decorativi dalle testate.
L'edificio presenta tre ordini: piano terra, primo piano e mezzanino, distinto dai primi due da una trabeazione.
All'interno, lungo la scalea centrale, si trova un mosaico di Giuseppe Biasi del 1940 raffigurante *La Pace e la Giustizia*, mentre nell'Aula della Corte d'Assise sono presenti dei bassorilievi in tranchite di Eugenio Tavolara e Gavino Tilocca.
Erano previste altre opere commissionate agli artisti Filippo Figari, Pietro Antonio Manca, Cesare Cabras e Stanis Dessì ma non sono state realizzate per il subentrare della seconda guerra mondiale.

tribunalesassari.it;
www.sardegnacultura.it;
www.google.com/maps;
G. Altea, M. Magnani, *Pittura e scultura dal 1930 al 1960*, Nuoro 2000;
F. Marsala, *Architettura dall'Unità d'Italia alla fine del '900*, collana Storia dell'arte in Sardegna, Nuoro 2001, scheda 64.

# 25. AOSTA

*1931-32, Ing. comunale Umberto Rossi, Geom. Ferruccio Vogliano. Incarico diretto da parte del Comune.*

L'edificio fu progettato su incarico del Comune di Aosta, i lavori iniziarono nel 1931 e si conclusero l'anno successivo, con inaugurazione il 28 ottobre 1932.
Lo stile adoperato è eclettico con influssi provenienti dall'Art Nouveau.
La struttura consta di tre elevazioni, mentre nella parte centrale della facciata principale, caratterizzata da una terminazione monumentale con frontone semicircolare, si estende per un altro piano.
Al piano terra, decorato a bugnato, sono presenti aperture a tutto sesto, mentre le finestre del primo piano sono sovrastate da frontoni.
La facciata è, inoltre, scandita da lesene con capitelli corinzi e da due frontoni simmetrici alle estremità della stessa.

tribunale.aosta.giustizia.it;
www.google.com/maps.

MEDIAMUSEUM

Mediamuseum

# 26. PESCARA

*1931-1934, Arch. Vincenzo Pilotti.*

L'edificio si trova in piazza Emilio Alessandrini.
È stato progettato dall'Architetto Vincenzo Pilotti, mentre l'Ingegner Cassio De Marco e l'Architetto Nicola Simeone si sono occupati dell'analisi dei costi, del computo metrico, della stima dei lavori e del capitolato d'appalto.
Presenta una struttura molto semplice: la facciata principale è scandita da pilastri a tutta altezza che si inframezzano a finestre prive di cornice; al centro si apre un triplice portale, esaltato da una scalinata.
Dal 2006 il Palazzo ospita il Mediamuseum e l'Associazione Culturale Ennio Flaiano, in seguito alla vendita da parte dell'amministrazione comunale.

it.wikipedia.org;
www.google.com/maps.

Corte di Assise di Lecce

# 27. SALERNO

*1934, Ing. Camillo Guerra.*

L'esigenza di un Palazzo di Giustizia che riunisse gli uffici del Tribunale Civile e di quello Penale era sentita dall'inizio del ventesimo secolo, ma solo nel 1929 il progetto ebbe avvio, in virtù del programma di "Opere Pubbliche Straordinarie" che prevedeva, altresì, il nuovo Palazzo di Città ed il Campo Littorio.
Il progetto fu affidato all'Ingegnere Capo dell'Ufficio Tecnico Comunale, Camillo Guerra, che diresse i lavori fino al 1934, ed all'impresa affidata all'Ing. Arturo Carola. La facciata principale era scandita da grandi colonne doriche, completata da un cornicione sormontato da iscrizioni e gruppi scultorei angolari ed esaltata da un'ampia scalinata semicircolare con al centro una statua raffigurante la Giustizia. Nel 1934, in seguito alla riforma della Finanza locale, il progetto fu modificato (in quanto passò dall'Amministrazione comunale al Real Genio Civile) ad opera dell'architetto Guido Guercia e dell'Ingegnere Giuseppe Bottiglieri, entrambi del Genio Civile, e l'appalto passò all'impresa di Davide D'Aiello. Nel nuovo progetto venne eliminata la scala monumentale, lo stile dei capitelli divenne ionico, furono aggiunti finestroni sormontati da timpani ed un cornicione con attico a chiusura della facciata. I lavori furono completati nel 1936 ed il Palazzo venne inaugurato il 25 giugno 1939 alla presenza del Ministro di Grazia e Giustizia.
L'edificio, sito in corso Garibaldi, è costituito da tre ordini: il primo, a piano terra, è scandito da aperture con archi a tutto sesto, rivestito a bugnato e distinto dai superiori per mezzo di una balaustra. Gli altri due (primo e secondo piano) sono intonacati e scanditi da semicolonne sormontate da capitelli ionici; le finestre del primo piano sono sovrastate da timpani.
All'interno, il salone principale è detto "Salone dei Marmi". Durante lo sbarco alleato, nel settembre 1943, il Palazzo subì notevoli danni.

it.wikipedia.org/wiki/Palazzo_di_Giustizia_(Salerno);
www.salernonews24.com;
arcansalerno.com;
www.google.com/maps.

Monza - Palazzo di Giustizia

Palazzo di Giustizia
Pucillo Avv.
Ettore Fausto

# 28. MONZA

*1934 (modifiche su edificio preesistente), Arch. Luigi Bartesaghi.*

L'edificio, sito in piazza Garibaldi, utilizzò il portico di una precedente struttura che era stata adibita ad Ospedale e poi a Seminario, risalente al diciassettesimo secolo e modificata nel terzo quarto del diciottesimo secolo.
Non sono individuabili elementi decorativi né strutturali caratteristici del ventesimo secolo.
Sono presenti cornici marcapiano, una zoccolatura, una doppia loggia con archi a tutto sesto, delle riquadrature e diverse aperture con cornici in pietra.

www.lombardiabeniculturali.it;
www.google.com/maps.

IVSTITIA

Tribunale di Latina

# 29. LATINA

*1936, Arch. Oriolo Frezzotti.*

L'edificio è composto da tre livelli – piano terra, primo e secondo piano – più seminterrato.
Il corpo centrale della facciata principale è dominato dal colonnato (sei pilastri) a tutta altezza, è sovrastato dalla scritta incisa "*Ivstitia*" e risulta avanzato rispetto alle ali laterali, che ripropongono la medesima scansione, con cinque lesene per lato.
All'interno del portico d'ingresso è presente una triplice apertura, evidenziata da una cornice in marmo.
Il rivestimento della superficie muraria è caratterizzato dall'alternanza di travertino e di mattoni, che ricoprono i pilastri del colonnato e le lesene; tale alternanza materica e cromatica dona ritmo alla composizione. Le altre facciate dell'edificio sono costituite da superficie muraria piena, scandita solo da tre ordini di finestre.
All'interno, nell'Aula della Corte d'Assise, è presente un altorilievo sul tema della Giustizia realizzato da Duilio Cambellotti.
La monumentalità dell'edificio contribuisce a correggere l'iniziale immagine rurale che era stata attribuita a Littoria, all'epoca della sua fondazione, in senso urbano.

www.tribunale.latina.giustizia.it;
www.ilchiaroscuro.altervista.org;
www.casadellarchitettura.eu;
www.google.com/maps.

# 30. CAGLIARI

*1938, Ing. Domenico Dettori, Arch. Gino Benigni, Ing. Augusto Valente.*

L'intenzione di costruire un nuovo Palazzo di Giustizia era già emersa nel 1929 sebbene fosse previsto in una sede diversa rispetto all'attuale (piazza Repubblica). Pertanto fu indetto un Concorso rivolto esclusivamente a progettisti sardi: fra i tre progetti presentati fu ritenuto vincitore quello intitolato "*Unicuique suum*" (frase attualmente riportata sul frontale della facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Cagliari) dell'Ing. Domenico Dettori, di gusto classicheggiante stemperato dal "moderno".
Nel 1933 venne individuata la zona dove fu poi realmente costruito l'edificio, ma la costruzione incontrò diverse traversie per cui al progetto parteciparono anche l'Architetto Gino Benigni (pur non figurando ufficialmente tra i partecipanti al Concorso poiché non sardo) e l'Ingegnere Augusto Valente, nonché gli ingegneri del Genio civile.
L'edificio fu inaugurato nel 1938 ma soltanto negli anni Cinquanta fu occupato per intero, mentre fra gli anni '80 e '90 furono costruiti una nuova ala e due torri all'interno del cortile di collegamento fra le due zone.
La facciata, sobria e priva di decorazioni, è caratterizzata dalla presenza di un quadriportico centrale, avanzato rispetto al resto dell'edificio ed inquadrato da una scalinata. Tale elemento è formato da due colonne prive di capitelli e da due pilastri di ordine gigante che coprono in altezza tutti i livelli di aperture (tre ordini più un mezzanino ed il seminterrato) ed è sovrastato da una trabeazione sulla quale è riportata la scritta "*Ivstitia*".
Le parti laterali della facciata sono, invece, scandite da lesene poco sporgenti che coprono i primi tre livelli creando un gioco materico e coloristico con le finestre che inquadrano, e da un quarto livello occupato dal mezzanino. Le estremità della facciata riprendono il motivo proposto dal portico centrale in dimensione ridotta.
Rispetto al progetto originario non sono stati realizzati i timpani, che avrebbero dovuto prendere posto nel fastigio della parte centrale e nei due avancorpi laterali.
I materiali utilizzati sono la pietra di Serrenti, ossia una vulcanite oligocenica, associata a tufi e ad altre brecce vulcaniche di tonalità grigio-celeste; provengono dalle cave di Monte Atzoru e di Monte Ibera.

www.tribunale.cagliari.giustizia.it

Piazza Affari
Via Cornelio Francesco,
2, 23900 Lecco LC

# 31. LECCO

*1938-1941, Arch. Mario Cereghini.*

L'edificio è in muratura continua e telaio in cemento armato. Presenta un rivestimento in bugnato di pietra, ad eccezione del seminterrato, sottolineato da lastre di marmo, e della parte centrale curvilinea cui corrisponde l'ingresso principale, formato da una scalinata sulla quale insistono due pilastri cilindrici e un balcone continuo in corrispondenza del secondo, terzo e quarto piano. Sono presenti inserti in vetrocemento e due iscrizioni in cemento applicato alla muratura nel portico d'accesso, riportanti la parola "*Justitia*". I pavimenti sono in marmo, a lastre rettangolari.

www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/LC120-00590/;
www.google.com/maps

Mariani
Giudice di Pa
di Alessand
Tribunale di Alessandria
Pizzeria Il Sarace
Corso Crimea

# 32. ALESSANDRIA

*1939-40, Arch. Francesco Sappia.*

Il Palazzo di Giustizia di Alessandria ha sede, dal dopoguerra, presso il Palazzo Alti Comandi Militari.
Nel 1929 il Comune di Alessandria decise di costruire un nuovo edificio per ospitare il Comando di Corpo d'Armata con uffici e alloggi per militari e dipendenti, nel 1931 l'Amministrazione locale concesse un milione a tale scopo e nel 1933 si giunse ad un accordo con il Ministero della Guerra al fine di ripartire le spese.
Nel 1938 venne scelta l'area di corso Crimea, nel 1939 il lavoro fu affidato alla Ditta Bastita e Sappia di Genova e l'architetto Francesco Sappia si occupò del progetto.
I lavori iniziarono il 28 ottobre 1938 e terminarono alla fine del 1940.
L'edificio è composto da cinque piani più seminterrato, si estende su una superficie di 1.600 mq e comprende circa duecento locali.
La facciata principale presenta un ingresso monumentale con tre aperture – la centrale inquadrata da un arco a tutto sesto, le laterali rettangolari – lievemente sporgente e coronato da una balconata; è scandita da semplici finestre contornate da sottili cornici marmoree.
I primi due piani sono totalmente rivestiti da marmo travertino, mentre i rimanenti alternano lesene in travertino a laterizio a vista che, insieme alle finestre, donano un ritmo più vivace al prospetto anche dal punto di vista cromatico.

tribunale.alessandria.giustizia.it;
www.google.com/maps;
www.lastampa.it;
www.telecitynews24.it.

IUITITIA

# 33. PISA

*1935-1958, Arch. Gaetano Rapisardi, Concorso indetto dal Ministero dei Lavori Pubblici.*

L'edificio si trova tra piazza della Repubblica, via Giuseppe Giusti, via Santa Bibbiana e via del Buschetto. Il Concorso, riservato ad ingegneri ed architetti, fu indetto nel luglio del 1935 e, dopo lo spoglio dei progetti pervenuti, fu indetta una seconda gara tra gli architetti i cui progetti erano stati valutati positivamente, ossia Gaetano Rapisardi (che fu giudicato vincitore), Mario Paniconi e Giulio Pediconi, Giuseppe Wittinch (entrambi i progetti arrivati secondi *ex-æquo*) e Maria Calandra.

I lavori ebbero inizio nel 1938, quando Rapisardi presentò una variante di progetto al fine di semplificare la pianta irregolare in favore di una perfetta simmetria compositiva, e furono interrotti nel 1941 per il subentrare della guerra; vennero ripresi nel 1947, seguendo con una seconda variante di progetto, e terminarono nel 1958.

L'edificio monumentale è un enorme blocco parallelepipedo finestrato; sul prospetto principale presenta un portico centrale formato da quattro pilastri, sovrastati dalla scritta in bronzo "*Iustitia*", che coprono tutta l'altezza dei primi due piani e del seminterrato. Il rivestimento dei pilastri è in porfido, mentre quello della facciata corrispondente a tali piani è in bozze rustiche di granito; l'ultimo piano, distinto dagli altri per mezzo di uno spesso cornicione, è caratterizzato, invece, da una loggia scandita da pilastri rettangolari in marmo bianco. Dinnanzi la parte centrale della facciata è presente una scalinata in marmo, che prosegue oltre i pilastri sino all'accesso vero e proprio, costituito da infissi metallici. Sulla parete destra della loggia sono presenti una targa in bronzo riportante la data di completamento dell'edificio e lo stemma della Repubblica. Sull'architrave delle entrate secondarie si trovano i motti latini: "*Liberi Esse Possimus*", "*Legum Servi Sumus*", "*Alterum Non Laedere*" (ossia i motti latini generalmente attribuiti ad Uppiano "Siamo schiavi delle leggi per poter essere liberi" e "Non danneggiare gli altri"). Il cortile interno è rettangolare e presenta due ordini di logge architravate, chiuse da infissi in legno, ed un terzo ordine di finestre aperte nella muratura continua. All'interno, la galleria principale è ricoperta da marmo cipollino mentre i pilastri sono rivestiti in mischio rossastro; l'Aula del Tribunale è, invece, ricoperta da marmo verde e la parete di fondo, in legno, al centro della quale si apre la porta per l'entrata dei magistrati, appare arcuata come una grande nicchia e serrata da due rientranze.

it.wikipedia.org//wiki/Palazzo_di_Giustizia (Pisa); www.google.com/maps.
Architettura e Arti Decorative, a. X, n.1, 1929, pp. 373-386; Architettura, a. XV, n.11, novembre 1936, pp. 555-560; La Nazione, 30 giugno 1935; P. Rosselli, O. Fantozzi Micali, G. C. Romby, *Fascismo e centri storici in Toscana*, Firenze 1985; E. Tolaini, Pisa, 1992; A. Martinelli, *Pisa. Urbanistica e architettura fra le due guerre*, 1993.

Procura della
Repubblica presso il

Ascoli Piceno - Palazzo di Giustizia

# 34. ASCOLI PICENO

*1939-1954.*

I lavori ebbero inizio il 23 febbraio 1939 con l'impresa Fortunato Borghi, che nel 1941 terminò il primo lotto; dopo la sospensione dovuta alla guerra, ripresero nel 1945 con la Cooperativa C.O.E.S.. Nel 1950 furono terminate le opere murarie, nel 1952 l'edificio fu consegnato ed il 14 novembre 1954 ebbe luogo l'inaugurazione ufficiale.
Il Palazzo è costituito da tre elevazioni più seminterrato; al centro della facciata presenta un pronao, introdotto da una scalinata e formato da sei grandi pilastri marmorei a tutta altezza con scanalatura centrale. Il resto della facciata, anch'essa ricoperta da lastre di marmo, è caratterizzata dalla presenza continua di finestre con semplici cornici, intervallate da lesene poco sporgenti.
Secondo il sito www.picusonline.it l'edificio è stato realizzato «sulle idee di Marcello Piacentini e di Gaetano ed Ernesto Rapisardi» ma non sono state rintracciate altre fonti che possano confermarlo, sebbene dal punto di vista compositivo il progetto risulti accostabile a talune opere dei suddetti architetti. In particolare i pilastri che compongono il pronao, caratterizzati dall'ampia scanalatura centrale, costituiscono un elemento stilistico tipico dei Rapisardi, presente, altresì, in alcuni progetti firmati da Piacentini.
Dall'inventario dell'Archivio Privato Pilotti - De Scrilli sembra, invece, che il progetto sia da attribuire all'Architetto Vincenzo Pilotti ed all'Ingegnere Arturo Paoletti.

picusonline.it;
www.google.com/maps;
www.ascolicomera.it.

Tribunale di Potenza
Viale Duca d'Aosta
Piazza del Tribunale
Ministero della Giustizia

# 35. BOLZANO

*1939-1956, Arch. Paolo Rossi de Paoli e Arch. Michele Busiri Vici.*

L'edificio presenta due piani più seminterrato; le facciate sono rivestite in travertino.
Il fronte principale è concavo: al centro si trova un grande portico formato da otto pilastri, inquadrato da una scalinata monumentale e sormontato da una trabeazione che riporta la frase: "*Pro Italico Imperio Virtvte Ivstitia Hierarchia Vngvibvs et Rostris*" (ossia "Virtù e Giustizia a difesa dell'impero Italiano con i denti e le unghie").
Al centro della facciata, all'interno del portico, è presente un bassorilievo raffigurante la Giustizia, assisa tra un giudice reggente il Codice (indicato dalla scritta *Lex*) ed un soldato con una spada, al di sotto del quale si trova la scritta *Ivstitia*.
Al di sopra delle finestre del primo ordine sono presenti dei bassorilievi raffiguranti una bilancia, simbolo della Giustizia.
Ai lati del portico la facciata piena è costituita da un doppio ordine di finestre, mentre nei prospetti laterali, caratterizzati dalla presenza continua delle aperture, insistono tre piani oltre al seminterrato.
Ai lati della scalinata d'accesso si trovano, infine, due elementi scultorei, ciascuno costituito da cinque clipei contenenti busti di giuristi.

atlas.arch.bz.it/it/palazzo-di-giustizia/;
www.bassorilievomonumentale-Bolzano.com;
www.google.com/maps.

# 36. FORLI'

*1937-1969, Arch. Francesco Leoni, Concorso bandito dal Ministero dei Lavori Pubblici.*

L'edificio, edificato per diretto interessamento di Mussolini, fu progettato dall'Architetto romano Francesco Leoni, vincitore del Concorso bandito dal Ministero dei Lavori Pubblici nel 1937.
I lavori iniziarono nell'aprile del 1939 dopo varie proposte e modifiche apportate dal progettista, ma furono interrotti allo stato grezzo per l'entrata in guerra e ripresi solo agli inizi degli anni Sessanta. L'inaugurazione avvenne nel 1969.
L'edificio è composto da quattro ordini (seminterrato e tre piani).
La facciata in travertino è dominata dall'imponente porticato, composto da dodici pilastri a tutta altezza ed esaltato dalla scalinata posta al centro. All'interno del porticato si trovano un prospetto intonacato ed una grande apertura chiusa a vetri ed inquadrata da una cornice marmorea, in corrispondenza della scalinata, affiancata da due finestre per lato.
La bicromia della facciata in origine era prevista come risultante dalla compresenza di porfido per il basamento e ceppo lombardo per il resto del rivestimento ma, in seguito alla sospensione dei lavori ed alle successive ristrettezze economiche, tali materiali vennero sostituiti dal travertino e dall'intonaco.

www.tribunale.forli.giustizia.it;
www.google.com/maps.

# 37. TRIPOLI

*Datazione non disponibile. Probabilmente anni Venti, durante il governatorato di Giuseppe Volpi.*

L'edificio si compone di due livelli: il piano terra è caratterizzato da un porticato ad archi a tutto sesto in bugnato, mentre la facciata del primo piano è costituita da semplici finestre rettangolari dotate di cornici ed inframezzate da lesene lisce. Non sono state reperite notizie a proposito del progettista né della datazione del Palazzo.

giovanardilex.it (immagine);
www.corriere.it.

# APPARATO ICONOGRAFICO

Ove non diversamente specificato, le immagini sono dell'autrice.

# IMMAGINI
# CAPITOLO I.
## METODOLOGIA E STATO DEGLI STUDI

Fig. 1. C. L. Ragghianti (a cura di), A*rte moderna in Italia 1915-1935*, cat. della mostra, Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio - 28 maggio 1967, Firenze 1967.

Fig. 2. G. Barbera (a cura di), *Arte e Stato. Le esposizioni sindacali in Sicilia (1928-1942)*, 2 voll., Messina 2003.

Fig. 3. *Anni Trenta. Arte e Cultura in Italia*, Milano, 27 gennaio - 30 aprile 1982, Galleria Vittorio Emanuele, Sagrato del Duomo, Palazzo Reale Sala delle Cariatidi, ex Arengario, Milano 1982. Ingresso alla mostra. www.allestimentiportanuova.it/it/progetto/anni-trenta-mostra/.

Fig. 4. M. Calvesi, E. Guidoni, S. Lux (a cura di), *E 42. Utopia e scenario del regime. Urbanistica architettura arte e decorazione*, cat. della mostra, aprile-maggio 1987, Roma 1987.

Fig. 5. P. Barbera, *Architettura in Sicilia tra le due guerre*, Palermo 2002.

Fig. 6. G. Ciucci, S. Lux, F. Purini (a cura di), *Marcello Piacentini architetto 1881-1960*, Atti del Convegno, Roma 16-17 dicembre 2010, Roma 2012.

Fig. 7. “Architettura e Arti Decorative”, a. I, fasc. I, maggio-giugno 1921, copertina.

Fig. 8. “Emporium”, a. XXXIX, vol. LXXVIII, n. 468, dicembre 1933, copertina.

Fig. 9. Sede dell'Archivio Centrale dello Stato di Roma.

Fig. 10. Tessera di ingresso di Daniele Schmiedt alla VII Mostra del Sindacato Belle Arti di Sicilia. Archivio Eredi Schmiedt, Pisa.

Fig. 11. Catalogo della Terza Esposizione del Sindacato Regionale Fascista Belle Arti di Sicilia, Palermo 1932.

La VI Mostra sindacale d'Arte di Sicilia

Lo scultore Bonfiglio
e il pittore Schmidt
alla Mostra del Sindacato
Belle Arti

Fig. 12. *La VI Mostra sindacale d'Arte di Sicilia,* in "Il Popolo di Sicilia", 9 luglio 1935. Archivio Eredi Schmiedt, Pisa.

Fig. 13. *Lo scultore Bonfiglio e il pittore Schmidt alla Mostra del Sindacato Belle Arti,* in "La Gazzetta di Messina", 17 agosto 1933. Archivio Eredi Schmiedt, Pisa.

# IMMAGINI
# CAPITOLO II.
## LA QUESTIONE DEL RAPPORTO ARTE-ARCHITETTURA IN ITALIA FRA LE DUE GUERRE

Fig. 16. C. Cagli, *Muri ai pittori,* in “Quadrante”, maggio 1933, p. 19.

Fig. 16 bis. C. Cagli, *Muri ai pittori,* in “Quadrante”, maggio 1933, p. 20.

Fig. 17. “Architettura”, *Triennale di Milano,* numero speciale, XII, 1933, copertina.

Fig. 17 bis. “Architettura”, *Triennale di Milano,* numero speciale, XII, 1933, p. 16.

Fig. 18. “Architettura”, *Triennale di Milano,* numero speciale, XII, 1933, p. 17.

EMPORIUM

LA QUINTA TRIENNALE A MILANO

Fig. 19. *La Quinta Triennale a Milano. Ispezione alle Arti,* in “Emporium”, pp. 330-331.

Fig. 20. *La Quinta Triennale a Milano. Ispezione alle Arti,* in “Emporium”, p. 355.

Fig. 21. V Triennale di Milano, Salone delle Cerimonie, Archivio Storico Triennale di Milano.

Fig. 22. R. Papini, *Le Arti a Milano nel 1936,* in “Emporium”, vol. LXXXIV, n. 500, agosto 1936, pp. 80-81.

Fig. 23. R. Papini, *Le Arti a Milano nel 1936,* in “Emporium”, vol. LXXXIV, n. 500, agosto 1936, p. 87.

Fig. 24. *Convegno di Arti. Tema: Rapporti dell'architettura con le arti figurative*, 25-31 ottobre 1936, Roma, Reale Accademia d'Italia. Fotografia dei partecipanti al Convegno durante una seduta, pubblicata all'interno del volume degli Atti.

Fig. 25. *Convegno di Arti. Tema: Rapporti dell'architettura con le arti figurative*, Atti del Convegno, 25-31 ottobre 1936, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1937, copertina.

MILANO. ESODO FRATELLI: LE GRU.

## UN ANNO DI MOSTRE DEI SINDACATI REGIONALI.

È con l'anno 1929 che si può dire abbia preso sostanza concreta di fatti, nei riguardi delle esposizioni, l'organizzazione sindacale fascista degli artisti. Sarà interessante quindi dare uno sguardo complessivo ai resultati ottenuti. Ma prima due parole sui precedenti che hanno preparato e reso possibile l'ordinamento artistico finalmente attuato.

Nel 1922 a Firenze un piccolo nucleo di artisti fondava la « Corporazione delle arti ». Mirava essa a ravvicinare artisti ed artigiani a fine di ritrovare in una comune e concorde collaborazione, quell'unità di lavoro onde altra volta si svilupparono grandeggiando i nostri stili nazionali. Il tentativo era generoso, ma prematuro. Tuttavia non fu inutile, perché quel nucleo di artisti non si sciolse più totalmente, e quando venne l'organizzazione sindacale attuata dal fascismo, esso rispose all'appello costituendo le basi migliori al nuovo inquadramento. Il Sindacato delle Belle Arti poté così súbito avere a Firenze una vita fattiva, mentre nelle altre città d'Italia cominciava appena a nascere. E a provarlo restano le tre esposizioni fiorentine del

679

Fig. 26. A. Maraini, *Un anno di mostre dei Sindacati regionali,* in “Dedalo”, 1930, anno X, vol. III, p. 679.

# IL NOSTRO PROGRAMMA

MARCELLO PIACENTINI

Fig. 27. M. Piacentini, *Il nostro programma,* in “Architettura”, XI, 1, gennaio 1932, pp. 1-2.

Fig. 28. V. Guzzi, *La legge per le arti figurative*, in “Primato”, anno III, n. 8, 15 aprile 1942, p. 153.

Fig. 28 bis. V. Guzzi, *La legge per le arti figurative*, in “Primato”, anno III, n. 8, 15 aprile 1942, p. 154.

Fig. 29. R. Romanelli, *La Giustizia di Traiano,* in B. Moretti, *L'Architettura e le arti figurative*, in "Rassegna di Architettura", gennaio 1940, p. 3.

Fig. 30. F. Ferrazzi, *La Giustizia di Traiano,* in B. Moretti, *L'Architettura e le arti figurative*, in "Rassegna di Architettura", gennaio 1940, p. 4.

Fig. 31. F. Ferrazzi, *Daniele nella fossa dei leoni,* in B. Moretti, *L'Architettura e le arti figurative*, in "Rassegna di Architettura", gennaio 1940, p. 4.

Fig. 32. M. Sironi, affresco nell'Aula Magna del Rettorato della Sapienza, Roma, in in B. Moretti, *L'Architettura e le arti figurative*, in "Rassegna di Architettura", gennaio 1940, p. 8.

Fig. 33. A. Martini, *La Giustizia corporativa,* in B. Moretti, *L'Architettura e le arti figurative*, in "Rassegna di Architettura", gennaio 1940, p. 6.

Fig. 34. A. G. Santagata, affreschi dei cortili della Casa Madre dei Mutilati di Roma e della Casa del Mutilato di Palermo, mosaici nel Palazzo di Giustizia di Milano, in B. Moretti, *L'Architettura e le arti figurative*, in "Rassegna di Architettura", gennaio 1940, p. 10.

Fig. 35. M. Sironi, l'*Annunciazione,* vetrata della chiesa del nuovo Ospedale di Milano, in B. Moretti, *L'Architettura e le arti figurative*, in "Rassegna di Architettura", gennaio 1940, p. 9.

Fig. 36. "Primato", anno III, n. 8, 15 aprile 1942, copertina.

Fig. 37. *La legge per gli artisti*, in "Primato", anno III, n. 14, 15 luglio 1942, p. 270.

# IMMAGINI
# CAPITOLO III.
## LA TIPOLOGIA DEL PALAZZO DI GIUSTIZIA IN ITALIA DALL'UNITÀ AL SECONDO DOPOGUERRA

# IL PALAZZO DI GIUSTIZIA DI ROMA

Fig. 38. Il Palazzo di Giustizia di Roma.

Fig. 39. Palazzo di Giustizia di Roma, P. Poncini, Collezione Ceccarius, 1901, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

Fig. 40. Progetto definitivo per la facciata verso il Tevere, 1892. www.rerumromanarum.com.

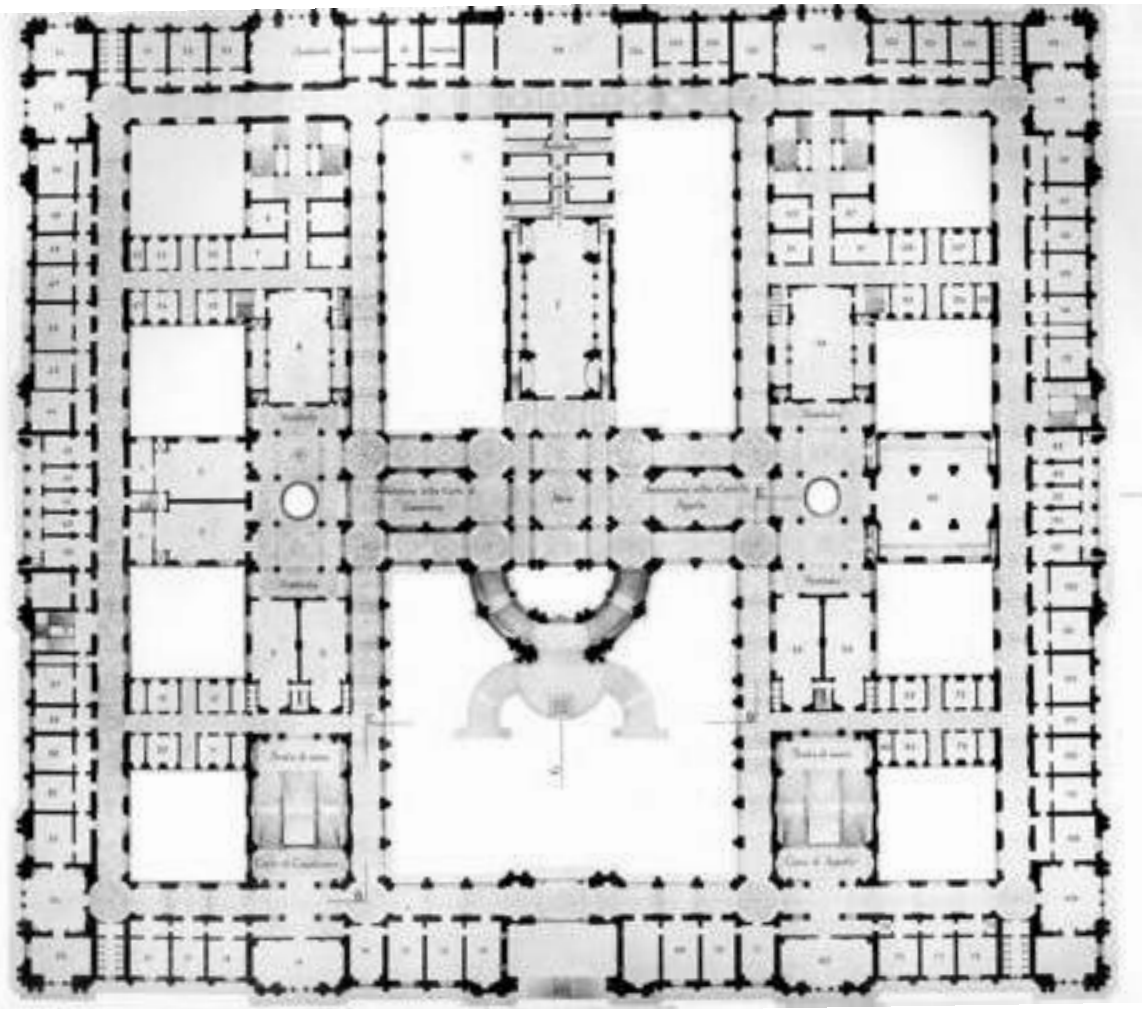


Fig. 41. Palazzo di Giustizia di Roma. Dettaglio della parte centrale della facciata sul Tevere.

Fig. 42. Palazzo di Giustizia di Roma. Planimetria del piano nobile. www.archidiap.com/opera/palazzo-di-giustizia.

Fig. 43. Palazzo di Giustizia di Roma. Dettaglio della parte centrale della facciata sul Tevere.

Fig. 44. Palazzo di Giustizia di Roma. Dettagli decorativi della facciata laterale.

Fig. 45. Palazzo di Giustizia di Roma, il Cortile d'Onore. www.cortedicassazione.it.

Fig. 46. Palazzo di Giustizia di Roma. Dettaglio della facciata principale con la scultura raffigurante Licinio Crasso.

Fig. 47. Palazzo di Giustizia di Roma. Facciata posteriore su piazza Cavour.

Fig. 48. Palazzo di Giustizia di Roma. Dettaglio della parte centrale della facciata posteriore su piazza Cavour.

Fig. 49. M. Piacentini, Disegno n. 1678, studi di edifici monumentali sul modello del Palazzo di Giustizia di Poelaert. Fondo Piacentini Firenze, disegni. Su concessione dell'Università degli Studi di Firenze, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione.

Fig. 50. M. Piacentini, Disegno n. 1160 r, studi di edifici monumentali sul modello del Palazzo di Giustizia di Poelaert. Fondo Piacentini Firenze, disegni. Su concessione dell'Università degli Studi di Firenze, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione.

# IL PALAZZO DI GIUSTIZIA DI MILANO

Fig. 51. Il Palazzo di Giustizia di Milano. A. Modiano, Regione Lombardia, Fondo Scrocchi, SCR_32_ST_DS.

Fig. 52. Planimetria del piano terra del Palazzo di Giustizia di Milano. Archivio Civico di Milano, Unità 79/1951, Servizi e lavori pubblici.

Fig. 53. Planimetria del piano terra del Palazzo di Giustizia di Milano, in *Arch. Marcello Piacentini. Il Palazzo di Giustizia di Milano*, Milano 1942, s. p.. Conservato presso la Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 94.

Fig. 54. Modello in scala del Palazzo di Giustizia di Milano progettato dell'architetto Marcello Piacentini, nella I° galleria dell'Italia alla Mostra internazionale di architettura, Foto Crimella. Fondazione La Triennale di Milano, TRN_V_02_0044_01.

Figg. 55, 56. Plastico del Palazzo di Giustizia di Milano. A. Aragozzini, Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco. Archivio Fotografico, Fondo Raccolta Iconografica, RI 14197, RI 11710/A.

Figg. 57, 58. Plastico del Palazzo di Giustizia di Milano. A. Aragozzini, Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco. Archivio Fotografico, Fondo Raccolta Iconografica, RI 14198, RI 11708/A.

Fig. 59. Il Palazzo di Giustizia di Milano in costruzione, V. Aragozzini, Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco. Archivio Fotografico, Fondo Raccolta Iconografica, RI 11228.

Fig. 60. Costruzione del Palazzo di Giustizia di Milano. Milano Giustizia, b. 94, Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini. Su concessione dell'Università degli Studi di Firenze, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione.

Fig. 61. Interno del Palazzo di Giustizia di Milano. Milano Giustizia, b. 94, Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini. Su concessione dell'Università degli Studi di Firenze, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione.

Fig. 62. Palazzo di Giustizia di Milano. Ingresso principale. www.arcipelagomilano.org.

Fig. 63. *Arch. Marcello Piacentini. Il Palazzo di Giustizia di Milano*, Milano 1942.

Fig. 64. *Arch. Marcello Piacentini. Il Palazzo di Giustizia di Milano*, Milano 1942, pp. 30-31.

Fig. 65. A. Dazzi, *La Giustizia Biblica.* www.ca.milano.giustizia.it.

Fig. 66. A. Martini, *La Giustizia Corporativa.* www.ca.milano.giustizia.it.

Fig. 67. Palazzo di Giustizia di Milano, Ambulatorio della Corte d'Appello Civile, in *Arch. Marcello Piacentini. Il Palazzo di Giustizia di Milano*, Milano 1942, p. 29.

Fig. 68. Palazzo di Giustizia di Milano, Ambulatorio della Corte d'Appello Civile, in *Arch. Marcello Piacentini. Il Palazzo di Giustizia di Milano*, Milano 1942, p. 27.

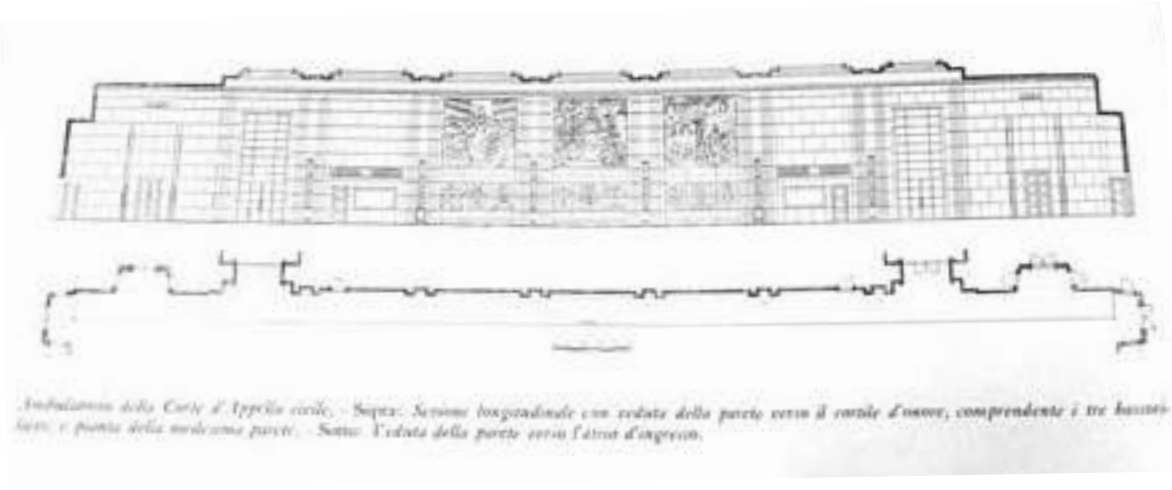


Fig. 69. Palazzo di Giustizia di Milano, Ambulatorio della Corte d'Appello Civile, in *Arch. Marcello Piacentini. Il Palazzo di Giustizia di Milano*, Milano 1942, p. 28.

Fig. 70. Palazzo di Giustizia di Milano M. Sironi, *La Legge affiancata dalla Giustizia fra la Forza e la Verità,* in *Arch. Marcello Piacentini. Il Palazzo di Giustizia di Milano*, Milano 1942, p. 33.

Figg. 71, 72. C. Pini, sovrapporte dell'ambulatorio del Tribunale Penale, in *Arch. Marcello Piacentini. Il Palazzo di Giustizia di Milano*, Milano 1942, p. 47.

Figg. 73, 74. Palazzo di Giustizia di Milano, L. Lodi, *La fondazione dei fasci, I Visconti* e *Sant'Ambrogio,* in *Arch. Marcello Piacentini. Il Palazzo di Giustizia di Milano*, Milano 1942, p. 45.

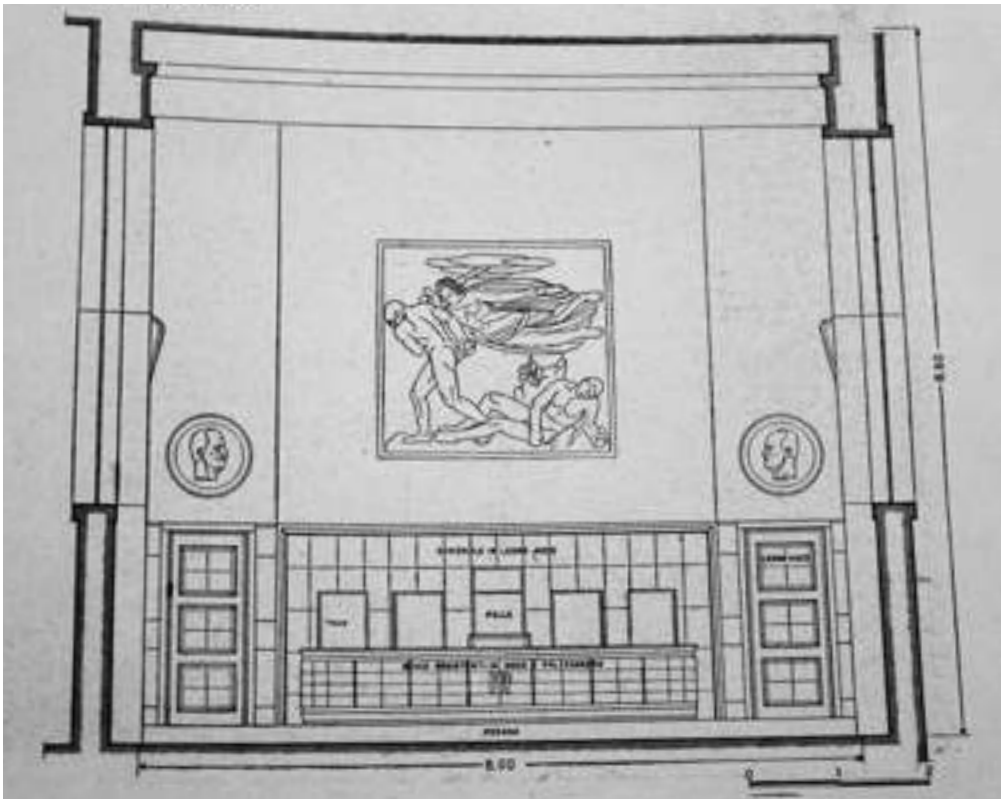


Fig. 75. Palazzo di Giustizia di Milano. G. Prini, *La condanna di Caino,* in *Marcello Piacentini. Il Palazzo di Giustizia di Milano*, Milano 1942, pp. 37, 43.

Figg. 76, 77. Palazzo di Giustizia di Milano, F. Melotti, bassorilievi dei portali laterali, in B. Moretti, *L'Architettura e le arti figurative,* in "Rassegna di Architettura", gennaio 1940, p. 28.

Fig. 78. Palazzo di Giustizia di Milano, E. Drei, *La Giustizia e il Potere Esecutivo,* in *Arch. Marcello Piacentini. Il Palazzo di Giustizia di Milano*, Milano 1942, p. 39.

Fig. 79. G. Cadorin, *Il Giudizio di Salomone,* in B. Moretti, *L'Architettura e le arti figurative,* in "Rassegna di Architettura", gennaio 1940, p. 18.

Fig. 80. T. Bortolotti, *Giustizia Romana*, in B. Moretti, *L'Architettura e le arti figurative*, in "Rassegna di Architettura", gennaio 1940, p. 32.

Fig. 81. L. Fontana, *La Giustizia tra il Potere Legislativo e il Potere Esecutivo,* in *Arch. Marcello Piacentini. Il Palazzo di Giustizia di Milano*, Milano 1942, p. 46.

Fig. 82. G. Marussig, *La Giustizia Romana*, B. Moretti, *L'Architettura e le arti figurative,* in "Rassegna di Architettura", gennaio 1940, p. 16.

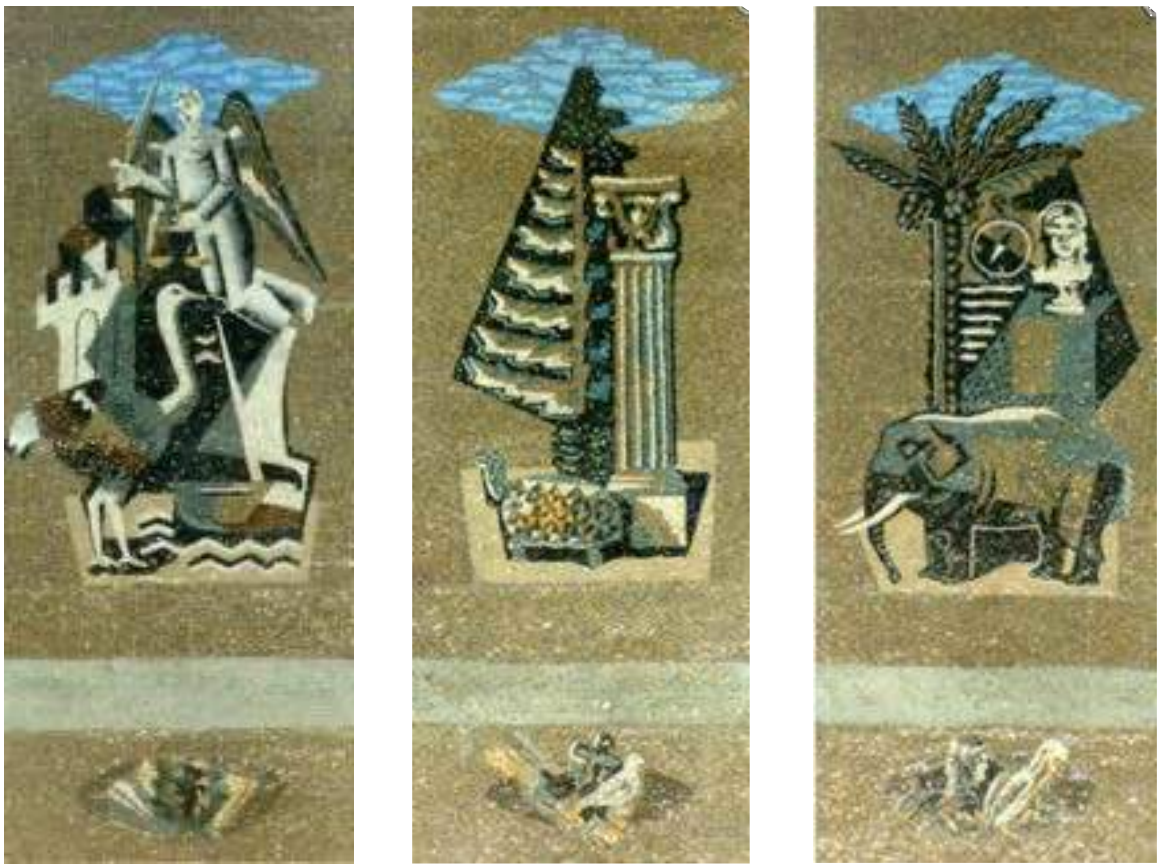


Fig. 83. G. Severini, alcuni dei pannelli raffiguranti gli *Attributi della Giustizia,* www.ca.milano.giustizia.it.

Fig. 84. P. Semeghini, *Cristo tra il legislatore e l'esecutore della legge.* www.ca.milano.giustizia.it.

Fig. 85. C. Carrà, *Giustiziano che libera uno schiavo,* in *Arch. Marcello Piacentini. Il Palazzo di Giustizia di Milano*, Milano 1942, p. 42.

Fig. 86. Palazzo di Giustizia di Milano, Cortile d'Onore con scultura di A. Selva, in *Arch. Marcello Piacentini. Il Palazzo di Giustizia di Milano*, Milano 1942, p. 16.

Fig. 87. Palazzo di Giustizia di Milano, Cortile d'Onore con scultura di A. Selva. www.ca.milano.giustizia.it..

Fig. 88. L'Atrio dell'Ingresso principale, in *Arch. Marcello Piacentini. Il Palazzo di Giustizia di Milano*, Milano 1942, p. 19.

Fig. 89. L'Armbulatorio della Corte d'Appello Penale, in *Arch. Marcello Piacentini. Il Palazzo di Giustizia di Milano*, Milano 1942, p. 23.

Fig. 90. Scalone d'Onore, in *Arch. Marcello Piacentini. Il Palazzo di Giustizia di Milano*, Milano 1942, p. 22.

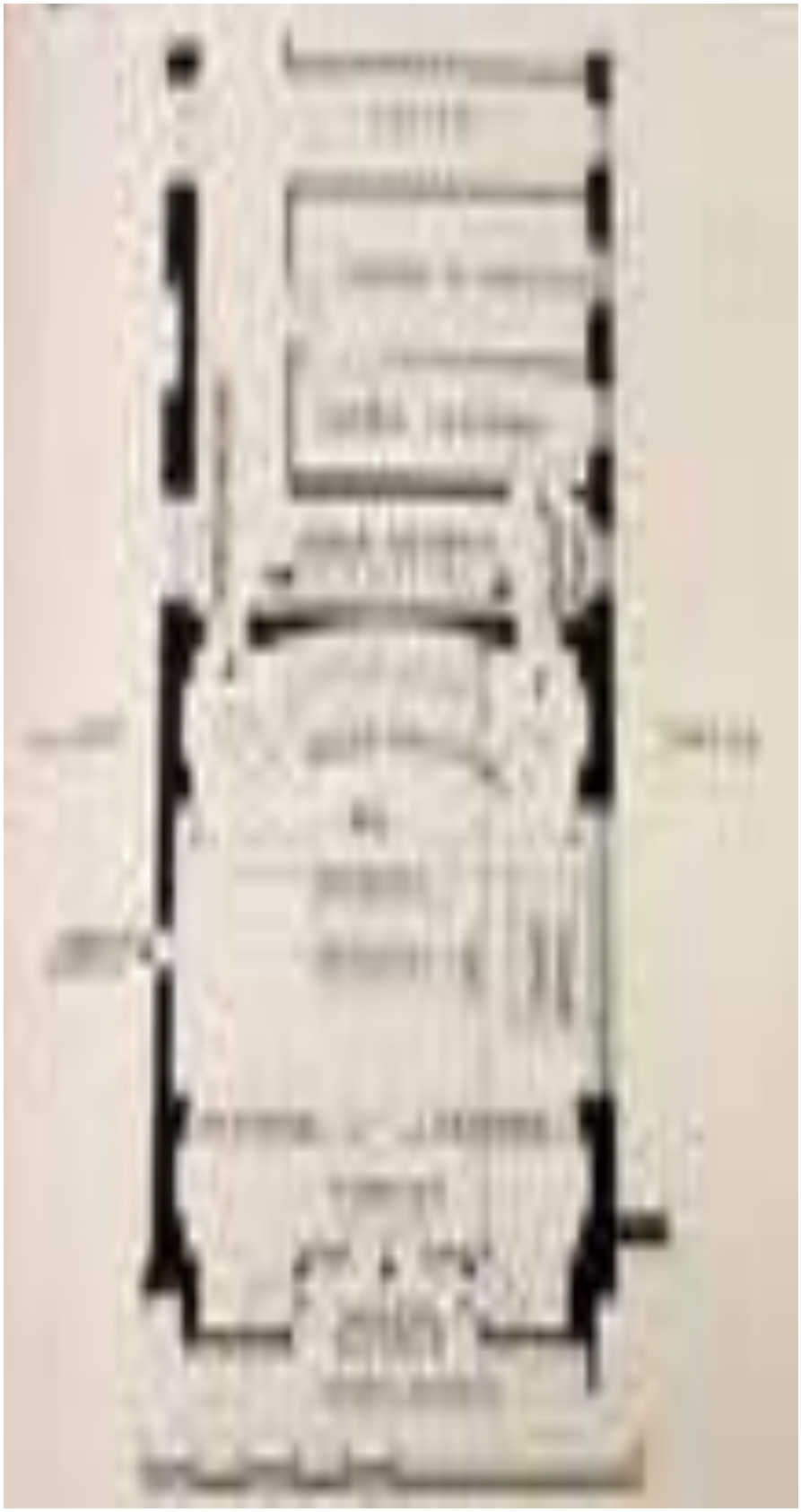


Fig. 91. Schema distributivo del gruppo di ambienti relativi all'Aula tipo, in *Arch. Marcello Piacentini. Il Palazzo di Giustizia di Milano*, Milano 1942, p. 37.

