



1919 — 1939  
UN VENTENNIO  
A BERGAMO  
E NEL SUO  
TERRITORIO

TOMO I

ATENE  
DI SCIENZE  
LETTERE  
E ARTI DI  
BERGAMO

—  
ATTI  
—  
VOLUME  
LXXXII

ANNO  
ACCADEMICO  
2018 — 2019  
377° DALLA  
FONDAZIONE

OFFICINA  
DELL'ATENE  
— 2019  
SESTANTE  
EDIZIONI

**ATTI DELL'ATENEO**  
DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI  
DI BERGAMO

1919-1939,  
UN VENTENNIO A BERGAMO E NEL SUO TERRITORIO

V O L U M E L X X X I I

Tomo I

Anno Accademico 2018-2019

377° dalla fondazione

A cura di  
Maria Mencaroni Zoppetti - Monica Resmini

OFFICINA DELL'ATENEO, 2019

---

**sestante** edizioni

*«La proprietà letteraria delle memorie pubblicate è riservata ai singoli autori:  
ad essi la responsabilità di quanto espresso».*  
(Art. 21 dello Statuto Accademico)

© Sestante Edizioni - Bergamo - 2019  
[www.sestanteedizioni.it](http://www.sestanteedizioni.it)

OFFICINA DELL'ATENEO

Collana: ATTI DELL'ATENEO

ATTI DELL'ATENEO  
DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI DI BERGAMO  
VOLUME LXXXII

a cura di Maria Mencaroni Zoppetti - Monica Resmini

p. 1352 - cm. 17x24

ISBN – 978-88-6642-344-7

ATTI DELL'ATENEO  
DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI DI BERGAMO  
VOLUME LXXXII - Tomo I

a cura di Maria Mencaroni Zoppetti - Monica Resmini

p. 660 - cm. 17x24

*Comitato di redazione:*

Laura Billa, Nazzarina Invernizzi Acerbis, Maria Mencaroni Zoppetti, Monica Resmini

## INDICE

MARIA MENCARONI ZOPPETTI, <i>1919-1939, un ventennio a Bergamo e nel suo territorio</i> .....	pag.	13
<b>LE TENSIONI DELLA SOCIETÀ</b>		
UGO PERSI, <i>Echi della rivoluzione d'ottobre sulle pagine de "L'Eco di Bergamo" (1917-1918)</i> .....	»	19
GIANLUIGI DELLA VALENTINA, <i>Le campagne in cerca di dignità</i> .....	»	29
MARZIO ACHILLE ROMANI, <i>"Tener alta la bandiera". Le banche bergamasche nella crisi degli anni Trenta</i> .....	»	45
<b>LA REALTÀ DELL'INDUSTRIA</b>		
DONATELLA MOLTRASIO, <i>La realtà imprenditoriale e sociale attraverso la pubblicità su "La Rivista di Bergamo"</i> .....	»	53
GIOVANNA RICUPERATI, <i>Lo sviluppo industriale della Bergamasca</i> ..	»	65
<b>I CASI TERRITORIALI</b>		
CAROLINA LUSSANA - STEFANO CAPELLI - JESSICA BRIGO, <i>Dalmine 1919-1939: industria, città, welfare, propaganda</i> .....	»	77
CAMILLO BERTOCCHI - MARIANGELA CARLESSI, <i>Gli echi dal mondo nei territori di provincia. La nascita di Alzano Lombardo tra vita amministrativa, industria, vicende urbanistiche ed edilizie</i> .....	»	93
BARBARA OGGIONI, <i>La casa della G.I.L. di Treviglio e la Casa del Fascio di Caravaggio documenti inediti</i> .....	»	143
ETTORE TACCHINI, <i>Legislazione e lavoro</i> .....	»	163

## TRA INNOVAZIONE TECNOLOGICA E AUTARCHIA

- LAURA SERRA PERANI, *Le carte della presa d'acqua di Gandellino* .... » 173
- SERGIO CHIESA, *Le dighe come motore dell'industria e gli equilibri sul territorio* ..... » 187

## SALUTE, ASSISTENZA, CURA

- GIOVANNI CAVADINI, *Malattie dominanti all'inizio del secolo* ..... » 199
- EUGENIA CHIESA, *Il silenzio su malattia e disagio. Le carte dell'ospedale psichiatrico* ..... » 209
- GIUSEPPE REMUZZI, *La nascita dell'Ospedale Maggiore* ..... » 227
- MARIATERESA PESENTI, *1919-1939. L'affermazione delle case di cura private a Bergamo* ..... » 239
- PAOLO MERLA, *Il dottor Eugenio Maria Poletti, medico condotto e medico di fabbrica a Dalmine. Il personaggio, il territorio, lo stabilimento* ..... » 257
- NAZZARINA INVERNIZZI ACERBIS, *Dalla filantropia alla visione di una società "nuova": l'assistenza e la cura* ..... » 267
- STEFANIA LOVAT – MICHELA AGLIATI, *Colonia elioterapica Costanzo Ciano* ..... » 285
- LAURA BRUNI, *Parola d'ordine: tutti a tavola! Ma...* ..... » 315

## LA CITTÀ CAMBIA

- PAOLO NICOLOSO, *Marcello Piacentini e Luigi Angelini. 1906-1942* .. » 331
- MARIA CLAUDIA PERETTI, *L'architettura del Ventennio: grammatiche e rappresentazioni* ..... » 355
- LIA CORNA, *Custodire la memoria della patria 1919-1939* ..... » 373
- VALENTINA FORNONI, *La Torre dei Caduti* ..... » 389

PIERVALERIANO ANGELINI, <i>Luigi Angelini e il Piano di risanamento di Bergamo Alta</i> .....	»	403
PERLITA SERRA, <i>Le periferie urbane e le case popolari</i> .....	»	411
GIANMARIA LABAA, <i>Il bosco dei martiri fascisti</i> .....	»	425
GABRIELE RINALDI, <i>Piante e Regime a Bergamo. Dal Parco delle Rimembranze agli orti di guerra</i> .....	»	435
ALESSIO CARDACI – ANTONELLA VERSACI, <i>La trasformazione e il riuso del centro di Dalmine: dalla città di Greppi all'Urbe contemporanea</i> .....	»	455
VALENTINA RAIMONDO, <i>La presenza di articoli d'arte sulle riviste e quotidiani locali</i> .....	»	473
GIOVANNI C.F. VILLA, <i>Una club-house per Bergamo. Il polisportivo "Mario Brumana"</i> .....	»	503
 <b>LA CITTÀ SI MUOVE</b>		
GIAN BATTISTA SCARFONE – LIA CORNA, <i>1919-1939. Viabilità e trasporti</i> .....	»	537
FULVIO ADOBATI, <i>Le vicende di progettazione del tracciato autostradale Milano-Bergamo</i> .....	»	555
GIOVANNI MARIENI SAREDO, <i>Aeronautica e territorio – l'aviazione italiana 1919-1939</i> .....	»	565
 <b>LE ISTITUZIONI RACCONTANO</b>		
MARINA VAVASSORI, <i>Gaetano Mantovani</i> .....	»	621
DONATO FASOLINI, <i>Alda Levi ed il Museo Archeologico di Bergamo</i> .....	»	631
RAFFAELLA POGGIANI KELLER, <i>Da Gaetano Mantovani alle leggi di tutela del 1939. Le ricadute locali tra tradizione e innovazione</i> .....	»	643

