

Dražen Arbutina

Sveučilište u Zagrebu
Arhitektonski fakultet
HR - 10000 Zagreb, Kačićeva 26

Pregledni znanstveni članak • Subject Review

UDK • UDC 72.036:72.009:321.64(45)"19"

Rukopis primljen • Manuscript Received: 01.09.1997.

Članak prihvaćen • Article Accepted: 03.12.1997.

Talijanska arhitektura druge četvrtine XX. st. u kontekstu političkih kvalifikacija

Italian Architecture of the Second Quarter of the 20th Century in the Political Context

Ključne riječi • Key words

arhitektura	architecture
diktatura	dictatorship
fašizam	fascism
Italija	Italy
urbanizam	town planning

Sažetak • Abstract

Autor je u članku izložio tezu o nemogućnosti jednostavne stilske klasifikacije arhitektonskoga ili urbanističkog stvaranja s obzirom na politički određene termine. Pokazane su nelogičnosti pri svrstavanju arhitekture modernističkih oblikovnih načela "internacionalnog stila" među primjere arhitektonskih ili urbanističkih ostvarenja istinski demokratskih režima na primjeru talijanske graditeljske i projektantske prakse u razdoblju fašističke vladavine. Na primjeru djela nekih talijanskih arhitekata druge četvrtine XX. st. pokazana je ambivalentnost stilskih pristupa unutar jasno profilirane političke situacije i kontradikcije koje iz takve ambivalentnosti polaze.

The author considers it is impossible to classify architecture and town planning simply from the aspect of style without considering the political context. On the example of Italian architecture and design in the period of fascist rule he shows it is illogical to place modern Italian architecture of the "international style" alongside the architecture and townplanning of truly democratic regimes. He presents the work of some Italian architects from the second quarter of the 20th century, the ambivalence of style in a clearly profiled political situation, and the contradictions that emerge from this ambivalence.

Politički termini i kontekst arhitekture

U XX. st. pojava pojma "fašistička" arhitektura nosi naizgled jasne stilske odrednice i prema njoj je arhitektonska djela jednostavno okarakterizirati i s opasnom lakoćom smjestiti unutar strogih i politički isključivih termina. Privid jasnog stilskog određenja i jednostavnost političkih klasifikacija odmah nam "definiraju" i samu kvalitetu arhitektonskog djela smjestivši ih precizno i unutar konvencionalnih vrijednosnih ljestvica. Time i arhitekti postaju jasno određeni, te precizno politički klasificirani. Brzina i nezainteresiranost onoga tko obavlja procjenu i kvalifikaciju rezultira zaboravljanjem činjenice da se unutar termina stil građevine i ne može tako jednostavno definirati. On je određen vremenom i prostorom na kojem je kuća podignuta, te novcem ili, bolje reći, utjecajem vlasti koja je dala blagoslov da se arhitektonski projekt realizira. Ta moć, prostor i vrijeme unutar kojega je određena arhitektura nastala određena su koja nam često priječe vidjeti što određeni arhitektonski dizajn nosi kao čiste estetske odlike, a što kao političku poruku. Zanimljivo je da taj kontekst, može se potpuno izokrenuti simboličko značenje neke građevine, jer isključivo estetski pristup arhitekturi vodi pojavi opasnosti da se putem arhitektonskog djela amnestira i ona tamna politička strana neke osobe te joj se daju atributi neprimjereni stvarnosti. Karizmatičnost određenog arhitektonskog djela i asocijacije koje to djelo pobuđuje estetskom egzekucijom određene oblikovne ideje često zasjenjuju politički karakter autora i društvenog "konteksta" u kojemu je djelo nastalo.

Prije svakog zaključivanja ili klasifikacije o estetskom karakteru neke kuće ili nacrtu treba predložiti kontekst u kojemu se određena kuća nalazi. Kontekst treba stvoriti barem putem asocijacija na odgovore o trima osnovnim pitanjima: tko gradi, za kakvu osobu se gradi i kada se gradi. Vežanje uz ta tri banalna pitanja, makako subjektivno, može odrediti percepciju kuće u dalekoj budućnosti i barem malo osvjetliti nejasnoće i moguće pogrešne interpretacije. No ako su odgovori na ta pitanja magloviti ili se pitanja i ne postave, nemamo ni minimalnu jasnoću asocijacija vezanih za bilo koji od ta tri pojma (tko, za koga i kada). Arhitektura tada najčešće postaje ono što nije zamišljeno da bude - postaje uzvišeni relikv kojemu se divimo i nakon čega njezine tvorce i nalogodavce poštujemo i idoliziramo bez ostatka. Pritom, zavedeni estetikom, postajemo potpuno neosjetljivi na političke ili vremenske konotacije koje kuća nosi i pojavljuje se opasnost da takva arhitektura postane pozitivan simbol zlog vremena i izrazito negativnog režima. Tako arhitektura stvorena uz narudžbu vlasti koja ne nosi nikakve pozitivne konotacije, otvara mogućnost nedopuštene amnestije same politike.

Kontekst talijanske arhitekture

Italija i njezina arhitektura podsjećaju nas prije svega na razdoblje antičke rimske tradicije, a tek nakon te antičke maske pojavljuje se lik fašizma preko arhitektonskih okamina iz toga vremena na talijanskom tlu. Takvi "stilski" recidivi iz doba fašističke vladavine postoje i danas, u suvremenoj talijanskoj arhitekturi. Recidiva koji se izravno iskazuju načinom percepcije prostora i oblikovanjem izrazito bliskim tadašnjem vremenu, a svoje estetske uzore i modele prihvaćaju bez na prvi pogled vidljive zadržke. Prihvaćanje i

odobranje takvog pristupa arhitekturi, uz nepostojanje negativnih reakcija, danas je moguće prije svega zbog ambivalentnosti stilskih pristupa u arhitekturi razdoblja što ga je u talijanskoj državi obilježila fašistička vlast. Ta je stilska raznolikost verificirana i političkim stavom te vlasti, stavom koji se nije libio prikloniti bilo kojoj estetskoj "struji". XX. st. i pojava termina "fašistička" arhitektura nosi samo naizgled jasne stilske odrednice i prema njima je arhitektonska djela samo naizgled jednostavno okarakterizirati i smjestiti unutar strogih i politički isključivih termina.

Nemogućnost određenja arhitektonskog stila u razdoblju fašističke vlasti temelji se na nekoliko osnovnih smjerova koji su postojali u to doba i koji su neovisno jedan o drugome putem arhitekture materijalizirali odnos kreativnog čina i države. *Novcento*, s *Muziom* na čelu, ili *racionalizam Terragnija* i njegove *Grupe 7*, te *Piacentini* i njegov "*liktorski stil*" pridonijeli su nesretnoj okolnosti da djeluju u istoj državi u isto vrijeme i time su nam otežali jednostavno i jednoznačno određenje spram te i takve raznovrsne arhitektonske prakse.

No njihovo je usporedno postojanje bilo samo jedna od problematičnih sastavnica pri definiranju jednoznačnosti načina na koji se arhitektura ostvarivala za vrijeme fašizma, jer, zanimljivo je da su se arhitekti koji su gradili jednakim stilom za istog naručioca bili sposobni, ali i spremni, preobraziti se uz drugog naručioca i početi graditi načinom potpuno različitim od dotadašnjega. Time su oni preskakali sve barijere što bi ih postavilo njihovo svrstavanje u bilo koji kreativni "tabor". Primjer takvih drastičnih preobrazbi jest i arhitekt *Giuseppe Vaccaro* ili *Umberto Nordio*,¹ ali i najpoznatiji talijanski "beskompromisni" racionalist Giuseppe Terragni. Njihovi su radovi izlog promjena u arhitektonskom oblikovanju, ali i shvaćanja pristupa arhitekturi kao složenom fenomenu. Uz njih, postojali su i arhitekti koji su svoj stvaralački rad zasnivali na konstanti mijena što su imale stalno nazivnik modernosti i traganja za novim. Primjer takve mogućnosti evolutivne preobrazbe jest primjer arhitekta *Giuseppa Pagana Pogatschniga*. Njegova zanimljivost jest činjenica da je tu kreativnu mijenu pratila i ona politička, koja je svoju katarzu doživjela u njegovoj tragičnoj smrti, koja među talijanskim arhitektima tog doba nije bila usamljeni slučaj.²

To plivanje unutar definicije "fašističkog" u arhitekturi nije izbjegnuto ni službenim proglašenjem liktorskog stila službenim iskazom i materijalizacijom vlasti i političkog sustava, jer je i sam Piacentini bio sklon prihvatiti neke modernije i manje monumentalne izlete u arhitektonsku kreaciju. Svim takvim kreativnim postupcima stvorena je nemogućnost precizne stilske definicije arhitektonske kreacije. A takvo je zbunjujuće stanje iskazano djelovanjem arhitekata koji su srcem i tijelom bili uz fašizam i njegovu ideologiju, ali su provodili, ili barem podržavali, stilske odrednice vezane za pojam moderne, "internacionalnog stila". Kako u arhitekturi, i u umjetnosti su stvarana djela koja za mnoge neopravdano nose sva obilježja suprotna fašističkim.

Geneza fašizma i njegov utjecaj na talijansku arhitekturu

Neodređen pristup umjetničkom djelovanju i stvaranju uvjetovan je i genezom samog fašističkog pokreta. Ta geneza nipošto nije bila neodređena i maglovita, ali je postojala ambivalentnost u težnjama

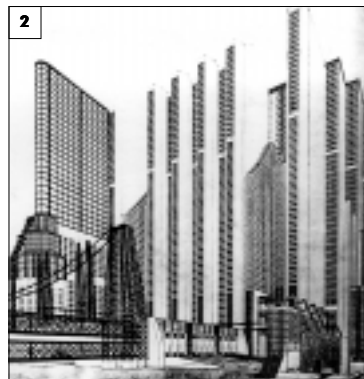
¹ Nordio je nama posebno zanimljiv jer je njegove promjene moguće pratiti u našem neposrednom okruženju, u Trstu i Rijeci.

² U koncentracionom je logoru Mauthausen-Gusen 1945. uz Pagana stradao i Gian Luigi Banfi, a smrt je u istom logoru izbjegao njegov kolega i partner iz skupine BBPR Lodovico Barbiano di Belgiojoso.

SL. 1. Sant'Elia: crtež modernoga grada

Izvor • Source
C. Tisdall, A. Bozzolla
(1977):129

FG. 1. Sant'Elia:
Drawing of a modern city

**SL. 2. Chiattona: konstrukcija za modernu metropolu**

Izvor • Source
C. Tisdall, A. Bozzolla
(1977):134

FG. 2. Chiattona:
Construction for a modern metropolis

koje su stvarale ideologiju. Prvi je nagon bio da se krene impulzivno i radikalno u obračun sa zastarjelim vrijednostima vremena prije početka Prvoga svjetskog rata, vremena koje je nosilo nagovještaj velikih ratova i burnih promjena što su se naslućivale nakon sukoba. Sljedeći je motiv bio napor talijanske inteligencije da nakon ujedinjenja malih državnica u Italiju kakvu danas znamo ostvari i potpuno nacionalno jedinstvo oživljavanjem sjećanja na veličinu antičkog Rima i njegova carstva, kao i na stvaranje mogućnosti za obnovom toga imperija u njegovim najširim granicama.

Na socijalnim tenzijama te buđenju maštanja i fantazije o antičkoj veličini Rimskog Carstva rađa se mješavina pokreta koji želi riješiti socijalne probleme, ali se istodobno postaviti liderski spram onog dijela talijanske inteligencije koja je željela nanovo stvoriti imperij nalik na onaj iz antike. Rađanje takvih ideja temelji se na tenzijama i sukobima među talijanskim državicama i želji njihova rješavanja. Sukobi koji su trajali dulje od tisućljeća i pol, trebali su biti izbrisani ostvarenjem jedinstvenosti i snage koju je taj prostor imao u dalekoj prošlosti. Takav je cilj djelomično i ostvaren nakon burnih vremena i ratova ujedinjenjem svih tih državnica pod kraljevskom kućom Pijemonta, ali se takva država našla ozbiljno uzdrmana silnim socijalnim napetostima u vremenu nakon Prvoga svjetskog rata. Učvršćenje nacionalnog jedinstva najjednostavnije je bilo provesti projiciranjem veličine iz daleke prošlosti, a ostvarenje tog nauma trebalo je i konkretan iskaz te preslikane, buduće "granitne" jedinstvenosti. Naravno, takvom je amalgamu nacionalne veličine bio nužan materijalizirani odraz, kao i okamina koja bi i sama ostavila trag na buduća stoljeća.

Stvarajući pokret sa revolucionarnim tendencijama i težnjama, prizvana je u pomoć arhitektura modernih sredstva, s vokabularom modernog doba, arhitektura koja bi svojim radikalnim stavom prema prošlosti trebala jednostavno izbrisati sve te povijesne i socijalne proturječnosti. Italija je prigrlila tu arhitekturu modernih nazora prihvaćajući futuriste već i prije Prvoga svjetskog rata, na samom početku svih promjena i socijalnih napetosti. Projekti *Sant'Elie* ili *Chiattona* otvorili su put novim razmatranjima arhitekture (sl. 1 - 2). Njihovi su crteži pokazivali usložnjavanje oblikovnih formi adicijom pojedinačnih volumena. Međusobnim odnosom tih pojedinih pravilnih kubusa na cjelini koja ih je naprosto proždrala, oni su postajali dijelovi oblikovne slagalice koja je u tim crtežima ostvarivala kuće velikih proporcija, izmaštane igre bliske razigranim secesijskim oblicima. Njihove su megastrukture tada naznačile

smjer u kojemu će se nakon pedeset godina razviti arhitektonska kreacija. Te su, tada utopijske aglomeracije u sebi nosile nastojanje da unutar jednog složenog volumena integriraju sve tehničke i tehnološke novosti svoga vremena. U njima se mogu prepoznati dijelovi mostova i vijadukata, električnih centrala i tvornica, detalji palača i obrisi hramova. Oni su svojom vizijom potaknuli razmišljanje u talijanskom arhitektonskom stvaranju koje nije moglo zaustaviti nikakvo upletanje vlasti ili rigidne ideologije.

Novost i sve što je vodilo njoj bili su dio umjetničke stvaralačke ideologije, ideologije koja je tražila brz napredak, a zajedno s takvom tendencijom promjena i rješavanja socijalnih napetosti javljala se i želja da se sve provede revolucionarno, u trenutku. Nije bilo namjere da se išta mijenja evolucijski, već se radikalno i borbeno nametalo željeno rješenje. Tako se u taj heterogeni pokret uvukao crv autoritarnog shvaćanja umjetnosti i militarizma kao najgrubljeg čina. Stoga nije bila slučajnost vidjeti fotografije arhitekata i slikara, pjesnika i filozofa u vojničkim uniformama, koji su unatoč svom kreativnom potencijalu s oduševljenjem obukli uniformu i uzeli oružje u ruke (sl. 3). Time su iskazali više od odlučnosti dovodeći autoritet intelekta do ruba diktature, a još dalje od stroge autoritativnosti, umjetničke autoritativnosti koja je uzimala pravo da nameće i vodi, da svojim stvaralačkim impulsom upravlja cijelim društvenim okruženjem. Nametnuli su ideju vodilje i usmjerivača, korektora do ideala biča. Daljnjim mutiranjem te arogantne i agresivne struje nestaje svake namjere rješavanja socijalnih problema, ali ostaje i sve se više pojačava namjera ekspanzije i kolonijalne rekonstrukcije pravadne rimske veličine, veličine koju treba ostvariti na prostoru što ga je imperij zauzimao u doba svoje najveće snage. Svim time su i arhitekturi nametane stilske odrednice, a i ona je sama stvaralačka disciplina koja svojim posezanjem u prostor pokazuje određenu dozu agresivnosti te tako autoritativno diktira, no, naravno, ne samostalno i neovisno o svemu, način na koji djeluje i samo društvo.

