

YBETJARE E SHQIPNIS BANCA NATIONALE

ARKITEKTURA
E BANKES SË SHQIPËRISË
1938 - 2015

BANK OF ALBANIA ARCHITECTURE

ARKITEKTURA
E BANKËS SË SHQIPËRISË

ARCHITECTURE OF THE BANK OF ALBANIA

2015

*E drejta e autorit i përket © Bankës së Shqipërisë. Të gjitha të drejtat janë të rezervuara.
Nëse përdorni të dhëna të këtij publikimi, jeni të lutur të citoni burimin.
© Bank of Albania. All rights reserved. Reproduction is permitted provided that the
source is acknowledged.*

Titulli: Arkitektura e Bankës së Shqipërisë / Architecture of the Bank of Albania

Autor: Banka e Shqipërisë / Bank of Albania

ISBN: 978-9928-4199-4-1

Tirazhi / Printed in: 500 kopje / copies

Shtypur në shtypshkronjën / Printed by:

U konceptua nga / Compiled by:

Miranda HAXHI

Në bashkëpunim me / In cooperation with:

Departamentin e Administrimit / The Administration Department

Redaktoi / Editor: Arlinda KOLENIÇO

Përktheu / Translator: Gentjan SULI

Kopertina dhe dizajni grafik / Cover and graphic design: Brikena BERDO

Botuar nga / Published by: Banka e Shqipërisë / Bank of Albania

Sheshi "Skënderbej", Nr.1, Tiranë, Shqipëri

Tel.: + 355 4 2419301/2/3; + 355 4 2419409/10/11

Faks: + 355 4 2419408

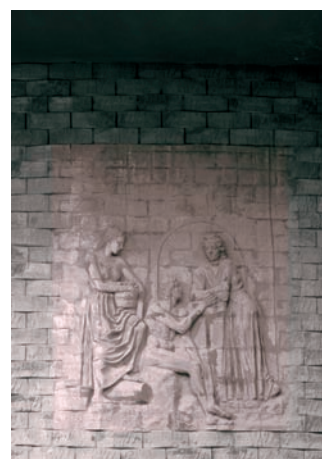
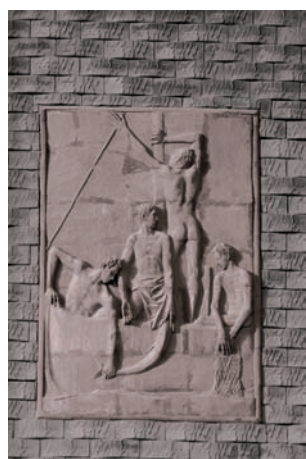
E-mail: public@bankofalbania.org

C O N T E N T S

PROLOGUE	7
INTRODUCTION <i>Prof. Dr. Kristo Frashëri</i>	11
CHAPTER I: BANK OF ALBANIA (1938) - ARCH. VITTORIO BALLIO MORPURGO AND HIS PROJECT	
VITTORIO BALLIO MORPURGO (1890-1966) <i>Arch. Piergiorgio Santoro</i>	33
BANK OF ALBANIA, DESIGN AND REALISATION BY ARCH. VITTORIO BALLIO MORPURGO <i>Arch. Loreta Çapeli</i>	39
ART AND DECORATION <i>Antonella Greco</i>	59
INTERIOR DESIGN AND FURNISHING STYLE BY MORPURGO <i>Arch. Loreta Çapeli</i>	69
SPEECH BY ANTONIO MOSCONI ON THE INAUGURATION DAY OF THE THE NATIONAL BANK OF ALBANIA	77
ARTICLE EXCERPTS FROM THE PRESS OF THE TIME ON THE OCCASION OF THE INAUGURATION OF THE ALBANIAN NATIONAL BANK	79
ARCHITECTONIC REFLECTIONS <i>Arch. Loreta Çapeli</i>	83
BALLIO MORPURGO PROJECTS FOR THE REGIONAL OFFICES OF THE NATIONAL BANK OF ALBANIA <i>Arch. Maria Adriana Giusti</i>	86
THE NATIONAL BANK, AN OUTSTANDING LANDMARK OF TIRANA <i>Arch. Maks Velo</i>	91
CHAPTER II: ARCHITECTONIC ANALYSIS, NEW BANK BUILDING	
MARCO PETRESCHI: LIFE AND WORKS <i>Nilda Valentin</i>	125
PROJECT DESIGN PRINCIPLES <i>Arch. Marco Petreschi</i>	131
NEW BANK BUILDING, ARCH. MARCO PETRESCHI <i>Arch. Loreta Çapeli</i>	155
NEW BUILDING OF THE BANK OF ALBANIA: MEMORY AND INNOVATION <i>Massimo Locci</i>	167
PRESERVATION PARADIGMS OF THE CULTURAL HERITAGE VALUES <i>Prof. As. Florian Nepravishta</i>	171
EPILOGUE	175



Mozaiku nga piktori italian Giulio Rosso / Mosaic by Giulio Rosso, italian painter |



Altorelieve të skulptorit italian Alfredo Biagini / High-relieves by Alfredo Biagini, italian sculptor |



ART E DEKORACION

ANTONELLA GRECO*

Dekori i interiorit të Bankës në Tiranë, projektuar nga Vittorio Ballio Morpurgo, iu besua Giulio Rosso-s dhe skulptorit Alfredo Biagini. Ai reflekton si në një pasqyrë, vetëm paksa të deformuar nga distanca, klimën kulturore romane e në veçanti raportin mes artistëve dhe arkitektëve ashtu siç ishte përvijuar gjatë viteve tridhjetë. Në këtë periudhë shihet rritja e rëndësisë së rolit të artistëve përmes Sindikatës, si pjesë thelbësore e të qenit një trup i vetëm, projektuar nga Giuseppe Bottai, një prej personaliteteve më të reja politike dhe më të afërta me kulturën në njëzetvjeçarin e regjimit musolinian.