**ISTRUIRE, INCULCARE**

- MARIO FIORENDI, *Tasselli di vita quotidiana nella scuola elementare degli anni Trenta. Le copertine dei quaderni Pigna* ..... » 675
- MARCELLO EYNARD, *La musica per tutti. L'insegnamento della musica a Bergamo nelle scuole non professionali fra gli anni Venti e Trenta del Novecento* ..... » 693
- PIERANGELO PELUCCHI, *Berlendis, un musicista e il Regime* ..... » 709
- UMBERTO ZANETTI, *“Se potessi avere Mille lire al mese”* ..... » 731
- ANTONIA ABBATTISTA FINOCCHIARO, *A scuola di Regime. L'istruzione artistica tra conformismo e silenzi. Le “dimissioni” di Luigi Brignoli: storia minima della provincia italiana durante il Fascismo* ..... » 739
- VALENTINA RAIMONDO, *Il sistema espositivo a Bergamo: dal caso dell'Accademia Carrara alle gallerie cittadine* ..... » 757
- MARCO ALBERTARIO, *Roma 1927/Lovere 1958. Ovvero come costruire e smontare il mito di Giorgio Oprandi “Pittore delle colonie”* ..... » 773
- SILVIA CAPPONI, *Il pittore Giorgio Oprandi: uno sguardo sulle colonie* ..... » 779
- NAZZARINA INVERNIZZI, *“Se potessi parlare al Duce gli direi che lo ubbidirei sempre”. La scuola come strumento del consenso*..... » 797

**INFORMARE, COMUNICARE, PROPAGANDARE**

- RITA FUMAGALLI, *Nella memoria riservata di Camillo Fumagalli la crisi de “L'Eco di Bergamo”* ..... » 813
- SERENA LABRUNA, *Festival musicali nel Ventennio: dalla Biennale al Teatro delle Novità* ..... » 823

**PRESENTARE, RAPPRESENTARE**

- PAOLO MORETTI, *La stampa satirica e umoristica a Bergamo nel Ventennio '19-'39* ..... » 849

LUCA BANI, <i>Giuliano Donati Petteni (1894-1930). Poesia e critica letteraria nella Bergamo degli anni Venti</i> .....	»	875
<b>UOMINI E POLITICA A BERGAMO</b>		
MARIELLA TOSONI, <i>Raid punitivi: testimonianze dalminesi</i> .....	»	891
ARRIGO ARRIGONI – DANILO ARRIGONI – GIUSI QUARENGHI NINA QUARENGHI – OSVALDA QUARENGHI, <i>1919-1939 Valle Taleggio: “un angolo d'Italia ancora da fascistizzare”?</i> .....	»	915
PAOLA PALERMO, <i>L'eloquenza dei documenti dell'Archivio del Comune di Bergamo</i> .....	»	975
JUANITA SCHIAVINI TREZZI, <i>Criminalità e giustizia attraverso le sentenze della Corte d'Assise di Bergamo 1911-1931</i> .....	»	997
GABRIELE MEDOLAGO, <i>Le correnti del Fascismo bergamasco. Suardo, Beratto, Capoferri</i> .....	»	1013
GIAN MARIA SECCO SUARDO, <i>Dino Secco Suardo, aristocratico bergamasco e dirigente del Partito Popolare. Un ritratto da vicino</i> .....	»	1027
GIANNI CARZANIGA, <i>Gli effetti a Bergamo dei Patti Lateranensi del 1929</i> .....	»	1063
ALESSANDRO ANGELO PERSICO, <i>Il vescovo Luigi Maria Marelli, la Chiesa bergamasca e il Fascismo</i> .....	»	1073
GOFFREDO ZANCHI, <i>La sensibilità e le iniziative missionarie nella diocesi di Bergamo tra le due guerre</i> .....	»	1091
UMBERTO ZANETTI, <i>Ciro Caversazzi genius loci della cultura in democrazia e in dittatura</i> .....	»	1135
<b>ECHI DELL'AFRICA LONTANA</b>		
EMILIO GERBONI, <i>Michele Gerboni, ingegnere e generale del Genio in Cirenaica</i> .....	»	1159
MARIATERESA PESENTI, <i>“Da un anno Asmara è diventata una grande città europea”. Testimonianze e immagini dalle colonie italiane</i> .....	»	1173

## L'ARCHITETTURA DEL VENTENNIO: GRAMMATICHE E RAPPRESENTAZIONI

---

Bergamo – Sede dell'Ateneo – 16 gennaio 2019

Le città sono fatte di edifici, strade, piazze, ma anche delle parole che nel corso del tempo raccontano gli edifici, le strade e le piazze.

Tra le pietre e le parole c'è un rapporto denso che non è mai di coincidenza perfetta, ma spesso racconta verità diverse.

Quello che si instaura tra la realtà materiale delle pietre e quella immateriale delle parole è un legame contemporaneamente forte e debole: forte perché le opinioni e i giudizi hanno la possibilità di condizionare in maniera determinante lo sviluppo della città e i suoi esiti effettivi. Debole perché il legame tra materiale e immateriale, tra le percezioni della realtà e la realtà stessa è mutevole e disponibile a variare rapidamente: prova ne è il fatto che alle medesime pietre, nel corso del tempo, vengono riservati racconti non solo diversi, ma addirittura opposti tra di loro e ciò che in un dato periodo alimenta polemiche e giudizi avversi da parte di chi commenta, a distanza di anni diventa invece oggetto di ammirazione, valore da tutelare. Così come, viceversa, ciò che nel presente viene accolto e riconosciuto favorevolmente, a volte, spostando il punto di vista, potrà apparire in futuro scontato e banale. Un'occasione persa.

Nel ventennio 1919-1939, oggetto del ciclo di studio proposto dall'Ateneo per quest'anno accademico, le parole che raccontano l'architettura sono molto accese, fatte di contrapposizioni violente, di *verve* polemica e di fazioni schierate: la retorica delle narrazioni rispecchia l'evoluzione faticosa di un sistema di valori complessivo, oscillante tra passato e futuro, tra modernità e antimodernità, sullo sfondo di una società in crisi e agitata da forti tensioni, con la sovrapposizione, per nulla lineare ma alquanto contraddittoria, tra istanze rivoluzionarie e derive reazionarie.