Nestankom te prvotno vrlo izrazite socijalne problematike i jačanjem struja kojima je cilj bilo samo ponovno osvajanje i restitucija imperija polako su isplivale i one, u Italiji nikad zatrte, vrijednosti antičke, renesansne, uopće povijesne arhitektonske tradicije. Odbaciti naslijeđe prebogatije povijesti i krenuti ispočetka, bilo je u zemlji tako snažne civilizacijske tradicije gotovo nemoguće, nezamislivo prije svega, jer je talijanska arhitektura u sebi nosila onu u Italiji uvijek prisutnu tendenciju oživljavanja antičke umjetničke kreativnosti i antičke percepcije prostora. Taj je "nagon" prisutan već u tradiciji renesansne arhitekture, koja je dala poticaj i novu snagu cijeloj europskoj arhitekturi. Stvorila je kreativni zamah koji je u svome vremenu ostvario i više nego pozitivan utjecaj na cjelokupnu svjetsku arhitekturu. Tako se talijanska arhitektura, uvjetovana i tim sredozemnim prostorom i njegovim naslijeđem, te primjenom tako snažnih elemenata cjelokupne sredozemne tradicije, našla u položaju privida djelomičnog "odriješenja od grijeha" za "zločin" koji u umjetnosti možemo zvati monumentalnom agresivnošću.³ Takav je dobronamjieran stav bilo moguće stvoriti jer je monumentalnost jednostavnih antičkih oblika i kamenih, klasicističkih profilacija bila stalno prisutna kao sastavni dio talijanskog života, života u svim njegovim i najbanalnijim detaljima, života koji je bio lišen svake monumentalnosti.⁴ Time je ta monumentalnost putem određene predimenzioniranosti i pom-



Sl. 3. Sant'Elia, Boccioni i Marinetti u vojničkoj odori tijekom Prvoga svjetskog rata

Izvor • Source
C. Tisdall, A. Bozzolla,
(1977):179

FG. 3. Sant'Elia, Boccioni and Marinetti in uniform during the First World War

3 Taj "grijeh" i "zločin" treba shvatiti kao direktnu posljedicu Loosovog gesla "Ornament je zločin", gdje je takav impuls moderna arhitektura preuzela i razradila kao imperativ, zakon, za kršenje kojeg nije bilo opravdanja.

4 U Hrvatskoj je Dio-klecijanova palača u Splitu primjer takve monumentalne građevine koja je erodirala u svoju suprotnost, postaviši u potpunosti profani "organizam", organizam koji funkcionira kroz spavaonice svojih stanara u kojima se rađa i umire, koji funkcionira kroz tržnice i trgovine, koji funkcionira kroz svoje raznolike sakralne građevine.

SL. 5. G. Minnucci:
uredska zgrada na EUR 42

Izvor • Source
*** (1938), "Architettura"

FG. 5. G. Minnucci:
Office building on EUR 42



SL. 4. Renato di Bosso:
prije polaska u azurne
visine

Izvor • Source
Katić, M. (1941-1945)

FG. 4. Renato di Bosso:
Before leaving for the
azure heights

poznosti postala gotovo dio pučke tradicije, tradicije koja svojom globalnošću sama ne može i ne smije biti ništa negativno. Zato je graditi monumentalno bilo gotovo jednako želji za mimikrijskim interpoliranjem unutar već stvorenog živog tkiva, živog supstanciji koja je sama zračila vitalnošću i energijom i kojoj samoj nije trebalo lažnih dokaza veličine. U Italiji je primjer toga *amfiteatar u Luci*, koji je od monumentalne građevine postao urbani sklop, sklop koji živi životom umiranja i rađanja, u kojemu se trguje i krade, koji je unutar nekada jedinstvenoga, monumentalnog prostora popunjen i razjeden kućama za stanovanje.

Na takvim se tradicijama pojavljuje težnja "repliciranja" povijesnih građevnih oblika koja sama za sebe nema onu negativnost, ali kad se pročita i ona njezina najneznatnija skrivena namjera, kad se iz njezine mimikrije iščita ona negativna želja za prevlašću, to ponavljanje i samo djelomično premodeliranje starih građevnih oblika postaje neprihvatljivo kao načelo vrijedno upotrebe.

Racionalizam i internacionalni stil (produkt geneze politike)

Unutar takvih pozitivnih i negativnih čitanja talijanske arhitekture tridesetih godina logična je bila pojava smjera koji u sebi nije imao nikakve težnje za restitucijom povijesnih oblika. Opći bunt doveo je mlade arhitekta u "napast" da zanemare tradiciju i pokušaju graditi nešto što s antikom nije imalo velike, ili čak nikakve, oblikovne sličnosti. Takav je i racionalistički pokret, pokret iza kojega se u Italiji skriva arhitektura što svojim oblicima i jezikom čini onaj u svijetu tako poznati "internacionalni stil".

Racionalizam je bio prisutan u talijanskoj arhitekturi kao samo jedan od stilskih izraza, a njegova se percepcija ne bi trebala bitno razlikovati od suda o "tradicionalističkoj" struji. Uz arhitekturu povijesnih oblika, racionalizam i arhitektura moderne bili su sa svim svojim obilježjima podjednako prisutni, gotovo kao službeni arhitektonski stil. Tvorcima takve arhitekture nisu smatrani nepoželjnima, već su smatrani istaknutim sljedbenicima tadašnje fašističke ideologije. Njihove su kuće naručivali, plaćali i cijenili fašistički moćnici, i nikako se ne može reći da su bili na bilo koji način zakinuti u svom radu. Njihova je važnost bila velika i njihov utjecaj snažan u svim dijelovima talijanskog društvenog života od kasnih dvadesetih



do ranih četrdesetih godina. Plamen revolucionarnosti i izrazitog modernizma u stvaranju, koji jasno možemo uočiti u talijanskih arhitekata, doveo je i službenu talijansku likovnu umjetnost te njezine umjetnike u izravan sukob s njihovim najvećim ideološkim saveznikom - njemačkim Trećim Reichom, prilikom organiziranja izložbe talijanskoga futurističkog aeroslikarstva - *Aeropittura* (sl. 4). U ožujku 1934. godine,⁵ ta je izložba talijanskog slikarstva poslužila kao povod za obračun unutar njemačke Nationalsocijalističke partije. Među pristašama i protivnicima apstrakcije izbio je sukob koji se toliko razbuktao da su se najznačajnije osobe tadašnje nacističke Njemačke uključivale u verbalne sukobe i međusobna bijesna optuživanja i predbacivanja, sukobe u kojima je Goebbels stao na stranu onih koji su zagovarali "amnestiju" modernih umjetničkih smjerova, sukoba koje je morao riješiti sam Hitler svojim umjetnički izrazito "senzibilnim" stavom da su futuristi u istom "košu" s kubistima, dadaistima i inim neprijateljima koji "kvare"⁶ njemačku umjetnost.

Stereotip stila i karaktera

Za ondašnje saveznike provokativna, a današnjim promatračima "progresivna", talijanska je arhitektura naglasila svoju ambivalentnost željama za traženjem promjena i prihvaćanjem novih oblikovnih načina, ali i građenjem monumentalne arhitekture i urbanih sklopova. Prihvaćanjem modernog vokabulara kao personifikacije promjena, ta arhitektura nije spriječila pojavu monumentalnosti, kao ni naglašavanje ideje o ljudskoj prolaznosti, te veličanja države i vlasti. Stoga u tom stilu nema profilacija ni ukrasa koji bi podsjećali na historicizam, no postoji osnovni klasičan stav (sl. 5) iskazan tendencijom autoritarne vlasti da se očituje ili, bolje rečeno, materijalizira putem arhitekture. Takva se materijalizacija onda temelji na osnovnoj namjeri da se naglasi "vječnost" vlasti, i to putem arhitekture i urbanizma koji svoje "vječno" značenje implicitno izvode asocijacijama na antičku graditeljsku tradiciju. Stereotip koji odgovara onoj najuobičajenijoj predodžbi o "fašističkoj" arhitekturi spoj je neoklasicističkog oblikovnog pristupa kiklopskih dimenzija potencirane monumentalnosti. U asocijacijama vezanim uz takvu arhitekturu ili urbanizam zvone imena *Via Imperiale*, *Littoria*, *Sabaudia*. U njihovim su mislima imena arhitekata kao što

Sl. 6. M. Piacentini:
zgrada Rektorata
Rimskog sveučilišta

Izvor • Source
Frampton, K. (1996):204

FG. 6. M. Piacentini:
Rektorate Building of
the Roman University

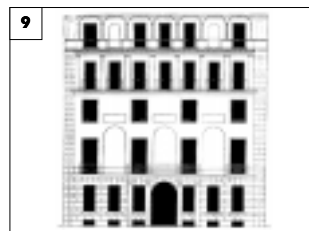
Sl. 7. M. Piacentini:
stambeno-poslovna
kuća za Assicurazione
Generali, Milano, 1937. g.

Izvor • Source
Moretti, B. (1939):171

FG. 7. M. Piacentini:
Residential-business
building for the
Assicurazione Generali,
Milan, 1937

5 Brenner, H., (1992): 103.

6 Brenner, H., (1992): 113.

SL. 8. Emilio Lancia:
kuća u MilanuIzvor • Source
Moretti, B. (1939):121FG. 8. Emilio Lancia:
House in Milan**SL. 9. Giovanni Muzio:**
stambena kuća u Milanu,
1931-1932. g.Izvor • Source
Moretti, B. (1939):132FG. 9. Giovanni Muzio:
House in Milan, 1931-32**SL. 10. Giovanni Muzio:**
druga milanska kuća,
1933. g.Izvor • Source
Moretti, B. (1939):134FG. 10. Giovanni Muzio:
Second house in Milan,
1933**SL. 11. Giovanni Muzio:**
stambena "palaca", 1934. g.Izvor • Source
Moretti, B. (1939):136FG. 11. Giovanni Muzio:
Residential "palace",
1934

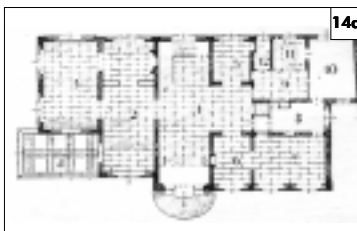
su *Piacentini*, *Muzio*, *Pagano*. Arhitektura koja se očekuje morala bi biti zasićena klasičnim stupovnim redovima koji svojim velikim dimenzijama naglašavaju ljudsku slabost. Urbani prostori koji se očekuju vidjeti morali bi biti prepuni kopija golemih rimskih skulptura kao nečega što je na zemlju postavljeno samom snagom volje onoga ili onih koji imaju vlast, te će se time pokazati njihova "božanska" snaga i volja. Očekuje se arhitektura kao okvir za bogovsko prikazanje, kulisa koja se poziva na tradiciju grčkih i rimskih spomenika.

Marcello Piacentini (i "tradicionalnost" moderne)

Marcello Piacentini kao glavni eksponent tog "tradicionalističkog" elementa u arhitekturi prvi je pružio impuls zabune. U svoje je projekte unosio onu dozu modernosti koja ga ne može svrstati među karikaturalne neoklasiciste njemačkog Trećeg Reicha. Njegovi su projekti krenuli kao reminiscencija povijesnih stilova do XX. st. i njegov je rad na zgradi *rektorata Rimskog sveučilišta* (sl. 6) pokazao strogu monumentalnost, ali se sve njegove kuće ne mogu svrstati u isti estetski koš. Svojim je autoritetom pokušao u talijanskoj arhitekturi pomiriti suprotstavljene postulate arhitektonskog stvaranja talijanskog racionalizma i novecenta, osuvremeniti težnje neoklasicista i tradiciji približiti radikalne racionaliste. Za njega vezan liktorski stil dao je verziju racionaliziranja i restrikcije klasičnih arhitektonskih oblikovnih elemenata. Njegova *stambeno-poslovna zgrada u Milanu*, izgrađena za "*Assicurazioni Generali*", iz 1937. godine (sl. 7), primjer je kako on u svojim strogim obrisima ostvaruje veliki kubus, percepcijom blizak modernom



12



14a

SL. 12. Giovanni Muzio: stambena "palaca", 1936. g.

Izvor • Source
Moretti, B. (1939):151

FG. 12. Giovanni Muzio: Residential "palace", 1936

SL. 13. P. Portaluppi, E. A. Griffini, P. G. Magistretti: projekt balkona i lođa, Milano, 1937. g.

Izvor • Source
*** (1995a), "Domus"

FG. 13. P. Portaluppi, E. A. Griffini, P. G. Magistretti: Design of balcony and loggia, Milan, 1937



14b

SL. 14. a, b P. Portaluppi: vila Campiglio, Milano, 1934. g.

Izvor • Source
*** (1995a), "Domus"

FG. 14. a, b P. Portaluppi: Villa Campiglio, Milan, 1934



13



15

SL. 15. Piero Portaluppi: kuća Portaluppi, Milano, 1938-1939. g.

Izvor • Source
*** (1995a), "Domus"

FG. 15. Portaluppi: Portaluppi House, Milan, 1938-39

shvaćanju voluminoznosti. Kuća pokazuje i kako njezina fasadna kamena obloga, niše balkonskih vertikalala i detalji gotovo do apstrakcije pojednostavnjenog elementa vijenca, daju toj zgradi onu dozu monumentalnosti koju bismo i očekivali od kuće građene u Italiji tridesetih godina. Iako u njoj nema klasičnog stupovlja, vertikale prozorskih niša daju naslutiti onaj odnos svjetlosti i sjene na antičkom stupovnom redu. Tu nema ni detalja koji bi se mogli lako pripisati klasičnoj tradiciji, ali ni one strojne jednostavnosti, tako česte na kućama "internacionalnog stila". Ta kuća pokazuje mjeru po svojoj impresiji vrlo sličnu zagrebačkoj zgradi "Assicurazioni Generali",⁷ Piacentinijevoj zgradi koja je u Zagrebu uz periferne elemente monumentalne ekspresije zauzela i onaj dominirajući položaj u slici i percepciji cijeloga grada, a posebice njegova glavnog trga.

Emilio Lancia

Piacentini je unatoč svom visokom političkom statusu u svom pristupu kreiranju arhitekture bio neusporedivo manje pompozan od arhitekta Emilija Lancije. Lancia svojim projektom triju kuća u Milanu (sl. 8) u punoj mjeri personificira duh *Via Imperiale* u Rimu te arhitekture kakvu bismo, poneseni stereotipom, mogli u nju i oko nje smjestiti. Kuće projektirane i sagrađene u Milanu imaju sve elemente novecenta, elemente koji čine vlastiti sklop gotovo karikaturnim. Fasada obložena kamenom, pompozno izbačeni balkoni s ravninski plošnoga zidnog platna, horizontalna podjela tog platna nijansiranjem boje opne te prozorske niše visine dvaju katova dali su kući samo mogućnost da nosi disonantni spoj

⁷ Kuća na Trgu bana J. Jelačića br. 3, u Zagrebu.

SL. 16. Piero Portaluppi:
stambena kuća na
Via Fopi, Milano, 1933. g.

Izvor • Source
Moretti, B. (1939):157

FG. 16. Piero Portaluppi:
House in the Via Fopa,
Milan, 1933

SL. 17. Piero Portaluppi:
Palazzo dell'Instituto
Nazionale delle
Assicurazioni, Milano,
1933-1936. g.

Izvor • Source
*** (1995a), "Domus"

FG. 17. Piero Portaluppi:
Palazzo dell'Instituto
nazionale delle
assicurazioni, Milan,
1933-36

SL. 18. Piero Portaluppi:
Edificio per abitazioni e
uffici (uredsko-stambena
zgrada), Milano, 1936-
1938. g.

Izvor • Source
*** (1995a), "Domus"

FG. 18. Piero Portaluppi:
Edificio per abitazioni e
uffici (office and residential
building), Milan, 1936-38

SL. 19. Piero Portaluppi:
Sede della Federazione
dei fasci Milanesi, Milano,
1937-1940. g.

Izvor • Source
*** (1995a), "Domus"

FG. 19. Piero Portaluppi:
Sede della Federazione
dei fasci Milanesi, Milan,
1937-40



pojedinačno zanimljivih elemenata. Svaka je od tih oblikovnih "bravura" u Piacentinija primijenjena prilično suzdržano i čvrsto, dok je Lancia njihov spoj ostavio nedovršenim. Ta nedovršenost nema nikakve mistike novecenta, kojemu je ukrala ili dala neke elemente. Ta se nedovršenost doima samo kao katalog mogućih rješenja lukova ili kružnih fasadnih otvora.

