



2016

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Vol. 14, 2016

ISSN 2039-2362 (online)

© 2016 eum edizioni università di macerata
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore

Massimo Montella

Co-Direttori

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela
Di Macco, Daniele Manacorda, Serge
Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino,
Girolamo Sciuolo

Coordinatore editoriale

Francesca Coltrinari

Coordinatore tecnico

Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale

Giuseppe Capriotti, Alessio Cavicchi, Mara
Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia
Dragoni, Pierluigi Feliciati, Enrico Nicosia,
Valeria Merola, Francesco Pirani, Mauro
Saracco, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola,
Susanne Adina Meyer, Massimo Montella,
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro,
Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen
Vitale

Comitato scientifico

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto
Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile,
Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella
Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna
Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine
Cohen, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain,
Giuseppe Cruciani, Girolamo Cusimano,

Fiorella Dallari, Stefano Della Torre, Maria
del Mar Gonzalez Chacon, Maurizio De Vita,
Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando
Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria
Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann,
Susan Hazan, Joel Heuillon, Emanuele
Invernizzi, Lutz Klinkhammer, Federico
Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M. Morace,
Raffaella Morselli, Olena Motuzenko, Giuliano
Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Carlo
Pongetti, Adriano Prospero, Angelo R. Pupino,
Bernardino Quattrociochi, Mauro Renna,
Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo
Sciuolo, Mislav Simunic, Simonetta Stopponi,
Michele Tamma, Frank Vermeulen, Stefano
Vitali

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore

eum edizioni università di macerata, Centro
direzionale, via Carducci 63/a - 62100
Macerata
tel (39) 733 258 6081
fax (39) 733 258 6086
<http://eum.unimc.it>
info.ceum@unimc.it

Layout editor

Cinzia De Santis

Progetto grafico

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA

Rivista riconosciuta CUNSTA

Rivista riconosciuta SIMMED

Rivista indicizzata WOS

Musei e mostre tra le due guerre

a cura di Silvia Cecchini e Patrizia Dragoni

Saggi

Mostrare/Dimostrare. Gli allestimenti effimeri nella Roma del decennale fascista (1932)

Aurora Roscini Vitali*

Abstract

Nonostante la ricca bibliografia inerente alla *Mostra della Rivoluzione* (1932), i festeggiamenti del decennale fascista non si esauriscono nella pur spettacolare cornice allestitiva del Palazzo delle Esposizioni di Roma. Infatti, sparsi per la città, in una prospettiva globalizzante e avvolgente, una serie di padiglioni tematici documentano, da un lato, il continuo processo di estetizzazione della vita politica e sociale operato dal regime, dall'altro, le infinite possibilità espressive e comunicative del medium espositivo. Questo studio, attraverso una puntuale ricerca documentaria e archivistica, si propone di riconnotare le mostre "minori" del '32 come canale operativo d'eccezione per artisti d'avanguardia e architetti razionalisti, esclusi dal "novecentismo" imperante e dal monumentalismo piacentiniano delle committenze ufficiali.

Despite the rich bibliography of the "Exhibition of the Fascist Revolution" ("Mostra della Rivoluzione Fascista", 1932), the celebration of the tenth anniversary of the March

* Aurora Roscini Vitali, dottore di ricerca in Storia dell'Arte contemporanea, Università di Roma La Sapienza, piazzale Aldo Moro 5, 00185 Roma, e-mail: auroraroscini@live.it.

on Rome does not end in the spectacular setting inside the Palace of Exhibitions. In fact, in a urban perspective, some thematic pavilions, scattered around the city, show, on the one hand, the continual “aestheticization” process of the political and social live by Mussolini’s regime and, on the other hand, demonstrate the infinite possibilities of expression and communication of the exhibitions as “medium”. Through the archival and documentary research, this study seeks to describe the “minor” exhibitions that took place in 1932, where avant-garde artists and rationalist architects, that were excluded from official commissions, found their own way to create a different language from both “Novecento” movement and Piacentini’s monumentalism.

Come ampiamente sottolineato dagli studi, il dispositivo espositivo costituisce uno dei livelli più alti di auto-rappresentazione del fascismo, all’interno di quel processo di “estetizzazione” e, dunque, spettacolarizzazione della vita politica che, per parafrasare quanto sostenuto da Walter Benjamin, è il primo risultato logico della società totalitaria e massiva¹. Le mostre celebrative, a carattere non artistico, ufficialmente sponsorizzate e organizzate dal regime, acquisiscono nell’arco del Ventennio un valore sempre maggiore, divenendo lo specchio simulacriale e il canale mediatico per eccellenza dell’*establishment* mussoliniano².

Il climax di tale orientamento è costituito senza dubbio dalla “Mostra della Rivoluzione fascista” (1932), episodio nodale della storia degli allestimenti a cavallo fra le due guerre e, più in generale, della storia artistica del Novecento. La complessa operazione allestitiva curata all’interno del Palazzo delle Esposizioni di Roma racconta con modalità più epiche che filologiche il recente passato della nazione, dalle fasi aurorali del conflitto bellico fino all’avvento, mostrato ineluttabile e provvidenziale, del fascismo. Per questa occasione, sotto la guida di Cipriano Efisio Oppo, un’*équipe* eterogenea di artisti e architetti è chiamata a comporre un *camouflage* all’altezza della sedicente rivoluzionarietà del regime, sfruttando al massimo grado la forza comunicativa dei linguaggi più moderni, come la grafica pubblicitaria e il fotomontaggio. Il risultato finale è straordinariamente efficace e sperimentale: la facciata di Adalberto Libera e Mario De Renzi, cubo rosso cupo segnato da quattro monumentali fasci bruniti; le *Sale del 1919* di Marcello Nizzoli, gioco ardito di volumi, colori, frasi e fotografie, arricchite dai dipinti di Enrico Prampolini; la famosa *Sala O*, lasciata alla “terremotata” fantasia di Giuseppe Terragni; la roboante successione di ambienti sironiani; il *Sacrario dei martiri*, immaginato come cuore meditativo da Libera e Antonio Valente, per citare solo alcuni degli ambienti più importanti e conosciuti³.

¹ Benjamin 1966.

² Per la disamina storico-critica della politica espositiva del fascismo, si ricordano come testi cardine: Cannistraro 1975; De Grazia 1981; Malvano 1988; Stone 1998. Da un punto di vista metodologico, si segnala invece Polano 1988, con precedente bibliografia di riferimento.

³ All’interno della bibliografia generale sulla “Mostra della Rivoluzione fascista”, oltre alla guida dell’esposizione, firmata da Luigi Freddi e Dino Alfieri, escludendo i contributi monografici

In questa sede, al di là delle peculiarità della “Mostra della Rivoluzione”, interessa soprattutto sottolineare come i festeggiamenti per i dieci anni di insediamento del governo mussoliniano riescano a moltiplicarsi in una prospettiva urbana e policentrica, non soltanto à *l'intérieur* dell’edificio piopiacentiniano. Infatti, proprio nel 1932, nel centro cittadino vengono innalzati e distrutti con altrettanta facilità una serie di padiglioni, destinati a ospitare un fitto programma di esposizioni governative a tematica commerciale, la cui lettura però non può essere liquidata nella sola componente fieristica e merceologica. Questi *signa* effimeri, incisivi e chiari nell’esaltazione della modernità fascista, risultano in fondo più “invasivi” della mostra di via Nazionale proprio perché entranti come dimostrazioni di forza e solidità sia nel tessuto urbano che negli spazi quotidiani⁴.

Nonostante il diverso grado di riuscita e qualità, le costruzioni posticce del '32 sono valutabili tutte come ingredienti di un piano propagandistico estremamente articolato e complesso, rivolto al coinvolgimento martellante, per certi versi claustrofobico, del fruitore. All’avvicinarsi della fatidica data del 28 ottobre, infatti, si moltiplicano gli espedienti massmediatici che estremizzano in modo più o meno diretto la memoria del movimento fascista e la sua legittimità presente: così il Duce, spesso accolto dalle prime coreografie e gigantografie in suo onore, con l’ostentato presenzialismo e un bagaglio di motti ricorrenti, si sposta di città in città a sbandierare i successi dello Stato, sempre più sottilmente identificati con quelli della sua persona; le *affiches* invadono i muri della capitale mentre la “X”, il dieci dei caratteri romani, diviene un simbolo a se stante, fortemente icastico; l’apertura di cantieri e strade, la costruzione di nuove città, una serie innumerevole di opere pubbliche e concorsi funzionano come un potente slogan affinché la semplice commemorazione possa deviare verso la raccolta del consenso che, non a caso, registra proprio in questa “fatidica” annata uno dei picchi di maggior incidenza. Si può affermare che la medesima intenzionalità narcisistica e apologetica connoti anche le pubbliche esposizioni⁵.

Con questo presupposto metodologico, si è tentata pertanto la ricostruzione storico-critica dei padiglioni della “Mostra della meccanica”, della “Mostra

sugli artisti e architetti partecipanti, si rimanda ai testi di: Armellini 1980, pp. 86-94; Ciucci 1982; Andreotti 1989, Fioravanti 1990; Andreotti 1992; Stone 1993; Schnapp 1996; Stone 1998, pp. 128-176; Russo 1999, pp. 7-16 e pp. 32-73; Schnapp 2003; Capanna 2004; Giannone 2009. Si ricorda che la banca dati del documentario fotografico della mostra, nelle sue varie edizioni, conservata presso l’Archivio Centrale dello Stato, è completamente disponibile on line, al permalink: <<http://search.acs.beniculturali.it/OpacACS/guida/IT-ACS-AS0001-0003706>>, 27.08.2016.