Ci sono alcune parole che compaiono spesso nel racconto delle architetture del Ventennio: ripercorrerle accostandole alle pietre a cui sono state indirizzate e che a tutt'oggi continuiamo ad abitare consente di capire meglio il clima di allora, ma anche di riflettere sui meccanismi e i condizionamenti entro cui le città hanno la possibilità di cambiare e, in altri casi, l'impossibilità di farlo.

## L'architetto culturalista

Ad un certo momento del secolo scorso, quando dell'idea architettonica s'era ormai perduto persino l'odore, nacque l'architetto culturalista. Nacque forse nel botteghino d'un rivendugliolo di stampe antiche, da padre eclettico e da madre accomodatutto. Crebbe il piccino con il latte di cento balie, ed alla scuola con le lezioni di cento precettori: aveva il ragazzo da implutear nella zucca un'enciclopedia di nozioni architettoniche, poiché l'angiolo aveva svelato ai genitori in sogno che il loro parto avrebbe avuto il ruolo, nel secolo, di architetto culturalista.

Sono le parole con cui il giornalista, scrittore e critico d'arte Pietro Maria Bardi<sup>1</sup> commenta la famosa Tavola degli Orrori mostrata nella galleria di cui era direttore in Via Veneto a Roma, in occasione della 2° Esposizione di Architettura Razionale nel 1931: è un collage che assembla, classificandoli orrori, frammenti di fotografie con opere di Marcello Piacentini, Cesare Bazzani, Armando Brasini e altri autori del periodo.

Negli anni a cavallo tra i due decenni Venti e Trenta, il clima culturale che caratterizza la scena architettonica italiana è eterogeneo e frastagliato: il linguaggio storicista della tradizione coesiste con quello razionalista ispirato dal nascente Movimento Moderno e lo stesso Mussolini – alla ricerca di un'identità che potesse rappresentare la città fascista –, mostra non soltanto tolleranza, ma un certo interesse per le espressioni della modernità.

L'esposizione del 1931 e le prese di posizione di Bardi, che per l'occasione pubblica anche 'Il rapporto sull'architettura' per Mussolini, inaspriscono il dibattito e innescano accese polemiche, che porteranno allo scioglimento del MIAR (Movimento Italiano per l'Architettura Razionale) da parte del sindacato fascista degli architetti e alla nascita del RAMI (Raggruppamento Architetti Moderni Italiani).

La definizione 'architetto culturalista' va contestualizzata all'interno di questo clima e si riferisce, con significato negativo, a un modo di progettare sostanzialmente eclettico, caratterizzato dall'uso disinvolto di stilemi estratti dal repertorio linguistico della storia, smontati dai contesti originari e rimontati di volta in volta per dare forma alle richieste dei committenti, attraverso un metodo compositivo di tipo combinatorio.

Marcello Piacentini è un interprete sommo di questo metodo e ciò sarà da una parte il motivo del suo grande successo durante la lunga carriera professionale, dall'altra, specularmente, il motivo della sua 'sfortuna critica'

---

1 Vedi FRANCESCO TENTORI, *Breve Antologia di P.M. Bardi*, "AntiThesi", 7.11.2011 [http://www.antithesi.info/vari/pdf\\_files/p\\_m\\_bardi.pdf](http://www.antithesi.info/vari/pdf_files/p_m_bardi.pdf), Pietro Maria Bardi (La Spezia 1900-San Paolo del Brasile 1999) fu scrittore, giornalista, critico d'arte: personaggio complesso ed eclettico ebbe una parte molto attiva nel dibattito sull'architettura del Ventennio, sostenendo in particolare la corrente razionalista. Nel 1933 fondò, con Massimo Bontempelli, la rivista Quadrante, alla quale collaborarono anche Le Corbusier, Léger, Mies van de Rohe, Gropius. Nel 1946 Bardi sposò Lina Bo, un architetto che lavorava con lui allo Studio d'Arte Palma di Roma.

nella storiografia, non solo negli anni del Ventennio, ma anche nei decenni successivi<sup>2</sup>.

È particolarmente significativo leggere le parole da lui utilizzate per descrivere il progetto *Urbis Ornamento Civium Commoditatis* col quale, insieme a Giuseppe Quaroni, partecipa nel 1906 alla 1° edizione del concorso per la formazione del Centro di Bergamo<sup>3</sup>.

Nella relazione allegata agli elaborati consegnati si legge:

---

2 Famoso è il giudizio di Bruno Zevi, pubblicato all'indomani della morte di Marcello Piacentini avvenuta nel 1960, in cui sostiene che "Marcello Piacentini morì nel 1925", mentre negli anni successivi produsse opere che "rimangono vistose e tristemente note. Nella storia del costume, riflettono la dittatura fascista, ne sono l'emblema [...], una sequenza di folle retorica e cinismo". BRUNO ZEVI, *Come architetto, morì nel 1925. Cronache di architettura 316/a*, "L'Architettura cronache e storia", n. 58, 1960.

3 Il Concorso nazionale bandito nel 1906 dall'Amministrazione Comunale punta a risolvere l'annoso problema della trasformazione della Fiera di Bergamo, edificata nel Settecento e ormai caduta in uno stato di degrado molto avanzato. Aperto alla partecipazione di artisti oltre che di architetti e ingegneri, il concorso pone ai concorrenti come obiettivo principale, "il maggiore rispetto possibile al panorama dell'Alta Città guardato dai pressi dell'ex barriera di Porta Nuova," lasciando la libertà di "cercare la soluzione più pratica ed estetica", mantenendo "alla località il suo tradizionale carattere di ritrovo e di passeggio cittadino, con opportuno arretramento dell'attuale linea del Sentierone" (art. 2 del bando). La composizione della giuria rende conto di una tradizione ancora viva di pensare alla città assegnando un posto prioritario alla sua forma e alla sua estetica: insieme al presidente Gaetano Moretti, architetto e accademico e a Luigi Albani, ingegnere, in giuria vengono nominati Ponziano Loverini, pittore, Giuseppe Mentessi, pittore e Ugo Ojetti, scrittore, giornalista e critico d'arte. I nomi dei partecipanti alla prima edizione del concorso si conobbero dopo l'emissione del parere della giuria nel testo del quale comparivano soltanto gli 11 motti: Marcello Piacentini, insieme a Giuseppe Quaroni, era tra i partecipanti col progetto contrassegnato dal motto *Urbis ornamento Civium commoditati*. Nessuno degli 11 progetti partecipanti a questa prima edizione del concorso verrà decretato vincitore. Alla fine della propria relazione la giuria propone, formulandoli con accuratezza, i criteri che avrebbero dovuto essere posti in un prossimo concorso onde evitare il fallimento del primo: in particolare indica la misura delle altezze degli edifici che dovranno sostituire quelli dell'antica fiera partendo da mt 10 in corrispondenza dello spigolo più vicino a Porta Nuova, per arrivare a mt 16,30 in corrispondenza dello spigolo più a nord verso la piazza Baroni. "In questo modo, e solo in questo modo, le altezze massime di tutti gli edifici futuri si fonderebbero prospetticamente in una sola linea la quale sarebbe pari all'altezza massima del primo Torresino attuale all'angolo del Sentierone, cioè non andrebbe mai a ferire il panorama della Città superiore". A conferma della lettura totalmente paesaggistica e pittorica la giuria chiude il proprio parere scrivendo: "[...] saranno più acconci quei progetti che rifuggiranno da una facile per quanto fastosa simmetria, e per questa città sorta a grandezza con bella e spontanea irregolarità attraverso a tanti secoli e a tante vicende inventeranno una linea spezzata di edifici di disuguale altezza, sempre nei limiti definiti pocanzi, e capace di dare allo spettatore un vario gioco di piani e di oggetti, di chiari e di scuri, di là dalle piazze e dai giardini e dalle fontane avvenire". Di questi criteri terrà conto l'anno successivo Marcello Piacentini partecipando alla seconda edizione del concorso col progetto Panorama. Per approfondire la vicenda del Concorso bandito nel 1906 vedi: BERTRANDO BONFANTINI, *Bergamo piani 1880-2000*, Santarcangelo di Romagna 2008, scheda 14, pp. 116-122; *Relazione sul concorso per la Sistemazione della Fiera di Bergamo*, Bergamo 1907. L'articolo a firma Roberto Ferrario su "L'Eco di Bergamo" del 4 maggio 1963 fornisce un dettagliato resoconto di come andarono le cose e delle polemiche che accompagnarono l'esito della prima edizione del Concorso.