Giovani Muzio

Danas su *Lancia*, *Muzio* i *novecento* postali pojmovi koji se vežu za slike De Chirica ili Sironija, pojmovi koji se vežu za prostore bez ljudi, za trgove uokvirene kućama, za zgrade s nizom lukova i prostora mračnih u prelijevanju smeđih i crvenih tonova, pojmovi u koje se sam Muzio definitivno ne može smjestiti, jer je teško bilo koga smjestiti u takav jednostavan i jednoznačan kalup. Njegove se kuće pojavljuju kao simplifikacije historicističkih palača (sl. 9), kao što je *stambena kuća u Milanu* iz 1931-1932. godine. Njihova se pojava godinu dana kasnije pretvara u geometrijski sve pravilniju simplifikaciju. Primjer je tog procesa *druga milanska stambena kuća* iz 1933. g. (sl. 10). Nakon tih kuća u istom je gradu nastala njegova *stambena zgrada*, 1934. godine, suzdržanoga modernog sloga (sl. 11), a 1936. godine projekt za *stambenu palaču* (sl. 12) otkriva da se jednostavna i suzdržana modernost promijenila te krenula u visinu i usložnjavanje svoga vizualnog dojma. Dojam čvrsto zatvorenog kubusa kuće nagrizaju elementi lođa i prozorskih rupa, njihova igra i vertikalno nizanje naglasilo je u kompoziciji masivne trodijelne fasade svaku od vertikalnih traka. Njezina je veličina napravila prvi korak prema monumentalnosti

koji je u projektu milanskih "balkona i lođa" (sl. 13), s E. A. Griffinjem, P. G. Magistrettijem i P. Portaluppijem, iz 1937. godine pokazao kuću u *novecento* maniri.

Piero Portaluppi (promjene kao proces)

Zanimljiv je primjer promjene u stavu spram arhitekture i Muzijev suradnik s posljednjeg projekta Piero Portaluppi. On stilski počinje "plivati" između "romantičnog" historicizma u *vili Campiglio* iz 1934. godine (sl. 14) i promjena usmjerenih prema modernoj *stambenoj kući u Via Fopi* (sl. 16). Njegov se historicizam ne temelji samo na obradi fasade i oblikovnih detalja, već na organizaciji prostora za život. U projektu *vile Campiglio* nema ni traga funkcionalističkom dimenzioniranju prostora u skladu s potrebama, već su prostori nanizani i dimenzionirani logikom koja je izvan shvaćanja čiste funkcije. Tako ulaz vile postaje dominantni prostor prizemlja i njegove se dimenzije nameću pri percipiranju cijelog prostornog sklopa. *Stambena kuća na Via Fopi* unosi promjene u Portaluppijev rad. No pritom se mijenja polako, jer je obrada fasadnog platna samo neznatno izmijenila način na koji je riješen prostor stana. Funkcionalni pristup organizaciji prostora stana narušio je pojam o buržoaskom "salonu" koji je "ono" što dominira životnom sredinom i oko kojega se i za koji se sve podređuje. Tek se u projektu za *kuću Portaluppi* iz 1938-1939. godine (sl. 15) autor oslobađa tog povijesnog tereta u organizaciji prostora. Tako se promjena u oblikovanju fasade i fasadnih detalja prelijeva u esenciju prostorne organizacije u kojoj je prostor za život spojen s radnim prostorom i tako je zapravo nestalo onog koncepta "salona" koji svojom reprezentativnom, gotovo muzejskom namjenom guši utilitarnost stambenog prostora. U usporedbi s nizom talijanskih arhitekata, Piero Portaluppi može se pratiti kao dobar primjer te preobrazbe i "stilskog skakanja", jer je sljedeća promjena težila smanjenju broja detalja, ali s naglaskom monumentalnosti, koje se Portaluppi nije mogao osloboditi ni u svom najracionalističkim djelu, kući Portaluppi. Djela koja tada nastaju odlikuju se težinom kamene fasadne obloge te pravilnim nizanjem prozorskih otvora koji još jače naglašavaju pravilnost i snagu kubusa kuća. Tako su njegove kuće *Palazzo dell'istituto nazionale delle assicurazioni* (sl. 17), *Edificio per abitazioni e uffici* (sl. 18) (uredsko-stambena zgrada, neposredno uz Tibaldijev San Sebastian) te *Sede della federazione dei fasci milanesi* (sl. 19) primjeri onih zdanja koja su u sebi ujedinila pojam "fašističke arhitekture", profinjenoga racionaliziranog monumentalizma koji prihvaća osnovnu abecedu moderne, ali ne i njezin jezik i asocijacijska obilježja. Među posljednje projekte vezane za monumentalizam fašističke vlasti ubraja se i kuća projektirana nakon rušenja dijela kraljevske palače u Milanu. S E. A. Griffinjem, P. G. Magistrettijem i G. Muzijem Portaluppi radi na projektu balkona i lođa (sl. 13) koji su svojim stilskim slogom apsolutno u skladu s *novecento* što ga Lancia i Muzio započinju gotovo deset godina prije toga. Polukružni otvori na čvrstom kubusu s kamenom oblogom u punoj su mjeri oživotvorili monumentalnost i "propuštanjem" vanjskog prostora unutar samih mračnih otvora lođa projicirali tu monumentalnost na trg pred kućom.

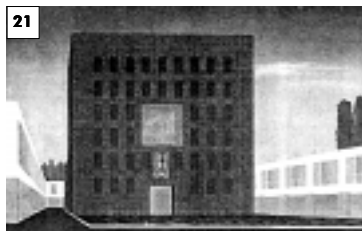
Prošlost i njeni odjeci u današnjosti

Arhitekturu tako vezanu asocijacijama za fašizam i njegovu ideologiju službeno su predstavljali i Marcello Piacentini i Vittorio Morpurgo. *Zgradom rektorata za Sveučilišni grad u Rio de Janeiru*

SL. 20. M. Piacentini i V. Morpurgo: projekt Sveučilišta u Rio de Janeiru, 1938. g.

Izvor • Source
 *** (1938), "Architettura":535

FG. 20. M. Piacentini and V. Morpurgo: Design of the University in Rio de Janeiro, 1938



SL. 21. A. Libera: regulacijska osnova Aprilije

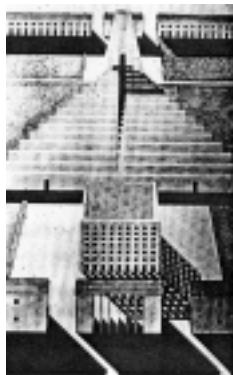
Izvor • Source
 *** (1994), "Urbanisme", 270/71:34

FG. 21. A. Libera: Regulation foundation of Aprilia

SL. 22. Aldo Rossi: groblje, Modena, 1971. g.

Izvor • Source
 Frampton, K., (1992):318

FG. 22. Aldo Rossi: Graveyard, Modena, 1971



(sl. 20) oni ostvaruju projekt koji iskazuje mnogo "klasičnije" elemente. Na reprezentativnim fasadama pojavljuju se korektni klasični elementi. Stupovni nizovi i njihovi detalji primijenjeni su u opsegu potrebnome da se podigne važnost sveučilišnih zgrada iznad razine običnoga poslovnog, uredskog zdanja. Tim su elementima spomenuti autori pokazali nemoć da artikuliraju taj željeni dignitet. No unutrašnje fasade pokazuju stilska obilježja prisutna i u suvremenoj arhitekturi.⁸ Stražnja fasada zgrade riješena je kao kuća lišena "digniteta", bez klasičnih stupovnih redova za ulazni dio fasadnog platna. Njihova je fasadna opna preuzela nizove jednakih prozora koji su na velikoj površini pročelja građevine složeni u pravilne redove i kolone. Svaki od tih relativno malih otvora beznačajan je kad bi bio izdvojen među zidom, ali je njihov jednolični niz nabijen simbolikom reda i velikog broja. Na planu Adalberta Libere za *regulacijsku osnovu Aprilie*⁹ (sl. 21) monumentalnost je postignuta suzdržanošću jednostavne fasade i nizanjem jednakih otvora prekinutih u vertikalnoj osi tek ulazom, prostorom za grb i ceremonijalnim balkonom. Monumentalnost je to primijenjena i u najbližoj prošlosti na Rossijevu *projektu groblja u Modeni* (sl. 22), gdje je taj projekt iz 1971. s nevjerojatnom pedantnošću preuzeo vokabular Libere i njegovih suvremenika.

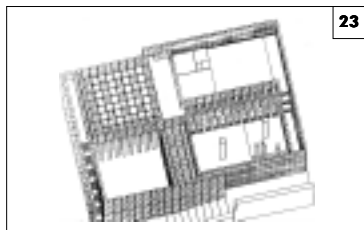
Uočivši sve te repeticijske elemente na fasadama kuća talijanskih arhitekata, pitamo se treba li u ideologiji fašizma tražiti vezu između tog beskrajnog nizanja pojedinačnih elemenata, beznačajnih za monumentalnost cjeline, i same riječi *fascio* (snop), riječi koja ima preneseno značenje mnoštva "malih i slabih" pojedinaca, ali jake cjeline nakon ujedinjenja. Takvo nam tumačenje omogućuje da izravno povučemo usporednicu sa strogom pravilnošću nizanja prozora na fasadnom platnu i njihove "postrojavanjem" uočene težnje za monumentalnošću, ali pitanje je smijemo li odabrati uvijek lakši put pri proučavanju i donošenju suda o bilo kojem arhitektonskom djelu. Pitanje se postavlja zbog suda što ga moramo donijeti o monumentalnosti koja nije nestala s propasti fašizma,¹⁰ već je svojim stilskim obilježjima gotovo jednaka fasadama koje danas vidimo na projektima Alda Rossija (sl. 22) i drugih talijanskih neoracionalista, monumentalnosti kao oblikovnog koncepta koji je uskrsnuo s pojavom postmoderne i s dolaskom njezina imperativnog rovanja po gotovo populističkim elementima, prekapnja po dijelovima "estetske ideologije" nastalim upravo redukcijom klasičnih oblika za fašističke vlasti u Italiji, ideologije kojoj je Rossijevo oblikovanje fasade i koncept njezine primjene talac i sudionik i koji time nailazi na osudu, ili barem sumnjičavost, suvremenih talijanskih arhitekata, jer neki od njih u radovima neoracionalista kao što su Rossi i Grassi nalaze više od implicitnih natruha "fašističkog stila".¹¹

8 *** (1938), "Architettura":521-550.

9 *** (1994), "Urbanisme", 270/71:34.

10 Nije samo talijanska arhitektura izložena neutemeljenoj kritici. Hrvatska arhitektura se povlačenjem paralela sa svojim talijanskim istovremenikom također može naći na istoj "optuženičkoj klupi". Najbolji primjer za to je Denzler i njegov projekt Palače komunalnih poduzeća u Zagrebu.

11 Blundell Jones, P., (1996):64-68. U članku je spomenuto kako Giancarlo De Carlo kao osvjedočeni talijanski antifašist smatra da je u radovima Grassija i Rossija evidentan implicitni fašizam.



Giuseppe Terragni (racionalizam talijanske arhitekture "internacionalnog stila")

I u djelima najradikalnijih racionalističkih autora očituje se tendencija stvaranja nekog modernog "monumentalnog" arhitektonskog jezika, arhitektonskog alfabeta koji bi svojim novim znakovljem mogao ispričati istu priču o vlasti i njezinim najskrovitijim željama. Giuseppe Terragni danas se smatra najradikalnijim i najbeskompromisnijim talijanskim racionalistom, pobornikom "internacionalnog stila" u talijanskoj arhitekturi, arhitektom koji je napustio monumentalni izraz talijanske graditeljske prakse. Njegova su traganja za novom "monumentalnošću" očita ako se pogleda projekt za *Danteum* iz 1938. godine (sl. 23). Taj blok već svojim simboličnim nazivom sugerira tradiciju i naslijeđe kojega se futuristi žarko žele riješiti. Svojim položajem na Via Impriale kuća je morala biti monumentalna. Ta je ulica, probijena kroz drevno tkivo grada Rima, morala postati zrcalo nove veličine nanovo uspostavljenog carstva, a sve su kuće oko nje trebale maksimalno pridonijeti tome. Zatvorenost cijelog bloka unutar masivnih kamenih zidova skriva unutrašnjost koja nosi simboliku nove monumentalnosti. Staklo, materijal star ljudskoj ruci i oku no nov arhitekturi i kući, nizanjem staklenih stupova i pokrovom staklenog stropa postaje vjesnik nove kstatičnosti u građenju. Otvaranje i zastakljivanje, prozirnost i vizualna prozračnost postaju imperativ modernog monumentalnog izraza. Terragni taj imperativ prvi put pokazuje javnosti svojim projektom u gradu koji je svoju monumentalnost gradio tisućama godina na kamenu i betonu. Ne odričući se tradicionalnog prostornog koda, on otvara mogućnost za novost u prostornoj percepciji. Vidjeti iza masivnog stupa, vidjeti iza širokog stropa, novi su uvjeti nove monumentalnosti. No nova je monumentalnost i dalje čuvala staru veličinu i neljudsko, kiklopsko mjerilo. Već spomenut zbog svoje potrage za "novim monumentalizmom", danas je Giuseppe Terragni ipak najviše spominjan zbog dvojbe u svezi s definicijom "pravoga" fašističkog "stila" u arhitekturi i njegova tako lako politički "mjerljivog" rada. Da se pokaže kako se razvijaju stvari u Terragnijevoj percepciji političnog čovjeka i stvaratelja arhitekta, potrebno je spomenuti što R. Furneaux Jordan piše. On navodi kako Terragni radi svoju *Casu del Fascio u Comu* u maniri potpuno suprotnoj naslijeđu fašizma. Takva je izjava već prejaka, pa se ne usuđujem upotrijebiti riječ teza,¹² jer je ta Terragnijeva kuća, ali i cijeli njegov arhitektonski opus, svojevrstan pojas za spasavanje onih koji, kao Bruno Zevi, nastoje stvoriti novu sliku o čovjeku, a ne arhitektu,¹³ sliku o vremenu i ljudima koji su radili u tom vremenu. Ta je slika često svjetlija od tamnih činjenica iz njihove političke povijesti.

Svaki put kad se *Casa dell Fascio u Comu* spominje kao primjer moderne arhitekture, zaboravljaju se, ili se namjerno zanemaruju,

SL. 23. Giuseppe Terragni: projekt za *Danteum*, Rim, 1938. g.

Izvor • Source
Zevi, B. (1989):160

FG. 23. Giuseppe Terragni: Design for the *Danteum*, Rome, 1938

SL. 24. Giuseppe Terragni: *Casa del Fascio*, Lissone

Izvor • Source
Ugolini, M. (1994):15

FG. 24. Giuseppe Terragni: *Casa del Fascio*, Lissone

SL. 25. G. Terragni: *Casa del Fascio*, Lissone

Izvor • Source
Ugolini, M. (1994):25

FG. 25. G.Terragni: *Casa del Fascio*, Lissone



¹² Furneaux Jordan, R., (1969), *Western Architecture*, Thames and Hudson, London, :325.

¹³ Slika arhitekta, profesionalca samo su njegovi radovi.

SL. 26. Giuseppe Terragni: stambena zgrada Novocomum, Como, 1927-1928. g.

Izvor • Source
Zevi, B. (1989): 27

FG. 26. Giuseppe Terragni: Novocomum residential building, Como, 1927-28

SL. 27. Giuseppe Terragni: aeroklub Ghislanzoni, Como, 1930-1931. g.

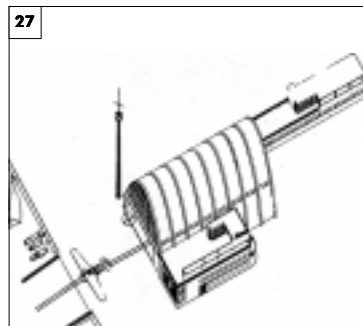
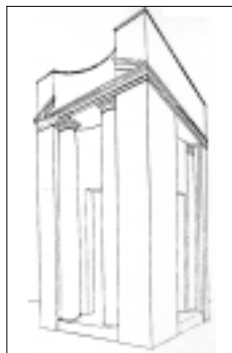
Izvor • Source
Zevi, B. (1989):53

FG. 27. Giuseppe Terragni: Ghislanzoni aeroklub, Como, 1930-31

SL. 28. Giuseppe Terragni: grobnica Stecchini, Como, 1932. g.