Pikërisht Bottai, në fund të viteve njëzetë, me një studim të famshëm për artin publikuar në revistën e drejtuar prej tij "Critica Fascista", shtron pyetjen se cili duhet të jetë arti i ri për shtetin e ri, arti për "njeriun e ri", njeriun fashist. Përgjigjja është e dhimbshme. Arti i ashtuquajtur "fashist" që ai sheh, në vitin 1927, i ekspozuar në selitë e partisë dhe ndërtesa të tjera publike është grotesk, vulgar dhe i paaftë të komunikojë përmbajtje e gjuhë të reja: "... dekoracione të pabesueshme nëpër mure, buste të tmerrshëm prej gipsi të ngjyrosur, emblema dhe banderola të shkruara me ngjyra..., simbole fashiste veshur me ar që duken si shkarpa druri për t'u hedhur në zjarr, litografi të Duges në poza të perealizueshme..., mund të mbledh material skenik, - shkruan Bottai, - për kompani të panumërta operetash."¹ Rendi i ri artistik nga i cili shpreson të vijë hierarku, në atë kohë nënkretar e më pas Ministër i Korporatave, do të duhej të ishte, në fakt, i përkrahur nga politika e shtetit që nuk konkurron me artistin për realizimin individual të veprës së artit, por favorizon "mbështetjen ekonomike" përmes Sindikatës dhe rrit kompetencat përmes Akademisë së Italisë.

Ky "jo art", i cili, në emër të fashizmit, i ngre idhujt e tij në mënyrë abuzive te ndërtesat publike të Italisë, është në të vërtetë i paaftë, me një fjalë, për të rrëfyer mitet e reja. Këto mite, sikurse shkruan Massimo Bontempelli në veprën "Valori Primordiali" në vitin 1938, duhet të përkrijnë me të renë

* Antonella Greco, Prof. e Historisë së Arkitekturës në Universitetin "La Sapienza", Romë.

¹ Risultanze dell'inchiesta sull'arte fascista, te "Critica Fascista", 15 shkurt 1927; revista i dedikon kësaj teme numrat e viteve '26 e '27, me kontribute, ndër të tjerë nga Ardengo Soffici, Mino Maccari, Cipriano Efisio Oppo, Massimo Bontempelli. Shënim i autorit.

ART AND DECORATION

ANTONELLA GRECO*

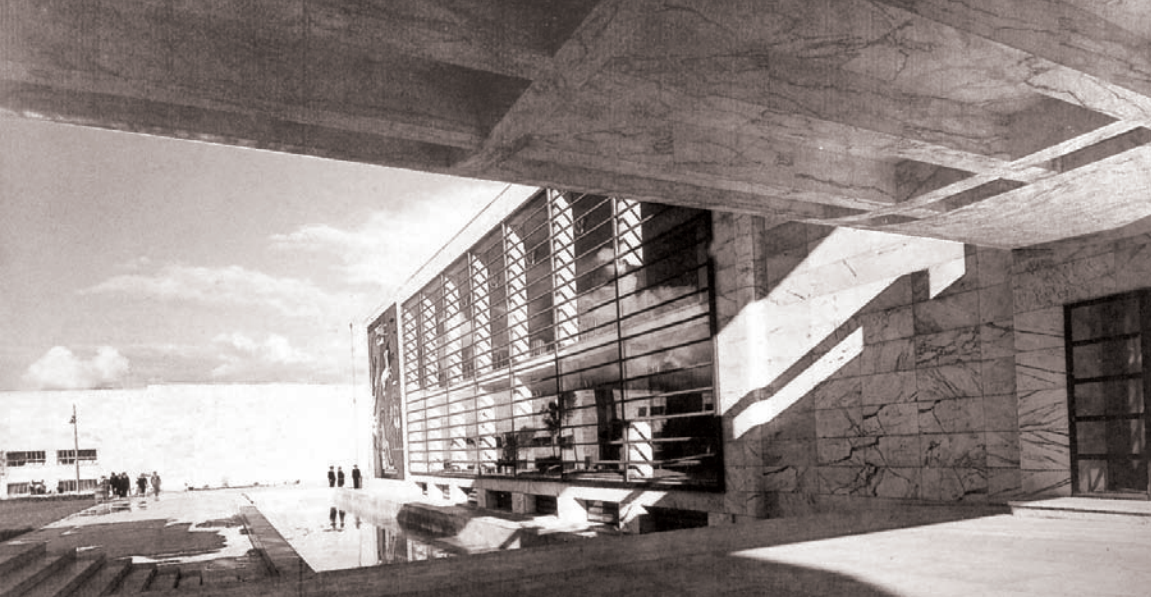
The interior decor of the Bank in Tirana, designed by Architect Vittorio Ballio Morpurgo, was entrusted to Giulio Rosso and sculptor Alfredo Biagini. It is a mirror reflection, although slightly deformed from a distance, of the Romanesque cultural climate and describes the relation between artists and architects as it was outlined in the 1930s. During this period, the artists' role becomes more important through the Union, an essential part of being one corpus and projected by Giuseppe Bottai, an emerging political personality, who was close to culture during the twenty years of Mussolini's rule.

At the end of 1920s, Bottai published a famous research on art in his "Critica Fascista" magazine and posed a question about what should be the new art for the new state, the art for the "new man", the fascist man. The answer, at that moment, was painful. In 1927, the so-called "fascist" art that he saw represented in party headquarters and public buildings was grotesque, vulgar, and incapable of communicating new contents and new languages: "... incredible decorations on the walls, horrible busts of coloured gypsum, emblems and banners written in colours ... fascist symbols coated in gold resembling wood sticks destined to be burnt, chromolithographs of *Il Duce* in unrealisable postures, a lot of scenic materials could be collected- writes Bottai, for the numerous companies of the operette."¹ The new artistic order, from which the hierarch hoped to come, at the time undersecretary and later Minister for Corporations, would have to be, in fact, supported by the state politics. It did not enter a contest against the artist for the individual realisation of a work of art, but favoured the "economic governance" through the Union and increases the competences through the *Accademia d'Italia*.

This "non art" abusively raised its fetishes in the public buildings of Italy in the name of fascism. However, it was incapable of narrating the new myths, which, as Massimo Bontempelli wrote in 1938 in "Valori

* Antonella Greco Prof. of History of Architecture at the University of Rome "La Sapienza".

