POLITECNICO DI TORINO
Repository ISTITUZIONALE

Torino 1898-Parigi 1900
Carlo Ceppi, Costantino Gilodi e Giacomo Salvadori tra tradizione e innovazione

Original
Torino 1898-Parigi 1900
Carlo Ceppi, Costantino Gilodi e Giacomo Salvadori tra tradizione e innovazione / Dameri, Annalisa; Stella, FEDERICA MARISANNA PALMIRA. - In: MDCCC 1800. - ISSN 2280-8841. - ELETTRONICO. - 6 | 2017:(2017), pp. 97-105.

Availability:
This version is available at: 11583/2681219 since: 2021-03-10T16:04:38Z

Publisher:
Edizioni Ca Foscari

Published
DOI:

Terms of use:

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

Publisher copyright

(Article begins on next page)

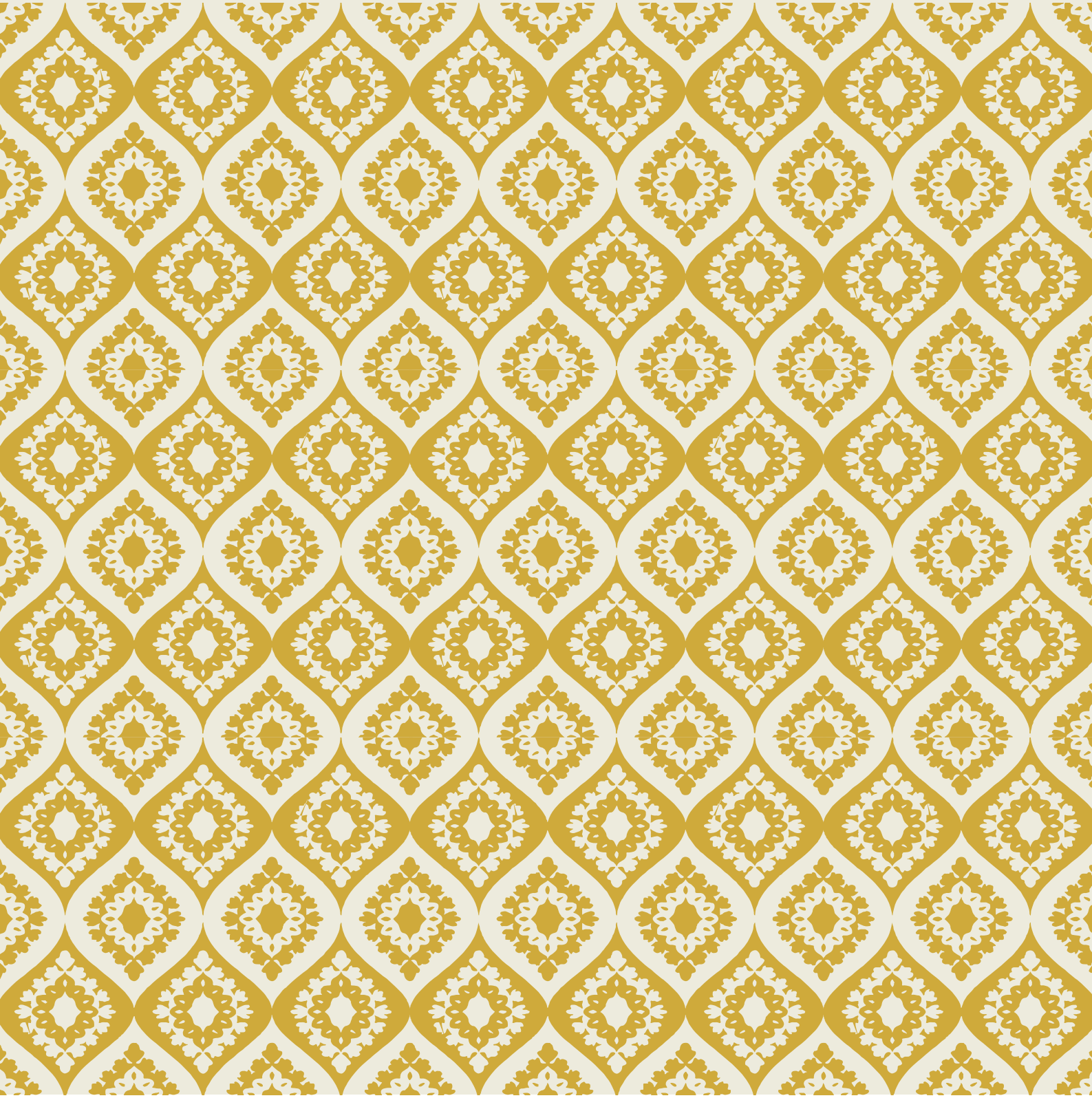
12 October 2024

MDCCC 1800

[online] ISSN 2280-8841

Vol. 6
Luglio 2017

Edizioni
Ca'Foscari



MDCCC 1800

[online] ISSN 2385-3042

Rivista diretta da
Martina Frank

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia,
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
http://edizionicafoscari.unive.it/

MDCCC 1800
Rivista annuale

Direttore scientifico Martina Frank (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Jaynie Anderson (The University of Melbourne, Australia) Gilles Bertrand (Université de Grenoble, France) Juan Calatrava Escobar (Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Granada, España) Giovanna D'Amia (Politecnico di Milano, Italia) Elena Dellapiana (Politecnico di Torino, Italia) Flavio Fergonzi (Scuola Normale Superiore, Pisa, Italia) David Laven (University of Nottingham, UK) Sergio Marinelli (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Fernando Mazzocca (Università degli Studi di Milano, Italia) Johannes Myssok (Kunstakademie Düsseldorf, Deutschland) Ingeborg Schemper-Sparholz (Universität Wien, Österreich) Nico Stringa (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Guido Zucconi (Università Iuav di Venezia, Italia)