⁴ Un primo resoconto della ricerca condotta sui padiglioni del 1932 è stato oggetto di uno specifico intervento durante le giornate di studi del RAHN (Roma Art History Network) *Tra assenza e presenza. Opere perdute e frammentarie* (Istituto Balassi, Accademia d’Ungheria in Roma, Università degli Studi Roma Tre, 19-20 marzo 2015), a cura di A. Blanc e L. Riccardi.

⁵ Sulla sacralizzazione degli eventi pubblici e la creazione di una nuova ritualità collettiva, cfr. Gentile 1993. Più recentemente, dello stesso autore, anche il contributo in Mazzocca 2013, pp. 346-351.

del grano e delle bonifiche” e della “Mostra dell’edilizia” che, ancor più della “Mostra della Rivoluzione fascista” e del suo procrastinarsi negli anni, nei vari allestimenti, come “museificazione” dello spirito diciannovista⁶, vissero davvero *l’hic et nunc*: un rapido passaggio visivo paragonabile quasi allo scorrere accelerato della pubblicità sullo schermo, convincenti e non solo coinvolgenti. È proprio alle strutture “parlanti” sparpagliate nel corso dei mesi per il centro cittadino che si affida l’importante compito di mostrare/dimostrare la luminosità, la stabilità e l’ordine di un regime ormai in atto, non più in potenza.

La prima occasione utile in tal senso è la settimana della “Meccanica agraria”, organizzata nella capitale dall’8 al 23 maggio del 1932 e accompagnata da una ricchissima esposizione dimostrativa sulla tecnologizzazione del settore primario. Quella che poteva esaurirsi come una semplice rassegna economico-industriale, frutto della competizione sempiterna fra Roma e la Fiera campionaria milanese, assume invece le forme di un’ordinata e armonica “cittadella” espositiva, figlia minore di quel razionalismo che proprio negli edifici a carattere industriale quali stabilimenti, pompe di benzina, parcheggi e stand aveva trovato un felice, anche se marginale, ambito di espressione e concretizzazione⁷.

La “Mostra Nazionale di Macchine Agricole e Giardinaggio”, organizzata dal Sindacato nazionale fascista dei Tecnici Agricoli, sotto l’egida del Ministero dell’Agricoltura e delle Foreste, balza quindi alle cronache come manifestazione inaugurale del decennale, moderna e originale⁸.

Nella lettura del 1932 come anno dell’effimero è il primo esempio dimostrativo collocato al di fuori di spazi preconfezionati, quali quelli del Palazzo dell’Esposizioni, e di creazione ex novo del “contenitore” espositivo, microcosmo architettonico nel macrocosmo della città, come non se ne era visto dal ’23, dai tempi di Armando Brasini alla “Mostra del Lazio” di Villa Borghese⁹.

⁶ Le varie edizioni della mostra e la perdita progressiva di “rivoluzionarietà” espressiva sono state oggetto di un recente intervento di Carlo Fabrizio Carli durante la giornata di studi dedicata a *Giuseppe Terragni a Roma. La Sala O e la mostra permanente della Rivoluzione Fascista nel Palazzo del Littorio* (Casa dell’Architettura, Roma, 18 giugno 2015), i cui atti risultano in pubblicazione.

⁷ Ciucci 1989, in particolare pp. 93-107.

⁸ Come fonti per la lettura della mostra, di cui non è stato rintracciato un catalogo di riferimento, si segnalano in particolare Avet 1932 e Alessandrini 1933. Di grande rilevanza, anche i video dell’Archivio dell’Istituto Luce: *Giornale Luce A0957 05/1932, La mostra nazionale di meccanica agraria e giardinaggio*; *Giornale Luce A0958 05/1932, La mostra di meccanica agraria e giardinaggio*; *Giornale Luce A0965 06/1932 05/1932, La mostra di meccanica agraria*; *Giornale Luce B0086 1932, S.E. il Capo del Governo inaugura la mostra di meccanica agraria*. Per la bibliografia completa sull’argomento, arricchita dallo spoglio dei quotidiani e periodici, si rimanda alla tesi di dottorato condotta negli ultimi tre anni dalla scrivente, dedicata alla progettazione degli apparati effimere nella Roma fascista (Roscini Vitali 2016).

⁹ La “Mostra del Lazio” di Brasini è ideata come una scenografia accattivante di edifici ispirati ai prototipi architettonici classici, il teatro, l’arco di trionfo, il foro, tanto da essere reimpiegata in un secondo momento come set nel film *Quo Vadis* (Roscini Vitali 2015).

Questa volta, però, lungi dal ricreare un rimando storicista all'*Urbe aeterna*, i padiglioni concretizzano il lessico architettonico della contemporaneità, senza barocchismi, secentismi o quattrocentismi, senza alcun ritorno "in stile" insomma; innalzati nei pressi di Villa Glori, ai Parioli, in una zona verde alle pendici di Monte Mario, compongono infatti uno scenario armonico eppure variegato, affacciandosi con regolarità lungo il cardo principale (fig. 1).

Uno degli scorci più significativi dell'intera mostra è sicuramente l'accesso monumentale, una pensilina lineare strutturata dall'intersecarsi di due geometrici, irriconoscibili, fasci littori bicromi e un piano orizzontale di copertura, dove troneggia la "X" nera del decennale (fig. 2). La zona d'ingresso, così come la supervisione generale del progetto e la costruzione del padiglione principale, quello ministeriale, spettano a Dagoberto Ortensi, architetto trentenne di Jesi, trentenne, fra i giovani partecipanti alla seconda esposizione del Movimento Italiano per l'Architettura Razionale (Miar)¹⁰. Nonostante possa infastidire l'osservatore di oggi la scritta troneggiante sul suo padiglione, «Dux ducet docet», l'impressionante serie di pilastri dell'edificio centrale, a sezione rettangolare, regolari e cadenzati, leggermente arretrati rispetto all'oggetto delle pareti di contenimento e del tetto piano, costituisce una soluzione altamente funzionale alla presentazione ordinata e non fieristica del materiale espositivo. Non chiudendo la fronte dell'edificio, aperta come fondale teatrale sulle altre strutture effimere, Ortensi coadiuva l'osservazione globale del padiglione e la visita del pubblico, creando delle vere e proprie cornici murarie *ad hoc*, calibrate sugli scarti dimensionali degli oggetti in mostra (fig. 3).

Mentre il padiglione delle bonifiche di Angelo Giannamati risente ancora del retaggio decò, allineato com'è sulla poetica di Enrico Del Debbio, Guido Fiorini, articolando il prospetto principale fra due stereometrici corpi vetriati e addossandovi un lungo camminatoio dall'ossatura esilissima, modula il padiglione Fiat sull'esempio dei linguaggi d'oltralpe, lecorbusiani in primis, ma anche gropiusiani (fig. 4). L'opera, lasciata passare per la commessa alla "Mostra del grano e delle bonifiche", presumibilmente legata al successo del ristorante dell'"Exposition coloniale" parigina dell'anno precedente, arricchito dai coloratissimi dipinti di Enrico Prampolini, rimane una testimonianza unica della produzione matura dell'architetto, la cui carica utopica rimarrà spesso disattesa e immortalata solo sulla carta da disegno¹¹.

Purtroppo non è stato possibile rintracciare la paternità di tutte le strutture impiantate a Villa Glori, molte delle quali frutto dell'iniziativa di enti privati: un'incognita resta ad esempio quella del padiglione Agip, di pretta *rèclame*, prossimo alle architetture pubblicitarie di marca futurista, sicuramente

¹⁰ Cfr. Guccione *et al.* 2007, p. 156.

¹¹ Il progetto definitivo del padiglione Fiat è stato rintracciato presso l'Archivio Centrale dello Stato [d'ora in avanti ACS], Fondo Guido Fiorini, Elaborati grafici, *Settimana della meccanica agraria. Padiglione Fiat. Sulla poetica dell'architetto*, Pepponi 1991.

tributario del *Padiglione del Libro* di Fortunato Depero alla terza edizione monzese della Triennale¹².

Dai dati raccolti, si evince in ogni modo come la “Mostra della meccanica” sia profondamente influenzata dallo “svecchiamento” di immagine della committenza, dall’operazione generale di “antigiolittismo” formale dei proclami mussoliniani; il linguaggio razionalista, epurato dai veleni del *Tavolo degli orrori* e dai *rumors* della “Seconda esposizione dell’architettura razionale” (Roma, 1931), sembra essere la risposta più efficace alla traduzione della “modernità” politica. Nel generale pluralismo estetico adottato dal regime, almeno fino alla prima metà degli anni Trenta, non si registra però una pari e convinta adesione in ambito permanente, a cominciare proprio dalla capitale. A testimonianza di ciò, basti ricordare non solo il dibattito piuttosto acceso sulle riviste di architettura, fra le quali la neonata «Quadrante» (1933-1936), invocanti il riconoscimento ufficiale di uno “stile” di Stato, ma anche la contemporanea apertura del cantiere di un’altra cittadella, tutt’altro che effimera, ovvero quella universitaria, considerata da più parti come il compromesso realistico fra l’intransigenza bardiana e il più tipico monumentalismo di regime. Alla mediazione di Marcello Piacentini si affidò infatti il compito di limare gli eccessi dei singoli progettisti e armonizzare il complesso di edifici nel pensiero di una nuova, pletorica, “romanità”¹³.

