



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 Sciuillo

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 Quattrococchi, Mauro Renna,
Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo
Sciuillo, 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 SISMED

Rivista indicizzata WOS

Musei e mostre tra le due guerre

a cura di Silvia Cecchini e Patrizia Dragoni

Saggi

L'imminenza del “doppio”. Opere e allestimenti di Edoardo Persico

Roberto Cresti*

«Pel fatto che il mondo vi appare solido, vi riesce difficile comprendere come possa essere la proiezione di un mondo superiore. Ma ciascuno di voi ha il suo corpo celeste che sta in relazione al corpo fisico»

Persico 1964, vol. I, p. 306

Abstract

Edoardo Persico, animatore instancabile di dibattiti e ricerche in ambito artistico, ha progettato, a Milano, nella prima metà degli anni Trenta, una serie di strutture espositive – dalla Costruzione metallica pubblicitaria (1934), posta sotto la Galleria Vittorio Emanuele, alla

* Roberto Cresti, ricercatore di storia dell'arte contemporanea, Università degli Studi di Macerata, Dipartimento di Studi umanistici, lingue, mediazione, storia, lettere, filosofia, corso Cavour 2, Palazzo Ugolini, 62100 Macerata, e-mail: roberto.cresti@libero.it.

Sala delle Medaglie d'oro per la Mostra dell'Aeronautica (1934), entrambe in collaborazione con Marcello Nizzoli – destinate al grande pubblico. In esse si riconosce una essenzialità razionale, che non costituisce la messa in pratica di un *esprit de géométrie* aridamente calcolante, bensì lo sviluppo di un *esprit de finesse* che risulta in implicito contrasto con gli intenti propagandistici assegnati in quegli anni dal regime fascista alla architettura italiana. L'ultimo lavoro di Persico fu il Salone d'onore alla VI Triennale (1936) – progettato ancora con Nizzoli, Giancarlo Palanti e Lucio Fontana –, che tuttavia egli non fece in tempo a vedere realizzato, nel cui luminoso silenzio culmina una visione delle forme che, comunque in sintonia con la vita e con un sentimento di socialità regolata da ideali egualitari, rivela anche un fondamento spirituale, un “doppio” che Persico non smise mai di ricercare.

Edoardo Persico, tireless animator of debates and research in arts, has designed, in Milan, during the first half of the thirties, a series of exhibition facilities – from advertising Metal construction (1934), placed under the Vittorio Emanuele Gallery, to the Hall of the Gold Medals for Aeronautics Exhibition (1934), both in collaboration with Marcello Nizzoli – for the general public. In these he shows a rational simplicity, which doesn't constitute the implementation of an *esprit de géométrie* dryly calculating, but the development of an *esprit de finesse* which results in an implicit contrast with the propaganda awarded in those years by the fascist regime to Italian architecture. His last work was the Hall of Honor at the VI Triennale (1936) – still designed with Nizzoli, Giancarlo Palanti and Lucio Fontana –, Persico didn't have time to see realized, in whose luminous silence culminates a vision of forms in tune with life and a feeling of sociability ruled by egalitarian ideals, but which reveals also a metaphysical ground, a “double” he never ceased to pursue.

1. *Esprit nouveau*

Nato a Napoli nel 1900, da una famiglia borghese, Edoardo Persico si era formato culturalmente dopo la fine della Grande Guerra, quando, in Italia e in Europa, si era aperto un autentico dilemma di prospettiva. Il conflitto mondiale aveva infatti resa più complessa la “vita moderna”, e la fusione fra masse umane e industria, dovuta alle risorse della scienza e della tecnica, creava una «mobilitazione totale» (come la definì quasi in tempo reale Ernst Jünger)¹ che trasformava i valori e i modi di esistenza dell'intero mondo occidentale.

Ovunque si manifestavano nuovi impulsi culturali, e le crescenti dipendenze intersoggettive e internazionali parevano trascendere gli stessi ideali politici, che avevano costituito, fino a quel momento, la ragione di tutte le convergenze e di tutti i contrasti. Parigi, Amsterdam, New York, Berlino e Mosca, capitali di nazioni vittoriose, sconfitte o comunque in via di trasformazione, erano, malgrado la crisi economica e i conflitti di cui, a volte, costituivano il teatro, destinatarie di progetti architettonico-urbanistici che ponevano la nozione di

¹ Jünger 1997.

“impresa industriale”, collettiva o individuale, alla base dell’ordine civile². Guillaume Apollinaire, nel 1918, sul «*Mercur de France*», annunciava l’aurora di un *esprit nouveau* mediatore fra tutti gli ideali dell’Europa moderna:

Lo spirito nuovo è [...] nemico dell’estetismo, delle formule date e di ogni snobismo. Ma non lotta affatto contro una qualsivoglia scuola, perché non vuole essere una scuola [...], lotta per il ripristino dello spirito d’iniziativa, per la chiara comprensione del proprio tempo, per aprire nuove vedute sull’universo esteriore e interiore, le quali non siano affatto inferiori a quelle che gli scienziati d’ogni sorta scoprono ogni giorno e da cui derivano meraviglie. [...] Lo spirito nuovo è lo stesso del tempo nel quale viviamo. Un tempo fertile di sorprese, in cui i poeti intendono domare la profezia: la cavalla ardente, che non è mai stata dominata. [...] Essi vogliono infine architettare la poesia come si è architettato il mondo, essere i primi a dare in forma lirica del tutto rinnovata quei mezzi novelli d’espressione che aggiungono all’arte il movimento, come il fonografo e il cinema. Sono ancora nella fase degli incunaboli. Ma state a vedere. I prodigi parleranno da soli e lo spirito nuovo, che anima la vita dell’universo, si manifesterà straordinario nelle lettere, nelle arti e in tutte le cose che conosciamo³.

Dello stesso avviso era il manifesto *Oltre il Cubismo* (1918), di Le Corbusier e Amédée Ozenfant, nel quale, sotto l’etichetta di «purismo», si indicavano le leggi essenziali dell’arte in rapporto alla scienza e si sosteneva la necessità di una riforma, anzitutto, della funzione sociale dell’artista, ricondotta alla figura dell’architetto-demiurgo, che era stata caratteristica del mondo antico:

Un’opera [...] purista deve vincere il caso, canalizzare l’emozione, essere la rigorosa immagine di una concezione rigorosa: attraverso la concezione chiara, realizzata in modo puro, deve offrire dei fatti all’immaginazione. Lo spirito moderno lo esige, questo fenomeno nuovo per la nostra epoca ristabilirà il legame con l’epoca dei Greci⁴.

Nella medesima direzione si muoveva Jean Cocteau col saggio *Il gallo d’Arlecchino* (1918), costituito di frammenti critico-narrativi ricomposti con stile magistrale, ove la maschera di Arlecchino dipinta da Pablo Picasso (che

² Cresti 2015.