¹ Risultanze dell'inchiesta sull'arte fascista, in "Critica Fascista", 15 February 1927; the Magazine dedicates to this topic its issues during 1926-27, with contributions, inter alia, from Ardengo Soffici, Mino Maccari, Cipriano Efisio Oppo, Massimo Bontempelli.



Foro Mussolini, Romë, 1937 |

dhe spiritualitetin e epokës së re të arit: ashtu siç, shkruan shkrimtari dhe akademiku më i ri i Italisë, “jetën e përditshme e normale, duam ta shohim si një mrekulli aventureske”.

Një art sa i ri aq edhe antik që realizon me një oksimoronë të guximshme pranimin e traditës së madhe italiane dhe gjuhën aktuale të modernes.

Bontempelli do të shkruante përsëri: “...vepra e shkrimtarëve, artistëve të rinj, nuk ka programe. Mospasja e programeve nuk ka kufij. Është një betejë për fantazinë, e cila nuk njih kufij.”² Në këtë kuptim, Bontempelli e sheh raportin mes artit dhe arkitekturës si shumë të ngushtë: “Shpikja e miteve të reja, fabulave të freskëta për t’i shërbyer etjes së imagjinatës së epokës së re do të duhej të ishte pikërisht ekuivalenti letrar i arkitekturës së re.”³ Rrëfenjat dhe mitet e reja do të përvetësoheshin nga arti publik fashist i viteve tridhjetë, të mbështetura nga rizbulimi, ashtu si në kohërat e lashta, i pikturës murale me vlerë politike dhe civile.

Ky është kuptimi i të famshmes çështje të pikturës murale që përfshiu artistët italianë në gjysmën e parë të viteve tridhjetë me jehonë të gjerë në revistat më të rëndësishme të kohës, si “Domus” drejtuar nga Gio Ponti, i pozicionuar krejtësisht në favor të artistëve. “Muret për piktorët!” deklaronte manifesti i pikturës murale, nënshkruar ndër të tjerë edhe nga Mario Sironi, më i rëndësishmi ndër piktorët e atyre viteve. Me mbështetjen e Ponti-t dhe të “Domus”, lëvizja për pikturën murale u pranua zyrtarisht në Trienalen V të vitit 1933, ku muret “iu dorëzuan” me të vërtetë piktorëve, ashtu siç e kërkonin. Në vijim, i gjithë salloni i pallatit të madh milanez të Giovanni Muzio-s u zbulua me afreske murale nga artistët më të mëdhenj italianë si Giorgio de Chirico, Achille Funi, Carlo Carrà, Alberto Savinio e Massimo Campigli, për të përmendur vetëm disa. “... Është e kuptueshme, - shkruante Sironi themeluesi i madh i kësaj lëvizjeje, - që ideali mesdhetar e diellor i rigjallërimit të afreskut, mozaikut dhe artit të madh dekorativ nuk mund të arrihej për disa aspekte të caktuara përveçse

Primordiali”, should correspond to the novelty and spirituality of the new golden era, when continues the writer and the youngest member of the *Accademia d'Italia*, “we wish to see the daily and banal life as an adventurous miracle.”

Through a daring oxymoron, this modern yet ancient art accommodates the great Italian tradition and the modern language.

Bontempelli would write again: “... the work of the writers, new artists, is not subject to programmes. The no-programme has no limits. It is a battle for the fantasy, which is not confined by boundaries...”² In this sense, Bontempelli saw the relation between art and architecture as very close. “Invention of new myths, fresh fairytales to quench the thirst of the imagination of the new era – should be exactly the literary equivalent of the new architecture...”³ New accounts and new myths would be adopted by the fascist public art in the 1930s supported by the rediscovery of the mural painting with political and civil values, like in ancient times.

This is the meaning of the famous issue of the mural painting, which involved Italian artists of the early 1930s and had a strong echo in most important magazines of the time such as the *Domus* directed by Gio Ponti, who was totally aligned with the artists. “Walls to the painters!” declared the manifest of the mural painting that was signed, amongst others, by Mario Sironi, the most prominent painter of those years. With the support of Ponti and *Domus*, the movement for mural painting would obtain a definite recognition in the V Triennial in 1933 where the walls were effectively “handed over to painters” after their long efforts. Later on, the entire hall of the grand palace of Milan of Giovanni Muzio was decorated with mural frescos by major Italian artists such as Giorgio de Chirico, Achille Funi, Carlo Carrà, Alberto Savinio and Massimo Campigli. “... It is obvious - wrote Sironi, the great founder of the entire movement- that certain levels of the Mediterranean and solar ideal of the resurgence

² M.BONTEMPELLI, Fermenti poetici di questo secolo, te “Valori Primordiali”, n.1, shkurt 1938 XVI, f. 15. Shënim i autorit.

³ Po aty f. 23. Shënim i autorit.

² M.BONTEMPELLI, Fermenti poetici di questo secolo, in “Valori Primordiali”, n.1, February 1938 XVI, p.15

³ ibid p.23



La Casa delle Armi, Foro Mussolini, Romë |



| Casa del Fascio, Como

në Itali..." dhe akoma: "...kthimi tek piktura murale do të thotë kthim në shembujt italianë dhe traditën tonë, me të cilën sot është e pamundur të lidhesh vërtet, pavarësisht se shumë shpesh dëgjohet modernizmi tërheqës dhe perceptohet shtypsa e fuqishme që mund t'i vijë artit modern nga shembulli dhe disiplina e tij"⁴.

