

**Il classicismo futurista
di Saverio Dioguardi**

Vincenzo D'Alba
Francesco Maggiore

A cento anni di distanza dal primo progetto (Monumento per l'Imperatore Alessandro II a Pietroburgo, 1911) e a cinquanta anni dalla scomparsa dell'architetto Saverio Dioguardi (22 novembre 1961) si è voluto realizzare una mostra per riscoprirne i disegni e i progetti. La scelta della sede espositiva, il Palazzo della Provincia di Bari, nasce dalla volontà di far coincidere il luogo della mostra con un'opera alla cui progettazione ha contribuito lo stesso Saverio Dioguardi tra il 1930 e il 1935 in collaborazione con l'ingegnere Luigi Baffa.

Lo scopo della mostra è di inaugurare una stagione di ricerca intorno all'opera dell'architetto affinché si possano ricostruire le vicende storiche e architettoniche, per molti versi inedite, che hanno influenzato e formato le scelte progettuali in un arco di tempo molto complesso che va dal 1910 al 1960.

S. Dioguardi può ritenersi una figura rappresentativa delle vicende architettoniche e urbanistiche che nella prima parte del secolo scorso hanno costituito l'identità della città di Bari.

Rievocare l'opera in occasione di questo anniversario significa rendere un doveroso omaggio a una tra le personalità più emblematiche, anche se poco studiate, della storia dell'architettura del Novecento. L'evento rappresenta un'occasione di particolare rilevanza per la valorizzazione culturale del patrimonio architettonico del capoluogo pugliese ma non solo.

Rispetto ai protagonisti che firmeranno i cambiamenti dell'architettura tra fine Ottocento e inizi Novecento, S. Dioguardi, nato nel 1888, si trova in un momento fervido di iniziative culturali essendo più giovane in campo europeo di diciotto anni di A. Loos e J. Hoffmann, mentre in Italia sette anni lo separano da A. Calza Bini e M. Piacentini. Più giovani di lui sono G. Samonà e C. Petrucci, rispettivamente di dieci e quattordici anni.

Saverio Dioguardi si trova in un certo senso ad appartenere e a ereditare lo spirito più rappresentativo della cultura ottocentesca e di quella più spregiudicata che caratterizzerà gli inizi del Novecento. Tuttavia, in questo riferimento anagrafico non possono tralasciarsi i nomi di E. Basile, R. D'Oronco e G. Sommaruga che, direttamente e indirettamente, forniscono le basi morfologiche per una suggestiva visione della tradizione eclettica. Allo stesso modo l'opera di G. Sacconi, riassunta nel Vittoriano, che sarà tra l'altro inaugurata proprio nel 1911, riveste un ruolo importante per la comprensione della sua vocazione rivolta ad una profusa monumentalità, ad una candida Neo-archeologia nonché ad una prolissa dimensione simbolica e scultorea.

I disegni e i progetti di S. Dioguardi sono, infatti, emblematici di una cultura novecentesca che per diversi motivi si è andata configurando, fino a oggi, come controversa e contraddittoria, sempre distinta da ricerche per certi versi ideologiche, realistiche e per altri fasciose. Si può, quindi, dividere il lavoro progettuale di S. Dioguardi in tre grandi capitoli che non hanno tanto la funzione di circoscriverne in forma didascalica le esperienze lavorative ma di testimoniare, soprattutto, i cambiamenti e le persistenze tematiche all'interno del proprio linguaggio architettonico. Se il primo capitolo si può identificare con la tradizione eclettica nelle sue declinazioni più decorative e rappresentative, il secondo non può che coincidere con il "ventennio" dove le opere sono quasi sempre il prodotto dell'ambivalenza tra arte retorica e istinto futurista; il terzo capitolo, anche se *in nuce*, è testimonianza di una cultura liberatoria riconoscibile

nell'ascesa neorealista e nelle manifestazioni più moderne prodotte dalla cultura italiana a partire dagli anni Sessanta. Tuttavia è evidente come l'adozione di questa struttura descrittiva se da un lato fornisce i presupposti per un inquadramento storiografico dall'altro lascia aperta la possibilità di documentare, riscoprire e rivalutare il processo ideale e progettuale di formazione dell'architetto barese.

Gli inizi lavorativi sono quindi segnati dai progetti dove l'elenco degli stili ottocenteschi, spesso riproposti in un sincretismo formale, si confronta con le espressioni più europee e moderne del floreale e del liberty. Numerosi sono i concorsi italiani e internazionali, ai quali S. Dioguardi partecipa, che scandiscono i tempi della sua produzione architettonica e gli interessi verso le culture degli altri paesi.

Nel progetto di concorso per il Monumento allo Zar Alessandro II a Pietroburgo del 1911 appare da subito evidente come la sua poetica compositiva, che perseguirà coerentemente negli anni, sia composta tanto da una predilezione decorativa, scultorea e simbolica quanto da un interesse verso la citazione neoclassica producendo un apparato formale, per certi versi accademico, riconoscibile in una monumentalità parlante.

Del 1919 è invece il progetto per un "palazzo signorile" dove il ricorso agli storicismi è denunciato dalla stratificazione stilistica e dall'uso policromo dei materiali che assegnano a questo complesso architettonico un valore ancora fortemente legato a una cultura stilistica.