Lettori Alexander Auf Der Heyde (Università degli Studi di Palermo, Italia) Franco Bernabei (Università degli Studi di Padova, Italia) Matteo Bertelé (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Linda Borean (Università degli Studi di Udine, Italia) Antonio Brucculeri (Ecole nationale supérieure d'architecture Paris-Val de Seine, France) Giovanna Capitelli (Università della Calabria, Arcavacata di Rende, Italia) Francesca Castellani (Università Iuav di Venezia, Italia) Ljerka Dulibić (Strossmayerova Galerija, Zagreb, Hrvatska) Jorge García Sánchez (Universidad Complutense de Madrid, España) Chiara Piva (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato di redazione Elena Catra (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Isabella Collavizza (Università degli Studi di Udine, Italia) Vittorio Pajusco (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Myriam Pilutti Namer (Scuola Normale Superiore, Pisa, Italia) Letizia Tasso (Gallerie dell'Accademia di Venezia, Italia)

Direttore responsabile Lorenzo Tomasin (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Redazione | Head office
Università Ca' Foscari Venezia
Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali
Dorsoduro 3484/D - 30123 Venezia, Italia
mdccc1800@unive.it

Editore Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia, Italia | ecf@unive.it

© 2017 Università Ca' Foscari Venezia
© 2017 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i articoli pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della rivista. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.
Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all the articles published in this issue have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the journal. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/mdccc-1800/

MDCCC 1800
Vol. 6 – Luglio 2017

[online] ISSN 2280-8841

Osservazioni introduttive 5

LE ARTI IN MOSTRA. LE ESPOSIZIONI INTERNAZIONALI DEL XIX SECOLO
ARTS ON DISPLAY. THE 19TH CENTURY INTERNATIONAL EXPOSITIONS

From the *Rue des Nations* to the *Rue aux Lèvres*
The 1938 International Surrealist Exhibition Parody of the 1889 and 1900 World Fair Cityscapes
Lauren Walden 9

Chefs-d'oeuvre de légèreté et de grâce
Il vetro di Murano alle Esposizioni Universali di Parigi
Cristina Beltrami 19

Egyptian-French Cultural Encounters at the Paris Exposition Universelle of 1867
Alia Nour 35

Displays of Islamic Art in Vienna and Paris
Imperial Politics and Exoticism at the Weltausstellung and Exposition Universelle
Daniel Fulco 51

Zaragoza en la Exposición de París de 1878 a partir de fuentes de archivo y fotografía
Alex Garris Fernández 67

Arte, celebrazione e progresso
Como e l'Esposizione voltiana del 1899
Gianpaolo Angelini 79

Torino 1898-Parigi 1900
Carlo Ceppi, Costantino Gilodi e Giacomo Salvadori tra tradizione e innovazione
Federica Stella, Annalisa Dameri 97

Lesson Learned
American Art at the Paris World's Fair of 1867
Lucia Colombari 107

Russian Fine Arts Section at the World's Columbian Exposition 1893
Notes on Organization and Reception
Anna Zavyalova 119

URL http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/mdccc-1800/2017/6/
DOI 10.14711/2280-8841/MDCCC-6-17

MDCCC 1800
Vol. 6 – Luglio 2017

[online] ISSN 2280-8841

Torino 1898-Parigi 1900
Carlo Ceppi, Costantino Gilodi e Giacomo Salvadori tra tradizione e innovazione

Federica Stella
(Politecnico di Torino, Italia)

Annalisa Dameri
(Politecnico di Torino, Italia)

Abstract The last years of the 19th century in Turin are marked by the project of the General Italian Exhibition of 1898, whose coordination is entrusted to Ceppi, Gilodi and Salvadori. The closure of this Exhibition however does not terminate their experience in designing exposition spaces: in a sort of passing of the baton, some of the Turin pavilions, before being demolished, housed the laboratories where the pavilion, intended to represent Italy in Paris in 1900, was prefabricated. The Italian pavilion for the French exhibition was highly innovative; new materials and solutions make the project an iconic example of contemporary architectural culture and industrialization of the construction site. One of the highlights is the re-elaboration of Venetian Gothic, a fine example of Ceppi's ability to master and combine stylistic codes of the past and modern innovative techniques.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Torino 1898: le premesse. – 3 Parigi 1900: la prefabbricazione del cantiere.

Keywords Carlo Ceppi. Costantino Gilodi. Giacomo Salvadori. Exhibition.

1 Introduzione

Al sodalizio tra gli architetti Carlo Ceppi (1829-1921), Costantino Gilodi (1853-1918) e Giacomo Salvadori (1858-1937) si deve il successo della partecipazione italiana all'Esposizione Universale parigina del 1900: la progettazione di un edificio di grande impatto scenografico si rivela uno degli esiti più riusciti della *kermesse* atta a rappresentare il momento di snodo tra Ottocento e Novecento.