Figg. 92, 93. Palazzo di Giustizia di Milano. Planimetria generale e la torre-archivio tra via San Barnaba e via Freguglia. www.lombardiabeniculturali.it.

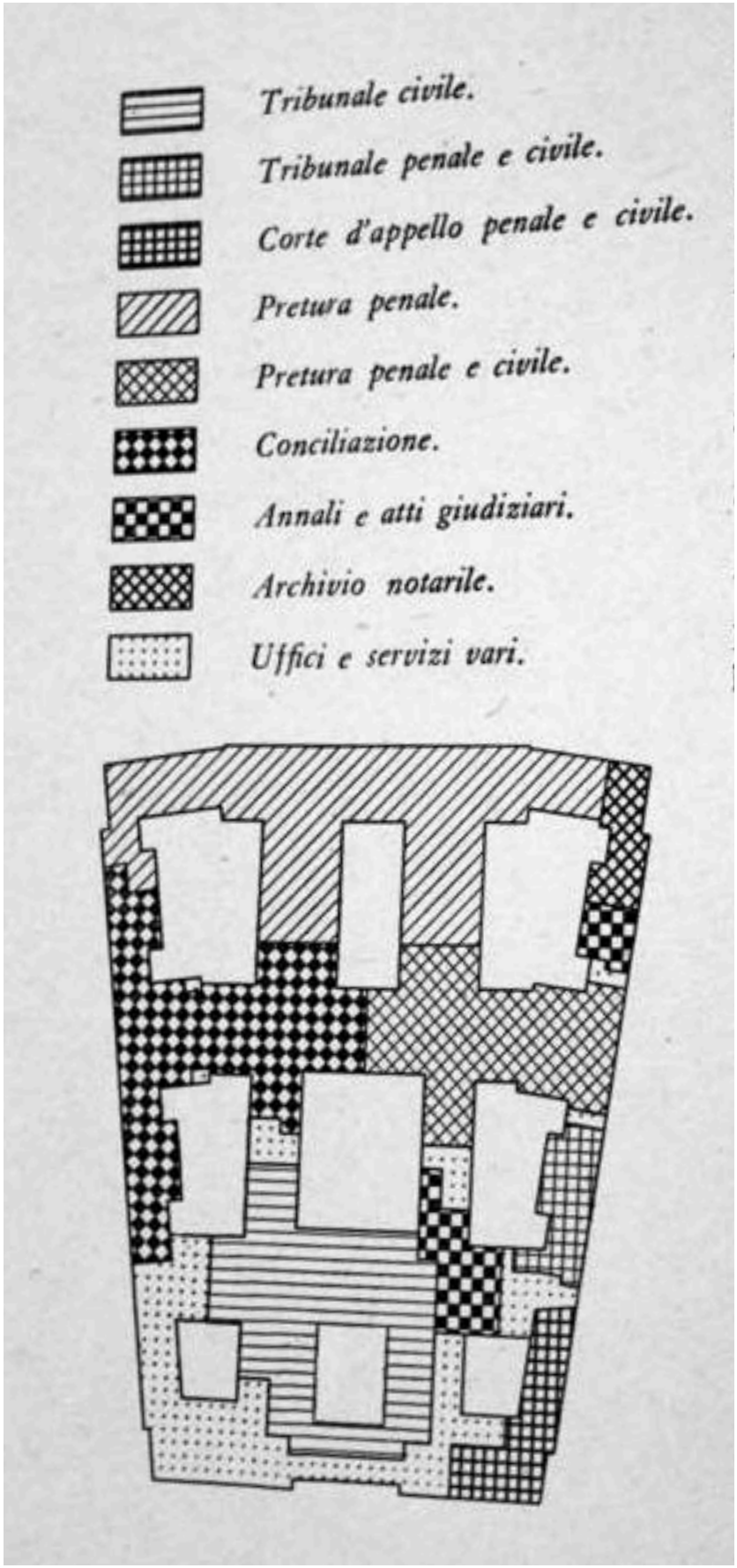



Fig. 94. Planimetria con indicazione delle sezioni, in *Arch. Marcello Piacentini. Il Palazzo di Giustizia di Milano*, Milano 1942, s. p.

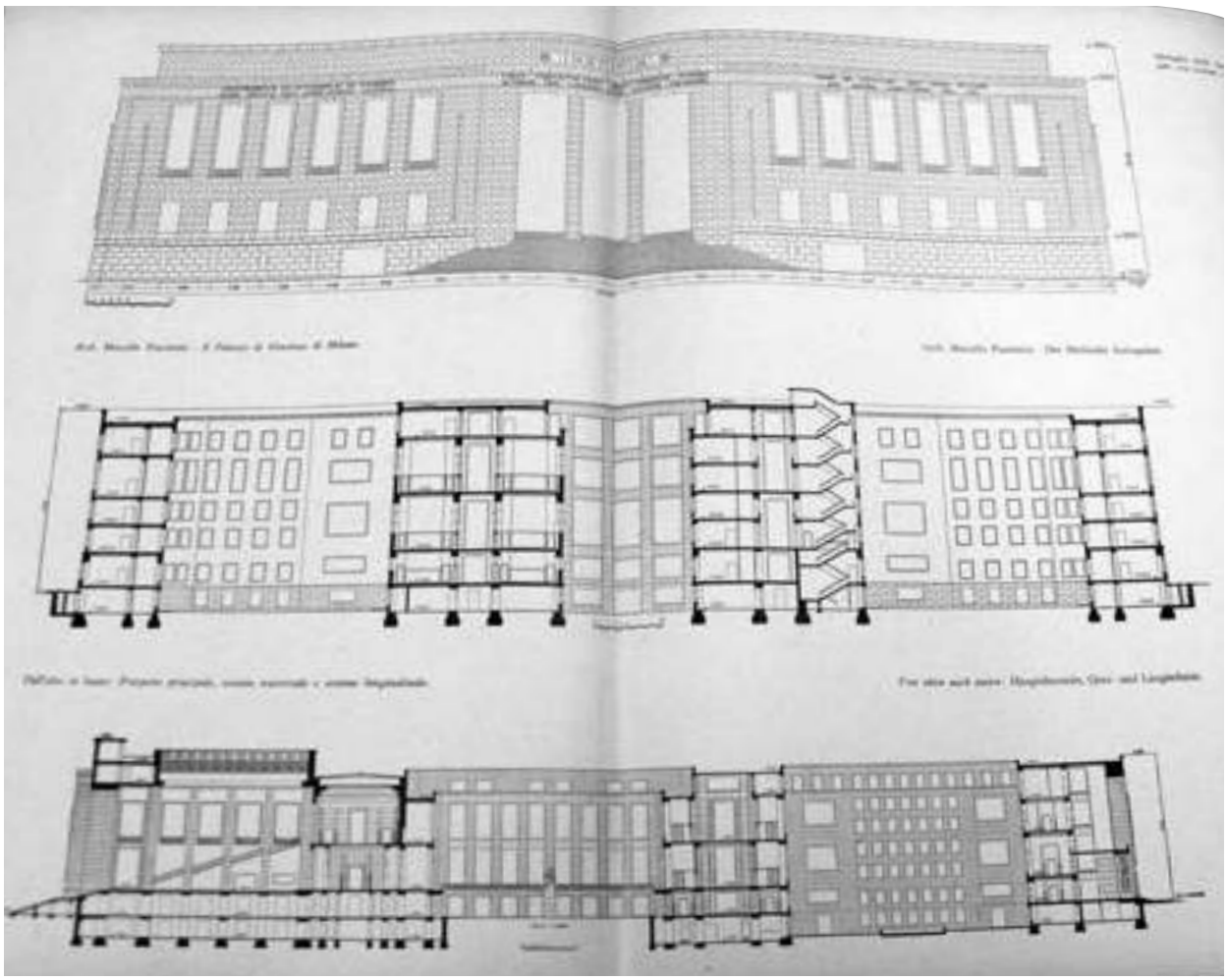


Fig. 95. Palazzo di Giustizia di Milano. Prospetto principale, sezione trasversale e sezione longitudinale, in *Arch. Marcello Piacentini. Il Palazzo di Giustizia di Milano*, Milano 1942, s. p.

Fig. 96. Palazzo di Giustizia di Milano. Prospetto su via San Barnaba. www.lombardiabeniculturali.it.

Fig. 96 bis. M. Piacentini, Disegno n. 1698, studi sul Palazzo di Giustizia di Milano. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, disegni. Su concessione dell'Università degli Studi di Firenze, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione.

Fig. 97. M. Piacentini, Disegno n. 1685, studi di facciate. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, disegni. Su concessione dell'Università degli Studi di Firenze, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione.

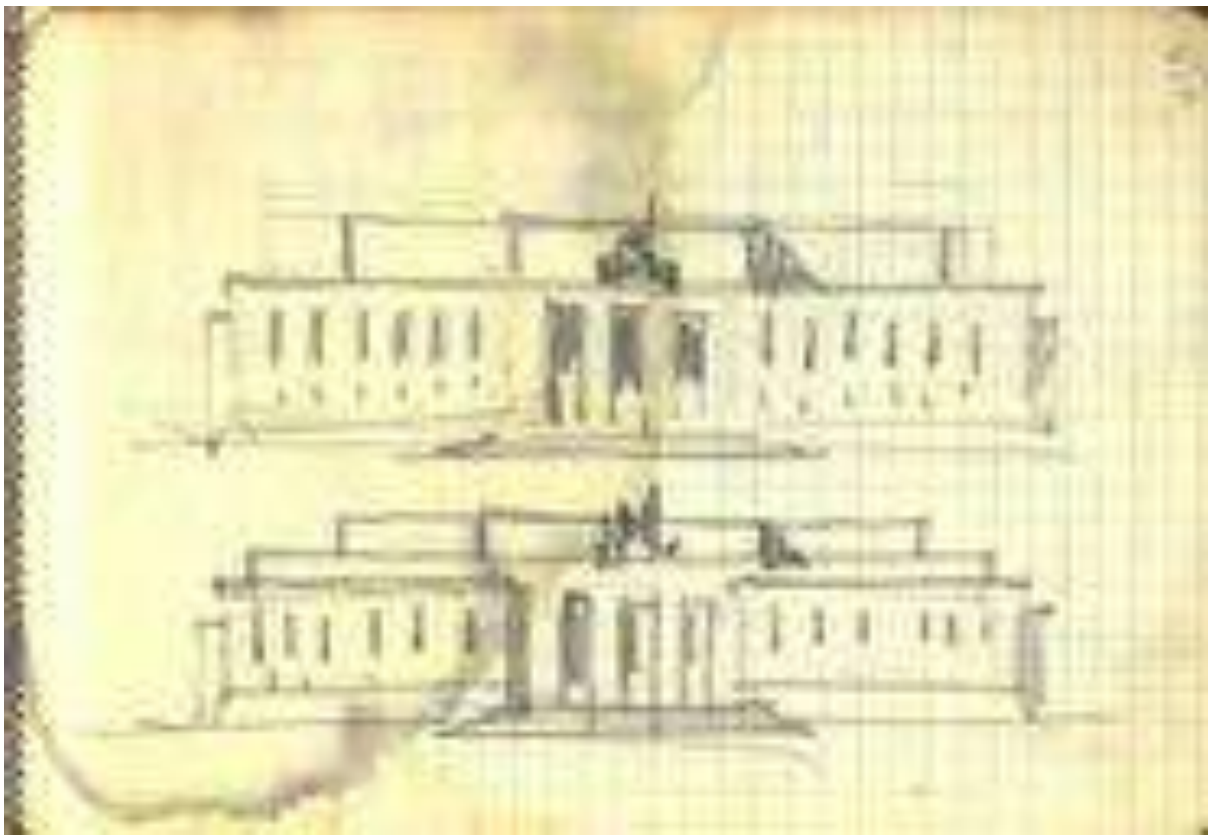
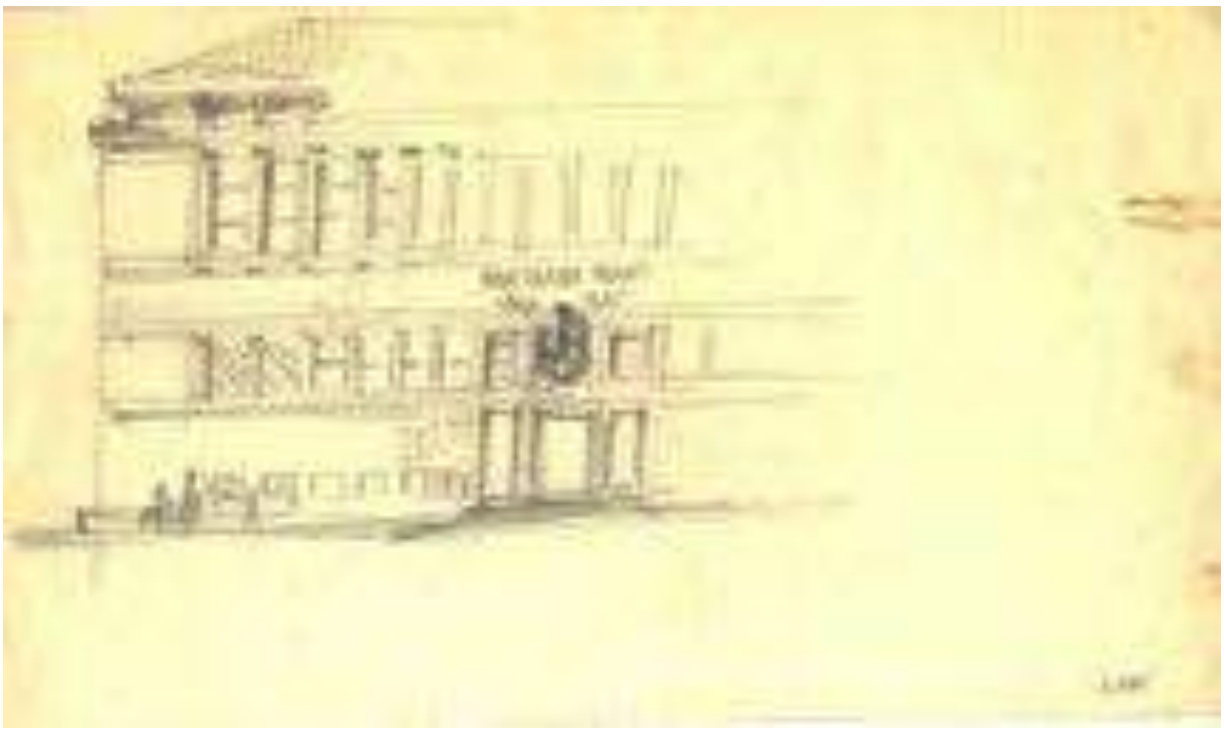


Fig. 98. M. Piacentini, Disegno n. 712 r, schizzi della facciata del Palazzo di Giustizia di Milano. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, disegni. Su concessione dell'Università degli Studi di Firenze, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione.

Fig. 99. M. Piacentini, Disegno n. 1145, dettagli e appunti su decorazioni e ambienti del Palazzo di Giustizia di Milano. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, disegni. Su concessione dell'Università degli Studi di Firenze, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione.

Fig. 100. M. Piacentini, Disegni nn. 1133, 1135, studi del prospetto principale e di quello laterale del Palazzo di Giustizia di Milano. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, disegni. Su concessione dell'Università degli Studi di Firenze, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione.

Fig. 101. M. Piacentini, Disegno n. 1141, Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, disegni. Su concessione dell'Università degli Studi di Firenze, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione.



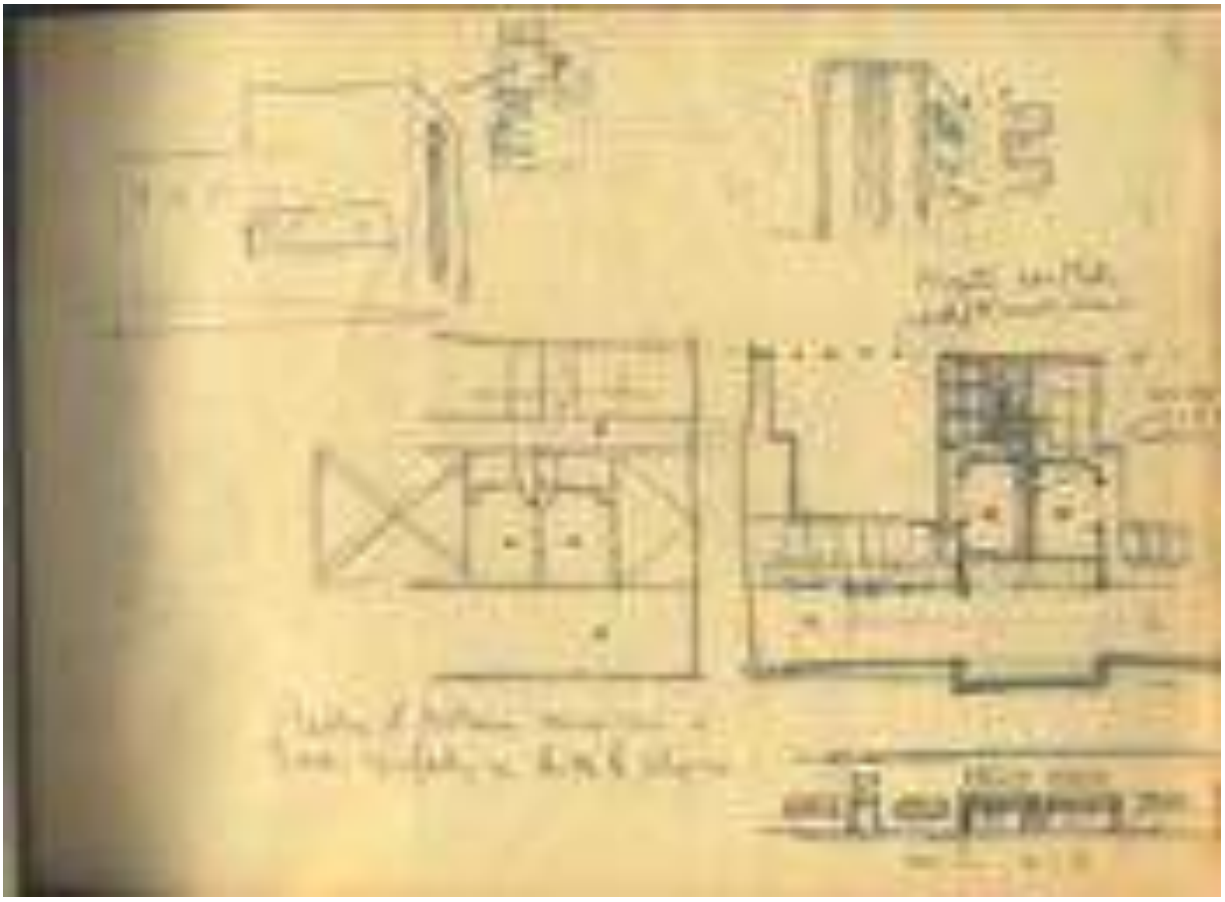


Fig. 102. M. Piacentini, Disegni nn. 1190, 1793, studio di facciata e distribuzione planimetrica del Palazzo di Giustizia di Milano. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, disegni. Su concessione dell'Università degli Studi di Firenze, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione.

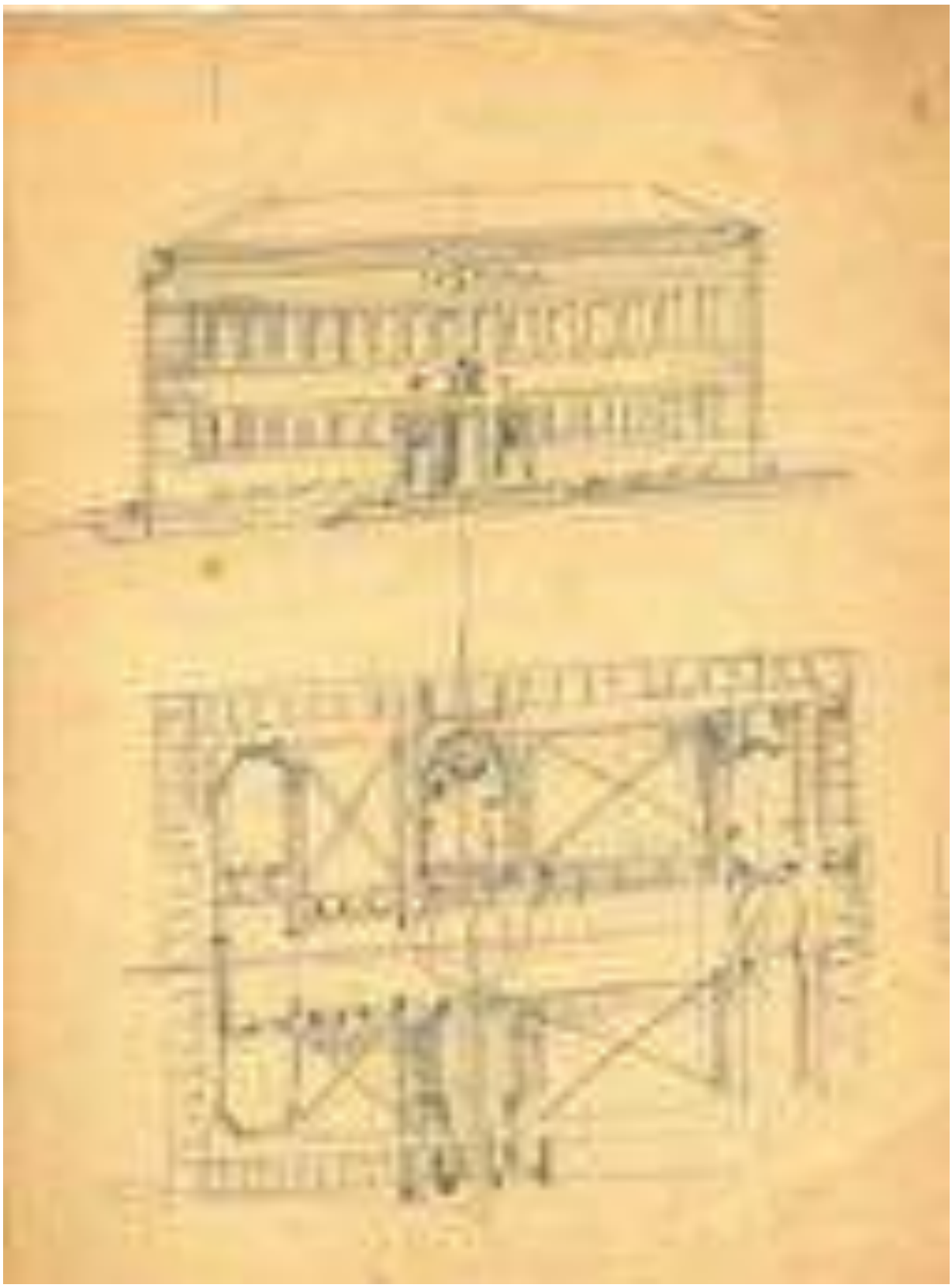


Fig. 103. M. Piacentini, Disegno n. 1191, studio di edificio destinato alla funzione di Palazzo di Giustizia. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, disegni. Su concessione dell'Università degli Studi di Firenze, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione.

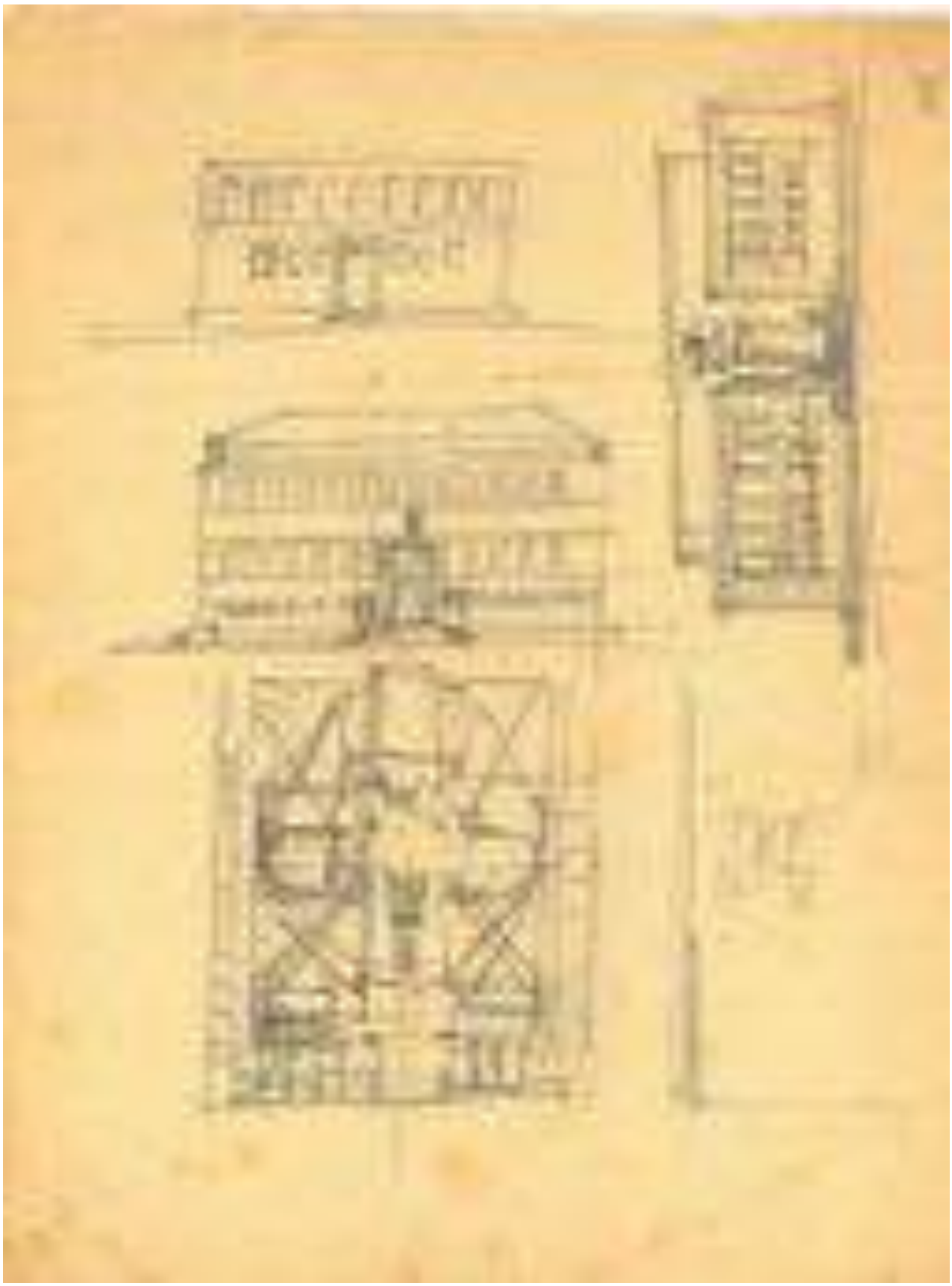
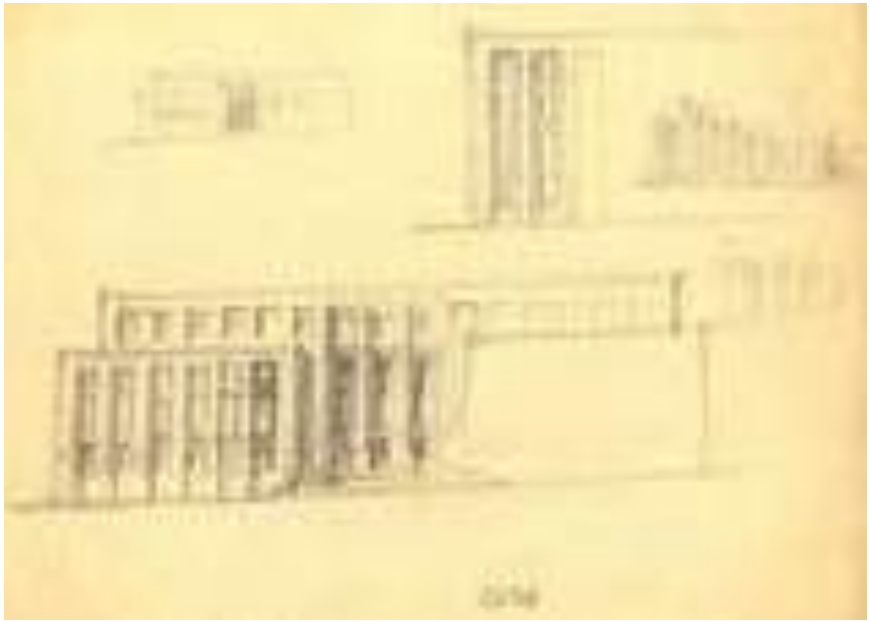


Fig. 104. M. Piacentini, Disegno n. 1192, studi di facciate e distribuzione planimetrica. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, disegni. Su concessione dell'Università degli Studi di Firenze, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione.

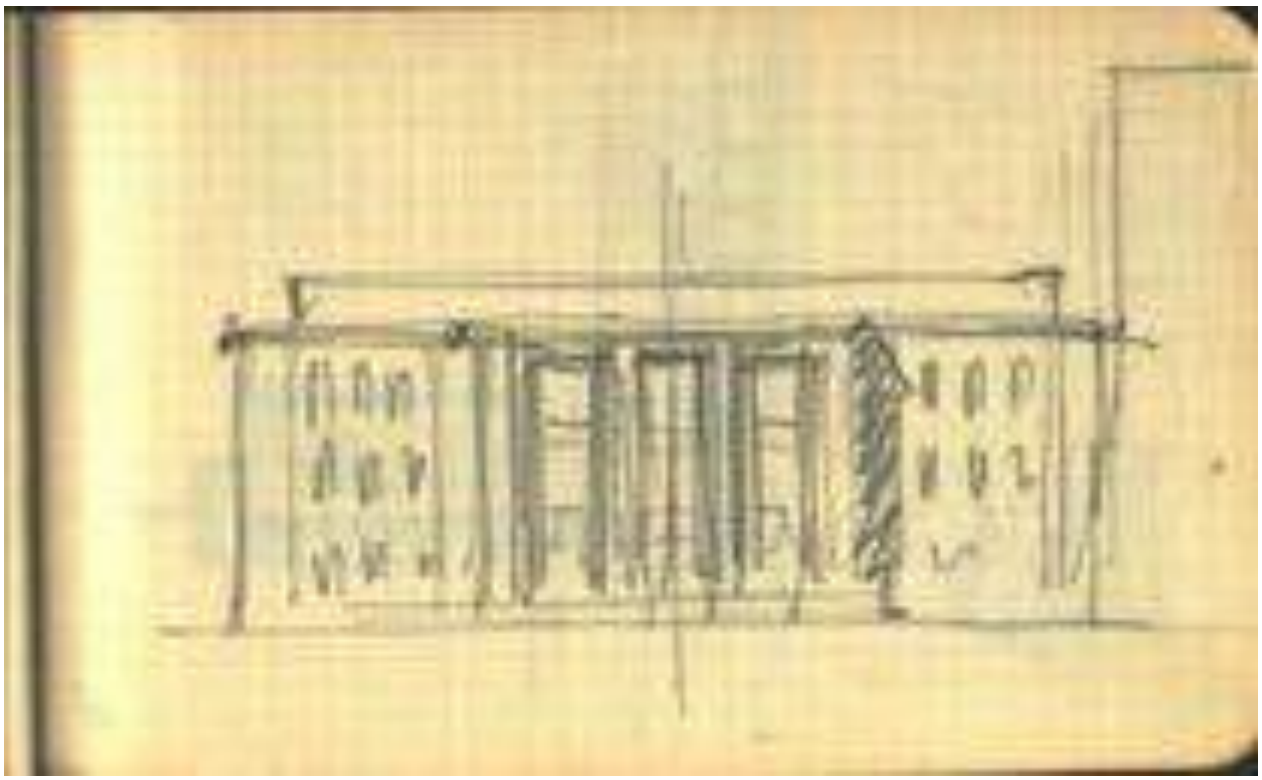


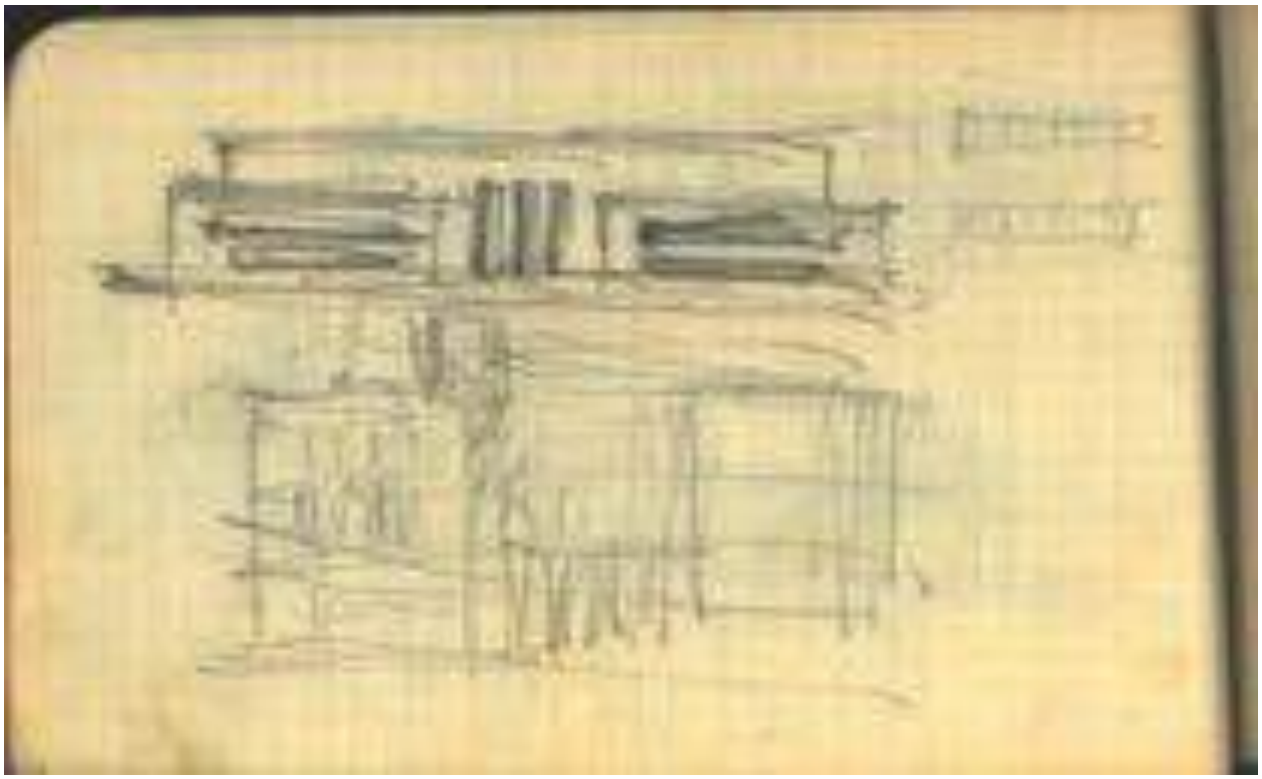
Figg. 105, 106. M. Piacentini, Disegni nn. 1652, 1155, studi relativi alla facciata ed alla distribuzione planimetrica del Palazzo di Giustizia di Milano. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, disegni. Su concessione dell'Università degli Studi di Firenze, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione.

Fig. 107. M. Piacentini, Disegno n. 1783, schizzo della parte centrale della facciata del Palazzo di Giustizia di Milano e schematica distribuzione planimetrica. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, disegni. Su concessione dell'Università degli Studi di Firenze, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione.

Fig. 108. M. Piacentini, Disegno n. 1159 v, schizzi di varie soluzioni per la facciata principale del Palazzo di Giustizia di Milano. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, disegni. Su concessione dell'Università degli Studi di Firenze, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione.

Fig. 109. M. Piacentini, Disegno n. 1794, studi per il Palazzo di Giustizia di Milano. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, disegni. Su concessione dell'Università degli Studi di Firenze, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione.





Figg. 110, 111. M. Piacentini, Disegni nn. 687, 689 v, studi di facciata per il Palazzo di Giustizia di Milano. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, disegni. Su concessione dell'Università degli Studi di Firenze, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione.

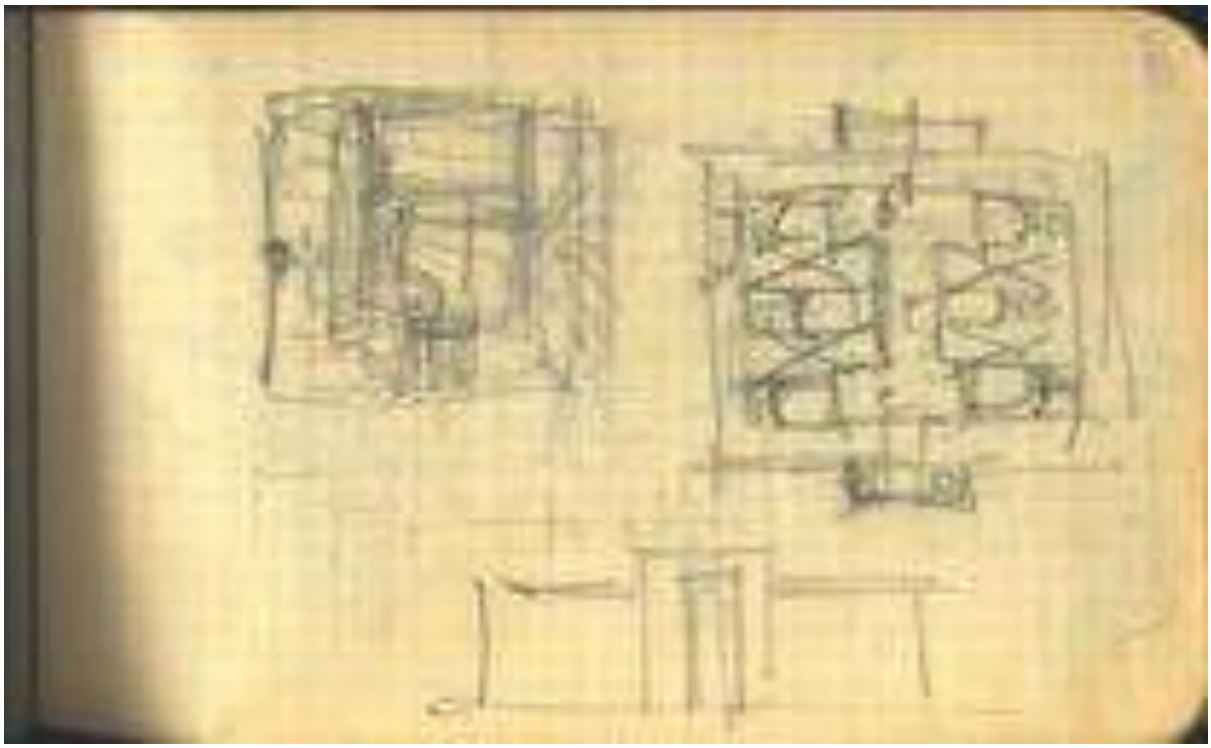
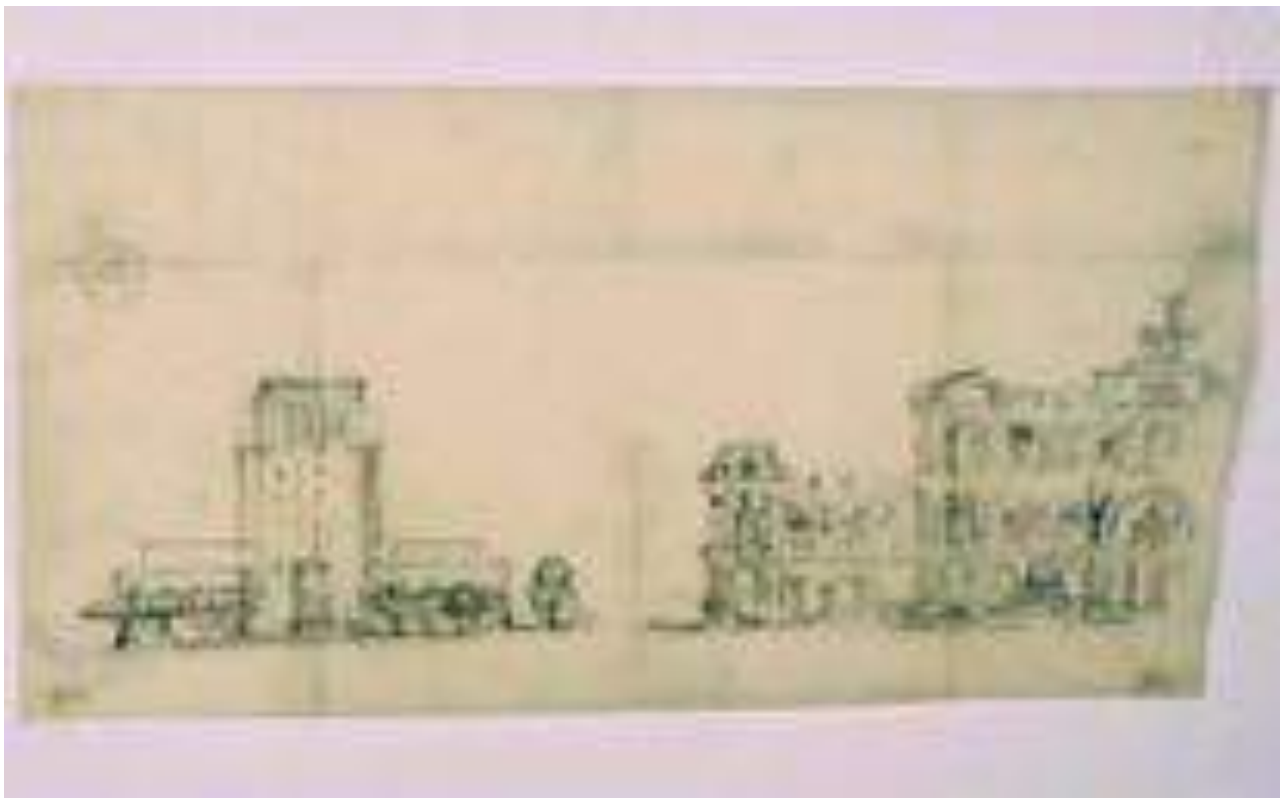
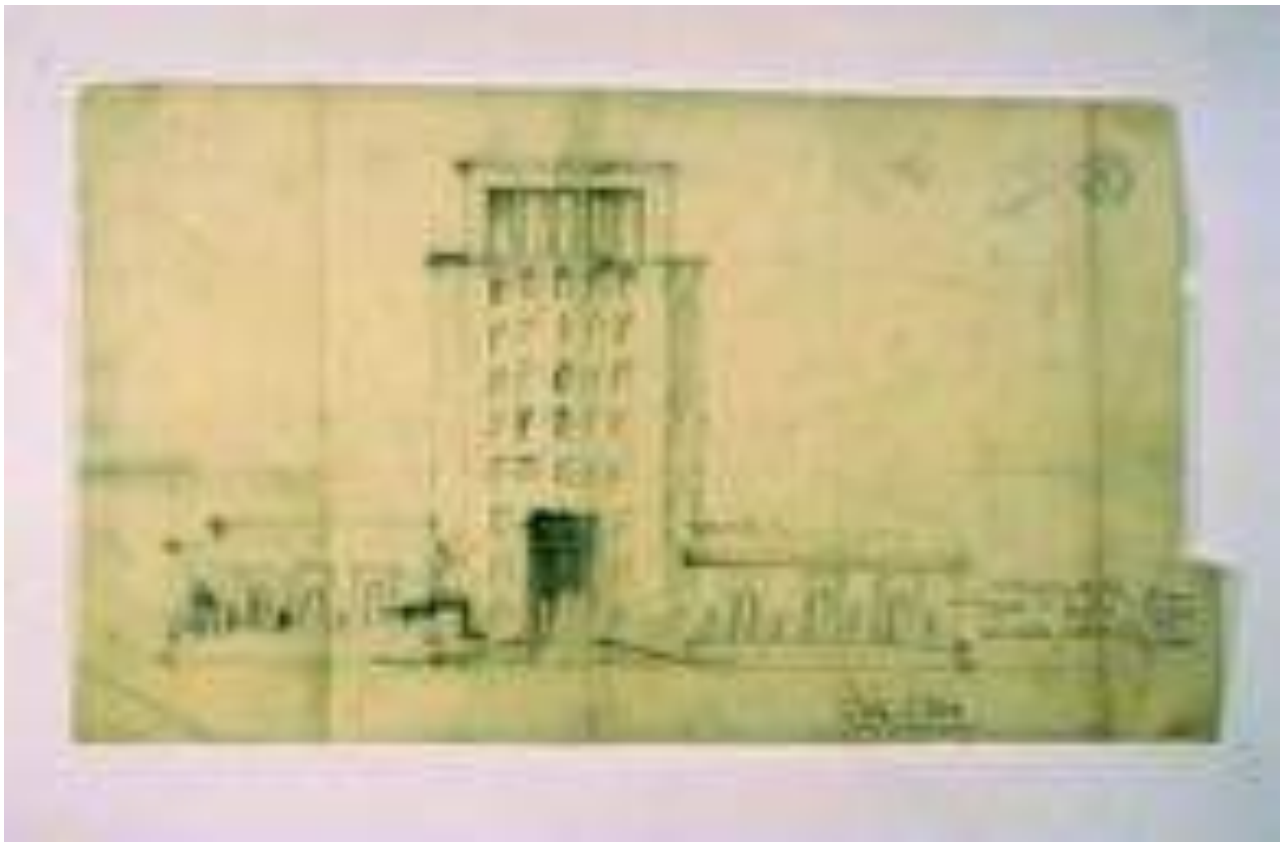


Fig. 112. M. Piacentini, Disegni nn. 1134, 690 r, studi di facciata e impianto planimetrico per il Palazzo di Giustizia di Milano. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, disegni. Su concessione dell'Università degli Studi di Firenze, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione.





Figg. 113, 114. M. Piacentini, Disegni nn. 1629, 1630, studi per la facciata della Casa Madre dei Mutilati di Roma fronte Lungotevere. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, disegni. Su concessione dell'Università degli Studi di Firenze, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione.

# IMMAGINI
# CAPITOLO IV.
## I PALAZZI DI GIUSTIZIA IN SICILIA: MESSINA

Fig.115. Il Palazzo di Giustizia di Messina.

Fig. 116. Messina dopo il terremoto del 1908. www.strettoweb.com e www.iccdold.beniculturali.it.

Fig. 117. J. Houel, Seconda vista di Messina, la piazza del Grande Ospedale e torrente Portalegna, da *Voyage pittoresque des Isles de Sicile, 1782-1787,* in R. Sisci (a cura di), *La Giustizia a Messina. Sessant'anni di Palazzo Piacentini,* Messina 1989, p. 29.

Fig. 118. La baracca provvisoria costruita per ospitare il Tribunale, in R. Sisci (a cura di), *La Giustizia a Messina. Sessant'anni di Palazzo Piacentini,* Messina 1989, p. 46.

# MARCELLO PIACENTINI

Fig. 119. G. Carell, *Marcello Piacentini*, in A. Nezi, *Artisti contemporanei Accademici d'Italia. Marcello Piacentini*, in "Emporium", 1930, vol. 71, n. 422, p. 83.

Fig. 120. M. Piacentini, piazza Vittorio Veneto a Bergamo, in A. Muñoz, *Marcello Piacentini,* in “Architettura e Arti decorative”, V, 1925, 1-2, p. 20.

Fig. 121. M. Piacentini, Palazzo di Giustizia di Bergamo, disegno progettuale, in A. Muñoz, *Marcello Piacentini*, in “Architettura e Arti decorative”, V, 1925, 1-2, pp. 27-28.

Fig. 122. M. Piacentini, Cinema Corso, Roma, in A. Muñoz, Marcello Piacentini, in “Architettura e Arti decorative”, V, 1925, 1-2, p. 33.

Fig. 123. M. Piacentini, Cinema-Teatro Savoia, Firenze, in A. Nezi, *Artisti contemporanei Accademici d'Italia. Marcello Piacentini*, in "Emporium", 1930, vol. 71, n. 422, p. 100.

Fig. 124. La Quirinetta, Roma.

Fig. 125. M. Piacentini, Casa Madre del Mutilati, Roma, in A. Nezi, *Artisti contemporanei Accademici d'Italia. Marcello Piacentini,* in "Emporium", 1930, vol. 71, n. 422, p. 92.

Vista della facciata sul Tevere accanto al Palazzo di Giustizia di Calderini.

Fig. 126. M. Piacentini, Casa Madre dei Mutilati, Roma, in *La Casa Madre dei Mutilati in Roma dell'Arch. Marcello Piacentini*, in "Architettura e Arti Decorative", X, giugno 1929, p. 440.

Fig. 127. M. Piacentini, Casa Madre dei Mutilati, Roma, in A. Nezi, *Artisti contemporanei Accademici d'Italia. Marcello Piacentini,* in "Emporium", 1930, vol. 71, n. 422, p. 93.

Fig. 128. M. Piacentini, G. Vaccaro, Ministero delle Corporazioni, Roma, in A. Nezi. *Battesimo dell'architettura moderna in Italia: l'opere e gli artefici*, in "Emporium", vol. LXXVIII, n. 465, settembre 1933, p. 144 e www.e-gazette.it.

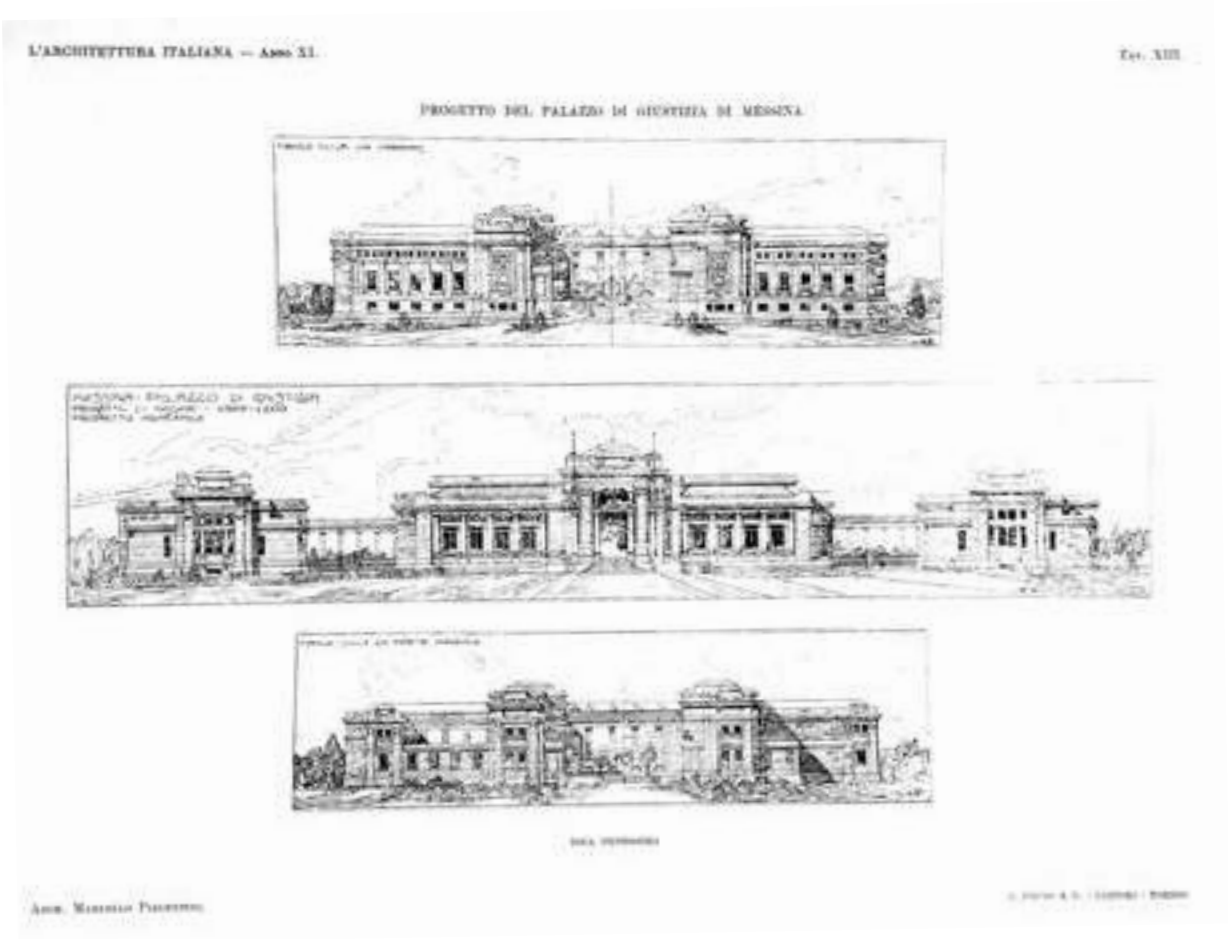



Fig. 129. M. Piacentini, *Progetto del Palazzo di Giustizia di Messina,* in "L'Architettura Italiana", 1° gennaio 1916, p. 38. A. Muñoz, *Marcello Piacentini*, in "Architettura e Arti decorative", V, 1925, 1-2, p. 48.