Le mostre del ’32 dimostrano quindi come molti architetti, fra i più giovani e aggiornati, riescano a trovare un canale unico di operatività proprio nel settore effimero, solo raramente accompagnato da uno sbocco professionale in committenze ministeriali più illustri, poiché se una presa di campo alla fine si registrò da parte degli organi governativi, fu verso il sostanziale monopolio piacentiniano delle costruzioni pubbliche, dell’urbanistica e infine, nei progetti per l’“Expo” parigina del 1937 e dell’E42, anche delle esposizioni sul palcoscenico internazionale.

La sfida della ricerca intrapresa sta proprio nel connotare criticamente interventi artistici e architettonici nati senza l’aura dell’eternità, fatti per non durare, e tuttavia capaci di trovare significanza al di là della permanenza nel tempo; anzi, proprio tale mancanza può essere analizzata come un presupposto per la sperimentazione compositiva, tecnica e formale, altrimenti impraticabile nell’ufficialità.

Sulla stessa linea interpretativa, si collocano, allora, anche i due padiglioni della “Mostra del grano e delle bonifiche” innalzati al galoppatoio di Villa Borghese nel mese di ottobre, ideati da Guido Fiorini e Florestano di Fausto¹⁴.

¹² Sull’originalità del linguaggio di Depero, insieme grafico e pittore, designer e architetto, decoratore e pubblicitario, cfr. da ultimo Belli, Avanzia 2007.

¹³ Ciucci *et al.* 2012.

¹⁴ L’individuazione degli architetti e degli artisti partecipanti alla “Mostra del grano e delle bonifiche” si raccorda alla bibliografia specifica sull’argomento, fra cui si segnala il catalogo stesso della mostra (1932), il già citato volume fotografico di Alessandrini (1933); le considerazioni di

La collaborazione fra personalità così diverse, avanguardista il primo, noto per l'attività d'oltremare il secondo, è strumentale alla mostra romana. Motivato in parte dal successo estero di Fiorini e dalla riuscita di Di Fausto nella progettazione della nuova Predappio, in piena rispondenza ai *desiderata* del Duce, non è da escludere che il prestigioso incarico sia passato attraverso l'amicizia di entrambi con il ministro Giacomo Acerbo, presidente dell'iniziativa, in un sistema clientelare ampiamente in uso negli appalti romani¹⁵.

La complessa genesi progettuale dei padiglioni, ricostruita attraverso alcuni disegni conservati presso l'Archivio Guido Fiorini e non corrispondenti al realizzato, si dimostra rivelatrice dell'originale e, probabilmente, faticosa simbiosi fra i due. È anche possibile ipotizzare che, forse a causa di esigenze logistiche e pratiche, fra cui i tempi risicatissimi di esecuzione, si sia verificata una progressiva esemplificazione spaziale e decorativa, più affine in fondo alla componente fioriniana che all'eclettismo faustiano¹⁶.

Accantonata l'idea della struttura unitaria, Fiorini e Di Fausto optano per due differenti padiglioni, funzionali alla separazione tematica fra "grano" e "bonifiche". Rinunciando all'entrata monumentale, segnata solo da una grande fontana a base circolare, prediligono una soluzione meno roboante di quella grafica, eppure efficace, riconducibile in pieno alla corrente razionalista: il padiglione delle bonifiche assume un'originale forma a elle, in cui uno dei bracci assolve la funzione di quinta d'accesso mentre l'altro incardina l'asse lungo del galoppatoio. Le due ali, aperte così a ventaglio e connotate da un semplice portico colonnato, trovano perno nel solido volume angolare, segnato dai due accessi vetrati a tutta altezza, dai motti mussoliniani alle pareti e dall'emersione del tamburo ottagonale. Attraverso questa soluzione si evita il ricorso, enfatico a dire il vero, all'accesso monumentale e si rispetta, nonostante l'indugio nelle grandi proporzioni, una linea europea di essenzialità (fig. 5).

L'armonizzazione fra interno ed esterno porta alla valorizzazione del salone centrale, sotto il bagno di luce della cupola: circondato da otto dittici angolari, con snelle bifore le cui colonnine sono trasformate nei simboli del lavoro campestre, il cuore dell'ambiente diventa un enorme monumento meccanizzato, dodici metri di ferro e vetro dove ascendono i risultati dei territori bonificati in forma di accensioni luminose. L'esaltazione della macchina e della novità, eredità della poetica futurista e rimando sottaciuto al costruttivismo sovietico, è la chiave di lettura di questi spazi che, con difficoltà e azzardo, tentano per

Russo 1999, pp. 16-18, 76-79; e di Modena 2011. Un primo bilancio della ricerca, in pubblicazione, è stato dato da Roscini Vitali in corso di stampa.

¹⁵ Per le indicazioni sulla produzione "coloniale" di Di Fausto, cfr. Gravagnuolo 2008 con bibliografia precedente.

¹⁶ Nell'Archivio di Guido Fiorini, presso l'Archivio Centrale dello Stato, sono conservate tre differenti planimetrie a doppia firma riguardanti la "Mostra del grano e delle bonifiche", tutte caratterizzate dall'allungamento in senso longitudinale del padiglione e dall'ingresso sul lato breve. Nel fondo, si conservano anche tre disegni relativi all'ingresso monumentale, mai realizzato.

quanto possibile il rinnovamento delle modalità canonizzate di rappresentazione del mito rurale (fig. 6).

Le adiacenti aule di esposizione, schematizzate come basilica a tre navate, si rivelano particolarmente adatte al collocamento in *surplus* di bacheche, fotografie, diorami e plastici. L'ipertrofia dell'interno non può essere in alcun modo imputata ai due architetti ma spetta piuttosto all'operato degli apparati burocratici, chiamati a fungere da coordinatori per la progettazione dei singoli stand, a carico di ogni consorzio regionale. Dopo il vaglio iconografico del ministero, si registrano pertanto una serie di indicazioni per la distribuzione equa degli spazi fra le regioni, l'approvazione dei bozzetti degli stand e le linee guida di presentazione del materiale (grafici, fotografie, modellini, ...), con un'evidente priorità al contenuto celebrativo della fertilizzazione dei terreni malsani più che alle modalità di presentazione¹⁷.

Al fine di armonizzare le disomogeneità esistenti fra i sovraccarichi stand regionali, si è riscontrata la presenza di un fregio pittorico che corre in alto, lungo il perimetro esterno delle gallerie espositive. Assegnata in un primo momento a Marcello Dudovich, per ragioni a noi ignote, la realizzazione del murale è invece da attribuirsi a Melchiorre Melis e Ugo Ortona, menzionati come *premières peintres* del "ruralismo", già coinvolti negli allestimenti effimeri del Palazzo delle Esposizioni¹⁸. Il lungo racconto pittorico di vedute cittadine e scorci paesistici, presumibilmente celebrativo dell'azione di antropizzazione operata dagli enti consortili, echeggiante superficialmente gli esiti aeropittorici ma sostanzialmente affine al neo-vedutismo novecentista, strappa in extremis la committenza al cartellonista triestino, che aveva realizzato quattro bozzetti per il salone centrale, sviluppando con una sorta di solennità sacrale il tema bucolico della vita dei campi e della fatica redentrice. Dal carteggio fortunatamente riscoperto, emerge lo scontento di Dudovich per il mancato incarico, al punto da richiedere un vero e proprio rimborso spese per i quattro dipinti ideati e mai messi in opera. Un tono più che pungente è utilizzato non solo per sottolineare i giorni di lavoro sprecati ma anche per indicare quell'attribuzione «ad altri» dell'intervento, scelta che molto dovette indispettare il pittore. Al di là della polemica, risolta con la liquidazione di Dudovich, ritengo che il mutamento di orientamento della committenza non sia dovuto al rigetto delle opere in sé, a causa di particolari caratteristiche di stile o di insoddisfazione, quanto piuttosto alla genesi architettonica: come si è già rilevato, infatti, in una seconda fase di lavoro si arrivò all'eliminazione del grande salone rettangolare per il padiglione delle bonifiche e all'introduzione di un ambiente centrale ottagonale, con deambulatorio, che rimase a tutti gli effetti scevro da pitture e destinato al grande monumento-macchina¹⁹.

¹⁷ ACS, Ministero dell'Agricoltura e delle Foreste, Direzione generale della Bonifica e Colonizzazione, Associazione Nazionale Consorzi Bonifica Integrale, Serie "Affari generali", b. 312.

¹⁸ Quesada 1990.

¹⁹ ACS, Ministero dell'Agricoltura e delle Foreste, Direzione generale della Bonifica e Colonizzazione, Associazione Nazionale Consorzi Bonifica Integrale, Serie "Affari generali", b. 313.