L'autore principale del progetto, Carlo Ceppi, pressoché assente dai testi dedicati alla storia dell'architettura del XIX secolo in Italia – o, quando presente, ricordato solo nella realizzazione della stazione di Porta Nuova e l'apertura della diagonale torinese di via Pietro Micca (Meeks 1966; Restucci 2005) – vanta una lunga attività professionale, in cui si dedica all'architettura residenziale, religiosa, effimera, ai piani urbanistici, all'insegnamento presso la Università torinese e alla vita politica cittadina. Nonostante la sua opera attenda ancora uno studio approfondito che ne restituisca la complessità del profilo, il ruolo giocato nell'industrializzazione del cantiere in Italia, l'attenzione per i materiali innovativi e le tecniche costruttive e l'analisi delle esperienze progettuali nell'ambito delle esposizioni di Torino, nel 1898, e Parigi, nel 1900, aiutano a comprendere l'indissolubile rapporto tra 'pelle e ossa' che contraddistingue la sua carriera architettonica.[1]

In particolare, ad avvallare le capacità di Ceppi nel padroneggiare e far dialogare sapientemente codici del passato e tecniche costruttive innovative è il padiglione della sezione italiana realizzato per la rassegna parigina d'inizio Novecento. Contraddistinto da una 'rara eleganza' (Picard 1903, 65) e da proporzioni imponenti, enfatizzate dalla posizione dominante rispetto ai ventidue padiglioni esteri che si susseguono sulla *rive gauche* della Senna, lungo *rue des Nations*, figura tra le architetture «plus considérables» (Da Cunha 1900, 187) del recinto fieristico; la pianta basilicale e la personale rielaborazione del

1 In tale contesto Ceppi assume un ruolo di rilievo, come palesano le prime applicazioni del cemento armato che portano la sua firma. La fiducia per la nuova tecnica costruttiva, diffusa in ambito accademico per la prima volta in Italia nelle aule politecniche torinesi, ad opera del prof. Guidi, lo portano a sperimentare il 'moderno' materiale sin dagli esordi applicativi. Quale contributo più recente sull'opera di Ceppi, sebbene ancora parziale, si segnala lo studio curato da Gron (2003).

DOI 10.14277/2280-8841/MDCCC-6-17-7
Submission 2017-02-13 | Acceptance 2017-05-05 | © 2017

gotico-veneziano «faisait le plus grand honneur à ses architectes» (Picard 1903, 65).

Se la scelta del revival gotico, influenzato dalle teorie che si sviluppano in Italia nel corso del XIX secolo e che vedono fra i principali rappresentanti Pietro Selvatico (1803-1880) e Camillo Boito (1836-1914), risponde all'esigenza di portare all'interno della rassegna i canoni di uno specifico periodo della propria identità nazionale, così da conformare l'area a una sorta di dizionario dell'architettura internazionale chiaramente riconoscibile, l'esito che ne deriva, seppur estroso, provvisorio e afferente a riferimenti apparentemente lontani dall'architettura del nuovo secolo, è un'eccezione rispetto alle partecipazioni espositive italiane precedenti, oltre che per le soluzioni formali e costruttive applicate, per via delle dinamiche che, sin dalla gestazione, condizionano le scelte dei tre architetti nel coniugare le esperienze maturate nella mostra torinese di fine secolo con quelle che contraddistinguono il *milieu* architettonico coevo.

2 Torino 1898: le premesse

Il sodalizio progettuale Ceppi, Gilodi e Salvadori, nonché fra questi e l'impresa costruttrice Pasqualin & Vienna di Venezia, incaricata dell'esecuzione della fabbrica parigina, si consolida nel recinto dell'ultima Esposizione ottocentesca torinese (1898),[2] in cui la ricorrenza del cinquantenario della promulgazione dello Statuto albertino offre l'opportunità, da un lato, di promuovere il progresso industriale nazionale, dall'altro, di sviluppare una serie di riflessioni culturali e architettoniche attraverso il progetto dei padiglioni espositivi.

Nel momento in cui Ceppi è chiamato a coordinare l'Ufficio Tecnico dell'Esposizione Generale Italiana del 1898, l'opportunità si esplica in un «inventario dei progressi e dei trionfi dell'industria, dell'ingegno e dell'arte ottocentesca», una «effimera città di legno, ferro e gesso» (*1898. L'Esposizione Nazionale* 1898, 6) entro cui sperimentare modelli distributivi e decorativi e le istanze teoriche e costruttive che si stanno irradiando negli ambienti scientifici e tecnici.

La consolidata esperienza maturata da Ceppi nell'ambito dell'attività professionale, accademica e delle rassegne espositive (quali, fra le altre, l'Esposizione Nazionale di Belle Arti del 1880 e la I Esposizione Italiana di Architettura del 1890) e la cooperazione di Gilodi e Salvadori (già collaboratore dell'ingegner Camillo Riccio nella redazione dei disegni e nella direzione delle costruzioni dell'Esposizione del 1884) in ciascuna fase progettuale – redazione del progetto di massima dell'area, dei singoli manufatti, dei particolari esecutivi da fornire ai costruttori, progettazione degli impianti, direzione del cantiere –, sono fondamentali per la riuscita dell'evento (Sacheri 1900, 7; Dameri 2003, 89).