Fig. 130. M. Piacentini, *Progetto del Palazzo di Giustizia di Messina,* in "L'Architettura Italiana", 1° gennaio 1916, Tav. XIII.

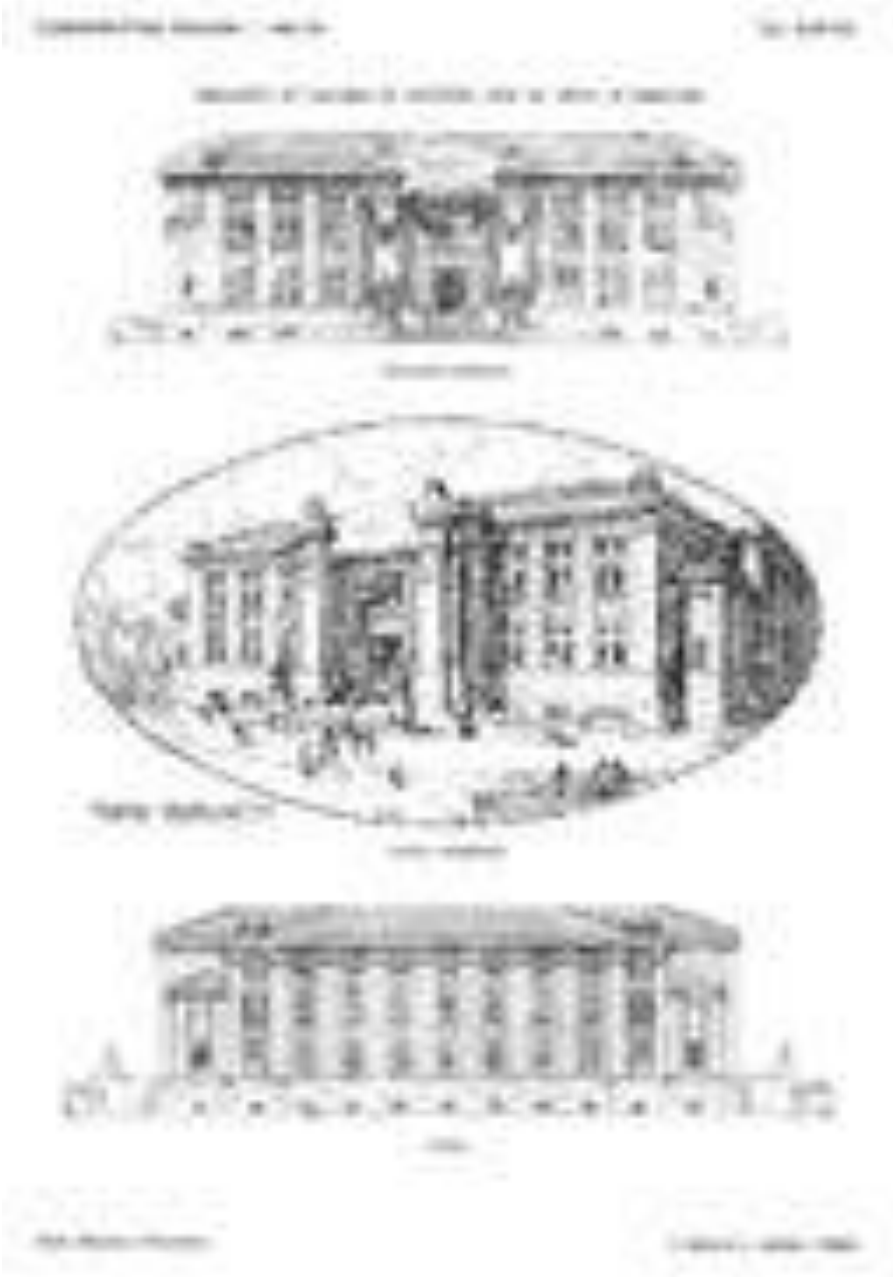
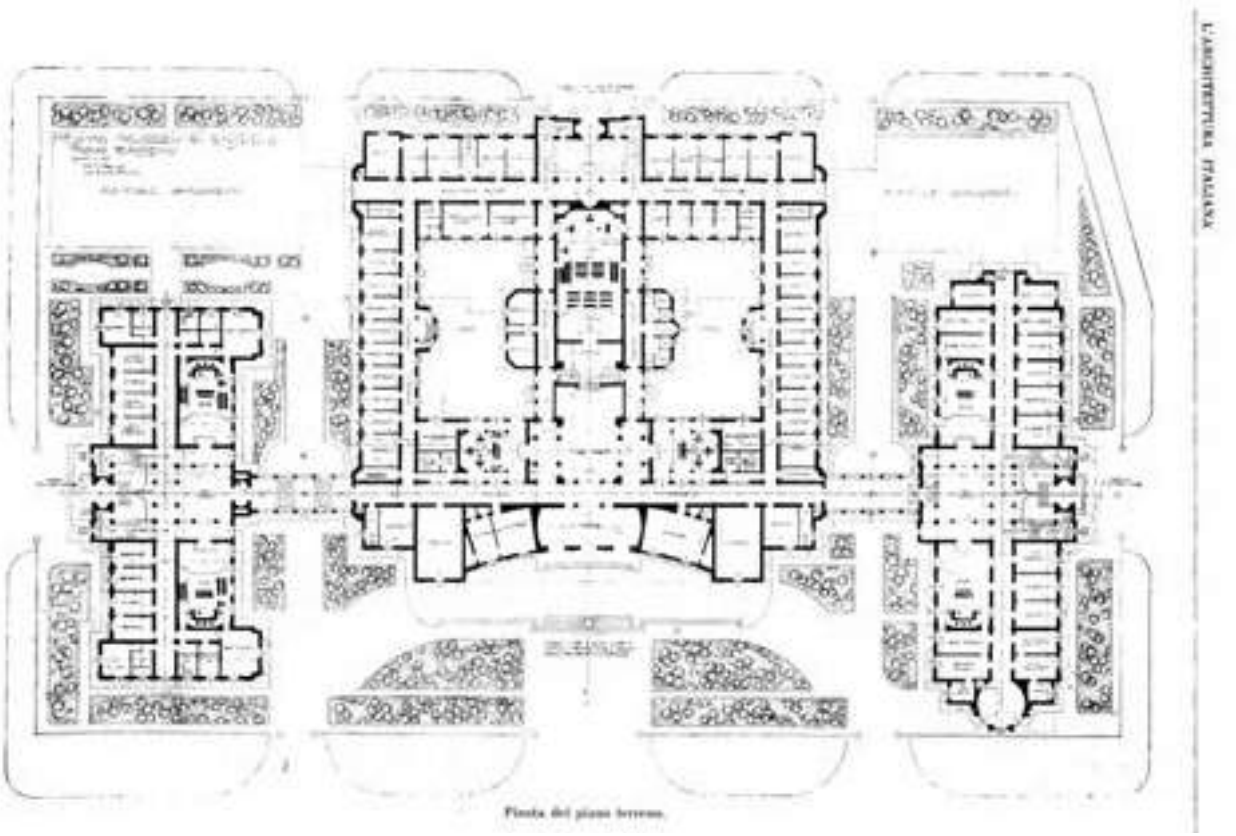


Fig. 131. M. Piacentini, *Progetto per il Palazzo di Giustizia di Bergamo*, in "L'Architettura Italiana", 1° luglio 1916, tav. XXXVIII.



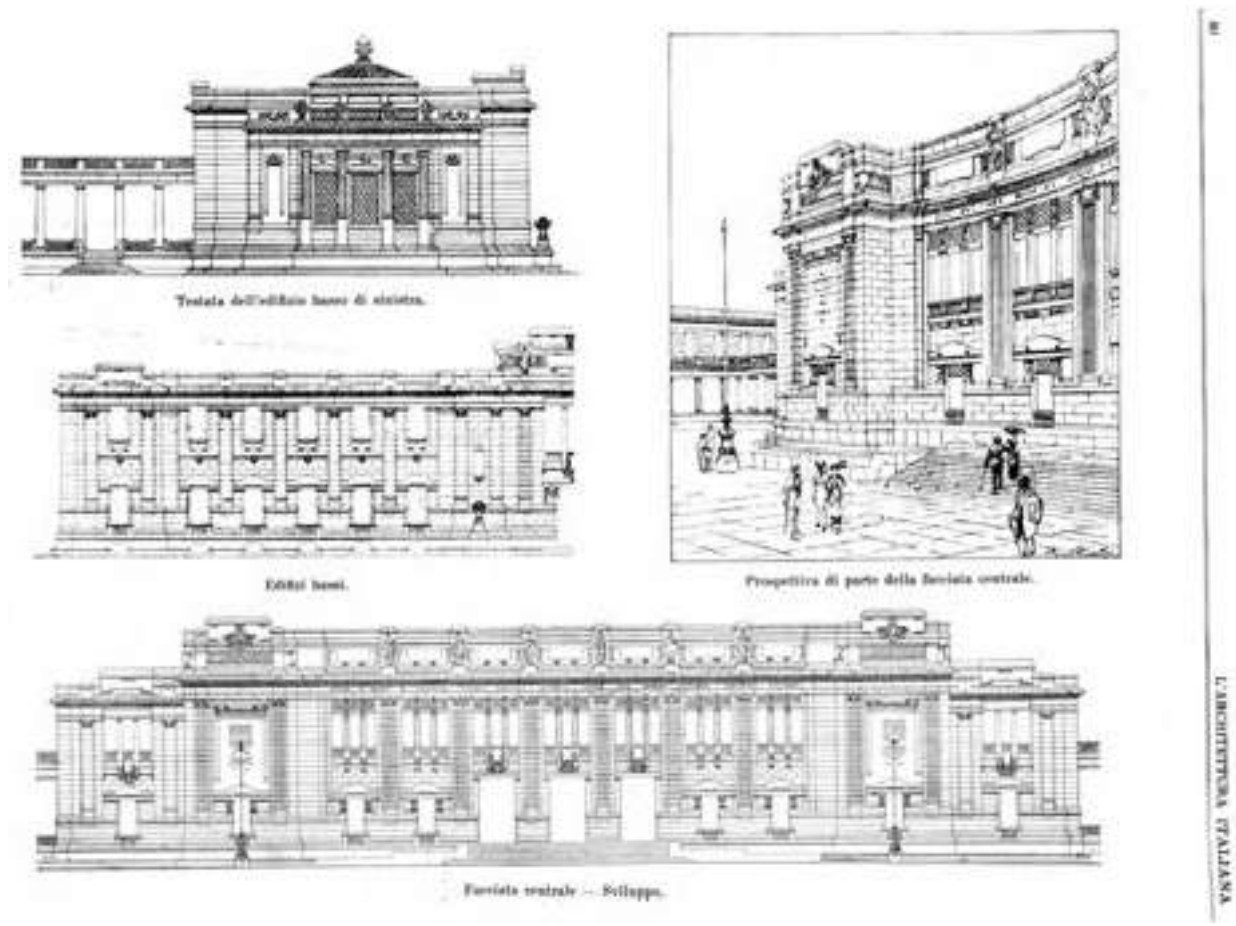




Fig. 132. M. Piacentini, *Progetto del Palazzo di Giustizia di Messina,* in "L'Architettura Italiana", 1° gennaio 1916, p. 39.

Fig. 133. M. Piacentini, *Progetto del Palazzo di Giustizia di Messina,* in "L'Architettura Italiana", 1° gennaio 1916, p. 40.

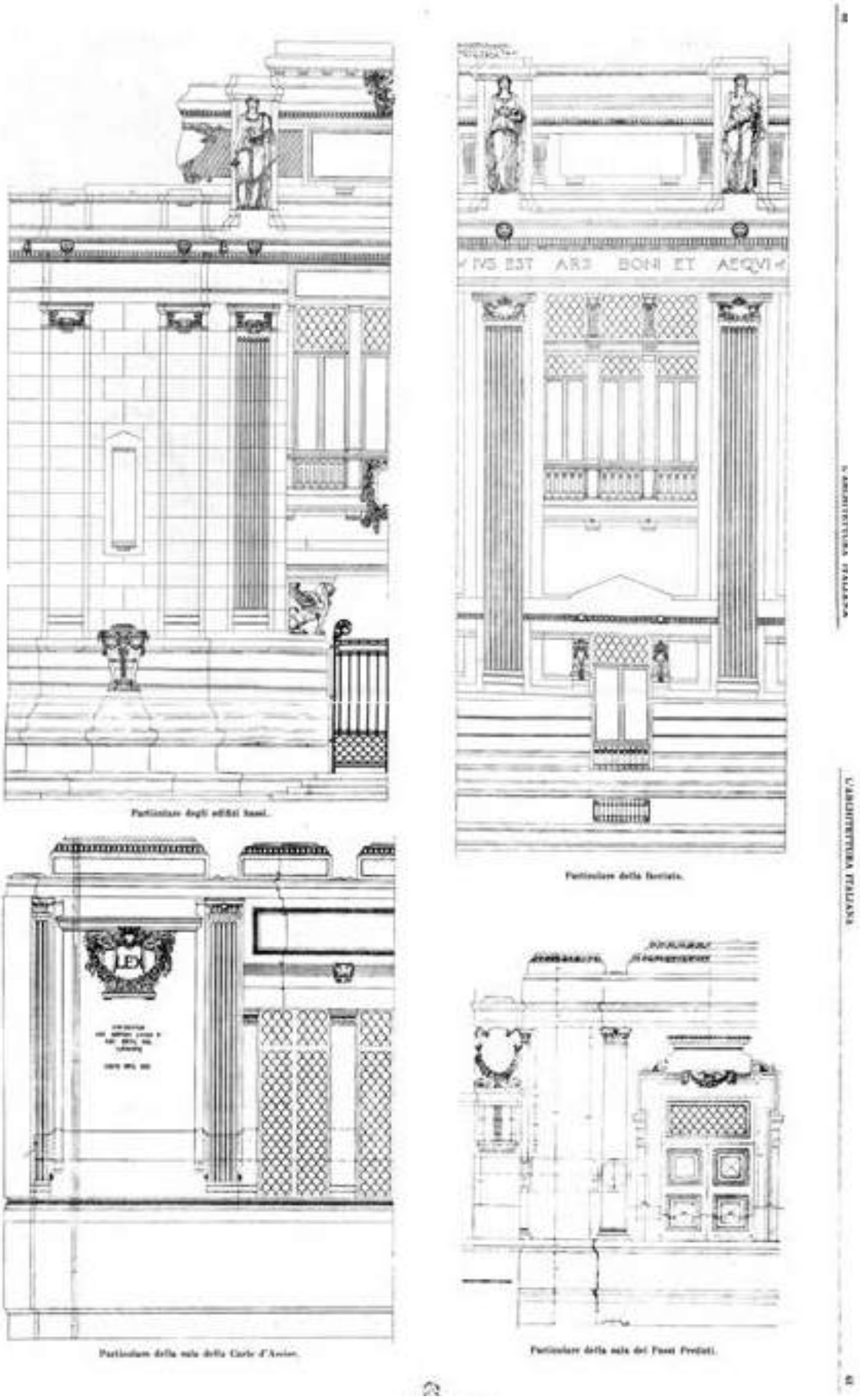



Fig. 134. M. Piacentini, *Progetto del Palazzo di Giustizia di Messina,* in “L’Architettura Italiana”, 1° gennaio 1916, pp. 42-43.

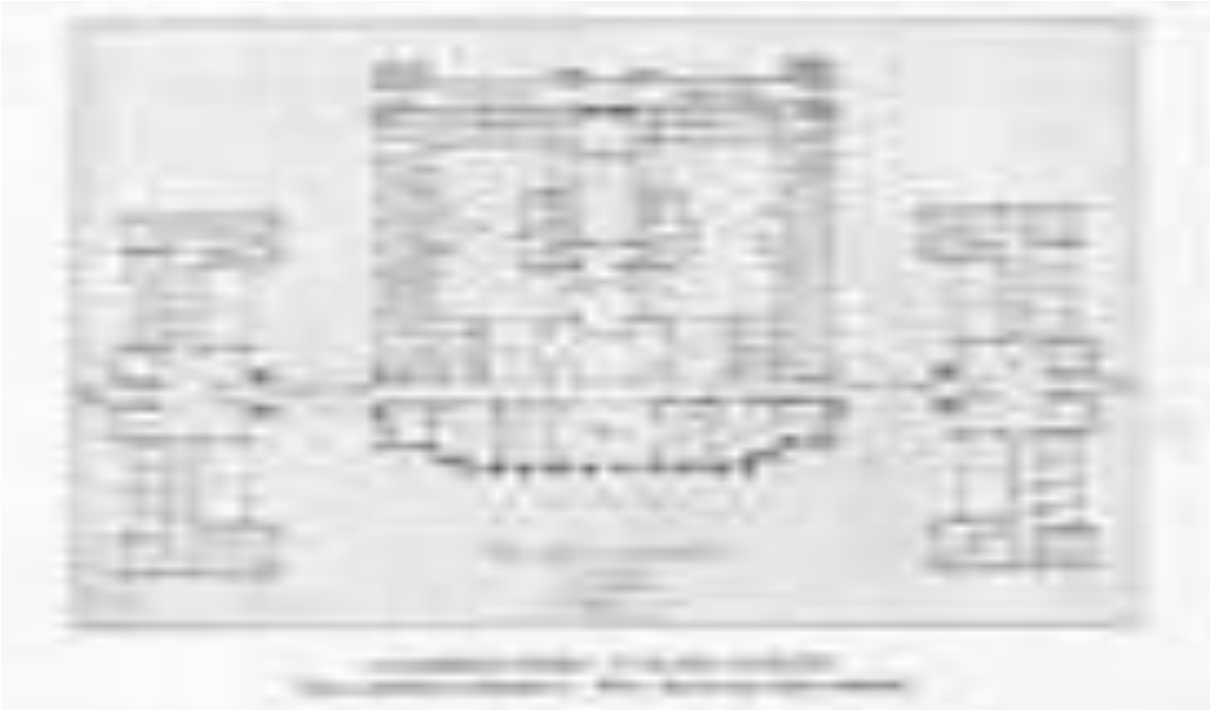


Fig. 135. Palazzo di Giustizia di Messina, in “L’Architettura Italiana”, ottobre 1923, Tav. XL.
Fig. 136. A. Muñoz, *Marcello Piacentini*, in “Architettura e Arti decorative”, V, 1925, 1-2, p. 48.

Fig. 137. A. Muñoz, *Marcello Piacentini*, in “Architettura e Arti decorative”, V, 1925, 1-2, p. 49.

Fig. 139. N. d. R., *Il Palazzo di giustizia di Messina dell’Arch. Marcello Piacentini*, in “Architettura e Arti Decorative”, VIII, 8, aprile 1928, p. 355.

Fig. 138. N. d. R., *Il Palazzo di giustizia di Messina dell’Arch. Marcello Piacentini*, in “Architettura e Arti Decorative”, VIII, 8, aprile 1928, p. 352.

Fig. 140. N. d. R., *Il Palazzo di giustizia di Messina dell'Arch. Marcello Piacentini*, in "Architettura e Arti Decorative", VIII, 8, aprile 1928, p. 356.

Fig., 141. N. d. R., *Il Palazzo di giustizia di Messina dell'Arch. Marcello Piacentini*, in "Architettura e Arti Decorative", VIII, 8, aprile 1928, p. 357.

Fig. 142. N. d. R., *Il Palazzo di giustizia di Messina dell'Arch. Marcello Piacentini*, in "Architettura e Arti Decorative", VIII, 8, aprile 1928, pp. 358-359.

Fig. 143. N. d. R., *Il Palazzo di giustizia di Messina dell'Arch. Marcello Piacentini*, in "Architettura e Arti Decorative", VIII, 8, aprile 1928, pp. 360-361.

Fig. 144. N. d. R., *Il Palazzo di giustizia di Messina dell'Arch. Marcello Piacentini*, in "Architettura e Arti Decorative", VIII, 8, aprile 1928, p. 362.

Fig. 145. N. d. R., *Il Palazzo di giustizia di Messina dell'Arch. Marcello Piacentini*, in "Architettura e Arti Decorative", VIII, 8, aprile 1928, p. 363.

Figg. 146, 147. N. d. R., *Il Palazzo di giustizia di Messina dell'Arch. Marcello Piacentini*, in "Architettura e Arti Decorative", VIII, 8, aprile 1928, pp. 364-365. Dettaglio dei busti dei giureconsulti sulla facciata principale e Vestibolo dei Passi Perduti.

Figg. 148, 149. N. d. R., *Il Palazzo di giustizia di Messina dell'Arch. Marcello Piacentini*, in "Architettura e Arti Decorative", VIII, 8, aprile 1928, pp. 370-371. Ingresso all'Aula della Corte d'Assise, Scalone d'Onore e dettagli.

Fig. 150. N. d. R., *Il Palazzo di giustizia di Messina dell'Arch. Marcello Piacentini*, in "Architettura e Arti Decorative", VIII, 8, aprile 1928, pp. 368-369. Scalone d'Onore, Vestibolo dei Passi Perduti del corpo di fabbrica centrale e Vestibolo dei Passi Perduti di uno degli edifici laterali (in basso a destra).

Fig. 151. N. d. R., *Il Palazzo di giustizia di Messina dell'Arch. Marcello Piacentini*, in "Architettura e Arti Decorative", VIII, 8, aprile 1928, p. 366. Aula di Pretura.

Fig. 152. N. d. R., *Il Palazzo di giustizia di Messina dell'Arch. Marcello Piacentini*, in "Architettura e Arti Decorative", VIII, 8, aprile 1928, p. 367. Aula di Corte d'Appello.

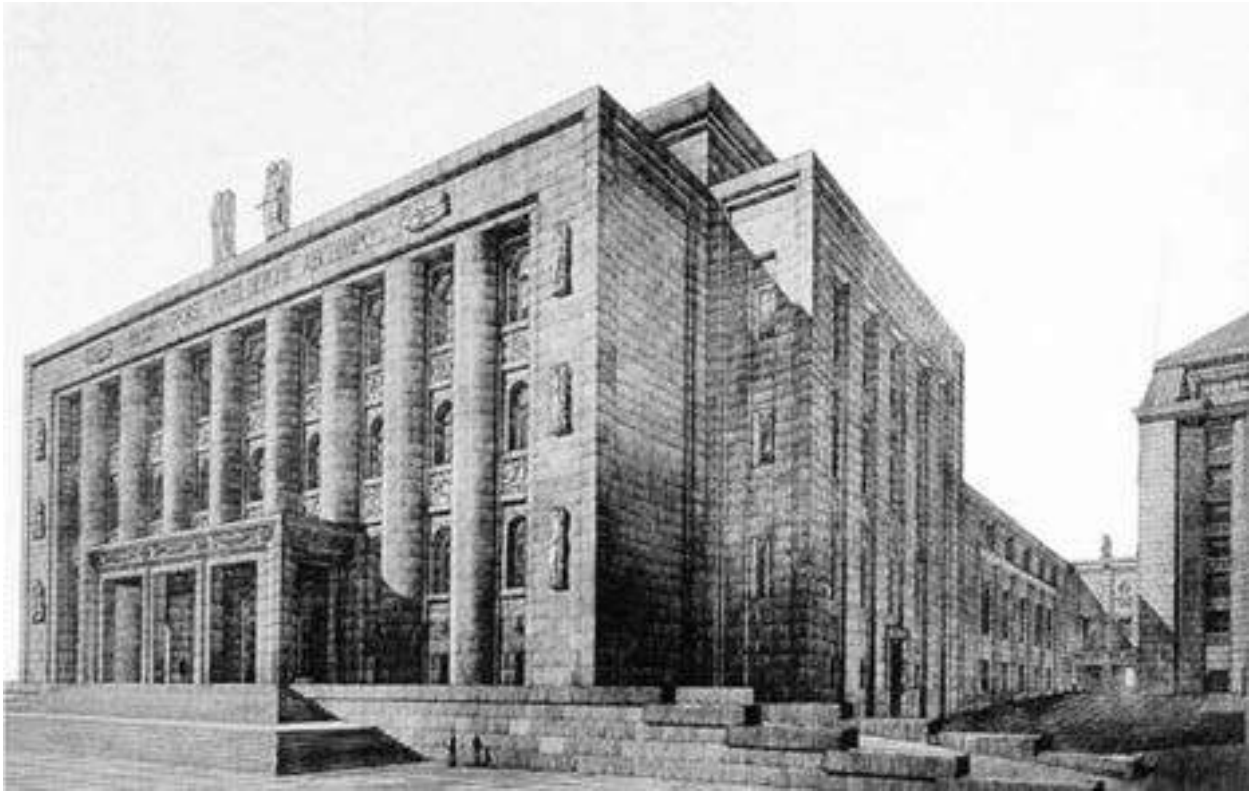


Fig. 153. P. Behrens, Ambasciata tedesca, San Pietroburgo, 1911-12. en.wikipedia.org.

Fig. 154. R. Papini, *L'Architettura Europea e il concorso di Ginevra,* in "Architettura e Arti Decorative", VII, fasc. I-II, settembre-ottobre 1927, p. 35. Progetto presentato da Marcello Piacentini, Gaetano Rapisardi ed Angiolo Mazzoni.

Fig. 155. O. Belsito Prini, *Il Palazzo di Giustizia a Messina,* in “La Casa Bella”, maggio 1929, p. 11.

Fig. 156. O. Belsito Prini, *Il Palazzo di Giustizia a Messina,* in “La Casa Bella”, maggio 1929, p. 14.
Fig. 157. Palazzo di Giustizia di Messina. Dettaglio del prospetto principale.

Fig. 158. Copertina del volume *Palazzo di Giustizia in Messina,* Messina 1928, pubblicato in occasione dell'inaugurazione.

Fig. 159. Marcello Piacentini, in *Palazzo di Giustizia in Messina,* Messina 1928, p. 17.

Fig. 160. Ernesto Rapisardi, in *Palazzo di Giustizia in Messina,* Messina 1928, p. 18.

Fig. 160 bis. Prima pagina del volume *Palazzo di Giustizia in Messina* pubblicato in occasione dell'inaugurazione.

Fig. 161. L'inaugurazione del Palazzo, in *Palazzo di Giustizia in Messina,* Messina 1928, pp. 28-29.

Fig. 162. Marcello Piacentini, Carmelo Salvato e l'ing. Salvato durante la costruzione del Palazzo, in *Palazzo di Giustizia in Messina,* Messina 1928, p. 32.

Fig. 163. Il Palazzo durante le fasi costruttive, in *Palazzo di Giustizia in Messina,* Messina 1928, pp. 30, 36.

Fig. 163 bis. Il Palazzo durante le fasi costruttive, in *Palazzo di Giustizia in Messina,* Messina 1928, pp. 36-37.

Fig. 163 bis. Il Palazzo durante le fasi costruttive, in *Palazzo di Giustizia in Messina,* Messina 1928, p. 35.

Fig. 163 bis. Interno del Palazzo durante le fasi costruttive, in *Palazzo di Giustizia in Messina,* Messina 1928, p. 33.

Fig. 164. Dettaglio decorativo realizzato da A. Bonfiglio, in *Palazzo di Giustizia in Messina,* Messina 1928*,* p. 39.

Flg. 165. La facciata principale con in primo piano uno dei due corpi laterali, in *Palazzo di Giustizia in Messina,* Messina 1928, p. 9.

Fig. 166. La parte centrale della facciata principale, in *Palazzo di Giustizia in Messina,* Messina 1928, p. 18.
Fig. 167. Palazzo di Giustizia di Messina. Dettaglio della decorazione al di sopra di un ingresso secondario.

Fig. 168. Dettagli della facciata del Palazzo di Giustizia di Messina.
Fig. 168 bis. Interno del Palazzo di Giustizia di Messina, in R. Sisci (a cura di), *La Giustizia a Messina. Sessant'anni di Palazzo Piacentini,* Messina 1989, p. 70.

Fig. 169. La facciata del Palazzo con i dettagli relativi ai sei tondi dei giureconsulti messinesi, i medaglioni raffiguranti *La Legge* e *Il Diritto,* la Quadriga e le altre decorazioni.

# ELEUTERIO RICCARDI

Fig. 170. Eleuterio Riccardi mentre lavora al Monumento per l'on. E. Montagu, in F. Sapori, *Artisti contemporanei. Eleuterio Riccardi,* in "Emporium", Vol. LXIX, n. 414, 1929, p. 324.

Fig. 171. *Ritratto di Giovanni Borelli*, in F. Sapori, *Artisti contemporanei. Eleuterio Riccardi,* in "Emporium", Vol. LXIX, n. 414, 1929, p. 325.

Fig. 172. *Maternità*, in F. Sapori, *Artisti contemporanei. Eleuterio Riccardi,* in "Emporium", Vol. LXIX, n. 414, 1929, p. 325.

Fig. 173. *Ritratto della Contessa di Ancaster*, in F. Sapori, Ritratto di Giovanni Borelli, in F. Sapori, *Artisti contemporanei. Eleuterio Riccardi,* in "Emporium", Vol. LXIX, n. 414, 1929, p. 335.

Fig. 174. Ritratti di Diana Karenne, Oliver Williams, Bruno Barilli e Laura Alvaro, in F. Sapori, *Artisti contemporanei. Eleuterio Riccardi,* in “Emporium”, Vol. LXIX, n. 414, 1929, p. 329, 337.

Fig, 175. Figuretta decorativa e ritratti di Lady Lavery, Benito Mussolini e Lady Michelam, in F. Sapori, *Artisti contemporanei. Eleuterio Riccardi,* in “Emporium”, Vol. LXIX, n. 414, 1929, pp. 328, 330, 332, 336.

Fig. 176. Ritratti del padre e della Duchessa di Sutherland, *Sorpresa*, *Il Tulipano*, in F. Sapori, *Artisti contemporanei. Eleuterio Riccardi,* in “Emporium”, Vol. LXIX, n. 414, 1929, pp. 324, 333, 338.

Fig. 177. Ritratti di Alfredo Casella, della Signora Ponticelli, del Grande Ammiraglio Tahon de Revel e di Francesco Randone, in M. Rivosecchi, *Eleuterio Riccardi ritrattista d'istinto,* in "Capitolium", a. XXXIX, n. 12, 1964, pp. 630, 631 e catalogo della Terza Mostra del Sindacato Fascista Belle Arti del Lazio, Roma 1932, p. LI.

# NINO CLOZA

Fig.178. Dettagli decorativi del Palazzo di Giustizia di Messina. Aquila di Nino Cloza.
Erma di A. Silvestri, Gianicolo, Roma. www.specchioromano.it.

Fig. 179. Nino Cloza, *Bimba* presentata alla Prima Quadriennale di Roma. www.quadriennalediroma.org. *Arianna* e *Ritratto di Arnaldo Mussolini*. www.proantic.com e www.aab.bs.it.

Fig. 180. M. Piacentini, Albergo Ambasciatori, in A. Nezi, *Artisti contemporanei Accademici d'Italia. Marcello Piacentini*, in "Emporium", 1930, vol. 71, n. 422, p. 89. Sculture di Nino Cloza (e altri artisti).

# ERCOLE
# DREI

Fig. 181. Ercole Drei, in F. Antonacci, G. C. De Feo (a cura di), *Ercole Drei (Faenza 1886 - Roma 1973) dalla Secessione al Classicismo del Novecento*, cat. della mostra, Roma 16 maggio - 24 giugno 2005, Roma 2005.

Fig. 182. I cavalli della Quadriga per il Palazzo di Giustizia di Messina. Foto Isabella Drei, Roma, in F. Antonacci, G. C. De Feo (a cura di), *Ercole Drei (Faenza 1886 - Roma 1973) dalla Secessione al Classicismo del Novecento*, cat. della mostra, Roma 16 maggio - 24 giugno 2005, Roma 2005.

Fig. 183. Dettagli dei cavalli della Quadriga, in G. Marangoni, *Verso un'arte sportiva. Pittori e scultori delle corse*, in "Rassegna della Istruzione Artistica", giugno 1930, p. 190.

Fig. 184. Ercole Drei ed Alfredo Biagini nella pineta di Villa Strohl-fern, inizio anni Venti, in F. Antonacci, G. C. De Feo (a cura di), *Ercole Drei (Faenza 1886 - Roma 1973) dalla Secessione al Classicismo del Novecento*, cat. della mostra, Roma 16 maggio - 24 giugno 2005, Roma 2005.

Fig. 185. E. Drei, La Quadriga per il Palazzo di Giustizia di Messina, in R. Sisci (a cura di), *La Giustizia a Messina. Sessant'anni di Palazzo Piacentini,* Messina 1989, p. 195.

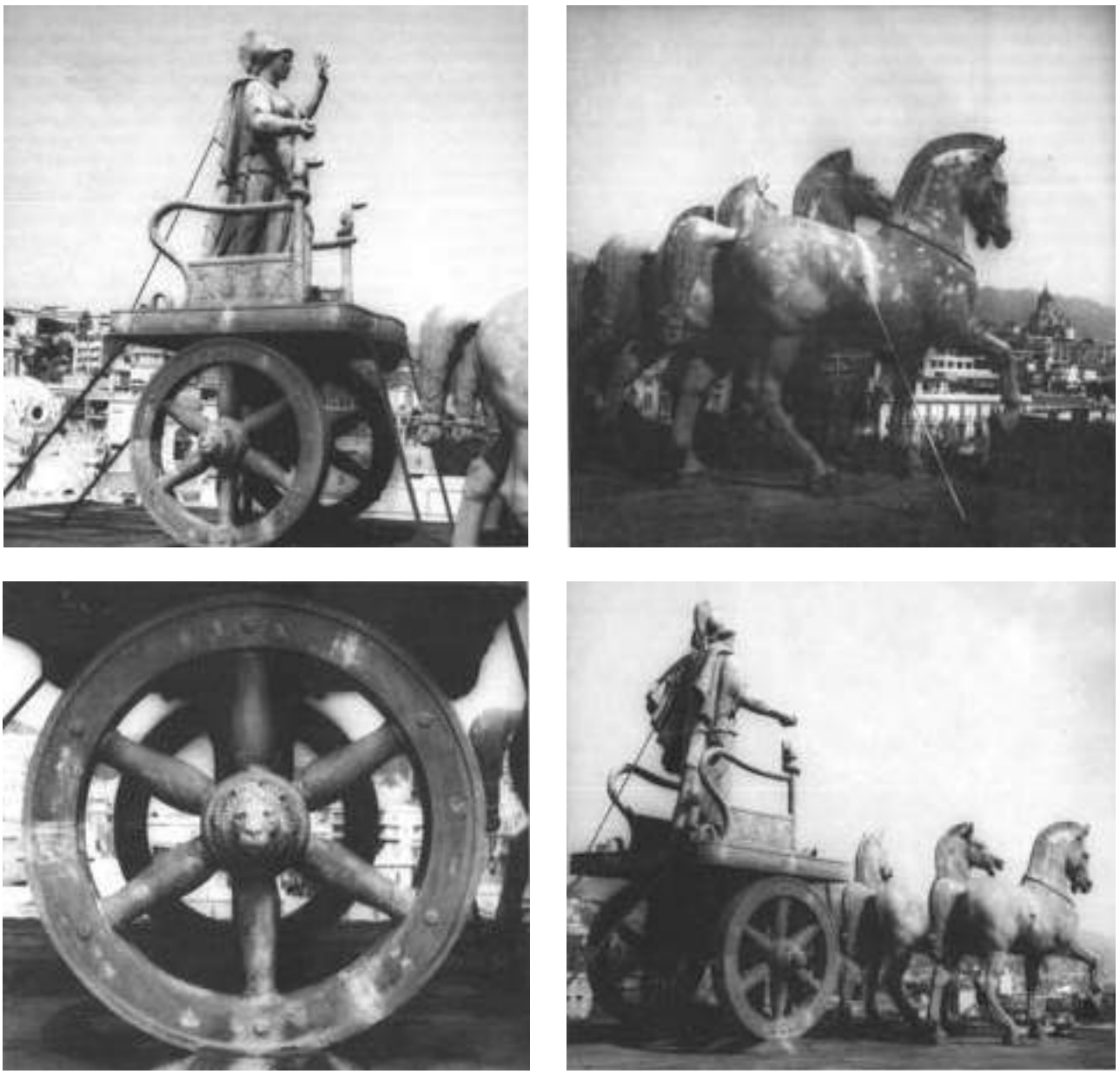


Fig. 186. E. Drei, La Quadriga per il Palazzo di Giustizia di Messina, in R. Sisci (a cura di), *La Giustizia a Messina. Sessant'anni di Palazzo Piacentini,* Messina 1989, pp. 68, 198, 286.

Fig. 187. E. Drei, *Dedalo e Icaro,* catalogo.beniculturali.it.

Fig. 187 bis. E. Drei, *La Commedia,* ceramica policroma. www.valutazionearte.it.

Fig. 188. E. Drei, *Ercole*, Stadio dei Marmi, Roma. catalogo.beniculturali.it.

Fig. 189. E. Drei, *Arcangelo Gabriele,* Basilica di San Giovanni Bosco, Roma. catalogo.beniculturali.it.

Fig.190. E. Drei, *Il lavoro dei campi,* Roma, EUR, 1922-1962. Foto Archivio Drei, Roma, in F. Antonacci, G. C. De Feo (a cura di), *Ercole Drei (Faenza 1886 - Roma 1973) dalla Secessione al Classicismo del Novecento*, cat. della mostra, Roma 16 maggio - 24 giugno 2005, Roma 2005.

Fig. 191. E. Drei, Monumento ai Caduti, Savignano di Romagna; ponte Duca d'Aosta di Roma, bassorilievo di uno dei quattro cippi raffigurante la laguna di Venezia. www.artefascista.it.

Fig. 192. E. Drei, Sacrario ai Martiri Fascisti, Bologna. Monumento a Michele Bianchi, Belmonte Calabro, *Bianchi impegnato in una scuola serale tenuta a contadini ed operai*. fondoluce.archivioluce.com e www.wikiwand.com.

# BERNARDO MORESCALCHI

Fig. 193. B. Morescalchi, testa di Minerva, ingresso laterale al Palazzo di Giustizia di Messina.

Fig. 193 bis. Gli ingressi secondari del corpo centrale e dei corpi laterali del Palazzo.

Fig. 193 bis. Dettagli decorativi delle facciate secondarie del Palazzo: teste di Minerva, medaglioni e fasci di A. Bonfiglio.

Fig. 194. Dettagli delle teste di Minerva e delle iscrizioni poste al di sopra delle finestre dei prospetti secondari del Palazzo.

Fig. 194 bis. Dettagli delle teste di Minerva e delle iscrizioni poste al di sopra delle finestre dei prospetti secondari del Palazzo.

Fig. 195. Altri dettagli decorativi delle facciate: prodromi leonine, fasci e teste di Minerva di A. Bonfiglio, aquila di N. Cloza, Quadriga di E. Drei. Uno degli ingressi secondari del Palazzo.

Fig. 196. Altri dettagli decorativi delle facciate del Palazzo: prodromi leonine, tavole della legge e testa di Minerva.

Fig. 197. B. Morescalchi, *Arciere,* Stadio dei Marmi, Roma. catalogo.beniculturali.it. *Giuocatore di calcio,* Stadio dei Marmi, Roma, e francobolli celebrativi dei Giuochi Universitari Internazionali del 1933, in M. G. Francalanci, *Giuseppe Mozzanica: una lezione di scultura da Merate,* "Lineatempo", rivista online di ricerca storica letteratura e arte, n. 17, 2011.

Fig. 198. B. Morescalchi, *Pastore, Ritratto, La Romana, La Bagnante.* www.valutazionearte.it.

Fig. 199. B. Morescalchi, lanterna, Cinema-Teatro Savoia, Firenze. it.wikipedia.org.

Fig. 200. B. Morescalchi, Monumento ai Caduti della prima guerra mondiale, Roma. www.rerumromanarum.com.

Fig. 201. B. Morescalchi, *Vittoria alata*, Monumento ai Caduti, Forlì. luoghi.centenario1914-1918.it e nerodichina.it.

Fig. 202. B. Morescalchi, parte del gruppo equestre per il Palazzo delle Poste di Forlì. www.fonderiamarinelli.it.

Fig. 203. B. Morescalchi, angeli presso la cappella del SS. Sacramento della chiesa di S. Carlo al Corso, Roma. catalogo.beniculturali.it.

# ANTONIO BONFIGLIO

Fig. 204. A. Bonfiglio, *Minerva,* in *Palazzo di Giustizia in Messina,* Messina 1928, p. 23.

Fig. 204 bis. A. Bonfiglio, *Minerva* all'interno del Palazzo di Giustizia, in R. Sisci (a cura di), *La Giustizia a Messina. Sessant'anni di Palazzo Piacentini,* Messina 1989, p. 191.
Fig. 205. A. Bonfiglio, *Il cieco,* in A. Agueci, *Cronache palermitane, La II° mostra d'arte del sindacato siciliano: l'Ottocento e il Novecento*, in "Emporium", Vol. LXIX, n. 414, p. 384.

Fig. 206. A. Bonfiglio, *E. Sclavi.*

Fig. 207. A. Bonfiglio, testa di *Minerva*, Palazzo di Giustizia di Messina. Foto di Domenica Sutera.

Fig. 208. A. Bonfiglio, decorazioni all'interno del frontone monumentale, *Messina, regina del mare,* Palazzo Zanca, Messina.

Fig. 209. A. Bonfiglio, Palazzo Zanca, prospetto laterale con bassorilievi di A. Bonfiglio.

Fig. 210. A. Bonfiglio, busto di *Antonio Martino.*

Fig. 210 bis. A. Bonfiglio. www.lescalinatedellarte.com/.

Fig. 211. A. Bonfiglio, *San Francesco,* Messina.

Fig. 212. A. Bonfiglio, *L'ingresso di Giuseppe Garibaldi a Messina,* Messina.

Fig. 213. A. Bonfiglio, *Minerva*, in N. d. R., *Cippo Onorario a Reggio Calabria* - Arch. Camillo Autore, in "Architettura", XI, fasc. VIII, agosto 1932, p. 422 e foto Gianni Porcellini, www.artefascista.it.

Fig. 214. A. Bonfiglio, *San Pietro,* Duomo di Messina.

Fig. 215. A. Bonfiglio, Puttino acquaiolo, Messina.

Fig. 216. Museo della Magna Grecia, Reggio Calabria. Fotografie conservate presso il Fondo Piacentini, sottoserie 103.10. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze. Su concessione dell'Università degli Studi di Firenze, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione.

Fig. 217. M. Piacentini. Schizzo di un medaglione per la facciata del Museo della Magna Grecia. Museo della Magna Grecia, sottoserie 103.10, tavole di progetto. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, b. 103. Su concessione dell'Università degli Studi di Firenze, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione.

Fig. 218. A. Bonfiglio, medaglioni per la facciata del Museo della Magna Grecia. Reggio Calabria. Foto Gianni Porcellini, www.artefascista.it.

# GIOVANNI PRINI

Fig. 219. Giovanni Prini, in *Giovanni Prini*, Fratelli Palombi Editori, Roma 1926.

Fig. 219 bis. *Giovanni Prini*, Fratelli Palombi Editori, Roma 1926.

Fig. 220. G. Prini, medaglia per le Madri dei Morti in guerra. *Giovanni Prini*, Roma 1926. s. p.

Fig. 221. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma. Fregio di Giovanni Prini.

Fig. 222. G. Prini, *Madonna. Giovanni Prini*, Roma 1926. s. p.

Fig. 223. G. Prini, *Danzatrice.* Fotografia conservata presso gli Archivi Arti Applicate Italiane del XX secolo, Roma, Fondo Prini.

Fig. 224. G. Prini, *Capriolo. Giovanni Prini*, Roma 1926. s. p.

Fig. 225. G. Prini, *Mia moglie. Giovanni Prini*, Roma 1926. s. p.

Fig. 226. M. Piacentini, Mausoleo al Generale Cadorna, Pallanza. Sculture di G. Prini. Fotografia conservata presso gli Archivi Arti Applicate Italiane del XX secolo, Fondo Prini.

Fig. 226 bis. M. Piacentini, Mausoleo al Generale Cadorna, Pallanza. Sculture di G. Prini, A. Dazzi e A. Selva. Fotografia conservata presso gli Archivi Arti Applicate Italiane del XX secolo, Fondo Prini.

Fig. 227. Sofia Piacentini in posa accanto *La Danzatrice.* Fotografia conservata presso gli Archivi Arti Applicate Italiane del XX secolo, Fondo Prini.

Fig. 228. G. Prini, *Le Stelle,* in M. P. Maino, *Giovanni Prini,* in A. Imbellone (a cura di), *10 sculture - Tradizione e modernità tra le due guerre,* Roma 2017, p. 27.

Fig. 229. G. Prini, *Genitrice.* www.quadriennalediroma.org.

Fig. 230. G. Prini, busto di Pio Piacentini. www.archiviogiovanniprini.it.

Fig. 231. G. Prini, *Vittorie,* cripta del Monumento ai Caduti di Genova, M. Piacentini.

Fig. 232. G. Prini, bozzetto per la Porta della chiesa di SS. Pietro e Paolo, EUR (1939). www.archiviogiovanniprini.it.

Fig. 233. G. Prini, bozzetto per il portale di accesso alla Sala delle Adunate, Casa Madre dei Mutilati di Roma (1927). www.archiviogiovanniprini.it.

Fig. 234. G. Prini, Portale del Ministero delle Corporazioni (oggi Ministero dello Sviluppo Economico), Roma.

Fig. 235. G. Prini, Portale del Ministero delle Corporazioni (oggi Ministero dello Sviluppo Economico), Roma. Dettagli dei pannelli dedicati all'Agricoltura ed all'Industria.

Fig. 235 bis. G. Prini, Portale del Ministero delle Corporazioni (oggi Ministero dello Sviluppo Economico), Roma. Dettagli dei pannelli dedicati al Commercio, alla Banca ed ai Trasporti di mare, aerei e terrestri.

# ARTURO DAZZI

Fig. 236. G. Carell, Ritratto di Arturo Dazzi, 1930 ca. Collezione privata.

Fig. 237. Portale d'accesso all'Aula della Corte d'Assise e vestibolo dei Passi Perduti, in A. Nezi, *Artisti contemporanei Accademici d'Italia. Marcello Piacentini*, in "Emporium", 1930, vol. 71, n. 422, p. 91.

Fig. 238. Portale d'accesso all'Aula della Corte d'Assise. Foto di Domenica Sutera.

Fig. 239. A. Dazzi, La *Giustizia.*

Fig. 240. Vestibolo dei Passi Perduti.

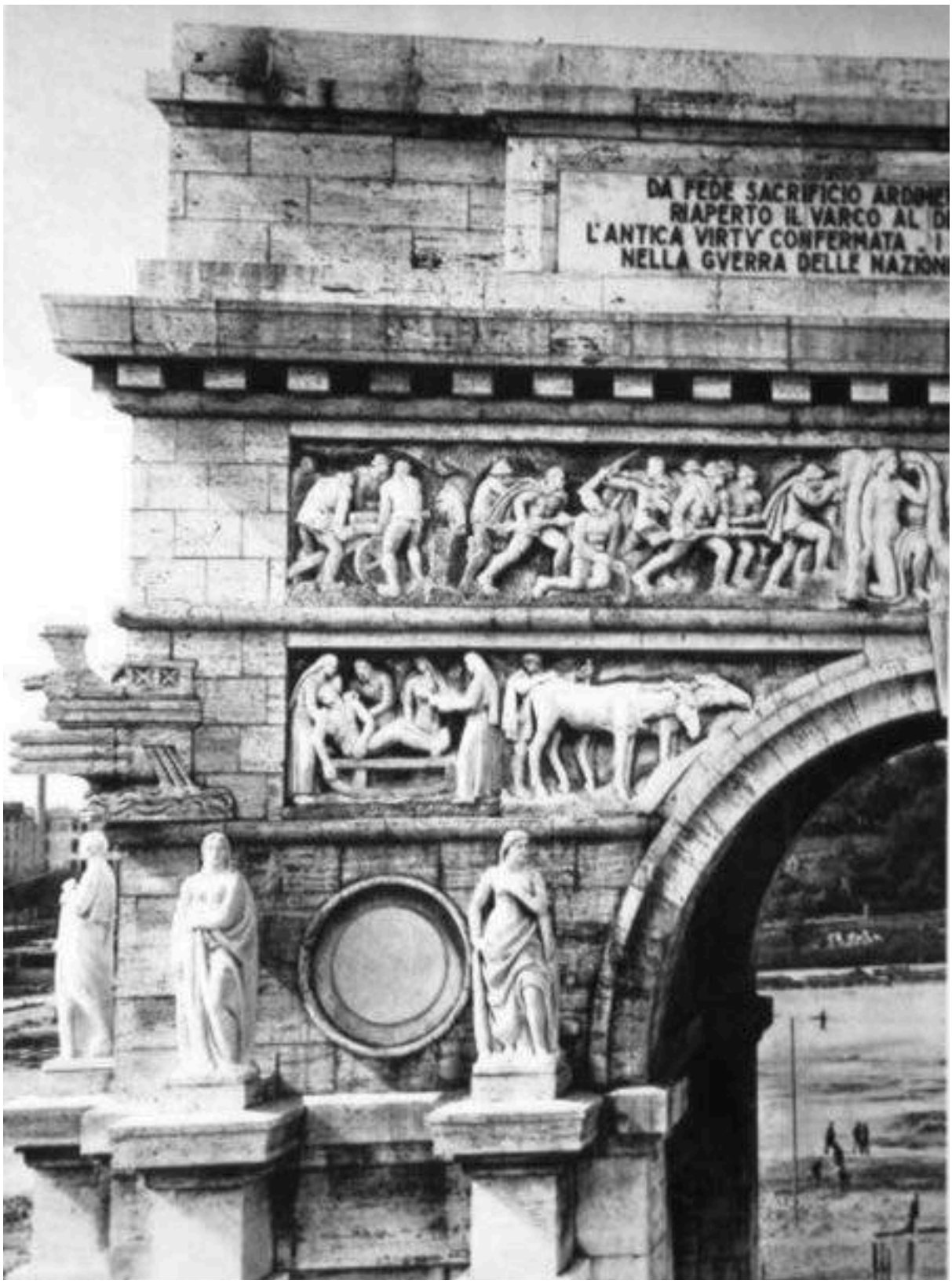



Fig. 241. M. Piacentini, Arco ai Caduti di Genova, in A. Maraini, *L'Arco dei Caduti di Genova,* "Bollettino d'Arte", XXV, luglio 1931, p. 33.

Fig. 241 bis. M. Piacentini, Arco ai Caduti di Genova, in A. Maraini, *L'Arco dei Caduti di Genova,* "Bollettino d'Arte", XXV, luglio 1931, p. 33.