³ Apollinaire 1918, pp. 395-396, (trad. it. dell’A.): «L’esprit nouveau est [...] ennemi de l’esthétisme, des formules et de tout snobisme. Il ne lutte point contre quelque école que ce soit, car il ne veut pas être une école [...]. Il lutte pour le rétablissement de l’esprit d’initiative, pour la claire compréhension de son temps et pour ouvrir des vues nouvelles sur l’univers extérieur et intérieur qui ne soient point inférieures à celles que les savants de toutes catégories découvrent chaque jour et dont ils tirent des merveilles. [...] / L’esprit nouveau est celui du temps même où nous vivons. Un temps fertile en surprises. Les poètes veulent dompter la prophétie, cette ardente cavale que l’on n’a jamais maîtrisée. / Ils veulent enfin, un jour, machiner la poésie comme on a machiné le monde. Ils veulent être les premiers à fournir un lyrisme tout neuf à ces nouveaux moyens d’expression qui ajoutent à l’art le mouvement et qui sont le phonographe et le cinéma. Ils n’en sont encore qu’à la période des incunables. Mais attendez, les prodiges parleront d’eux-mêmes et l’esprit nouveau, qui gonfle de vie l’univers, se manifesterá formidablement dans les lettres, dans les arts et dans toutes les choses que l’on connait».

⁴ Le Corbusier, Ozenfant 2001, p. 62.

era il punto di riferimento di Cocteau) corrispondeva ad un artefice capace di usare ogni linguaggio: «Il nostro spirito digerisce bene. L'oggetto assimilato in profondità si trasforma in forza e provoca un realismo superiore alla semplice copia infedele»⁵.

Proprio in una delle ultime opere del periodo rosa, *Famiglia di acrobati con scimmia* (fig. 1), Picasso aveva alluso infatti a una specie di evoluzione interiore, con riflessi implicitamente storici, che iniziava da uno scimpanzé, proseguiva con una maternità e culminava in un Arlecchino-padre: il cui costume, composto di molteplici colori e ritagli di stoffa⁶, alludeva a un punto d'osservazione sulla pittura che aboliva l'unicità del punto di vista, secondo un plasticismo libero e potenziato. Il cubismo era già in quel costume. E ora "superarlo", come tutti volevano fare, significava interpretarne il senso di là da ogni apparenza, come una continua associazione di parti, lasciando l'artista libero di «digerire» sempre nuovi «oggetti» e strumenti. Tra i quali andavano posti i mezzi forniti dal cinematografo, dalla fotografia, dalla radio e da una certa estetizzazione dei processi produttivi, com'era implicito nello spirito del Bauhaus e, in genere, della architettura razionalista.

Il vero senso del "richiamo all'ordine" non risiedeva affatto nel ripristino di un'arte sviluppata secondo principi più o meno mimetici, ma, al contrario, nella ricerca di una espressione sintetico-costruttiva che sapesse utilizzare persino i mezzi con cui le rappresentazioni del mondo umano e naturale parevano subire un sovvertimento morfologico senza precedenti. L'immaginario stava mutando.

2. *Prima che il gallo canti*

La situazione si mostrava complessa anche in Italia. La riflessione di Ardengo Soffici sul nesso fra cubismo e futurismo, condivisa, nello spirito, da Carlo Carrà e da Gino Severini; il confronto con la tradizione, inaugurato da «Lacerba» (1913-1914), proseguito con «La Voce» diretta da Giuseppe De Robertis (1913-1916), e ripreso poi da Giorgio de Chirico e Alberto Savinio, oltre che da Carrà stesso, su «Valori Plastici» (1918-1921); le riformulazioni del futurismo di Enrico Prampolini, e anche di Mario Sironi; in seguito le avventure novecentiste di Margherita Sarfatti e quelle, da esse pur diverse, di Massimo Bontempelli, che risentivano tutte di un confronto fra arte e società, quale era stato impostato da Umberto Boccioni e Antonio Sant'Elia, ma anche da Renato Serra (gli ultimi tre, purtroppo, caduti in guerra), facevano intendere che un problema si era posto per tramiti differenti, ma non risolto.

⁵ Cocteau 1990, p. 23.

⁶ Nell'opera citata Arlecchino non palesa esattamente un tale abito, cui però rinvia lo strano girocollo che indossa.

Esso risiedeva nel fatto che, nonostante gli sforzi compiuti dall'inizio del secolo fino al primo dopoguerra, l'Italia non aveva ancora assunto una forma moderna né in termini civili né culturali. Istituzioni pubbliche, economia e società non avevano una reale integrazione né una sintesi nello stato. Lacune queste alle quali, anche secondo un ampio fronte di intellettuali e artisti, avrebbe dovuto rimediare, in un modo o nell'altro, la "rivoluzione fascista". Le illusioni furono foriere di autentiche catastrofi, ma per tre lustri, fra il 1922 e il 1936, l'idea permase, alimentando una molteplicità di sforzi che, dalla metà degli anni '20, trovarono nell'architettura, orientata da impulsi classicisti poi anche razionalisti⁷, un punto d'incontro⁸. L'arte edificatoria divenne così, a vari livelli, come un'"opera totale", entro ordini presenti o imminenti, promossi e orchestrati dal sistema di potere che faceva capo ai vertici del nuovo regime e al suo "architetto" (fig. 2). In Italia, quello che Corrado Maltese ha chiamato «il dramma dell'architettura»⁹ si sviluppò, infatti, per contrappunti fra posizioni fasciste, infra-fasciste e antifasciste, prima che la svolta dello stile Littorio di Marcello Piacentini tacitasse i suoi concorrenti o ne scemasse il numero¹⁰.

3. Memorie cubiche

Persico fu parte (e infine, come vedremo, vittima)¹¹ di quello stesso «dramma». Ma, per tornare agli anni suoi d'inizio, non gli era stato facile trovare la propria strada. L'ambiente culturale napoletano, dominato da Benedetto Croce, l'aveva indirizzato alla moderna idea di libertà e a un pubblico esercizio delle facoltà intellettuali, eppure una certa inquietudine caratteriale lo portava a leggere con passione anche antichi scrittori "reazionari", come Joseph De Maistre e Louis De Bonald, e letterati spagnoli (fino ai simbolisti, in specie Juan R. Jiménez), in cui riconosceva gli estremi donchisciotteschi di un eroismo antimoderno, correlato a una fede cattolica posta di là dal tempo.

L'ansia metafisica costituiva, infatti, una parte del suo essere, ed egli la univa alla vocazione letteraria (fra la prosa e il verso), come nel saggio *La città degli uomini d'oggi*¹², del 1923, in cui l'immagine fondamentale è quella della "città cubica" celeste, che sovrasta quella informe terrestre.