Riguardo allo stile architettonico, dichiariamo francamente che abbiamo procurato di adattarlo all'ambiente e alle tendenze attuali. Senza esagerare in forme classiche, senza accettare ciecamente le forme nuove, ci siamo mantenuti in una via intermedia. Pure accettando le tradizioni italiane nell'insieme delle masse, le abbiamo modernizzate nei particolari, ottenendo un effetto che crediamo non disdica al confronto degli altri palazzi esistenti attorno alla Piazza Cavour. Per una possibile scelta presentiamo due tipi per i fabbricati in curva e due tipi corrispondenti per le logge<sup>4</sup>.

Con queste parole, il venticinquenne Piacentini indica chiaramente quelli che sarebbero diventati i tratti distintivi del suo approccio progettuale nei molti anni a venire: la *forma urbis* è il risultato di un processo in divenire entro il quale il linguaggio dell'architettura diventa un potente strumento di mediazione sociale.

Perfettamente coerente con questo approccio è il fatto che gli elaborati di concorso vengano presentati in due varianti formali (tipo A e tipo B), lasciando alla giuria il compito e la possibilità di scegliere<sup>5</sup>.

Lo sguardo del giovane architetto al suo arrivo a Bergamo è pronto a cogliere soprattutto l'insieme e i pesi della città, "il disgregamento delle varie parti"<sup>6</sup>, lo squilibrio tra la densità e la rappresentatività di alcune zone, la mancanza di legami tra ciò che percepisce come accostamento di borghi separati piuttosto che come insieme urbano.

L'obiettivo della soluzione progettuale presentata è quindi quello di creare una grande scenografia, con l'"effetto della fusione completa di tutte le parti di Bergamo"<sup>7</sup>: la piazza a forma di esedra posta a cavaliere dell'asse ferdinando – che riprende uno schema già proposto qualche mese prima dall'ing. Carlo Canella<sup>8</sup> – sembra essere la proposta migliore per ottenere tale fusione.

Oltre che nell'elaborazione del linguaggio dell'architettura, la disponibilità ad assecondare i bisogni cangianti della città, viene riservata anche all'utilizzo fondiario delle aree, per le quali scrive Piacentini:

Si farà l'uso migliore sia pratico che economico che si crederà. Forse vi sorgeranno grandiosi palazzi per iniziativa pubblica o privata, forse vi si costruiranno piccoli palazzi per conto dei vari cittadini – palazzi che dovranno rispondere a stabilite imposizioni di altezza, di tipo architettonico, di numero

---

4 La relazione di accompagnamento al progetto di concorso scritta da Piacentini si può leggere in *Esposizione dei progetti per la trasformazione della fiera. Urbis Ornamento Civium Commoditati*, "LEco di Bergamo" in data 20- 21-22 novembre 1906.

5 *Relazione del progetto di trasformazione della Fiera e sue adiacenze in Bergamo*, Bergamo 1907 in BIBLIOTECA CIVICA ANGELO MAI E ARCHIVI STORICI COMUNALI DI BERGAMO, ARCHIVIO LUIGI ANGELINI, (d'ora in poi BCBg, ALA), CART. 501, FASC. 5012

6 *Esposizione dei progetti ... cit.*

7 *Ibidem.*

8 *Progetto per la riedificazione della Fiera di Bergamo proposto dall'Ufficio Tecnico Comunale*, 17 gennaio 1906, in BCBg, *Archivio storico comunale*, Sezione Post-Unitaria, cart. 1032.

di piani, ecc. per costituire in complesso un insieme armonico – forse si destineranno alle abitazioni private i soli perimetri delle aree, le sole fronti sulle vie, lasciando la parte centrale per qualche costruzione di carattere pubblico come bagni, ritrovi sportivi, garage, ecc.: insomma le destinazioni sono moltissime e moltissime sono le soluzioni<sup>9</sup>.

La prima edizione del concorso non nominerà alcun vincitore, ma Piacentini e Quaroni vinceranno la seconda, bandita a breve distanza nel 1907<sup>10</sup>.

Nel febbraio del 1908, il neolaureato in ingegneria Luigi Angelini pubblicherà sull'Eco di Bergamo (per il quale scriveva già dal 1905) un articolo a sostegno del progetto piacentiniano, esposto al pubblico insieme agli altri 3 finalisti, prima del giudizio finale che sarebbe arrivato in aprile.

Le sue parole sono molto significative per capire il *mood* culturale che dominava nella Bergamo di quegli anni e per capire a cosa Pietro Maria Bardi si riferisse polemicamente coniando il termine 'architetto culturalista'.

Il progetto Panorama ha il merito veramente grande di aver saputo trovare l'ispirazione ai suoi edifici che pur hanno un senso sottile di gustosa e raffinata modernità, nelle costruzioni più leggiadre del nostro squisito quattrocento, riallacciando, per così dire, il passato della nostra città, colle memorie più fulgide della nostra arte, che si ricollega alla grandezza di Venezia, nostra dominatrice di quattro secoli. La linea stessa generale che non vuole simmetrie o vincoli di assi e ci presenta una planimetria mossa e con essa una fronte alternata di edifici alti e bassi un profilo frastagliato che inquadra, assecondandolo mirabilmente l'andamento spezzato dell'alta città è pur esso uno di quegli efficaci elementi pittoreschi e di alto valore estetico che rendono tanto suggestive le costruzioni del nostro medioevo italiano e del nostro primo rinascimento e che dovrebbero, più spesso di quello che si faccia, servir di guida anche allo studio di edifici moderni, quando non si voglia distruggere nel nostro invadente cosmopolitismo, tutto ciò che può dare, pur nella sua semplicità, a una nuova costruzione un'impronta peculiare ispirata alle tradizioni d'arte del luogo.