> Resterà tipico, nella storia del lavoro intellettuale ed artistico, questo fatto, non frequente; di tre menti, di tre cuori, di tre fibre che si uniscono, si fondono e si esplicano con assoluta unità di gusti, di intenti, di lavoro. Ceppi, Gilodi e Salvadori formano il trinum perfectum, simbolo d'ogni cosa complessa, forte e bella. […] Gli è ben vero che, concretata un'idea, solo uno degli architetti si assume il compito di svolgerla e di tradurla in progetto, ma gli è anche vero che per talune opere l'elaborazione del progetto è di tutti e tre. Pare che Ceppi, Gilodi e Salvadori abbiano fatta loro la vecchia divisa piemontese «uno per tutti, tutti per uno», ed un così meraviglioso risultato, qual'è [sic!] la bellezza degli edifici dell'Esposizione, non si sarebbe potuto ottenere se l'armonia, la concordia dei tre architetti non fosse stata sempre ed in tutto assolutamente perfetta. (*1898. L'Esposizione Nazionale* 1898, 14)

La rassegna è allestita lungo le sponde del Po, nell'ottocentesco parco del Valentino, sull'area trapezoidale racchiusa tra il castello e il ponte Isabella (85.000 mq) e collegata, per mezzo del cavalcavia della Concordia, al settore tra corso Massimo D'Azeglio, corso Raffaello, via Madama Cristina e via Monti (25.000 mq), ospitante l'Esposizione Italiana di Arte Sacra, delle Missioni Cattoliche e delle Opere di Carità Cristiana (fig. 1).[3]

Un'eterogenea varietà di lessici eclettici, dal Neoclassico al Neomoresco al Neorococò, si articolano nella successione di differenti padiglioni frazionati in cinque lotti e collegati tra loro attraverso passaggi e gallerie. Il visitatore è proiettato

2 All'impresa Pasqualin & Vienna è affidata la realizzazione di alcune fabbriche espositive del 1898 (ingresso principale, Galleria delle Industrie Manifatturiere, padiglione Ottagono, cavalcavia, ecc.). *Guida Ufficiale* 1898, 23.

3 In concomitanza con l'Esposizione Generale Italiana è organizzata l'Esposizione Italiana di Arte Sacra, delle Missioni Cattoliche e delle Opere di Carità Cristiana e l'ostensione della sindone. La presenza di un'esposizione laica e una religiosa rappresenta una novità assoluta nell'ambito di tali rassegne (Bassignana 2011, 60-61).

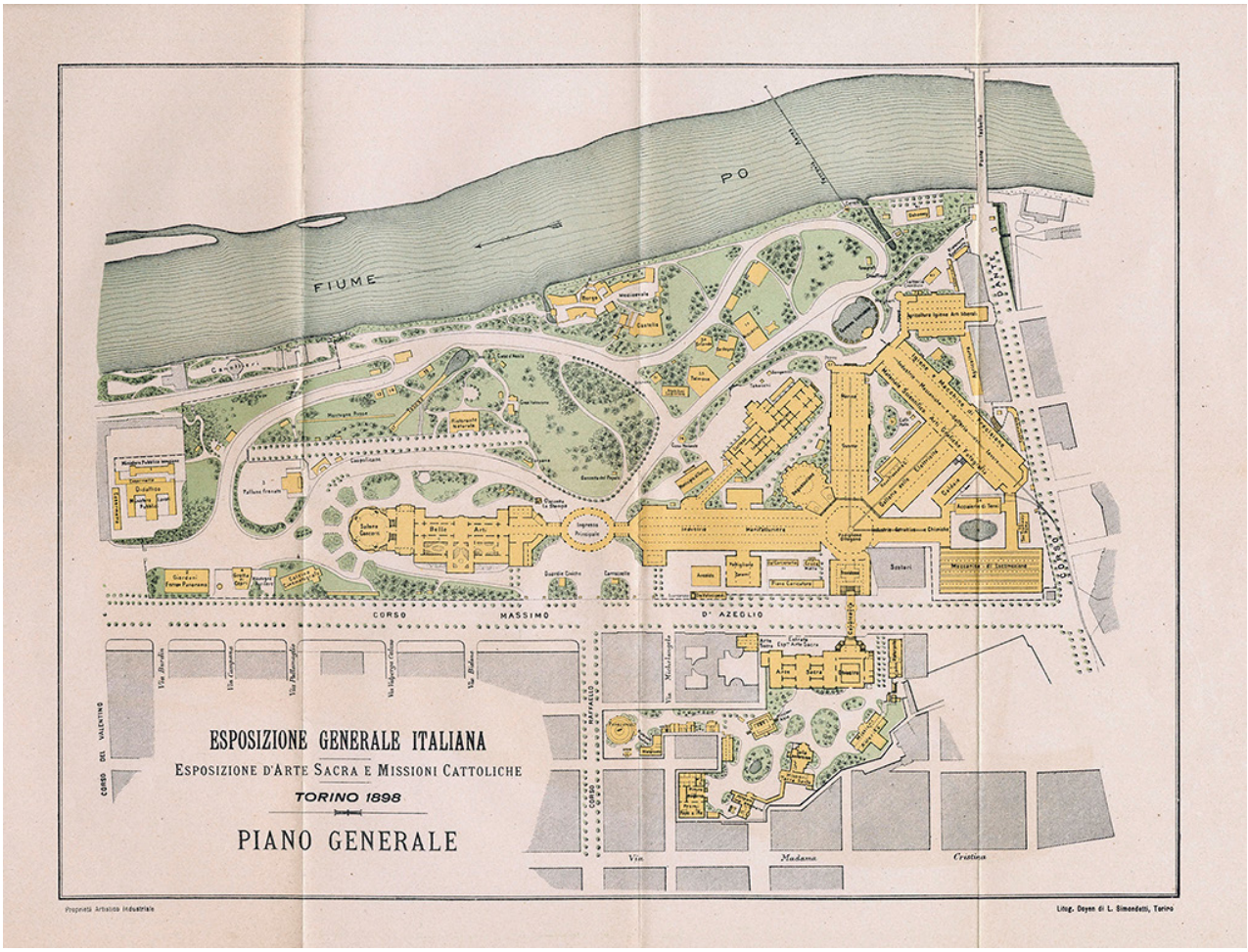


Figura 1. *Esposizione Generale Italiana. Esposizione d'Arte Sacra e Missioni Cattoliche. Torino 1898. Piano generale*. Dalla *Guida illustrata* di Giuseppe Giustina (ASCT, *Collezione Simeom*, C1964, 36)