Fig. 242. M. Piacentini. Monumento alla Vittoria di Bolzano, in A. Nezi, *Artisti contemporanei Accademici d'Italia. Marcello Piacentini,* “Emporium”, Vol. LXXI, n. 422, 1930, p. 95.

Fig. 243. A. Dazzi. Bozzetto per la decorazione dell'Arco ai Caduti di Genova. Dettaglio raffigurante M. Piacentini e A. Dazzi. Galleria d'Arte Moderna, Forte dei Marmi, Donazione Dazzi.

Fig. 244. A. Dazzi, *Capriolo morente,* marmo, collezione Andrea Dazzi, in A. V. Laghi, *Arturo Dazzi scultore e pittore,* Pisa 2012, p. 188.

Fig. 245. M. Piacentini e la famiglia posano con il *Capriolo Morente* di A. Dazzi nel giardino della villa Piacentini alla Camilluccia, Roma 1933 ca., collezione privata.

Fig. 246. A. Dazzi, *San Sebastiano*. Vestibolo Casa Madre dei Mutilati di Roma, in A. V. Laghi, *Arturo Dazzi scultore e pittore,* Pisa 2012, p. 181 e immagine collezione privata.

Fig. 247. A. Dazzi, *Era Fascista*. Brescia, Piazza della Vittoria, collezione privata.

Fig. 248. A. Dazzi, *Apoteosi di San Giovanni Bosco,* Roma. www.parrocchiadonbosco.it.
Fig. 249. A. Dazzi, *Busto di Guglielmo Marconi*, Pontecchio. Cartolina d'epoca.

Fig. 250. A. Dazzi, *Il Cardinale De Luca,* Palazzo di Giustizia di Roma.

Fig. 251. A. Dazzi, *Monumento a Enrico Toti*. Roma, Pincio.

Fig. 252. A. Dazzi, *Madonna con Bambino*, Cappella della Divina Sapienza, Roma. www2.uniroma1.it.

Fig. 253. A Dazzi, bozzetto della *Giustizia Biblica,* 1937 ca., collezione privata.

Fig. 254. A. Dazzi, *Sant'Ambrogio*, Roma.

Fig. 255. A. Dazzi, *Stele Marconiana,* EUR, Roma. it.wikipedia.org.

# ALFREDO BIAGINI

Fig. 256. Prima Aula della Corte d'Appello, in R. Sisci (a cura di), *La Giustizia a Messina. Sessant'anni di Palazzo Piacentini,* Messina 1989, p. 83.

Fig. 257. Prima Aula del Tribunale Penale, in R. Sisci (a cura di), *La Giustizia a Messina. Sessant'anni di Palazzo Piacentini,* Messina 1989, p. 104.

Fig. 258. A. Biagini, *Minerva*, dettaglio della prima Aula del Tribunale Civile, in R. Sisci (a cura di), *La Giustizia a Messina. Sessant'anni di Palazzo Piacentini,* Messina 1989, p. 136.

Fig. 259. Seconda Aula del Tribunale Civile, in R. Sisci (a cura di), *La Giustizia a Messina. Sessant'anni di Palazzo Piacentini,* Messina 1989, p. 129.

Fig. 260. Prima Aula della Pretura, in R. Sisci (a cura di), *La Giustizia a Messina. Sessant'anni di Palazzo Piacentini,* Messina 1989, p. 139.

Fig. 261. Seconda Aula della Corte d'Appello, in R. Sisci (a cura di), *La Giustizia a Messina. Sessant'anni di Palazzo Piacentini,* Messina 1989, p. 145.

Fig. 262. A. Biagini, *Minerva*, pannello centrale della decorazione della prima Aula della Pretura, in R. Sisci (a cura di), *La Giustizia a Messina. Sessant'anni di Palazzo Piacentini,* Messina 1989, p. 142.

Fig. 263. Seconda Aula della Pretura, in R. Sisci (a cura di), *La Giustizia a Messina. Sessant'anni di Palazzo Piacentini,* Messina 1989, p. 148.

Fig. 264. Prima Aula del Tribunale Civile, in R. Sisci (a cura di), *La Giustizia a Messina. Sessant'anni di Palazzo Piacentini,* Messina 1989, p. 154.

Fig. 265. Aula della Corte d'Assise, in R. Sisci (a cura di), *La Giustizia a Messina. Sessant'anni di Palazzo Piacentini,* Messina 1989, pp. 174, 182.

Fig. 266. A. Biagini, Dettaglio decorazione dell'Aula della Corte d'Assise, in R. Sisci (a cura di), *La Giustizia a Messina. Sessant'anni di Palazzo Piacentini,* Messina 1989, p. 182.

Fig. 267. Aula della Corte d'Assise. messina.gazzettadelsud.it.

Fig. 268. A. Biagini, *La Giustizia,* decorazione pannello centrale dell'Aula della Corte d'Assise, e M. Piacentini, bozzetto architettonico per l'Aula Massima, in "Rassegna della Istruzione Artistica", novembre 1930, p. 426.

Fig. 269. Aula della Corte d'Assise. telemessina.it.

Fig. 270. Seconda Aula della Pretura. messinacity.com.

Fig. 271. Seconda Aula della Corte d'Appello. normanno.com.

Fig. 272. Prima Aula del Tribunale Penale. messina.gds.it.
Fig. 273. Prima Aula della Pretura. vocedipopolo.it.

Fig. 274. Seconda Aula del Tribunale Penale. stampalibera.it.

Fig. 275. Il ministro Giuliano ritratto con Alfredo Biagini mentre osservano una scultura raffigurante un levriero seduto, Prima Mostra dell'Animale nell'Arte, 8 marzo 1930. patrimonio.archivioluce.com.

Fig. 276. A. Biagini, *Leonessa.* wannenesgroup.com.

Fig. 277. A. Biagini, *Cercopiteco rosso.* artsandculture.google.com.

Fig. 278. A. Biagini, l'*Auriga vincitore*, Ippodromo di Villa Glori, Roma (non più esistente), in I. De Guttry, M. P. Maino, *Alfredo Biagini sculture e ceramiche déco (Roma 1886-1952),* cat.della mostra, Roma, Musei di Villa Torlonia, Casino dei Principi, 8 maggio - 15 settembre 2013, Roma 2013.

Fig. 279. A, Biagini, *Bagnanti,* gesso, collezione Mughini, Roma. Immagine conservata presso gli Archivi Arti Applicate Italiane del XX secolo, Fondo Biagini.

Fig. 280. A. Biagini, bassorilievi decorativi del Teatro Argentina, Roma. Immagine conservata presso gli Archivi Arti Applicate Italiane del XX secolo, Fondo Biagini.

Fig. 281. A. Biagini, bassorilievi decorativi del Teatro Argentina, Roma. Immagini conservate presso gli Archivi Arti Applicate Italiane del XX secolo, Fondo Biagini.

Fig. 282. A. Biagini, bassorilievo decorativo del Teatro Argentina, Roma. Immagine conservata presso gli Archivi Arti Applicate Italiane del XX secolo, Fondo Biagini.

Fig. 283. A. Biagini, dettaglio del fregio decorativo esterno (non più esistente) del Cinema Corso, Roma. Immagine conservata presso gli Archivi Arti Applicate Italiane del XX secolo, Fondo Biagini.

Fig. 284. A. Biagini, decorazioni della Quirinetta, Roma, in C. Tridenti, *La Quirinetta dell'arch. Marcello Piacentini,* in "Architettura e Arti Decorative", fasc. VIII, aprile 1928, pp. 361, 362, 364.

Fig. 284 bis. A. Biagini, decorazioni della Quirinetta, Roma, in C. Tridenti, *La Quirinetta dell'arch. Marcello Piacentini,* in "Architettura e Arti Decorative", fasc. VIII, aprile 1928, p. 369.

Fig. 285. A. Biagini, *La Danza,* Albergo Ambasciatori, Roma, Immagine conservata presso gli Archivi Arti Applicate Italiane del XX secolo, Fondo Biagini.

Fig. 286. A. Biagini, Secondo prospetto per le porte di Bronzo del Duomo di Orvieto, “Rassegna della Istruzione Artistica”, novembre 1930, p. 185.

Fig. 287. A. Biagini, stazioni della Via Crucis, Basilica del Sacro Cuore di Cristo Re, Roma.

Fig. 288. A. Biagini, *Le Virtù della Previdenza Sociale,* Palazzo Est dell'Istituto Fascista della Previdenza Sociale, Roma.

Fig. 288 bis. A. Biagini, *Le Virtù della Previdenza Sociale,* Palazzo Est dell'Istituto Fascista della Previdenza Sociale, Roma.

DANIELE
SCHMIEDT

Fig. 289. D. Schmiedt e A. Romano, decorazioni dell'Aula delle Commemorazioni, Palazzo di Giustizia di Messina, in R. Sisci (a cura di), *La Giustizia a Messina. Sessant'anni di Palazzo Piacentini,* Messina 1989, pp. 142, 160.

Fig. 290. D. Schmiedt e A. Romano, decorazioni dei Saloni della Corte d'Appello e dell'Aula delle Commemorazioni, Palazzo di Giustizia di Messina, in R. Sisci (a cura di), *La Giustizia a Messina. Sessant'anni di Palazzo Piacentini,* Messina 1989, pp. 160, 188.

Fig. 291. D. Schmiedt e A. Romano, dettagli delle decorazioni decorazioni delle sovraporte dei Saloni della Corte d'Appello e dell'Aula delle Commemorazioni, Palazzo di Giustizia di Messina, in R. Sisci (a cura di), *La Giustizia a Messina. Sessant'anni di Palazzo Piacentini,* Messina 1989, p. 157.

Fig. 292. D. Schmiedt e A. Romano, dettaglio della decorazione del soffitto dell'Aula delle Commemorazioni, Palazzo di Giustizia di Messina, in *Palazzo di Giustizia in Messina,* Messina 1928, p. 23.
Fig. 293. D. Schmiedt e A. Romano, decorazioni delle sovraporte di uno dei Saloni della Corte d'Appello, Palazzo di Giustizia di Messina, in *Palazzo di Giustizia in Messina,* Messina 1928, p. 26.

Fig. 294. D. Schmiedt e A. Romano, decorazioni dell'Aula delle Commemorazioni, Palazzo di Giustizia di Messina, in *Palazzo di Giustizia in Messina,* Messina 1928, p. 25.

Fig. 295. D. Schmiedt e A. Romano, dettagli delle decorazioni decorazioni dei Saloni della Corte d'Appello, in *Palazzo di Giustizia in Messina,* Messina 1928, p. p. 24.

Fig. 296. Lettera inviata da Marcello Piacentini a Daniele Schmiedt e Adolfo Romano, 28 giugno 1927. Archivio Eredi Schmiedt, Pisa.

Fig. 297. D. Schmiedt e A. Romano, dettaglio della decorazione della Saletta del Consiglio, Palazzo di Giustizia di Messina, in G. Barbera, A.M. Ruta (a cura di), *Da Schmiedt a Schmiedt: tra intimismo ed impegno*, cat. della mostra, Palermo 2013, p. 33.

Fig. 298. D. Schmiedt, fotografia del bozzetto di una delle decorazioni del Palazzo di Giustizia di Vibo Valentia per l'Aula della Pretura, l'Aula del Tribunale e l'Aula delle Assise. Archivio Eredi Schmiedt, Pisa.

Fig. 299. D. Schmiedt, fotografia di una delle decorazioni del Palazzo di Giustizia di Vibo Valentia per l'Aula della Pretura, l'Aula del Tribunale e l'Aula delle Assise. Archivio Eredi Schmiedt, Pisa.

Fig. 300. D. Schmiedt, fotografia di una delle decorazioni del Palazzo di Giustizia di Vibo Valentia per l'Aula della Pretura, l'Aula del Tribunale e l'Aula delle Assise. Archivio Eredi Schmiedt, Pisa.

Fig. 301. D. Schmiedt, fotografia di una delle decorazioni del Palazzo di Giustizia di Vibo Valentia per l'Aula della Pretura, l'Aula del Tribunale e l'Aula delle Assise. Archivio Eredi Schmiedt, Pisa.

Fig. 302. D. Schmiedt, fotografia. Archivio Eredi Schmiedt, Pisa.

Fig. 303. D. Schmiedt, fotografia dell'opera *Operai pontieri*, Archivio Eredi Schmiedt, Pisa.

Fig. 304. D. Schmiedt, fotografia dell'opera *La Musa*, Archivio Eredi Schmiedt, Pisa.

Fig. 305. D. Schmiedt, fotografia dell'opera *Operai che si lavano*, Archivio Eredi Schmiedt, Pisa.

Fig. 306. D. Schmiedt, fotografia dell'opera *Sul ponte di lavoro*, Archivio Eredi Schmiedt, Pisa.

Fig. 307. D. Schmiedt, bozzetto per la decorazione di Palazzo Zanca (*Apoteosi di Messina risorta*), Messina, Archivio Eredi Schmiedt, Pisa.

Fig. 308. D. Schmiedt, bozzetto per la decorazione di Palazzo Zanca, Messina, Archivio Eredi Schmiedt, Pisa.

Fig. 309. D. Schmiedt, bozzetto per la decorazione di Palazzo Zanca, Messina, Archivio Eredi Schmiedt, Pisa.

Fig. 310. D. Schmiedt, bozzetto preparatorio della decorazione del soffitto del Duomo di Messina, Archivio Eredi Schmiedt, Pisa.

Fig. 311. D. Schmiedt, bozzetti relativi alla decorazione di Palazzo Zanca, Messina, Archivio Eredi Schmiedt, Pisa.

Fig. 312. D. Schmiedt, bozzetto per la decorazione del Palazzo del Littorio di Messina, Archivio Eredi Schmiedt, Pisa.

Fig. 312 bis. D. Schmiedt, bozzetto per la decorazione del Palazzo del Littorio di Messina, Archivio Eredi Schmiedt, Pisa.

Fig. 313. D. Schmiedt, *L'Assente,* in A. Agueci, *Cronache palermitane. La II mostra d'arte del sindacato siciliano: l'ottocento e il novecento*, in "Emporium", Vol. LXIX, n. 414, giugno 1929, p. 382.

Fig. 313 bis. Tessera personale per la partecipazione alla seconda Sindacale Siciliana. Archivio Eredi Schmiedt, Pisa.

# ADOLFO ROMANO

Fig. 314. A. Romano, *Autoritratto con Donatello e un allievo.* www.lescalinatedellarte.com.

Fig. 315. A. Romano, *Passando.* www.lescalinatedellarte.com.

Fig. 316. A. Romano, *Fra Gregorio.* www.lescalinatedellarte.com.
Fig. 317. A. Romano, *L'ultimo burattinaio.* www.lescalinatedellarte.com.

# I DISEGNI D'ARCHIVIO

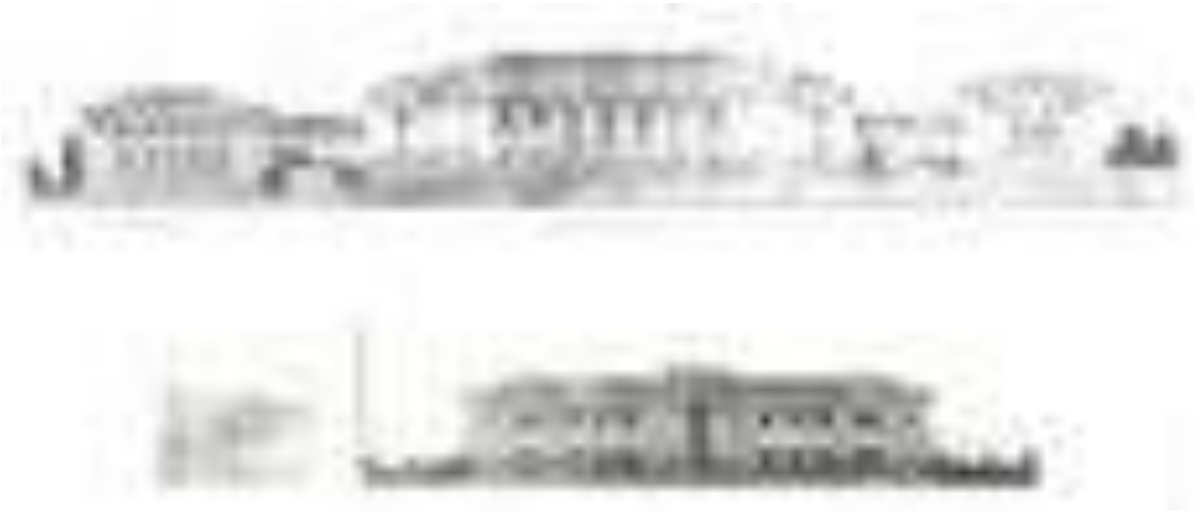


Fig. 318. M. Piacentini, prospetto principale e secondario, progetto del 14 febbraio 1913, Roma, scala 1:500. Archivio Genio Civile di Messina, in F. Paolino, *Dal monumentale al razionale. Due opere di Marcello Piacentini a Messina e Reggio Calabria,* Reggio Calabria 1984.

Fig. 319. M. Piacentini, planimetria generale del progetto del 30 maggio 1913, Roma, scala 1:200. AGC Messina, in F. Paolino, *Dal monumentale al razionale. Due opere di Marcello Piacentini a Messina e Reggio Calabria,* Reggio Calabria 1984.

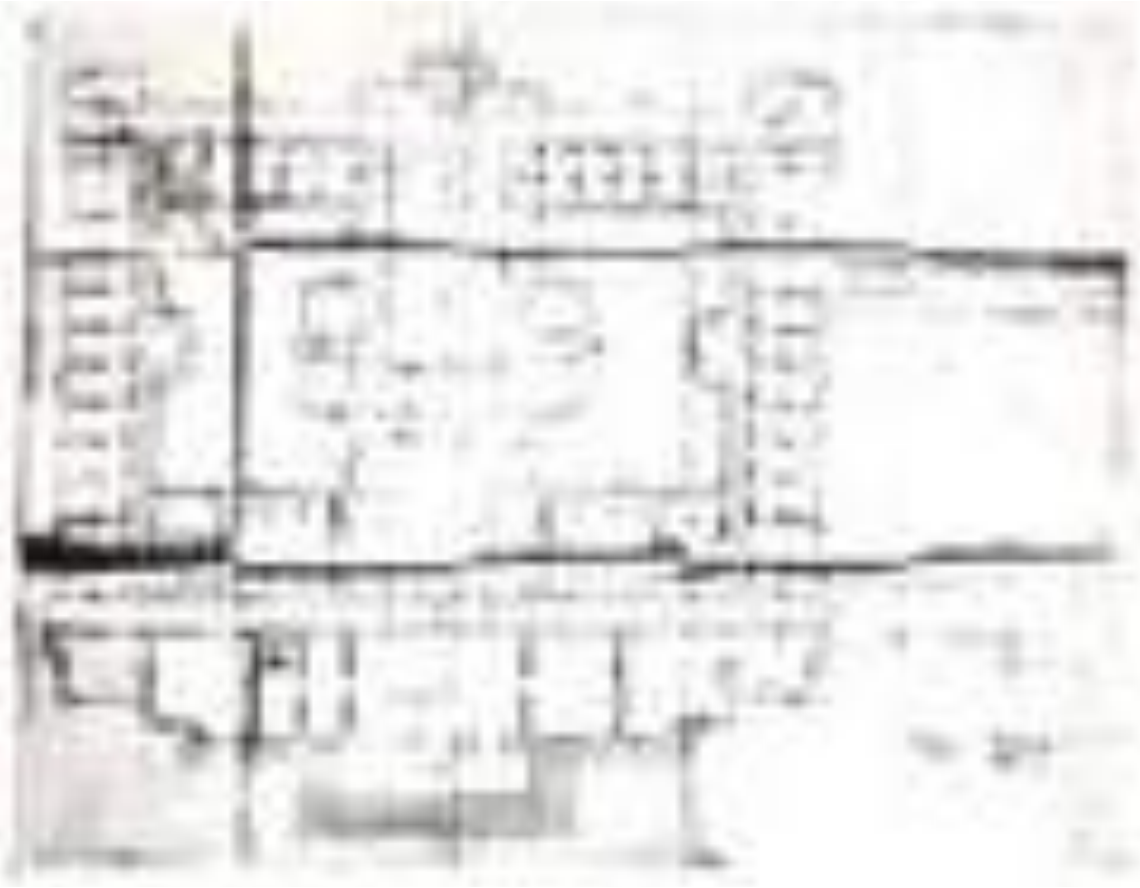


Fig. 320. M. Piacentini, planimetria, progetto del 1923. AGC Messina, in F. Paolino, *Dal monumentale al razionale. Due opere di Marcello Piacentini a Messina e Reggio Calabria,* Reggio Calabria 1984.

Fig. 321. M. Piacentini, tavola intestata «1/2 Palazzo di Giustizia di Messina. Rapp. 1:50 - Marcello Piacentini». AGC Messina, in F. Paolino, *Dal monumentale al razionale. Due opere di Marcello Piacentini a Messina e Reggio Calabria,* Reggio Calabria 1984.

Fig. 322. M. Piacentini, dettaglio della tavola intestata «1/2 Palazzo di Giustizia di Messina. Rapp. 1:50 - Marcello Piacentini». AGC Messina, in F. Paolino, *Dal monumentale al razionale. Due opere di Marcello Piacentini a Messina e Reggio Calabria,* Reggio Calabria 1984.

Fig. 323. M. Piacentini, sezione longitudinale, scala 1:50. AGC Messina, in F. Paolino, *Dal monumentale al razionale. Due opere di Marcello Piacentini a Messina e Reggio Calabria,* Reggio Calabria 1984.

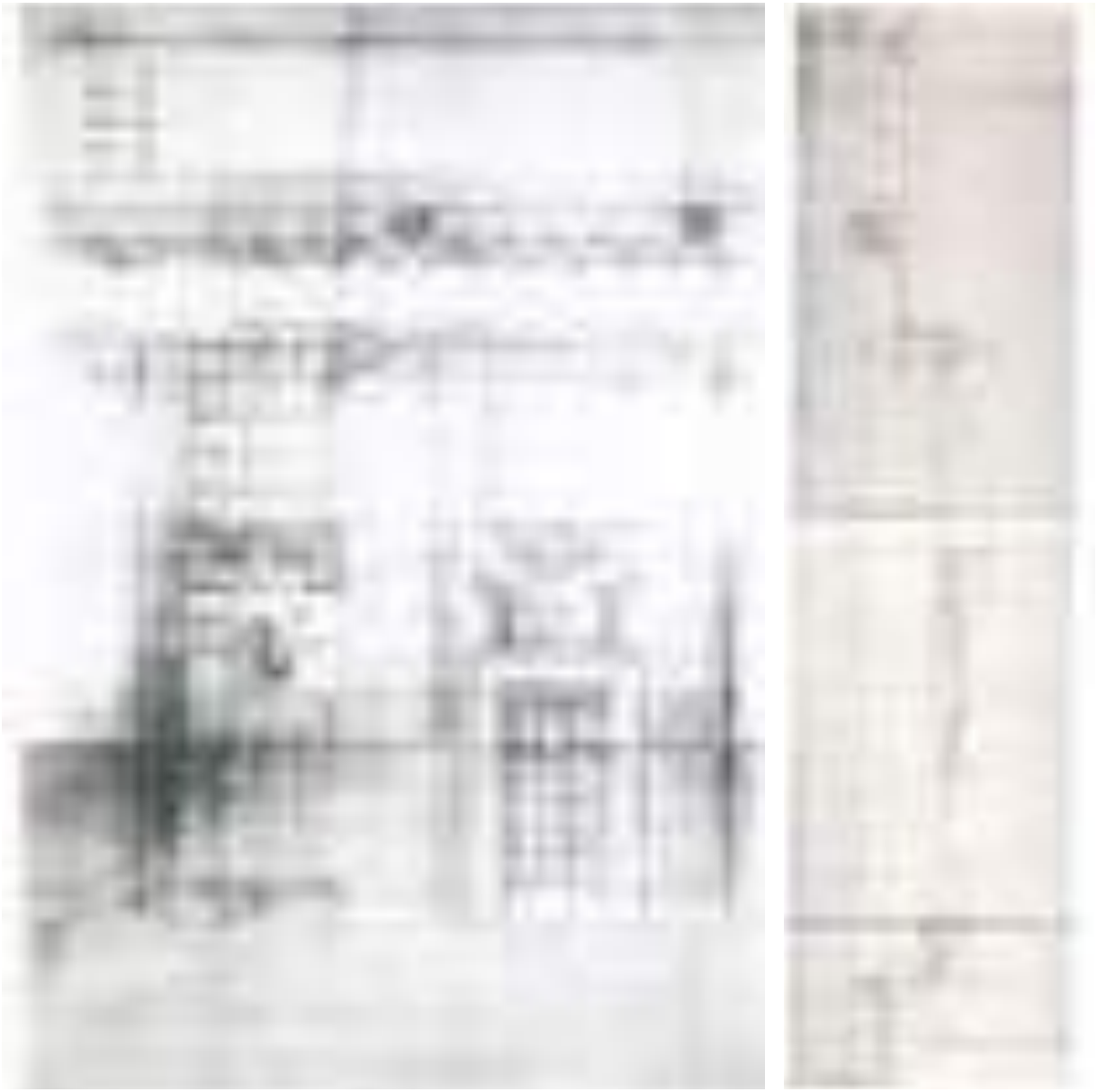


Fig. 324. M. Piacentini, sezione A-B del dettaglio n. 2, scala 1:20. AGC Messina, in F. Paolino, *Dal monumentale al razionale. Due opere di Marcello Piacentini a Messina e Reggio Calabria,* Reggio Calabria 1984.

Fig. 325. M. Piacentini, sezione longitudinale, scala 1:50. AGC Messina, in F. Paolino, *Dal monumentale al razionale. Due opere di Marcello Piacentini a Messina e Reggio Calabria,* Reggio Calabria 1984.

Fig. 326. M. Piacentini, Palazzi laterali. Una parete dell'Aula del Tribunale, scala 1:20, Messina, ottobre 1929. AGC Messina, in F. Paolino, *Dal monumentale al razionale. Due opere di Marcello Piacentini a Messina e Reggio Calabria,* Reggio Calabria 1984.

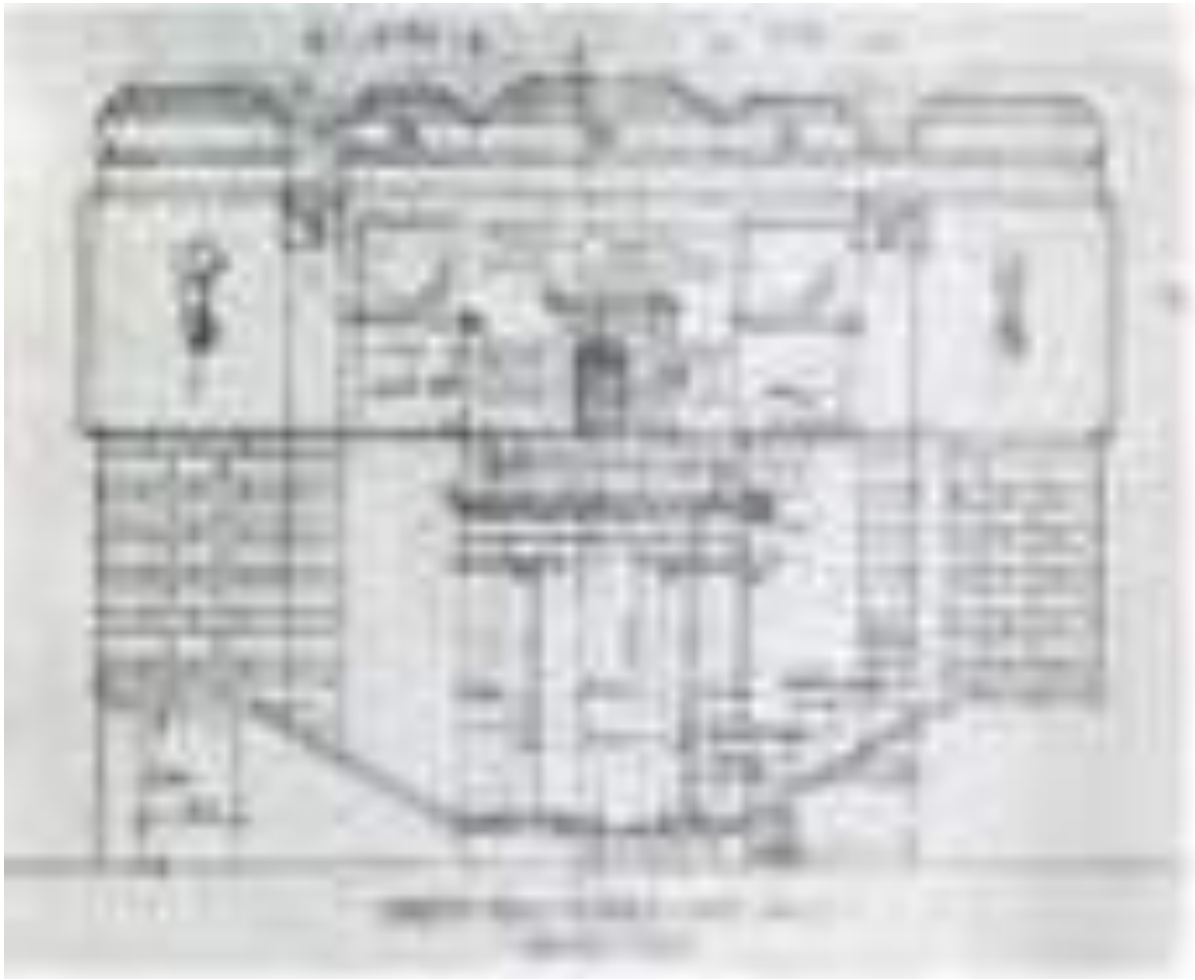


Fig. 327. M. Piacentini, sezione con parete verso l'ingresso della Corte d'Assise, scala 1:50. AGC Messina, in F. Paolino, *Dal monumentale al razionale. Due opere di Marcello Piacentini a Messina e Reggio Calabria,* Reggio Calabria 1984.

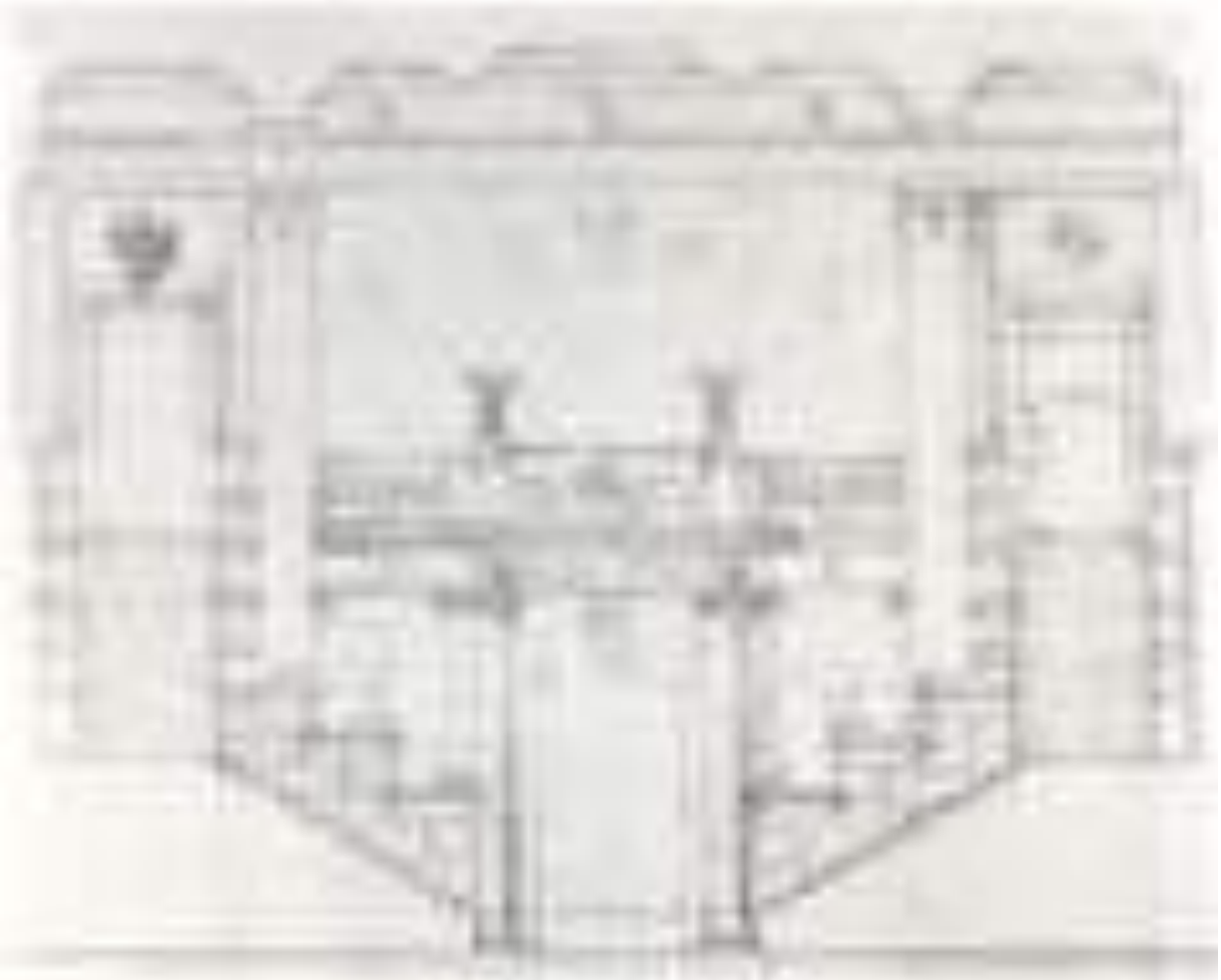
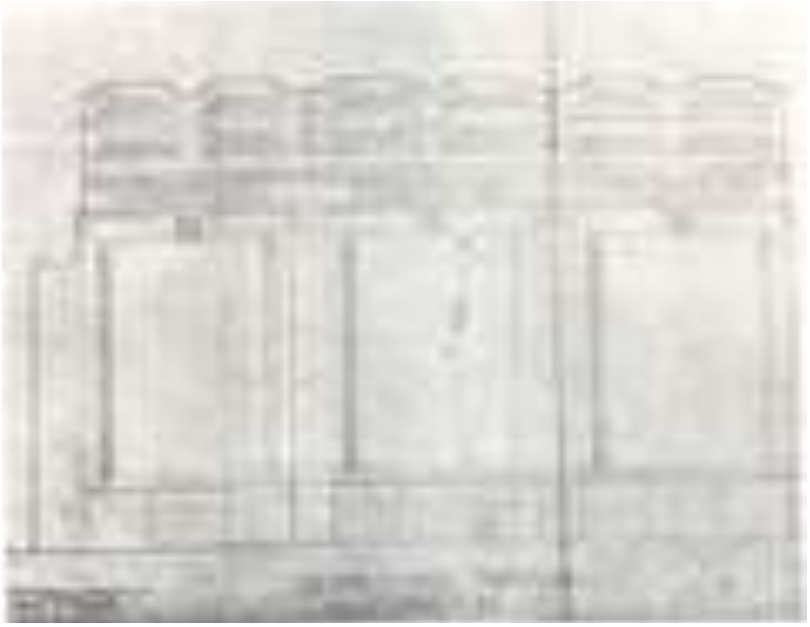


Fig. 328. M. Piacentini, sezione A-B Salone dei Passi Perduti, scala 1:50. AGC Messina, in F. Paolino, *Dal monumentale al razionale. Due opere di Marcello Piacentini a Messina e Reggio Calabria,* Reggio Calabria 1984.

Fig. 329. M. Piacentini, sezioni e pianta dell'androne, scala 1:50. AGC Messina, in F. Paolino, *Dal monumentale al razionale. Due opere di Marcello Piacentini a Messina e Reggio Calabria,* Reggio Calabria 1984.



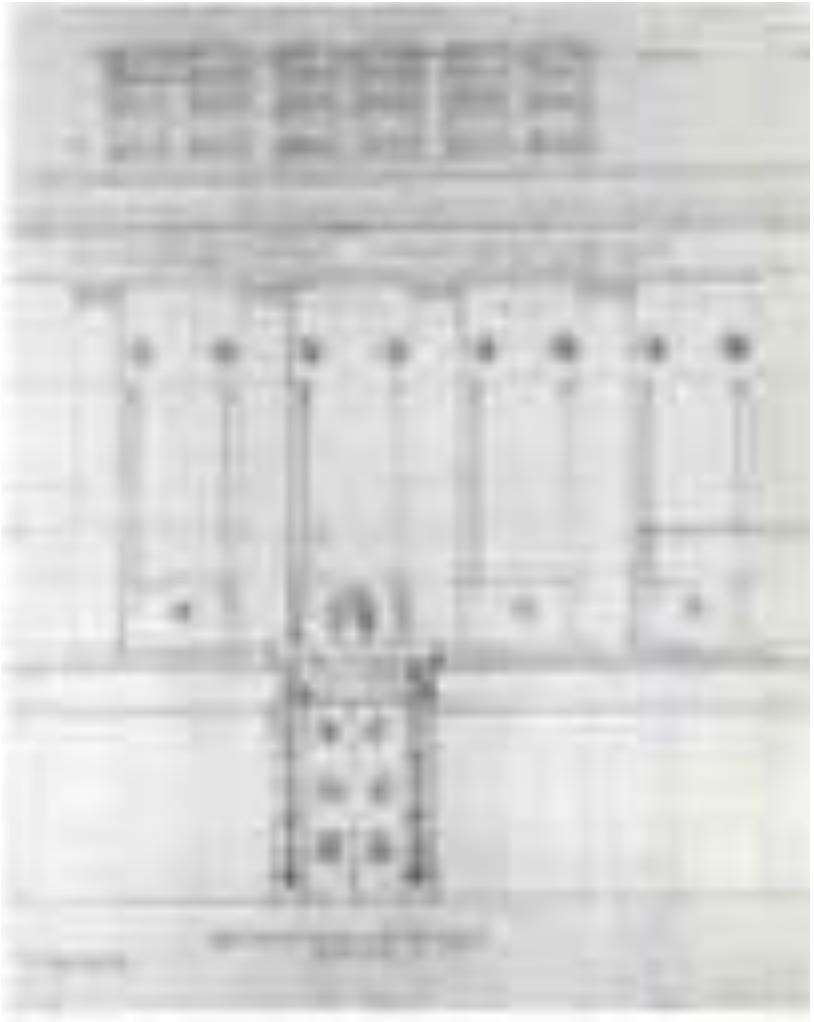
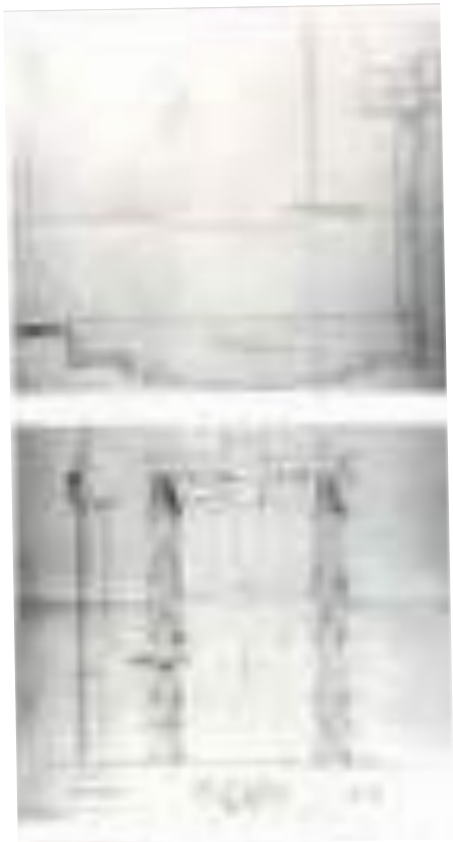
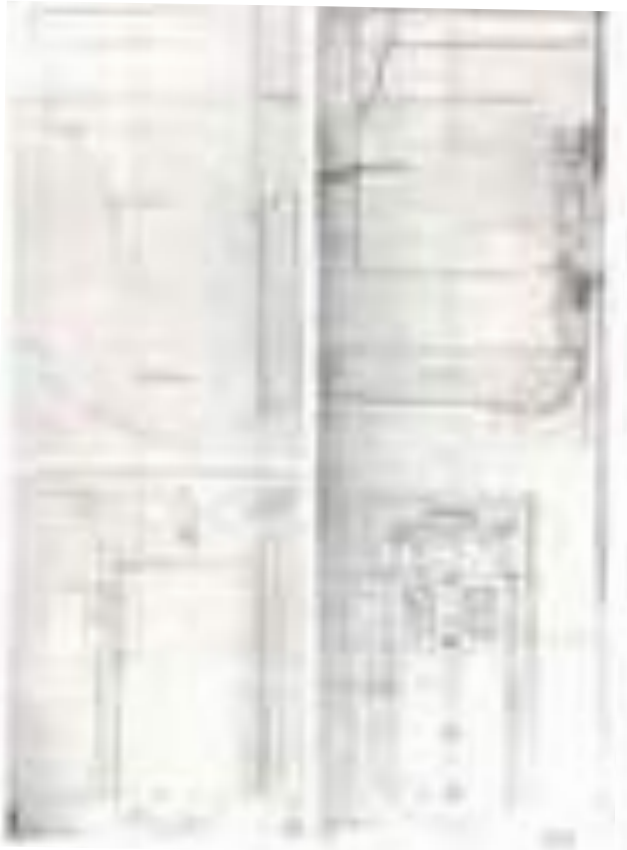


Fig. 330. M. Piacentini, dettaglio delle Aule delle Preture, scala 1:20, Messina, 17 ottobre 1925. AGC Messina, in F. Paolino, *Dal monumentale al razionale. Due opere di Marcello Piacentini a Messina e Reggio Calabria,* Reggio Calabria 1984.

Fig. 331. M. Piacentini, dettaglio dell'Aula della Corte d'Assise, scala 1:20, Messina, ottobre 1925. AGC Messina, in F. Paolino, *Dal monumentale al razionale. Due opere di Marcello Piacentini a Messina e Reggio Calabria,* Reggio Calabria 1984.





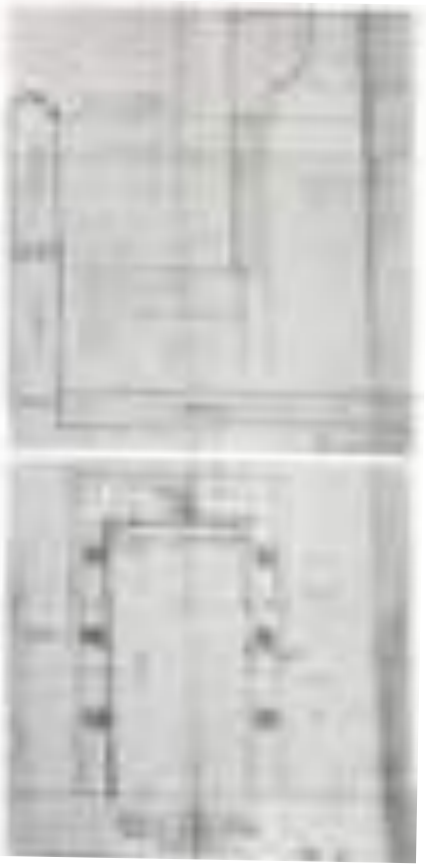


Fig. 332. M. Piacentini, dettaglio delle Aule dei Tribunali, scala 1:10, Roma 1926. AGC Messina, in F. Paolino, *Dal monumentale al razionale. Due opere di Marcello Piacentini a Messina e Reggio Calabria,* Reggio Calabria 1984.

Fig. 333. M. Piacentini, dettagli delle porte del vestibolo e delle Preture, scala 1:10. AGC Messina, in F. Paolino, *Dal monumentale al razionale. Due opere di Marcello Piacentini a Messina e Reggio Calabria,* Reggio Calabria 1984.

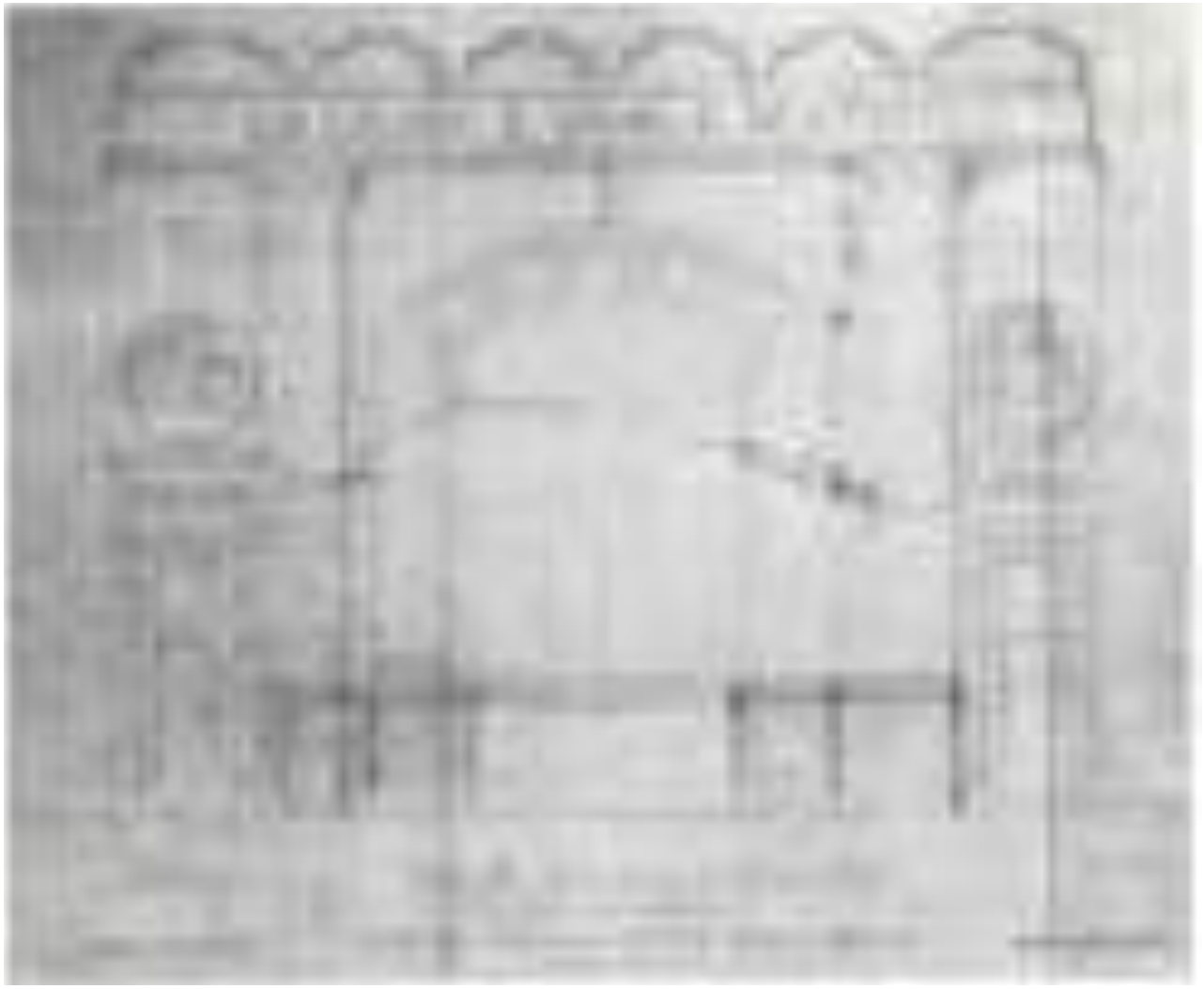


Fig. 334. M. Piacentini, Palazzi laterali, Aule Tribunali, parete verso il seggio, scala 1:20, Messina, ottobre 1925. AGC Messina, in F. Paolino, *Dal monumentale al razionale. Due opere di Marcello Piacentini a Messina e Reggio Calabria,* Reggio Calabria 1984.

Fig. 335. M. Piacentini, Portale della Corte d'Assise, scala 1:10, novembre 1926. AGC Messina, in F. Paolino, *Dal monumentale al razionale. Due opere di Marcello Piacentini a Messina e Reggio Calabria,* Reggio Calabria 1984.

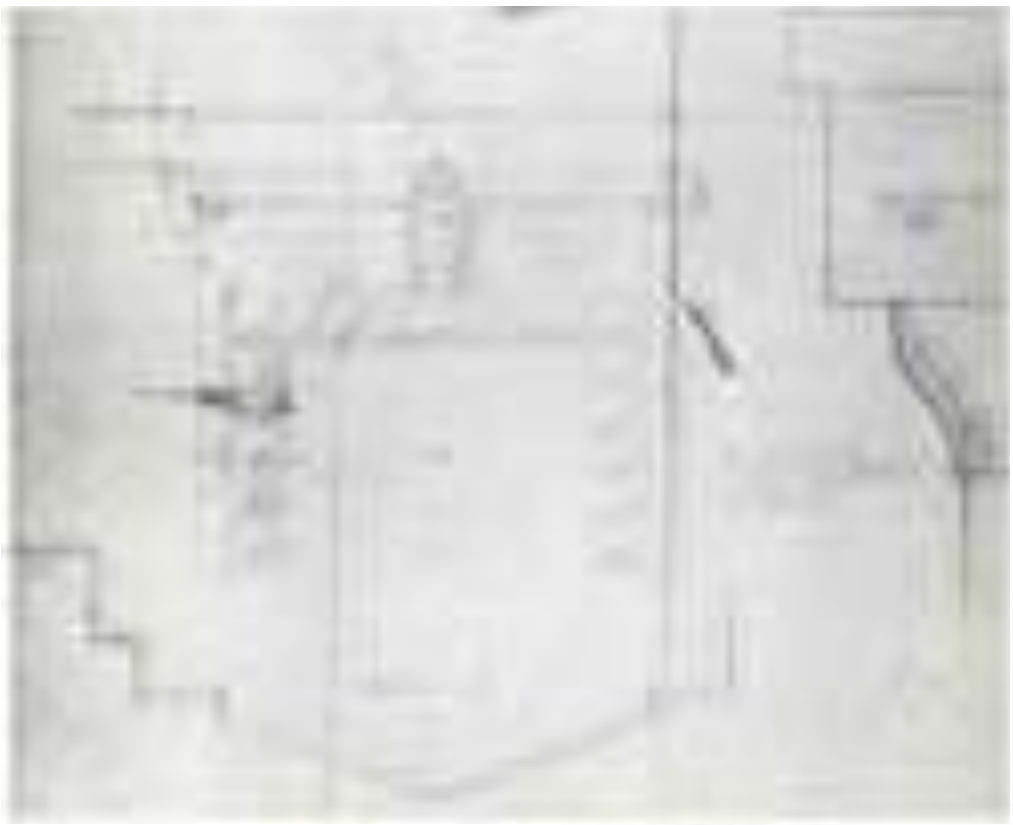


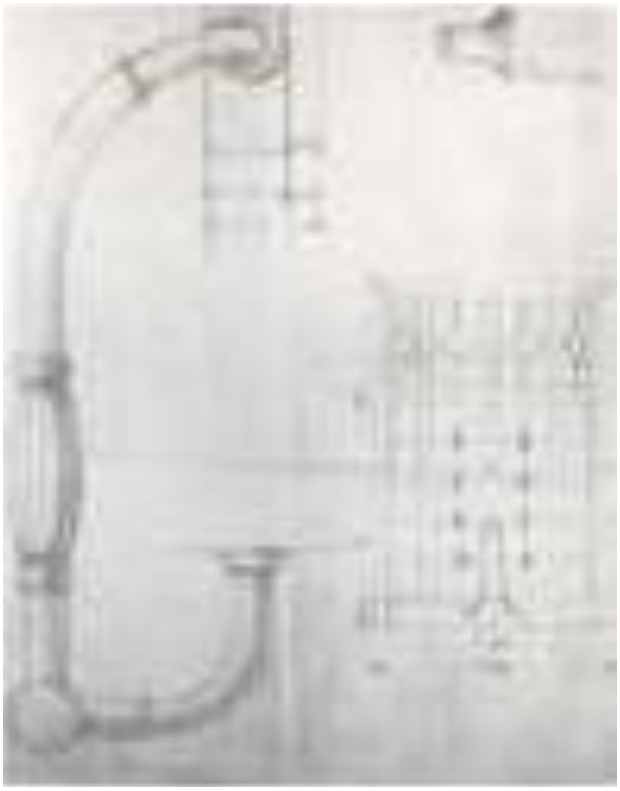
Fig. 336. M. Piacentini, dettaglio della porta del vestibolo del corpo centrale, scala 1:10. AGC Messina, in F. Paolino, *Dal monumentale al razionale. Due opere di Marcello Piacentini a Messina e Reggio Calabria,* Reggio Calabria 1984.