Izvor • Source
Zevi, B. (1989):54-55

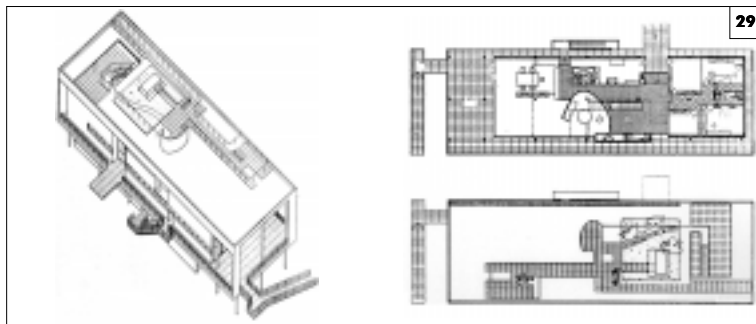
FG. 28. Giuseppe Terragni: Stecchini Tomb, 1932



sve političke konotacije koje ta kuća ima.¹⁴ Nakon prve kuće za talijanski fašistički pokret Giuseppe Terragni gradi drugu - *Casa del Fascio u Lissoneu*, koja je kao izrazito modernistička kuća već u startu imala u sebi i ono što se izravno veže za fašizam - simboliku prisutnu u masivnom tornju izvedenom od litorskog snopa (sl. 24), amblema. Arhitektonska verzija fašističke simbolike apstrahirana je u osnovne kubične oblike, a svaki je dobio i posebnu teksturu različitog materijala (sl. 25). Rustikalni kamen tornja suprotstavljen je glatkoći betona na njegovu simboličnom balkonu. Građenje tih dviju kuća, malih hramova talijanskog fašizma, samo za sebe dovoljno govori o Terragnijevu izrazito profiliranom političkom kontekstu. No same činjenice iz njegova života govore da je među dragovoljcima otišao u Rusiju, spreman i umrijeti za politiku u čiju se službu svjesno stavio. Nije bio prisiljen ni unovačen, želio je svojevolumno uzeti pušku u ruke. On takav, s takvim političkim stavovima, stvara kuću izgrađenu za fašističku upravu na vrhuncu fašističke vladavine. Danas tu zgradu nitko od arhitekata i ne pomišlja uopće pogledati kroz prizmu povijesnog "konteksta", te su Terragni i njegova kuća u očima mnogih tijesno povezani samo s estetikom, oblikovanjem moderne arhitekture, a moderna se arhitektura identificira s antifašizmom.¹⁵ Daljnjim se slijedom projektantu, čovjeku, daju moralne i (ili) političke karakteristike kojih nema. Nakon toga se i režimu za koji je kuća stvorena može priznati kvaliteta koje nema, a stereotip moderne i njezina imaginarnog političkog stava rađa potpunu političku amnestiju za one koji je nikako ne bi smjeli dobiti. Krenemo li tim putem, najbolja je ilustracija stav iznesen u razgovoru o Terragniju i izložbi koju je na Milanskom trijenalu 1996. postavio Giorgio Ciucci. On u tom tekstu kaže:¹⁶ "Terragni se smatra najvećim talijanskim arhitektom XX. st. i nesumnjivo je figura velike važnosti za kulturu našeg doba. Vjerojatno nije bilo čovjeka koji bi imao jednak utjecaj na ostala polja umjetnosti, barem iz njegova naraštaja. Ta osoba, koja se po mnogočemu smatra lučonošom naprednih ideja modernizma, cijenjen svuda u svijetu, radio je u fašističkom režimu i bio posve odan fašist. S namjerom da svlada tu kontradikciju, Zevi nam je predočio argument kako je Terragnijeva arhitektura fundamentalno antifašistička jer je povezana s velikim europskim arhitektonskim pokretima, kao i onima izvan Europe." Takvu gomilu Zevijevih opasnih riječi moguće je završiti samo rečenicom koja je obuhvatila sve što se takvim neodgovornim potezom može stvoriti. Citirajući Zevijeve riječi, Ciucci u svome razgovoru iznosi i slijedeće stavove u kontekstu vlastitog kritičkog odnosa: "Iako stvoren od fašista, to je izraz antifašističke kulture jer su odbačeni formalizam, simetrija, stupovi i lukovi." Takav je

¹⁴ Prof. I. Juras smatrao je posebno važnim naglasiti današnje ime Terragnijeve kuće *Casa dell' Popolo*. To ime i samo govori o višeslojnosti pri iščitavanju povijesnih istina.

¹⁵ Ta identifikacija s antifašizmom arhitekturu prati zbog sudbine uglavnom njemačkih arhitekata koji su morali napustiti Njemačku nakon Hitlerova dolaska na vlast. Imena kao što su W. Gropius, E. Mendelshon ili Mies van den Rohe sinonimi su za arhitekturu "internacionalnog stila", a način njihova oblikovanja napadan je bjesomučno od nacista. Njihovi ravni krovovi



SL. 29. Giuseppe Terragni: vlastita vila na moru, 1936. g.

Izvor • Source
Zevi, B. (1989):127

FG. 29. Giuseppe Terragni: The architect's seaside villa

stav naprosto nevjerojatan, posebno nakon što se u Međunarodnom centru za arhitektonske studije "Andrea Paladio" u Vicenzi raspravljalo o stereotipu samo drugoga predznaka. Skup je 1991. godine održan s nakanom da se "pokaže kako klasicistička arhitektura nije nužno ograničena na totalitarne režime". Ako se na tom seminaru 1991. godine nastojao razbiti stereotip klasicističke arhitekture kao arhitekture totalitarizma, tri godine kasnije seminar o Terragniju donio je Zevijeve stavove koji opravdanje za Terragnija, čovjeka, traže u apsurdnu drugoga stereotipa: kako arhitektura moderne, "internacionalnog stila" može biti ekskluzivno antifašistička kad je osim samog Terragnija svojim kreativnim doprinosom za vrijeme fašističke vlasti u Italiji poriče i niz talijanskih arhitekata.

Sam je Terragni bio "obdaren" sposobnošću da preskoči sve stilske granice i nađe se u gotovo neorenesansnom kreativnom ozračju. Već u njegovu prvom poznatom projektu za *kuću Novocomum u Comu* iz 1927-1928. godine Terragni je iza progresivne fasade još uvijek skrivao ne baš suvremeni tlocrt. Tada je povijesno konvencionalna tlocrtna i prostorna organizacija kuće bila samo obučena u platno modernističke fasade¹⁷ (sl. 26). No tri godine kasnije njegov je projekt za *Aeroklub Ghislanzoni* (1930-1931. godine) u Comu pokazao za ono vrijeme apsolutno, modernoga i nekonvencionalnog arhitekta (sl. 27). Lučna konstrukcija hangara za zrakoplove i modernističke pokrajne zgrade pokazuju kreaciju čistog internacionalnog stila, da bi za godinu dana, 1932. godine, dao gotovo klasičan projekt nadgrobnog spomenika, mauzoleja (sl. 28), spomenika složenog od klasičnih elemenata, stupova i pilastara, koji svojim stavom pokazuje dostojanstvo klasičnih oblika. Nakon toga on stvara niz izrazito modernističkih projekata, a u godini kada nastaje *njegova vila na moru* (sl. 29) i *zgrada dječjeg vrtića Sant'Elia* (sl. 31) stvorio je drugi, gotovo renesansni projekt nadgrobnog spomenika. Te je, 1936. godine grobnica Pirovano u Comu (sl. 30) bila apsolutna suprotnost upravo završenoj Casi del Fascio. U toj bi se grobnoj "kući" znak vremena u kojemu je nastala mogao naći tek u određenoj redukciji detalja i oštrim rezovima kompozicijskih elemenata čije su čvrste mase međusobno prislanjane i tako priljubljene jedna uz drugu strogim sjenama ostvaruju plastičnost i izražajnost. Tako kontradiktorna kreativna ličnost teško može biti simbol ičega do samoga sebe, jer je njegov rad prepun ambivalentnosti talijanske arhitekture. Terragnijev rad stilski varira između beskompromisne modernosti i čvrstog povijesnog korijena, njegov je rad samo jedan od primjera deniveliranosti estetskih pristupa arhitekturi i svakom njezinu pojedinačnom djelu.



nacistima su bili neprihvatljivi, upotreba stakla nacističkoj je vlasti bila manje draga, a armirani beton mrskiji od kamena. No u Italiji su i beton, i staklo, i kamen, i opeka, i klasične i moderne forme imale zajedničku ulogu koju je s današnje vremenske distancije teško razlučiti na pojedinačne više ili manje zaslužne sastavnice.

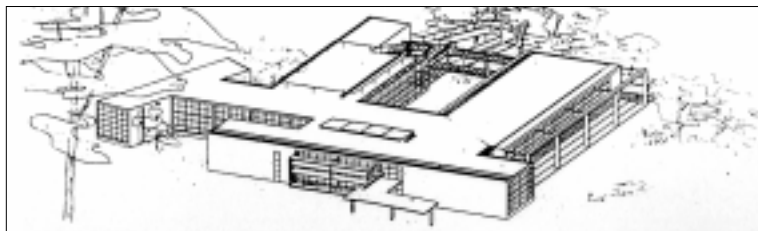
16 G. Ciucci, R. Capezuto, (1996):7-14.

17 Sama je fasada izazvala u tadašnjoj Italiji buru negodovanja zbog svog "konstruktivističkog izgleda", nalik na Radnički dom arhitekta I. Golosova u Moskvi.

SL. 31. Giuseppe Terragni: dječji vrtić Sant'Elia, 1936-1937. g.

Izvor • Source
Zevi, B., (1989):119

FG. 31. Giuseppe Terragni: Sant'Elia kindergarten



SL. 32. Ufficio Tecnico Montecatini: Colonia di Milano Marittima, Cervia, 1938. g.

Izvor • Source
*** (1981):66

FG. 32. Ufficio Tecnico Montecatini: Colonia di Milano Marittima, Cervia, 1938



Internacionalni stil u Italiji (primjeri za uobičajenu praksu, a ne izoliranu pojavu)

Možda bi netko tko nije vidio sve projekte izvedene za fašističke organizacije diljem Italije mogao reći kako je modernoj mjesto uz sve što karakterizira antifašizam, no pogledamo li Vaccarov projekt *Colonia Marina dell'AGIP* u Cesenaticu¹⁸ iz 1937. godine (sl. 33), ili projekt Ufficio Tecnico Montecatini¹⁹ za *Colonia di Milano Marittima* u Cerviji iz 1938. godine (sl. 32), postavlja se pitanje je li baš sve tako jednoznačno određeno. Vaccaro je u svome projektu na široku "nogu" zajedničkih boravišnih prostorija, kuhinje i blagovaonice postavio linearni, horizontalni kubus trokatnih spavaonica. Trake svijetle fasadne obloge i tamnog prozorskog slijeda još su više naglasili tu izduženu kompoziciju. U projektu u Cerviji ta je linearna kompozicija izlomljena u prostoru, ali okupljena oko tornja koji plastičnošću stupovlja i greda prenosi tu linearnost u vertikalnu i daje joj akcent svojim izrazito vitkim proporcijama. Kad bi smo analizirali simboličko značenje toga tornja, mogli bismo spekulirati samo o njegovim proporcijama, koje djelomično odgovaraju mnogim takvim vertikalnim akcentima uz druge javne zgrade u Italiji tridesetih godina. Tada bi takvo nagađanje moglo idejno povezati taj toranj s onim uz, primjerice, Casu del Fascio u Lissoneu, no lakoća izbušenog volumena potpuno je suprotna Terragnijevoj koncepciji masivnog kampanila. Ti su projekti samo neki u nizu onih koji se izrađuju potkraj tridesetih i početkom četrdesetih godina koji imaju sva obilježja arhitekture moderne, način oblikovanja prostora i način korištenja arhitektonskog vokabulara.

Sve se te modernističke tendencije izrazito zamjetne na trijenalu 1933. ponavljaju i sedam godina kasnije, kad Enea Manfredini (sl. 44) svojim projektom *vile za dva umjetnika*,²⁰ donosi lakoću forme u kojoj se gubi svaka monumentalnost ili pompoznost, a njegov je

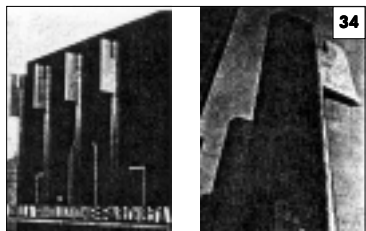
¹⁸ *** (1981), "Parametro", 94-95:38-39.

¹⁹ *** (1981), "Parametro", 94-95:66.

²⁰ *** (1981), "Parametro", 94-95:68-69.



33



34



35



36



37



projekt još racionalnija obrada Figinijeva i Pollinijeva projekta "kuće za umjetnika" iz 1933. godine. Manfredini je taj koncept sveo na formu kvadrata i samo je unutar njega dopustio malu asimetričnost i povećanu dimenziju jednog krila. Iako je u tom pristupu definiraju kuće kao gotovo apstraktne slike Manfredini otišao najdalje što je bilo moguće, u svojim ga je skicama postavio u mrežu gotovo nalik na rimsku centurijaciju. To podsjećanje na rimsku centurijaciju veže tu kuću i sa svom apstraktnom namjerom duboko za talijanski povijesni i civilizacijski kontekst. Ta je otvorena struktura bez ikakvog fašističkog predznaka i čini upravo onu tendenciju istraživanja i eksperimentiranja koja u Italiji nije nestala ni s pojavom fašističke vladavine ni cijelo vrijeme te vladavine.

Manfredini se samo nastavlja na niz arhitekata koji su za razne fašističke organizacije gradili apsolutno prozračne i nimalo masivne i krute kuće. Arhitekti Banfi, Belgioioso, Peressutti i Rogers projektiraju i izvode 1938. godine *dječju koloniju u Legnanu* (sl. 45) kao apsolutno čist i utilitaran objekt, bez ikakva traga pompoznosti ili monumentalnosti. U njihovu su projektu dva volumena na malom razmaku spojena nadstrešnicama. Volumeni u sebi imaju spavaonice i blagovaonice, kuhinju i sanitarne prostore, a omeđeni su samo izrazito perforiranim betonskim okvirom, okvirom koji dopušta više sunca i zraka unutar prostranih sadržaja. Projektirana

SL. 33. Giuseppe Vaccaro: Colonia Marina dell'Agip, Cesenatico, 1937. g.

Izvor • Source
*** (1981):38

FG. 33. Giuseppe Vaccaro: Colonia Marina dell'Agip, Cesenatico, 1937

SL. 34. Adalberto Libera, M. De Renzi, A. Valente: izložba fašističke revolucije, Rim, 1932. g.

Izvor • Source
Ponti, G., (1942), *Stile di libera*, "Stila", 17:10-19.

FG. 34. Adalberto Libera, M. De Renzi, A. Valente: Exhibition of the Fascist Revolution, Rome, 1932

SL. 35. Adalberto Libera: projekt prvog stupnja natječaja za Palazzo del Littorio, Rim, 1934. g.

Izvor • Source
Ponti, G., (1942), *Stile di libera*, "Stila", 17:10-19.

FG. 35. Adalberto Libera: Design 1st stage of the competition for the Palazzo del Littorio, Rome, 1934

SL. 36. Adalberto Libera: projekt drugog stupnja natječaja za Palazzo del Littorio, Rim, 1937. g.

Izvor • Source
Ponti, G., (1942), *Stile di libera*, "Stila", 17:10-19.

FG. 36. Adalberto Libera: Design 2nd stage of the competition for the Palazzo del Littorio, Rome, 1937

SL. 37. Adalberto Libera: stambene kuće, pogled i floor prizemlja i tipičnog kata, Lido pokraj Rima, 1932-1935. g.

Izvor • Source
Moretti, B., (1939):223

FG. 37. Adalberto Libera: Houses, view and ground plan of ground story and typical upper story, Lido near Rome, 1932-35

SL. 38. Luigi Piccinato:
kolonijalna kuća za V.
trijenale, Milano, 1933. g.