L'architettura gli sembrava, infatti, una sorta di algebra fra la terra e il cielo, che l'attraeva e gli dava l'impulso a rivedere il suo individualismo. A Napoli, del resto, si era acceso un interessante dibattito sul modernismo, da cui erano

⁷ Barocchi 1998, pp. 135-202.

⁸ Gentile 2007.

⁹ Maltese 1960, pp. 399-433.

¹⁰ Melograni 2008, pp. 85-185.

¹¹ Camilleri 2012.

¹² Persico 1964, vol. I, pp. 295-311.

scaturiti interventi edilizi ed urbanistici¹³. Era un suggerimento. Ma rimanere in città non avrebbe allargato la sua prospettiva. Sentiva che non si trattava più di assumere una posizione speculativa nei confronti dell'arte, dell'etica o della storia, come faceva Croce, ma di andare verso un mondo che stava mutando rapidamente in modalità e qualità di pensiero:

Imprendere un'opera qualunque, confidando solo nelle proprie forze è come pretendere di far rotare con la forza del mignolo gli astri pel cielo. Ma l'azione del solitario può unirsi al travaglio del mondo. Tutti gli atti, anche i più imponenti, trovano nella comunità la vita¹⁴.

Non aveva però maturato ancora alternative da proporre a nessun livello, privato o pubblico. E il caso, in quell'incerta condizione di spirito, lo soccorse e insieme lo dannò. Dopo la leva militare, infatti, aveva accettato di operare come "informatore" di politica internazionale (conosceva il francese a sufficienza) per un poco chiaro "servizio speciale" di Stato, svolgendo, dai primi del 1922, attività di vario tipo in sedi diplomatiche, tra cui l'ambasciata italiana a Mosca¹⁵. Nel frattempo era divenuto corrispondente epistolare di Piero Gobetti¹⁶ (attestato sulle note posizioni antifasciste) e collaboratore della «Rivoluzione liberale», poi del «Il Baretto». Il che, dopo la marcia su Roma, fu fonte di un profondo senso di colpa. Poté, in compenso, soggiornare a Parigi, Berlino o appunto a Mosca, e osservarvi gli avanzamenti edilizi e urbanistici; accostarsi alla vita culturale; procurarsi riviste. In seguito gli amici si sarebbero stupiti per la sua conoscenza di quei luoghi.

Avrebbe voluto essere uno scrittore, ma dai viaggi comprese che era in corso quella rivoluzione dell'immaginario della quale si è fatta menzione. Nuove arti, nuovi contesti sociali prendevano corpo. Bisognava studiarli. L'umanesimo o restava donchisciottesco o doveva mutare i suoi modi. Nel primo caso, c'era troppo da perdere. Gli acquisti, nel secondo, potevano essere enormi. Percepiva, insomma, prima di tutto in sé stesso, una crisi di senso e di valori. Lasciò così il suddetto "servizio" nel 1924. E si impegnò in attività politiche che, nonostante fosse nota la sua ferma fede cattolica, gli fecero guadagnare in questura un incartamento che l'indicava quale agitatore «socialista». In ogni modo stava cambiando. E, nel 1927, dopo molte altre incertezze (si era iscritto alla Facoltà di Giurisprudenza, ma non si sarebbe laureato; aveva accondisceso a un matrimonio non desiderato, da cui era già nato un figlio), prese la decisione di lasciare Napoli per Torino.

La scelta non fu facile e ebbe anche caratteri autopunitivi, perché, seppure egli, in quanto già amico di Gobetti, poté subito accedere agli ambienti d'una borghesia "principesca" – che era in grado di trattare col governo fascista

¹³ De Seta 1987.

¹⁴ Persico 1964, vol. I, p. 303.

¹⁵ Camilleri 2012, pp. 114-125.

¹⁶ Persico 1964, vol. I, pp. 312-358 [*Lettere a Piero Gobetti (1924-1925)*].

dall'esterno e dall'interno, e averne, in caso di dissidi, il minimo danno (ma i tempi sarebbero cambiati) –, prestava opera, neppure di operaio, bensì di uomo delle pulizie, nello stabilimento Fiat del Lingotto, menando una misera vita in stanze in affitto. Quell'abbassamento, che mise a serio rischio la sua salute, fu comunque utile per portare a compimento il processo di revisione di sé, fino a fargli maturare l'idea di abbracciare la causa di una modernità rifondata moralmente sulla base dei valori della civiltà industriale dell'Europa moderna.

4. *Lingotto e oltre*

Proprio in quel momento la città della Mole attraversava un periodo particolarmente favorevole. Nel 1928 avrebbe ospitato l'Esposizione Internazionale, ma poteva contare, soprattutto, sulle iniziative economiche e sul mecenatismo di Riccardo Gualino, uno dei massimi industriali e finanzieri italiani. Giuseppe Pagano e Gino Levi Montalcini stavano progettando il Palazzo per Uffici Gualino, uno dei primi edifici di stile razionalista in Italia¹⁷. E, attorno a Gualino stesso, nelle sue grandi ville, e nei migliori salotti cittadini si incontravano, appunto, architetti, pittori, letterati e critici, noti o in via di divenirlo, come, oltre ai menzionati Pagano e Levi Montalcini, anche Giuseppe Sartoris, Felice Casorati, Gigi Chessa, Carlo Levi, Mario Soldati e Lionello Venturi.

Nel volgere di qualche mese, la contessa Soldati e altri amici trovarono a Edoardo un impiego alla casa editrice Fratelli Ribet e presso Stefano Bricarelli, fondatore e direttore (ma anche fotoreporter e impaginatore) del mensile «Motor Italia», finanziato dalla Fiat. Non pare che, nel secondo caso, Persico partecipasse al lavoro redazionale, ma poté valutarne le forme e le tecniche in rapporto alle riviste raccolte in Francia, Germania e Russia¹⁸. Trasformava ora le sue prime velleità di scrittore in attività svolte nell'ambito dell'editoria, assecondando così il nuovo immaginario che aveva presentito sorgere in Europa, e che gli appariva dal grande complesso del Lingotto:

Questa fabbrica sembra esistere in sé come un'idea morale, come un esempio di struttura delle leggi. Certamente questo aspetto ha condensato in una materia intelligibile un travaglio secolare. Pare che gli sforzi di infinite generazioni si siano conclusi in una norma d'economia, da cui nasce un'impressione di bellezza per l'identità della cosa e della sua funzione¹⁹.

¹⁷ Pagano 2008, pp. XXVIII-XL.

¹⁸ Tentori 2006, p. 57. La ricerca ridimensiona la partecipazione di Persico alla redazione della rivista di Bricarelli. Ma va ricordato che, proprio su di essa, apparve, nel dicembre 1927, l'articolo *La Fiat: operai* (cfr. *infra*, nota 19), il quale costituisce un "manifesto" personale anche in termini estetici.