Fig. 337. M. Piacentini, sagoma al vero mostre portali vestibolo. AGC Messina, in F. Paolino, *Dal monumentale al razionale. Due opere di Marcello Piacentini a Messina e Reggio Calabria,* Reggio Calabria 1984.

Fig. 338. M. Piacentini, dettaglio delle porte nelle Aule dei Tribunali, scala 1:10, novembre 1926. AGC Messina, in F. Paolino, *Dal monumentale al razionale. Due opere di Marcello Piacentini a Messina e Reggio Calabria,* Reggio Calabria 1984.

Fig. 339. M. Piacentini, Portale d'ingresso alla Corte d'Appello, scala 1:10. AGC Messina, in F. Paolino, *Dal monumentale al razionale. Due opere di Marcello Piacentini a Messina e Reggio Calabria,* Reggio Calabria 1984.

Fig. 340. M. Piacentini, porte nel vestibolo, dettaglio, scala 1:10, Messina, maggio 1926. AGC Messina, in F. Paolino, *Dal monumentale al razionale. Due opere di Marcello Piacentini a Messina e Reggio Calabria,* Reggio Calabria 1984.



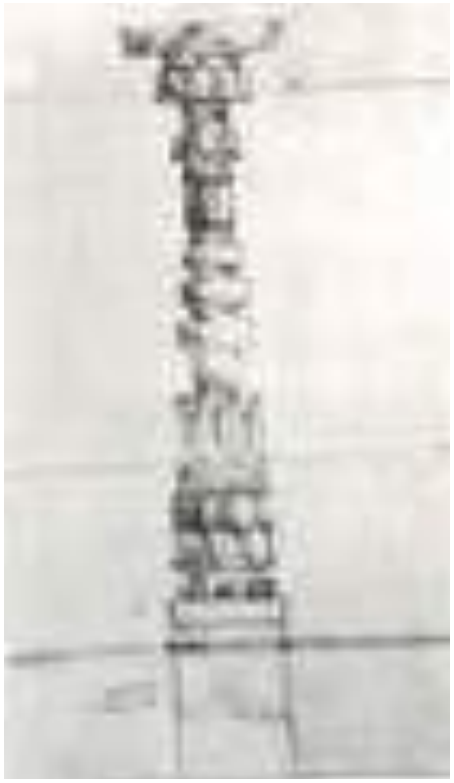


Fig. 341. M. Piacentini, maniglia per porta a vetri, particolare al vero. AGC Messina, in F. Paolino, *Dal monumentale al razionale. Due opere di Marcello Piacentini a Messina e Reggio Calabria,* Reggio Calabria 1984.

Fig. 342. M. Piacentini, colonnina decorativa, part. al vero. AGC Messina, in F. Paolino, *Dal monumentale al razionale. Due opere di Marcello Piacentini a Messina e Reggio Calabria,* Reggio Calabria 1984.

Fig. 343. M. Piacentini, lampadario al vero. AGC Messina, in F. Paolino, *Dal monumentale al razionale. Due opere di Marcello Piacentini a Messina e Reggio Calabria,* Reggio Calabria 1984.

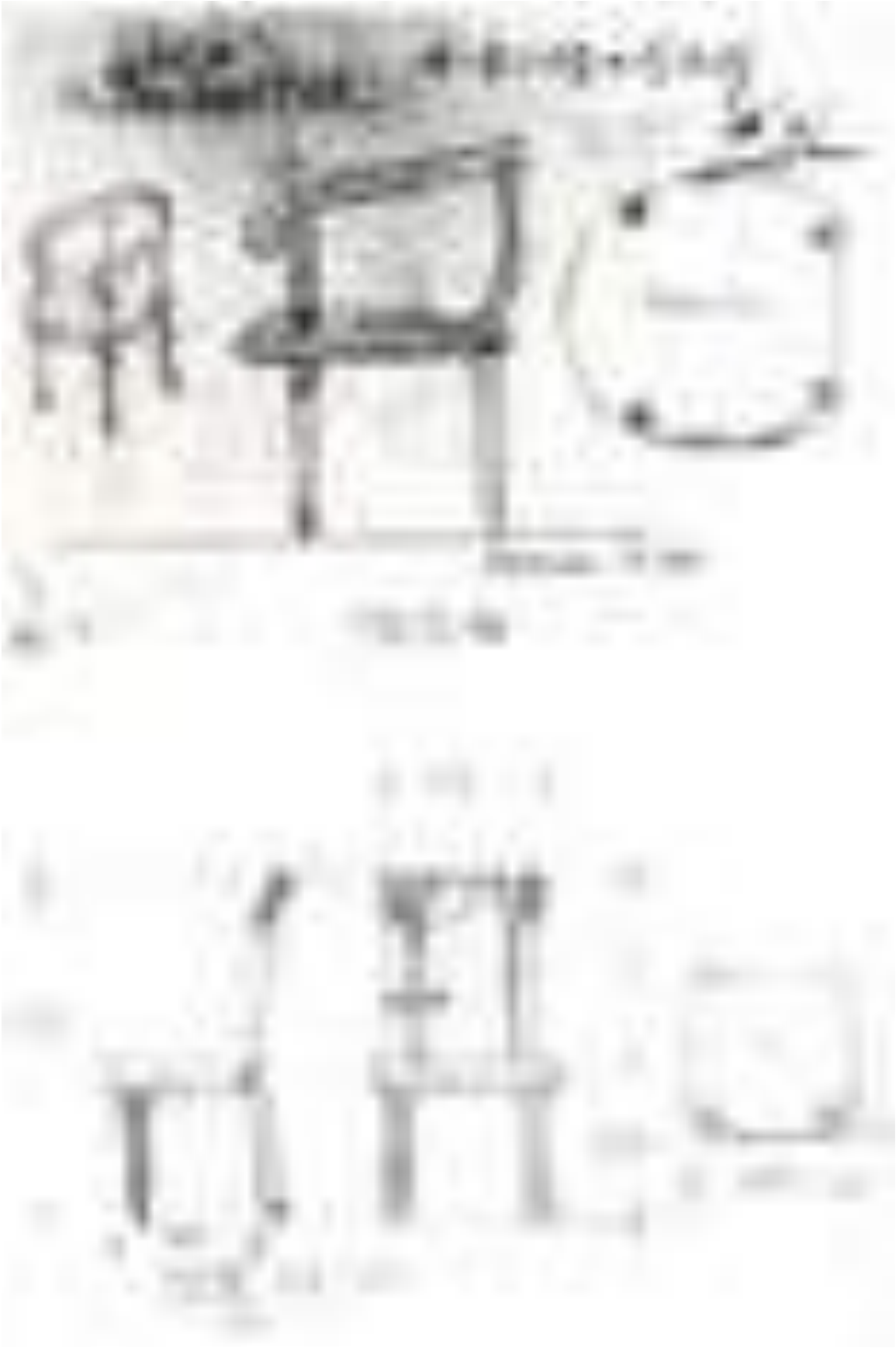


Fig. 344. M. Piacentini, sedie (pianta, profilo e assonometria), scala 1:10. AGC Messina, in F. Paolino, *Dal monumentale al razionale. Due opere di Marcello Piacentini a Messina e Reggio Calabria,* Reggio Calabria 1984.

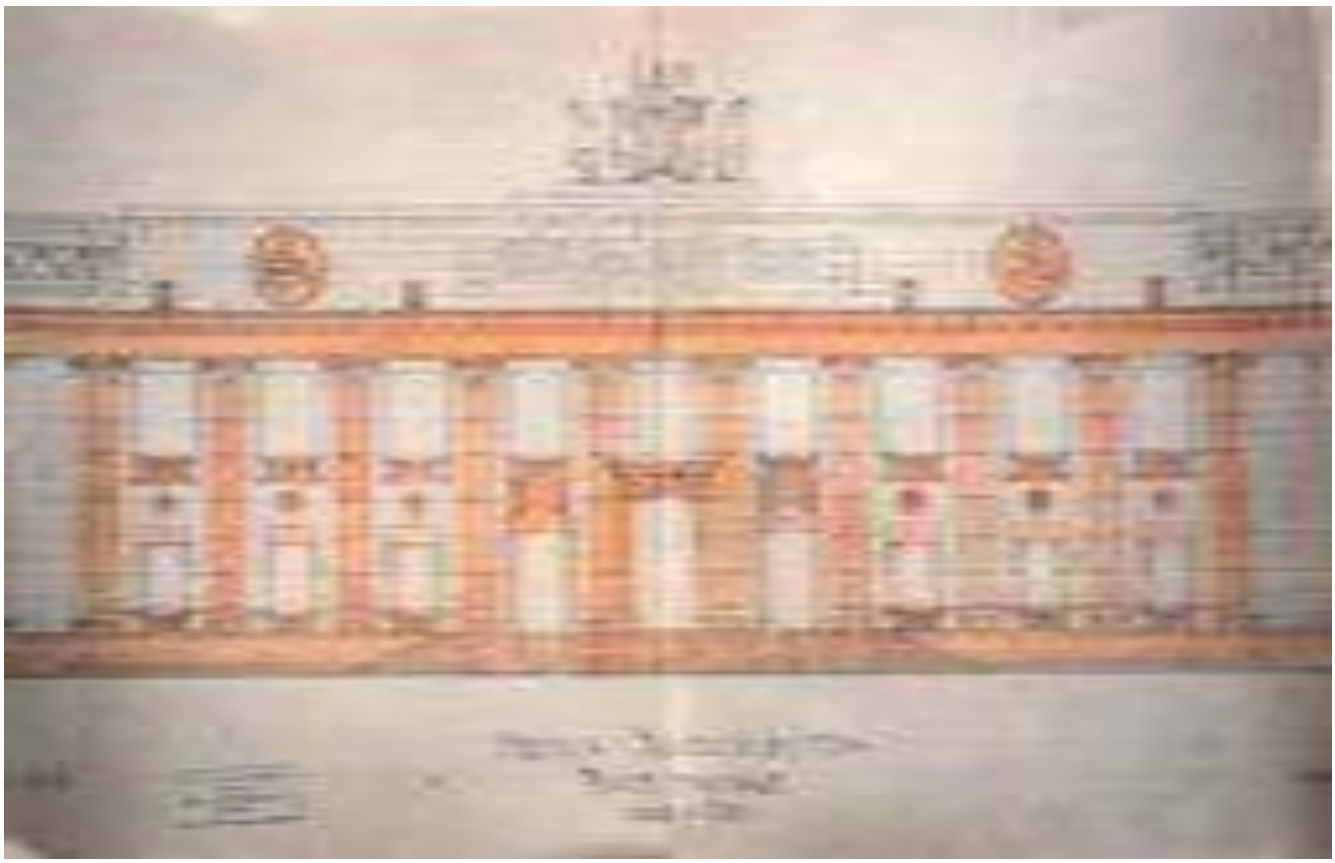


Fig. 345. Archivio della Protezione Civile di Roma, Divisione XXIV, b. 984, in E. La Spada, Messina, *I poli urbani nella Ricostruzione della città (1908-1940)*, in S. Valtieri (a cura di), *28 dicembre 1908. La grande ricostruzione dopo il terremoto del 1908 nell'area dello Stretto*, Roma 2008, p. 709.

Fig. 346. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, Palazzo di Giustizia di Messina, b. 19. Su concessione dell'Università degli Studi di Firenze, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione.

Fig. 346 bis. M. Piacentini, Disegno n. 227. Studi posteriori che riprendono dettagli architettonici o l'impostazione generale della facciata del Palazzo di Giustizia di Messina. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, disegni. Su concessione dell'Università degli Studi di Firenze, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione.

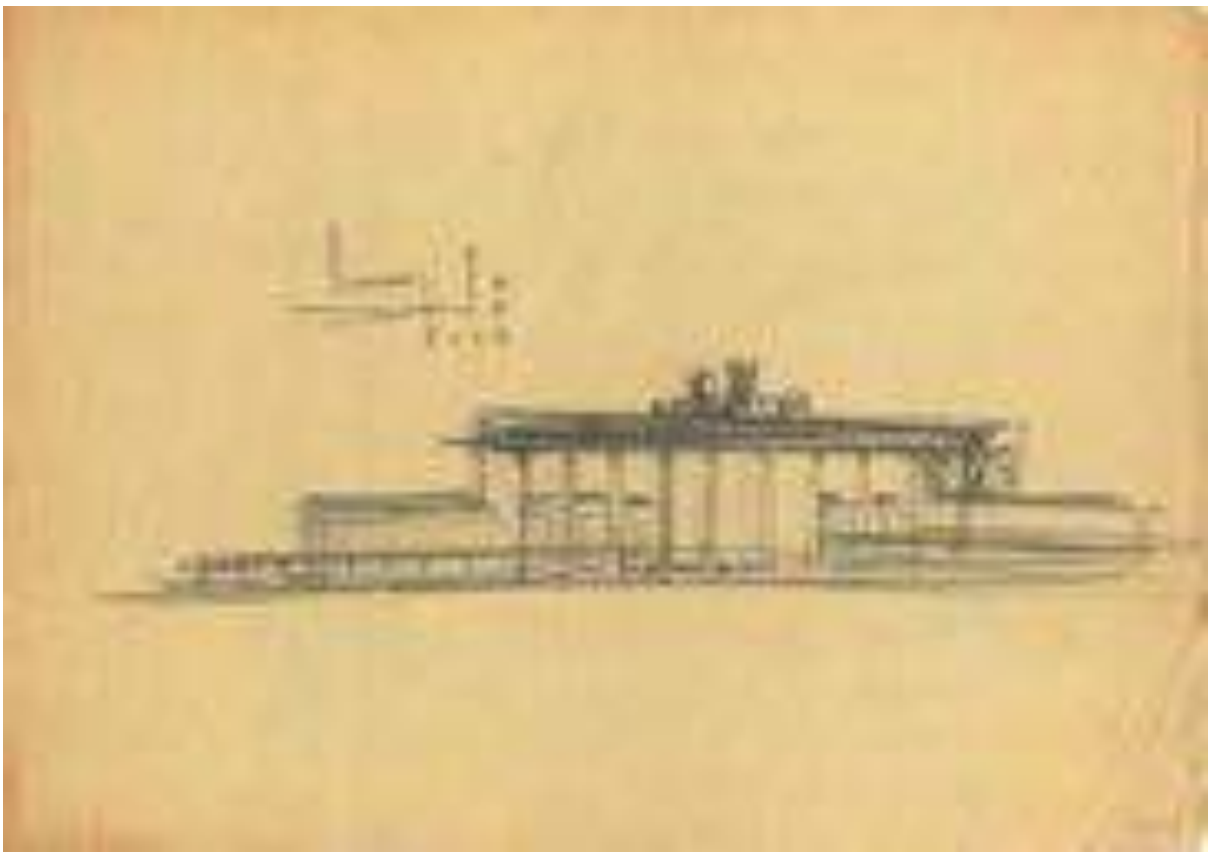
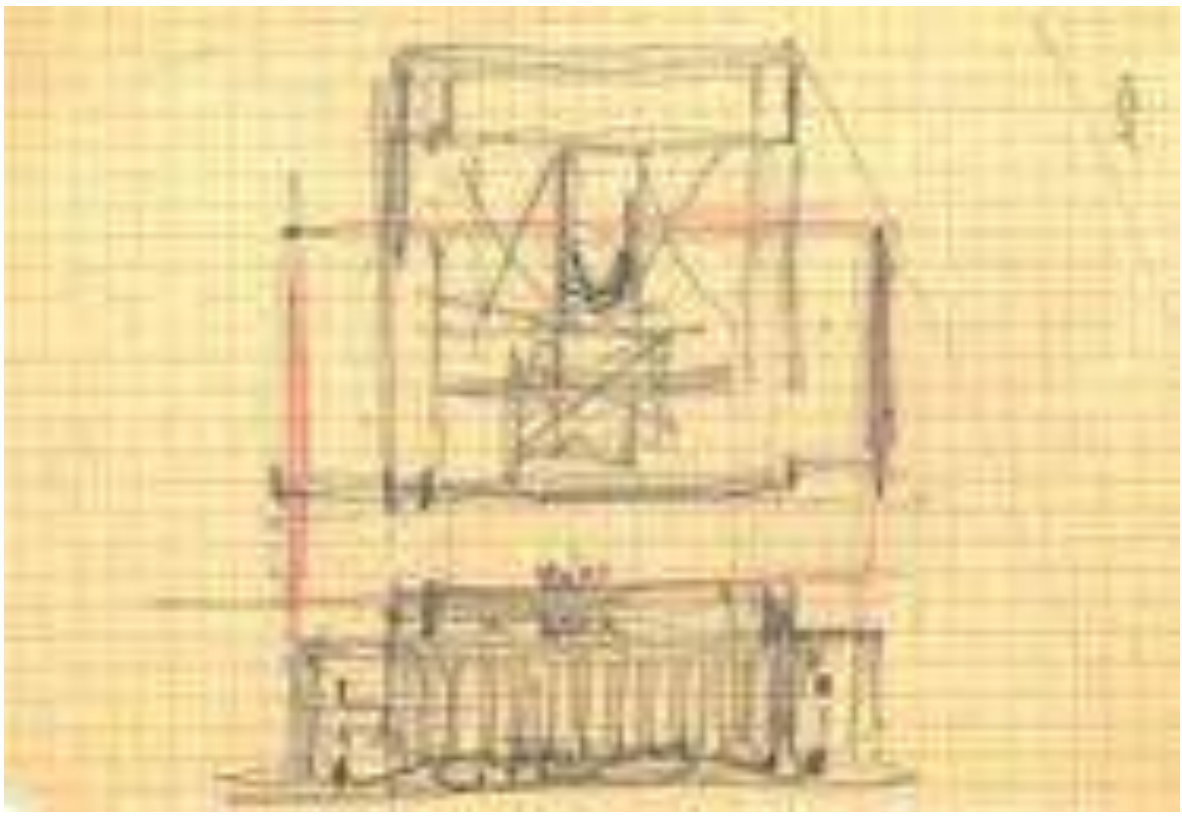


Fig. 346 bis. M. Piacentini, Disegni nn. 1315, 237. Studio di edificio con colonnato assimilabile al Palazzo di Giustizia di Messina e studio di un dettaglio decorativo con presenza di una Quadriga. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, disegni. Su concessione dell'Università degli Studi di Firenze, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione.



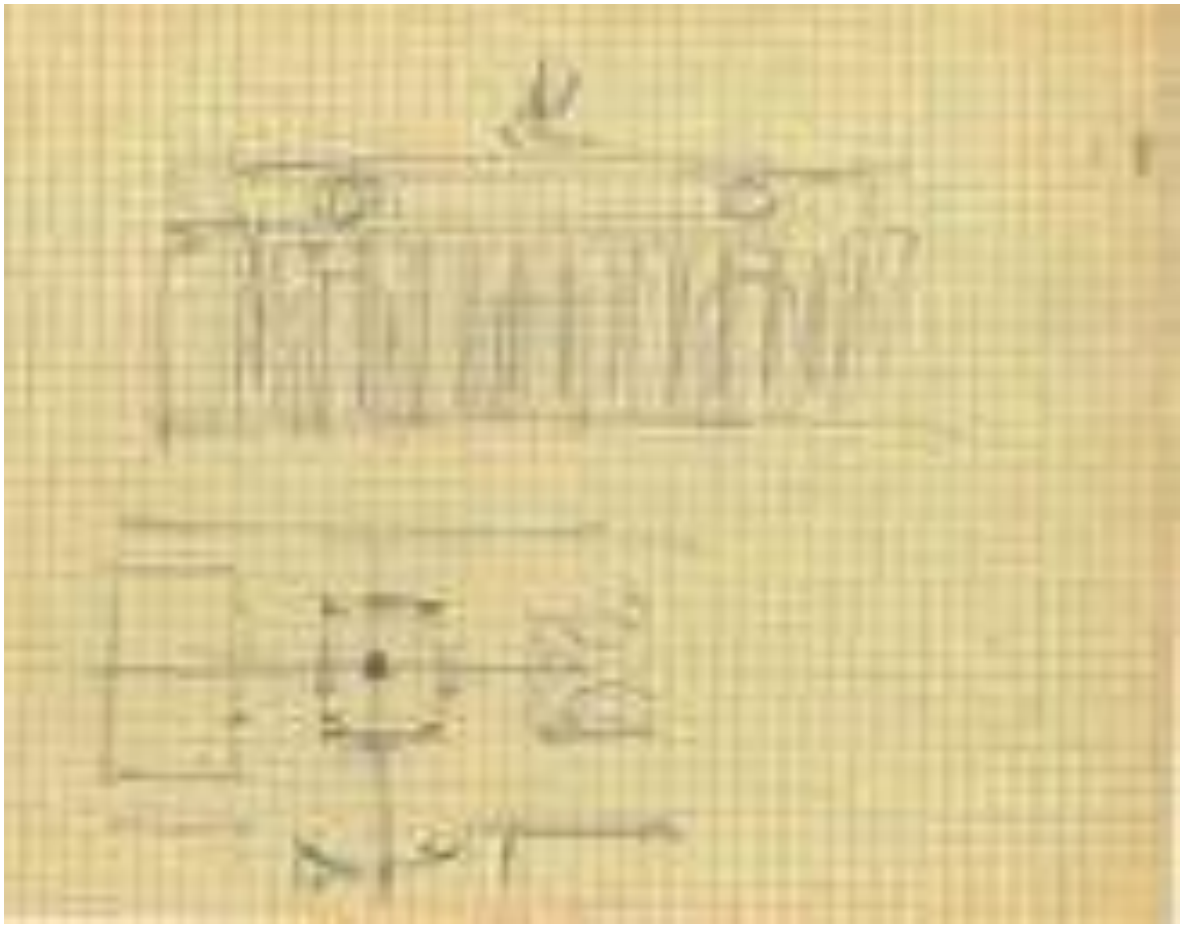


Fig. 346 bis. M. Piacentini, Disegni nn. 1104, 1181. Schizzi che riprendono l'idea del colonnato centrale sormontato da un elemento scultoreo, richiamando la facciata del Palazzo di Giustizia di Messina. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, disegni. Su concessione dell'Università degli Studi di Firenze, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione.

Fig. 346 bis. M. Piacentini, Disegno n. 468 r. Studi posteriori che riprendono dettagli architettonici o l'impostazione generale della facciata del Palazzo di Giustizia di Messina (in basso a sinistra). Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, disegni. Su concessione dell'Università degli Studi di Firenze, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione.

Fig. 346 bis. M. Piacentini, Disegno n. 549. Studi posteriori che riprendono la facciata del Palazzo di Giustizia di Messina, scandita da colonne. Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università di Firenze, Fondo Piacentini, disegni. Su concessione dell'Università degli Studi di Firenze, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione.

Fig. 347. Viste dall'alto del Palazzo di Giustizia di Messina e del contesto urbanistico (in particolare l'edificio dell'Università posto di fronte, specularmente). maps.google.it.

Fig. 348. Viste dall'alto e della facciata principale del Palazzo di Giustizia di Messina. maps.google.it.

# IMMAGINI
# CAPITOLO V.
## I PALAZZI DI GIUSTIZIA IN SICILIA: CATANIA

Fig. 349. F. Fichera, prospettiva del Palazzo di Giustizia di Catania. MuRa, Fondo Fichera.

Fig. 350. *La II Esposizione Agricola Siciliana*, in "La tribuna illustrata", a. XV, n. 6, 10 febbraio 1907 e diegovitale.files.wordpress.com.

Fig. 351. F. Fichera, *Il problema edilizio di Catania: Lettera aperta all'on. G. De Felice Giuffrida*, Catania 1913.

FRANCESCO
FICHERA

F. Fichera, in F. Guarrera, *Francesco Fichera. La modernità nella tradizione dell'architettura,* Siracusa 2017, p. 167.

Fig. 352. F. Fichera, Palazzo delle Poste e Telegrafi, Siracusa, in C. Cecchelli, *L'architettura alla terza Biennale romana*, in "Architettura e Arti Decorative", v. 2, n. 11-12, 1924-25, p. 545 e in M. Piacentini, *Francesco Fichera. Architetto siciliano*, in "Architettura e Arti Decorative", IX, II, 10, ottobre 1929, p. 436.

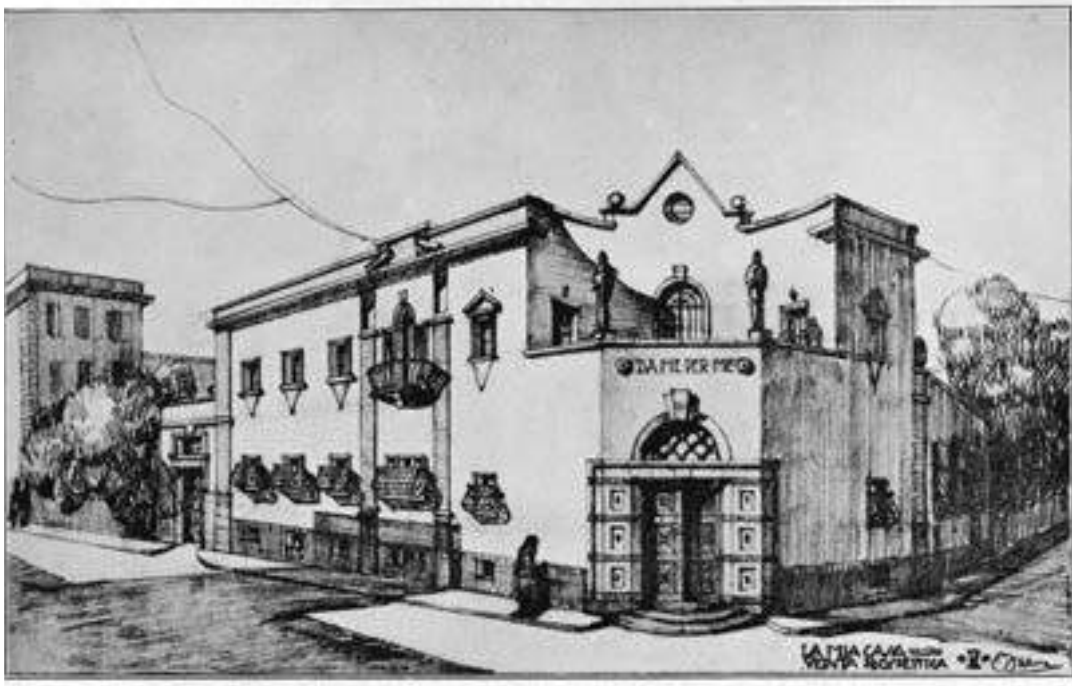



Fig. 353. F. Fichera, Casa sulla Lava, 1926-27, Catania e progetto della Casa “Da Me Per Me”, 1929, Catania, in M. Piacentini, *Francesco Fichera. Architetto siciliano*, in “Architettura e Arti Decorative”, IX, II, 10, ottobre 1929, pp. 446, 452.

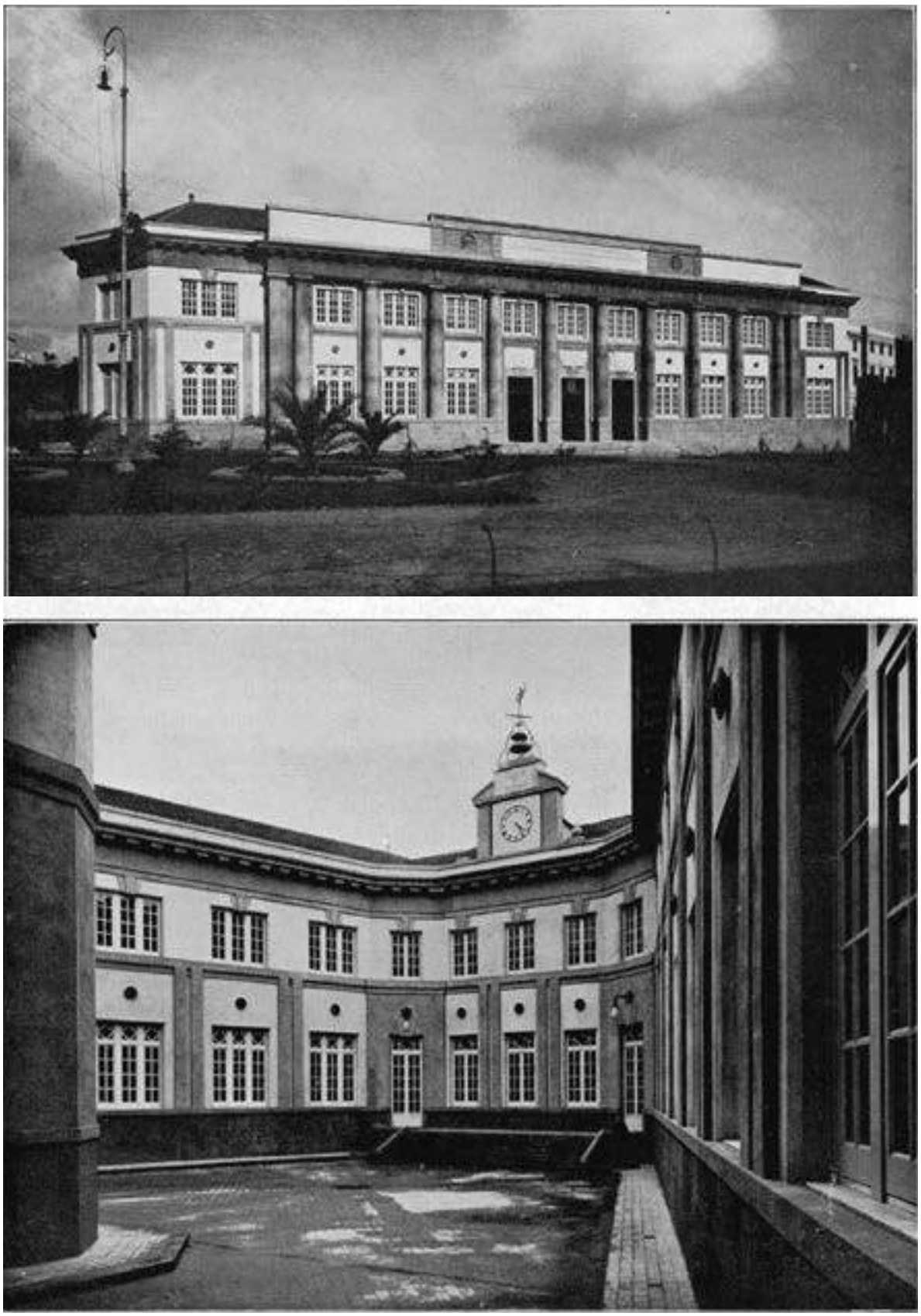


Fig. 354. F. Fichera, Istituto Commerciale De Felice, Catania, in M. Piacentini, *Francesco Fichera. Architetto siciliano*, in “Architettura e Arti Decorative”, IX, II, 10, ottobre 1929, pp. 447-448.

Fig. 355. F. Fichera, Istituto Commerciale De Felice, Catania, in M. Piacentini, *Francesco Fichera. Architetto siciliano*, in “Architettura e Arti Decorative”, IX, II, 10, ottobre 1929, pp. 448, 451.

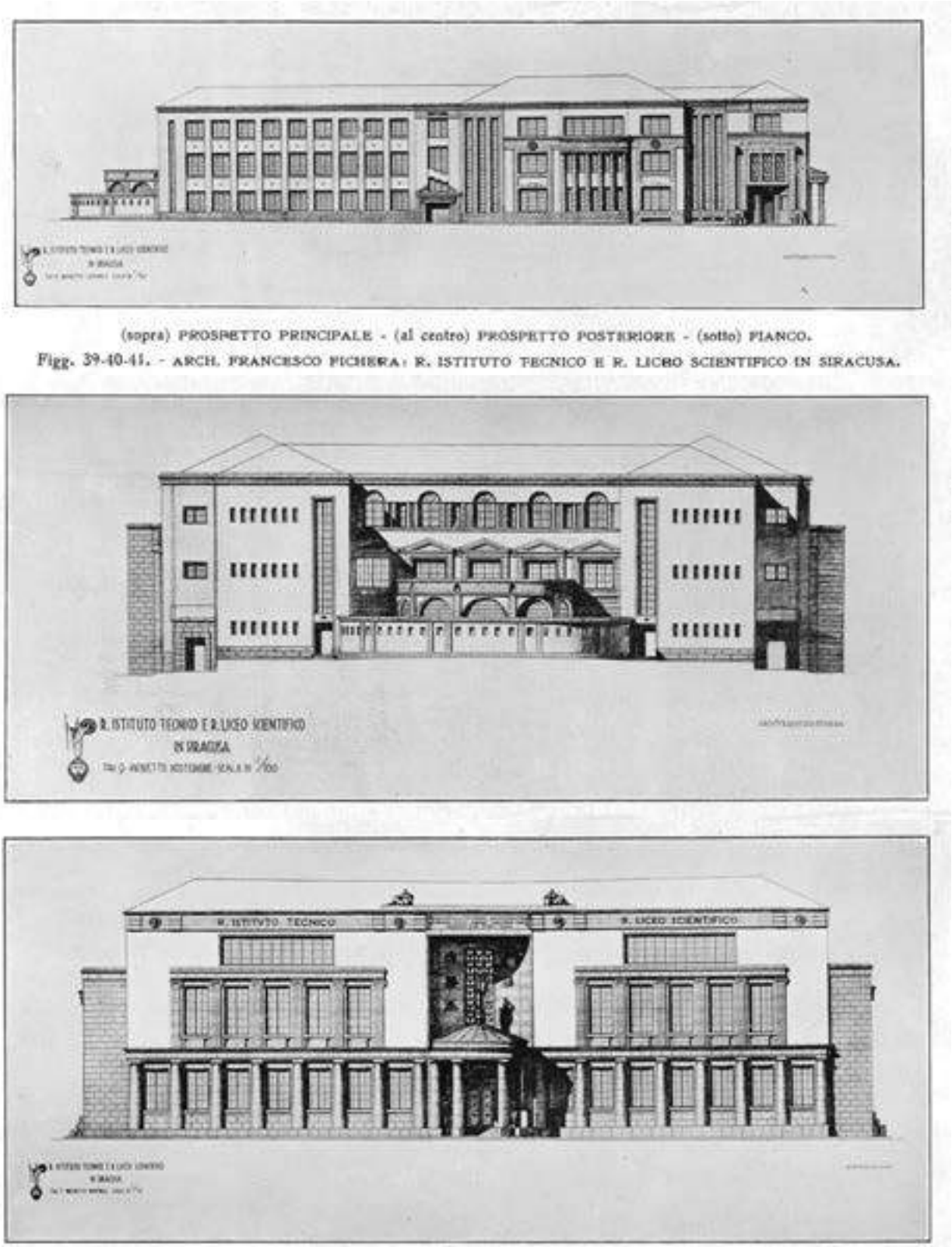



Fig. 356. F. Fichera, Progetto per il Reale Istituto Tecnico e Liceo Scientifico di Siracusa, in M. Piacentini, *Francesco Fichera. Architetto siciliano*, in “Architettura e Arti Decorative”, IX, II, 10, ottobre 1929, p. 458.

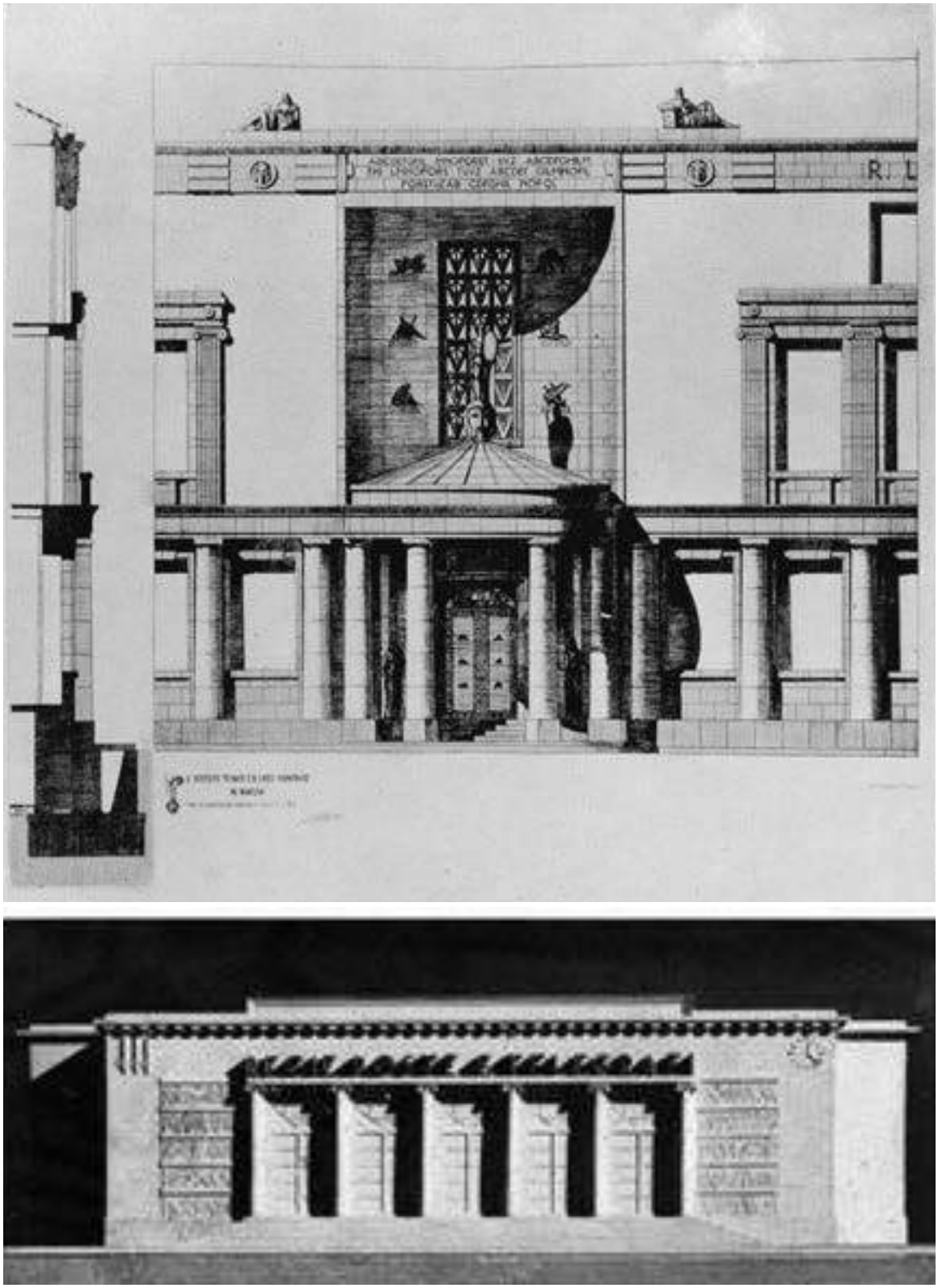


Fig. 357. F. Fichera, Progetto per il Reale Istituto Tecnico e Liceo Scientifico di Siracusa, in M. Piacentini, *Francesco Fichera. Architetto siciliano*, in “Architettura e Arti Decorative”, IX, II, 10, ottobre 1929, p. 459 e F. Fichera, modello del Palazzo delle Poste di Augusta, in M. Piacentini, *Recenti opere di Francesco Fichera,* “Architettura”, XVIII, ottobre 1939, p. 599.

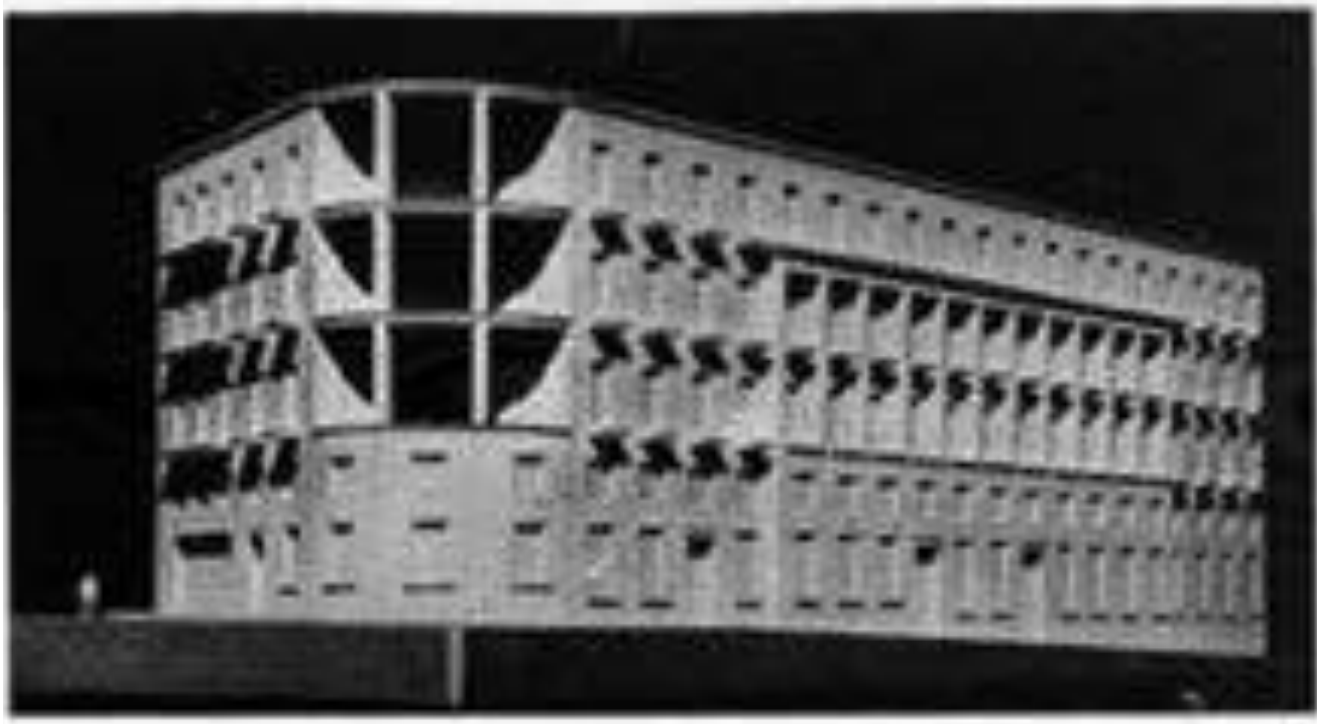


Fig. 358. F. Fichera, La mia casa di Campagna, in E. Giovannetti, *Villa sull'Etna*, "Casabella", IV, n. 42, giugno 1931, p. 12.

Fig. 359. F. Fichera, Progetto per il Tempio Votivo dedicato ai Caduti di Siracusa, in "Rassegna di Architettura", settembre 1932, p. 386.

Fig. 360. F. Fichera, progetto per il Palazzo INFPS a Siracusa, in M. Piacentini, *Recenti opere di Francesco Fichera,* "Architettura", XVIII, ottobre 1939, p. 593.

Fig. 360 bis. F. Fichera, progetto per il Palazzo INFPS a Siracusa, in M. Piacentini, *Recenti opere di Francesco Fichera,* “Architettura”, XVIII, ottobre 1939, p. 593.

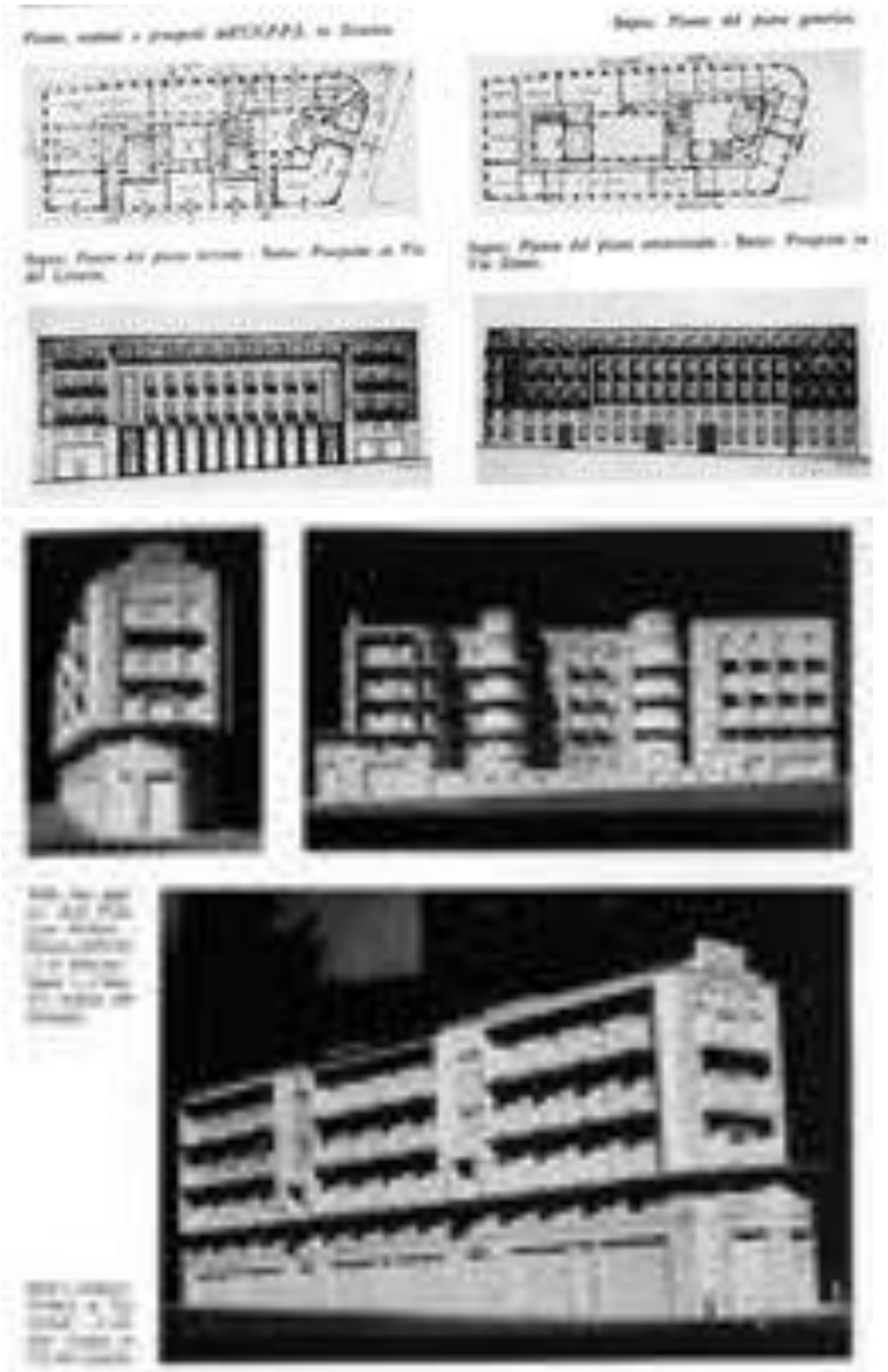


Fig. 361. F. Fichera, Progetti dei Palazzi dell'INFPS e dell'INA a Siracusa, in M. Piacentini, *Recenti opere di Francesco Fichera,* "Architettura", XVIII, ottobre 1939, pp. 594-595.

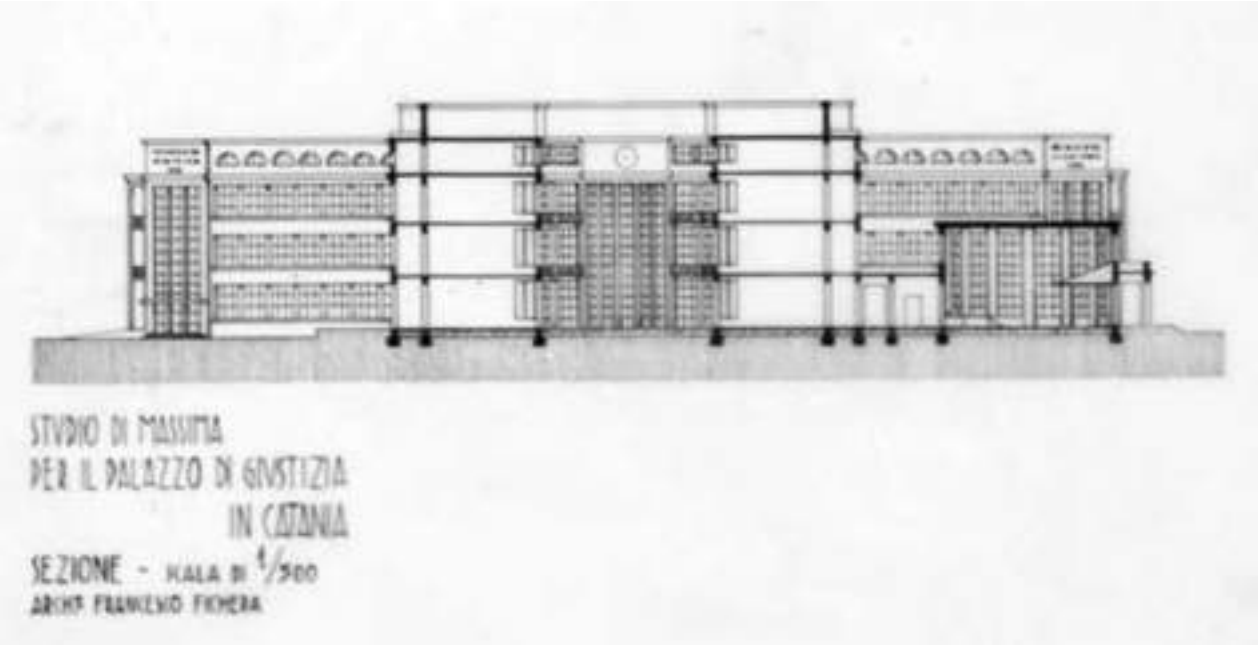
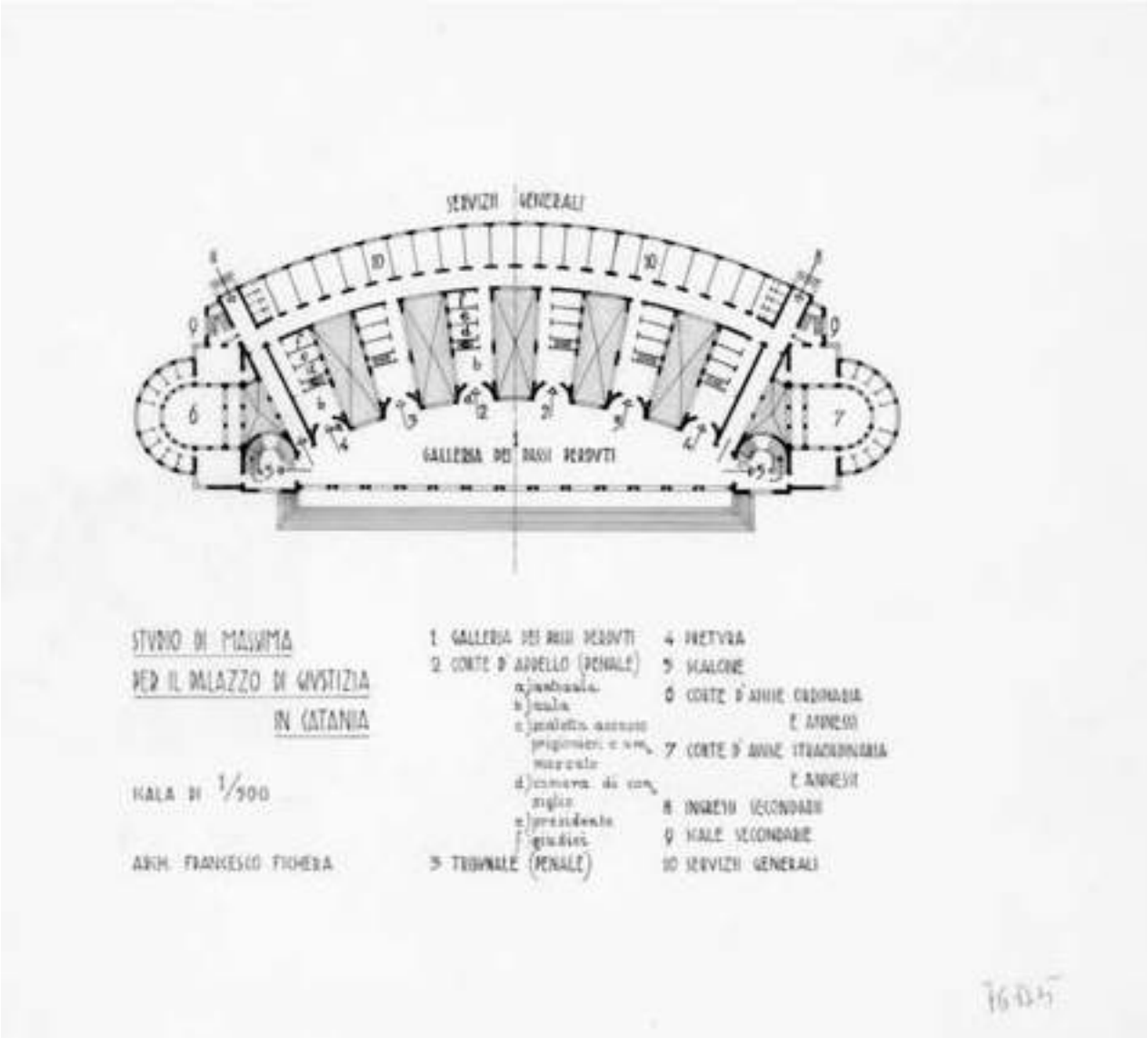


Fig. 362. F. Fichera, Palazzo di Giustizia di Catania, studio di massima, sezione e prospettiva, scala 1:500, prima versione, MuRa (Museo della Rappresentazione, Dipartimento DICAR dell'Università di Catania), Fondo Fichera.