nella 'città effimera' tramite un aulico ingresso attestato su corso Raffaello, il quale, progettato da Ceppi attraverso una personale rielaborazione dell'architettura barocca piemontese, è contraddistinto da un porticato ellittico, a colonne trabeate alternate ad archi sormontati da statue. A destra dell'atrio, annesso al salone rettangolare di Belle Arti, si erge la Rotonda dei Concerti,[4] un imponente salone progettato principalmente da Gilodi (Sacheri 1900, 15).

Dal lato opposto dell'ingresso, si erge la Galleria per le Industrie Manifatturiere, scompartita in cinque navate, la quale conduce il visitatore nel settore sinistro del recinto. È in quest'area che gli esiti stilistici si rivelano più ricercati, in particolar modo nel bacino d'acqua adornato di conchiglie, tritoni, nereidi e gruppi statuari della fontana dei dodici mesi, realizzata da Ceppi attraverso «forme neosettecentesche, […] spunti floreali e nostalgie rococò» (Dameri 2003, 97), nella neomoresca triplice facciata[5] (fig. 3) verso il Po, in cui convergono i fronti della Galleria della Marina e della Guerra, della Galleria delle Industrie Meccaniche e del Lavoro e Galleria dell'Agricol-

4 Il fabbricato, impostato su una pianta pentalobata, all'interno è ripartito in nicchie cinte da una galleria e sormontato da una cupola e un cupolino; esternamente è contraddistinto da cinque avancorpi con timpani centinati sormontati da gruppi allegorici.

5 La triplice facciata orientale è realizzata con telai in legno tamponati con stuoia intonacata, con una copertura in lamiera ondulata e tele in corrispondenza del soffitto. Conduce alle Gallerie della Marina e della Guerra (a cinque navate, contraddistinte da due facciate ricalcanti rispettivamente gli arsenali marittimi e un dongione di città fortificata), del Lavoro (galleria centrale, a tre navate) e dell'Agricoltura (a cinque navate).

Figura 2. Il salone Ottagono dell'Esposizione 1898 (Sacheri 1900, tav. VI)

tura o, ancora, nel padiglione Ottagono (fig. 2) progettato da Salvadori in «stile da Esposizione» (Sacheri 1900, 36) e nel cavalcavia loggiato della Concordia progettato da Gilodi, elemento di giuntura tra l'Esposizione Generale e l'Esposizione dell'Arte Sacra, delle Missioni Cattoliche e delle Opere di Carità a emblema della collaborazione tra autorità laica ed ecclesiastica nella programmazione delle manifestazioni.

L'esito è la creazione di un 'giardino delle meraviglie' (Buscioni 1990, 156; Bassignana, Roccia 1999, 73-5), in cui l'intento è stupire attraverso gli espositori, le sinuosità della Galleria del Lavoro, le arcate e le colonne moresche della triplice facciata, «il frastuono delle acque della grande fontana», «l'audace frenesia delle linee dell'architettura», lo «schiamazzo della policromia e delle decorazioni» (Ceradini 1898, 7).

Progettare padiglioni espositivi permette di avventurarsi nel campo dell'effimero: poco o nulla di quanto è edificato durerà nel tempo. Le strutture portanti sono nella maggior parte dei casi realizzate in legno, irrigidite da sostegni metallici, piantati a poca profondità nel terreno. Per le coperture si utilizzano lamiere di ferro o teloni, le pareti sono in muratura o anche in legno, intonacate per nascondere l'esilità dell'insieme.

Disegnare architetture destinate ad una vita di breve durata permette ai progettisti di sperimentare lessici nuovi, bizzarri e spesse volte frutto di una precisa volontà di sorprendere creando scorci imprevedibili, difficilmente impiegati nella realizzazione di edifici pubblici o privati. Al contempo, sotto una 'pelle' fantasiosa e singolare, il cantiere dei padiglioni diventa anche occasione di sperimentare soluzioni e tecniche che solo successivamente saranno impiegate su larga scala. Sintomatica dell'apertura culturale e progettuale dell'Ufficio Tecnico nell'applicazione di moderne tecniche costruttive, ad esempio, è la fontana progettata da Ceppi; destinata a perdurare nel tempo, anche in seguito allo smantellamento delle strutture espositive, è costruita in cemento e ferro (*1898. L'Esposizione Nazionale* 1898, 6).

A Torino, nonostante l'estrosità progettuale di ciascun fabbricato, le eterogenee linee progettuali lasciano già intravedere i codici, le prassi, la fiducia nelle potenzialità del 'moderno' sapere scientifico-tecnologico, i riferimenti stilistici ed architettonici che influenzeranno gli esiti del padiglione costruito due anni dopo a Parigi. Esemplificative in tal senso sono la riproduzione, lungo le rive del Po, della Ca' d'Oro di Venezia, la ripresa, nel paramento esterno del padiglione Ottagono, del rivestimento a piastrelle a scacchiera obliqua del Palazzo Ducale della città veneta (entrambi gli edifici forniranno sintomatici spunti nella realizzazione del padiglione italiano della *kermesse* francese), l'affidamento dell'esecuzione di numerosi fabbricati alla medesima impresa costruttrice del cantiere parigino (Sacheri 1900, 32-38).