¹⁹ Persico 1964, vol. II, p. 3 [«Motor Italia», dicembre 1927].

Non era un ammiratore dell'industria per l'industria. Percepiva però, nel mondo cui essa dava vita, la imminenza di una nuova rivelazione spirituale: «Come lo stile delle cattedrali: queste officine hanno concluso la ricerca del divino in un momento della storia»²⁰. La futuribile pista di collaudo delle automobili, che l'ingegner Giacomo Matté Trucco aveva progettato a copertura dello stabilimento, gli sembrava la corona d'un re (fig. 3). Un'immagine che, pur di una qualche ingenuità, costituiva il cardine di una religiosità rimeditata e in trasformazione a contatto col mondo. La «città cubica» assumeva adesso caratteri insieme fisici e metafisici ma, soprattutto, funzionali.

Nutriva, insomma, ancora aspettative su un piano superiore al visibile. E il suo donchisciottismo si mutava nel consentire a un ordine nuovo – affine all'immaginario di *Metropolis* (1927) di Fritz Lang (fig. 4) –, che aveva come modello ispiratore, non l'Italia di Mussolini, bensì, appunto, l'Europa, pensata come comunità industriale-spirituale: «La crisi del dopoguerra non si è limitata a schiudere agli artisti la strada delle discipline morali. In realtà, i nostri tempi hanno posto un nuovo problema, quello della civiltà europea»²¹. Si trattava di una trasformazione a cui bisognava assegnare dei fini e dei mezzi adeguati, e lavorare intensamente onde creare, con essi, uno stile.

Mentre così saggiava le “geometrie complessive”, anche urbane, della modernità (avrebbe sempre considerato la città di Torino come un modello etico ed estetico), non rinunciava all'ideale di un umanesimo personalista e in fondo ancora romantico-crepuscolare, che scoprì di condividere con alcuni giovani artisti i quali si proponevano di ritornare a uno stile, tra impressionista e intimista, che fosse capace di narrare senz'orpelli le vicende della vita quotidiana (se ne può avere una idea scorrendo le pagine di alcuni racconti di Soldati²²). Fu in breve amico di Enrico Paulucci e di altri pittori (tra cui la inglese Jessie Boswell), ma anche di Nicola Galante, Francesco Mezio e dei già menzionati Chessa e Levi (fig. 5), i quali, riunitisi ormai da qualche tempo intorno a Venturi e nello studio di Casorati, lo elessero critico-maieuta del loro gruppo, denominato «I Sei di Torino»²³.

«I Sei» erano avversi allo stile plastico novecentista (che si trovava, fin dalle sue origini, in piena sintonia col regime e che, in quel momento era, grazie alla Sarfatti, all'apice del successo) e debuttarono nel capoluogo piemontese con una collettiva del 1929, ripetuta, lo stesso anno, a Genova. La copia della *Olympia* di Manet, che indicava l'entrata della prima mostra, era una dichiarazione di poetica e insieme di appartenenza a una pratica dell'arte libera da canoni o ideali prestabiliti, e implicitamente affine a un ideale “architettonico” mobile e privo di qualsiasi nota ideologica. Un orientamento che Persico propugnava poiché

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Persico 1964, vol. I, p. 41 [*Risposta a Gringoire*, inedito dell'autunno 1927].

²² Soldati 2009.

²³ Bandini 1998.

si mostrava attento alle forme come a un universo morale e non estetico, ove l'impegno dell'artista a prender parte alla vita era la garanzia che il suo lavoro mantenesse una misura di civiltà e credibilità consone alla modernità europea:

Ad un osservatore superficiale questi pittori sembreranno i più diversi e contraddittori fra loro, e il gruppo sembrerà una specie di cabala; ma l'uomo avvertito vi scorgerà facilmente un altro di quei movimenti di cultura non provinciale che hanno in Torino una tradizione assai recente, ma nobile. Noi chiameremo, perciò, europei questi pittori, che nel campo delle arti figurative si possono assegnare alla corrente di idee promosse da Lionello Venturi [...] ²⁴.

Lo stile gli pareva l'uomo «in quello che ha di più profondo»²⁵, sicché l'*esprit nouveau* di Apollinaire (nel 1930 avrebbe celebrato il poeta francese come «Arcangelo dell'arte europea moderna»²⁶) e l'Arlecchino picassiano dovevano palesare caratteri vissuti personalmente, nei quali si potevano trovare delle «occasioni»²⁷ di senso, che portavano la «sincerità» dell'antico spirito «vociano» (aveva pubblicato un libro di Giuseppe Prezzolini in un'impresa editoriale, *Biblioteca di Edoardo Persico*, spentasi però sul nascere²⁸) a dialogare con cantieri intellettuali moderni. Il suo stesso stile risentiva di quell'orientamento. Pur sempre sorvegliato e essenziale, esso si faceva più sciolto e disponibile a descrivere il mondo. Mentre il giudizio, benché sempre sottile, pareva ricavato dal contatto diretto con le cose. Lirismo e cronaca ne vestivano le polarità costitutive.

Intanto aveva avuto accesso allo studio del menzionato architetto Sartoris, un altro esponente di punta del razionalismo. E il contatto aveva arricchito le sue conoscenze delle nuove progettazioni²⁹, sospingendolo ancor più verso il presente, ma sempre cercando una verità umana, che era necessario portare alla luce. Si trattava, a volte, di «quadrare il cerchio» fra ideali diversi, ma infine si sarebbe avuto un allineamento pratico, che li avrebbe raccolti in un unico progetto:

il nostro tempo sta elaborando il suo spirito delle leggi e la sua ragion pura. [...] La fede in quest'opera lenta e inevitabile è il fatto centrale che mi appassiona: noi non diciamo che dopo di noi sarà il diluvio, ma il principio di quel mondo che ci ostiniamo a chiamare moderno³⁰.

²⁴ Persico 1964, vol. I, p. 79 [*I sei pittori di Torino*, I, «Le Arti Plastiche», luglio 1929].

²⁵ Ivi, p. 31 [*Lettera a sir John Bickerstaff*, «Il Baretto», giugno 1927].

²⁶ Ivi, p. 86 [*Estremi*, «Belvedere», gennaio 1930].

²⁷ Il termine va riferito all'impiego che ne fa, in poesia, Eugenio Montale [*Le occasioni*, 1939].

²⁸ Persico 1964, vol. I, pp. 348-358 [*Il «Baretto», la Fiat, la «Fratelli Ribet», la «Biblioteca di Edoardo Persico»*].

²⁹ Barocchi 1998, pp. 173-175.

³⁰ Persico 1964, vol. I, p. 31 [*Lettera a sir John Bickerstaff*, «Il Baretto», giugno 1927].