L'Italia ha troppo bisogno, in pro' del suo rinnovamento estetico, d'edifici che si stacchino dalle monotone e uggiose linee delle uniformi e faragginose costruzioni moderne: il nostro passato ha ancora tanti elementi in sé da guidare l'artista eletto a creare l'opera d'arte, che, pur animata dal ricordo

---

9 *Esposizione dei progetti ... cit.*

10 Il Concorso nazionale bandito nel 1907 è in due fasi, aperto ad artisti, architetti ed ingegneri. L'obiettivo principale, già posto nella 1° edizione e cioè quello del rispetto della visuale di Città Alta, viene dettagliato specificando che i nuovi edifici dovranno lasciare libera la visuale dello skyline dal toro presente nelle Mura Veneziane, in su. (art. 2 b). Alla fine della 1° fase vengono selezionati 4 dei 27 progetti partecipanti: si tratta del progetto *Panorama* di Marcello Piacentini e Giuseppe Quaroni; del progetto *Bergomum I* di Roberto Fuzier; del progetto *Brembo* di Ernesto Pirovano e infine del progetto *Patria* di Enea Tallone. (ad eccezione di Tallone gli altri tre selezionati avevano già partecipato alla prima edizione del concorso). I 4 progetti vengono esposti all'Accademia Carrara suscitando un notevole dibattito che precede l'esito finale emesso dalla giuria il 22 aprile 1908.

antico, viva di vita nuova, improntata di schietta originalità. In Bergamo, che ha nelle linee del suo panorama un carattere di bellezza unica, che ha meravigliosi effetti pittorici di masse, di colori, di ombre, la forma degli edifici che devono schiudere lo sfondo mirabile della città antica, deve con questa legarsi in intima, indissolubile armonia ... il problema estetico riferentesi ad un edificio o ad una costruzione qui (Bergamo) assume proporzione così vasta da imprimere un aspetto caratteristico ad una città intiera, aspetto duraturo ed indistruggibile almeno per secoli: i nostri nepoti si sapranno grado se alla soluzione della difficile e complessa questione avremo, pur con qualche sacrificio, veramente atteso con lungo studio e grande amore<sup>11</sup>.

Le parole di Angelini anticipano per molti versi quelle che la giuria userà nel suo parere definitivo: contengono anche, ribadendoli, i temi e le parole già espresse dalla giuria in occasione dell'esito del 1° concorso dell'anno precedente.

Testimoniano quindi di una griglia di criteri e di un clima culturale che furono determinanti nel destino del centro di Bergamo.

Piacentini vince il concorso con un progetto che, più che una soluzione definita, è una suggestione stilistico/paesaggistica che riprende e valorizza il 'sentire comune' in merito allo stile architettonico, alla permeabilità visiva e alla varietà del profilo altimetrico degli edifici che incorniciano lo sfondo con lo *skyline* di Città Alta.

Nei decenni successivi saprà gestire con abilità le numerose modifiche al progetto originario riservandosi il ruolo di regista del processo che, attraverso il coinvolgimento determinante del suo principale sostenitore Luigi Angelini, porterà alla realizzazione effettiva degli edifici, con un approccio pragmatico scevro sia da rigidità e dogmatismi estetico/formali, che dalle smanie di innovazione linguistica degli architetti modernisti.

Il risultato è quello di un impianto urbano chiaro e godibile, nel quale se è vero che non è possibile individuare capolavori singoli di architettura, è innegabile il pregio della *forma urbis* nel suo complesso, l'equilibrio nel rapporto tra gli spazi edificati e gli spazi aperti, l'armonia percettiva con lo sfondo della Città Alta assunto come matrice qualificante del nuovo paesaggio edificato.

Gli edifici del centro piacentiniano di Bergamo compongono un catalogo di pietra emblematico per capire la definizione di 'architettura culturalista' oggetto dell'approfondimento di questo paragrafo e tanto avversa al critico Bardi: vocaboli storicisti vengono composti entro le impaginazioni classiche delle facciate, caratterizzate dalla simmetria, dalla regolarità degli allineamenti, dalla rappresentatività dei materiali lapidei utilizzati nelle zoccolature, nei contorni delle aperture e negli apparati decorativi: nel complesso una solida e chiara traduzione dell'aspirazione al decoro della città borghese e dei suoi attori istituzionali. (Figg. 1, 2, 3, 4, 5, 6)

---

11 LUIGI ANGELINI, *L'esposizione dei progetti della Fiera. A proposito di confronto*, "L'Eco di Bergamo", 10-11 febbraio 1908.

## **Classicismo semplificato**

Il termine 'classicismo semplificato' ricorre spesso nel racconto dell'architettura del Ventennio: si riferisce a un linguaggio che riprende gli stilemi della classicità restituendoli in forma asciutta, rarefatta, distillata, con la riduzione pressoché totale degli apparati decorativi.

Aldilà delle motivazioni estetiche, la semplificazione delle forme è una necessità che incalza per rispondere alla trasformazione delle tecniche e dei processi di produzione edilizia, che passano via via dalla dimensione artigianale a quella più prettamente industriale, con una considerazione sempre maggiore riservata ai costi e ai tempi di esecuzione.

La trasformazione degli organismi edilizi legata alla diffusione dei sistemi strutturali a telaio di cemento armato e acciaio non corrisponde con l'elaborazione di una diversa estetica resa possibile dalla 'liberazione' della muratura dai suoi compiti portanti: il peso della tradizione storica pervasiva sarà determinante nell'elaborazione della modernità dell'architettura italiana.

L'esempio del Torrione Ina progettato da Marcello Piacentini e inaugurato nel 1932 a Brescia, evidenzia molto bene la duplicità di un organismo che da una parte affronta le sfide della tecnica più ardita -13 piani per un'altezza fuori terra di oltre 57 mt- ma dall'altra nasconde le conquiste della tecnologia costruttiva all'avanguardia dietro il volto rassicurante della tradizione, connotato da archi classici e da una pelle muraria di mattoni. (Fig. 7)

Tra gli esempi di classicismo semplificato a noi vicini si possono citare:

- La facciata della palazzina uffici della Dalmine progettata da Giovanni Greppi, tassello tra i tanti da lui disegnati per dare vita e forma alla *company town* cresciuta tra il 1920 e il 1940 attorno al grande complesso industriale: la composizione è ancora decisamente classica, ma i vocaboli vengono asciugati, le colonne diventano paraste verticali prive di capitelli e basamenti, le finestre hanno forme e contorni lineari e sobri, non elaborati e decorati.
- L'edificio della ONB di Nembro e la Casa del Fascio di Caravaggio, entrambi progettati negli anni Trenta da Alziro Bergonzo, caratterizzati soprattutto dalla presenza di archi e trabeazioni giganti che sottolineano le facciate, annunciando la natura pubblica degli edifici e creando un 'filtro' rappresentativo tra gli spazi esterni urbani e quelli interni. Si tratta di vocaboli ricondotti a una linearità essenziale, quasi scheletrica, completamente priva di decorazione e di valore plastico.