3 Parigi 1900: la prefabbricazione del cantiere

Il giorno stesso della chiusura dell'Esposizione piemontese «Il Governo del Re che voleva che l'Italia si presentasse per ragioni politiche, in modo degno di Lei all'Esposizione di Parigi del 1900» (Salvadori 1919, 7), incarica Ceppi, Gilodi e Salvadori della direzione dei lavori del padiglione atto a rappresentare la nazione d'oltralpe.

> S.E. l'onorevole Villa […] nella sua qualità di Commissario generale non indugiò un istante a rivolgersi ai tre architetti Ceppi, Gilodi e Salvadori che avevano dato così splendida prova del loro genio ideando le costruzioni moltepli-

Figura 3. La triplice facciata dell'Esposizione 1898 (Sacheri 1900, tav. XI)

> ci della ultima fortunata Mostra indetta a Torino pel cinquantenario dello Statuto. E i tre architetti, rispondendo volenterosi e concordi all'appello, non vennero meno alla loro fama creando un edificio così imponente e fastoso, quanto gaio e gentile, tale da lasciare a distanza i padiglioni, le gallerie e le facciate del 1898. (Frizzi 1900, 6)

Mentre nel parco del Valentino si stanno ancora smantellando i fabbricati dell'Esposizione Generale, i tre progettisti si destreggiano nell'ideazione di forme e modelli costruttivi e distributivi per l'edificio che rappresenterà l'Italia all'evento francese.

All'interno delle sale del palazzo delle Belle Arti, lasciato momentaneamente in eredità dalla rassegna del 1898, è allestito il laboratorio-cantiere dove si programma ciascuna fase realizzativa e tutte le fasi connesse alla prefabbricazione. Dovendo coniugare l'arditezza formale alla facilità di messa in opera, all'economicità di trasporto e alla celerità costruttiva, peculiare attenzione è rivolta alla standardizzazione e al riciclaggio di specifici elementi. Da un lato l'impresa costruttrice ricicla buona parte del legname ricavato dalle demolizioni dell'Esposizione del 1898, «preparando travi e incavallature con numeri di richiamo» (Frizzi 1900, 28), dall'altro Ceppi si avvale della prefabbricazione di buona parte dei componenti, creando dei calchi e versando nella sagoma un impasto di gesso e stoppa, per conferirgli maggior solidità. Con questo espediente taluni elementi sono realizzati a Torino, altri nel cantiere francese, attraverso casseforme inviate a Parigi in casse di spedizione smontabili – «per facilitare il ritorno con spesa relativamente piccola» (28) – per mezzo del binario di raccordo con la stazione torinese realizzato in occasione della precedente Esposizione. Ancora una volta, la buona riuscita della partecipazione italiana a Parigi è frutto di una consolidata e calibrata collaborazione che trova nella provvisorietà, facilità costruttiva e innovazione l'occasione per sperimentare codici stilistici nuovi e inusuali (Dameri 2009, 82).

La genesi della prima ipotesi progettuale del padiglione si deve a Salvadori, gli accurati sopralluoghi e rilievi dal vero a Gilodi, il quale dirige anche l'esecuzione fedele dei calchi per la riproduzione di ogni elemento architettonico e

Figure 4-5. Due vedute del padiglione italiano all'Esposizione Universale parigina del 1900 (*Exposition internationale* 1900, 25, 122)

scultoreo (Frizzi 1900, 9-11); a Ceppi, ormai settantenne, spetta il coordinamento, la scrupolosa supervisione e la definizione dell'opera e, infine, ai pittori Smeriglio e Gaidano, allo scultore Debiaggi e al formatore Rampinelli rispettivamente la decorazione interna, il fascione policromo della facciata esterna, l'apparato scultoreo e gli elementi ornamentali dei quattro prospetti.

Ne deriva un edificio simmetrico dalla planimetria basilicale a tre navate, sincretismo sapiente di più culture artistiche, in cui gli architetti accostano al rigore classico stilemi gotico-veneziani, esemplificati nei riferimenti al Palazzo Ducale di Venezia (nella decorazione parietale e nella riproposizione in facciata della porta della Carta dell'edificio veneto), alla Ca' d'Oro (nella statuaria e negli elementi decorativi) e alla basilica di S. Marco (nelle cinque cupole dorate). Il repertorio stilistico adottato, in particolar modo, scaturisce dalla volontà di rappresentare l'Italia attraverso un linguaggio universalmente riconoscibile, sulla scorta di esperienze nazionali consolidate – quali quelle di Giovanni Battista Meduna che individua nel gotico veneziano lo stilema più consono a rappresentare l'architettura nazionale (Romanelli 1988, 301; Restucci 2005, 125) – e del fervido dibattito alimentato da Camillo Boito sulla ricerca di un lessico comune nella costruzione dell'architettura postunitaria (Restucci 2005, 688-89).

Al padiglione si accede mediante tre ingressi, di cui il principale, collocato sul lato est, lungo la Senna, è trattato come un vestibolo tripartito e ornato con busti di Garibaldi, Mazzini, Cavour e Vittorio Emanuele (Blangino 1901, 21). Il fulcro dell'edificio corrisponde a un'ampia sala centrale quadrata, con angoli smussati, sormontata da

Figura 6. Scorcio del padiglione dal pont des Invalides (*Exposition universelle* 1900a)

una cupola. A questa sala s'innestano due bracci quadrati che generano una pianta a croce, che origina, in corrispondenza degli angoli, quattro spazi minori su due piani, separati dalle sale adiacenti mediante arcate sorrette da colonnine. Sul lato ovest è ripreso il medesimo schema compositivo, ma in luogo del vestibolo si sviluppa uno scalone monumentale (affiancato da due sale) che, nel riprendere la scala dei Giganti del Palazzo Ducale di Venezia, conduce al primo piano a una loggia balaustrata che percorre il perimetro dell'edificio (Frizzi 1900, 18-20).