Izvor • Source
Morreti, B. (1942):161

FG. 38. Luigi Piccinato:
Colonial house for the
5th Triennial, Milan, 1933



SL. 39. E. Faludi,
E. Griffini, P. Bottoni:
projekt kuće za odmor
na moru na V. trijenalu,
Milano, 1933. g.

Izvor • Source
Morreti, B. (1942):164

FG. 39. E. Faludi,
E. Griffini, P. Bottoni:
Design of a seaside
holiday house at the
5th Triennial, Milan, 1933



SL. 40. Eugenio Faludi:
projekt kuće za odmor
na jezeru ili moru na
V. trijenalu, Milano,
1933. g.

Izvor • Source
Morreti, B. (1942):165

FG. 40. Eugenio Faludi:
Design of a seaside or
lakeside holiday house
at the 5th Triennial,
Milan, 1933



SL. 41. E. Faludi,
E. Griffini, P. Bottoni:
projekt kuće za odmor u
planini na V. trijenalu,
Milano, 1933. g.

Izvor • Source
Morreti, B. (1942):164

FG. 41. E. Faludi,
E. Griffini, P. Bottoni:
Design of a mountain
holiday house at the
5th Triennial, Milan, 1933



SL. 42. G. Pollini,
I. Figini: projekt kuće
za umjetnika na V.
trijenalu, Milano, 1933. g.

Izvor • Source
Morreti, B. (1942):166

FG. 42. G. Pollini,
I. Figini: Design of a
house for an artist at
the 5th Triennial, Milan, 1933



SL. 43. M. Focchi, G. Serafini, E. Lancia, M. Marelli: projekt seoske vile na V. trijenalu, Milano, 1933. g.

Izvor • Source
Morreti, B. (1942):163

FG. 43. M. Focchi, G. Serafini, E. Lancia, M. Marelli: Design of a rural villa at the 5th Triennial, Milan, 1933

čistoća prve kuće, unutar koje se nalazi blagovaonica, razbijena je samo laganom konstrukcijom tende nad prvim katom.²¹ Takva je tenda, raširena poput jedra nad južnim pročeljem kuće, dala kući poseban osjećaj prolaznosti i vremenskog ograničenja koje je u to vrijeme bilo vrlo rijetko u građevina stvaranih za državu.

Bez ikakve se pompoznosti projektiraju kuće predložene na Milanском trijenalu. One su svojim konceptijskim pristupom suprotne namjeni priredbe što su je organizirali pripadnici fašističkog pokreta radi vlastite političke promocije.

Projekti iz 1933. godine za V. trijenale (sl. 38 - 42) *Luigia Piccinata*, *Eugenija Faludija*, *Griffinija*, *Bottonija*, *Pollinija* ili *Figinija* nose naboj moderne i jednostavnost ekspresije, ali kompleksnost nazora i odnosa spram namjene, prostora i građenja samog. Njihove kuće, projektirane kao afričke kolonijalne rezidencije, seoske kuće ili kuće za odmor racionalnom se organizacijom prostora i ne pokušavaju istaknuti svojom mogućom monumentalnošću. One su prikaz razmišljanja kako što jednostavnije i uspješnije sagraditi stan, definirati taj osnovni ljudski zaštitni prostor. Čak je i *projekt Fiochija*, *Marellija*, *Serafina* i *Lancije*²² (sl. 43) ušao u taj niz racionalnih koncepata stambene organizacije. Još je začudnija njihova oblikovna suzdržanost, bez težnje za pompoznom talijanskom restitucijom povijesnih oblika. Ta je racionalnost talijanske obiteljske kuće naglašena i u projektu za koji se takvo što ne bi moglo ni očekivati. Na realizaciji plana za stambenu četvrt na *Esposizione Universale* 1942. Libera je svojim projektom *vile Salinos* pokazao jednostavan izduženi kubični volumen, fasade probušene istovjetnim prozorima i s krovnom pergolom koja je prostoru ispod sebe dala dojam kontinuirane trake razvučene naokolo kuće, trake koja je s nizom prozora prvog kata pojačala taj u talijanskoj arhitekturi vrlo prisutan dojam linearnosti.²³

Adalberto Libera

Adalberto Libera nije u tome iznimka jer su njegovi projekti za fašističku partiju i za njegove modernističke kuće nastajali u istom vremenu i u jednakom kreativnom dahu (sl. 34 - 37). U njegovim projektima variraju simboli fašizma i četverostruki liktorski motivi s *ulaza na Izložbu fašističke revolucije* u Rimu 1932. godine, a stapaju se u masivni toranj u projektu za *Palazzo del Littorio* 1937. godine. Na tom je tornju zbog njegove simbolike sjekira liktorskog snopa okrenuta nadolje i pretvorena, kao i u Terragnija, u ceremonijalni balkon. Sve te kuće imaju onaj modernistički "stih"

²¹ *** (1938), "Architettura", XVI(IX):571-574.

²² Ta činjenica suzdržanosti pri oblikovanju posebno je zanimljiva jer je Lancia jedan od začetnika novecenta u talijanskoj arhitekturi, te su njegovi radovi nabijeni povijesnim oblikovnim elementima.

²³ Kao što su na linearnosti osnovane kompozicije u Cerviji ili Vaccarove Colonije...

SL. 44. Enea Manfredini:
vila za dva umjetnika,
1942. g.

Izvor • Source
*** (1981), "Parametro":69

FG. 44. Enea Manfredini:
A villa for two artists,
1942

**SL. 45. Banfi, Belgioioso,
Peressutti, Rogers: dječja
kolonija, Legnano, 1938. g.**

Izvor • Source
*** (1938), "Architettura":
XIV(IX):571

**FG. 45. Banfi, Belgioioso,
Peressutti, Rogers: Childrens
Colony, Legnano, 1938**

**SL. 46. Giuseppe Pagano
Pogatschnig, Gino Levi
Montalcino: obiteljska
kuća, vila, floort**

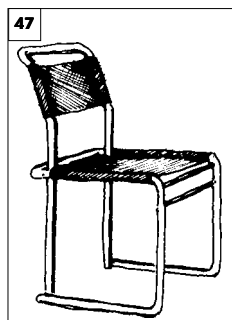
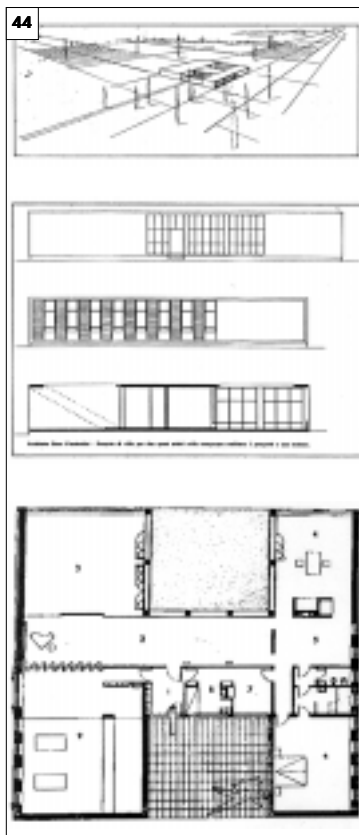
Izvor • Source
Morreti B. (1942):146-147

**FG. 46. Giuseppe Pagano
Pogatschnig, Gino Levi
Montalcino: Family
house, villa, ground plan**

**SL. 47. Giuseppe Pagano
Pogatschnig: dizajn stolca,
Torino, 1930-1931. g.**

Crtež • Drawing by
H. Alfirević

**FG. 47. Giuseppe Pagano
Pogatschnig: Chair design,
Torino, 1930-31**



koji bi se, kad ne bi bilo tih eksplicitnih simbola fašističke vlasti, mogle svrstati među ostale primjere koje smatramo istinskim iskazom "demokratske arhitekture". Liberine su profane, stambene kuće samo iskaz tog u punoj mjeri simbolikom nabijenog modernizma. Izduženi uski volumeni četverokatnica na Lidu pokraj Rima svojim se proporcijama doimaju kao u visinu izduženi, u širinu malo predimenzionirani oblici liktorskih snopova koje Libera projektira u svom prvom prijedlogu za Palazzo del Littorio iz 1934. g.

Giuseppe Pagano (kreativne promjene i tragika političkog sazrijevanja)

Sav taj modernizam imao je intelektualnu i publicističku podršku u Giuseppeu Paganu, koji je kao jedan od pokretača i mislilaca, kritičara duboko vezanih za "internacionalni stil", gotovo sam personificirao ambivalenciju svih kretanja u talijanskoj arhitekturi. Rođen u Rovinju, Giuseppe Pagano Pogatschnig "sazrijevao je" stvaralački i politički. Njegovi su radovi iz rane faze nabijeni historicističkim elementima, ali su shematski toliko radikalni u svome minimalizmu, te se u tome vidi naznaka njegova budućeg kreativnog smjera. Simplificirani i shematizirani tlocrti pokazali su njegovo okretanje modernoj i radikalnoj, "racionalnoj" simplifikaciji povijesnih prostornih i oblikovnih modela. *Obiteljska kuća*, vila (sl. 46) projektirana u suradnji s Ginom Levijem Montalcinom dobar je primjer gotovo orijentalnog shematizma, u kojemu je glavni pros-



SL. 48. Zajednička fotografija u fašističkoj odori; s lijeva nadesno: Piccinato, Vietti, Pagano, Piacentini, Rossi

Izvor • Source
*** (1981), "Parametro":8

FG. 48. Photograph in fascist uniform, from left to right, Piccinato, Vietti, Pagano, Piacentini, Rossi

tor dnevnog boravka apsolutno dominantan. Taj je shematizam toliko radikalna da označava agresivnu novost u dotadašnjoj akademskoj percepciji prostora, unatoč svojoj izrazitoj simetriji. A onda, usporedimo li tu kuću sa *stolom i stolcem* što ih dizajnira (sl. 47), po načinu na koji kreira uporabni predmet gotovo ga svrstavamo u par s Terragnijem. Zbog načina na koji se koristi materijalom, njegovom teksturom i prirodnim oblikom apsolutno postaje dijelom avangardne²⁴ moderne. Projekt za *Sveučilišnu zgradu u Milanu* dokazuje senzibilnost modernizmom potpuno obuzetog arhitekta. Raščlanjeni volumeni cijelog sklopa i igra plastičnosti konstrukcije i mreže prozorskih otvora na fasadama primjeri su apstraktne oblikovne križaljke identične talijanskoj racionalističkoj struji, Terragnijevom ili, u krajnjoj liniji, svjetskom primjeru - Le Corbusierovim²⁵ projektima. Paganovu umjetničku preobrazbu pratila je i ona politička. U fašističkoj odori možemo ga vidjeti na istoj fotografiji s Piccinatom i Piacentinijem (sl. 48), što, izdvojeno gledano, teško daje naslutiti njegov kasniji politički obrat jer je nakon sloma fašističke Italije otišao među talijanske partizane i nakon što je dva puta zatvaran, Nijemci ga otpremaju u koncentracijski logor Mauthausen, gdje je umro u travnju 1945. godine.

Urbanizam (tradicija i traganje za novim)

Osim arhitektonskih zahvata, opsegom manjih, diljem tadašnje Italije podizani su i novi gradovi, te satelitska naselja. Svi su ti gradovi osnivani na kolonizatorski način, odvojeni od starih urbanih cjelina i izolirani u prostoru koji je trebalo pokoriti. Njihovo je stvaranje najčešće bilo oblikovno vrlo različito od dojma što ga je ostavljala *Via Imperiale* u Rimu. Imena kao što su *Saubaudia* ili *Littoria* zvone nam u ušima i personificiraju aglomeracije prepune baroknih dijagonala i strogo određene blokovske strukture, ali stvarnost unutar njih gotovo je potpuno drukčija. Detalji prostora i unutarnje organizacije samog naselja nemaju ni traga rigidne barokne podjele ni blokovske zatvorene strukture. To su uglavnom bile modernističke aglomeracije racionalno, ne uvijek i racionalistički planirane, ali u skladu s najnaprednijim urbanim načelima toga doba. Na planu *satelitskog naselja Rebbio* pokraj Coma Terragni i Alberto Sartoris stvorili su cjelinu koja je svojom jasnom i jednostavnom dispozicijom uklonila svaku primisao o pompoznosti Mussolinijeva rimskog koridora. Planovi za mnoga manja mjesta ili satelitska naselja bili su zrcala funkcionalističkog kreativnog svemira. No, nažalost, nijedno od tih djela nije imalo motiv čisto humanističkog entuzijazma već su ona bila samo sredstvo ostvarivanja nekih većih ciljeva, urbanistička djela svjesno stvarana ne da bi mijenjala društvo, već da bi donijela profit. Danas, s vremenske udaljenosti, gledamo na njih drugim očima. Vidimo samo plemenitu ideju stvaranja grada, a zaboravljamo motive i vrijeme u kojima su

²⁴ Kako T. Premerl kaže, "ekscesa moderne arhitekture", i to u doslovnom, pozitivnom i stimulativnom smislu.

²⁵ Le Corbusier je tu spomenut kao jedan od ključnih primjera jer je njegov švicarski paviljon u Parizu iz 1932. godine uzet kao stožerni u prikazu novosti u Bottonijevoj knjizi *Urbanistica*. Ta je knjiga nastala kao katalog, izložbe na Milanskom trijenalu 1938. godine, kojega je glavni organizator i "izbornik" bio upravo Giuseppe Pagano.

SL. 49. Concenzio Petrucci i Mario Tufaroli: projekt regulacijske osnove Pomezije, plan, tlocrtna organizacija

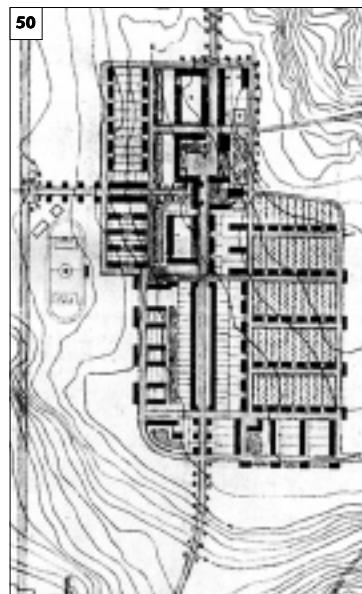
Izvor • Source
*** (1938), "Architettura":552

FG. 49. Concenzio Petrucci and Mario Tufaroli: Design of regulatory foundation of Pomezio, plan, ground plan organization

SL. 50. Giorgio Calza Bini, Roberto Nicolini: projekt regulacijske osnove Pomezije

Izvor • Source
*** (1938), "Architettura":561

FG. 50. Giorgio Calza Bini, Roberto Nicolini: Design for the regulatory foundation of Pomezio



nastali. Vidimo ih kao djela planera, estetičara, a ne izvršitelja određene politike. I pritom možda svjesno žmirimo zaboravljajući istinu, istinu da iza djela stoji ideja, a iza ideje motiv, a da su te ideje i motivi proizvodi sasvim određene politike. Zato ćemo gledati estetiku tih mjesta i diviti se stručnoj arhitektonskoj izvedbi, ali ćemo suditi tek kad uz estetiku postavimo ideju i motiv moći, vlasti i novca. U svojoj koncepciji svi su ti novi gradovi bili izrazito funkcionalistički planirani, s arhitekturom modernističkih obilježja, ali s unaprijed planiranim socijalnim barijerama i socijalnom segregacijom. Možemo li onda sve te modernističke planove gledati na temelju pukih populističkih pritvora humanističkog djelovanja? Ako i ne možemo, možemo raščlaniti njihova oblikovna obilježja i to pitanje imati uvijek na umu.