Stilemi molto simili e altrettanto purificati, ricorrono nei quadri della corrente pittorica della metafisica e caratterizzano il silenzio delle piazze d'Italia di De Chirico.

Di classicismo semplificato si può parlare anche riferendosi a esempi della corrente architettonica del Novecento: tra questi la Villa Leidi di Giovanni Muzio (1935) e la Casa del Padre di Pino Pizzigoni (1927), entrambi in Viale Vittorio Emanuele a Bergamo. (Figg. 8, 9, 10, 11)

## Simmetria e ordine

Parole queste che ricorrono nel lemmario del periodo per esprimere, oltre che criteri compositivi riconoscibili, l'aspirazione a un modello di città linda e controllata dopo le sperimentazioni rischiose dell'avanguardia futurista.

Emblematiche sono le affermazioni di Giovanni Muzio, esponente di spicco della corrente del Novecento:

Oggi ancora a noi sembra necessaria una reazione alla confusione e all'esasperato individualismo dell'architettura odierna ed il ristabilimento del principio di ordine per il quale l'architettura, arte eminentemente sociale, deve in un paese anzitutto essere continua nei suoi caratteri stilistici, per essere suscettibile di diffusione e formare con il complesso degli edifici un tutto armonico ed omogeneo. Tutti a nostro avviso, preferiranno alle caotiche e disordinate vie nuove dove gli edifici si alternano bizzarri e contrastanti, il calmo e riposato ambiente di una vecchia strada dell'Ottocento<sup>12</sup>.

Simmetria e ordine attraversano le grammatiche della storia nel corso dei secoli generando, aldilà degli stili e delle loro differenze, alcuni dei criteri sintattici più ricorrenti nell'organizzazione dell'architettura e della città e diventando categorie percettive di riferimento per chi osserva.

In particolare una composizione simmetrica consente di evidenziare un centro focale che, riferendoci per esempio alla facciata di un edificio, sottolinea l'ingresso principale, caricandolo di un ruolo semantico forte e comunicativo, che spesso si accompagna alla presenza di elementi scultorei e di scritte e all'addensamento delle parti decorative.

Ordine e simmetria connotano in maniera esemplare le facciate della Banca d'Italia, del Tribunale e della Camera di Commercio di Bergamo<sup>13</sup>. (Fig. 12)

Sono criteri compositivi che influiscono sulle caratteristiche generali, morfologiche e tipologiche, di tutto l'impianto urbano del centro piacentiniano di Bergamo<sup>14</sup>.

## Monumentalismo – misure e proporzioni

Monumentalismo è un termine usato con grande frequenza per descrivere l'architettura del Ventennio fascista: si riferisce all'affermazione a voce alta di una scala di valori, permanente nel tempo.

---

12 GIOVANNI MUZIO, *Milano 800-900*, "Emporium", Maggio 1921.

13 L'edificio della Banca d'Italia viene realizzato tra il 1911 e il 1915 su progetto di Marcello Piacentini. L'edificio del Tribunale viene realizzato tra il 1919 e il 1925 su progetto di Marcello Piacentini. L'edificio della Camera di Commercio viene realizzato tra il 1923 e il 1925 su progetto di Luigi Angelini.

14 ALESSANDRO BIANCHI, MASSIMILIANO ZIGOI, *Il Centro Piacentiniano di Bergamo. Dal rilievo urbano alla città contemporanea*, Santarcangelo di Romagna 2018.

Il monumentalismo è un criterio linguistico che ricorre ciclicamente nella storia, fornendo risposta alla volontà di rappresentazione dei poteri autoritari e alla brama di imporre modelli di riferimento duraturi.

Entro una concezione forte e impositiva del potere, il termine monumentalismo si affianca a un altro lemma ricorrente, quello di "primato".

Dal punto di vista architettonico si parla sostanzialmente di misure e proporzioni: monumentale può significare grande in assoluto, ma il monumentalismo, aldilà delle dimensioni effettive, si percepisce anche laddove, all'interno di una composizione, viene accentuata la scala di alcuni vocaboli singoli rispetto agli altri. In questo caso è una questione di rapporti proporzionali cioè delle relazioni che si instaurano tra una parte e l'altra dello stesso organismo.

Esemplare in tal senso è la facciata della Casa della Libertà di Bergamo<sup>15</sup> con la pilastrata marmorea alta 21 metri che la rende estremamente monumentale rispetto agli altri edifici prospettanti sulla stessa piazza i quali, pur avendo altezze assolute paragonabili, presentano invece facciate con segni (finestre, colonne...) e proporzioni molto più minute e reciprocamente equilibrate. (Figg. 13, 14)

La presenza di 'supersegni', cioè di vocaboli ingigantiti, caratterizza molte architetture del Ventennio a cui il regime assegna il compito di affermare la forza dell'autorità che rappresentano: la ritroviamo per esempio nell'ingresso del Palazzo di Giustizia progettato da Piacentini a Milano (1932-1940) ed è facile capire che varcare questa soglia da parte di un cittadino dopo aver percorso l'ampia scalinata, significhi ogni volta sentirsi molto piccolo, in un rapporto di inferiorità e soggezione rispetto all'autorità che lo sovrasta ed è in grado di condizionare totalmente il suo destino.

Mentre negli stessi anni uno dei temi del nascente Movimento Moderno è quello di mettere a punto una metodologia progettuale modulata sulla 'scala umana', con la persona e le sue proporzioni usate come riferimento principale dell'abitare in tutte le sue componenti, per il monumentalismo fascista si può parlare ironicamente di scala volutamente 'non umana'.

### **La spinta della modernità**

Gli edifici del centro piacentiniano di Bergamo sono un catalogo utile anche per capire le differenze che negli stessi anni hanno dato vita alla rivoluzione linguistica apportata all'architettura dal Movimento Moderno: nel 1927, mentre a Bergamo si stavano completando gli edifici 'culturalisti' attorno a Piazza Dante, a Stoccarda veniva realizzato il quartiere Weissenhof, vetrina internazionale della rivoluzione che avanzava.

Sempre nel 1927 il Concorso per il Palazzo delle Nazioni di Ginevra segnò una tappa fondamentale nel dibattito tra architettura passatista e architettura moderna.

---

15 Progettato da Alziro Bergonzo, realizzato tra il 1937 e il 1940.

Nel 1928 a La Sarraz nacquero i CIAM (Congressi Internazionali di Architettura Moderna) che nelle 11 edizioni organizzate fino al 1959, misero a punto con l'orgoglio dell'avanguardia e del futuro, un *corpus* di ragionamenti che nella seconda metà del secolo sarebbe diventato riferimento imprescindibile nel modo di pensare alla città moderna.