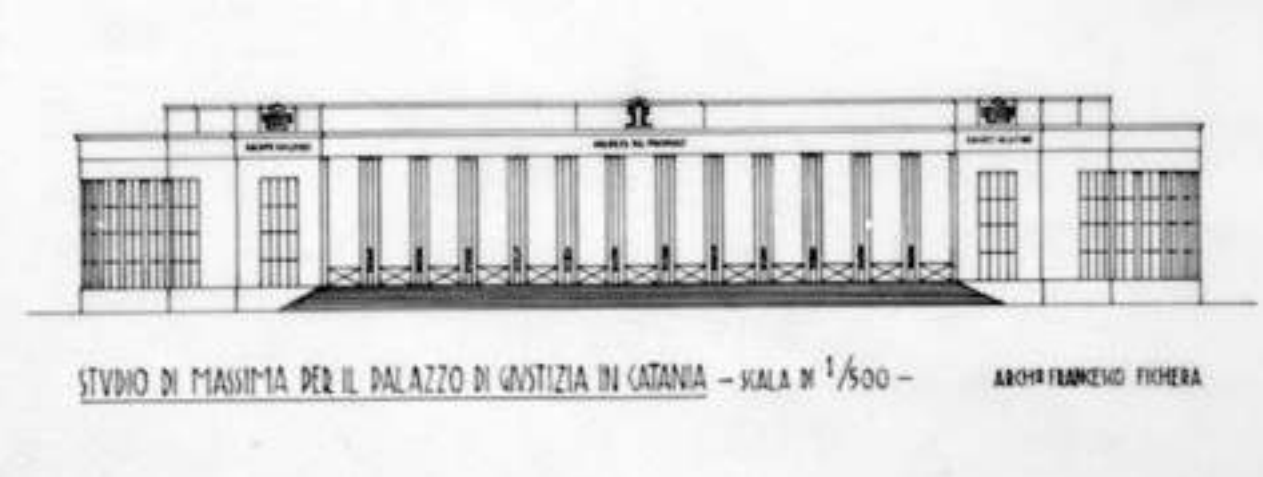




Fig. 363. F. Fichera, Palazzo di Giustizia di Catania, studio di massima, pianta e prospetto, scala 1:500, seconda versione, MuRa, Fondo Fichera.

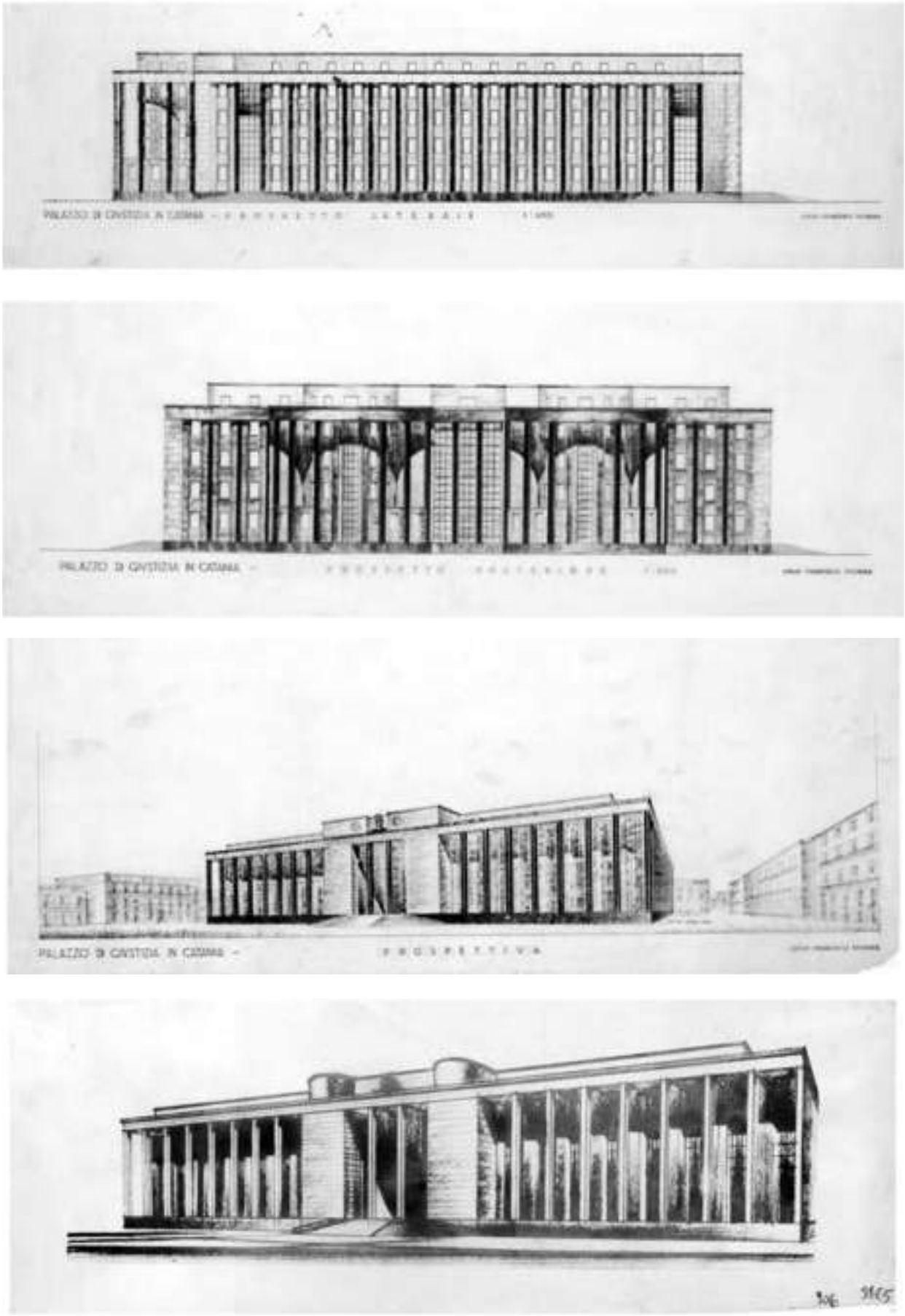
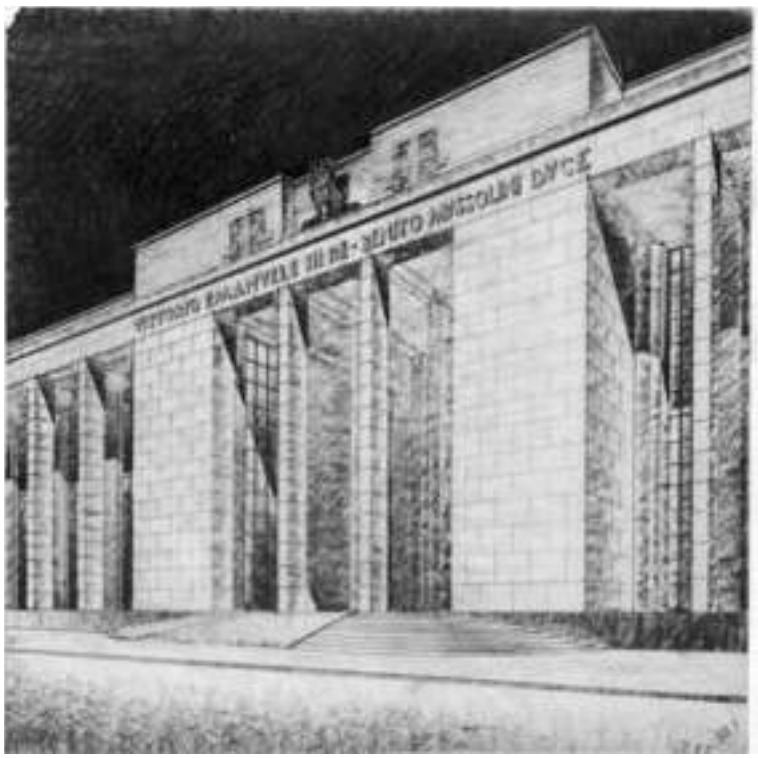
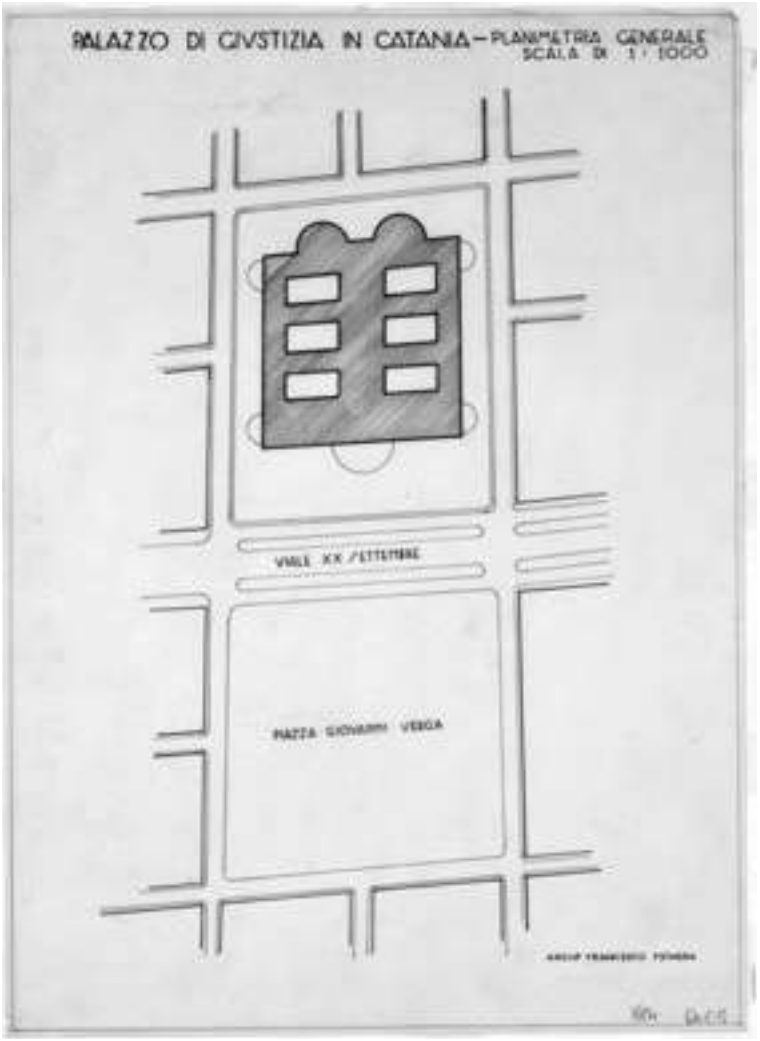
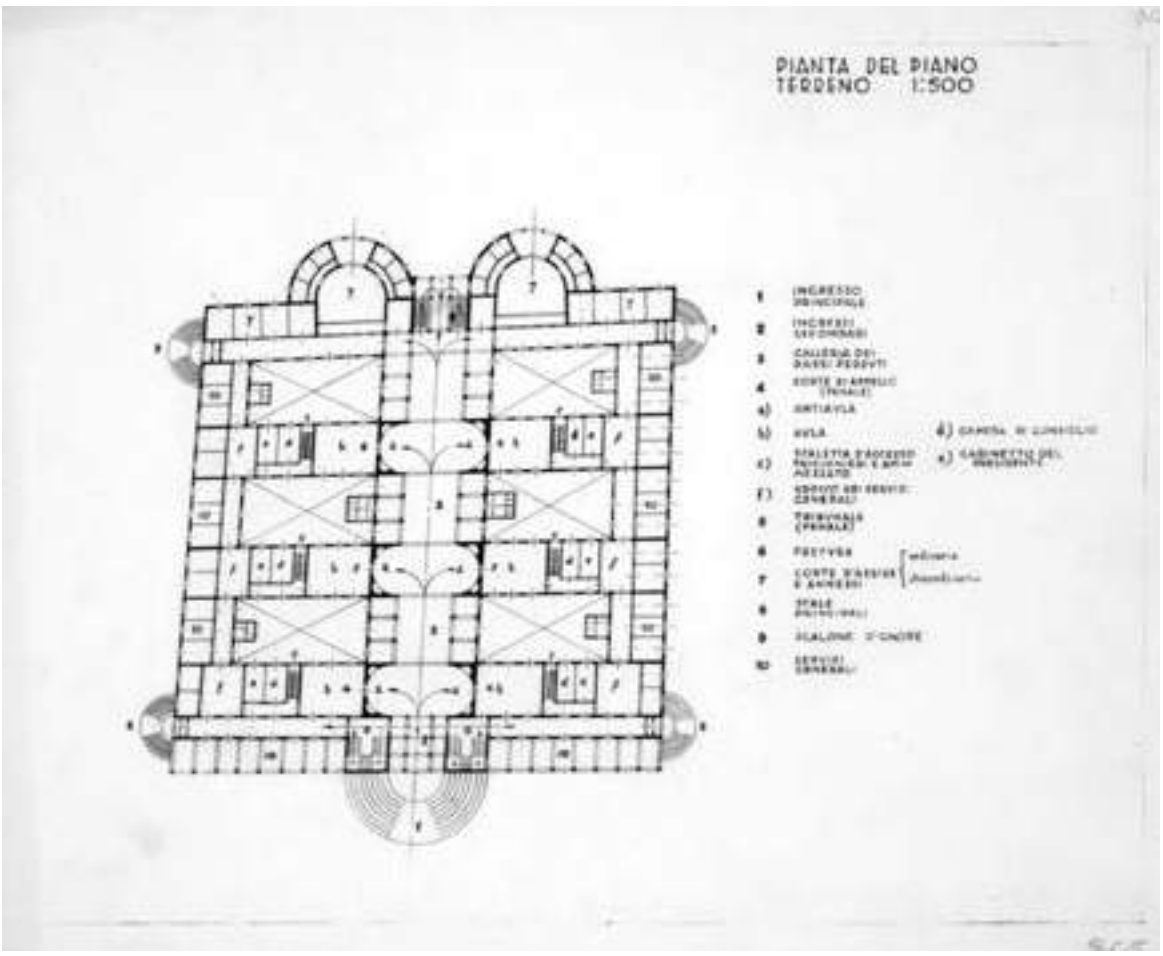


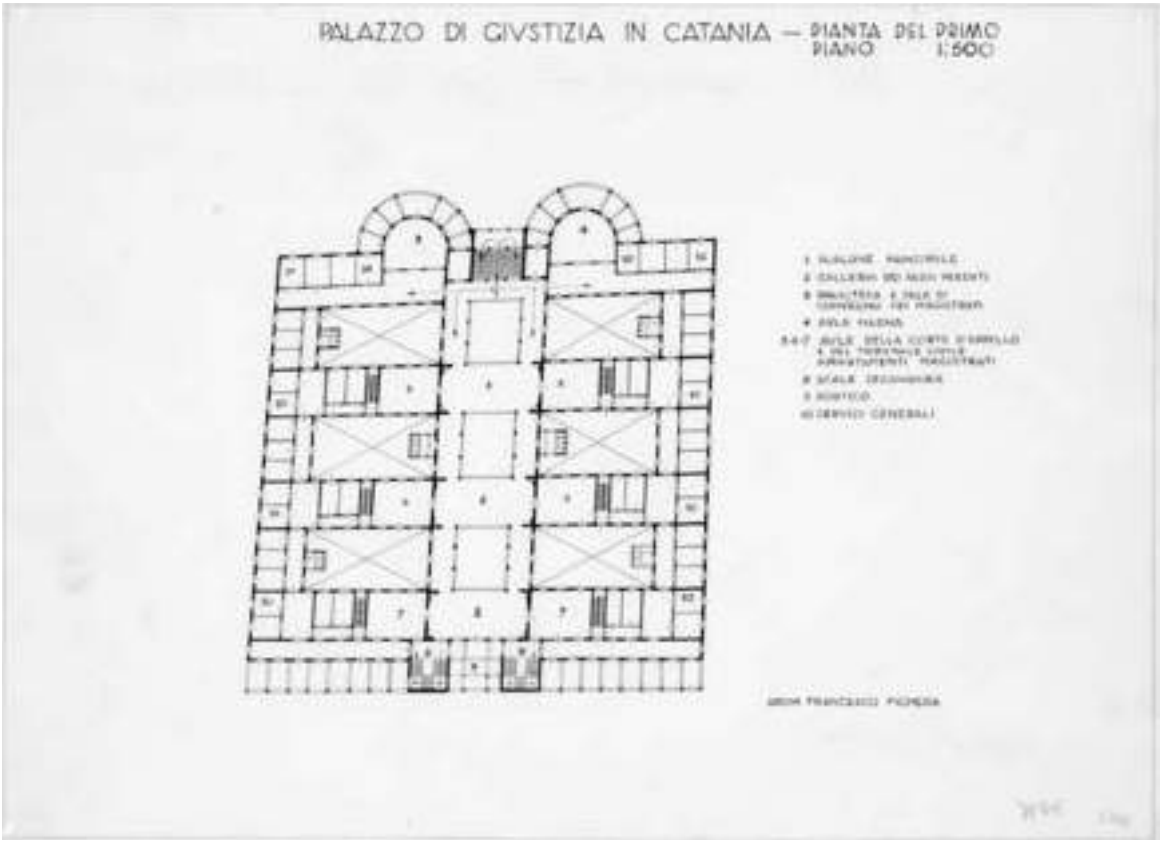

Fig. 364. F. Fichera, Palazzo di Giustizia di Catania, prospettiva principale, prospetti laterali e posteriore, scala 1:200, terza versione, MuRa, Fondo Fichera.






365. F. Fichera, Palazzo di Giustizia in Catania, prospettiva e planimetria generale, scala 1:1000, terza versione, MuRa, Fondo Fichera.




366. F. Fichera, Palazzo di Giustizia di Catania, pianta del piano terreno e del primo piano, scala 1:500, terza versione, MuRa, Fondo Fichera.

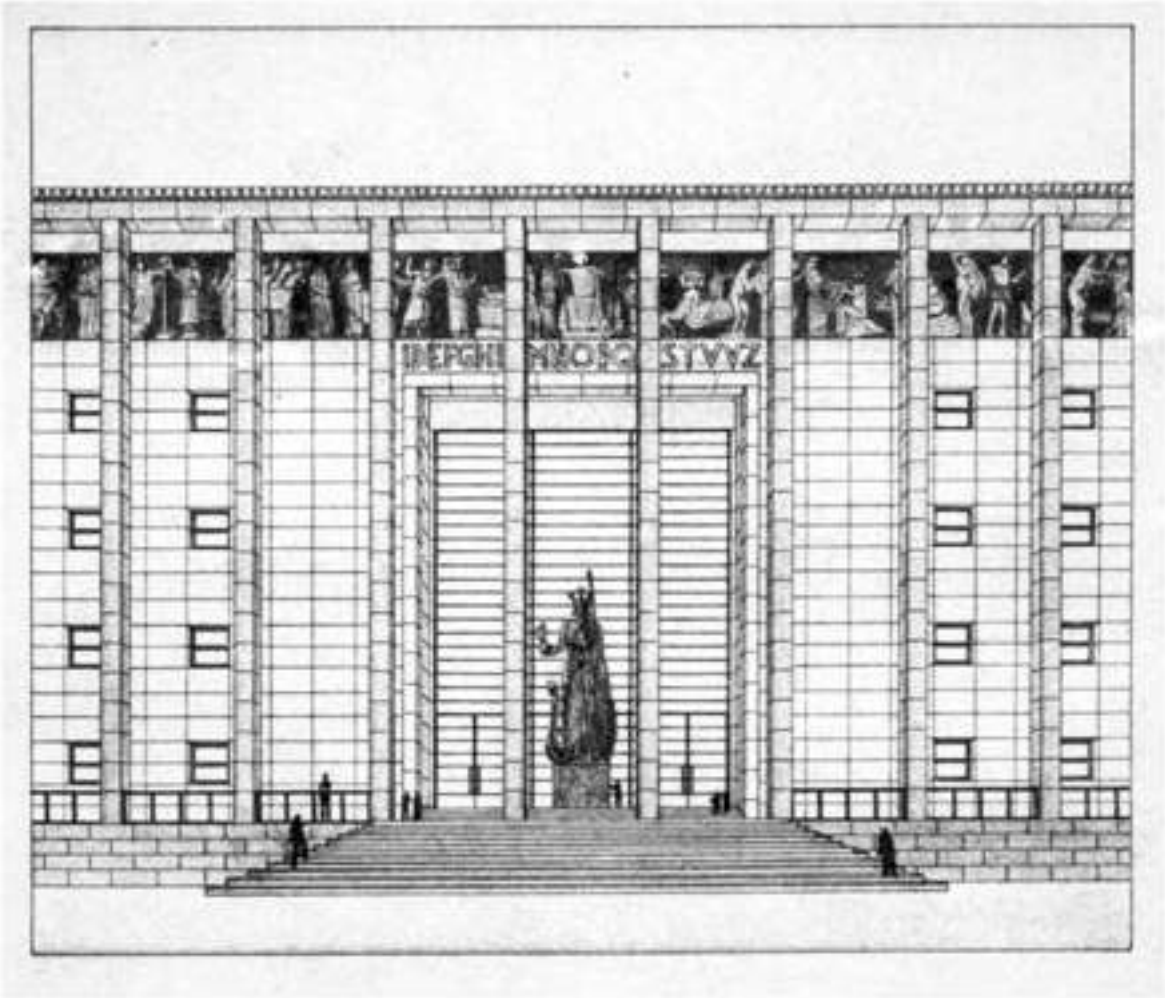
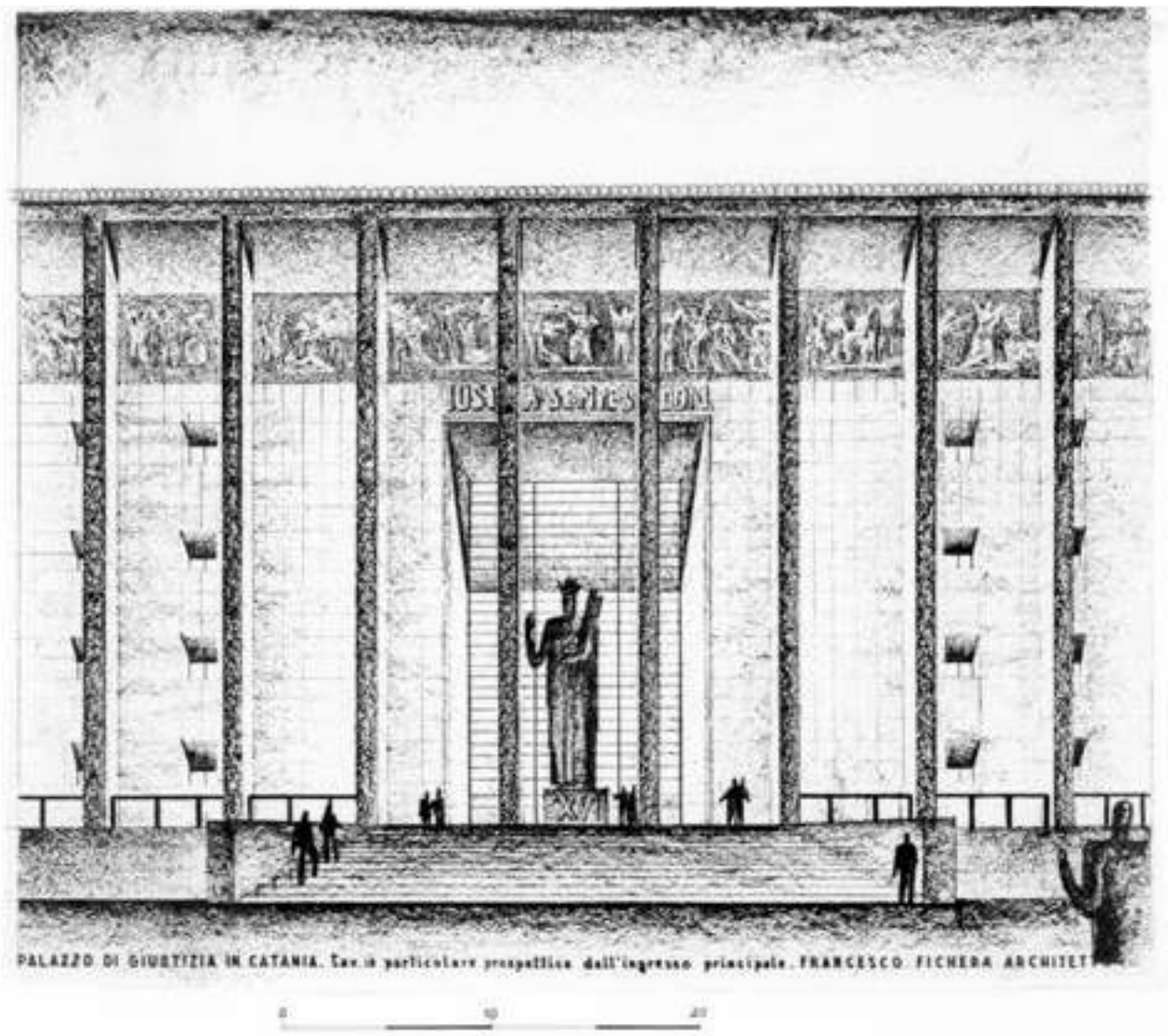


Fig. 367. F. Fichera, Palazzo di Giustizia di Catania, prospettiva principale, progetto definitivo, MuRa, Fondo Fichera.

Fig. 368. F. Fichera, Palazzo di Giustizia di Catania, dettaglio della prospettiva principale, progetto definitivo, MuRa, Fondo Fichera.



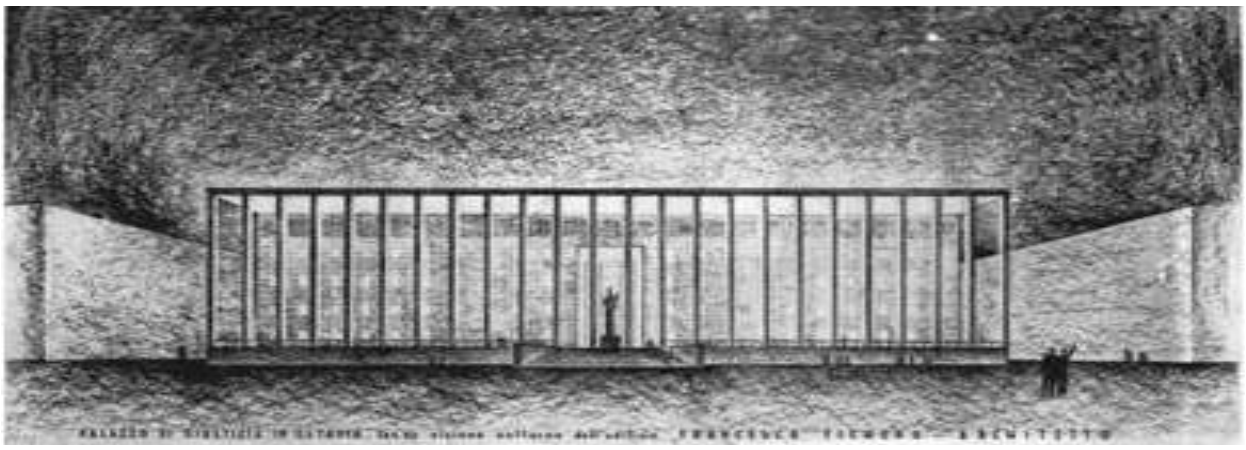
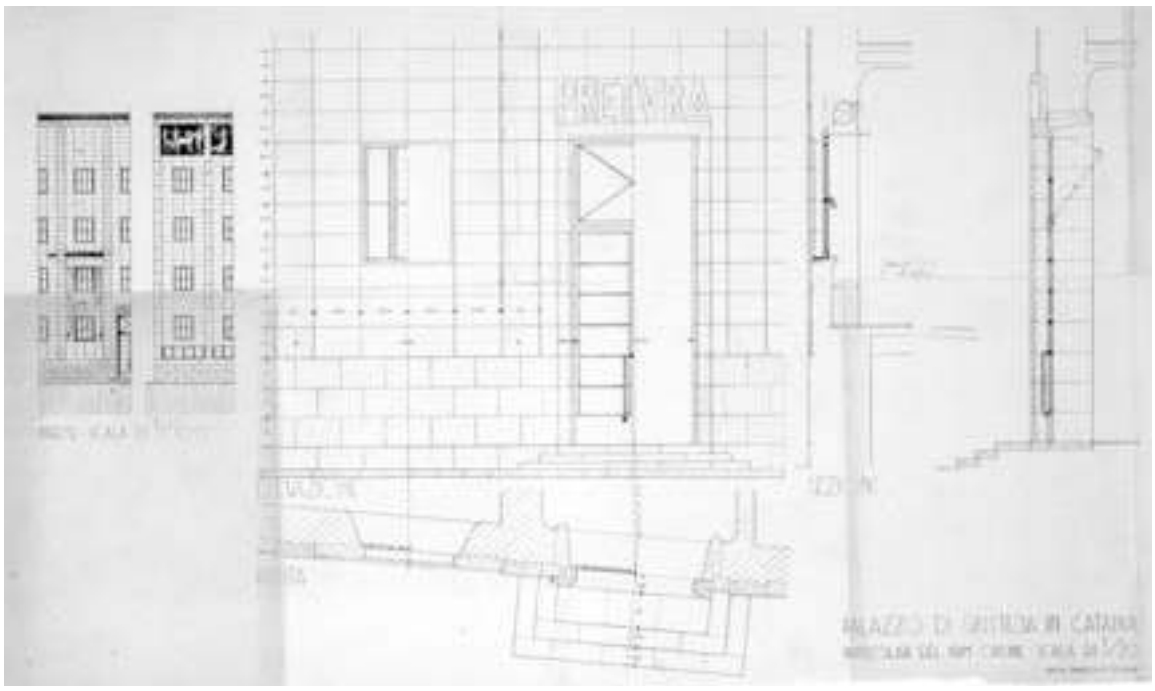
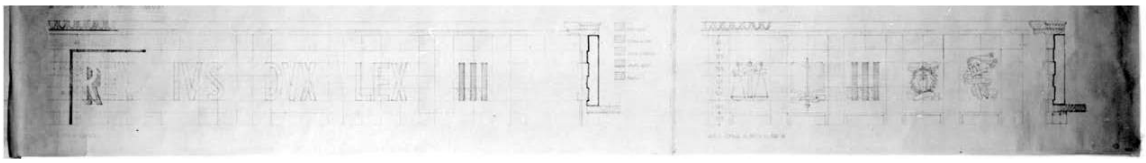



Fig. 369. F. Fichera, Palazzo di Giustizia di Catania, tav. 18, particolare prospettico dall'ingresso principale, MuRa, Fondo Fichera.

Fig. 370. F. Fichera, Palazzo di Giustizia di Catania, tav. 22, visione notturna dell'edificio, MuRa, Fondo Fichera.





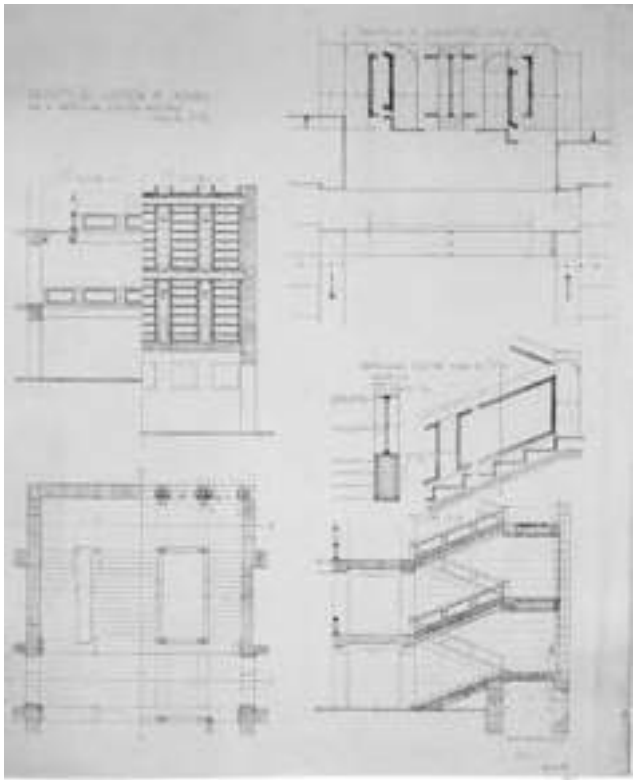


Fig. 371. F. Fichera, Palazzo di Giustizia di Catania, particolari del primo ordine e sezione, scala 1:20, MuRa, Fondo Fichera.

Fig. 372. F. Fichera, Palazzo di Giustizia di Catania, dettagli decorativi esterni, MuRa, Fondo Fichera.

Fig. 373. F. Fichera, Palazzo di Giustizia di Catania, tav. 9, particolari scalone principale, scala 1:50, e particolari scalone e al pianerottolo, scala 1:10, MuRa, Fondo Fichera.

Fig. 374. M. Piacentini, *Recenti opere di Francesco Fichera*, in “Architettura”, XVIII, 10, ottobre 1939, copertina.

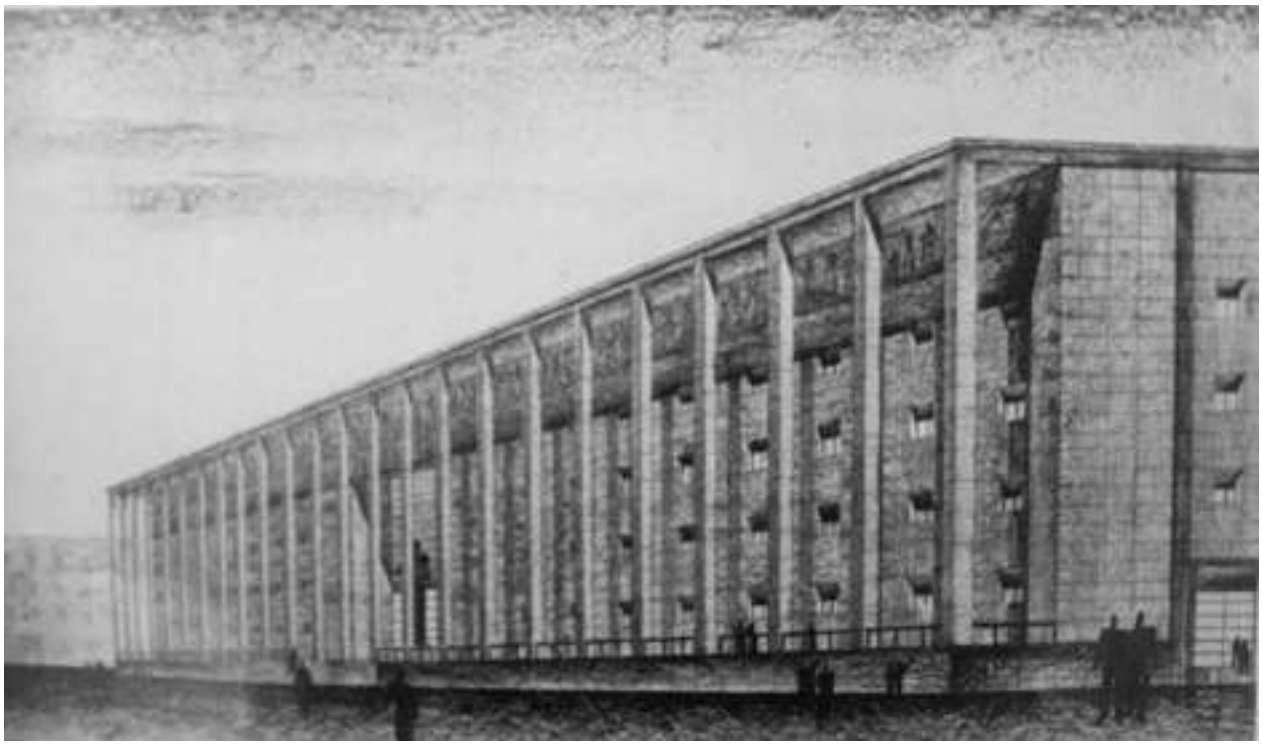


Fig. 375. F. Fichera, Palazzo di Giustizia di Catania, in M. Piacentini, *Recenti opere di Francesco Fichera*, “Architettura”, XVIII, 10, ottobre 1939, pp. 602-603.

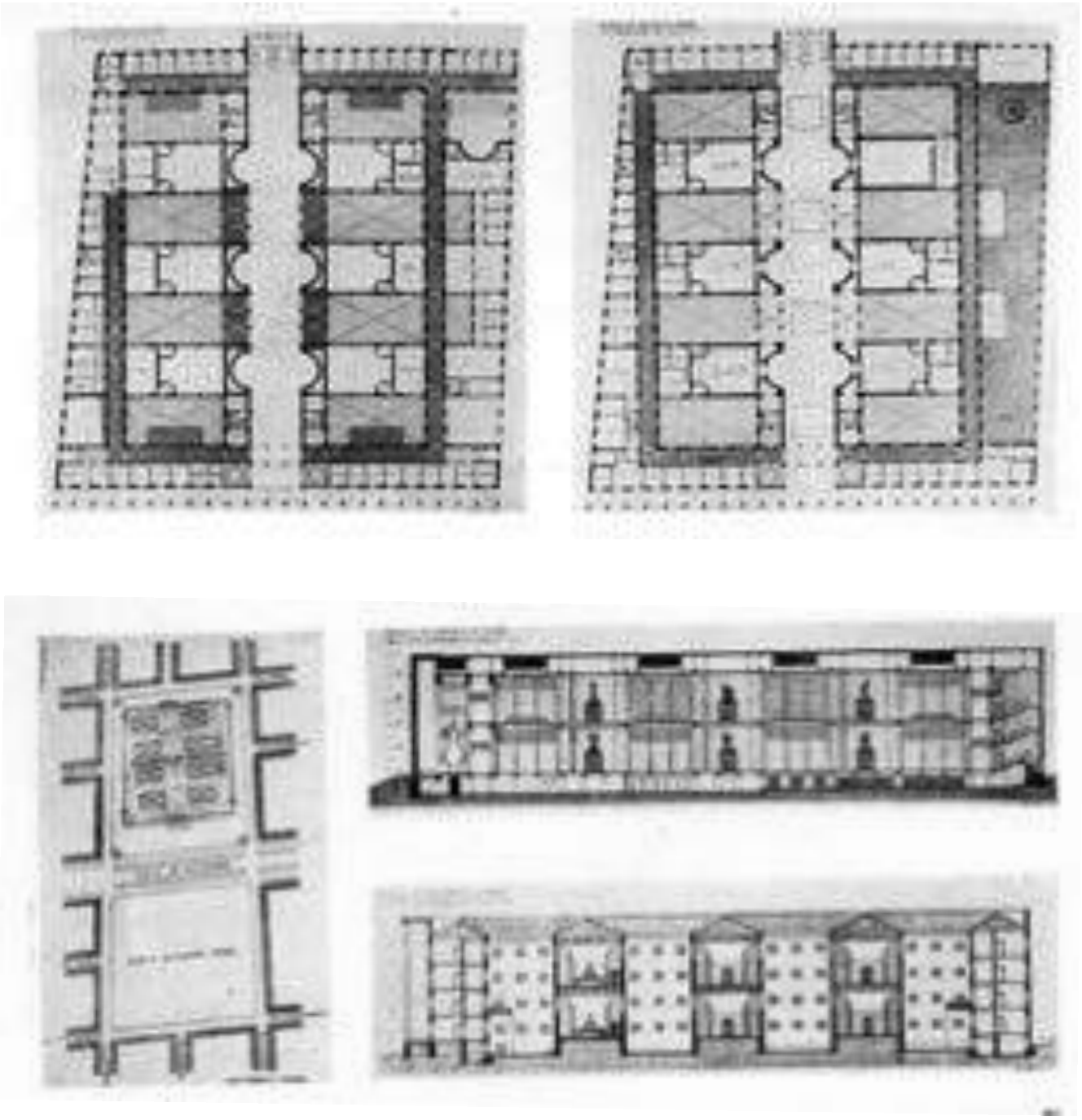


Fig. 376. F. Fichera, Palazzo di Giustizia di Catania, piante e sezioni, in M. Piacentini, *Recenti opere di Francesco Fichera*, in “Architettura”, XVIII, 10, ottobre 1939, pp. 600-601.

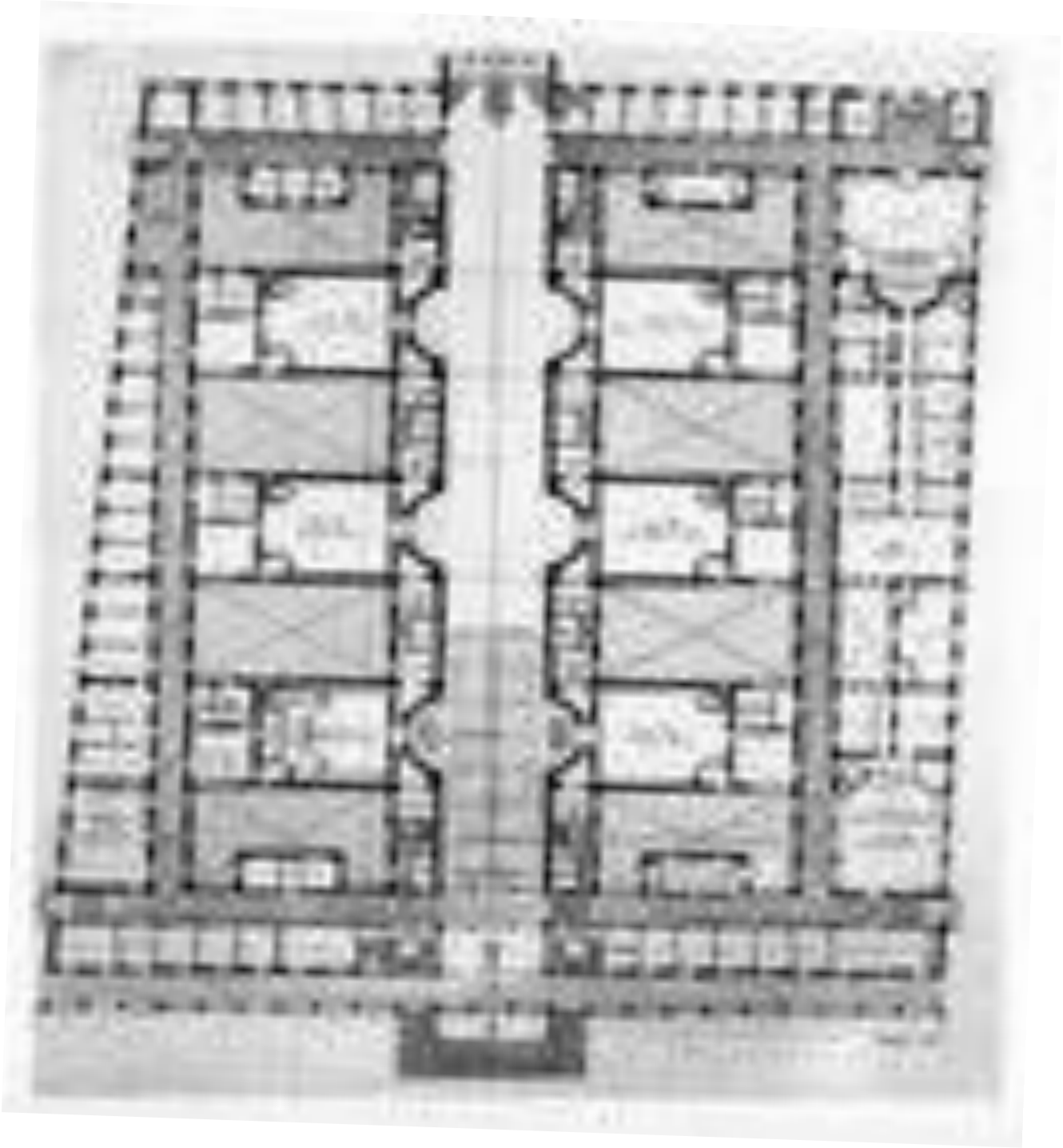


Fig. 377. F. Fichera, Palazzo di Giustizia di Catania, pianta e prospettiva centrale, in M. Piacentini, *Recenti opere di Francesco Fichera*, in “Architettura”, XVIII, 10, ottobre 1939, pp. 600-601.

Fig. 378. F. Fichera, Palazzo di Giustizia di Catania, prospettiva d'insieme, tavola a colori, in M. Piacentini, *Recenti opere di Francesco Fichera*, in "Architettura", XVIII, 10, ottobre 1939, s. p.

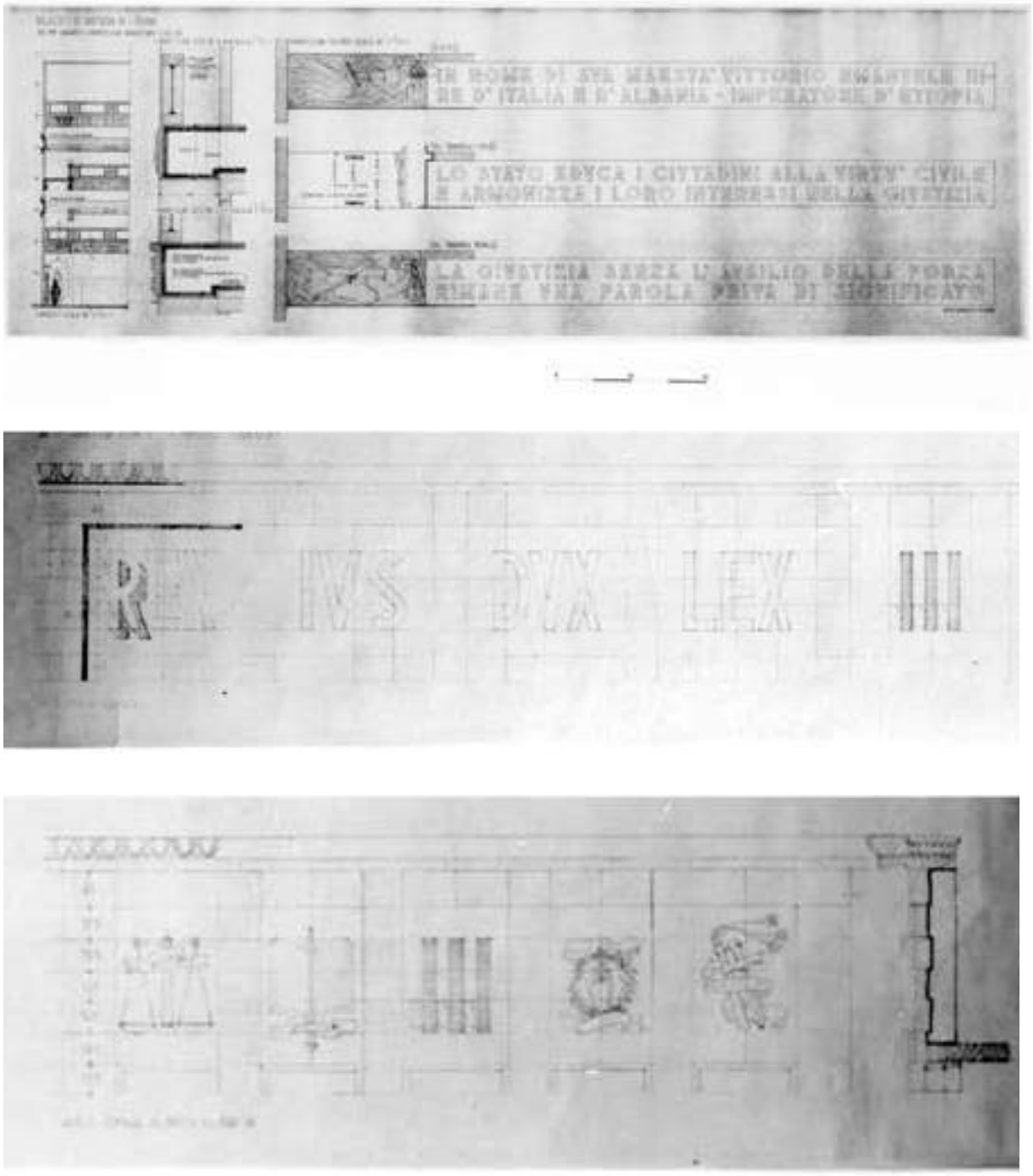
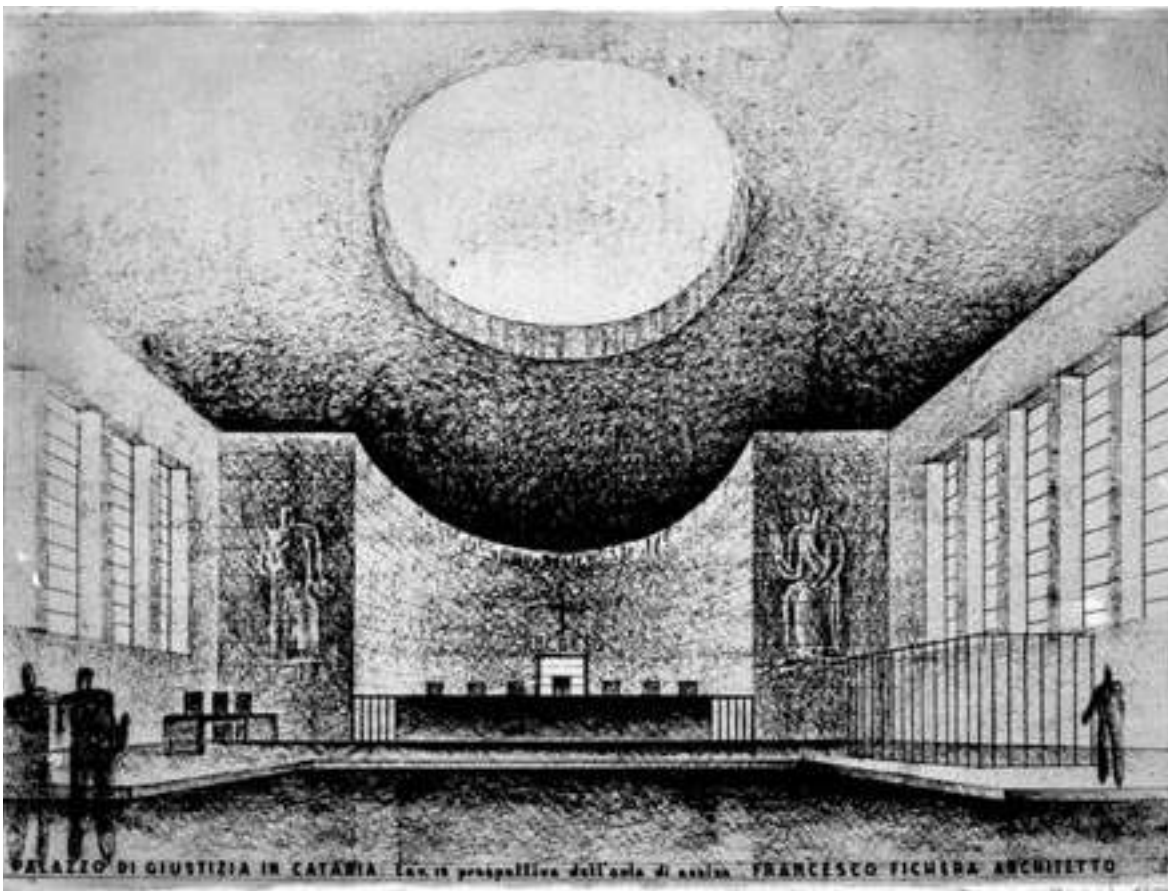


Fig. 379. F. Fichera, Palazzo di Giustizia di Catania, tav. 9 bis, variante e particolari parapetti scalone, scala 1:10, MuRa, Fondo Fichera.