A conferma di questa considerazione, vi è il dato che Dudovich sia ancora coinvolto nella decorazione del padiglione del grano, prossimo a quello delle bonifiche, che ripropone all'esterno la stessa severità fra blocco squadrato e colonnato e, all'interno, il tema del grande salone d'innesto per la galleria. Proprio alle pareti di tale spazio rettangolare, sono collocati quattro pannelli murali, accompagnati da alcuni celebri motti della *Battaglia del grano* come titolazione («Onorate il pane», «Amate il pane», «Rispettate il pane», «Non sciupate il pane»). La vivacità cromatica nella sostanziale bicromia dell'ambiente, la vicinanza alla litografia vera e propria e l'utilizzo delle scritte come *spot* attirano l'attenzione del pubblico e della cronaca coeva²⁰.

La *mise en scène* del salone, nel suo complesso, è curata però da un altro "professionista" nel campo degli allestimenti, quale Marcello Nizzoli.

L'artista di Boretto collabora all'iniziativa innanzitutto realizzando due differenti *affiches*, largamente riprodotte sulle riviste del tempo: una schematica cartina geografica dell'Italia ricoperta da un cesto di frutta sovraccarico e coloratissimo, scelta legata alla specifica sezione di frutticoltura; il ritratto ben più serio di un uomo che, alzando il braccio destro in segno di saluto romano, stringe nel pugno un cartiglio svolazzante che commemora il decennale e sovrasta austero sia il grosso fascio di spighe alle sue spalle sia la veduta, essenziale, del paesaggio agricolo sullo sfondo²¹.

I due manifesti, connotati dalla sintesi grafica e narrativa degli elementi, tipica dell'artista, sono solo un corollario rispetto alla più impegnativa progettazione interna del salone.

La partecipazione di Nizzoli si colloca in un momento nodale del suo percorso come "designer dell'effimero", in contemporanea rispetto alle sale

²⁰ Su Dudovich muralista De Caterina 2000. Nella tesi si chiariscono le tappe principali del percorso dell'artista, dall'esordio nella vasta decorazione di un nuovo edificio per la sezione di Arti decorative all'Esposizione Internazionale del Sempione (1906), al 1929, anno della prima vera commessa pubblica, la decorazione del Ministero dell'Aeronautica a Roma, ottenuta grazie al forte legame con Italo Balbo; del ciclo pittorico della mensa e del bar, purtroppo perduto in seguito alle modifiche dell'edificio, rimangono in loco solo due scene. Per il resto, l'artista lavora come decoratore murale solo per amici, in residenze di campagna e di città, come quelle delle famiglie Borsalino-Savazzi e Brustio-Borletti, talvolta decorando anche il mobilio. Negli anni Trenta, realizza i pannelli decorativi delle "Mostre nazionali dell'Agricoltura", oltre che a Roma, anche a Firenze (1934) e Bologna (1935). Alla studiosa spetta anche l'individuazione di alcuni bozzetti per la sala, della quale non riconosce però l'ideazione nizzoliana (pp. 137-155). Della stessa autrice anche il saggio del 2002, in particolare pp. 33-35, 53-63, p. 131.

²¹ L'unico accenno alla "Mostra del grano e delle bonifiche" di Roma nel catalogo generale di Nizzoli (Quintavalle 1989) è la realizzazione del manifesto pubblicitario (Scheda p. 252). Discorso diverso per l'omonima mostra bolognese (1935), dove si reitera la collaborazione fra Nizzoli, Di Fausto e Dudovich (Scheda p. 261). Prima del 1932, Nizzoli aveva già consolidato l'impegno nel settore degli allestimenti, nella Galleria Pesaro in occasione del Cinquantenario della Fondazione della Famiglia Artistica Milanese (1923) e con la ditta Piatti a Monza (1925, 1927); dopo la "Mostra della Rivoluzione", si ricordano con Edoardo Persico la "Mostra dell'aeronautica" (1934) di Milano, la "Mostra del tessile" (1937) e la "Mostra del minerale" (1938), presso il Circo Massimo.

della “Mostra della Rivoluzione”. Mentre nelle sale F e G del Palazzo delle Esposizioni si manifesta l’aggiornamento rispetto alla grafica costruttivista e alla cartellonistica futurista, attraverso l’emersione di volumi dalle pareti, l’utilizzo quasi esclusivo delle campiture rosse e nere (la “minaccia” bolscevica e la “redenzione” fascista), l’impiego variegato dei fotomontaggi, l’utilizzo scenografico del *lettering* tipografico e l’inserimento delle pitture di Prampolini, traducendo formalmente l’instabilità storica del 1919 e l’arditismo dei suoi protagonisti²²; l’indubbia diversità d’intenti delle mostre al galoppatoio indirizza Nizzoli verso scelte allestitivo per così dire meno tumultuose, più pacificate e contenute.

Nell’elegante vano iscritto nel salone, si celebra la meccanizzazione dell’agricoltura attraverso l’inserimento di grandi spighe di cristallo e metallo che gettano una luce acidula, in note verdi e gialle, sulla grande trattrice collocata nel centro, come una reliquia. All’esterno, addossate ai pilastri, Nizzoli colloca curiose sagome di lavoratori, manichini composti usciti direttamente dai cartelloni pubblicitari degli anni ’20, quelli di Fortunato Depero e Leonetto Cappiello, pieni di suggestioni grafiche e coloristiche sul tema rurale. Fotomosaici e collage occupano in modo ordinato le pareti, risolvendo l’abbondanza di materiale documentario in un’eleganza che molto richiama le scenografie di Mario Sironi e la “Mostra della Pressa” (1929)²³; di matrice novecentista, anche il naufragio formale di alcuni elementi fintamente archeologici, come le colonne e le trabeazioni, agli angoli della sala (fig. 7).

L’eleganza e l’originalità dell’ambiente nizzoliano traslano la rappresentazione del mito rurale in un’ottica moderna, senza indugi vernacolari o popolareschi, in piena armonia con l’epurazione degli spazi architettonici.

Lasciata fuori dal cuore espositivo del padiglione, la tradizione riesce tuttavia a mantenere i suoi schematismi nell’adiacente *Galleria delle regioni*, un lungo corridoio simile strutturalmente alle gallerie del padiglione delle bonifiche, che apre alle sedici sale dedicate nello specifico alle regioni italiane e demandate ancora una volta alla progettazione autonoma da parte dei singoli enti partecipanti. La “delega” all’ordinamento interno determina nuovamente lo scadimento in luoghi comuni della presentazione espositiva; la linea guida generale, ovvero quella di ricreare delle architetture tipiche “in stile”, spetta in ogni caso alla committenza governativa, desiderosa di sottolineare in via secondaria, i pregi delle varie aree geografiche, e primariamente come il volto del fascismo non fosse solo quello “ultramodernista” ma quello di vero difensore del *mos maiorum*, senza alcuna discrasia.

²² Insieme al già citato Quintavalle (pp. 250-251), cfr. Capanna 2004, pp. 45-50. L’interpretazione critica più rilevante sulla partecipazione di Nizzoli rimane ancora quella di G. Ciucci 1982.

²³ Una lunga riflessione su Mario Sironi nella sua veste di architetto scenografo, oltre ai suoi stessi scritti sull’argomento (Camesasca 1980), è quella di Benzi 1990 e ancora il più generale approfondimento in Sironi 2004.

La lunga sfilata di ambienti, su due lati, a bilancio della produzione granicola delle singole regioni (o meglio delle province agricole), prevede un immediato riconoscimento del luogo di provenienza tramite l'adozione delle architetture tipiche²⁴.

Ad esempio, la Campania presenta la ricostruzione di un cortile ispirato alla pompeiana Casa dei Vettii, con le colonne bianche e nere, a cura di un artista e cartellonista poco conosciuto, Walter Roveroni; tutto il materiale documentario è ordinato sulle pareti, fra le paraste, mentre il centro dell'ambiente è occupato dall'impluvio romaneggiante. Per la Lombardia invece, con una dubbia attribuzione ancora a Marcello Nizzoli per la sezione milanese, il riferimento è alla leonardiana Sala dell'Asse, con il motivo dei racemi che corre in alto, più tardo liberty che neorinascimentale. Mentre le province di Sondrio e Varese sono individuate nella parte superiore da una carta geografica aerea, tipico espediente narrativo dei successi fascisti, quelle di Bergamo, Como, Cremona e Mantova presentano tutte delle grandi pitture murali, quasi pienamente leggibili, tranne la prima, di difficile individuazione iconografica, forse un contadino a lavoro, e l'ultima, di scarsa leggibilità, recante al centro una grande spiga di grano, bruna, sul primo piano della veduta cittadina e, lateralmente, gli edifici simbolo della città ducale. La provincia di Como è rappresentata da un grande trittico, recante la personificazione dell'*Agricoltura*, una ninfa dei boschi accompagnata dagli strumenti del lavoro, un aratro trainato da buoi, sulla sinistra, e un contadino che getta le sementi, sulla destra. La provincia di Como, in perfetta continuità tematica, si racconta invece attraverso una scena di raccolta delle messi e trionfo del lavoro, non solo dei campi ma anche dell'allevamento; nel carro straripante di fieno, due figure femminili alludono all'abbondanza e alla fertilità rigogliosa, mentre un bimbo decisamente in carne gode di uno dei frutti. Purtroppo, non è possibile avanzare ipotesi sull'autorialità dei due dipinti, sicuramente di ambito novecentista.