Një betejë kjo e pikturës murale, e cila solli në Itali në fund të viteve tridhjetë ligjin e 2%, i cili detyron ende sot që kjo përqindje e buxhetit të përgjithshëm të një veprë publike t'i dedikohet artit dhe dekorimit. Nga njëra anë Mario Sironi, piktori i madh i viteve nëntëqind, do të zbulonte Antelamin dhe forcën e stilit romanesk – të ndërmjetësuar nga njohja e ekspresivitetit nordik; nga ana tjetër Gino Severini, *italien de Paris*, nxënës bashkë me Boccioni-n, i Giacomo Balla-s, futurist e më pas kubist, do të rizbulonte nga ana e vet antiken: teknikën e afreskut të maestrove të viteve dyqind (në ciklet e kishave zvicerane me sugjerim të Jacques Maritain), mozaikun e traditës së vonë romane dhe bizantine, përdorimin e drejtkëndëshit të zbuluar me ar, "numrin e artë" të të lashtëve nga pesëkëndëshi i Pitagorës e në vijim.⁵ Pikërisht në Trienalen V të Milanos me anë të një mozaiku, siç e përmendëm, teknikë karakteristike e antikitetit, Severini prezanton mesazhin e tij: në qendër të mozaikut, në rrotullën e letrës të mbajtur në dorë nga Italia e rrethuar nga artet dhe industria, me vinça dhe ndërtesa, me libra dhe instrumente muzikore, paraqiten ylli i Pitagorës me pesë cepa dhe drejtkëndëshi i artë. Një elozh i proporcioneve të arta e i numrit të artë si motiv qendror i një arti sa antik aq edhe modern. Përdorur edhe nga arkitektët puristë të avangardës evropiane, sipas mësimeve të matematikanit rumun Matila Ghyka, numri i artë rikthehet te Le Corbusier (i cili e përdorte në fazën përfundimtare si kontroll të matricave krijuese të projektit) e tek italianët Figini e Pollini, Giuseppe Terragni në *Casa del Fascio* në Como, pak nga pak derisa arrin në ambientin roman të *Casa delle Armi* të Luigi Moretti-t.

Këtu, piktura monumentale, plastike e volumetrike, me vlerë të madhe simbolike dhe me përmbajtje etike e civile takohet me arkitekturën e re "me

⁴ M. SIRONI, Pittura murale, te "Il Popolo d'Italia", 1 janar 1932. Shënim i autorit.

⁵ G. SEVERINI, Du cubisme au classicisme, Paris 1921. Shënim i autorit.

of the frescos, the mosaic and the great decorative art could only be attained in Italy ..." and again: "the return to the mural painting implies the return to Italian examples and our tradition. It is impossible to be effectively connected to it in our modern days, although we often hear about an attractive modernism and perceive a potential powerful effect of example and discipline of this tradition on modern art."⁴

This was a battle for the mural painting. At the end of 1930s, it inspired the law of 2%, which is binding even in nowadays for this percentage of the overall budget of a public work to be allocated to art and decoration. If, on the one hand, Mario Sironi, the great painter of the 20th century, rediscovered Antelami and the force of the Romanesque style – mediated by the knowledge of the Nordic expressiveness – on the other hand, Gino Severini, an *Italien de Paris*, together with the futurist-turned-cubist Boccioni, a student of Giacomo Balla, rediscovered the old era: the frescos technique from the thirteenth century masters (in the cycles of Swiss churches on the suggestion of Jacques Maritain), the mosaic like in the late Roman and Byzantine tradition, use of golden rectangle, the ancient "golden number" from the pentacle of Pitagora and so forth.⁵ Severini launches his message at the V Triennial of Milan with an ancient-like mosaic technique. Pitagora's star and the golden rectangle are depicted at the centre of the mosaic, in a scroll held by Italy surrounded by arts and industry, with cranes and buildings, books and musical instruments. This is a reverence to the aureate proportions and the golden number, like a central motive of the ancient and modern art. Utilised also by purist architects of the European avant-garde, according to the teachings of the Romanian mathematician Matila Ghyka, the golden number returns in Le Corbusier (who used it in the final phase to check the generative matrixes of the project) and other Italian artists such as Figini and Pollini, Giuseppe Terragni in *Casa del Fascio* in Como, gradually arriving in the Roman setting at the *Casa delle Armi* by Luigi Moretti.

Here, the monumental, plastic and volumetric picture with great symbolic

⁴ M. SIRONI, Pittura murale, in "Il Popolo d'Italia", 1 January 1932. Author's note.

⁵ G. SEVERINI, Du cubisme au classicisme, Paris 1921. Author's note.



Alfredo Biagini |

Giulio Rosso |

mure të zhveshura”, të bardhë dhe abstrakte, që i përket arkitektëve të rinj italianë. Tema e arteve dekorative kundrejt arkitekturës, kryesisht kundrejt asaj racionaliste, do të ishte në qendër të një konference të rëndësishme ndërkombëtare, të mbajtur në Romë në vitin 1936. Këtu, do të shpalosen dy pikëpamje të kundërta nga Le Corbusier dhe Marcello Piacentini. Le Corbusier, gjithë jetën piktor *part time*, i fton artistët të shprehen në hulumtimet e tyre dhe nënvizon se arkitektura nuk ka aspak nevojë për artin. Piacentini, që me paternalizëm kërkon një rregull për mbijetesë të bashkëpunimi mes arkitektëve dhe artistëve, e sheh arkitektin gjithmonë si sipërmarrës, që thërret artistin, i cakton temën, i tregon përmbajtjen dhe vendos për teknikat.

(E, natyrisht, Le Corbusier, i thirrur për herë të dytë në Romë në ato vite, ndez dhe ndoshta e skandalizon auditorin me këndvështrimin e tij: “afresket, mozaikët dhe dekoracionet janë asgjësuesit e murit, më mirë fotomontazhet”, dhe vijon: “Kohët e reja u bëjnë thirrje 20.000 artistëve tanë të rinj. Të dorëzohen në përpjekjet e domosdoshme të përshtatjes! Të çlirojnë impulset e tyre krijuese! Ka vend për shpirtin, jo për idiotësinë!”⁶).

Dhe nëse e gjitha kjo ndërthuret patjetër me ngjarjet e *rappel à l'ordre* të modelit evropian, në Itali artistët zbulojnë më shumë nevojën e angazhimit, duke treguar mitin dhe virtytet civile në një lloj vazhdimësie pa kufizime kohore me historinë. Hopi cilësor, shkruan Simonetta Lux në një shkrim të shkëlqyer mbi pikturën monumentale të Sironi-t dhe mbi shkëputjen e piktorit milanez nga avanguardia në emër të ideologjisë, do të jetë shndërrimi i publikut sironian, nga eksponent i një klase të borgjezisë së lartë dhe të kulturuar që çmon realizmin magjik Bontempelian, në atë të “masivizimit të mirëkuptimit” në vitet e suksesit më të madh të regjimit musolinian.⁷

Fenomeni i raportit mes artit dekorativ dhe arkitekturës në njëzetvjeçarin fashist nënvizohet si hallkë të rëndësishme lidhëse edhe nga Giuseppe

values and ethic and civil content intersects with the new, white and abstract architecture “with naked walls”, characteristic of the young Italian architects. The theme of decorative art in relation to architecture, especially the rationalist architecture, was at the centre of an important international convention organised in Rome in 1936 where two opposing views were put forward. Le Corbusier, a lifelong part-time painter, invited artists to express themselves in their endeavours and underlined that architecture did not need art at all; on the other hand, Piacentini, with paternalism, was looking for survival in the collaboration between artists. He had always seen the architect as the entrepreneur, who calls the artist, assigns the topic, indicates the content and determines the techniques.