Terragnijev i Sartorisov *plan za Rebbio* u službenim publikacijama nije bio usamljen primjer. U Piacentinijevoj reviji "Architettura" u rujnu 1938. godine uz njegov je monumentalistički *projekt Sveučilišta u Rio de Janeiru* predočen i *natječaj za regulacijsku osnovu Pomezije*. Projekti arhitekata Concenzija Petruccija i Marija Tufarolija (sl. 49), Giorgija Calzija Binija i Roberta Nicolinija te Vincenzo Cívico, Ettore Granelli, Dagoberto Ortensi i arhitekt Giulio Roisecco (sl. 50) pokazali su osnove kojima svaki od tih urbanističkih projekata očituje funkcionalističku ideju vodilju, ali i onaj tradicionalni strukturalistički italski urbani sukus. Bottoni projektira i planira svoje urbane zahvate manirom moderne, pri čemu se pripadnost vremenu može odrediti samo autoritativnom primjenom modernog urbanog vokabulara koji uopće ne uzima u obzir povijesnu gradsku strukturu, strukturu koja je duboko sadržana u pojmu arhitekture i koju Bottoni silno želi pobijediti ili barem obuzdati modernističkim ili funkcionalističkim načelima.²⁶

Talijanski urbanistički manifest najbolje je predočen samom Bottonijevom *Urbanisticom*, katalogom knjigom Milanskog trijenala iz 1938. godine. U ostvarenju te Bottonijeve knjige suradnja G. Pagana u organizaciji događaja, i to u ulozi njegovog "komesara",

26 Taj je Bottonijev stav jednak onome Le Corbusierovu u odnosu na Pariz, te tako unosi dodatne točke pomutnje u našu percepciju arhitekture i urbanizma tijekom vladavine fašizma, te njihova odnosa spram modernističkih suvremenika.



51

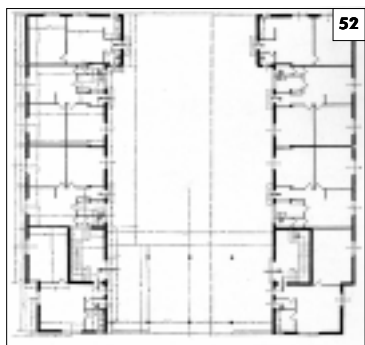


53

SL. 51. Giuseppe Nicolosi: stambena kuća br. 1, Littoria, 1934-1937. g.

Izvor • Source
Moretti, B. (1939):27

FG. 51. Giuseppe Nicolosi: House N^o. 1, Littoria, 1934-37



52



54

SL. 52. Giuseppe Nicolosi: stambena kuća br. 1, floort, Littoria, 1934-1937. g.

Izvor • Source
Moretti, B. (1939):27

FG. 52. Giuseppe Nicolosi: House N^o. 1, ground plan, Littoria, 1934-37

SL. 53. Giuseppe Nicolosi: stambena kuća br. 3, Littoria, 1934-1937. g.

Izvor • Source
Moretti, B. (1939):33

FG. 53. Giuseppe Nicolosi: House N^o. 3, Littoria, 1934-37

SL. 54. Giuseppe Nicolosi: stambena kuća br. 5, Littoria, 1934-1937. g.

Izvor • Source
Moretti, B. (1939):31

FG. 54. Giuseppe Nicolosi: House N^o. 5, Littoria, 1934-37

imalo je znatan utjecaj na talijansku arhitekturu. Tom je knjigom na priredbi što ju je organizirao i sponzorirao sam vrh fašističkog pokreta, funkcionalistička metodologija stvaranja dobila najveći publicitet, a arhitektura i urbanizam "internacionalnog stila" svoju najveću potporu. Ta je mala knjižica donijela pregled dotadašnjeg urbanizma i načine na koje se od te točke mora krenuti dalje. Kao putokaze na tom putu nisu se libili uzeti ni sovjetske konstruktiviste ni njemačke "disidente". Postavljen je raspon uzora od Garniera do Le Corbusiera, u koji kao izuzetno vrijedna svakako moraju ući i ondašnja talijanska moderna nastojanja.

Giuseppe Nicolosi

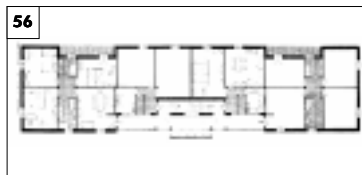
Osim racionalno postavljenog urbanističkog plana i arhitektura je formirala modernistički ugođaj novonastalih naselja, Kuće Giuseppe Nicolosija unutar *Littorije* (sl. 51 - 54) odaju modernističku gradnju jednostavnog oblikovnog pristupa. Njegove su kuće smještene unutar racionalne strukture, gdje blok omeđen ulicama nema tvrđavsku zatvorenost ni precizno određene granice, osim formalne međe obodnih prometnica. Same su kuće jednostavnih fasada lišenih svake profilacije izišle u prostor samo balkonskim pločama i mrežom balkonskih ograda. Na jakom talijanskom suncu sjene tih balkona dale su onu plastičnost koja sprečava svaku monotoniju, a jednostavni prozorski otvori nižu se u redovima na pročelju. No najveća je njihova vrijednost u tlocrtnoj organizaciji i funkcionalističkom odnosu prema stambenom prostoru. Svaki je stan dobio teško izborni minimum sunca i zraka, a funkcionalna organizacija svakoga od njih i danas vrijedna pozornosti.

Gradnja *stambenih kuća u Guidoniji* kao da je nalik na onu u mnogo poznatijoj Littoriji (sl. 55 - 56). U Guidoniji su kuće svojim izgledom bliske onima u Littoriji, kao i drugim novim aglomeracijama stambene izgradnje. Kuće iza glatko ožbukanih fasada skrivaju prostornu organizaciju stanova koja je i danas poželjna kao životni standard.

SL. 55. Giuseppe Nicolosi: stambena kuća, pogled, Guidonia, 1937. g.

Izvor • Source
Moretti, B. (1939): 39

FG. 55. Giuseppe Nicolosi: House, view, Guidonia, 1937



SL. 56. Giuseppe Nicolosi: stambena kuća, tlocrt, Guidonia, 1937. g.

Izvor • Source
Moretti, B. (1939):39

FG. 56. Giuseppe Nicolosi: House, ground plan, Guidonia, 1937

Talijanska arhitektura u Hrvatskoj (Istra, Rijeka, Zadar, Zagreb)

Primjeri takvih urbanističko-arhitektonskih kreacija stvaranih za vrijeme fašizma bili su i rudarski gradovi u Istri, gdje se osim u Rijeci i Zadru u Hrvatskoj odčitavao najizravniји utjecaj neposredno vezan za talijansku vlast. Među takvim gradovima koji su podizani diljem tadašnjeg talijanskog imperija pripadaju *Raša (Arsia)*²⁷ (sl. 57) i *Podlabin (Pozzo Littorio)*.

Ideja na kojoj je planiran današnji *Podlabin* temelji se na načelu da osim funkcionalnog postoji i socijalni zoning, zoning u kojemu su novoplanirani kvartovi najčešće bili strogo podijeljeni na one za obične radnike, rudare, te na one za inženjere i poslovođe, više službenike te vlasničku i društvenu elitu. Radnički kvartovi imali su kuće s najmanjim stanovima. Dijelovi grada za inženjere i poslovođe imali su stanove u kućama koje mi danas uvjetno nazivamo urbanim vilama, dijelovi grada za članove uprave imali su stanove u dvojnim kućama, a najluksuznije su vile bile odvojene u četvrti za vlasničku elitu.

Drugo od dva kolonizatorska naselja u Hrvatskoj - *Raša* djelo je arhitekta Gustava Pultizera Finaglija i nastalo je godinu dana prije njegova mnogo poznatijeg djela, *grada Carbonie*²⁸ na Sardiniji. *Raša* je gradić tipičan za doba fašizma u Italiji, kad se stvaraju kolonijalna naselja koja u sebi nose mističnost de Chiricovih slika, praktičnost potrebnu za ostvarenje surove želje da se zarađuje novac te manifestaciju apsolutne vlasti. *Raša* je preko Finaglijeva plana realizirana kao grad s racionalnom matricom, ali mističnim, iracionalnim trgov. U svome planu ona nosi naznaku ideja na kojima bi se trebalo temeljiti "novo Rimsko Carstvo", ali u opsegu koji odaje udaljenost samoga grada od imperijalnog "srca", Rima. Zabačenost naselja očitovala se u njegovoj maloj veličini i svođenjem monumentalnosti isključivo na manji središnji trg.

Arsia (Raša) sa svojim trgov kao da je umanjena materijalizirana spona De Chiricovih (sl. 58) i Sironijevih slika, pri čemu su mistična mirnoća trga s De Chiricovih slika i tenzija tvorničkoga gradskog ambijenta sa Sironijevih ulja sintetizirani u prostornom sklopu *Raše* i njezina središta. Prilikom zasnivanja sve je planirano i napravljeno kao umanjeni model grada prve trećine ovog stoljeća. Simbolika crkve, kao naopako iskrenutih rudarskih kolica i moderne, utilitarne estetike pogona električne centrale (sl. 62) kontrast su na kojemu se zasniva doživljaj cijelog mjesta. Na kućama boje nemaju žara ni plamena osunčanih talijanskih pejzaža već prigušeno titraju pod teretom magle i tvorničkog dima. Već je i takav lirski opis apsurdan za marginalni grad u jednoj od udaljenijih talijanskih provincija, ali osigurava pogled u apsurdnost arhitektonske sinteze dvaju podijeljenih tabora talijanskih arhitekata. Za njih se može reći da i onda kad simplificiraju arhitektonsku formu do

27 Materijal o Raši prikupila je u sklopu Integralnog rada na Katedri za urbanizam Arhitektonskog fakulteta u Zagrebu studentica Sandra Stojšić. Podaci za ovaj tekst korišteni su iz članka Sandre Stojšić iz Zbornika radova tematskog skupa "Razgovor o arhitekturi Raše". Projekte za Rašu ili *Arsiju*, kako se zvala za vrijeme talijanske vladavine, izradio je Istituto autonomo per le case popolari dell' Istria orientale - Trieste (Pola) pod vodstvom arhitekta Gustava Pultizera Finaglija. Projektiranje je obavljeno od 1935. do 1936. godine. Da bi se moglo početi s gradnjom, morale su do jeseni 1935. godine biti završene melioracije i isušivanje zemljišta. Gradnja započinje u travnju 1936. godine, i to grada koji se prvobitno trebao zvati Liburnija, ali mu je 10. 10. 1936. ime promijenjeno u *Arsia*. U prvoj fazi započinje se graditi trg, a sam Benito Mussolini postavila temeljni kamen za *Casu del fascio* 7. 8. 1936. Nakon 547 dana gradnje grad je u Duceovo ime otvorio princ Spoleto. U drugoj fazi gornja je *Raša* dovršena prema promijenjenim planovima i s povećanim brojem kuća.

28 *Carboniju* spominje Frampton u svojoj knjizi kao jedan od gradova koji su trebali postati jezgra Mussolinijeva Trećeg Rima (taj je termin preuzet iz Framptonove knjige, str. 224).



57



59



60



58



61

SL. 57. Raša (Arsia), situacija, tlocrt

Crtež • Drawing by H. Alfrević

FG. 57. Raša (Arsia), situation, ground plan

SL. 58. Giorgio de Chirico: Misterio e malinconia di una strada, 1914. g.

Izvor • Source *** (1996-1997), "Domus"

FG. 58. Giorgio de Chirico: Misterio e malinconia di una strada, 1914

SL. 59. Maketa gradskog trga, Raša, 1935-1936. g.

Izvor • Source Stojšić, S., (1996)

FG. 59. Model of the city square, Raša, 1935-36

SL. 60. Crkva, Raša, 1935-1936. g.

Izvor • Source Stojšić, S., (1996)

FG. 60. Church, Raša, 1935-36

SL. 61. G. Vaccaro: preuređenje središta Luga

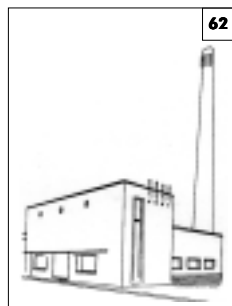
Izvor • Source *** (1981), "Parametro" :36-37

FG. 61. G. Vaccaro: Reconstruction of the centre of Lugo

SL. 62. Električna centrala, Raša, 1935-1936.

Crtež • Drawing by H. Alfrević

FG. 62. Electrical power plant, Raša, 1935-1936



62

krajnjih granica apstrakcije još zadržavaju zanos romanske prošlosti. Oni samo korigiraju povijesne oblike prostornih sklopova prema purističkoj estetskoj formuli moderne tridesetih godina ovog stoljeća, a ti su sklopovi i u najradikalnije modernim primjerima duboko vezani za prošlost i povijesne oblike rimske graditeljske tradicije.

Obilježja tipologije gradskog središta, poznatoga po svojoj strukturi u srednjovjekovnim i renesansnim talijanskim gradovima, prisutna je i u Raši, kao i u djelima drugih talijanskih arhitekata urbanista. U usporedbi s povijesnim primjerima talijanskih trgova, oblik i struktura trga u Raši ostali su nepromijenjeni. Sve podsjeća na trgove od kojih su oni u Firenci ili Sieni vjerojatno najpoznatiji, jer se poštuje izlomljena, nepravilna fasadna granica otvorenoga gradskog prostora i cijeloj kompoziciji pečat i akcent daje izrazita vertikala tornja. No postoje i formalne razlike koje se u takvoj mističnoj atmosferi novostvorenoga grada trenutačno osjećaju. Postoji građevna vertikala, ali nema takvog tornja koji je u prošlosti, kao i u tadašnjim talijanskim projektima, bio prisutan kao slobodan ili vezan za neku od svjetovnih građevina (općinsku ili gradsku upravnu zgradu), već je vezan za crkvu kao njezin neraskidivi dio, a samo je vizualno bio prisutan u uobličavanju tkiva koje je zarobilo prostor trga. Na trgu Finaglijeve Arsije uz crkvu se uzdiže toranj čvrstog oblika pravokutne baze i ravno odrezanoga gornjeg dijela (sl. 60).

Za razliku od brojnih talijanskih primjera, kubus kampanila u Raši nije riješen kao na istodobnom projektu preuređenja središta Luga arhitekta Giuseppea Vaccara²⁹ (sl. 61) kojim je stvaran akcent gradskog središta tridesetih godina ovog stoljeća tako da je

29 *** (1981), "Parametro", 94-95:36-37.



SL. 63. Pogled na Rašu nakon izgradnje, 1935-1936. g.

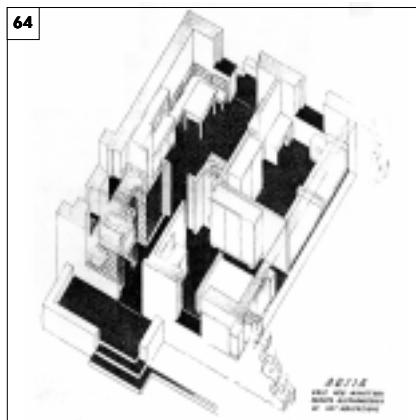
Izvor • Source
Stojić, S., (1996)

FG. 63. View on Raša after finalization of the construction, 1935-36

SL. 64. Aksonometrijski crtež rudarskog stana, Raša, 1935-1936. g.

Izvor • Source
Stojić, S., (1996)

FG. 64. Isometric drawing of a miner's flat, 1935-36



masivni kubus tornja postavljen uz *Casa del Fascio* kao izraziti simbol vlasti. Sličan se motiv pojavljuje i na *projektima regulacijskih osnova Pomezije*, na kojima je toranj odvojen od kuće kao slobodan vertikalni akcent u kompoziciji grada. U tim se primjerima napušta funkcionalističko načelo planiranja i projektiranja gradskog središta, te se kreće s primjenom povijesne strukture trga kao središnjega gradskog prostora.

Cijeli je grad svoju mističnu ambivalentnost isijavao i u kontrastu koji polazi od dojmivosti trga, crkve i električne centrale, te multiplicirane amorfnosti stambenih kuća (sl. 63). Razvedena i kompleksna prostornost trga, simbolika i prostorna tenzija crkve, te izrazita modernistička ekspresija električne centrale u potpunju su suprotnosti s bezobličnom jednostavnošću stambenih kuća. Raspored tih stambenih "jedinica" u redovima, njihova evokacija "regionalnosti" isticanjem vanjskih stubišta, stvaranjem pergolama natkrivenih terasa i postavljanjem malih i jednostavnih prozora na ulične fasade nemaju u svojoj pojavnosti nikakve osobnosti. Pojava svih tih radničkih kuća svedena je gotovo na okaminu surove činjenice da je njihov život gotovo beznačajan spram ideje podizanja grada i proširenja imperija. Stvarni život nije zaslužio kulisu za svoju predstavu kakvu u ekspresivnom zdanju crkve zaslužuje pohod prema božanskoj vječnosti ili utrci za budućnosti, napretkom i "svjetlom" novog života što bi ga mogla simbolizirati zgrada električne centrale. Glavna snaga radničkih, rudarskih stanova bio je onaj funkcionalni minimum koji je za to vrijeme bio i više nego dovoljan da poništi svaku negativnu primisao (sl. 64).