Per continuare con la disamina delle sezioni regionali, nel porticato brunelleschiano della Toscana, segnato dallo scheletro dei soli archi traversi, in modo da lasciare permeare la luce dal grande lucernario, sono inserite delle lunette maiolicate raffiguranti i principali monumenti delle province, eseguite dalla bottega di Galileo Chini. La più interessante è, forse, quella senese, allusiva non solo alle sfaccettature della città turrita ma anche agli scorci lorenzettiani del

²⁴ La descrizione delle singole sale e, laddove possibile, l'individuazione degli autori, sono basate sull'incrocio dei dati cronachistici, sparpagliati fra le pagine dei quotidiani e delle riviste specialistiche. Non è possibile in questa sede riportare tutte le fonti analizzate, per le quali si rimanda alla mia tesi dottorale. A titolo meramente esemplificativo, si ricordano gli articoli della «Rivista agricola» (in particolare quello a firma C.M., dell'ottobre del 1932 e la lunga descrizione di Cecchi sulle pagine del «Tevere» (1932). Anche in questo caso, fondamentale la lettura dei filmati dell'Archivio storico dell'Istituto Luce: Giornale Luce A1013 del 10/1932, Giornale Luce A1024 del 11/1932, Giornale Luce A1026 11/1932, Giornale Luce B0149 07/10/1932, *Mostra del grano e delle bonifiche di Roma*.

Palazzo Pubblico. Gli otto scorci, così diversi rispetto alla produzione di Chini che siamo soliti immaginare, quella della maturità liberty, rispondono piuttosto alla fase stilistica degli anni '20, quando il pittore propone una sorta di ritorno all'ordine, inclusivo della riscoperta prospettica e pierfrancescana²⁵ (fig. 8).

Ancora, paesaggi anonimi da vedutismo post-ottocentesco sono collocati all'interno delle arcate "rubate" al Palazzo Ducale di Venezia, per il Veneto appunto; scenari marini sono quelli che propone la Liguria; due pannelli raffiguranti la campagna perugina e l'industriosa città di Terni decorano impropriamente la ricostruzione della medievale Sala dei Notari; le pitture di Mario De Barberis raffinanano un caratteristico castello piemontese²⁶.

Non si segnalano inserti pittorici né per la Sicilia, che propone *ex abrupto* alcuni particolari del Duomo di Monreale, né per il Lazio, la cui sala presenta sui due lati il rifacimento in piccolo delle mura ciclopiche di Alatri, dell'architettura del palazzo papale e di una delle porte storiche di Rieti; sul fondo, in rappresentanza di Roma, un motivo architettonico tratto dagli antichi acquedotti; al centro, la copia della statua della dea *Roma* in Campidoglio.

Allo stato attuale degli studi, l'unico ambiente adeguatamente approfondito è quello della Basilicata, qualitativamente marginale rispetto agli altri²⁷.

Ben più interessante, a mio avviso, è considerare la partecipazione di Melchiorre Melis, che intona in pieno "stile" decò-ruralista la sala della Sardegna, con alcuni pennelli centinati, molto vicini alle soluzioni del Palazzo delle Esposizioni in occasione degli allestimenti degli anni '20; la presenza di Orazio Amato come allestitore della sala dell'Emilia Romagna; la partecipazione dei Cascella, non è noto se Tommaso o Michele ma, vista la citazione nelle fonti come «onorevole», si presume del padre Basilio, all'interno del padiglione Abruzzo, dove si colloca un vero e proprio ciclo murale, di grande estensione, apparentemente molto cambellottiano ma senza la capacità narrativa del maestro romano.

In conclusione, la "Mostra del grano e delle bonifiche" riflette pienamente le ambiguità e le contraddizioni del regime sulla politica delle arti, inclusiva, almeno nelle dichiarazioni, delle diverse espressioni artistiche e architettoniche, dal novecentismo all'avanguardia, dal monumentalismo al razionalismo. Molti artisti e, a dir la verità, molti non di primo piano, si confrontano in un'opera *omnia* sul tema rurale: il risultato finale, esteso ed eterogeneo, con picchi espressivi significativamente diversi, è valutabile complessivamente come sintomatico della linea rappresentativa e auto-celebrativa adottata dal fascismo, moderno e sovvertitore da un lato, nume tutelare della cultura popolare italiana, dall'altro.

²⁵ Grazie alla documentazione fotografica, si arricchisce la sola nota biografica di partecipazione alle mostre del decennale riportata in Benzi 2002.

²⁶ Su Mario Barberis, pittore muralista e illustratore di secondo piano, cfr. Nave 2007.

²⁷ Cfr. Settembrino 2005.

Nella breve ricostruzione sulle composizioni effimere del Ventennio, segna evidentemente una tappa fondamentale e imprescindibile. In primo luogo, l'approccio "mediatico" e il carattere transeunte dell'evento, nella commistione fra il cosiddetto linguaggio alto e basso, garantiscono partecipazioni inusuali nella capitale, penso ad esempio a quelle di Marcello Nizzoli o di Guido Fiorini. In seconda battuta, i due padiglioni dimostrano come la "stortura" insita nella separazione fra progettazione dell'allestimento e progettazione dell'ordinamento, qualora non coordinate in sede preliminare o, come accade del caso della "Mostra della Rivoluzione Fascista" sotto la guida di Oppo, non armonizzate da un unico soggetto, rischi di dar vita a dei risultati sostanzialmente ibridi.

Nel caso specifico, essendo la componente decorativa legata alla sola definizione dell'interno, superficialmente introdotta a posteriori, la si svincola dalla dialettica feconda con la composizione spaziale. Si comprende così la ridondanza del racconto pittorico all'interno del padiglione delle bonifiche, aneddotico e piatto, collocato quasi come *optional* delle pareti di un edificio basato sulla semplicità formale; allo stesso modo, l'ambiente pur straordinario di Nizzoli rimane isolato, unico ad intessere un dialogo fecondo con l'eleganza della cornice architettonica. Il salone, rispetto alle sale regionali, sembra davvero essere stato catapultato a Villa Borghese da un differente tempo artistico, solo eppure in perfetto allineamento con la modernità dei suoi edifici-contenitori.

Nella *Galleria delle regioni*, inoltre, tramite la presenza di personalità di più vecchia generazione o stilisticamente attardate, si evidenzia come la propaganda del potere si mantenga e si dispieghi anche attraverso il mantenimento dello "stereotipo". Si potrebbe azzardare un parallelismo: nel Padiglione Italia dell'ultima Expo, pur con mezzi e finalità diverse, le riproduzioni dei monumenti italiani e dei paesaggi mozzafiato, nonché la sottolineatura forzata di una "rusticità" territoriale *sine tempore* attingono sostanzialmente agli stessi artifici comunicativi e retorici. Per il fascismo, la *recusatio* del passato è sempre oscillante e segnata dall'occasionalità, quindi incapace di abbandonare pienamente una serie di stereotipi iconografici (la "fatica redentrice", il "genio italico", la donna "angelo del focolare", la famiglia come specchio dello Stato, la fertilità primigenia del "suolo italico"), pur introducendo elementi di novità.

L'apertura a esiti formali piuttosto variegati si manifesta in parte anche nell'ultimo padiglione interessato da questo saggio, quello della "Mostra dell'edilizia".

La prima idea di una mostra espressamente dedicata all'ingegneria dei nuovi materiali, argomento di intenso dibattito al tempo, soprattutto nelle file dei razionalisti, matura originariamente all'interno della Galleria di Roma. Si può ipotizzare che proprio la situazione stridente post 1931 comporti una vera e propria cessione del progetto da parte di Pietro Maria Bardi al sindacato, una sorta di rinuncia a favore dell'ufficialità²⁸.

²⁸ La cessione del progetto è documentata da una lettera inedita di Pietro Maria Bardi alla

Altrettanto importante, deve essere stato il ruolo propositivo di Gaetano Minnucci, autore dello specifico padiglione, interessato da sempre alla tematica nella sua attività di articolista e professore, forse primo ideatore del progetto. Nel riavvicinamento progressivo agli organi di governo dopo i livori della seconda mostra del Miar, Minnucci porta con sé anche il proposito di un'esposizione dedicata al presente e al futuro dell'ingegneria, ovvero al presente e al futuro del "costruire". La "Mostra di edilizia" segnerebbe quindi, ancor prima della commessa alla Sapienza, l'atto decisivo di riavvicinamento dell'architetto al potere centrale, superato il rischio concreto di allontanamento dall'attività professionale registrato in quello stesso anno e ristabilita una neppur troppo tacita alleanza con il *cotè* piacentiniano²⁹.

Dal momento della sua ideazione, la mostra viene rimandata ai festeggiamenti del decennale e pertanto "statalizzata", sotto l'alto patronato di Mussolini e non più all'insegna della *verve* di Bardi. Spostata al 26 ottobre, nei giorni dell'anniversario della Marcia, la mostra verrà infine aperta il 10 novembre 1932, non più presso la sede iniziale di porta San Giovanni ma nella centralissima piazza Cavour, all'ombra di Castel Sant'Angelo. Lo spazio a disposizione, un'area trapezoidale con il vertice convergente con l'angolo del Palazzo di Giustizia, viene sfruttato a pieno da Minnucci che, come dimostrano i numerosi progetti inediti rintracciati nel suo archivio, elabora almeno due versioni diverse della struttura prima di approdare a quella definitiva³⁰ (fig. 9).