(It was certainly Le Corbusier, who was invited for a second time in Rome during those years to ignite, perhaps scandalise, the audience with his perspective. He would say: “frescos, mosaics, decorations, are ‘annihilators of the wall, photomontage is better’ and again: “the new era calls on our 20.000 artists to give in to the indispensable extra effort of adaptation and set free their creative impulses. There is place for the soul not for stupidities!”⁶).

While these developments intertwine with the events of the *rappel à l'ordre* of the European model, in Italy, artists discover the need to engage and commit, and to narrate the myth and civil virtues in a sort of timeless continuity with the history. According to an excellent piece of writing by Simonetta Lux on Sironi’s monumental painting and on the liberation of the Milanese painter from the avant-garde in the name of ideology, the qualitative leap will be the transformation of the Sironian public from an exponent of a cultured and high bourgeois class that appreciates the magic Bontempelian realism to the “massive art of the consensus” in the years of major successes of Mussolini’s regime.⁷

⁶ Shih Convegno di arti, Rapporti dell’architettura con le arti figurative, Akte të Kuvendit të Romës në 1936, ndërrhyrje e Le Corbusier. Shënim i autorit.

⁷ S. LUX, Avanguardia, Tradizione, Ideologia. Itinerari attraverso un ventennio di dibattito sulla pittura e plastica murale, Romë 1990, f. 44. Shënim i autorit.

⁶ See Convegno di arti, Relations between architecture and visual arts, Acts of the Convention Rome 1936, address by Le Corbusier

⁷ S. LUX, Avanguardia, Tradizione, Ideologia. Itinerari attraverso un ventennio di dibattito sulla pittura e plastica murale, Rome 1990, p.44



Giulio Rosso |

Pagano, drejtori historik i “Casabella”, e cila i kushton artit dekorativ italian⁸ një vëllim të tërë që publikohet në vitin 1938 për milanezen “Quaderni della triennale”. Domosdoshmëria, vëren Pagano, është që të arrihet përkufizimi i dekoracionit, duke zhdukur dallimin mes artit “të pastër” nga njëra anë dhe artit “dekorativ” nga tjetra. Më tej, vijon se vepra e artit është ajo që “arrin të realizojë rezultatin maksimal artistik brenda një orkestracioni arkitektonik, element i të cilit është ose mund të jetë”⁹ në rrugën e “unitetit të arteve dhe të pjesëmarrjes së tyre të domosdoshme në jetën shpirtërore të popujve”.

Pikërisht në këtë klimë komplekse dhe të larmishme piqet e forcohet veprimtaria e dy artistëve që merren me dekorimin e Bankës në Tiranë, Alfredo Biagini dhe Giulio Rosso.

Nga këta dy artistë, Rosso, piktor florentin, “u zbulua” nga arkitekti Marcello Piacentini në Romë në vitet njëzetë, gjatë bashkëpunimit për zbulimin e mensës/restorant të teatrit “Quirinetta”, një prej veprave me hijeshi në stilin *barocchetto romano* para realizimeve monumentale. Ilustrimet e tij të gjalla prej piktori fitojnë simpatinë e Piacentini-t, i cili i shkruan një elozh entuziast në botimin e dedikuar *Quirinetta-s*¹⁰, duke nënvizuar përhumbjen e lumtur dhe ironinë e lehtë të ilustrimeve. Deri në atë moment, toni lirik e kaligrafik i pikurës së tij ka shërbyer “për të lehtësuar” arkitektura të tjera të Piacentini-t me dekoracione të pëlqyeshme pleonastike mbi pallate e vila romane. Dhjetë vjet më pas, rigjejmë Giulio Rosso-n në një sipërmarrje shumë më të rëndësishme, më konkretisht në bashkëpunimin për mozaikët njëngjyrësh në realizimin e *Piazzale dell’Impero* të Luigi Moretti-t në *Foro Italico*. Këtu, në citadelën e të fuqishmes *Opera Nazionale Balilla*, ai gjendet pranë artistëve të tjerë, madje edhe pranë emrave të mëdhenj si Gino Severini, të angazhuar në krijimin e një ndërthurjeje të vazhdueshme mozaikësh, si një bocet madhështor, që do të rrethojnë një obelisk e një sferë në qendër të Foros. Prepotent në konfigurimet e shtresëzimeve romaneske, jemi në kulmin e rizbulimit të gërmimeve të *Ostia-s* antike, sidomos në zonën përreth shatërvanit, ku Rosso shpërthen në kompozime të krijesave të çuditshme të detit.

⁸ G. PAGANO, *Arte decorativa italiana*, Fletorja e Trienales, Milano 1938. Shënim i autorit.

⁹ Po aty f. 7. Shënim i autorit.

¹⁰ M. PIACENTINI, *La Quirinetta*, Roma 1927. Shënim i autorit.

The relation between decorative art and architecture in the twenty years of the fascist rule has been underscored as an important development by Giuseppe Pagano, the historic director of Casabella, which dedicated the Italian decorative art⁸ an entire volume in 1938 for the Milanese “Quaderni della triennale”. The necessity, noted Pagano, is to determine the definition of decoration, erasing the difference between the “pure” art on the one side and “decorative” art on the other. He continued that the work of art must be the one to “manage to realise the maximum result within an architectonic orchestration, an element of which this work is or might be”⁹ on the road of “unity of art and their necessary participation in the spiritual life of the people.”