Fig. 380. F. Fichera, Palazzo di Giustizia di Catania, dettagli decorativi esterni, MuRa, Fondo Fichera.



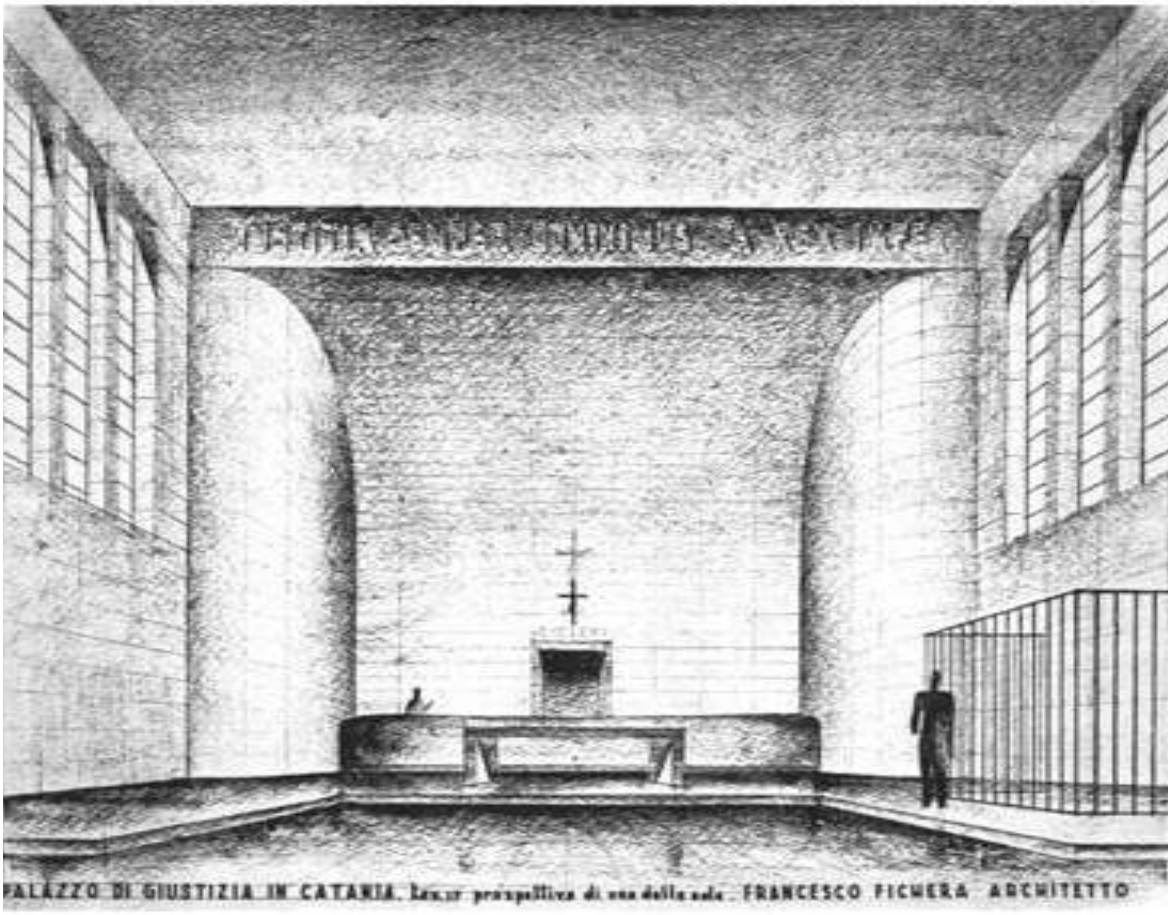
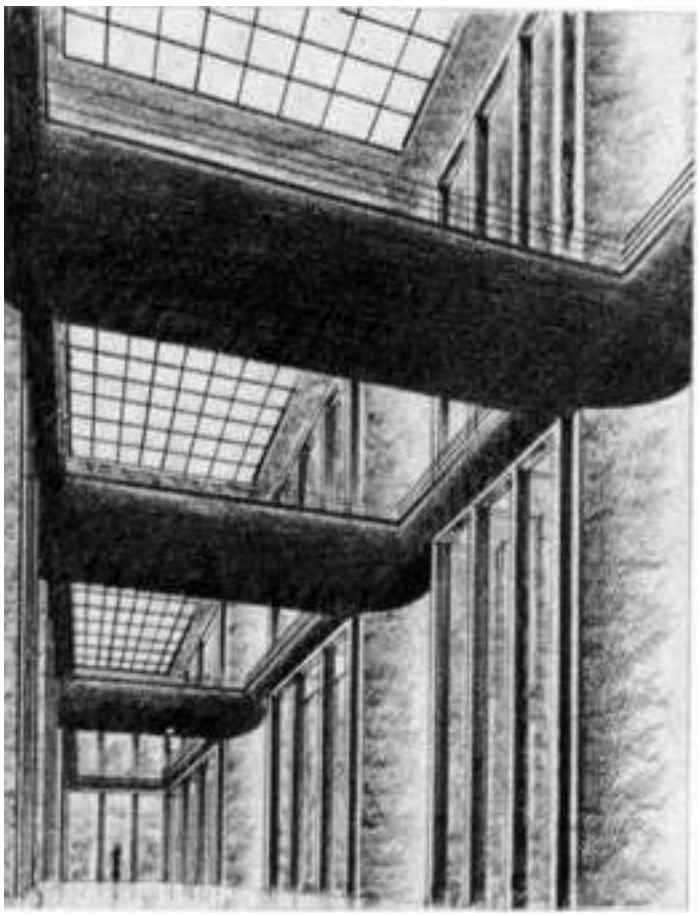




Fig. 381. F. Fichera, Palazzo di Giustizia di Catania, tav. 18, prospettiva dell'aula di assise, tav. 17, prospettiva di una delle aule, MuRa, Fondo Fichera.



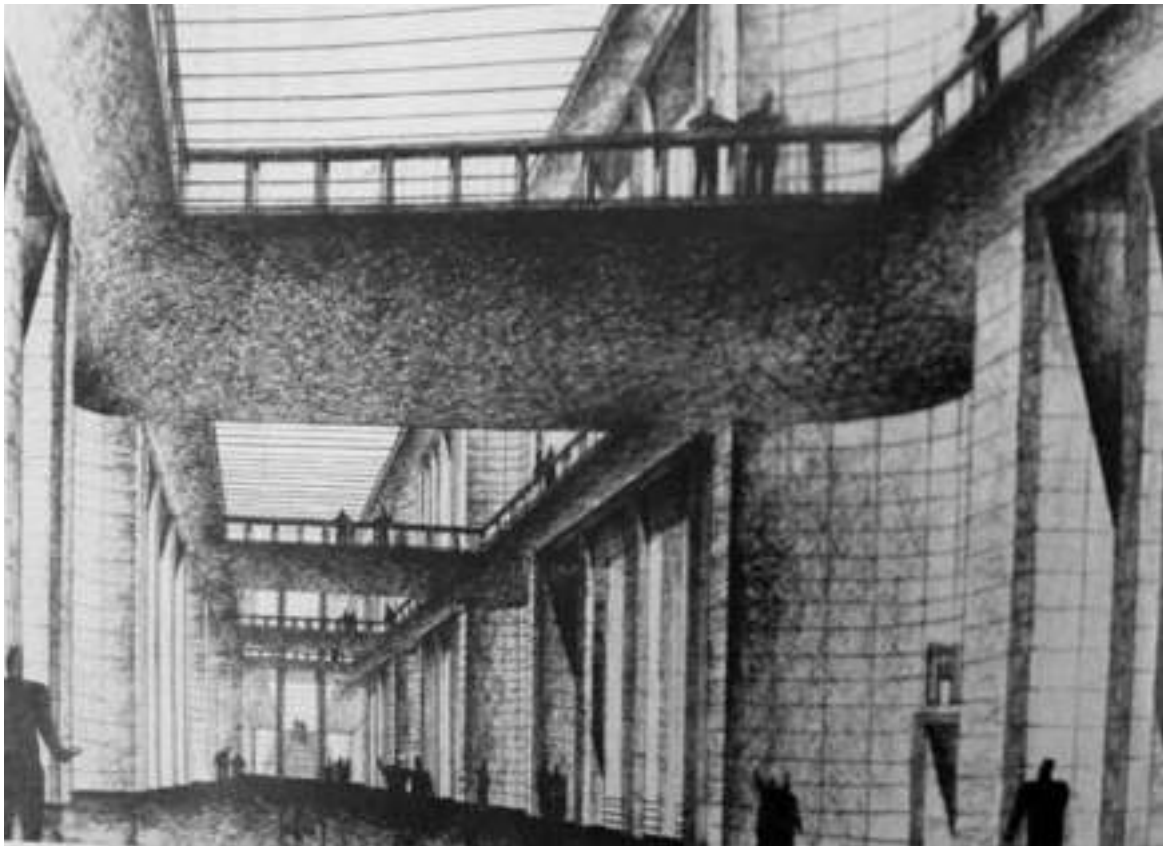


Fig. 382. F. Fichera, Palazzo di Giustizia di Catania, galleria centrale, in M. Piacentini, *Recenti opere di Francesco Fichera*, “Architettura”, XVIII, 10, ottobre 1939, p. 604.

Fig. 383. F. Fichera, Palazzo di Giustizia di Catania, prospetto laterale e dettaglio ingresso Pretura.

Fig. 383 bis. F. Fichera, Palazzo di Giustizia di Catania, prospetto principale e prospetto laterale.

Fig. 384. F. Fichera, Palazzo di Giustizia di Catania, prospetto posteriore e prospetto laterale.

Fig. 385. F. Fichera, Palazzo di Giustizia di Catania, dettagli decorativi nel prospetto posteriore.

Fig. 385 bis. F. Fichera, Palazzo di Giustizia di Catania, prospetto posteriore e dettagli decorazioni scultoree.

Fig. 386. F. Fichera, Palazzo di Giustizia di Catania, dettagli decorativi dell'ingresso principale.

Fig. 387. M. Piacentini, Palazzo delle Poste di Brescia, in R. Pacini, *La sistemazione del centro di Brescia dell'architetto Marcello Piacentini,* "Architettura", dicembre 1932, p. 657.

# DOMENICO MARIA LAZZARO

Fig. 388. Mimì Lazzaro. www.antoniorandazzo.it.

Fig. 389. M. M. Lazzaro, *La Giustizia,* Palazzo di Giustizia di Catania.

Fig. 389 bis. M. M. Lazzaro, dettaglio de' *La Giustizia* e ingresso principale del Palazzo di Giustizia di Catania.

Fig. 390. Giotto, Cappella degli Scrovegni, Padova, dettaglio della Giustizia. it.wikipedia.org.

Fig. 391. F. Fichera, Palazzo di Giustizia di Catania, dettaglio dell'ingresso principale.

Fig. 392. A. Laprade, Musée des Colonies (oggi Palais de la Porte Dorée), Parigi, Exposition Coloniale, 1931. immagine di H. Manuel, www.palais-portedoree.fr.

Fig. 393. A. Laprade, Musée des Colonies (oggi Palais de la Porte Dorée), Parigi, Exposition Coloniale,1931. www.worldfairs.info.

Fig. 394. L. E. Drivier, *Athéna,* Parigi, fontaine de la Porte Dorée. upload.wikimedia.org.

Fig. 395. A. Bourdelle, *La France éternelle,* Parigi, Palais de Tokyo. paris1900.lartnouveau.com.

Fig. 396. A. Laprade, Palais de la Porte Dorée, Parigi.

Fig. 397. A. Martini, *Minerva,* e M. Piacentini, Rettorato della Sapienza, Roma. www.romatoday.it.
Fig. 398. M. M. Lazzaro, *Minerva,* Palazzo delle Scienze, Catania. istitutoartecatania.myblog.it.

Fig. 399. M. M. Lazzaro, candelabri bronzei in piazza Università, Catania (dettagli della leggenda del Paladino Uzeta e della leggenda di Colapesce).

Fig. 400. M. M. Lazzaro, *L'offerta dei pani*, Monumento al Cardinale Dusmet, Catania.

Fig. 401. M. M. Lazzaro, *Mercurio,* Palazzo della Borsa, Catania. istitutoartecatania.myblog.it.

Fig. 402. M. M. Lazzaro, *Autoritratto con compagna.* www.antoniorandazzo.it.

Fig. 403. M. M. Lazzaro, *Ladro di arance.* www.antoniorandazzo.it.

Fig. 404. M. M. Lazzaro, *Colapesce.* istitutoartecatania.myblog.it.

Fig. 405. M. M. Lazzaro, *Giuda Taddeo,* Duomo di Messina.

Fig. 406. M. M. Lazzaro, i *Malavoglia,* Acitrezza. www.artefascista.it.

# EUGENIO RUSSO

Fig. 407. F. Fichera, Palazzo di Giustizia di Catania. Dettagli del fregio di E. Russo.

Fig. 408. F. Fichera, Palazzo di Giustizia di Catania. Dettagli del fregio di E. Russo.

Fig. 409. F. Fichera, Palazzo di Giustizia di Catania. Dettagli del fregio di E. Russo.

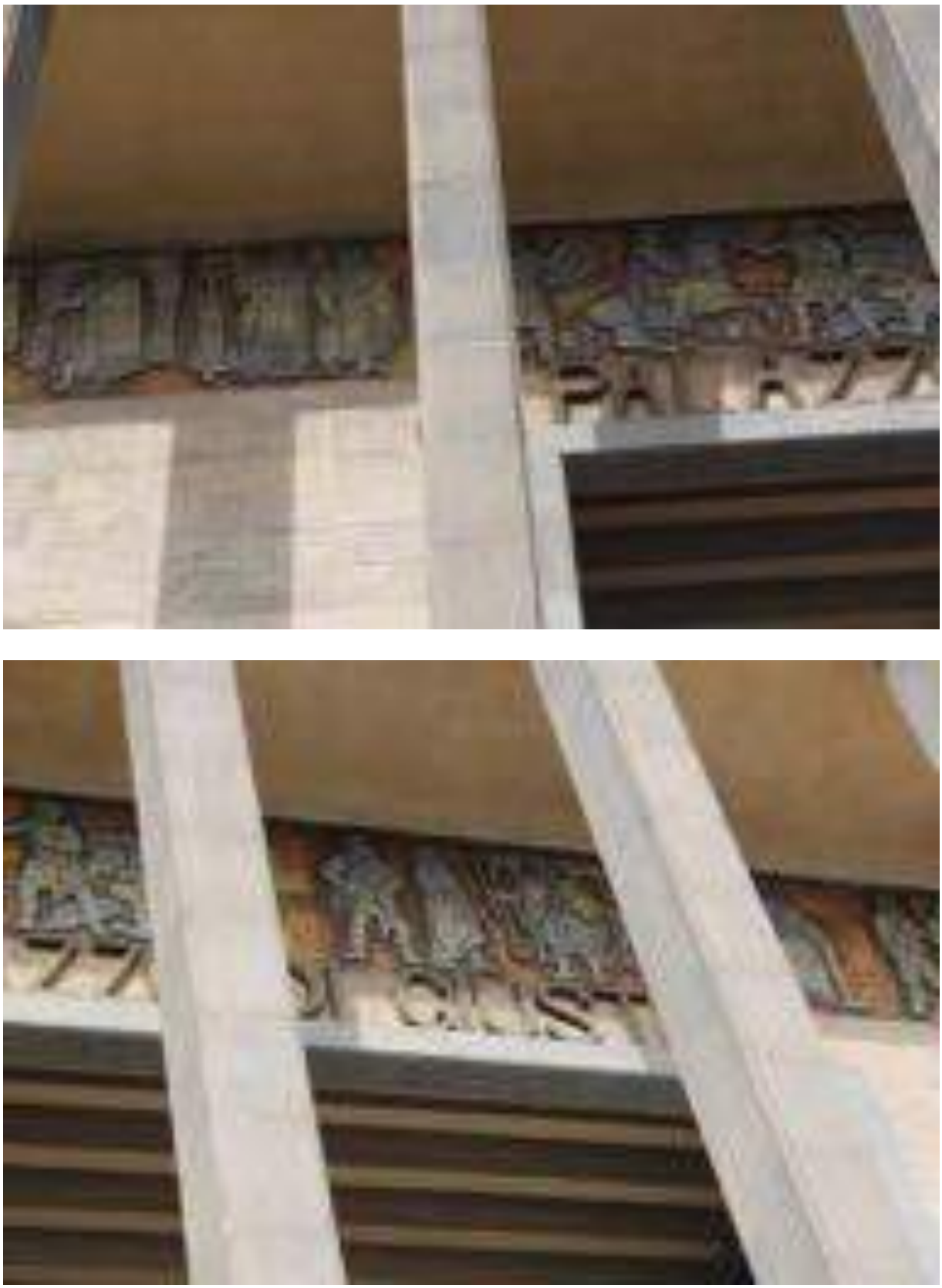


Fig. 410. F. Fichera, Palazzo di Giustizia di Catania. Dettagli del fregio di E. Russo.

Fig. 411. G. Quaroni, bozzetto del fregio decorativo per il Palazzo di Giustizia di Catania, in M. Piacentini, *Recenti opere di Francesco Fichera*, in Architettura, XVIII, 10, ottobre 1939, p. 603.

Fig. 412. E. Russo, fotografia con diverse opere presso lo studio dell'artista, Museo Emilio Greco, Catania.

Fig. 413. E. Russo, disegno, Museo Emilio Greco, Catania.
Fig. 414. E. Russo, *Donna con mantello,* Museo Emilio Greco, Catania.
Fig. 415. E. Russo, *Pesca miracolosa,* Museo Emilio Greco, Catania.

Fig. 416. E. Russo, *Donna con lo scialle,* Museo Emilio Greco, Catania.

Fig. 417. E. Russo, *Pietà,* Museo Emilio Greco, Catania.

# BORGO CASCINO

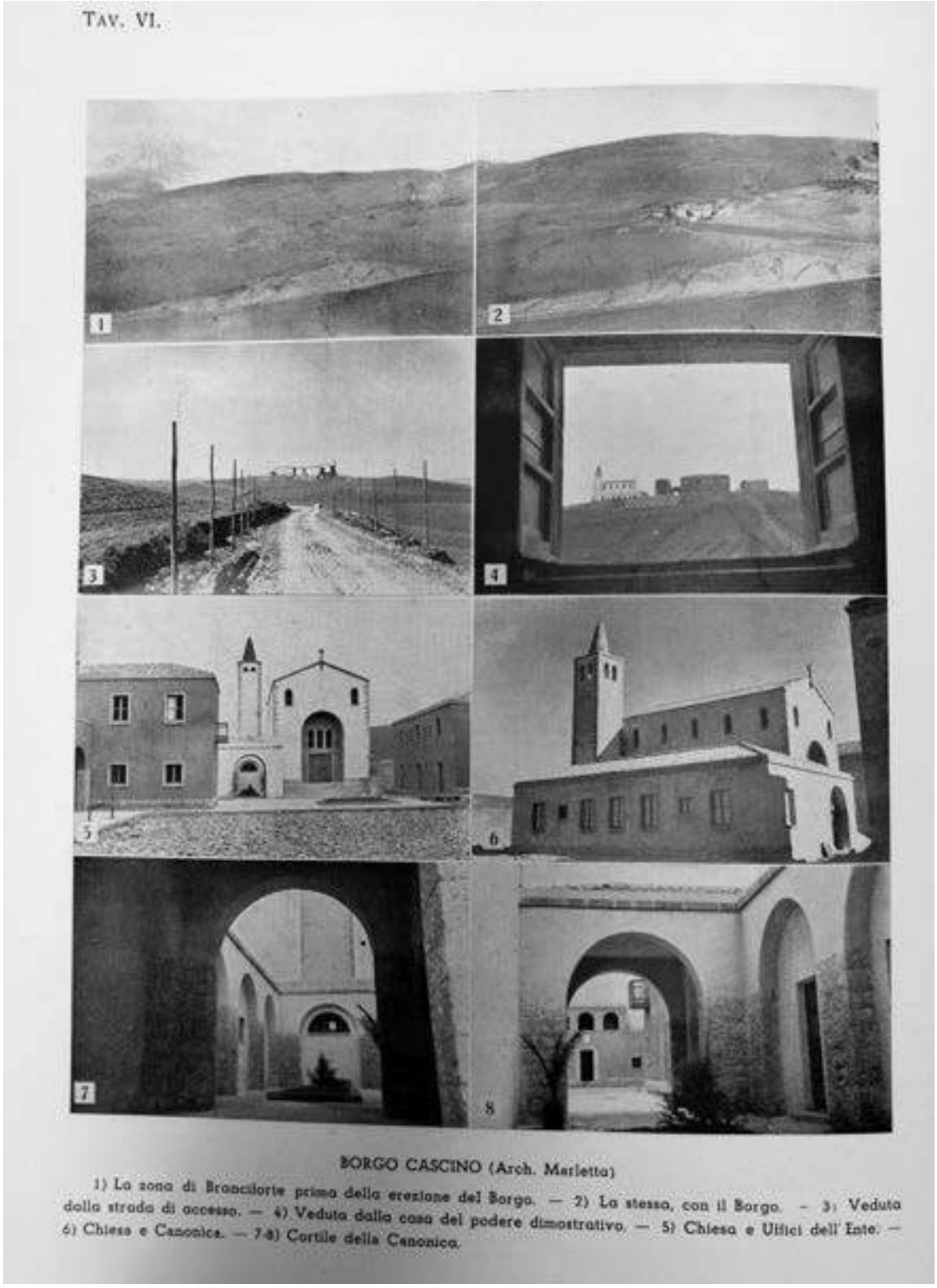



Fig. 418. Vedute di Borgo Cascino, in N. Mazzocchi Alemanni, *L'assalto al latifondo siciliano. Primo anno di azione,* tav. VI.

Fig. 419. Borgo Cascino, in M. Accascina, *I borghi di Sicilia*, in “Architettura”, XX, maggio 1941, pp. 192-193.

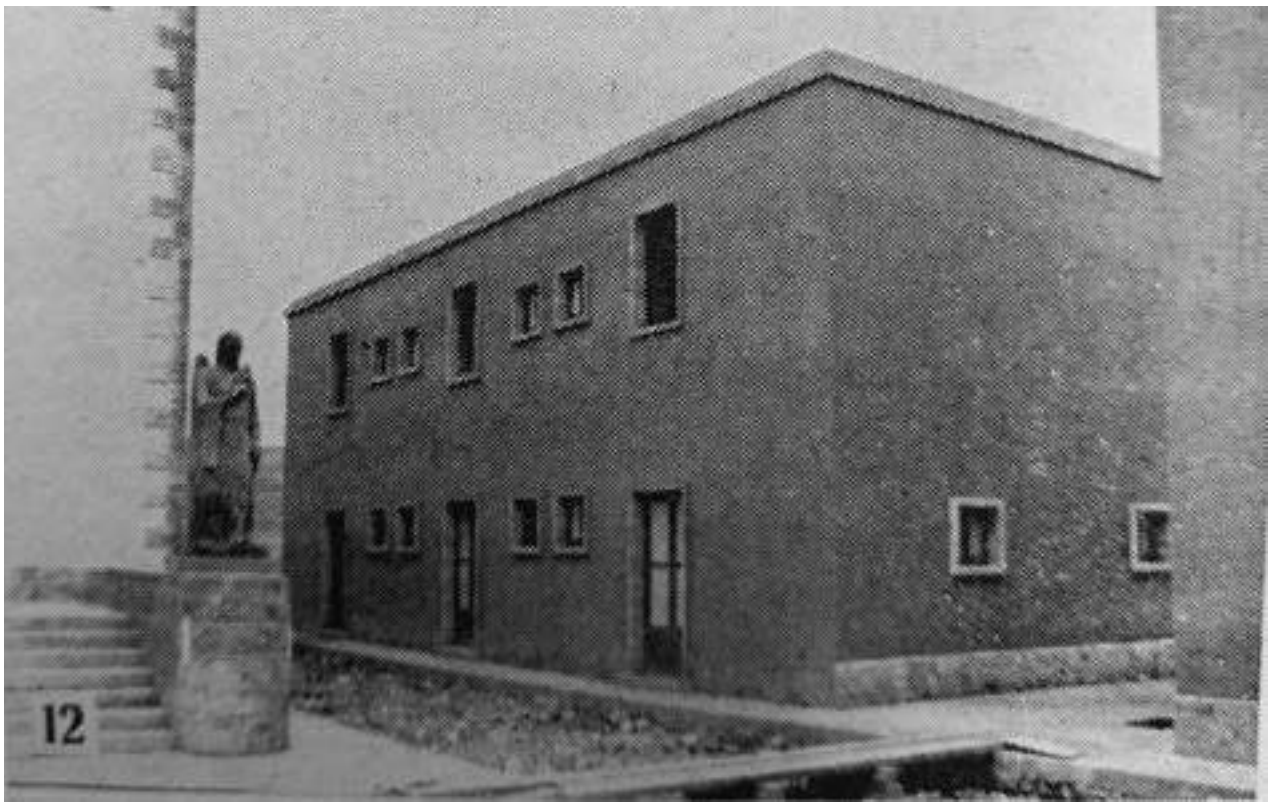



Fig. 420. Borgo Cascino, E. Russo, dettagli dell'*Angelo del Buon Raccolto,* in N. Mazzocchi Alemanni, *L'assalto al latifondo siciliano. Primo anno di azione,* tav. VII.

Fig. 421. C. Comes, *San Francesco a Borgo Cascino.* wwwvoxhumana.blogspot.com.

Fig. 422. C. Comes, decorazioni per la Biblioteca del Palazzo di Giustizia di Catania. www.ordineavvocaticatania.it.

Fig. 423. Interno dell'Aula della Corte d'Assise del Palazzo di Giustizia di Catania. www.zonalocale.it.
Fig. 424. Particolari dei ballatoi del Palazzo di Giustizia di Catania. www.gazzettinonline.it.

Fig. 425. Interni del Palazzo di Giustizia di Catania. livesicilia.it e www.giuseppeberretta.it.

Fig. 426. Palazzo di Giustizia di Catania, Fasi costruttive, in E. Maggiulli, *Il nuovo Palazzo di Giustizia di Catania,* in “Tecnica e Ricostruzione”, 11-12, novembre-dicembre 1953, pp. 241-252.

Fig. 426 bis. Palazzo di Giustizia di Catania, Interni, in E. Maggiulli, *Il nuovo Palazzo di Giustizia di Catania,* in “Tecnica e Ricostruzione”, 11-12, novembre-dicembre 1953, pp. 241-252.

Fig. 426 bis. Palazzo di Giustizia di Catania, Interni, in E. Maggiulli, *Il nuovo Palazzo di Giustizia di Catania,* in “Tecnica e Ricostruzione”, 11-12, novembre-dicembre 1953, pp. 241-252.

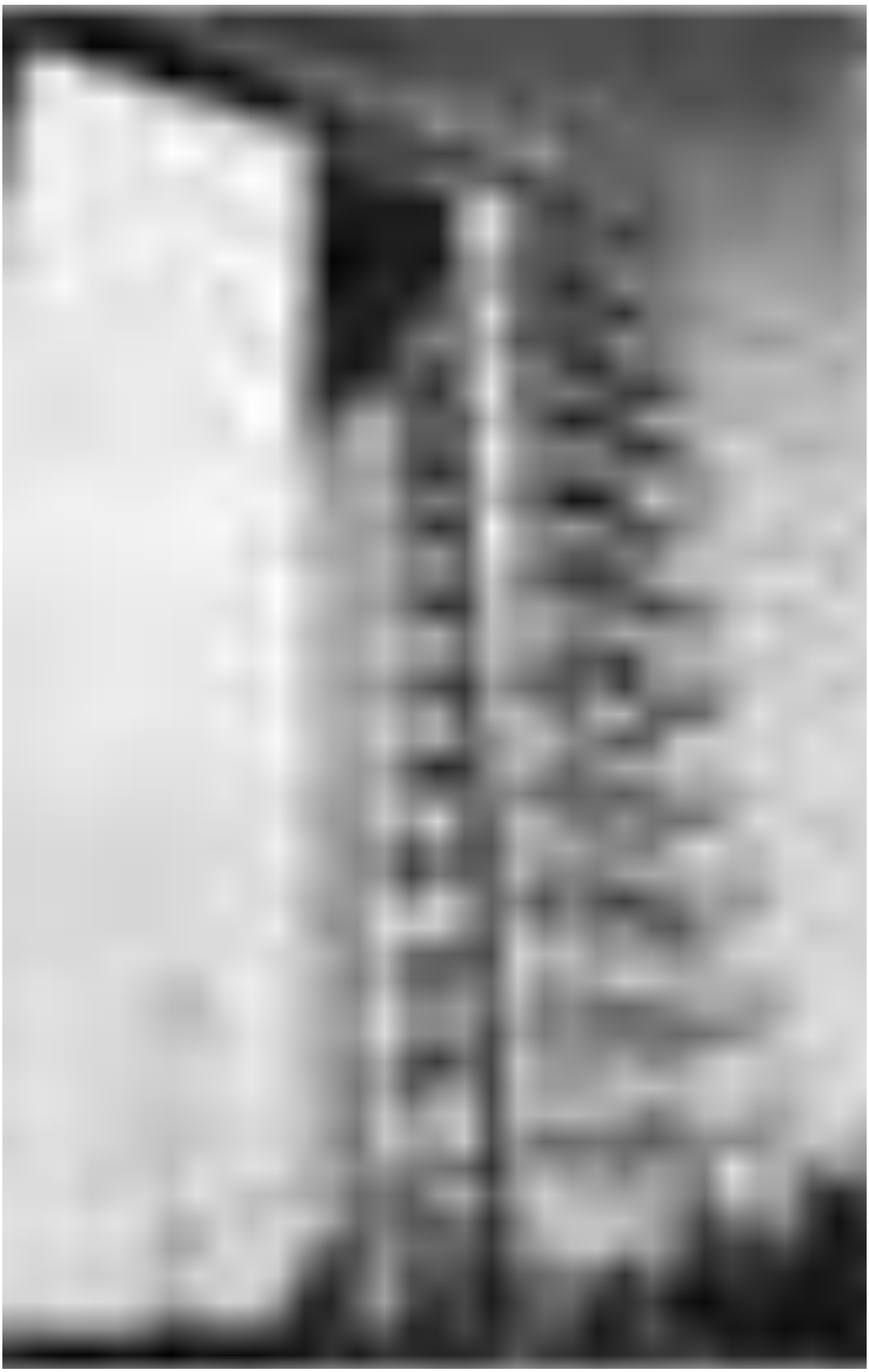


Fig. 427. Palazzo di Giustizia di Catania, Fasi costruttive, in E. Maggiulli, *Il nuovo Palazzo di Giustizia di Catania,* in “Tecnica e Ricostruzione”, 11-12, novembre-dicembre 1953, pp. 241-252.

Fig. 427 bis. Palazzo di Giustizia di Catania, Interno durante le fasi costruttive, in E. Maggiulli, *Il nuovo Palazzo di Giustizia di Catania,* in “Tecnica e Ricostruzione”, 11-12, novembre-dicembre 1953, pp. 241-252.

Fig. 427 bis. Palazzo di Giustizia di Catania, Interno durante le fasi costruttive, in E. Maggiulli, *Il nuovo Palazzo di Giustizia di Catania,* in “Tecnica e Ricostruzione”, 11-12, novembre-dicembre 1953, pp. 241-252.

Fig. 427 bis. Palazzo di Giustizia di Catania, Interno durante le fasi costruttive, in E. Maggiulli, *Il nuovo Palazzo di Giustizia di Catania,* in “Tecnica e Ricostruzione”, 11-12, novembre-dicembre 1953, pp. 241-252.

Fig. 428. Palazzo di Giustizia di Catania, Ingressi a due Aule di udienza con opere di C. Florio, in E. Maggiulli, *Il nuovo Palazzo di Giustizia di Catania,* in “Tecnica e Ricostruzione”, 11-12, novembre-dicembre 1953, pp. 241-252.

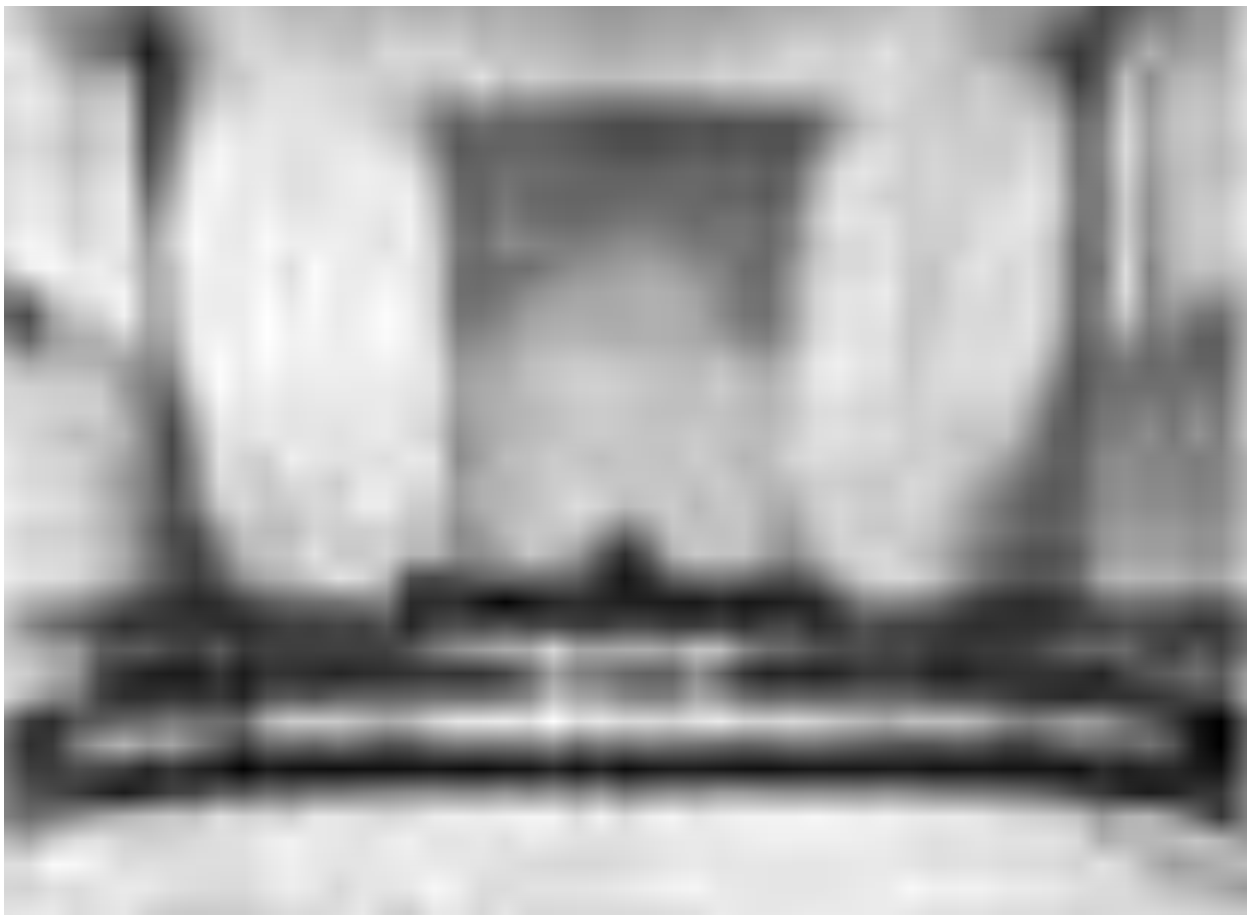


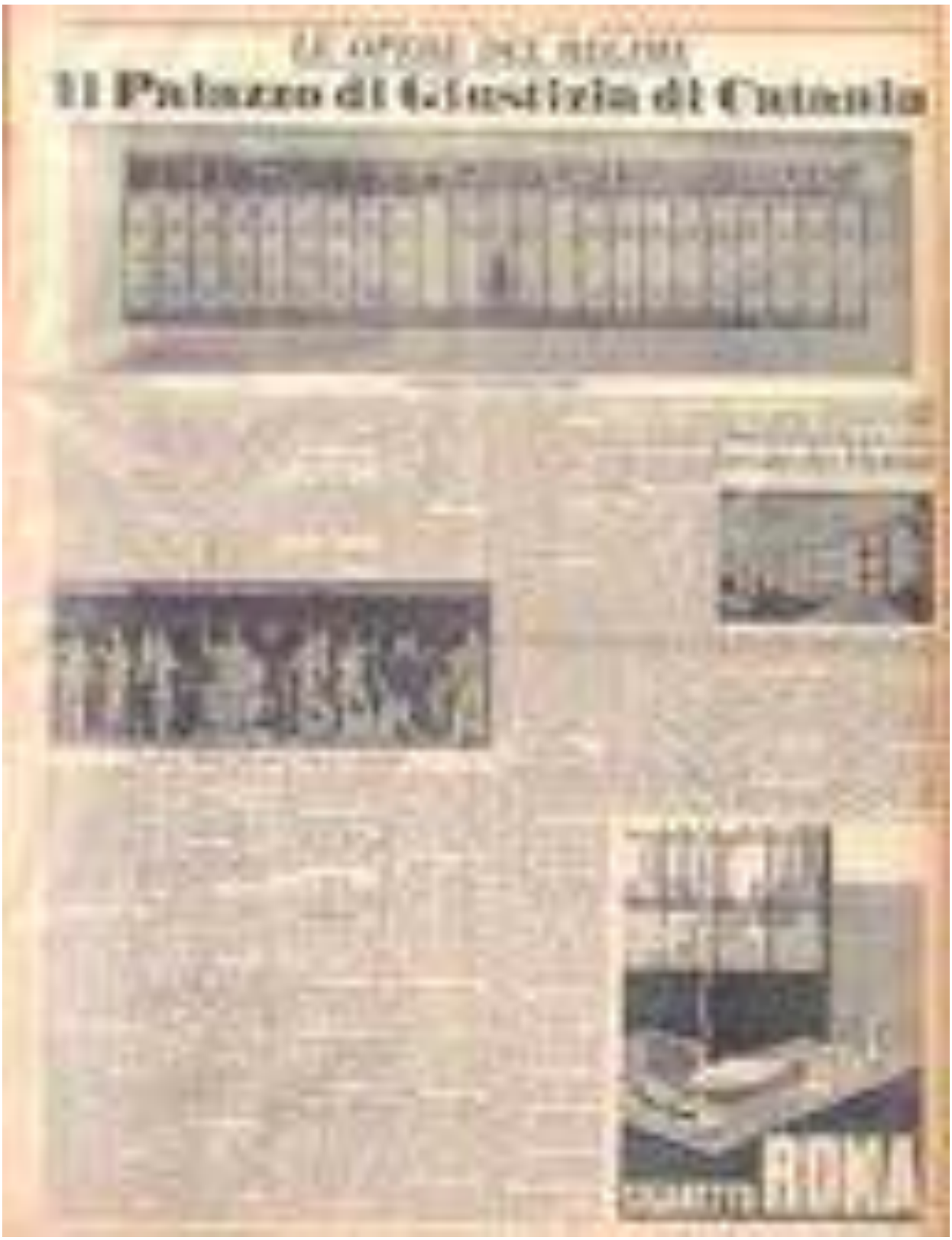
Fig. 428 bis. Palazzo di Giustizia di Catania, Aula di udienza, in E. Maggiulli, *Il nuovo Palazzo di Giustizia di Catania,* in “Tecnica e Ricostruzione”, 11-12, novembre-dicembre 1953, pp. 241-252.

Fig. 428 bis. Palazzo di Giustizia di Catania, interno della Biblioteca con opere di C. Comes, in E. Maggiulli, *Il nuovo Palazzo di Giustizia di Catania,* in “Tecnica e Ricostruzione”, 11-12, novembre-dicembre 1953, pp. 241-252.

Fig. 429. Palazzo di Giustizia di Catania, Fasi costruttive e inaugurazione, in E. Maggiulli, *Il nuovo Palazzo di Giustizia di Catania,* in “Tecnica e Ricostruzione”, 11-12, novembre-dicembre 1953, pp. 241-252.

Fig. 429 bis. Palazzo di Giustizia di Catania, l'edificio appena ultimato, in E. Maggiulli, *Il nuovo Palazzo di Giustizia di Catania,* in "Tecnica e Ricostruzione", 11-12, novembre-dicembre 1953, pp. 241-252.

Fig. 429 bis. Palazzo di Giustizia di Catania, prospettiva dell'edificio e inaugurazione, in E. Maggiulli, *Il nuovo Palazzo di Giustizia di Catania,* in "Tecnica e Ricostruzione", 11-12, novembre-dicembre 1953, pp. 241-252.


LE OPERE DEL REGIME

Il Palazzo di Giustizia di Catania

Fig. 430. N.D.R., *Le opere del Regime. Il Palazzo di Giustizia di Catania*, in “Il Popolo di Sicilia”, 10 agosto 1937.

# CARMELO COMES

Fig. 431. C. Comes, *Dintorni di Catania*, Palazzo D'Orleans, Palermo, in G. Bongiovanni, *Studi e ricerche sulla pittura in Sicilia*, Bagheria (Pa) 2013, p .538.

Fig. 432. C. Comes, *Pescivendola.* Collezione privata. www.pananti.com.

Fig. 433. C. Comes, *Maternità,* in A. Agueci, *Cronache palermitane. La terza Esposizione del sindacato regionale fascista Belle Arti di Sicilia*, in “Emporium”, Vol. LXXV, n. 448, 1932, p. 238.

# CARMELO FLORIO

Fig. 434. Carmelo Florio www.rapisardamoschetto.it.

Fig. 435. C. Florio, San Giuseppe, chiesa di S. Giuseppe al Transito, Catania. www.rapisardamoschetto.it.

Fig. 436. C. Florio, medaglia commemorativa per il I centenario belliniano. www.antoniorandazzo.it.

Fig. 437. C. Florio, fontana in pietra lavica e pietra di Comiso in A. Susini, *Il mobile moderno visto dagli architetti di Roma,* in “Architettura e Arti Decorative”, X, giugno 1931, p. 500.

Fig. 438. C. Florio, medaglia commemorativa per il XVII centenario del martirio di Sant’Agata. nac.bidinside.com.

Fig. 439. Palazzo di Giustizia di Catania, prospetto principale e vista dall'alto. www.google.it.

Fig. 439 bis. Viste del Palazzo di Giustizia di Catania. www.google.it.

Fig. 439 bis. Vista del Palazzo di Giustizia di Catania. www.google.it.

# IMMAGINI
# CAPITOLO VI.
## I PALAZZI DI GIUSTIZIA IN SICILIA: PALERMO

Fig. 440. Prospettiva presentata al Concorso da G. ed E. Rapisardi, in S. Muratori, *Concorso per il nuovo Palazzo di Giustizia di Palermo,* in “Architettura”, XVII, novembre 1938, p. 688.

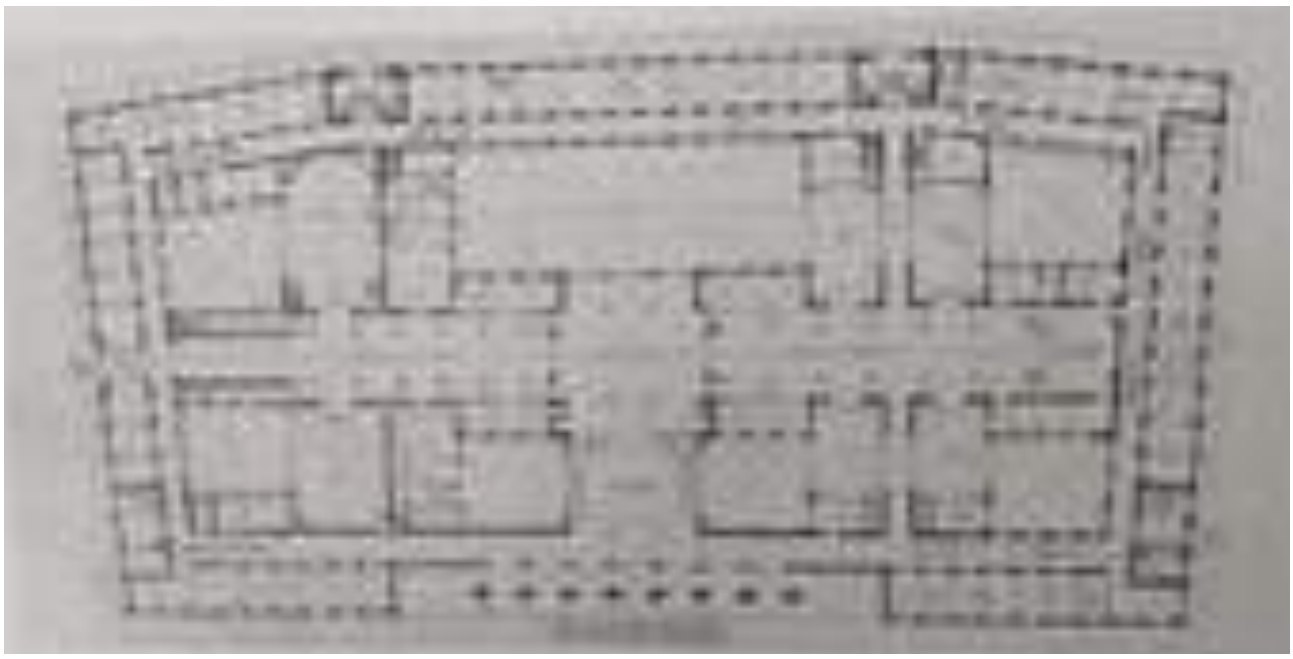


Fig. 440 bis. Planimetrie presentate al Concorso da G. ed E. Rapisardi, in S. Muratori, *Concorso per il nuovo Palazzo di Giustizia di Palermo,* in “Architettura”, XVII, novembre 1938, p. 688.

Fig. 441. Veduta del vestibolo d'onore e dell'ambulacro della Corte d'Assise, in S. Muratori, *Concorso per il nuovo Palazzo di Giustizia di Palermo,* in "Architettura", XVII, novembre 1938, p. 689.

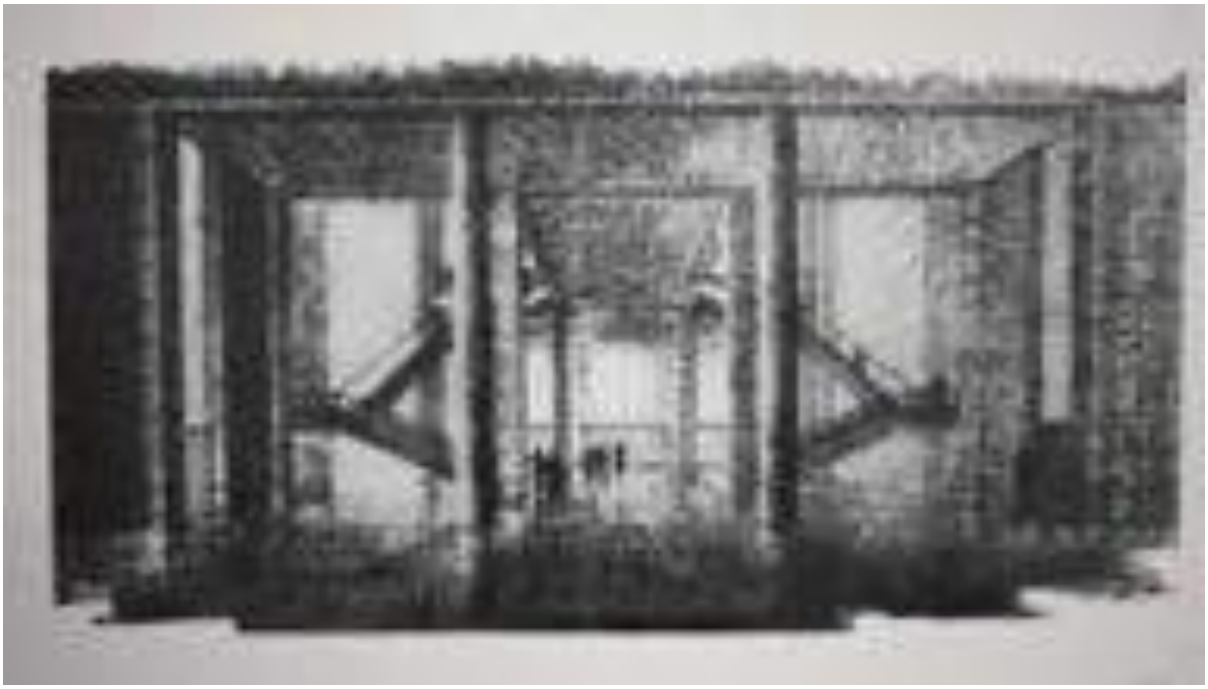


Fig. 442. Veduta del vestibolo d'onore, in S. Muratori, *Concorso per il nuovo Palazzo di Giustizia di Palermo,* in "Architettura", XVII, novembre 1938, p. 689.

Fig. 443. Aula della Corte d'Assise, disegno progettuale per il Concorso del Palazzo di Giustizia di Palermo, 1937, in E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi. Progetti per Siracusa tra cronache e storia,* Roma 2020, p. 250.