Rijeka kao grad "invazije" pjesnika D'Annunzia i njegova proglašenja u Hrvatskoj jest grad u kojemu je najlakše vidjeti apsurdnost jednostavnog i čvrstog definiranja stila primjerenog diktaturi. U tom gradu pod izravnom fašističkom kontrolom grade se kuće koje su prije svega moderne, a tek nakon toga može im se, možda, pripisati mogućnost da budu produžetak fašističke ideologije.

Današnja Rijeka je grad koji u sebi nosi i apsurdnu dvojnost nekadašnje podjele, jer su između dva rata Sušak kao hrvatski dio grada i Fiume (Rijeka) kao talijanski grad u gradu egzistirali jedan pokraj drugoga. Oba su bila na marginama država u kojima su se nalazili. Provincijalnost gradske strukture Fiume³⁰ karakterizirao je i odnos arhitekata koji su u njoj radili spram vlastite kreacije. Stoga tu nije bilo velikih građevina javne namjene, koje su, kao u

³⁰ Koristit ću to talijansko ime za dio danas jedinstvenoga grada Rijeke, koji je bio pod talijanskom upravom. Današnji je grad nastao kao spoj dviju aglomeracija koje su trideset godina egzistirale i razvijale se odvojeno, a tek su nakon Drugoga svjetskog rata spojene u jedinstvenu gradsku cjelinu.



65



67



66

ostalim dijelovima tadašnje Italije, predočivali snagu i utjecaj režima. To je vjerojatno bilo uvjetovano izoliranošću toga područja na gotovo samom europskom rubu "talijanskog imperija" i njegovom ekonomskom nesigurnosti. Tako je glavna zanimljivost arhitekture u Rijeci upravo ta provincijalna dvojnost: kuće progresivnijeg oblikovnog stila građene u to vrijeme talijanske vlasti uvelike nose elemente moderne, ali su sputane detaljima. Sve su te kuće ograničene istom simbolikom detalja, tako prisutnom na historicističkim građevinama, a same su historicističke zgrade stvarane s estetskim pogledom unazad, projektirane i građene samo s mutnom percepcijom historicističke arhitekture ostatka Europe. Što je vrijeme dublje zalazilo u XX. st., te su kuće i same postajale pomalo sustegnute i minimalistički obrađene, u skladu s vremenom i mjestom u kojemu se grade. Dobar primjer toga je *Osnovna škola "Daniele Manin"*, projekt Bruna Angheben i Pietra Baccia (sl. 65). Takva maglovitost vjerojatno je uvjetovana provincijskim shvaćanjem da nije dobro biti previše "ekstravagantan" ni u čemu. Tako fiumanska arhitektura nema onu jasnoću moderne koju ne možemo ne vidjeti u kući što ju je za svjetski poznatoga, ali ne i talijanskog proizvođača obuće "*Batu*" projektirao Edoardo Stipanovich (sl. 66), ili onu prepotenciju koju bi "državna" arhitektura trebala imati. Ta arhitektura čak ni u objektima državnih investicija nije nosila poruku važnosti i pompoznosti kakvu su nosile zgrade državnih institucija toga doba. *Poslovna zgrada rafinerije nafte ROMSA* (sl. 67) čak je i nastala preinakama stare tvorničke zgrade koju je u poslovni objekt svojim projektom preuredio Enea Perugini. Čak su i arhitekti koji su projektirali te kuće imali problema ili barem mijena pri odabiru oblikovnog sloga kojim bi se trebali poslužiti pri stvaranju prostornog ugođaja. Njihove se mijene kreću od historicizma do stroge moderne. Sam se Perugini poigrava obama tipovima estetskih slogova, što se vidi i na njegovu projektu za *Circolo rionale Borgomarina "Gruppo rionale fascista - Stefano Caiffesi"* (sl. 68).³¹

Ta je dvojba arhitekata u radu i prezentaciji dvojnog stava o primjeni estetskih mjerila zanimljiva i u usporedbi s njihovim kolegama koji u to doba rade u Hrvatskoj, kao i s onima koji projektiraju uglavnom u dijelovima Italije bližima velikim "imperijalnim" središtima, kao što su Rim, Milano ili Trst, koji je nama bio najbliži. Umberto Nordio izvodi u Rijeci svoj *projekt nebodera* (sl. 69) koji je moderan i sasvim u skladu sa svim tendencijama

SL. 65. Bruno Angheben i Pietro Bacci: osnovna škola "Daniele Manin", Rijeka, 1932. g.

Izvor • Source
*** (1996), *Moderna ...*:48

FG. 65. Bruno Angheben and Pietro Bacci: Daniele Manin Primary School, Rijeka, 1932

SL. 66. Edoardo Stipanovich: "Bata", Rijeka, 1938. g.

Crtež • Drawing by
H. Alfrević

FG. 66. Edoardo Stipanovich: Bata, Rijeka, 1938

SL. 67. Enea Perugini: poslovna zgrada rafinerije ROMSA, Rijeka, 1938. g.

Izvor • Source
*** (1996), *Moderna...*:53

FG. 67. Building of the ROMSA oil refinery, Rijeka, 1938

31 Sve te upravne zgrade koje su projektirane za fašističku upravu i danas su u upravnoj funkciji. Jesu li to mjesni uredi koji su u prošlosti bili sjedišta fašističkih podružnica ili upravne zgrade kojima se danas koriste razne stranke, npr. *Palazzino della provincia* danas je Dom stranaka, ili *Circolo rionale Borgomarina* "Gruppo rionale fascista -Stefano Caiffesi" koji je danas Mjesni ured Kantrida, sve se kuće drže unatoč tome što je od njihove gradnje prošlo više od pola stoljeća.

SL. 68. Enea Perugini: projekt za Circolo rionale Borgomarina "Gruppo rionale fascista-Stefano Caifessi", Rijeka, 1935. g.

Izvor • Source
*** (1996), *Moderna*...:38

FG. 68. Enea Perugini: Design for the Circolo rionale Borgomarina "Gruppo rionale fascista-Stefano Caifessi"



SL. 69. G. Duimich i Y. Clerici: Palazzino della provincia, Rijeka, 1932. g.

Izvor • Source
*** (1996), *Moderna*...:30

FG. 69. G. Duimich and Y. Clerici: Palazzino della provincia, Rijeka, 1932



SL. 70. Nepoznati autor: zgrada hidrodroma, Rijeka

Izvor • Source
*** (1996), *Moderna*...:47

FG. 70. Unknown author: Hydrodrome building, Rijeka

SL. 71. A. Mazzoni: zgrada pošte, Pula

Izvor • Source
*** (1996-1997), "Domus"

FG. 71. A. Mazzoni: Post office building, Pula

SL. 72. U. Nordio: neboder, Rijeka, 1939-1942. g.

Izvor • Source
*** (1996), *Moderna*...:90

FG. 72. U. Nordio: High rise building, Rijeka, 1939-42



prisutnima u naprednom svijetu, ali istodobno izvodi i projekt *zgrade Sveučilišta u Trstu*, koji je klasicistički slog apsolutno približio idealu što ga zastupaju arhitekti oko M. Piacentinija.

U to se doba u Rijeci modernim slogom ne grade konceptualno egzaltirane građevine. One imaju discipliniranost i smirenost kao i njihovi kontrapunkti zakašnjelog historicizma. I oni projekti s izrazito modernističkim pristupom organizaciji prostora i volumena kao cjeline (kao što je Nordijev i Frandolijev veliki *riječki neboder*) u definiciji pojedinačnih ploha kreću prema trodimenzionalnoj ekspresiji koja se dubinom sjena na balkonima polako približava idealu smirene kompozicije arhitektonskog plana koji se mogu vidjeti na slikama De Chirica, ali s varijacijama osjenčanih i zaštićenih prostora podno polukružnih arkada. Nordijeve i Frandolijeve arkade (sl. 72) su pravokutne i dižu se u nebo, u konceptu ne daju ni naslutiti primjese klasičnog poimanja prostora, ali ako ih u mislima odrežemo i zamislimo ih prislonjene uz zagasito smeđu boju zemlje i nebesko plavetnilo nad njima, ugođaj koji ćemo dobiti neće biti daleko od ugođaja De Chiricovih slika. Tako se pojedinačna fasadna platna shvaćaju kao maske preko utilitarne konstrukcije (balkoni - lođe). U projektu Giulia Duimicha i Yvone Clerici za *Palazzino della provincia* (sl. 69) rasložena masa kuće ima apsolutno modernističku formu, ali detalj je povijesni. Isti arhitekti grade i *dvojnu kuću na Kozali*, kojoj su kao glavni ekspresivni element dodali vanjsko stubište. Ono se svojim oblikom i rezanjem zraka nametnulo kao glavni oblikovni detalj, konstrukcijski čist, stilski apsolutno moderan u svojoj konstruktivnoj samodostatnosti. Osim navedenih kuća ističe se *zgrada hidrodroma* (sl. 70), autor koje se ne zna. Ta je mala zgrada okružena historicističkim kućama na samoj riječkoj obali gotovo personificirala sudbinu moderne arhitekture gradskog središta.

Angiolo Mazzoni gradi u *Puli zgradu pošte* (sl. 71), prema sudu talijanskih povjesničara arhitekture, kao svoje najbolje djelo. Ta



73



74



75



76

SL. 73. Zadarska "casa minima"Izvor • Source
Oštrić, I. (1989-91)

FG. 73. The Casa Minima in Zadar

SL. 74. P. Bottoni i M. Pucci: indagine sul problema dell'abitazione operaia nella provincia di Milano, Milano, 1938-1939. g.Izvor • Source
Spinelli, I. (1990)

FG. 74. P. Bottoni i M. Pucci: indagine sul problema dell'abitazione operaia nella provincia di Milano, Milano, 1938-1939

SL. 75. Bottoni: zgrada tvornice Olivetti, BolognaIzvor • Source
*** (1981), "Parametro":47

FG. 75. Bottoni: building of the Olivetti factory, Bologna

SL. 76. Marcello Piacentini: kuća Assicurazioni Generali, Trg bana J. Jelačića, 1937-1940. g.Izvor • Source
Državni arhiv u Zagrebu

FG. 76. Marcello Piacentini: Assicurazioni Generali building, Ban Jelačić Square, 1937-40

apsolutno moderna kuća na pravilnom je kubusu nosila tri geometrijski simplificirana liktorska snopa koji su se kao tamne linije isticali na bijelom istarskom kamenu. Ta je mala doza fašističke simbolike služila kao svojevrsni kozmetički ožiljak vlasti pod čijim je skutima stvorena, te je na suzdržanom modernizmu kojim se sama kuća odlikuje taj rez ostavio pečat vremena njezina nastanka.

Zadar i njegove *case minime* (sl. 73) sa svojim linearnim nizanjem i bačvastim svodovima - krovovima izgledaju gotovo kao da su rađene po projektu Bottonija i Puccija, koji svoje nizove smještaju u okolici Milana (sl. 74), ili kao da krađu formu primijenjenu na Bottonijevoj zgradi *tvornice Olivetti* u Bologni (sl. 75).³² Njihov je niz svojom jednostavnošću i do tada neviđenim oblikom krova. Takva je stambena arhitektura potpuno različita od tipologije stambenih kuća koje Pulitzer projektira i gradi u Raši "regionalnim" stilom, istina suzdržanijim u oblikovanju, no bez elemenata modernističke ekspresije u punoj mjeri.

No zanimljivost talijanske arhitekture tridesetih godina i njezina odnosa spram Hrvatske i njezine arhitektonske prakse jest činjenica da ono što bismo sigurno mogli pripisati "fašističkoj" graditeljskoj praksi nije napravljeno u dijelovima Hrvatske pod izravnom fašističkom vlasti, već u Zagrebu, dvije stotine kilometara daleko od tadašnje talijanske granice.

Zagreb u svojoj strukturi ima *kuću Assicurazioni Generali* (sl. 76) arhitekta Marcello Piacentinija na Trgu bana J. Jelačića³³ koja je najočitiiji primjer takve arhitekture u Hrvatskoj. Gledamo li i prostornu situaciju u kojoj je kuća nastala, uočiti ćemo aroganciju i disproporciju spram volumenom manje izgradnje. Smještaj kuće na trgu izazvao je potpunu izmjenu karaktera cijelog prostora trga i neposredne okolice. Goleme dimenzije građevine potpuno su zatvorile pogled na Gornji grad i zaklonile njegovu vizuru, ali su odgovorile dimenziji glavnog gradskog trga. Ta je kuća postala

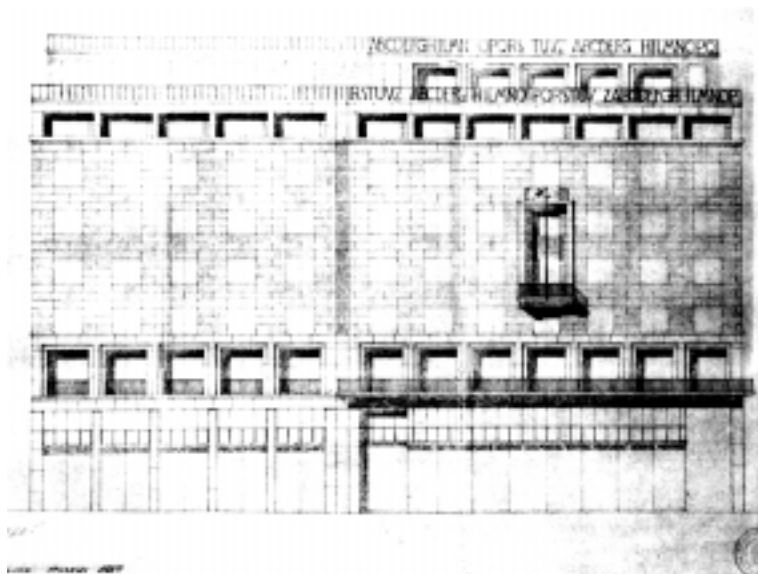
³² Projekt za *Stabliment industriale della sani'unione* izradili su Pietro Bottoni i M. Puci 1939. godine. Kuća je sastavljena od dva kubusa. Prvi je pravilan i četvrtast, a drugi je podijeljen na tri dijela pokrivena bačvastim krovom - svodom.

³³ Piacentinijeva kuća na Trgu bana J. Jelačića br. 3 građena je od 1937. do 1940. godine.

SL. 77. M. Piacentini:
kuća Assicurazioni
Generali, pogled iz
Radićeve ulice i sa
Jelačićeva trga, 1937-
1940. g.

Izvor • Source
Državni arhiv u Zagrebu

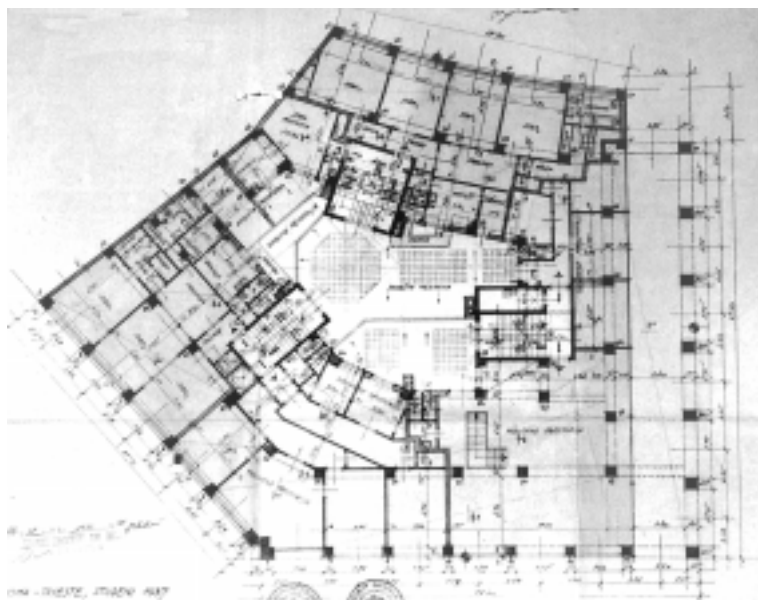
FG. 76. M. Piacentini:
Assicurazioni Generali
building, view from
Radić street and from
Ban Jelačić Square,
1937-40



SL. 78. M. Piacentini:
kuća Assicurazioni
Generali, tlocrt mezanina,
1937-1940. g.