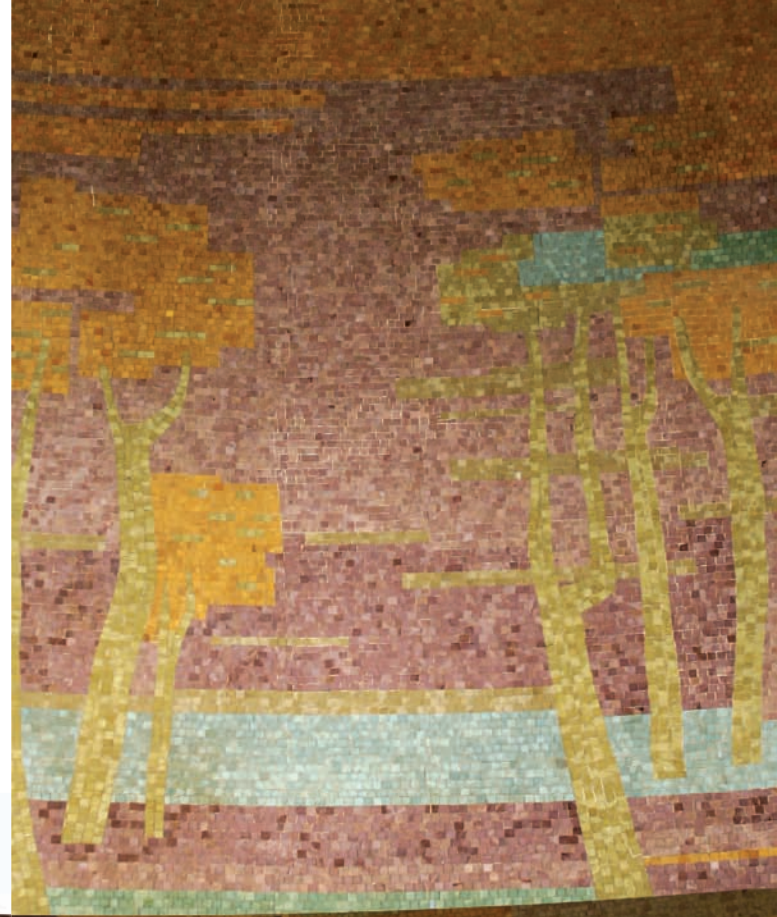
Hence, the activity of Alfredo Biagini and Giulio Rosso, the two artists who were commissioned with the decoration of the Bank of Tirana, matured amid this complex and diverse setting.

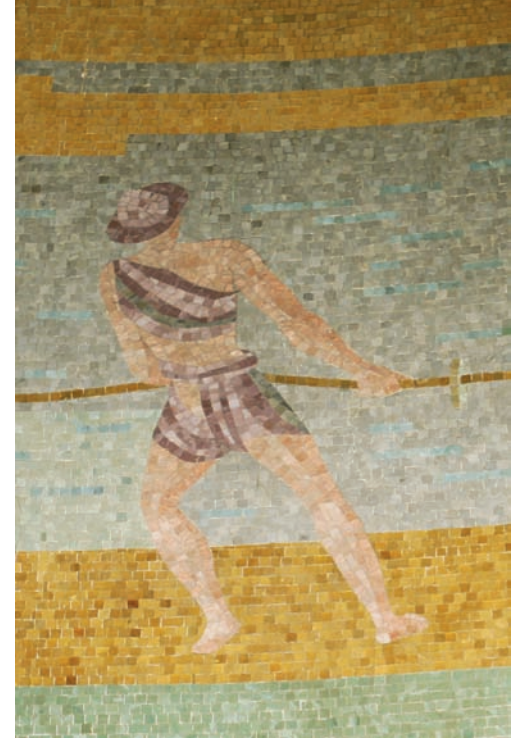
Of the two, Rosso, the Florentine painter, had been “discovered” by architect Marcello Piacentini in Rome in 1920s, when he was a collaborator in the decoration of the Cantine of Quirinetta theatre, one of the graceful works in *barocchetto romano* before the monumental realisations. The painter’s vivid illustrations captured the sympathy of Piacentini, who wrote enthusiastic praising remarks in a publication dedicated to Quirinetta¹⁰, pointing out the happy wandering and light irony of figures. Until then, the lyric and calligraphic tone of his painting had served to “lighten” other architectures by Piacentini, with pleasant, though pleonastic, decorations on Roman apartment buildings and villas. Ten years later, we find Giulio Rosso in a much more important undertaking that is monochrome mosaics in the realisation of the *Piazzale dell’Impero* of Luigi Moretti at the *Foro Italico*. Here, in the citadel of the imposing *Opera Nazionale Balilla*, he was working closely with other great artists such as Gino Severini, who was charged with creating a continued line of mosaics, like a great design surrounding the obelisk and sphere at the centre of the Foro. The imposing

⁸ G. PAGANO, *Arte decorativa italiana*, *Quaderni della Triennale*, Milan 1938. Author’s note.

⁹ *Ibid* p.7 Author’s note.

¹⁰ M. PIACENTINI, *La Quirinetta*, Rome 1927. Author’s note.





Këtu kthehet edhe një prej temave të dashura për piktorin fiorentin të pranishëm edhe në mozaikun e mëvonshëm të Bankës në Tiranë: pasqyrimi i veprimtarisë njerëzore e veçanërisht i asaj të ndërtuesve, metaforë dhe alegori e një perandorie që po ndërhohej në vitet e tolerancës.

Pak nga pak, i afrohemi fundit të viteve tridhjetë, vitet e pjekurisë së tij anagrafike dhe artistike, ku e gjejmë Giulio Rosso-n mes dekoratorëve të *Esposizione Universale* në Romë në vitin 1942, projekt që nuk u përfundua kurrë për një Romë të tretë musoliniane mes qytetit të përjetshëm dhe detit, qendër monumentale e një plani madhështor zgjerimi, qyteti i ardhshëm i pushtetit fashist ku, pas përmbushjes së detyrimeve të ekspozimit, do të transferoheshin ndërtesat përfaqësuese të pushtetit. Edhe në E.42, Giulio Rosso-s i caktohet roli i bashkëkryesuesit përkrah Gino Severini-t dhe piktorit Guerrini, në realizimin e mozaikëve bardh e zi të shatërvanit monumental përballë *Palazzo degli Uffici* të Gaetano Minnucci-t. Edhe këtu bëhet fjalë për ilustrimin e një metafore simbolike të artistit dhe të arkitektit ndërtues të qytetit.