5. *Tra la vita e la forma*

Attraverso gli ambienti e i sodalizi torinesi entrò in rapporti con Pietro Maria Bardi, sostenitore della primissima ora del fronte razionalista. Questi, sull'onda del successo dei «Sei», gli offrì di trasferirsi a Milano a dirigere la sua galleria in via Brera e anche a collaborare alla rivista «Belvedere»³¹, da lui stesso fondata. All'inizio del 1930, il passo era fatto e la prima mostra da Bardi fu “Soffici e Carrà”: due artisti ai quali Persico attribuiva una interpretazione vitale e antiretorica della tradizione pittorica italiana. Prese, inoltre, a collaborare a «La Casa Bella», mensile di arredamento e di architettura, al quale Guido Marangoni, nel 1928, aveva dato vita e impulso.

Per conto di Bardi si mise anche in contatto col gruppo fiorentino di Ottone Rosai, Berto Ricci, Dino Garrone³² e altri, che si basava sull'idea che il fascismo potesse risolvere ogni conflitto sociale e culturale attraverso il dialogo fra modernità e tradizioni popolari. Ma ciò che l'attraeva in quel gruppo, di là dalla questione politica, che in quei termini certo non lo appassionava, era il rustico espressionismo di Rosai, le geometrie politico-spirituali di Ricci e, soprattutto, la prosa e la personalità irrequieta di Garrone (i cui racconti parevano, alle volte, sceneggiature di film)³³. Si trattava di un laboratorio al quale forse ritenne di poter dare un proprio indirizzo. In realtà fu un reciproco fraintendimento, di cui rimane una traccia nell'opuscolo *Il Rosai*³⁴, pubblicato nel 1930.

Legami profondi si crearono, invece, con l'ambiente milanese, ove si fece apprezzare per la capacità di svolgere la funzione di comune denominatore fra le tante ricerche artistiche in corso. Il precedente di Torino lo induceva, infatti, a assecondare le prove neofauviste e primitiviste – affini, nello spirito, a quelle dei «Sei» e dei fiorentini – dei giovani pittori riconducibili al chiarismo (Umberto Lilloni, Adriano Spilimbergo, Angelo Del Bon, Francesco De Rocchi, Renato Birolli, Aligi Sassu)³⁵ (fig.6), ma anche a prestare, in parallelo, attenzione alle arti applicate (fiorenti in scuole ed in studi di progettazione), e, insieme a queste, al teatro, alla fotografia, al cinema. Scriveva: «sotto le tendenze più varie si delinea una unità morale, comune a moltissimi giovani»³⁶.

Nello stesso 1930, Bardi si trasferì a Roma (ne vedremo fra poco la ragione) ove avrebbe diretto una nuova galleria d'arte. Egli propose perciò a Persico di rilevare gli spazi espositivi di via Brera. Persico, però, non ne aveva i mezzi economici e si rivolse ai facoltosi fratelli Ghiringhelli e a Daniele Roma, che lo finanziarono. Vi fu allora un rapido trasferimento dei locali dal numero civico 16

³¹ La rivista appoggiava il razionalismo in architettura, cfr. Cavallo 1998.

³² Persico 1964, vol. I, pp. 372-389 [*Il triangolo intorno a Persico: Garrone, Ricci, Rosai*]; e Bucchignani 1994, pp. 119-122.

³³ Garrone 1944.

³⁴ Bucchignani 1994, pp. 122-139.

³⁵ Pontiggia 2006.

³⁶ Persico 1964, vol. I, p. 129 [*Via Solferino*, «L'Ambrosiano», settembre 1931].

al 21. E, nella circostanza, fu trovato un accordo con Pietro Lingeri, architetto di orientamento razionalista, per tutti i lavori di allestimento. Nacque così, nel novembre 1930, a un passo dalla Pinacoteca e dall'Accademia di Belle Arti, la Galleria del Milione (fig. 7), con attigua libreria: uno spazio in breve prestigioso nel quale, fra mostre e conferenze, si sarebbe colta tutta la complessità che il suo direttore annetteva alla ricerca etica e estetica di uno stile moderno.

6. *Orizzonti separati*

Ma complessa era, in quel momento, l'intera vita pubblica italiana, specialmente in ambito politico. L'unicità del partito al potere non risolveva gli antagonismi, che, anzi, si sviluppavano al suo interno in molteplici modi. In particolare, la centralità rivestita dall'architettura per fini affermativi del regime faceva sì che in essa trovassero risonanza orientamenti diversi e persino opposti³⁷.

I fronti, pur a volte intrecciati in grandi cantieri comuni, come la nuova Università di Roma, erano, fra Milano e la capitale, essenzialmente due. Quello tenuto da Marcello Piacentini, fautore di un'architettura che nelle sue forme e dimensioni tendeva a esprimere in modo gerarchizzato i rapporti fra le classi sociali, rappresentando il fascismo secondo il principio del «lusso necessario» (la sua rivista era «Architettura»); dall'altro quello di matrice razionalista, già del «Gruppo 7» (le riviste erano «La Casa Bella» e «Belvedere»), che, partendo dalle rivoluzioni reali prodottesi con la Grande Guerra³⁸, opponeva alla ideologia del «lusso necessario» un atteggiamento ispirato a «l'orgoglio della modestia»³⁹. Principio che non era solo morale, ma estetico, nel senso che «modestia» significava aderenza «orizzontale» a una società plasmata dalle sue effettive facoltà produttive e non dalle mire celebrative e gerarchicamente «verticali» del regime⁴⁰.

Stringendo l'immagine su Milano, che era il più sviluppato complesso produttivo della nazione, si può affermare che, di massima, vi fosse, da un lato, il novecentismo classicista di Giovanni Muzio (artefice del Palazzo della Triennale [1933]), dotato di un'identità sua propria, ma anche organico all'orientamento piacentiniano; dall'altro la giovane tendenza razionalista, suddivisa fra le posizioni, quasi futuribili, di Giuseppe Terragni, Luigi Figini, Gino Pollini e altri, e quelle, più sociali, di Pagano. In posizione intermedia, agiva Gio Ponti, il quale svolgeva una funzione di garante dell'equilibrio fra le diverse tendenze, che faceva conoscere dai fascicoli di «Domus», da lui diretta.

³⁷ Melograni 2008.

³⁸ Maltese 1960, pp. 399-413.

³⁹ Persico 1964, vol. II, p. 231.

⁴⁰ *Ibidem*.

Maltese ha rilevato una convergenza comune al vertice del regime:

Archi romani e facciate monumentali erano la traduzione, in termini plastici, dell'ossequio [...] al poter centrale [...]; superfici nude e piane, angoli retti, geometricità, "moralità" artistica e fedeltà a un principio razionale, dovevano fatalmente porsi come la traduzione dell'ossequio [...] a un intelletto superiore, facilmente identificabile con l'intelletto del "capo"⁴¹.