Il padiglione sorge nell'area fra via Crescenzo e piazza Adriana in Prati, occupando un'area piuttosto estesa, di più di tremila metri quadri. Il visitatore è accolto da una pensilina dalla copertura molto aggettante e sporgente, frutto di complessi calcoli statici, preceduta da un'ampia scalinata di travertino attraverso la quale si accede a un vano trapezoidale, zona di prima accoglienza e biglietteria. Lungo l'asse della struttura, si collocano una fontana a base circolare e, sul lato opposto, a chiusura del "recinto" espositivo, un grande edificio circolare, completamente aperto nella parte frontale e dotato di una grande cupola: la massa compatta della calotta emisferica è sorretta da otto pilastri a sezione rettangolare, di cui almeno la metà visibili sul lato d'accesso, agganciati ad essa come dei contrafforti³¹ (fig. 10).

L'amore di Minnucci per gli edifici a pianta circolare si manifesta pienamente in questa soluzione, anticipatrice, se vogliamo, del bellissimo salone dell'Edificio del dopolavoro universitario (1933-1934), costruito su sub-strutture preesistenti

Presidenza del Consiglio dei Ministri, datata 30 ottobre 1932 e rintracciata in ACS, PCM, 1931-1933, 14-1-3273. Sulla Galleria di Roma e l'attività di Pietro Maria Bardi vedi Tentori 2002.

²⁹ Su Gaetano Minnucci, Di Girolamo 2012.

³⁰ ACS, Archivio Gaetano Minnucci, Fondo grafico. Nell'archivio è stato rintracciato anche il programma generale della "Mostra dell'Edilizia".

³¹ Per la descrizione del padiglione, interessante l'articolo di Civico 1932. Si segnala anche per questa mostra il documentario dell'Archivio Luce, Giornale Luce B0176 del 12/1932, S.M. *il Re visita la "Mostra dell'edilizia"*.

e chiaro riferimento non soltanto alle architetture di Jacobus Johannes Pieter Oud ma anche alla sala ottagonale della Domus Aurea, con la quale l'affinità è riscontrabile sia per ciò che attiene la forma planimetrica sia per la disposizione radiale dei vani rettangolari, il cui accesso era garantito da un sapiente taglio delle pareti laterali, ridotte praticamente a pilastri³².

La rilettura dei prototipi classici è particolarmente evidente anche nella cupola della “Mostra dell’edilizia”, echeggiante la massività e la solidità sempiterna del Pantheon ma, soprattutto, omaggiante la mole del vicino Castel Gandolfo. Il ricorso tipologico all’antica Roma, eleggendo le forme antiche a un livello ontologico del pensiero umano e della “costruzione” in sé, è una peculiarità non minnucciana, piuttosto dell’intero razionalismo italiano.

Nei lunghi porticati espositivi, simili a quelli delle bonifiche, si registra la messa in opera dei materiali, quindi una singolare fusione fra l’ “oggetto” della mostra e l’architettura destinata ad ospitarlo. I marmi, con grande varietà di tinte e caratteristiche, sono impiegati sia per rivestire di colori tenui le colonne dei portici laterali, sia come copertura, molto accesa, della parete interna del salone principale: l’alta fascia basilare, infatti, è arricchita da lunghe file di lastre dalla ricchissima cromia, così da comporre un originale zoccolo marmoreo. Il salone centrale, oltre ad un pavimento ricercato, con disegni e decorazioni, in linoleum, viene dotato di una cupola mosaicata, brillante e vibratile: si presume che l’interno prevedesse una decorazione a “spicchi”, in rispondenza al dato che vuole la cupola composta da sedici pannelli a trapezio curvilineo, di cui otto più piccoli in vetrocemento, per consentire l’illuminazione dall’alto; l’esterno, invece, fra scritte non leggibili, presumibilmente fingenti la doratura, ripropone a mosaico soggetti vari tratti dalla mitologia, fra i quali spicca, in linea con l’ingresso principale, la consueta *Lupa con i gemelli*, fondatori eroici della città, collocata sul primo piano di un’immaginifica costruzione classica.

Su tale linea, di utilizzo concreto dei materiali edili moderni, si colloca anche il murale di Corrado Cagli, cinquanta metri quadrati di dipinto in vernice decoral, omaggio alla “romanità”, raffigurante *I Dioscuri al Lago Regillo*. Il dipinto in tre scene, dedicato ai due mitici fratelli colti in battaglia e dopo lo scontro con Tarquinio il Superbo, si colloca nel momento di prima maturità dell’attività pittorica di Cagli, quasi in concomitanza con il soggiorno a Paestum (dicembre 1932), che ne sancì la totale immersione nel clima del “primordio”, evoluzione naturale del primitivismo cui tendeva istintivamente nelle opere precedenti. La pittura pompeiana e la scultura martiniana sono pur presenti come riferimento ideale nella scena della “Mostra dell’edilizia”, dove soggetti dall’afflato mitico, isolati su fondi uniformi, dalla parvenza gessosa, anelano a divenire forme archetipiche, novecentiste e insieme prampoliniane, campigliesche ed etruscheggianti, tendenti all’essenzialità purista, tanto da godere di un ottimo riscontro critico presso il gruppo bardiano³³.

³² Per i lavori di Minnucci all’Università, cfr. il saggio di Muratore 2012.

³³ Crispolti 1985, pp. 16-38.

In definitiva, lo scenario effimero riesce a focalizzare tutte le problematiche del dibattito artistico e architettonico coevo, in particolar modo quelle riguardanti la proposizione di inserti decorativi all'interno di opere architettoniche razionaliste, nel rischio concreto che l'"assolutismo" della forma architettonica moderna potesse comportare una sorta di anestesia rispetto agli interventi pittorici, scultorei e d'arte applicata. Il problema del "muro" è chiaramente espresso dai Miar e si pone al centro della speculazione critica almeno fino al Convegno Volta del 1936, trovando proprio nella "Mostra della Rivoluzione fascista" un momento catalizzatore e nell'imminente quinta edizione della Triennale (1933) una vetrina d'eccellenza. Lo stesso Cagli rivolgerà di lì a pochi mesi il suo appello sentito per il "ritorno" alla grande superficie³⁴.

Da parte sua, Minnucci, nell'esaltazione dell'anti-decorativismo moderno, non esiterà mai nell'introduzione di "brani" di pittura murale, evidentemente considerati non come un orpello artificioso ma come un ausilio alla costruzione/composizione dell'ambiente. Così ad esempio, all'interno del cantiere della Sapienza, una grande parete del salone delle feste sarà dedicata agli atleti della "Gioventù littoria", riquadro uscito dal pennello di un Giulio Rosso serio, funiano, senza le frivolezze degli anni déco³⁵; nella trasformazione del Castello dei Cesari in *Casa della Giovane Italiana* (1935) si confermerà il sodalizio artistico con Corrado Cagli, al quale verrà commessa la realizzazione di due differenti murali, subito ricoperti per volontà del commissario Renato Ricci, fra cui la *Corsa dei berberi* nella biblioteca, la tumultuosa galoppata dei cavalli bradi lungo la via del Corso fino a Piazza del Popolo, un intreccio di cavalli e uomini coloratissimo, dipinto materico, acceso, fondamentale per i futuri esiti della "Scuola romana". In entrambi i casi citati, la vocazione "comunicativa" e pedagogica del luogo garantiscono la legittimità della presenza pittorica murale, senza che questo implichi necessariamente una rinuncia al pensiero moderno. Nel caso specifico del padiglione, Minnucci anticipa quindi le scelte compiute in ambito permanente, a conferma dell'innata carica precorritrice connessa al grado di "temporalità" degli eventi espositivi.

Grazie agli esempi prescelti, si è tentato di dimostrare come le costruzioni effimere abbiano generato degli scenari pressoché immaginifici, la cui ostentazione di modernità palesa il desiderio, politico in primis, di autodeterminazione della "rivoluzione fattasi realtà".

Scrivendo Silvia Cattiodoro, riguardo agli apparati effimeri del Seicento, che in periodi in cui l'occhio umano era libero dal bombardamento iconico e pubblicitario attuale, attraverso un vero e proprio atto di fondazione temporanea, si sovrapponeva al panorama urbano il disegno di una città "altra", attraverso una sorta di make-up "cinematografico" ante litteram. L'operazione di propaganda iconografica sottesa agli spettacoli barocchi

³⁴ Fagone *et al.* 1999.

³⁵ De Dominicis 1985, pp. 78-79.

può essere paragonabile oggi solo al ritorno mediatico di alcune trasmissioni televisive³⁶.

I padiglioni del 1932 sono anch'essi delle apparizioni quasi virtuali, fra stupore e meraviglia, solidi e austeri come gli edifici che li circondano nello scenario urbano cittadino: per la condizione cronologica "alterata", la rapidità di creazione-fruizione, la natura foucoulitiana ("vero più vero del vero"), "vivono" di meno ma più intensamente, con mezzi e intenzioni a tutti gli effetti intraducibili nel permanente, ma "ricostruibili" nella propria portata attraverso un adeguato recupero storico-critico.