U afrohemi kështu viteve dyzetë, në të cilat u zbulua salloni i Bankës në Tiranë me mozaikë të ngjyrosur e të lehtë, ku elementet e ngarkuara të temës së veprave të njeriut çmaterializohen e bëhen abstrakte nga sfonde delikate kromatike të pllakëzave ku figurat, së bashku me objektet dydimensionale të spondeve, duket se nuk janë veçse një pretext për të identifikuar gjeometri dhe harmoni në një mungesë absolute dhe të dëshiruar volumesh.

Marrim si shembull imazhin e peshkatarëve: hijet dhe pesha e trupave dalin thuajse krejtësisht dydimensionale për të përvijuar një kuadër që jepet pothuaj joreal nga hijeshia e tyre. Përballë apo në profil, shpesh në projektion, figurat rifitojnë vlerën e tyre të zbulimeve grafike, duke u rrafshuar qëllimshëm me sfondin. Ky i fundit është i gjithi një bashkësi figurash gjeometrikisht abstrakte, me vela që mbushin hapësirën, varka të cilat janë një vijë e drejtë mbi të cilat është e pamundur të mendosh të hipësh, ndërsa ngjyra kalon nga vjollca e tokës te portokallia e qiellit, duke

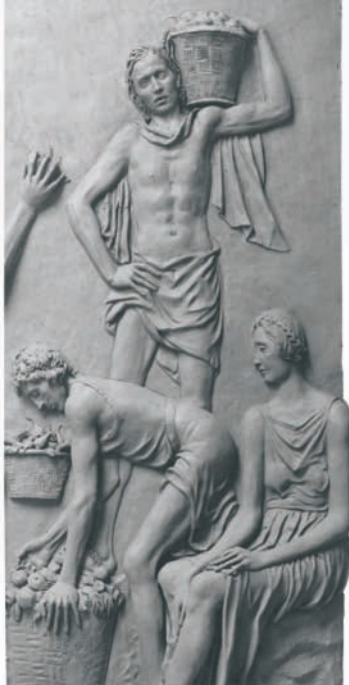
figurations of the Romanesque mosaic layers take us to important rediscoveries from the excavations in Ostia Antica, especially around the fountain, where Rosso explodes in compositions of weird sea monsters.

Here we find again one of those themes that are dear to the Florentine painter, present also in a later mosaic in Tirana: the representation of human activity especially that of constructors. It is a metaphor and allegory of an empire, which was being built during the years of tolerance.

Gradually, as we enter the 1930s, the years of his age and artistic maturity. We find Rosso among the decorators of the *Esposizione Universale di Roma* of 1942, an incomplete project, about a third, and Mussolinian Rome between the eternal city and the sea, a monumental centre of a grandiose plan of expansion, future city of the Fascist power where, once the obligations of exhibition were met, the representative edifices of the power would be eventually transferred. Giulio Rosso co-chaired the E.42, next to Gino Severini and painter Guerrini for the realisation of the black and white mosaics in the monumental fountain in front of the *Palazzo degli Uffici* of Gaetano Minnucci. Here, again, it is an illustration of the symbolic metaphor of the artist and architect as the constructor of the city.

Gradually, we get to the 1940s, which refer us to the decoration of the hall of the bank in Tirana with coloured and light mosaics. The theme of labour is dematerialised and almost rendered abstract by the delicate chromatic background of the tiles where the figures, together with bi-dimensional objects of the background, seem to be nothing more than a pretext to identify geometries and assonances in an absolute and wanted absence of volumes.

For example, in the image of the fishermen, the silhouette and weight of bodies appear almost entirely bi-dimensional to delineate a landscape that is rendered almost unreal from its graciousness. Whether frontal or lateral, often in a distant preview, the figures re-acquire their significance and intentionally flatten to the background. The latter is an integration of



kaluar nëpër gritë dhe të bruztat e varkave. Çdo retorikë që ishte ende e pranishme në dekoracionet romane të regjimit është shuar, toni është i ulët e lodrak. Kuajt në sfondin e maleve janë një pretext dekorativ në të cilin anatomia mezi dallohet, ndërkohë që theksohen ritmet e linjave. Edhe figurat e bujqve tek punojnë, risjellin një gëzim të butë dhe konvencional sikur të ishin duke vallëzuar në sfond. Në qendër, disa kultivues të tjerë kujdesen për vreshtat dhe përgatisin ciklin e verës gjithmonë duke ruajtur solemnitetin e figurave ballore apo të profilit, duke ndjekur ecurinë e harkuar të mureve të sallës, ndërsa ngjyra zgjerohet në velatura krejtësisht antinatyrale dhe figurat e ndërtuesve duken si të varuara me hijeshi në një pikturë suedeze në një ushtrim gjimnastikor të gjallë dhe abstrakt. Kështu, pikërisht në fund të aventurës imperialiste të fashizmit, Giulio Rosso duket se rifiton të gjithë harenë e fillimeve, çlirohet nga çdo barrë simbolizuese dhe ideologjike dhe e mbyll qarkun duke iu afruar ilustrimeve të zhdërvjellëta e kaligrafike të viteve të para të tij si artist.