Eppure, nel secondo caso, le ambiguità si sarebbero spinte fino divenire una "critica", seppure all'interno del regime stesso, decisa a giocare le proprie carte nella speranza di mutarlo in un vero progetto sociale e in un laboratorio moderno, in cui si confrontassero diversi orientamenti culturali⁴².

7. *Oltre le forme*

Tornando al Milione, va detto che la direzione di Persico durò tre mesi (fino al febbraio 1931), per un totale di otto mostre: "Ottone Rosai", "Studi di artisti lombardi noti e giovanissimi", "Francesco di Terlizzi 'carabiniere'", "Ubaldo Oppi 1913-21", "A. Atanasio Soldati e Luigi Spazzapan", "Tullio Garbari", "Lucio Fontana", "Adriano Spilimbergo". Si trattava di artisti che avevano in comune solo, o prevalentemente, una instabilità stilistica derivante dalla scelta di assimilare e riproporre, mescolandole fra loro, diverse correnti formali dell'Ottocento-Novecento e persino di epoche assai più remote, come il basso Medioevo (Garbari). Le loro prove offrivano, soprattutto, l'immagine di un umanesimo "integrale", in cui il mestiere dell'artista era vissuto da un lato accettando la "insufficienza" della creatura umana, dall'altro facendosi centro di raccolta di quella stessa insufficienza in un processo di ridefinizione continua dell'Io "oltre le forme".

8. *Il passaggio di Enea*

La rinascita dell'Io come sintesi raggiunta attraverso la dispersione dei valori e dell'identità personale, fino a essere «una poesia di mattino pasquale... libera come i corpi gloriosi»⁴³, era il contenuto di una conferenza, tenuta da Persico nel 1931 nei locali del Milione, in cui riconosceva l'annuncio di un umanesimo «cristiano» nella figura dell'Enea di Virgilio: emblema, col venir meno della religione pagana, «di

⁴¹ Maltese 1960, pp. 399-400.

⁴² Danesi, Patetta 1976.

⁴³ Persico 1964, vol. I, p. 117 [*I pittori del Sacro Cuore*, inedito del 1931].

una più verace vita spirituale»⁴⁴. Un umanesimo che, inquadrato retroattivamente in quel contesto, appare affine alla pittura neoprimitivista di Garbari e, soprattutto, all'opera di Lucio Fontana: certo il più ostico ed inquieto di tutti gli artisti con cui Persico era in contatto, e il più dotato di "mano" (Adolfo Wildt l'avrebbe voluto come proprio successore sulla cattedra di scultura a Brera), ma, al tempo stesso, il principale nemico di tale sua qualità.

Pareva a Persico che, in Fontana, la forma, sollecitata, appunto, dalla ricerca «di una più verace vita spirituale», sfuggisse continuamente alla forma in un perenne confronto con i materiali usati (dal catrame dell'*Uomo nero* [1930] alle figurette in terracotta dipinta, ai graffiti su tavolette di cemento (figg. 8-10), come se si trattasse di un Arlecchino che «digeriva» l'«oggetto» in modo sempre diverso e, a cose fatte, ritrovava però intatta e disponibile la purezza del proprio principio di attività creativa⁴⁵. Era lo stesso suo *modus operandi* nella critica, il quale dava luogo a una continua revisione del giudizio, ottenuta però con uno stile fermo, preciso, stabile in profondità quanto scorrevole in superficie. Lo stile di un moralista a contatto senza tregua con la vita moderna.

Mai forse come nei mesi in cui aveva diretto il Milione, Edoardo era stato davvero se stesso. Ma il suo orientamento a riunire artisti così differenti non convinceva affatto i Ghiringhelli, decisi a fare, invece, della galleria la vetrina di un razionalismo declinato fra le nascenti esperienze astrattiste in pittura (che essi avrebbero mostrate, poco più tardi, proprio al Milione, con la mutazione stilistica di Soldati e con Luigi Veronesi, Mauro Reggiani, Mario Radice e Osvaldo Licini; il teorico ne sarebbe stato Carlo Belli⁴⁶) e committenze di grandi cantieri per l'edilizia, affidate a architetti razionalisti, fra i quali figuravano i citati Lingeri, Terragni, Figini, Pollini e altri ancora.

9. Più in là

Persico si separò dai Ghiringhelli nell'unico modo possibile: con rancore. Ma la pur breve esperienza condotta come direttore della galleria gli aveva fruttato un chiarimento: avrebbe dovuto spingersi di più nel contesto sociale, anche di là dall'arte, più o meno tradizionalmente intesa. Il giornalismo fu perciò uno sbocco quasi obbligatorio, anche per poter guadagnarsi da vivere. Nel periodo 1931-1934 contribuì a quotidiani e periodici e soprattutto a «La Casa Bella», nella cui redazione divenne molto influente. Dal 1933 avrebbe unito, inoltre, al giornalismo, una vasta attività di autore d'impaginazioni, manifesti, annunci, pannelli murali, marchi pubblicitari e copertine.

⁴⁴ Ivi, p. 71 [*Invenzione cristiana di Enea*, conferenza, Milano, gennaio 1931].

⁴⁵ Ivi, pp. 150-151 [*La "Vittoria" di Fontana*, «La Casa Bella», agosto 1932].

⁴⁶ Bortolotti 1982, pp. 151-158.

Era quasi un benestante (doveva comunque provvedere alla moglie e ai figli, ne aveva avuto anche un secondo). Eppure era sempre lo stesso. Vestiva bene (prediligeva i cappelli, di cui era sempre provvisto), e, come a Torino, frequentava i salotti di una borghesia ricca, colta e inquieta. Prendeva parte a dibattiti (forse qualcuno una sera lo riconobbe per averlo visto a Mosca, ma certo si sbagliava; anche la questura ogni tanto si faceva sentire da Milano o da Napoli); era sempre brillante, informato, acuto e ironico nel giudizio. Ma era ancora attento in sé, come un “uomo della folla” alla Edgar A. Poe⁴⁷, a quella rivelazione spirituale percepita davanti al Lingotto.

La sentiva per le vie, sui tram, al Caffè Craja o al Mokador, realizzati in stile razionalista; nei negozi con le prime produzioni di qualità in serie, nelle mostre d'arte a Milano, a Monza o altrove; negli edifici, rifatti o alzati dai suoi amici architetti⁴⁸. Forme dipinte, scolpite, modellate, progettate o già messe in produzione costituivano un *Maelström* che pareva sempre indicargli: *più in là*⁴⁹.