Riferimenti bibliografici / References

- Alessandrini A. (1933), *Le manifestazioni agricole del decennale*, Torino: Cattaneo.
- Alfieri D., Freddi L. (1933), *Guida della Mostra della Rivoluzione Fascista*, Firenze: Vallecchi.
- Andreotti L. (1989), *Art and Politics in Italy. The Exhibition of the Fascist Revolution*, Tesi di dottorato, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge.
- Andreotti L. (1992), *The Aesthetics of War: The Exhibition of Fascism Revolution*, «Journal of Architectural Education», febbraio, n. 45, pp. 76-86.
- Armellini G. (1980), *Le immagini del fascismo nelle arti figurative*, Milano: Fabbri.
- Avet C.A. (1932), *La Mostra di meccanica agraria e di giardinaggio di Roma*, «L'ingegnere», luglio, vol. VI, pp. 476-483.
- Belli C., Avanzia B., a cura di (2008), *Deperopubblicitario: dall'auto-reclame all'architettura pubblicitaria*, catalogo della mostra (Museo d'Arte contemporanea di Trento e Rovereto, 13 ottobre 2007 – 24 febbraio 2008), Milano: Skira.
- Benjamin W. (1966), *L'opera d'arte al tempo della sua riproducibilità tecnica*, Torino: Einaudi.
- Benzi F. (1990), *Sironi e l'architettura*, in *Sironi. Il mito dell'architettura*, catalogo della mostra, (Padiglione dell'Arte Contemporanea, Milano, 19 settembre 1990 – 4 novembre 1990), a cura di A. Sironi, Milano: Mazzotta, pp. 79-84.
- Benzi F., a cura di (2002), *Ad vivendum Galileo Chini. La stagione dell'Incanto. Affreschi e grandi decorazioni 1904-1942*, catalogo della mostra (Montecatini Terme, Terme Tamerici 23 marzo – 30 giugno 2002) Pistoia: Maschietto Editore.

³⁶ Cattiodoro 2012.

- C.M. [?] (1932), *Le mostre agricole del Decennale a Roma*, «La Rivista Agricola», 16 ottobre, XVIII, f. 646, pp. 392-394.
- Camesasca E. (1980), *Mario Sironi. Scritti editi e inediti*, Milano: Feltrinelli.
- Cannistraro P. (1975), *La fabbrica del consenso: fascismo e mass-media*, Roma-Bari: Laterza.
- Capanna A. (2004), *1932. Mostra della Rivoluzione Fascista*, Torino: Testo & Immagine.
- Cattiodoro S. (2012), *Il fondamento effimero dell'architettura*, Roma: Aracne.
- Cecchi A. (1932), *Il Duce inaugura con una minuziosa visita durata cinque ore le Mostre del Grano e delle Bonifiche, che documentano la grandiosa attività del Regime a favore dell'agricoltura*, «Il Tevere», 3 ottobre.
- Ciucci G. (1982), *L'autorappresentazione del fascismo. La mostra del decennale della Marcia su Roma*, «Rassegna», IV, n. 10, pp. 48-55.
- Ciucci G. (1989), *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1942*, Torino: Einaudi.
- Ciucci G., Lux S., Purini F., a cura di (2012), *Marcello Piacentini architetto 1881-1960*, Atti del convegno (Accademia Nazionale di San Luca, Facoltà di Architettura della Sapienza di Roma, Fondazione Roma Sapienza, 16-17 dicembre 2010), Roma: Gangemi.
- Civico V. (1932), *La Mostra dell'edilizia nelle sue principali strutture*, «L'Ingegnere», VI, 12, dicembre, pp. 863-868.
- Crispoliti E. (1985), *Cagli romano. Anni Venti e Trenta*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico, Magazzini del Sale, 19 luglio – 30 settembre 1985), Milano: Electa.
- De Caterina M.A. (2000), *Marcello Dudovich: le decorazioni murali*, Tesi di laurea, Università La Sapienza di Roma, Relatore Silvia Bordini.
- De Caterina M.A. (2002), *Segni moderni e sogni dal passato*, in *Marcello Dudovich. Oltre il manifesto*, Catalogo della mostra (Museo Revoltella, Trieste, 19 dicembre 2002 – 30 aprile 2003), a cura di R. Curci, Milano: Charta, pp. 52-63.
- De Dominicis D. (1985), *Le altre decorazioni nella città universitaria*, in *1935. Gli artisti nell'Università e la questione della pittura murale*, catalogo della mostra (Università degli Studi La Sapienza, Palazzo del Rettorato), a cura di S. Lux, E. Coen, Roma: Multigrafica, pp. 78-79.
- De Grazia V. (1981), *Consenso e cultura di massa nell'Italia fascista*, Bari: Laterza.
- Di Girolamo S. (2012), *Gaetano Minnucci ingegnere e architetto: il pensiero e le opere fino alla Seconda Guerra Mondiale*, Tesi di dottorato, Università La Sapienza di Roma.
- Fagone V., Ginex G., Sparagni T., a cura di (1999), *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, catalogo della mostra (Milano, Museo della Permanente, 16 ottobre 1999 – 3 gennaio 2000), Milano: Mazzotta.

- Fioravanti G. (1990), *Mostra della Rivoluzione Fascista*, Roma: Archivio Centrale dello Stato, Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Cooperativa Editrice Il Ventaglio.
- Gentile E. (1933), *Il culto del littorio*, Bari: Laterza.
- Giannone F. (2009), *Ricostruzione virtuale della Mostra della Rivoluzione Fascista*, Tesi di dottorato, Alma Mater Studiorum, Bologna.
- Gravagnuolo B. (2008), *Florestano di Fausto's Libyan Pavilion as a model of Italian architecture overseas*, in *The presence of Italian architects in Mediterranean Countries*, Atti del convegno di studi (Biblioteca Alessandrina di Alessandria, 15-16 novembre 2007), a cura di E. Godoli, B. Gravagnuolo, Firenze: Maschietto Editore, pp. 13-21.
- Guccione M., Pesce D., Reale E. (2007), *Guida agli archivi di architettura di Roma e del Lazio. Da Roma capitale al secondo dopoguerra*, Roma: Gangemi.
- Mazzocca F., a cura di (2013), *Novecento. Arte e vita in Italia fra le due guerre*, Catalogo della mostra (Forlì, San Domenico, 2 febbraio – 16 giugno 2013), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Modena E. (2011), *La costruzione dell'immagine della bonifica. La Mostra Nazionale delle Bonifiche di Roma*, in *Il paesaggio della bonifica. Architetture e paesaggi d'acqua*, a cura di C. Visentin, Roma: Aracne, pp. 191-201.
- Muratore G. (2013), *La Sapienza di Gaetano Minnucci: aspetti tecnici e funzionali del progetto piacentiniano*, in *Sapienza razionalista. L'architettura degli anni '30 nella città Universitaria*, Atti del convegno (Museo Laboratorio di Arte Contemporanea, Roma, 19-23 novembre 2012), a cura di J. Nigro Covre, M. Carrera, Roma: Edizioni Nuova Cultura, pp. 27-31.
- Nave A. (2007), *Mario Barberis, pittore romano*, «Lazio ieri e oggi», LXIII, maggio, 5, pp. 155-157.
- Peponi M.C. (1991), *Guido Fiorini architetto (1891-1965)*, «Parametro», XXII, n. 187, pp. 52-77.
- Polano S. (1988), *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Milano: Edizioni Lybra Immagine.
- Prima Mostra Nazionale delle Bonifiche* (1932), catalogo della mostra, Novara: De Agostini.
- Quesada M. (1990), *Palazzo delle Esposizioni. Cinquant'anni di allestimenti (1883-1945)*, in *Il Palazzo delle esposizioni*, Roma: Edizioni Carte Segrete, pp. 88-89.
- Roscini Vitali A. (2015), *Uno scenario da film: la Mostra del Lazio di Armando Brasini*, «Ricerche di S/Confine, Oggetti e pratiche artistico/culturali», VI, n. 1, pp. 38-56.
- Roscini Vitali A. (2016a), *Le esposizioni della Roma fascista. Arte e architettura dell'effimero (1923-1938)*, Tesi di dottorato, Università La Sapienza di Roma.
- Roscini Vitali A. (2016b), *La Mostra del grano e delle bonifiche di Roma (1932). Architetti, artisti, allestitori*, in *Effimero. Il dispositivo espositivo fra arte e*

- antropologia. Casi di studio e riflessione nel Novecento*, Atti della giornata di studio, a cura di F. Gallo, A. Simonicca, Roma: CISU, pp. 131-141.
- Russo A. (1999), *Il fascismo in mostra*, Roma: Editori Riuniti.
- Schnapp J.T. (1996), *Epic Demonstrations: Fascist modernity and the 1932 Exhibition of the Fascist Revolution*, in *Fascism, Aesthetics and Culture*, edited by R.G. Golsan, Hannover-London: University Press Of New England, pp. 1-37.
- Schnapp J.T. (2003), *Anno X. La Mostra della Rivoluzione Fascista del 1932*, Pisa-Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- Settembrino I. (2005), *Un esempio di propaganda agricola in Basilicata. Mostre, concorsi e fiere della Cattedra di Agricoltura di Matera*, pubblicato on line all'indirizzo: <http://consiglio.basilicata.it/consiglioinforma/files/docs/10/51/99/DOCUMENT_FILE_105199.pdf>, 27.08.2016.
- Sironi A., a cura di (2004), *Sironi. La grande decorazione*, Milano: Mondadori Electa.
- Stone M. (1993), *Staging Fascism: the Exhibition of the Fascist Revolution*, «Journal of Contemporary History», aprile, n. 28, pp. 215-243.
- Stone M. (1998), *The Patron State: culture and politics in Fascist Italy*, Princeton: Princeton University Press.
- Tentori F. (2002), *Pietro Maria Bardi. Primo attore del razionalismo*, Torino: Testo & Immagine.