Alfredo Biagini, artisti tjetër italian që bashkëpunon për dekoracionin e Bankës në Tiranë, është ndryshe. Me një jetëshkrim të respektueshëm, në të cilin nuk mungojnë udhëtimet në Paris dhe ekspozitat në bienalet romane, edhe Biagini ka marrë pjesë në vitin '27 me vepra të vogla në aventurën e Quirinetta-s. Ndryshe nga Rosso, ai është më i pranishëm në ambientin akademik roman, merr pjesë me ekspozita personale në Bienalen e Venecias dhe në Kuadrientalen romane. Altorelievet që realizon për Bankën në Tiranë, karakterizohen nga klima e përhapur e "kthimit në rregull" e sidomos e rikuperimit të traditës klasike romane dhe të rilindjes. Me një mjeshtëri të madhe teknike, Biagini i rikthehet temës së altorelievit natyralist, në të cilin figurat ngrihen për të rrokur dritën nga një sfond i padallueshëm. Punët në ara dhe familja janë temat e trajtuara nga Biagini. Janë të njëjtat me ato të mozaikëve të interierit, por me sensibilitet dhe madhështi krejtësisht ndryshe nga dekoracionet e shtruar me mozaikë abstraktë të Rosso-s. Çdo pllakë terakote ngrihet nga sipërfaqja e tullave të arkitekturës me konfiguracione precize ku figurat njerëzore, edhe pse të heshtura dhe metafizikisht të izoluar, pozicionohen në një ekuilibër të përkryer me një aks qendror. Për shembull, pema te puna në ara që e ndan hapësirën në mënyrë të përsosur, krijon dy zona të ndryshme por me peshë të njëjtë, ku figurat në kryqëzim apo në kënd të drejtë ekuilibrojnë

abstract geometric figures: sails that fill the space and boats whose bodies form a straight line inviting the onlooker to get on board. The colouring transits from violet of the earth to the orange of the sky and navigate through the greys and turquoise of the boats. Any rhetoric that had been still present in the Romanesque decorations of the regime is dampened, the tone is low and playful, the horses on the mountains background are a decorative pretext in which the anatomy is hardly recognisable and the rhythm of lines is emphasised. The figures of the farmers at work regain an intensified and conventional joy as they dance in the background. In the centre, other cultivators mend the vineyards and prepare the cycle of wine while maintaining the hierarchy of frontal or profile pictures as they follow the arched trail of the walls in the lobby and the colour expands into totally anti-naturalistic shades and the figures of the constructors in a gymnastic vivid and abstract exercise seem to be framed with grace in a Swedish picture. Thus, right at the end of the imperialistic adventure of fascism, Giulio Rosso seemed to have re-conquered all the joyfulness of the beginnings, liberated from the symbolic and ideological burdens and closed the circle by approaching once again to the dynamic and calligraphic illustrations of his early years as an artist.

Alfredo Biagini, the other Italian artist that worked for the decoration of the Bank in Tirana, was different. With a respectful professional experience, which included, inter alia, visits to Paris and exhibitions in the Roman Biennials, Biagini had participated in 1927 with little pieces of works in the adventure of the Quirinetta. In contrast to Rosso, he was more involved in the Roman academia with personal exhibitions in the Biennial of Venice and the Quadrennial of Rome. His bass reliefs for the Bank in Tirana are characterised by the diffused climate of the "return to order" and especially the recovery of the Roman classical and renaissance traditions. With his great technical skills, Biagini revisits the theme of naturalistic alto relief in which the figures rise to catch the light from an indistinct background. The labour in the fields and the family are two central themes addressed by Biagini, the same as in the internal mosaics, with sensibility and greatness in contrast to the abstract mosaic decorations of Rosso. Every terracotta tile emerges from the texture of architecture with precise configurations where the human figures, silent and metaphysically



në mënyrë të përsosur peshat e figuracionit. E njëjta ngjyrë e tullës, me një rozë salmoni pak më të lehtë se ajo e tullës së murit, së bashku me sipërfaqen lisho të sfondit të figurave, përkundër rrahjeve ritmike të vendosjes së tullave të arkitekturës, bëjnë që drita të mbliidhet mbi projektionet e altorelieveve duke i gjallëruar dhe duke u nxjerrë në pah cilësitë plastike.

Dy artistët e zgjedhur nga Morpurgo për të dekoruar arkitekturën e bankës kanë dy pështa të ndryshme. Rosso ka mbajtur gjithmonë një rol drejtues në shkollën për dekoratorë të stilit romanesk jo të nivelit të lartë, që përdorshin në vepra të tilla si mozaikë dysHEMEJE, shatërvanë dhe grafiti. Biagini ishte mësuar me vepra arti të izoluara dhe nuk ishte pothuajse asnjëherë në kontakt me arkitektët. Në fakt, ai ishte mik i mirë i Giorgio de Chirico, i cili si akt ekstrem të miqësisë, kuroi retrospektivën në pasluftën e dytë. Për atë, më shumë se për Rosso-n, vlen ai "rikthim në Muze" që është një prej fjalëkalimeve të periudhës mes dy luftërave, atëherë kur klima metafizike dhe ajo e rigjallërimit të shekullit XV ndanin skenën artistike italiane, duke arritur të ripërshkojnë fazat më të lumtura të artit të së shkuarës. Frymëzimi neoromanesk vërteton, për shembull, me forcë punën "arkeologjike" të Marino Marini-t, ndërsa jehona e skulpturës puriste të Francesco Messina-s shpaloset në altorelievet e Biagini-t në Tiranë, si shprehje e shpirtit të ndryshëm të një epoke kulturore komplekse dhe të papërsëritshme.

isolated, stay in perfect equilibrium relative to a central axis. For example, the tree in the theme of labour in the fields divides the space perfectly and creates two different zones with equal valence, where the figures in the intersection or in the right angle are placed in perfect balance with the pieces of the figure. The same terracotta colour, salmon-red lightly brighter than that of the side wall, together with the plain surface of the background of the figures, against the rhythmic beats of the placement of bricks, allow the light to come together on the projections of the bass reliefs thus animating and highlighting the plastic qualities.

The two artists chosen by Morpurgo for the decoration of the bank have two different profiles. Rosso had always had a role of the principle in a school of not-so-high level Romanesque decorators, used in works such as floor mosaics, fountains and graffiti. On the other hand, Biagini used to work for individual projects of art and was almost never in contact with architects. He was a good friend of Giorgio de Chirico who, in an extreme act of friendship, cured the post-WWII retrospective. For him, more than for Rosso, the "return to the Museum" is a valid statement. It was one of the slogans of the inter-war period, when the metaphysic climate and 15th century resurgence would share the Italian artistic scene, managing to re-introduce the happiest phases of the art of the past. The neo-Romanesque inspiration substantiates with vigour the "archaeological" work of Marino Marini, while the echoes of the purist structure of Francesco Messina is fully fledged in the alto reliefs of Biagini in Tirana as an expression of the diverse spirit of a complex and unique cultural era.