La rivoluzione avvenne nel mondo dei 'segni' e dell'estetica dell'architettura, con l'affermazione dei criteri della rispondenza tra struttura e funzione e il rifiuto della ridondanza storicista ed eclettica, trainata da edifici 'manifesto' come la Ville Savoye di Poissy progettata da Le Corbusier (1928/1931) o come la villa Tugendhat di Brno, opera di Mies Van Der Rohe (1928/1930): era una rivoluzione totale che toccava tutte le espressioni dell'abitare, dall'arredo interno, all'organizzazione della pianta e degli alzati, alla forma complessiva dell'edificio e del quartiere che lo conteneva, a quella della città che conteneva i quartieri, via via fino alla campagna che avrebbe dovuto organizzarsi con metodo analogo (urbanistica rurale), in un processo che, partendo dal nocciolo dell'alloggio assunto come cellula fondativa, si allargava al territorio nel suo complesso, applicando il metodo razionale di una scienza a tre dimensioni proiettata in uno spazio tendenzialmente isotropo.

La nuova lingua dell'architettura moderna fu da subito legata a una dimensione internazionale che travalicava i confini e le declinazioni localiste alla ricerca di un esperanto globale: l'accusa di internazionalismo fu molto usata dai critici e detrattori della modernità.

Alcuni segni che avevano accompagnato la storia secolare dell'architettura vengono abbandonati -muri portanti, finestre puntiformi, gronde sporgenti, apparati decorativi - e sostituiti con altri, che diventano presto simboli della modernità: finestre a nastro continue, coperture piane, spazi interni fluidi e liberamente organizzabili, purezza delle superfici prive di decorazione. Intonaci anziché pietra. (Fig. 15)

All'idea dell'architettura come monumento e come permanenza si sostituisce quella di architettura come 'macchina per abitare' con una concezione del tempo completamente diversa, legata all'idea di riproduzione industriale in serie, di obsolescenza rapida e di sostituzione in cicli brevi.

Gli edifici manifesto, Ville Savoye e Villa Tugendhat, così come gli edifici del quartiere Weissenhof, hanno subito un processo di degrado rapido e hanno dovuto essere sottoposti a restauri molto profondi, di fatto quasi ricostruzioni integrali: sia per i materiali che per le caratteristiche morfologiche complessive, hanno dimostrato di non essere idonei a durare nel tempo.

Forse una parte della diffidenza italica nei confronti dell'architettura moderna nasce proprio dal fatto che essa non è concepita per durare nel tempo, ma esibisce un'immagine di debolezza e di precarietà: l'idea del monumento eterno fa parte della nostra retorica e delle nostre parole, ne siamo letteralmente intrisi. La fragilità degli edifici contemporanei contrasta con la cultura della pietra di un popolo di 'proprietari di casa' che affidano alla costruzione delle mura domestiche i risparmi di una vita, per lasciarli a

chi verrà dopo, figli, nipoti, segno tangibile e imperituro del proprio passaggio su questo pianeta.

Questo è un elemento importante quando, come durante il Ventennio, si usa l'architettura come macchina per costruire il consenso.

## **Lo stile mediterraneo**

Attorno al mito del 'Mediterraneo' si concentra una parte significativa della retorica del Ventennio: *la mare nostrum* viene raccontato come culla e origine dell'identità nazionale, matrice della latinità/romanità/grecoità contrapposta al primato del 'freddo razionalismo nordico' e dell' 'internazionalismo'.

Entro questa retorica si costituisce un terreno di incontro molto interessante tra le polarità tendenzialmente contrapposte della 'tradizione italiana' e del 'razionalismo' del Movimento Moderno.

Il rimando alla tradizione si rivolge verso due direzioni principali:

- quella dell'architettura spontanea soprattutto del Sud Italia, fatta di linee e geometrie elementari, priva di decorazione, dettata in maniera schietta dai bisogni e dalle funzioni, con muri bianchi di calce e coperture piane;
- e quella della classicità greco/romana, con i suoi canoni proporzionali aurei e le sue geometrie pure e misurate. Il richiamo alla classicità è quindi presente e forte anche tra i fautori dello stile mediterraneo, ma non si traduce nell'utilizzo ridondante di vocaboli ripresi dagli stili del passato come avviene nell'ecclettismo accademico, piuttosto nella ricerca di affinità spirituali e nel fare emergere la matrice culturale profonda dalla quale trae origine l'italianità.

La classicità mediterranea viene presentata dai suoi sostenitori al potere fascista come strumento per trasmettere al popolo l'idea di un ordine superiore e la capacità dello Stato di controllare l'organizzazione del sistema sociale. Lo stesso Terragni, riferendosi alla Casa del Fascio di Como che è probabilmente l'edificio moderno più celebrato e famoso del Ventennio, scrive: "Un ordine architettonico si viene così a fissare sul piano politico e a coincidere con l'ordine nuovo conquistato all'Italia corporativa dal Fascismo"<sup>16</sup>.

In generale lo spirito del Mediterraneo esercita un fascino molto forte nella cultura architettonica europea tra gli anni Venti e Trenta: basti pensare che la IV° edizione del CIAM si tenne a bordo del piroscafo *Patris II*, partito da Marsiglia il 29 luglio e sbarcato ad Atene il 1° agosto del 1933.

Lo stesso termine alimenta quindi diverse interpretazioni, tra razionalità, purezza, poesia, solarità, attenzione all'igiene del corpo e alla sua salute.

In particolare lo stile mediterraneo viene utilizzato durante il Ventennio per dare forma a numerosi edifici realizzati per accogliere funzioni sportive, di cura ed educazione del corpo sano nella mente sana, colonie elioterapiche, case del Balilla, piscine e palestre.

---

<sup>16</sup> *Documentario sulla casa del Fascio di Como*, "Quadrante", n. 35-36, ottobre 1936.

Tra gli esempi portati ad emblema dello stile mediterraneo c'è la Casa Elettrica progettata da Figini, Pollini e il Gruppo 7 alla IV Esposizione Triennale Internazionale delle Arti Decorative ed Industriali Moderne di Monza del 1930, mentre a Bergamo non si può non ricordare la Casa Cubo in Via Monte Ortigara progettata da Pino Pizzigoni.