Una considerazione a parte può essere fatta riguardo il progetto di concorso per il Chicago Tribune del 1922. Qui S. Dioguardi si confronta con l'idea del grattacielo statunitense ancora considerato, nella gran parte dei casi, nella sua dipendenza da espressioni storicistiche o simboliche. Sarà la matrice di scuola europea a inaugurare una riflessione sul grattacielo attraverso l'uso di forme e linguaggi nuovi fondati nella scala del design ma in grado di stabilire un rapporto con la dimensione urbana. Sembra paradossale vedere, seppure con le dovute distanze, come l'ipote-

si di A. Loos e quella di S. Dioguardi collimino in una rivendicazione simbolista. Ma mentre il progetto di A. Loos incarna una volontà anacronistica e ironica, quello di S. Dioguardi riproduce la glorificazione della stampa in una celebrativa monumentalità.

Se le prime opere possono essere identificate da un uso costante e totale della memoria le architetture che seguono, anche ereditando le passate esperienze, assimilano una graduale consapevolezza e criticità rispetto agli elementi tipici della storia e ai linguaggi a essa collaterali.

Il capitolo sul “ventennio”, infatti, rappresenta un momento di estrema complessità a causa dei suoi caratteri contraddittori ma anche estremamente fecondi. La cultura architettonica più consapevole di questo periodo è sempre apparsa attenta a esprimere una volontà di equilibrio e di compromesso tra un indirizzo politico e una dimensione formale che riassume i valori dello scontro tra l’apparato retorico dello Stato e quello più realistico e astratto del razionalismo.

Nel progetto della Caserma MVSN a Bari (1933-1937) Saverio Dioguardi sembra aderire a quella “modernità nazionale” di cui il regista indiscusso è M. Piacentini. Gli elementi architettonici usati sono quelli comuni del repertorio fascista: un linguaggio depurato dall’attrattiva decorativa e ridotto a semplice gioco di volumi. Le finestre unificate dai tagli verticali ed orizzontali nelle facciate, una ritmicità ricercata nell’oggetto volumetrico dei corpi di fabbrica, la bicromia dei materiali, circoscrivono l’edificio in una severa grammatica compositiva dalla quale tuttavia l’impianto planimetrico generale si stempera nell’articolazione asimmetrica dei volumi forzando quel carattere unitario dell’edificio.

La monumentalità rimane comunque un elemento imprescindibile evidente soprattutto nella facciata dove la stilizzazione dei “fasci”, in un ordine gigante, poggiati su di un basamento scultoreo, riconduce al carattere propagandistico e parlante delle pretese architettoniche del “ventennio”.

Tuttavia tanto i risultati architettonici quanto quelli urbanistici non sono sempre testimonianza di una

semplificistica egemonia culturale. Il caso del progetto del 1930-33 per il Circolo Canottieri Barion dimostra una possibile eresia all'interno di un *establishment* spesso inaridito dalle semplicistiche caratterizzazioni nazionalistiche. Il progetto, infatti, segna le premesse a una poetica della forma in grado di comprendere e risolvere la dimensione spaziale dell'edificio in una articolazione complessa fatta di frammenti architettonici e stilistici che si sovrappongono al linguaggio metaforico dei riferimenti navali. Il Barion sembra, così, aprirsi a una possibilità espressiva dove l'astratta ideologia cede il posto a un vocabolario più plastico fatto di volumi semplici ma concatenati da elementi curvilinei dove la vibrazione della luce si pone in un rapporto di continuità con il nuovo e il moderno.

Il cambiamento tra le diverse epoche e poetiche avviene sempre in forma graduale, questo è anche dovuto a una appartenenza geografica diffidente verso i mutamenti.

Nell'ultimo periodo il passaggio dal dogmatismo dei riferimenti allo sperimentalismo delle forme appare forse quello più evidente e convincente.

Il capitolo che va dal Dopoguerra fino al 1961, anno della sua morte, contiene finalmente quella carica espressiva finora compromessa dalla dimensione celebrativa e retorica delle passate esperienze. Basterebbe il padiglione Assicurazioni Generali, Fiera del Levante del 1950 e il progetto per la chiesa dell'Istituto Di Cagno Abbrescia del 1951, entrambi a Bari, per riscoprire, anche in un'opera contenuta, una tensione geometrica più smaliziata in grado di dominare lo spazio senza tralasciare le memorie e gli stilemi tradizionali dell'architettura rurale. Caratteristiche di questo periodo sono i segni più educati e perentori che riflettono una composizione architettonica, testimonianza di una capacità di tradurre le passate sovrastrutture in un semplice "oggetto architettonico".

Non si può eludere in questo anniversario l'eredità che S. Dioguardi consegna all'architettura di oggi. Il suo lavoro evidenzia il rapporto con la storia, con gli avvenimenti sociali, culturali e politici. Tutto questo consente di riconoscere la figura dell'architetto

sia nella sua fragilità che nella sua autorevolezza. Se da un lato, infatti, si scopre una maniera di ragionare sui temi dell'architettura in forma sommersa e intimistica, dall'altro si sente la volontà di far prevalere la propria competenza con un linguaggio più ambizioso e pieno di personalità. Questa dualità interna all'architetto rappresenta le tensioni più contraddittorie ma anche più vere in cui il progetto architettonico nasce.