Se l'interno è monumentale, è all'esterno che il concorso di tutte le arti raggiunge la massima intensità, in special modo attraverso la reinterpretazione dei lessici gotico-veneti (figg. 4-6). Protagonista indiscussa e *leitmotiv* del progetto è la porta della Carta di Palazzo Ducale, replicata dodici volte, in due dimensioni, lungo il perimetro dell'edificio. Nelle quattro copie di dimensioni maggiori il modello è riproposto in una versione sovradimensionata di un quinto e modificata rispetto all'originale (Frizzi 1900, 12); nelle otto copie di dimensioni minori, invece, lo schema rimane pressoché invariato. Mentre sui lati minori dell'edificio le tre porte sono costrette in uno spazio contenuto (tanto che la copia in prossimità del vestibolo è priva dei piloni con pinnacoli), sui lati maggiori la composizione si fa movimentata e particolareggiata.

Concludono la composizione le cupole dorate che sovrastano l'edificio, chiaro rimando alla Basilica di San Marco, ciascuna contraddistinta da un cupolino «a guisa di ombrello rigonfio ed aperto a metà» (Frizzi 1900, 13). La maggiore è sormontata da un'aquila ad ali spiegate modellata dallo scultore Alloati; all'esterno funge da perno dell'intera composizione e, all'interno, da fulcro degli spazi espositivi.

La statuaria, gli intrecci ogivali, le guglie, i pinnacoli, le bifore, le trifore, i rosoni trilobati, il fascione policromo perimetrale e le decorazioni addossate al rivestimento di piastrelle di marmo bianche e rosse mutano il padiglione in una rassegna di forme del passato, in una ipotesi di lessico nazionale fortemente riconoscibile – tanto che «on a immédiatement l'impression d'une construction d'Italie», «le voyageur y retrouve les mêmes émotions que sur les bords de l'Adriatique» (Da Cunha 1900, 188) – che

contribuisce, insieme ai padiglioni prospicienti, a conformare l'area a una sorta di dizionario dell'architettura internazionale.

Il fortunato esito è merito, oltre che delle scelte stilistiche, dell'approccio tecnico e materico, a partire dall'armatura di legno – data da tavoloni d'abete greggio e sovrastata da un rivestimento di latta, stuoia di canne e gesso «a piene mani» (Berri, Hanau 1900, 145) – e dalle decorazioni simulanti il marmo eseguite dal pittore Smeriglio col medesimo procedimento adottato nell'esecuzione dell'ingresso all' Esposizione torinese del 1898, per mezzo di pompe irroratrici a mano e speciali miscele coloranti.

> Faite en bois et plâtre, la construction fut extrêmement intéressante per les très faibles dimension des pièces constitutives de la charpente et par la rusticité des assemblages. Il Y avait là de quoi inspirer au premier abord quelques craintes pour la stabilité, craintes dénuées, du reste, de fondement, car, en employant des pièces d'équarrissage réduit, sauf à les multiplier, les architectes italiens s'étaient bornés à l'application d'un système que la pénurie des bois de fort équarrissage impose souvent dans leur pays. (Picard 1903, 66)

La presenza d'imprese e artisti già coinvolti nella *kermesse* torinese, al pari dell'impiego di prassi già consolidate sono un fattore favorevole nella celerità della costruzione e nel risultato finale:

> cesellato, intonacato, rabescato, ornato a profusione, sono gli scultori di gesso e i pittori quelli che han contribuito di più a crearlo. E tutte queste false sculture, questi falsi mosaici, questi smalti falsi, di un effetto meraviglioso e di una falsità irriconoscibile, sono gli operai nostri, che colla abilità leggendaria, han messo saldamente in opera in poche settimane. (Berri, Hanau 1900,147)

Nonostante il successo formale del padiglione, sono le tecniche costruttive, la modernità delle prassi esecutive e l'industrializzazione del cantiere i veri artefici cui si deve la riuscita della partecipazione italiana all'evento francese.

Dopo il successo parigino, Ceppi al ritorno a Torino 'sposerà' la tecnica costruttiva del cemento armato: l'industrializzazione del cantiere di architettura, pur ancora per qualche tempo celata da forme decorative eclettiche, segnerà l'avvio del nuovo secolo (Dameri 2003).

> Davanti a quelle cupole dorate che rammentano S. Marco, davanti alle larghe finestre dove la grazia purissima del cinquecento si unisce e si confonde colle svelte eleganze del nostro medioevo, si ha l'impressione che tutta la superba arte nostra abbia voluto portar qui tutte le sue glorie antiche; antiche glorie su cui sventola il tricolore, segno degli eroismi di ieri, e par ch'esso intenda […] significare lietamente alla folla di tutto il mondo che qui passa ammirando: «Guardate, qui è l'Italia». (Berri, Hanau 1900, 145)

Bibliografia

1898. L'Esposizione Nazionale (1898). Torino: Roux Frassati & C.

Aimone, Linda; Olmo, Carlo (1990). *Le esposizioni universali, 1851-1900: il progresso in scena*. Torino: Allemandi.