Significative sono anche alcune architetture della *company town* progettata da Giovanni Greppi tra gli anni '20 e '40 intorno al complesso industriale della Dalmine, in particolare l'edificio delle piscine e quello della colonia elioterapica: ad esaltarne la linearità e la schiettezza delle forme contribuisce l'utilizzo di sottili colonne portanti realizzate con i tubolari metallici prodotti direttamente dall'industria posta nel cuore dell'insediamento. (Figg. 16, 17)

### **Le parole e le pietre**

Giovanni Greppi con le sue ibridazioni linguistiche è una figura emblematica dell'eclettismo articolato che caratterizza le grammatiche architettoniche di questi anni: nella città di Dalmine, gli stili usati per dare forma agli edifici e alle funzioni che contengono – la scuola, l'asilo, la chiesa, i vari edifici pubblici, le abitazioni operaie e quelle per gli impiegati e i dirigenti – sono al servizio della rappresentazione compiuta e significativa del sistema di valori che identifica le regole sociali e la loro gerarchia.

La considerazione della forma urbana come tema prioritario del progetto d'architettura è probabilmente il contributo disciplinare più significativo del Ventennio: l'attitudine a considerare la città prioritariamente come luogo della rappresentazione e l'architettura prioritariamente per il suo ruolo pubblico si perderà negativamente nei decenni del secondo dopoguerra durante i quali la grande espansione del *boom* edilizio vedrà prevalere un approccio meramente quantitativo, basato sulla banalizzazione funzionalistica dei principi elaborati dai maestri del Movimento Moderno.

Di certo nell'architettura del Ventennio le categorie stilistiche, così come le tensioni ideali e le motivazioni dei progettisti, molto spesso si intersecano e convivono all'interno della stessa opera e della stessa figura professionale, producendo risultati articolati ed eterogenei, che si sono prestati a interpretazioni e giudizi diversi e continueranno a farlo nel tempo.

La realtà delle pietre è sempre meno schematica e netta delle parole che la descrivono: le città sono libri da leggere in cui la fissità delle forme si apre alla mutevolezza delle percezioni di chi le abita.



Particolari con le soluzioni di facciata di alcuni edifici del centro piacentiniano di Bergamo.

Fig. 1. Edificio lotto C, 1925- 1927, arch. Marcello Piacentini.

Fig. 2. Edificio della Banca d'Italia, 1912-1915, arch. Marcello Piacentini.

Fig. 3. Edificio del Tribunale, 1919-1925, arch. Marcello Piacentini.

Fig. 4. Edificio della Banca Bergamasca, 1923, arch. Marcello Piacentini con Giovanni Muzio.



Particolari con le soluzioni di facciata di alcuni edifici del centro piacentiniano di Bergamo.

Fig. 5. Edificio lotto G, 1923-1926, arch. Marcello Piacentini con ing. Luigi Angelini.

Fig. 6. Edificio lotto F, 1921-1923, arch. Marcello Piacentini con ing. Luigi Angelini.

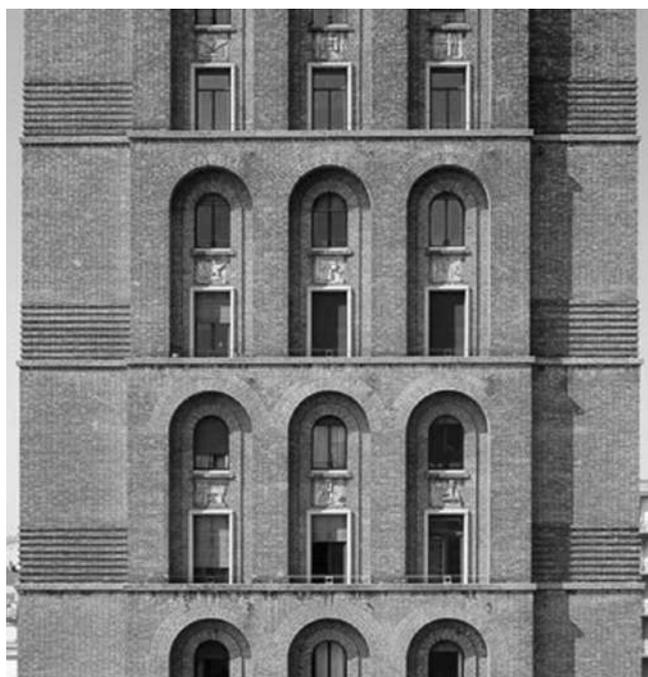


Fig. 7. Particolare della soluzione di facciata del Torrione Ina a Brescia, 1928-1932, arch. Marcello Piacentini



Fig. 8. Facciata del Palazzo della Direzione, Dalmine, 1939, arch. Giovanni Greppi, Editore Antonio Cittadini (© Fondazione Dalmine).



Fig. 9. Particolare della facciata della ONB di Nembro, 1935-1936, arch. Alziro Bergonzo.



Fig. 10. Villa Leidi, Bergamo, 1935, arch. Giovanni Muzio.



Fig. 11. La Casa del Padre, Bergamo, 1939. Arch. Pino Pizzigoni.



Fig. 12. Edificio della Camera di Commercio, Bergamo, 1923-1925, ing. Luigi Angelini.



Figg. 13-14. Casa della Libertà, Bergamo, 1936-1940, arch. Alziro Bergonzo.



Fig. 15. Ville Savoye, Poissy, 1928-1931, arch. Le Corbusier.



Fig. 16. Colonia Elioterapica, Dalmine, fine anni Trenta, arch. Giovanni Greppi, Foto Alessandro Terzi (© Fondazione Dalmine).



Fig. 17. Piscina, Dalmine, 1938, arch. Giovanni Greppi, Foto Umberto Da Re, (© Fondazione Dalmine).

Il primo volume degli Atti fu dato alle stampe nel 1875, la pubblicazione proseguì sino al 1927; negli anni successivi, in seguito alle vicende politiche e alla requisizione della sede che fu utilizzata dal Partito Fascista, gli studi dell'Ateneo furono accolti all'interno della rivista *Bergomum*, pubblicata dalla Biblioteca Civica. La regolare pubblicazione degli Atti riprese nel 1955, nel tempo ad essi si sono aggiunti i volumi delle collane: Quaderni, Strumenti, Fonti, Album, Itinerari.

Dalla fine dell'Ottocento i volumi curati e realizzati dall'Ateneo costituiscono un importante contributo alla vita culturale della città, anche perché sono diventati oggetto di scambio con le più importanti Accademie e istituti Culturali italiani ed esteri. Tale scambio ha fatto acquisire alla nostra biblioteca accademica Atti e Memorie delle varie istituzioni, arricchendo il nostro patrimonio bibliografico ed insieme dotandolo di opere di particolare importanza e preziosità perché frequentemente irrimediabilmente presso altre biblioteche.

I due volumi che raccolgono studi e ricerche intorno a "1919—1939, un Ventennio a Bergamo e nel suo territorio", presentati in Ateneo nell'anno accademico 2018—2019, costituiscono il numero LXXXII della collana.

I DUE VOLUMI € 30,00



L'OPERA  
ATTI DELL'ATENE  
DI SCIENZE, LETTERE  
ED ARTI DI BERGAMO  
VOLUME - LXXXII  
È COMPOSTA  
DA DUE VOLUMI  
NON VENDIBILI  
SEPARATAMENTE