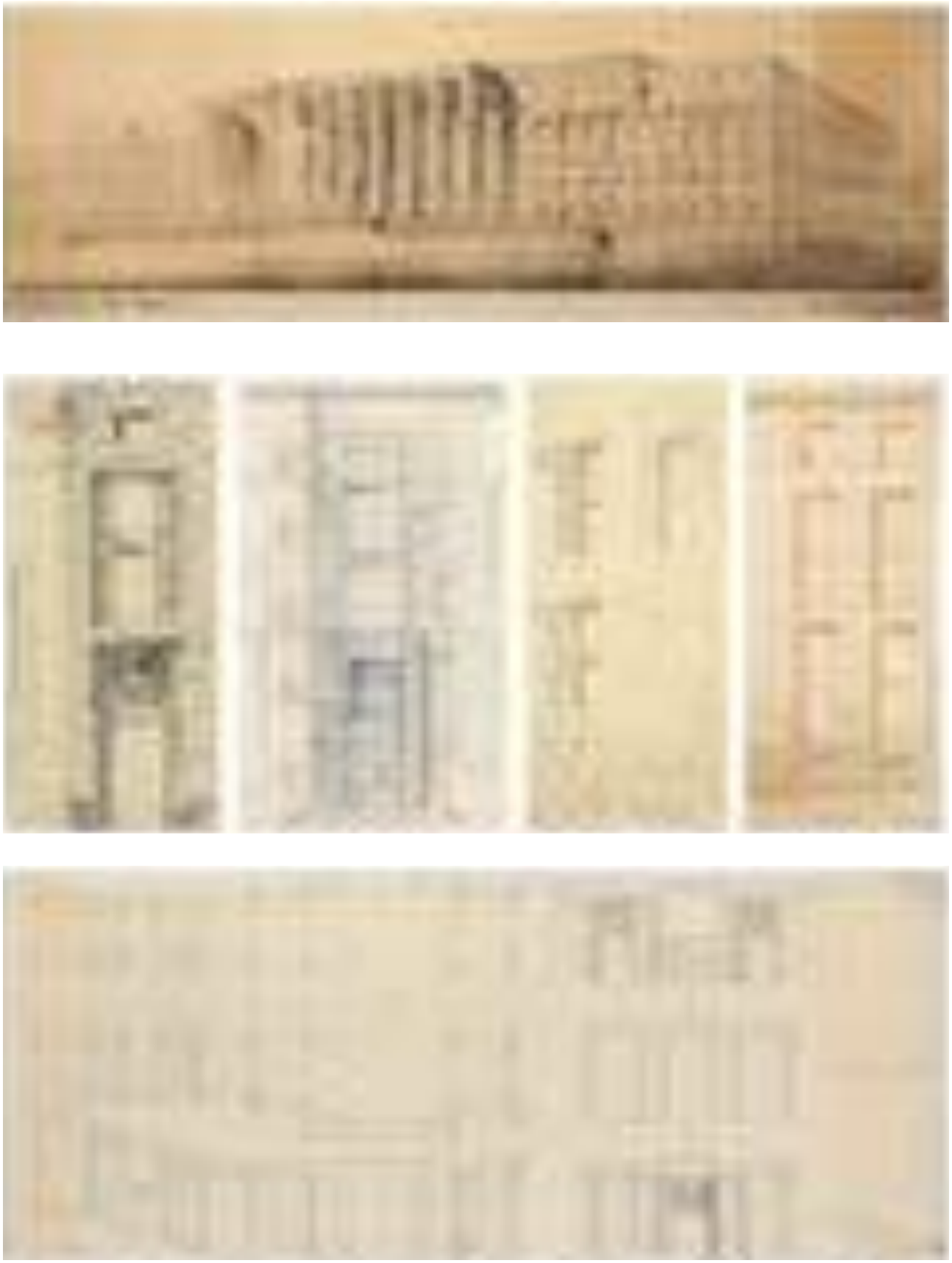


Fig. 444. Disegni progettuali del Palazzo di Giustizia di Palermo, 1937-1941, in E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi. Progetti per Siracusa tra cronache e storia,* Roma 2020, pp. 250-252.

Fig. 445. Progetto presentato da Salvatore Caronia Roberti, in S. Muratori, *Concorso per il nuovo Palazzo di Giustizia di Palermo,* in “Architettura”, XVII, novembre 1938, p. 691.

Fig. 446. Progetto presentato da Salvatore Caronia Roberti, in S. Muratori, *Concorso per il nuovo Palazzo di Giustizia di Palermo,* in “Architettura”, XVII, novembre 1938, p. 692.

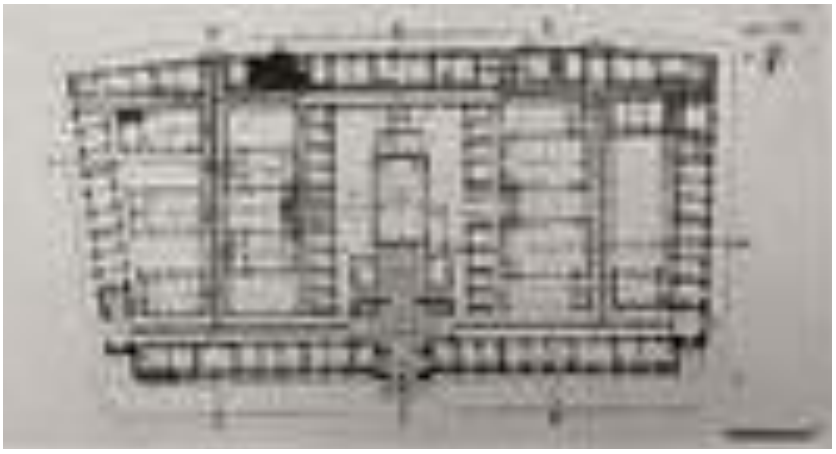


Fig. 446 bis. Progetto presentato da Salvatore Caronia Roberti, in S. Muratori, *Concorso per il nuovo Palazzo di Giustizia di Palermo,* in "Architettura", XVII, novembre 1938, p. 692.

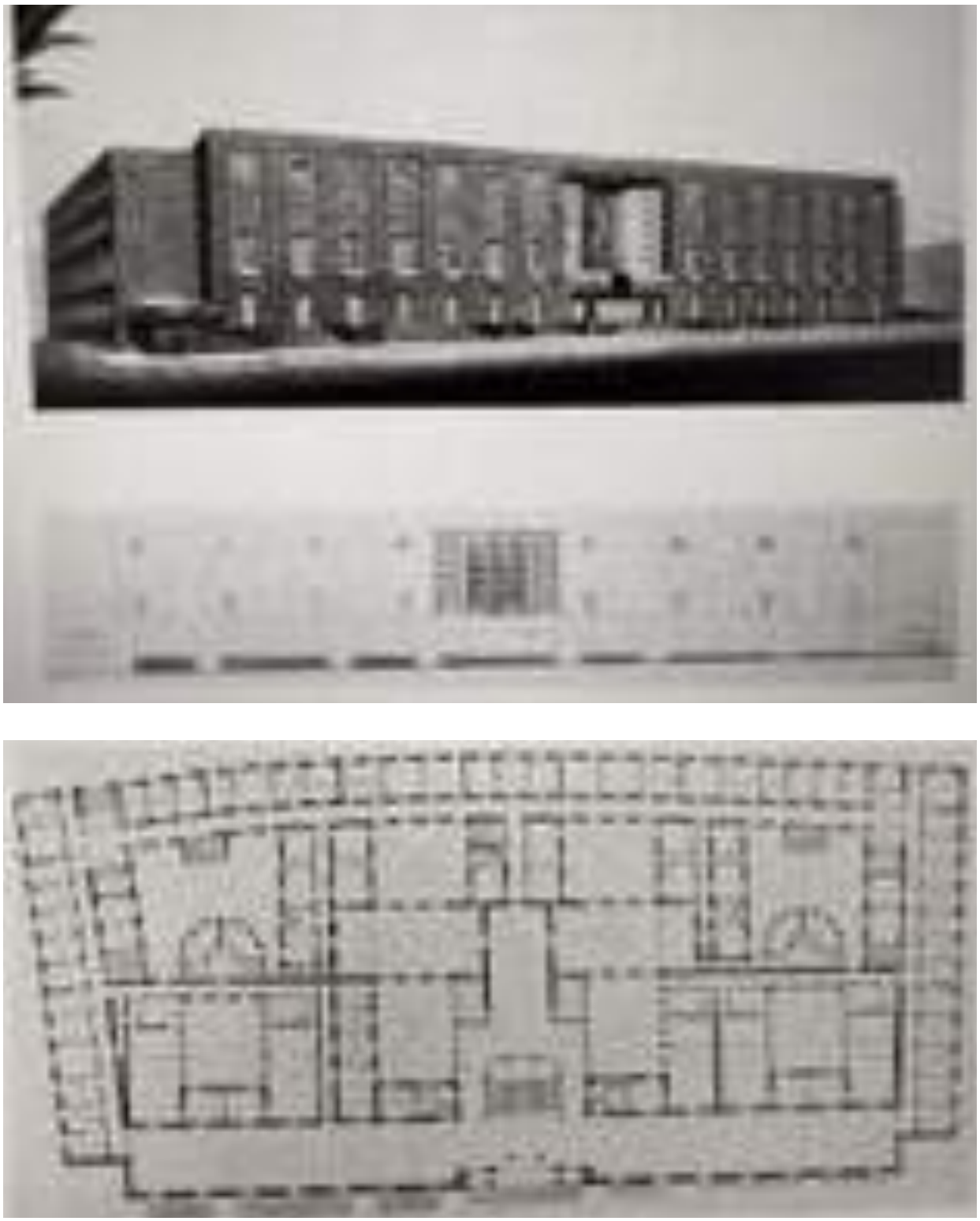


Fig. 447. Progetto presentato da C. Di Maria e V. Salvadore, in S. Muratori, *Concorso per il nuovo Palazzo di Giustizia di Palermo,* in “Architettura”, XVII, novembre 1938, p. 693.

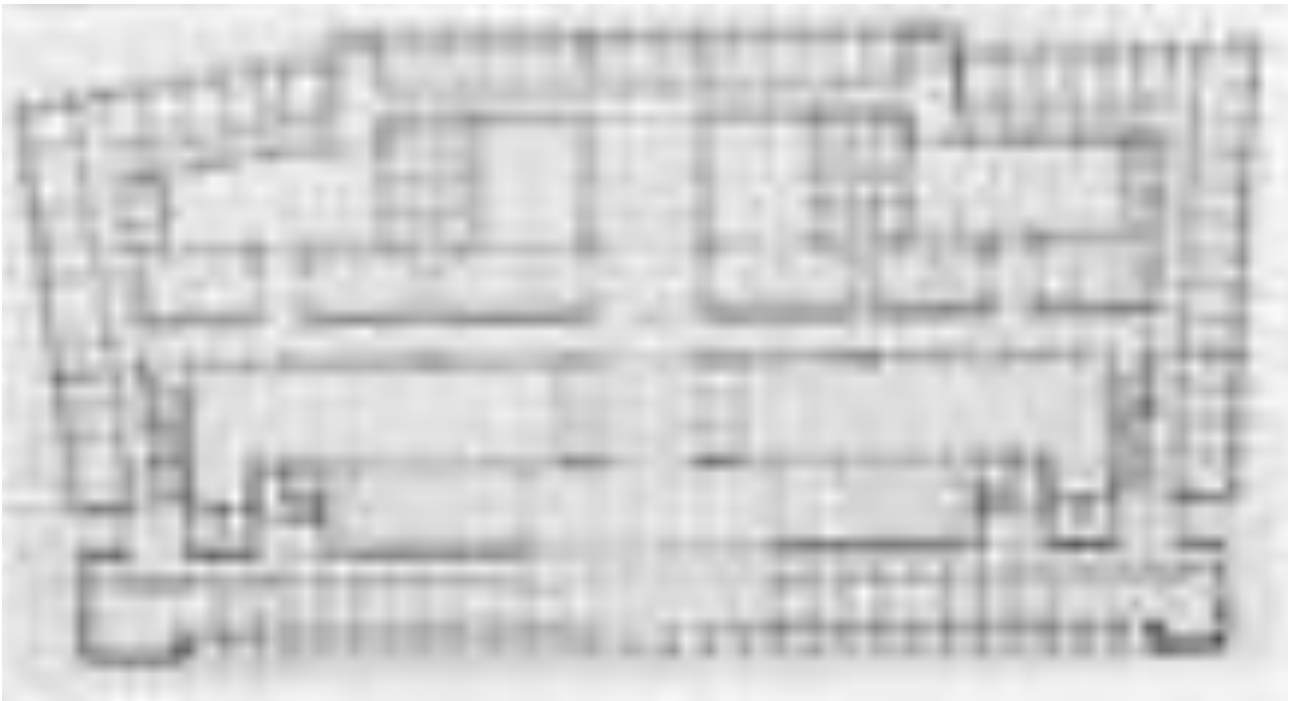


Fig. 448. Progetto presentato da M. Calandra e P. Carbonara, in S. Muratori, *Concorso per il nuovo Palazzo di Giustizia di Palermo,* in “Architettura”, XVII, novembre 1938, p. 694.

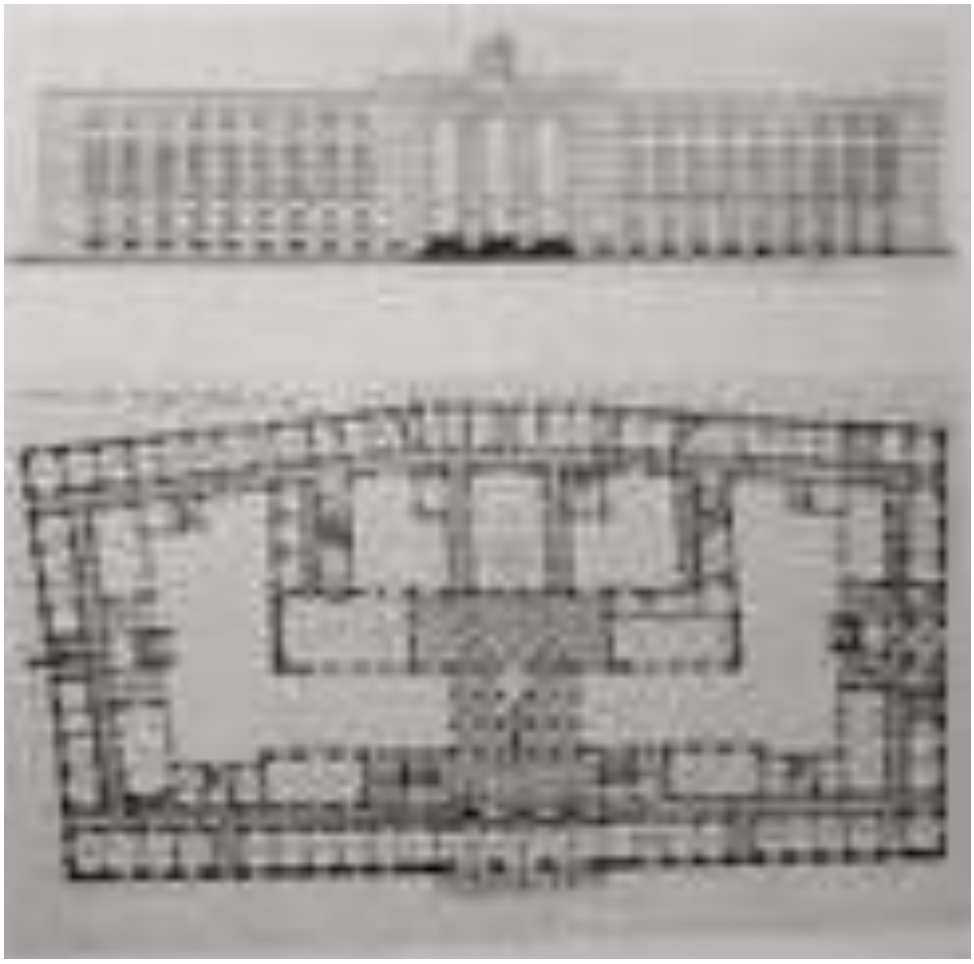


Fig. 449. Progetto presentato da C. Puglisi Allegra, in S. Muratori, *Concorso per il nuovo Palazzo di Giustizia di Palermo,* in “Architettura”, XVII, novembre 1938, p. 695.

Fig. 450. Progetto presentato da U. Perricone Engels, in F. Scibilia, *Ugo Perricone Engel*, in M. Giuffré, P. Barbera (a cura di), *Archivi di architetti e ingegneri in Sicilia 1915-1945*, Palermo 2011, p. 144.

Fig. 451. Progetto presentato da Luigi Epifanio, in M. L. Scozzola, *L'archivio Pirrone. Disegni inediti di architettura,* Università degli Studi di Catania, Dottorato di Ricerca in Teoria e Storia della Rappresentazione, XXIV ciclo, dicembre 2011, p. 42.

# GAETANO ED ERNESTO RAPISARDI

Gaetano ed Ernesto Rapisardi. www.parrocchiadonbosco.it e *Palazzo di Giustizia in Messina,* Messina 1928, p. 18.

Fig. 452. G. ed E. Rapisardi, Concorso per il R. Istituto Tecnico e Liceo Scientifico di Siracusa, in N. d. R., *Risveglio architettonico in Sicilia*, in “Architettura”, XI, giugno 1932, p. 280.

Fig. 453. G. ed E. Rapisardi, disegni progettuali del Palazzo di Giustizia di Campobasso e disegni presentati al Concorso per il Palazzo di Giustizia di Milano, in E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi. Progetti per Siracusa tra cronache e storia,* Roma 2020, pp. 242-244.

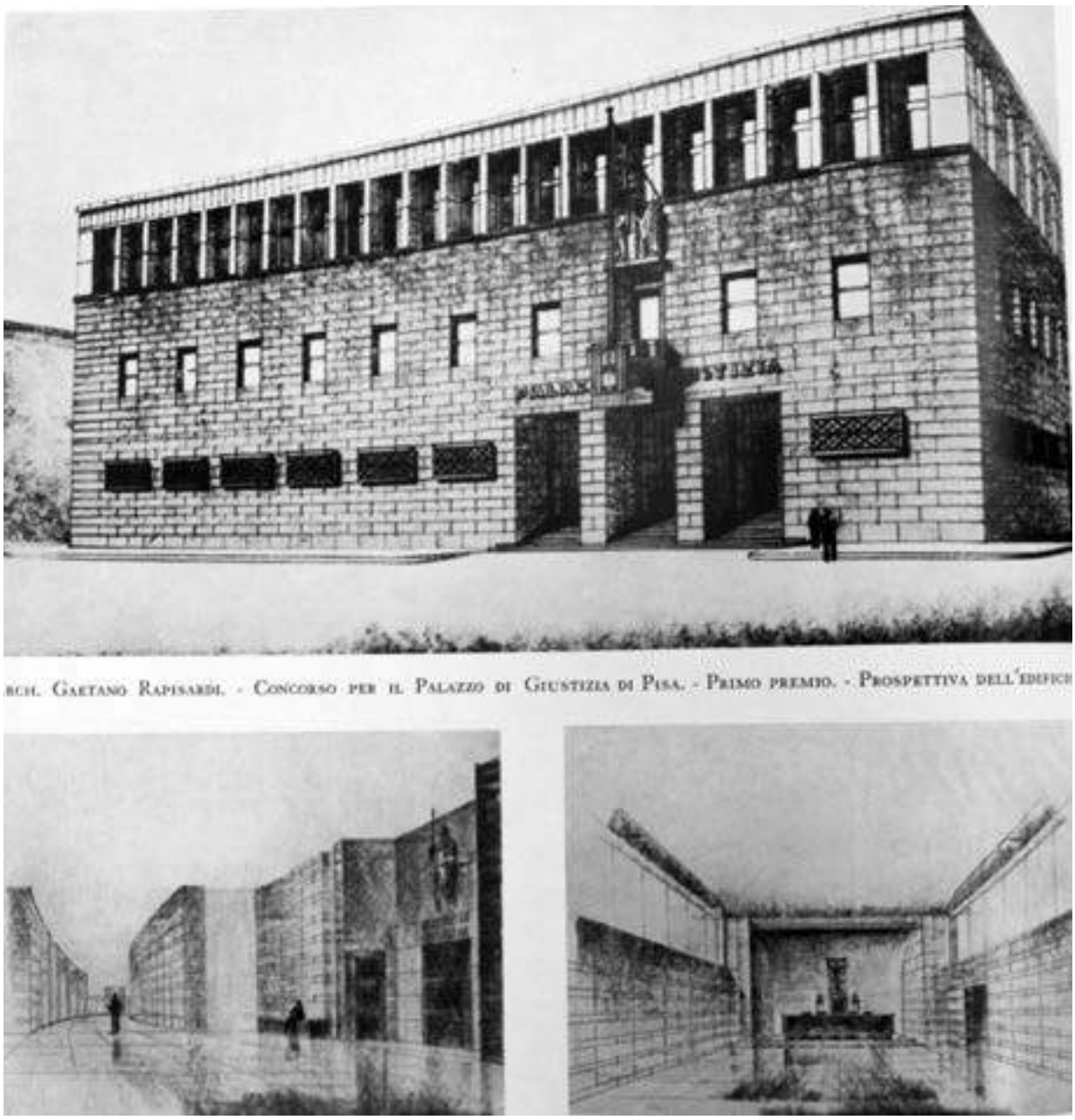



Fig. 454. G. Rapisardi, disegni progettuali del Palazzo di Giustizia di Pisa, in *Concorso per il Palazzo di Giustizia di Pisa*, “Architettura”, XV, n. 11, novembre 1936, pp. 555-560.

Fig. 454 bis. G. Rapisardi, disegni progettuali del Palazzo di Giustizia di Pisa, in E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi. Progetti per Siracusa tra cronache e storia,* Roma 2020, p. 245.

Fig. 455. G. Rapisardi, disegno progettuale relativo al Palazzo di Giustizia di Siracusa, in. E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi. Progetti per Siracusa tra cronache e storia,* Roma 2020, p. 256.

Fig. 456. “Architettura”, XVI, ottobre 1937, copertina.

Fig. 457. Pantheon ai Caduti Siracusani, in “Architettura”, XVI, ottobre 1937, p. 565.

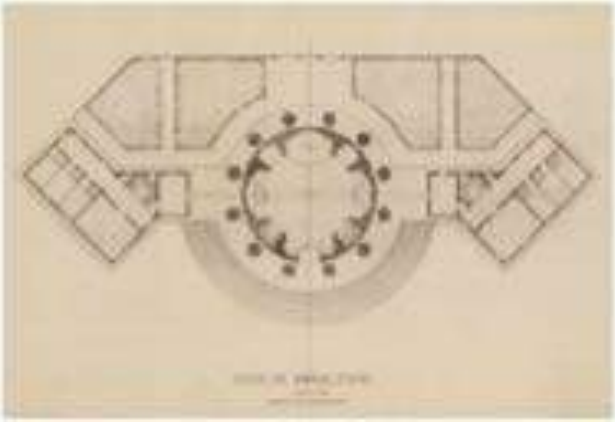


Fig. 457 bis. Pantheon ai Caduti Siracusani, in “Architettura”, XVI, ottobre 1937, p. 568 e in E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi. Progetti per Siracusa tra cronache e storia,* Roma 2020, p. 102.

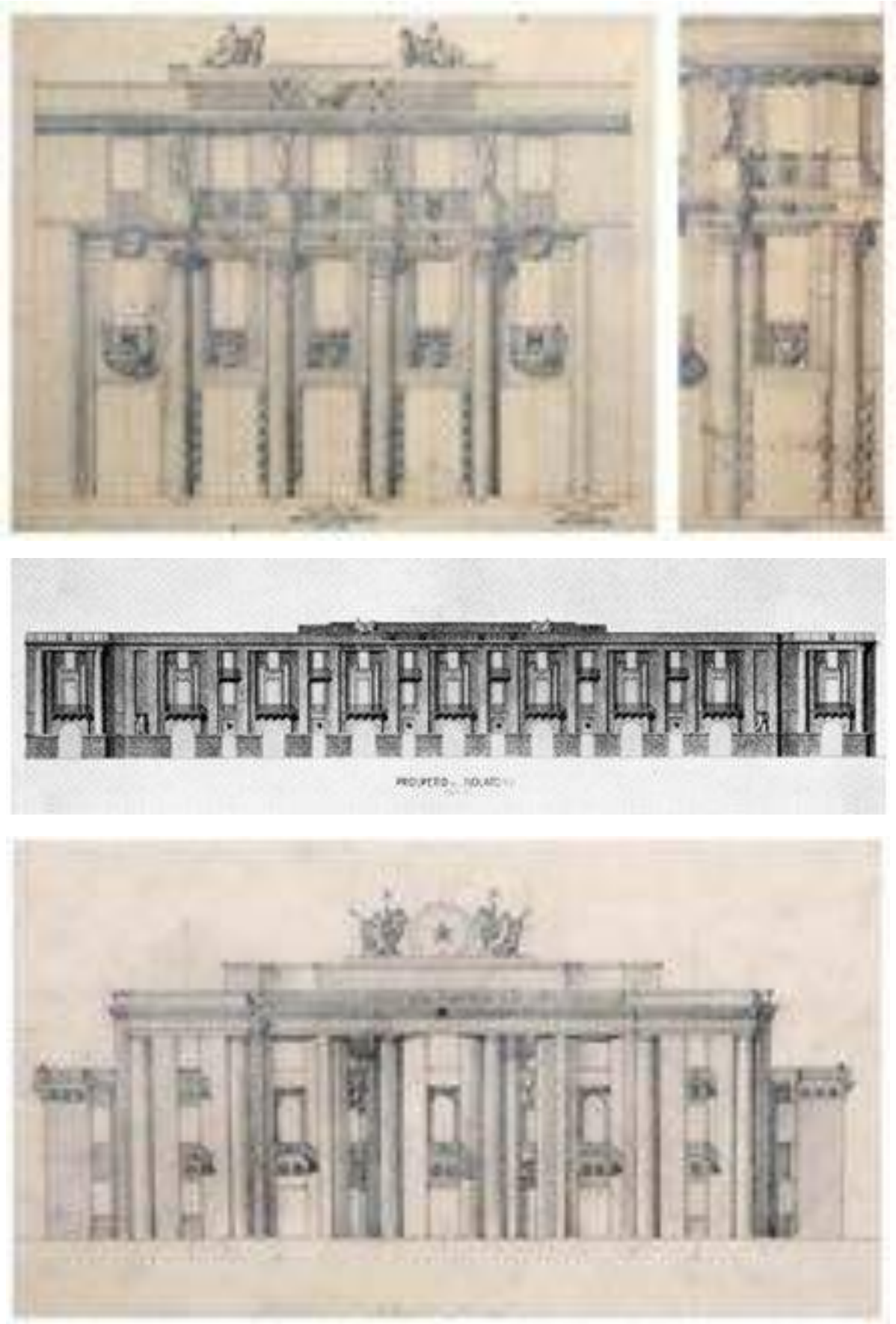


Fig. 458. G. ed E. Rapisardi, progetti per vari isolati della Palazzata di Messina, in E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi. Progetti per Siracusa tra cronache e storia,* Roma 2020, pp. 54, 134.

Fig. 459. G. Rapisardi e A. Dazzi, Fontana per piazza Indipendenza a Roma, 1924, in *Il concorso per cinque fontane indetto dal Comune di Roma,* "Architettura e Arti Decorative", IV, dicembre 1924, pp.181-182.

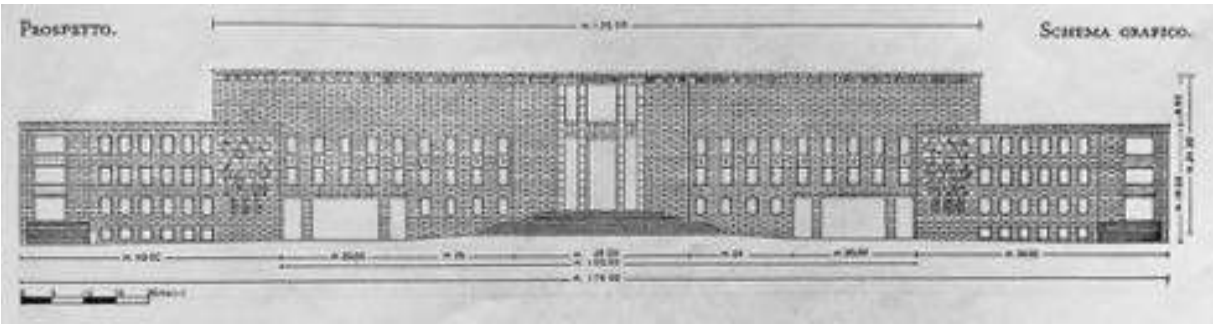



Fig. 460. G. Rapisardi, Facoltà di Giurisprudenza e Scienze Politiche, Rettorato di M. Piacentini e Minerva di A. Martini. La Sapienza, Roma.

Fig. 460 bis. Progetto del Rettorato e delle Facoltà di Giurisprudenza e Scienze Politiche e di Lettere e Filosofia. web.uniroma1.it, Archivio Storico dell'Università La Sapienza.

Fig. 461. G. Rapisardi, Facoltà di Giurisprudenza e Scienze Politiche, La Sapienza, in *Facoltà di Giurisprudenza e di Scienze Politiche*, “Architettura”, XIV, 1935, numero speciale, La Città Universitaria di Roma, p. 60; G. Rapisardi, Facoltà di Lettere e Filosofia, La Sapienza. patrimonio.archivioluce.com.

Fig. 462. G. Rapisardi, *Progetto per il secondo grado del Concorso per il Palazzo del Littorio*, in M. Piacentini, *Gaetano Rapisardi. Progetto segnalato a titolo di lode*, in “Architettura”, XVI, dicembre 1937, p. 724.

Fig. 462 bis. G. Rapisardi, *Progetto per il secondo grado del Concorso per il Palazzo del Littorio*, in M. Piacentini, *Gaetano Rapisardi. Progetto segnalato a titolo di lode,* in “Architettura”, XVI, dicembre 1937, p. 725.

Fig. 463. G. Rapisardi, Progetto per il secondo grado del Concorso per il Palazzo del Littorio, in archiwatch.it ed in M. Piacentini, *Gaetano Rapisardi. Progetto segnalato a titolo di lode,* in "Architettura", XVI, dicembre 1937, p. 727.

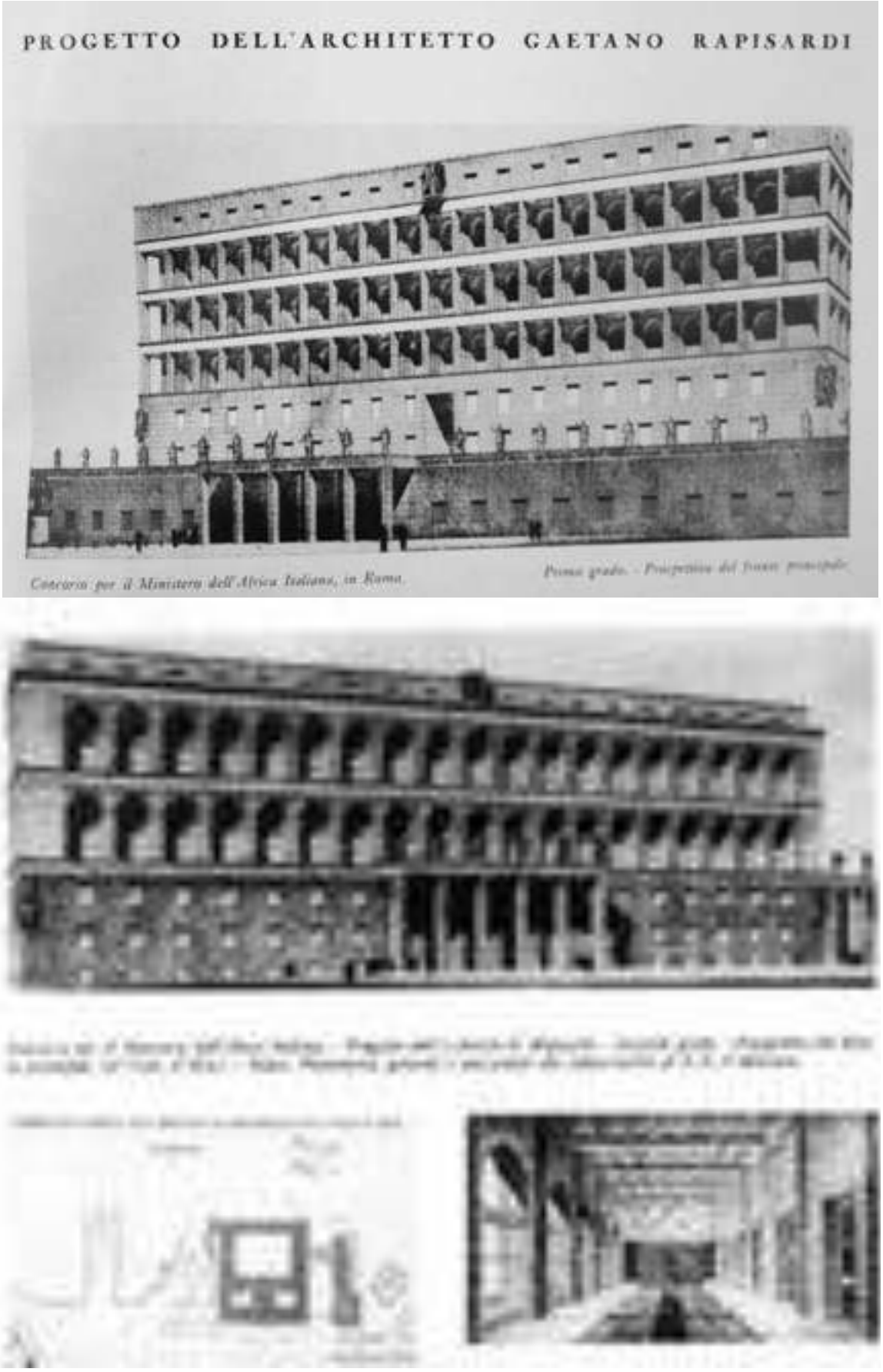



Fig. 464. G. Rapisardi, Concorso per il Ministero dell'Africa Italiana, in M. Zanetti, *Concorso per il Ministero dell'Africa Italiana,* in "Architettura", XVIII, novembre 1939, pp. 681-682.

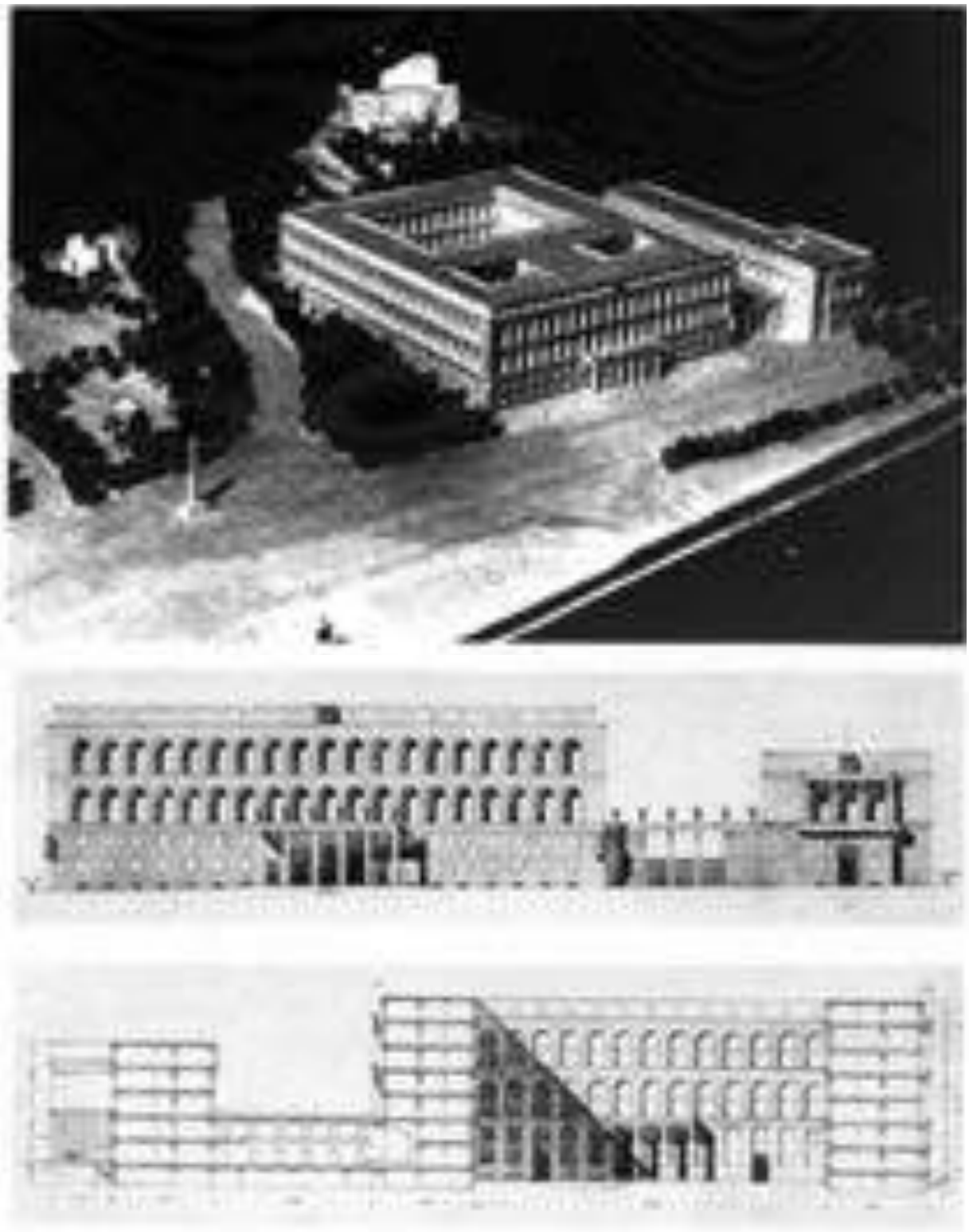


Fig. 465. G. Rapisardi, Concorso per il Ministero dell'Africa Italiana, in M. Zanetti, *Concorso per il Ministero dell'Africa Italiana,* in "Architettura", XVIII, novembre 1939, pp. 681-682.

Fig. 466. G. Rapisardi e A. Dazzi, Progetto per il Monumento a Ciano, 1941, in E. Ippoliti, L. Carnevali, F. Lanfranchi, *Il Disegno per la ricostruzione di una storia. Il restauro virtuale del Monumento a Costanzo Ciano a Montenero di Livorno*, in “Restauro Archeologico”, vol. 25, n. 2, 2017, p. 60.

Fig. 467. G. Rapisardi, Basilica di S. Giovanni Bosco, Roma. archiwatch.it.

Fig. 467 bis. G. Rapisardi, Basilica di S. Giovanni Bosco, Roma. archiwatch.it.

Fig. 468. G. Rapisardi, progetti per il Santuario della Madonna delle Lacrime a Siracusa, in E. Ippoliti, *L'altra modernità: alcuni disegni di Gaetano Rapisardi per Siracusa*, in "Ikhnos. Analisi grafica e storia della rappresentazione", 2007, p. 108.

Fig. 469. Disegni progettuali relativi al Palazzo di Giustizia di Palermo, in E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi. Progetti per Siracusa tra cronache e storia,* Roma 2020, pp. 253-255.

Fig. 469 bis. Ipotesi distributive relative al Palazzo di Giustizia di Palermo, in E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi. Progetti per Siracusa tra cronache e storia,* Roma 2020, pp. 253-255.

Fig. 469 bis. Ipotesi distributive relative al Palazzo di Giustizia di Palermo, in E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi. Progetti per Siracusa tra cronache e storia,* Roma 2020, pp. 253-255.

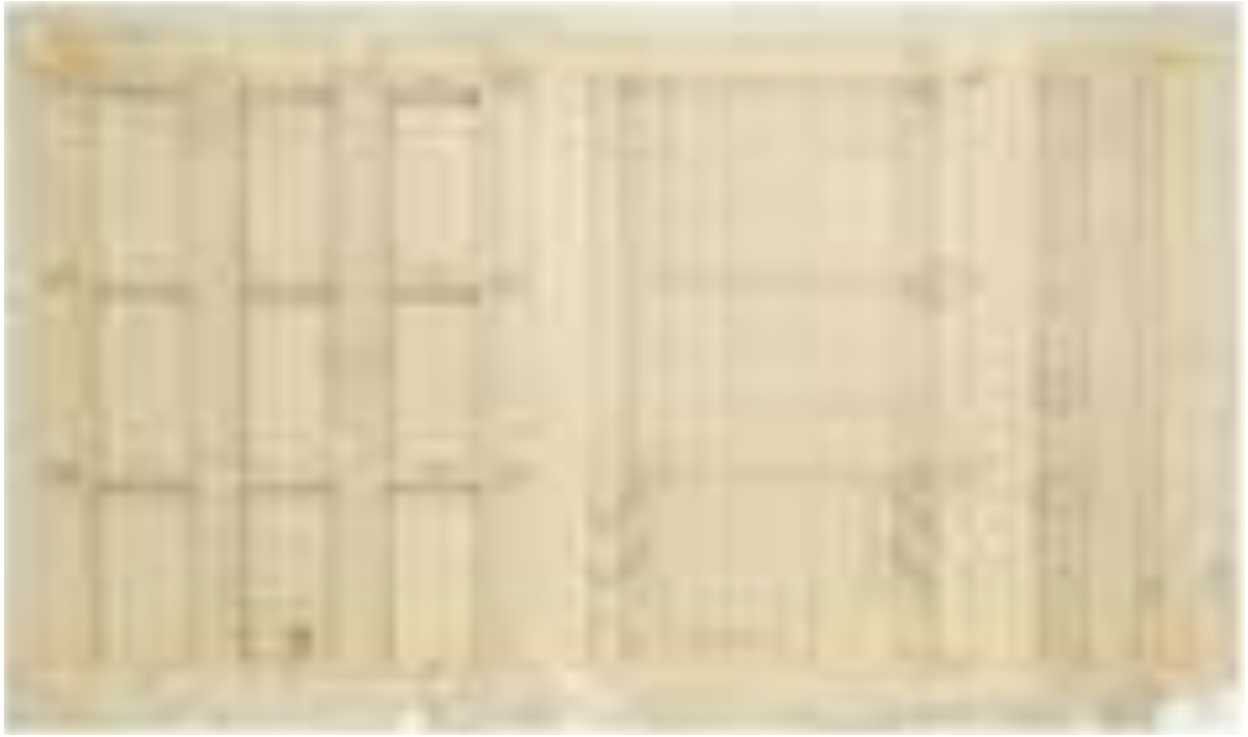


Fig. 470. Disegni progettuali relativi al Palazzo di Giustizia di Palermo, studi relativi all'androne ed al corpo scala, in E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi. Progetti per Siracusa tra cronache e storia,* Roma 2020, pp. 253-255.

Fig. 471. Disegni progettuali relativi al corpo scala del Palazzo di Giustizia di Palermo, in E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi. Progetti per Siracusa tra cronache e storia,* Roma 2020, pp. 253-255.

Fig. 471 bis. Disegni progettuali relativi al corpo scala del Palazzo di Giustizia di Palermo, in E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi. Progetti per Siracusa tra cronache e storia,* Roma 2020, pp. 253-255.

Fig. 471 bis. Disegni progettuali relativi al corpo scala ed agli ambulacri del Palazzo di Giustizia di Palermo, in E. Ippoliti, *Il disegno per Gaetano Rapisardi. Progetti per Siracusa tra cronache e storia,* Roma 2020, pp. 253-255.

Fig. 472. Planimetria e dettaglio della parte centrale della facciata del Palazzo di Giustizia di Palermo, in *Il Palazzo di Giustizia a Palermo,* in “Vitrum”, luglio-agosto 1961, pp. 68-69.

Fig. 472 bis. Dettaglio della facciata del Palazzo di Giustizia di Palermo, in *Il Palazzo di Giustizia a Palermo,* in “Vitrum”, luglio-agosto 1961, p. 68.

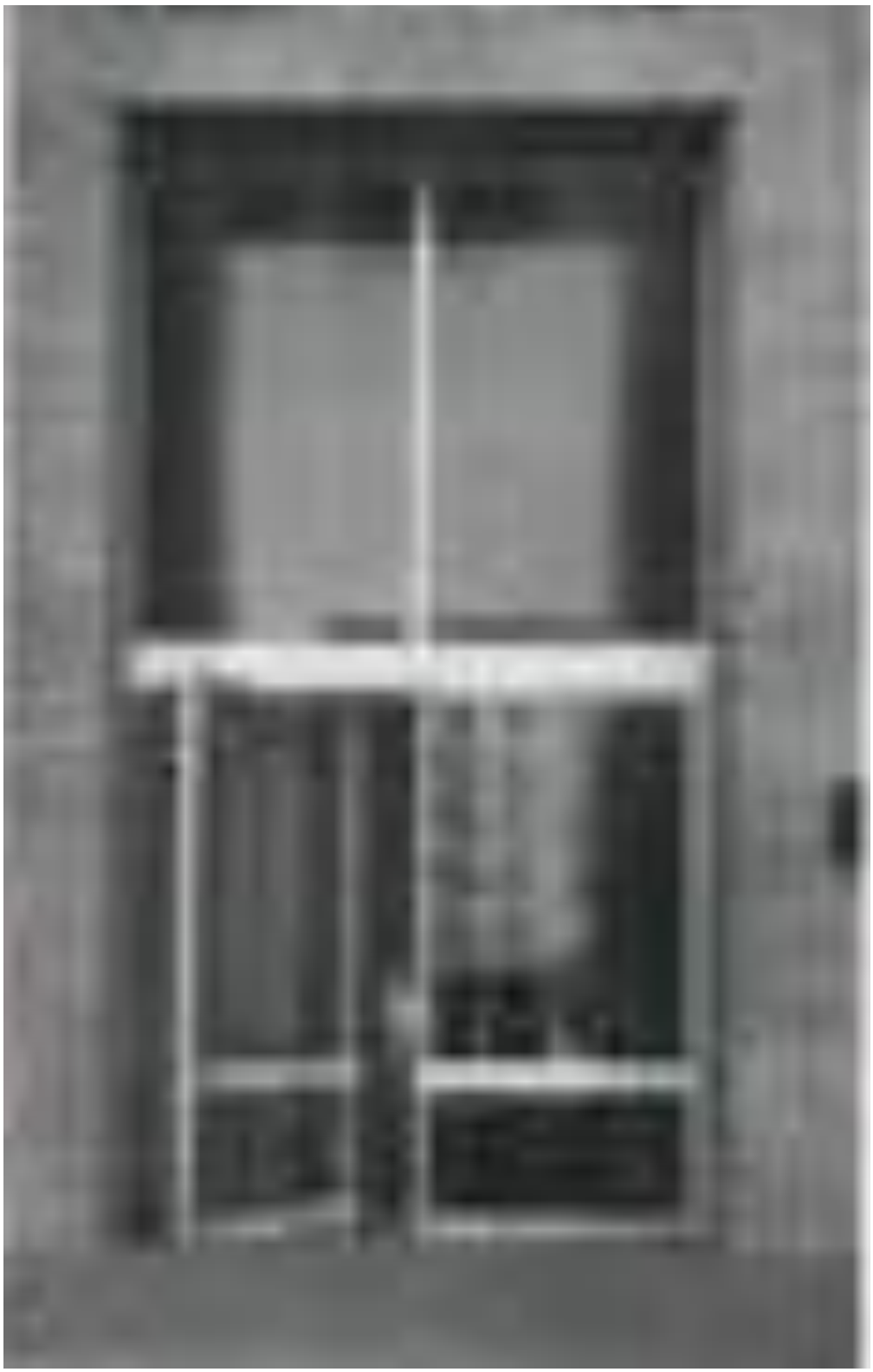


Fig. 472 bis. Dettaglio dell'ingresso del Palazzo di Giustizia di Palermo, in *Il Palazzo di Giustizia a Palermo,* in "Vitrum", luglio-agosto 1961, p. 69.

Fig. 473. Lettera del Prefetto G. Migliore all'Ingegnere Capo del Genio Civile D. Di Lorenzo, 3 marzo 1958, Archivio di Stato di Palermo, Fondo Prefettura, b. 1025.

Fig. 474. Palazzo di Giustizia di Palermo, prospetto principale, immagini dall'album fotografico inviato al Prefetto G. Migliore dall'Ingegnere Capo del Genio Civile Di Lorenzo il 3 marzo 1958. Archivio di Stato di Palermo, Fondo Prefettura, b. 1025.

Fig. 475. Palazzo di Giustizia di Palermo, prospetto principale, immagini dall'album fotografico inviato al Prefetto G. Migliore dall'Ingegnere Capo del Genio Civile Di Lorenzo il 3 marzo 1958. Archivio di Stato di Palermo, Fondo Prefettura, b. 1025.

Fig. 476. Palazzo di Giustizia di Palermo, interni, immagini dall'album fotografico inviato al Prefetto G. Migliore dall'Ingegnere Capo del Genio Civile Di Lorenzo il 3 marzo 1958. Archivio di Stato di Palermo, Fondo Prefettura, b. 1025.

Fig. 477. Palazzo di Giustizia di Palermo, scalone principale, immagini dall'album fotografico inviato al Prefetto G. Migliore dall'Ingegnere Capo del Genio Civile Di Lorenzo il 3 marzo 1958. Archivio di Stato di Palermo, Fondo Prefettura, b. 1025.

Fig. 478. Palazzo di Giustizia di Palermo, scalone principale, immagine dall'album fotografico inviato al Prefetto G. Migliore dall'Ingegnere Capo del Genio Civile Di Lorenzo il 3 marzo 1958. Archivio di Stato di Palermo, Fondo Prefettura, b. 1025.

Fig. 479. Palazzo di Giustizia di Palermo, scalone principale, immagini dall'album fotografico inviato al Prefetto G. Migliore dall'Ingegnere Capo del Genio Civile Di Lorenzo il 3 marzo 1958. Archivio di Stato di Palermo, Fondo Prefettura, b. 1025.

Fig. 480. Palazzo di Giustizia di Palermo, ambulacri, immagini dall'album fotografico inviato al Prefetto G. Migliore dall'Ingegnere Capo del Genio Civile Di Lorenzo il 3 marzo 1958. Archivio di Stato di Palermo, Fondo Prefettura, b. 1025.

Fig. 481. Palazzo di Giustizia di Palermo, ambulacro e interno di un'Aula, immagini dall'album fotografico inviato al Prefetto G. Migliore dall'Ingegnere Capo del Genio Civile Di Lorenzo il 3 marzo 1958. Archivio di Stato di Palermo, Fondo Prefettura, b. 1025.

Fig. 482. Palazzo di Giustizia di Palermo, interno Aula Magna e ingressi Aule, immagini dall'album fotografico inviato al Prefetto G. Migliore dall'Ingegnere Capo del Genio Civile Di Lorenzo il 3 marzo 1958. Archivio di Stato di Palermo, Fondo Prefettura, b. 1025.

Fig. 482 bis. Palazzo di Giustizia di Palermo, ingressi aule, immagini dall'album fotografico inviato al Prefetto G. Migliore dall'Ingegnere Capo del Genio Civile Di Lorenzo il 3 marzo 1958. Archivio di Stato di Palermo, Fondo Prefettura, b. 1025.

Fig. 483. Palazzo di Giustizia di Palermo, ingresso ad un'Aula, immagine dall'album fotografico inviato al Prefetto G. Migliore dall'Ingegnere Capo del Genio Civile Di Lorenzo il 3 marzo 1958. Archivio di Stato di Palermo, Fondo Prefettura, b. 1025.

Fig. 483 bis. Palazzo di Giustizia di Palermo, corridoio, immagine dall'album fotografico inviato al Prefetto G. Migliore dall'Ingegnere Capo del Genio Civile Di Lorenzo il 3 marzo 1958. Archivio di Stato di Palermo, Fondo Prefettura, b. 1025.

Fig. 483 bis. Palazzo di Giustizia di Palermo, corridoio secondario, immagine dall'album fotografico inviato al Prefetto G. Migliore dall'Ingegnere Capo del Genio Civile Di Lorenzo il 3 marzo 1958. Archivio di Stato di Palermo, Fondo Prefettura, b. 1025.

Fig. 484. Palazzo di Giustizia di Palermo, interno Aula e ambulacro, immagini dall'album fotografico inviato al Prefetto G. Migliore dall'Ingegnere Capo del Genio Civile Di Lorenzo il 3 marzo 1958. Archivio di Stato di Palermo, Fondo Prefettura, b. 1025.

Fig. 485. Palazzo di Giustizia di Palermo, Aula Magna e prospetto principale, immagini dall'album fotografico inviato al Prefetto G. Migliore dall'Ingegnere Capo del Genio Civile Di Lorenzo il 3 marzo 1958. Archivio di Stato di Palermo, Fondo Prefettura, b. 1025.

Il nuovo Palazzo di Giustizia inaugurato da Togni a Palermo

Fig. 486. *Il nuovo Palazzo di Giustizia inaugurato da Togni a Palermo*, in “Sicilia”, 3 marzo 1958.

Fig. 487. Palazzo di Giustizia di Palermo, prospetto principale e vista dall'alto. www.google.it/maps.

Fig. 488. Palazzo di Giustizia di Palermo, viste dall'alto del contesto urbanistico. www.google.it/maps.

Fig. 489. Palazzo di Giustizia di Palermo. Particolari del prospetto posteriore.

Fig. 490. Palazzo di Giustizia di Palermo, prospetto posteriore e dettaglio del prospetto principale.