Si persuase che l'architettura avrebbe dovuto unire le memorie culturali più significative alle esigenze della società di massa, tenendo conto di «viaggiatori in tram: operai impiegati, povera gente per la quale gli architetti italiani prepareranno le case popolari, gli alloggi minimum, i mobili combinabili»⁵⁰. Il razionalismo autoctono – percorso da alcune fondamentali intuizioni di Antonio Sant'Elia⁵¹ – avrebbe trovato la propria strada nel dialogo serrato con la realtà e, insieme, con le opere e le idee dei maggiori architetti internazionali, come Mies van der Rohe, Walter Gropius, Alvar Aalto, Le Corbusier, Richard Neutra o Frank Lloyd Wright, ai quali dedicò articoli che danno l'idea della ricerca di un punto di mezzo che evitasse tutti gli eccessi⁵².

La nomina a condirettore di «Casabella» (già «La Casa Bella»), nel 1934, fu un punto di arrivo e di ripartenza, come lo era stato per Pagano, che aveva assunto la direzione della rivista un anno prima⁵³.

10. *Dominio del nero*

Purtroppo molte vicende erano contemporaneamente in corso. Dopo anni di celati antagonismi, i regolamenti di conti nel regime vedevano, nel 1934, un amico e già sodale di Mussolini, Leandro Arpinati, finire al confino di Lipari. E una sorte analoga era toccata, nel 1931, al citato Gualino, dopo che il suo

⁴⁷ Celebre racconto incentrato sul tema del “doppio”.

⁴⁸ Bortolotti 1982; Negri, Bignami 2012.

⁴⁹ Montale 1977, p. 99 [*Maestrone*, in *Ossi di seppia* (1925)].

⁵⁰ Persico 1964, vol. II, p. 101 [*Un ideale*, «La Casa Bella», ottobre 1932].

⁵¹ Ivi, pp. 26-30.

⁵² Ivi, pp. 171-220.

⁵³ Pagano 2008; Astarita 2010.

impero economico-finanziario era stato in gran parte espropriato e smembrato per decreto governativo. Il clima risultava avvelenato dal conflitto fra i grandi gerarchi, come Roberto Farinacci, sostenitore di Piacentini, e Giuseppe Bottai, sostenitore del razionalismo (che aveva voluto Bardi alla Galleria di Roma: ecco il senso della sua partenza da Milano). Nel 1933 Italo Balbo, il quale minacciava di "fare ombra" al duce, era stato nominato Governatore della Libia.

Mussolini, nel marzo del 1934, impose, inoltre, che si tenesse, in forma di plebiscito sul regime, un simulacro d'elezioni politiche volte a ricompattare il suo potere⁵⁴. Seguì un sempre maggior controllo poliziesco sulla società civile. Cominciava la tragica mutazione dall'autoritarismo in totalitarismo, che si ripercosse anche sulle arti. Vi fu la caduta rovinosa del *Novecento italiano* della Sarfatti, che aveva costituito la vetrina della cultura fascista e l'immagine moderata del duce. Il Manifesto della pittura murale (1933) di Sironi poneva, infatti, fine all'«arte borghese» da cavalletto a favore di un'arte organica ai valori fascisti⁵⁵. Che poi questo fosse un modo per salvare il salvabile dagli attacchi della corrente di Farinacci è questione che ribadisce la durezza dei tempi.

11. *Di stanze*

Pagano, onde ridurre il settore d'infiltrazione e manovra espansiva di Piacentini e dei suoi in campo milanese, intendeva presidiare con «Casabella» un ipotetico "centro", difeso, sul fianco "destro", da Gio Ponti, titolare di «Domus» (che era la comune editrice), il quale garantiva un legame col classicismo novecentista di Muzio; e, sul "sinistro", da Persico, il cui prestigio presso i giovani artisti e architetti ne faceva un ideale contrappeso. Considerato il suo magistero "morale", Persico era inoltre un argine contro gli eccessi che potevano sorgere da spiriti inclini al lavoro sulle pure forme e non sulla rispondenza di ogni nuovo progetto ad effettive necessità sociali.

Con questa strategia Pagano (che aveva udienza anche presso Mussolini, ma il cui punto di riferimento era Bottai) giocò tutte le sue carte in una lotta che, pur fattasi in seguito disperata e che lo vide, infine, sconfitto (avrebbe pagato con la vita la sua coerenza), parve avere, per un momento, successo. Le polemiche suscitate dal concorso per la costruzione della nuova stazione di Firenze (1933), videro Mussolini propendere per il progetto del Gruppo toscano (Giovanni Michelucci, Nello Baroni e altri). Bardi, pronto a cogliere la palla al balzo, aveva subito affermato: «l'architettura della nuova via deve essere

⁵⁴ Salvatorelli, Mira 1963, pp. 539-585.

⁵⁵ Sironi 2000, pp. 43-46.

razionale o per meglio dire decisamente moderna [...] aderente al fondamento della vita morale e intellettuale dell'insegnamento fascista»⁵⁶. La Triennale del 1933 aveva marcato, a sua volta, una riscossa della architettura razionalista.

Il disegno di Pagano era chiaro a Persico, il quale aveva già dedicato a «Casabella» molte energie anche in veste d'impaginatore (lavorava persino in tipografia) (fig. 11)⁵⁷. L'obiettivo comune era di pervenire a uno stile moderno, capace di recepire molteplici valori, in una virtuosa reciprocazione di stimoli con la società. Egli però recava istanze maggiormente immaginative e libere di quelle che Pagano stesso ammetteva nell'arte in generale, e tale fatto fu all'origine di una coabitazione non sempre facile nella redazione della rivista⁵⁸. Persico cercava un soggetto morale, un Io, sensibile a tutte le influenze, ossia un Arlecchino capace di individuarsi in modo mobilissimo fra diverse funzioni espressive e progettuali. Per Pagano «Casabella» era, invece, il luogo di una mediazione tra le forme e le istanze politiche, non per timore di spiacere a qualcuno, ma per il fine di persuadere dei suoi fini un numero sufficiente di notabili fascisti e di imprenditori.

In una prospettiva o nell'altra, con l'incalzare dei tempi e la lotta dal gruppo razionalista all'interno del regime, bisognava rompere la barriera fra le idee e i fatti, fra il pensare e l'agire. La modernità doveva divenire una realtà a portata di mano. L'accumulo di materiali, che Apollinaire aveva associato allo *esprit nouveau*, doveva essere «digerito» da una «pratica». «La profezia: la cavalla ardente, che non è mai stata dominata», essere domata da una riforma sociale del gusto⁵⁹.

12. Trasparenze

Persico, in realtà, non era un architetto, non possedeva la «tecnica manuale del disegno»⁶⁰, ma la abitudine alla composizione di «Casabella» lo portò a concepire, in collaborazione, soprattutto, con Marcello Nizzoli, progetti d'allestimenti pubblici di grandi dimensioni o anche più limitati (si trattava prevalentemente di studi professionali o appartamenti), ove l'esperienza di «costruzione» tipografica, tradotta nelle tre dimensioni dello spazio, creava «ritmi di una purezza quasi assoluta»⁶¹.