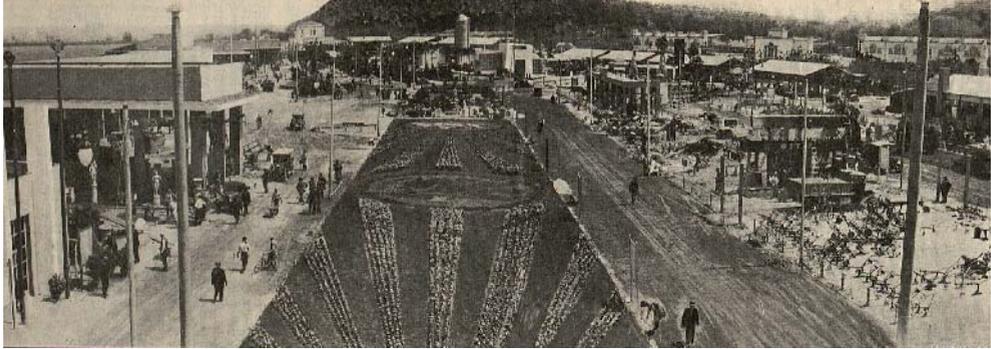
Appendice

Fig. 1. La “Mostra della meccanica agraria”, veduta d’insieme dei padiglioni (1932)



Fig. 2. D. Ortensi, Ingresso principale, “Mostra della meccanica agraria” (1932)



Fig. 3. D. Ortensi, Padiglione del Ministero dell'Agricoltura e delle Foreste, "Mostra della meccanica agraria", 1932

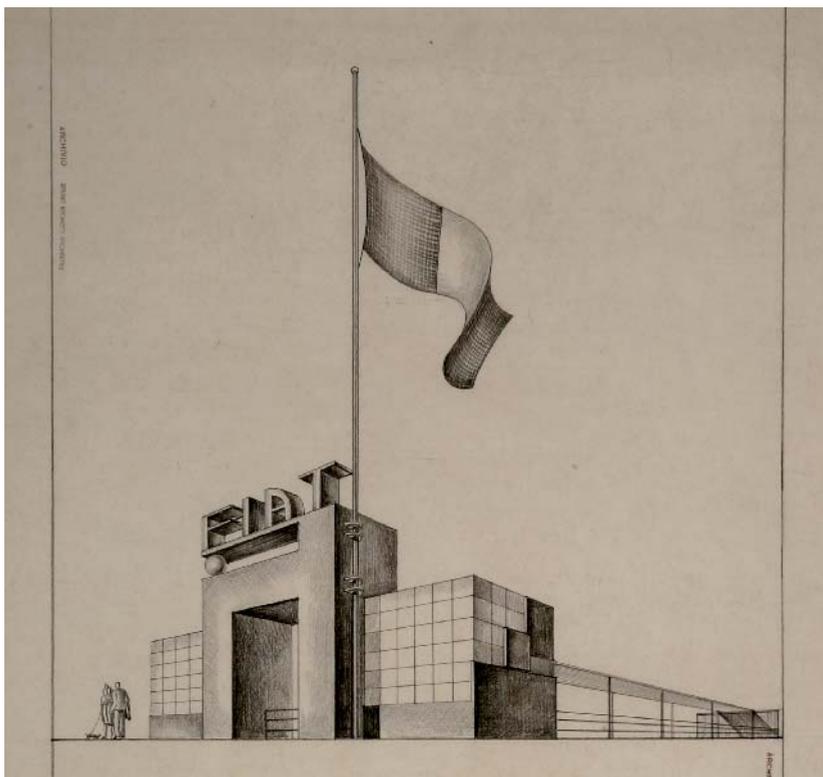


Fig. 4. G. Fiorini, Progetto del Padiglione Fiat, "Mostra della meccanica agraria" (1932) (part.)



Fig. 5. G. Fiorini, F. Di Fausto, Padiglione delle bonifiche, “Mostra del grano e delle bonifiche” (1932)



Fig. 6. Salone centrale, Padiglione delle bonifiche, “Mostra del grano e delle bonifiche” (1932)



Fig. 7. M. Nizzoli, M. Dudovich, Salone centrale, Padiglione del grano, “Mostra del grano e delle bonifiche” (1932)



Fig. 8. G. Chini, La Toscana, Galleria delle regioni, “Mostra del grano e delle bonifiche” (1932)

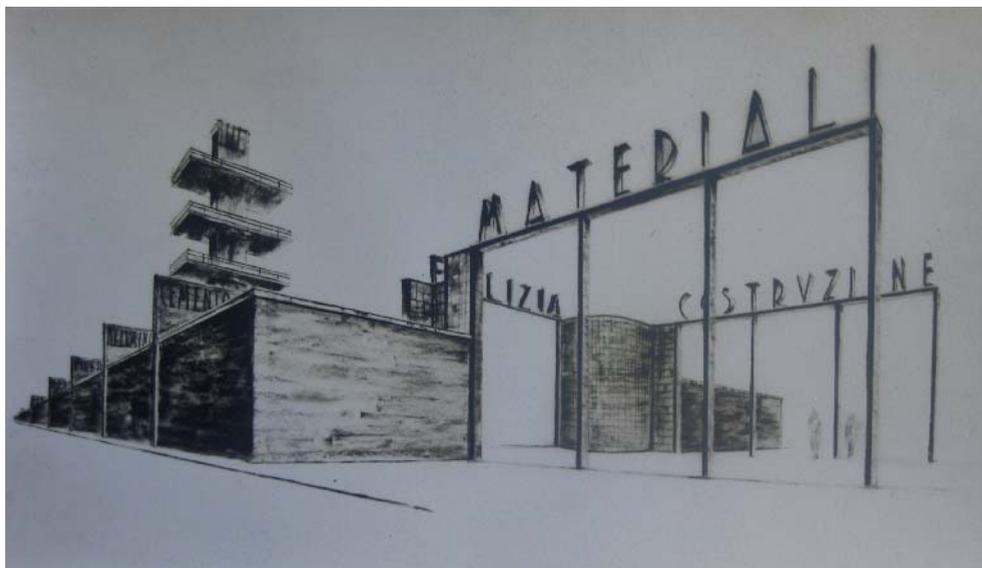


Fig. 9. G. Minnucci, “Mostra dell’edilizia” (1932), Progetto non realizzato

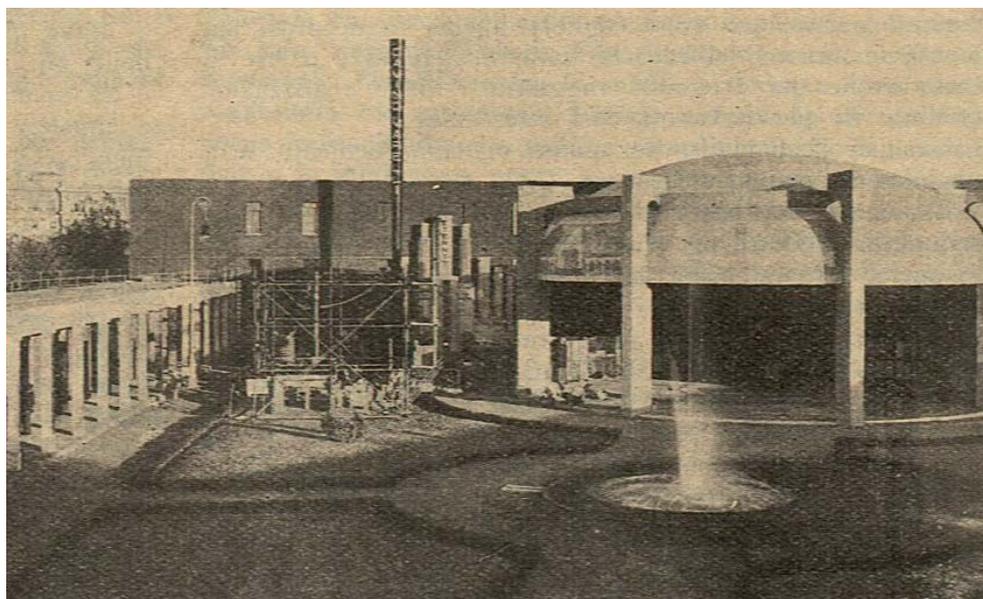


Fig. 10. G. Minnucci, Padiglione espositivo, “Mostra dell’edilizia” (1932)

Direttore / Editor

Massimo Montella

Co-Direttori / Co-Editors

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia
Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano
Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli
Stefano Della Torre, Politecnico di Milano
Michela Di Macco, Università di Roma 'La Sapienza'
Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre
Serge Noiret, European University Institute
Tonino Pencarelli, Università di Urbino "Carlo Bo"
Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale
Girolamo Sciuillo, Università di Bologna

Comitato editoriale / Editorial Office

Giuseppe Capriotti, Alessio Cavicchi, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari,
Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Valeria Merola, Enrico Nicosia,
Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico / Scientific Committee

Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo
Sezione di beni culturali "Giovanni Urbani" – Università di Macerata
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
Division of Cultural Heritage "Giovanni Urbani" – University of Macerata

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni,
Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola, Susanne Adina Meyer,
Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani,
Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi,
Carmen Vitale