Bacha, Myriam (éd.) (2005). *Les expositions universelles à Paris de 1855 à 1937*. Paris: Action artistique de la Ville de Paris.

Baculo, Adriana et. al. (1988). *Le grandi esposizioni nel mondo 1851-1900: dall'edificio città alla città di edifici, dal Crystal Palace alla White City*. Napoli: Liguori.

Bassignana, Pier Luigi (1992). *Le Esposizioni di Torino*. Torino: Allemandi.

Bassignana, Pier Luigi; Roccia, Rosanna (1999). *1898. L'Esposizione generale italiana: dal dibattito preparatorio alla valutazione dei risultati*. Torino: Archivio Storico della Città di Torino.

Bassignana, Pier Luigi (2011). *Torino 1861-2011. Storia di una città attraverso le esposizioni*. Torino: Edizioni del Capricorno.

Berri, Giovanni; Hanau, Cesare (1900). *L'esposizione mondiale del 1900 in Parigi*. Milano: Vallardi.

Blangino, Sebastiano (1901). *Gita operaia torinese all'Esposizione di Parigi 1900: relazioni scelte degli operai*. Torino: Arneodo.

Boselli, Paolo (1898). *L'esposizione di Torino*. Roma: Forzani e C. Tip. del Senato.

Buscioni, Maria Cristina (1990). *Esposizioni e Stile Nazionale (1861-1925): il linguaggio dell'architettura nei padiglioni italiani delle grandi kermesses nazionali ed internazionali*. Firenze: Alinea.

Ceradini, Mario (1898). «Nei palazzi del lavoro». *1898. L'Esposizione Nazionale*, 1, 7.

Da Cunha, Arthur (1900). *Les travaux de l'Exposition de 1900*. Paris: Masson et C. Éditeurs.

Frizzi, Adolfo (1900). *Esposizione universale del 1900 a Parigi. Il padiglione italiano*. Torino: Camilla e Bertolero.

Dameri, Annalisa (2003). «Una città stupenda, effimera sì, ma indimenticata e indimenticabile». Gron, Silvia (a cura di), *La variante e la regola. L'opera di Carlo Ceppi da Palazzo Ceriana alla grande esposizione del 1898*, 81-99.

Dameri, Annalisa (2009). *Cantieri e Professioni. Per una storia delle tecniche architettoniche e costruttive in Piemonte tra Otto e Novecento*. Torino: Lulu.

Exposition internationale (1900). *Exposition internationale universelle de 1900. Monographies des grandes industries du monde. Volume annexe du Catalogue Général Officiel*. Paris: Imprimeries Lemericier.

Exposition universelle (1900a). *Exposition universelle de 1900, album of 50 fine photographic views*. Paris.

Exposition universelle (1900b). *Exposition universelle 1900. 32 vues photographique*. Paris.

Guida Ufficiale (1898). *Guida Ufficiale della Esposizione Nazionale e della Mostra di Arte Sacra*. Torino: Roux Frassati & C.

L'architecture (1900). *L'architecture à l'Exposition universelle de 1900*. Paris: Librairies-Imprimeries Réunies.

Levra, Umberto (a cura di) (2001). *Storia di Torino*, vol. VII, *Da capitale politica a capitale industriale (1864-1915)*. Torino: Giulio Einaudi Editore.

Levra, Umberto; Roccia, Rosanna (a cura di) (2003). *Le esposizioni torinesi 1805-1911: specchio del progresso e macchina del consenso*. Torino: Archivio storico della Città di Torino.

Mathieu, Caroline (2007). *Les expositions universelles à Paris: architectures réelles ou utopiques*. Paris: RMN.

Meeks, Carroll Louis Vanderslice (1966). *Italian Architecture, 1750-1914*. New Haven-London: Yale University Press.

Ory, Pascal (1982). *Les expositions universelles de Paris*. Paris: Ramsay.

Paris. Exposition 1900 (1900). Paris: Librairie Hachette & C.

Paris et ses expositions universelles. Architectures, 1855-1937 (2008). Paris: Éditions du Patrimoine.

Picard, Alfred (1903). *Exposition Universelle Internationale de 1900. Rapport Général administratif et technique*, vol. 5. Ministère du Commerce, de l'Industrie des Postes et des Télégraphies. Paris: Imprimerie Nationale.

Picone Petrusa, Mariantonietta et al. (1988). *Le grandi esposizioni in Italia, 1861-1911: la competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale*. Napoli: Liguori.

Quantin, Albert (1900). *L'Exposition du Siècle, 14 Avril-12 Novembre 1900, Paris*. Paris.

Rasmussen, Anne; Schroeder-Gudehus, Brigitte (1992). *Les fastes du progrès. Le guide des expositions universelles 1851-1922*. Paris: Flammarion.

Restucci, Amerigo (a cura di) (2005). *Storia dell'architettura italiana. L'Ottocento*. Milano: Electa.

Romanelli, Giandomenico (1988). *Venezia Ottocento. L'architettura, l'urbanistica*. Limena: Albrizzi Ed.

Sacheri, Giovanni (1900). *Rivista Tecnica della Esposizione Generale Italiana* (Torino, 1898). Torino: Camilla e Bertolero.

Salvadori, Giacomo (1919). «Commemorazione del Socio Ing. Costantino Gilodi». *Atti della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino*, 53, 4-9.

Sistri, Augusto (2001). «Immagini della modernità e cultura architettonica». Levra, Umberto (a cura di), *Storia di Torino*, vol. 7, *Da capitale politica a capitale industriale (1864-1915)*, 849-68.