Izvor • Source
Državni arhiv u Zagrebu

FG. 78. M. Piacentini:
Assicurazioni Generali
building, mezzanine
floor plan, 1937-40



najdominantniji element na trgu i svojim "stavom" da se nametne okolnom prostoru najbolje je naznačila mjerilo koje bi dimenzija velegrada tolerirala, ako ne i progutala. Njena dimenzija postavila je tek osnovu za moguću definiciju prostora trga.

Osim izrazite veličine, koji bi elementi mogli definirati stil "fašističke" arhitekture na zgradi *Assicurazioni Generali*? Je li to nizanje prozora jednakih dimenzija na jednakim razmacima koji kao raster pokrivaju fasadno platno ili je to u crvenoj boji istaknut ceremonijalni balkon. Ili su to veliki stupovi u prizemlju koji svojom visinom preko dva kata sugeriraju čovjeku kolika je ljudska veličina

u usporedbi s "vječnosti" kamena i betona, ili su svi ti elementi pomiješani s okolnom nižom i siromašnijom izgradnjom? Raskoš građenja takve kuće u malom i relativno siromašnom gradu dala joj je neopravdano "diktatorski" pečat. Njezina je dimenzija u malome simbolizirala cijeli splet kontradikcija vezanih za talijansku arhitekturu i urbanizam. Njezin je dominantni položaj ispričao Zagrebu priču o modernoj monumentalnosti.

Umjesto zaključka

Vidimo da u talijanskoj arhitekturi nije bilo mnogo primjera koji bi bili puni apsurdne pompoznosti, gestikulacija ili parada. Možda je razlog tome bila ekonomska slabost režima, koji nije mogao dokraja ostvariti sve svoje nakane ili je već u startu taj pokret i iz njega nastala tvorevina (država - društvo) imala intelektualnu osnovu kakvu je danas teško i zamisliti kao povezanu s ideologijom takvog tipa. Oni koji su stvarali fašizam oslanjali su se na umjetničke veličine kakve su bili Marinetti ili D'Annunzio, na vrijednosti što su ih stvarali arhitekti koji nisu marginalni u svojem vremenu kao Libera, Terragni, Piacentini... Oni su svojim radom obilježili ukupno djelovanje unutar režima i dali mu i više od intelektualnog lika, uložili su sebe u kreiranje ideologije, a bili su spremni i da, kao Terragni, dragovoljno krenu u rat.

Ambivalentnost stilskih obilježja činjenica je koja nas zbunjuje i dovodi u opasnost pogrešne prosudbe razdoblja neprihvatljivoga političkog režima u Italiji. Moderna monumentalnost koju je u svojim projektima počeo tražiti Terragni danas među arhitektima izaziva oduševljenje jer je njegova arhitektura još uvijek životna i "nova". Ona je i nakon šezdeset godina suvremena, kako funkcionalno, tako i estetski, a svojom je vitalnošću otkrila neugodne činjenice - zbunjujuće situacije koja je, nažalost, fašističkoj politici putem arhitekture dala mogućnost rehabilitacije. Upravo je to političko razdoblje do tada bilo prepušteno apsolutno negativnim asocijacijama, a onda je u primjerima arhitektonskog stvaralaštva dobilo svijetle točke. Ta je situacija takva da muti pravu percepciju sustava u kojemu je ta arhitektura nastala, i time ga povezuje na temelju arhitekture s političkim svijetom u koji uopće nije pripadao. To je situacija neprestanog balansiranja u prešućivanju i otkrivanju, u kritikama i pohvalama i u traženju neke "prave" istine, situacija koja od svakog zahtijeva da postavlja pitanja i preispituje svaki dio procesa stvaranja arhitekture, situacija koja usmjerava, potiče ili zaustavlja i današnje stvaralačke postupke.

Ako i odlučimo Terragnija ostaviti po strani zbog njegova iznimnoga kreativnog potencijala, ostaje nam primjer niza arhitektonskih ostvarenja koja svojim oblikovanjem potvrđuju nemogućnost jednostavne kvalifikacije i koja nam i sama nameću pitanja.

Kako zapravo definirati arhitektonski stil fašizma?

■

Literatura • Bibliography

1. *** (1938), "Architettura, rivista del sindacato nazionale fascista architetti", XVI(IX), Roma
2. *** (1987), *Asnago/Vender e Milano - Itinerario N° 29*, "Domus", 688:a, Milano
3. **Barilli, R.** (1988), *Giorgio de Chirico e l'architettura*, "Domus", 699:77-83, Milano
4. **Baroni, D.** (1995), *Giuseppe Pagano- A. Bassi e L. Castagno*, "Domus", 768, Milano
5. **Blundell Jones, P.** (1996), *Architecture and political legitimization*, "The Architectural Review", 1193:64-68,
6. **Bottoni P.** (1938), *Urbanistica*, Ulrico Hoepli Editore, Milano
7. **Bradanović, M.** (1996), *Graditeljstvo Sušaka između dva svjetska rata*, u: Moderna arhitektura Rijeke (katalog izložbe):112-149, Moderna galerija Rijeka, Rijeka
8. **Brenner, H.** (1992), *Kulturna politika nacional-socijalizma*, August Cesarec, Zagreb
9. **Ciucci, G., Capezuto, R.** (1996), *Giuseppe Terragni: una mostra a Milano*, "Domus", 785:7-14, Milano
10. **Danesi, S., Patetta, L.** (1976), *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo*, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia
11. *** (1989), *Dibattito: cosa fare della Triennale*, "Domus", 701:25-36, Milano
12. **Dubrović, E.** (1988-1989), *Dva nebodera-nacionalno i internacionalno u arhitekturi tridesetih godina u Rijeci i Sušaku viđeno u širem kontekstu*, "Peristil", 31-32:329-336, Zagreb
13. *** (1988a), *Figini e Pollini e Milano - Itinerario N° 36*, "Domus", 695:a, Milano
14. **Frampton, K.** (1996), *Modern Architecture a critical history*, Thames and Hudson, London
15. **Garofalo, F.** (1994), *Kunst und Diktatur*, "Domus", 762:84-86.
16. *** (1981), *International Style e Razionalismo in Emilia Romagna: 1920-1940*, "Parametro", 94-95., Faenza.
17. **Irace, F.** (1985), *L'utopie nouvelle: L'architettura delle colonie*, "Domus", 659, Milano
18. **Juras, I.** (1995), *Tipografski aranžmani u arhitektovu prikazu za razdoblja moderne*, "Prostor", 3(1995), 1(9):43-54
19. **Juras, I.** (1995), *Adhocizam kao postupak stvaranja arhitektonске forme grada*, "Prostor", 3(1995), 2(10):397-406
20. **Juras, I.** (1997), *Utopijske vizije arhitekture grada*, Školska knjiga, Zagreb
21. **Katić, M.** (1941-45), *Zrakoplovstvo i umjetnost-XXIII biennial u Mletcima*, "Hrvatska krila", Zagreb
22. **Lampugnani, V. M.** (1989), *Encyclopaedia of 20th century architecture*, The Thames and Hudson, London
23. *** (1994), *La ville, art et architecture en Europe 1870-1993, Le Petit Journal de l'exposition "La ville, art et architecture en Europe, 1870-1993"*, "Urbanisme", 270/271, Paris
24. **Manfredini, A.** (1981), *Quindici anni con Giuseppe Terragni*, "Parametro", 100-101:7
25. *** (1996-1997), *Mazzoni e le stazioni italiane*, "Domus", Milano

26. *** (1995b), *Minoletti e Milano - Itinerario N° 115*, "Domus", 774:a, Milano
27. *** (1996), *Moderna arhitektura Rijeke* (katalog izložbe), Moderna galerija Rijeka, Rijeka
28. **Morreti, B.** (1939), *Case d'abitazione in Italia*, Ulrico Hoepli Editore, Milano
29. **Morreti, B.** (1942), *Ville*, Ulrico Hoepli Editore, Milano
30. **Norberg-Schultz, C.** (1975), *Meaning in Western Architecture*, Studio Vista, London
31. *** (1990), *Olivetti e Ivrea - Itinerario N° 54*, "Domus", 713:a, Milano
32. **Oštrić, I.** (1989-91), *Stambena arhitektura u Zadru - zone iskoračka*, "Arhitektura", 208, Zagreb
33. **Pagano Pogatschnig, G.** (1981), *Lettera*, "Parametro", 100-101:33
34. **Pontiggia, E.** (1988), *Mario Sironi Architetto*, "Domus", 693:64-71, Milano
35. *** (1995a), *Portaluppi e Milano - Itinerario N° 109*, "Domus", 768:a, Milano
36. **Randić, S., Turato, I.** (1996), *Urbani okvir riječke Moderne 1918.-1941.*, u: *Moderna arhitektura Rijeke* (katalog izložbe): 8-25, Moderna galerija Rijeka, Rijeka
37. **Rotim-Malvić, J.** (1996), *Javna arhitektura međuratne Rijeke*, u: *Moderna arhitektura Rijeke* (katalog izložbe):25-67, Moderna galerija Rijeka, Rijeka
38. **Spinelli, L.** (1990a), *Daneri e Genova - Itinerario N° 59*, "Domus", 718:a
39. **Spinelli, L.** (1990b), *Bottoni e Milano - Itinerario N° 62*, "Domus", 721:a
40. **Spinelli, L.** (1992), *Lingeri e Milano - Itinerario N° 82*, "Domus", 741:a
41. **Stojšić, S.** (1996), *Raša-biser moderne arhitekture*, u: *Razgovor o arhitekturi Raše* (Zbornik radova tematskog skupa), u pripremi
42. **Tisdall, C., Bozzolla, A.** (1977), *Futurism*, Thames and Hudson, London
43. **Todorović, J.** (1996), *Stambena arhitektura riječke Moderne*, u: *Moderna arhitektura Rijeke* (katalog izložbe):58-95, Moderna galerija Rijeka, Rijeka
44. **Todorović, J.** (1996), *Sakralna arhitektura*, u: *Moderna arhitektura Rijeke* (katalog izložbe):96-110, Moderna galerija Rijeka, Rijeka
45. **Tušek, D.** (1994), *Arhitektonski natječaji u Splitu 1918-1941*, Društvo arhitekata Splita, Split
46. **Ugolini, M.** (1994), *Giuseppe Terragni, La casa del Fascio di Lissone*, Alinea, Firenze
47. *** (1988b), *Vaccaro e Bologna - Itinerario N° 34*, "Domus", 693:a, Milano
48. **Vicelja, M.** (1988-1989), *Prodor funkcionalizma u sakralnu arhitekturu Sušaka*, "Peristil", 31-32:325-327, Zagreb
49. **Vicelja-Matijašić, M.** (1988), *Sakralna izgradnja u Rijeci u 20. stoljeću*, "Čovjek i prostor", 422:12-13, Zagreb
50. **Vukić, F.** (1989), *Što je Sant'Elia htio reći*, "Čovjek i prostor", 4:20-21, Zagreb
51. **Zevi, B.** (1989), *Giuseppe Terragni*, Verlag für Architektur Artemis, Zürich-München

Summary • Sažetak**Italian Architecture of the Second Quarter of the 20th Century in the Political Context**

"Fascist" architecture, which appeared in the 20th century, at first glance seems to have an easily defined style according to which it is simple to characterize architectural works and dangerously easy to place them within strict and politically exclusive terms. A hasty and uninterested approach leads to overlooking the fact that buildings are not so easy to define within the terms of a style. Style is determined by the time and place where a house was built, and the money, or the influence of the authorities that blessed the realization of a particular architectural project. This power, place and time when a certain architecture developed are determinants that often obstruct our capacity to distinguish between what are purely aesthetic features, and what is a political message. Disregarding context can completely overturn the symbolic meaning of a structure because an aesthetic approach to architecture brings on a dangerous situation, i.e. that a person's dark political side is amnestied through his architectural work, and he is given attributes that do not correspond with reality. The charismatic nature of a certain structure, like in the case of Terragni, and the associations of his work through the aesthetic execution of a certain idea, often overshadow the political character of the architect and the social context in which the work was made.

Before we draw any kind of conclusion about the aesthetic character of a house or a design, or make a classification, we must formulate the context in which it exists. If we omit this, led astray by aesthetics, like in the case of Italian architecture, we become completely insensitive to the political connotations of the house and run into danger of making this kind of architecture a positive symbol of a bad time and an exceedingly negative regime. Thus architecture created in a "evil" time, commissioned by a government with no positive connotations, opens possibilities for the impermissible amnesty of political insanity itself.

Italy and its architecture primarily associate the classical Roman period, and Italian fascism lurks behind this classical mask. There are still relapses when patterns and models from the past are accepted with no reservations. It is today possible to accept and approve this approach to architecture, without any negative reaction, in the first place because of the ambivalence of stylistic approaches in the fascist period. This stylistic diversity was also verified by the political attitude of the authorities, an attitude that did not hold back from siding with any of the "currents". Novecento headed by Muzi, or the rationalism of Terragnia and his Group of 7, Piacentini and his lictor style, created this unhappy situation. They worked in the same state at the same time, making it difficult for us to have a simple and unambiguous attitude to their varied architectural practice. The architects themselves were capable, but they were ready to change their style of work for a new patron and begin to build in a way that was completely different from what they had done earlier. These were the architects Giuseppe Vaccaro and Umberto Nordio, and also the best-known

Italian "uncompromising" rationalist Giuseppe Terragni. Some changed slowly and constantly, and searched for new ideas during all their work. Giuseppe Pagano Pogatchnig confirmed through his life this interesting feature, the fact that creative change was accompanied by political change, reaching its catharsis in his tragic death. Looking at the traditionalistic camp we see that Piacentini himself favoured accepting some more modern and less monumental excursions into architectural creativity.

All these creative procedures brought about a situation in which it is impossible to precisely define the architectural style. This confusing state results from the activities of architects who were on the side of fascism and its ideology in heart and soul, but also implemented or at least greeted the style of modern architecture, the "international style". Both in architecture and in art some works were created under the auspices of fascist leaders that wrongly bear all the characteristics and associations opposite to fascist intentions and our perception of the fascist movement.

The ambivalence of stylistic characteristics confuses us and leads to a situation where we might wrongly judge this period in Italy with an unacceptable political regime. The modern monumentality of Terragni's designs still awakes enthusiasm among architects, because his architecture is still strong and "new". Even after sixty years it is modern, both functionally and aesthetically, and its vitality has revealed uncomfortable facts. Confusing situations that have, unfortunately, made possible the rehabilitation of the fascist period in Italian history through architecture. Rehabilitation of the evil policy itself. Until then the dark period of Italian history had absolutely negative connotations, but this example of architectural creativity gave it positive points. This situation confuses the real perception of the system under which this architecture was created, and it is wrong to allow architecture to connect the fascist system with a political world to which it did not belong at all. It is a situation of eternal balancing in suppressing and revealing, in criticism and praise, and in seeking for a "real" truth. A situation that makes everyone ask questions and inquire into every process of architectural creativity. A situation that directs or stops even today's creative procedures.

If we decide to leave Terragni aside, because of his outstanding creative potential, we are left with a whole series of architectural realizations whose design confirms the impossibility of a simple qualification, and which make us ask questions.

How to define the architectural style of fascism?

Dražen Arbutina

PROSTOR

ISSN 1330-0652
CODEN PORREV
UDK • UDC 71/72

GOD. • VOL. 5(1997)
BR. • NO. 2(14)
STR. • PAG. 201-400
ZAGREB, 1997.

srpanj - prosinac • July - December

D. Arbutina: Talijanska arhitektura ...

Pag. 321-356