⁵⁶ Pagano 2008, p. XL.

⁵⁷ Persico 1964, vol. II, pp. 331-334 [*Persico a «Casabella»*].

⁵⁸ De Seta 1985, pp. 51-59.

⁵⁹ Persico 1964, II, pp. 167-168 [*Programma 1934*, «Casabella», novembre 1933, firmato anche da Pagano e Palanti].

⁶⁰ Pagano 2008, p. 143.

⁶¹ Ivi, p. 144.

Nel 1934, cercando di interpretare, a suo modo, la situazione, aveva realizzato, con Nizzoli, sotto la Galleria Vittorio Emanuele a Milano, per la campagna elettorale del plebiscito voluto da Mussolini, una struttura espositiva enorme di tubi Mannesmann, su cui erano fissati, come su assi cartesiani, grandi pannelli con fotografie e frasi del duce (fig. 12). L'opera era leggibile in due modi: da un lato poteva far pensare al regime come al sostegno di ogni evento che riguardasse il futuro dell'Italia, dall'altro che il regime stesso e il suo fondatore vi fossero sostenuti più come mezzi che come fini. La struttura era molto più "estesa" dei messaggi politici che recava.

Diverso, per la sua stessa destinazione, era stato, invece, l'allestimento del Negozio Parker, a Milano, in Largo Santa Margherita, realizzato sempre con Nizzoli. Qui il rigore geometrico si univa a una particolare tecnica di illuminazione e gli espositori, fatti di parallelepipedi in metallo coi lati di vetro, disposti in orizzontale a diverse altezze, erano popolati di piccole sculture di varie tendenze stilistiche (fig. 13). L'insieme poteva ricordare uno spartito che la luce dissolveva in una sintesi superiore. (Era la soluzione che Terragni avrebbe sviluppato nella Casa del Fascio a Como [1933-1936], ove i piani della facciata palesano una sintonia con le ricerche dei chiaristi sulla luce).

In tali prove Persico non smarriva il suo percorso intellettuale: lo trasformava di volta in volta in nuove forme. E, del resto, per gli architetti professionisti come per lui, che appunto architetto propriamente non era, dare un indirizzo moderno all'Italia significava partecipare alle iniziative che, bandite dal partito e dal sindacato fascista o dai ministeri romani, periodicamente si ripetevano in molte città. Si trattava di occasioni in cui, sotto l'orbace diffuso o strutture temporanee monumentali, inneggianti al duce, si misuravano gli indirizzi del gusto contemporaneo. Ne era stata un caso la kermesse per il decennale della Rivoluzione Fascista, a Roma, nel 1932.

In questo quadro generale, si tenne, nell'estate del 1934, a Milano, nel Palazzo dell'Arte (sede della Triennale), la grande Mostra dell'Aeronautica Italiana: un settore militare e civile nel quale il regime aveva deciso di investire largamente e che doveva ricondursi ai mitici "primordi" della Grande Guerra. Persico vi partecipò, direttamente, in qualità di progettista e, criticamente, di recensore.

13. *Voli 1934*

Il lungo articolo su «Casabella» sottolineava il valore «estetico» e non ideologico della mostra⁶². Si trattava di un evento di cui, pur con cautela, si indicavano la autonomia e la capacità di attraversare i linguaggi della

⁶² Persico 1964, vol. II, p. 260 [*Catalogo della Mostra dell'Aeronautica*, Milano 1934].

comunicazione e dell'arte contemporanee. La facciata azzurra, del pittore Ettore Carboni, con il fascio littorio luminoso, in posizione centrale, ricordava lo stile del «manifesto reclamistico»⁶³. E, subito dopo, nel vasto ingresso, Giuseppe Pagano, Costantino Nivola e Giovanni Pintori avevano «dipinto un emblema della mostra e due piante topografiche del Parco [*intorno al Palazzo dell'Arte*]», realizzando, «nello stile del fotomosaico», «un'ala azzurra e un distintivo degli aeroplani intorno a un fascio ritagliato nella figura di Mussolini oratore»⁶⁴.

A seguire: «Nella sala dei "Precursori" – architetti Luigi Figini e Gino Pollini – sono documentati gli studi e i tentativi aeronautici da Leonardo da Vinci alle ultime mongolfiere»⁶⁵. E poco oltre: «Nella prima parte, sotto un tetto di nuvole si svolge un gioco di prospettive creato da pareti nere e da mezzi cilindri a curve paraboliche. Le superfici sono ricoperte da grandi riproduzioni fotografiche, in negativo, del Codice Atlantico». Nello stesso spazio vi erano anche «riproduzioni fotografiche di antichi testi che appaiono nelle loro proporzioni misteriose e indecifrabili [...], secondo gli schemi più "astratti" della nuova architettura» di «gusto [...] "metafisico"», o nello «stile della più raffinata pittura d'avanguardia, fra il "purismo" e il "surrealismo"»⁶⁶.

Proseguendo si entrava nei fatti della vita moderna: «La sala "Forlanini" – architetti G. L. Banfi, L. di Belgioioso, E. Peressutti, E. N. Rogers – evoca il ricordo di un'officina *fin de siècle*»⁶⁷. Mentre: «Nella sala dei "Primi voli" – architetti [*gli stessi*] – sono documentate le imprese aviatorie e i progressi tecnici compiuti in Italia dal più pesante dell'aria nel primo decennio del 1900»⁶⁸. Inoltre, immagini fotografiche, manifesti d'epoca, oggetti e altri documenti si trovavano attorno allo «scheletro del biplano» di Giovanni Caproni, rievocando, con «la tecnica di certe tele e cinematografie d'avanguardia, il clima liberty in cui si svolsero queste prime esperienze di volo»⁶⁹.

Era quindi la volta delle sale dedicate alla recente storia nazionale: «La sala dell'"Aviazione della guerra libica" – pittore Esodo Pratelli – è ispirata allo stile della Mostra della Rivoluzione [*Fascista*]. Le forme e i colori cercano di creare una atmosfera drammatica, nell'opposizione violenta dei toni e nella corposità dei volumi». Invece: «Nella "Sala D'Annunzio" – architetto Gino Frette – sono raccolti i cimeli aviatori del comandante, custoditi abitualmente sulla nave Puglia al Vittoriale. [...] Lo stile architettonico della sala è quello del razionalismo italiano»⁷⁰. Più in là: «La sala dell'"Aviazione della Grande Guerra" – pittore Mario Sironi – propone un esempio di architettura novecentista, in cui

⁶³ Ivi, pp. 260-261.

⁶⁴ Ivi, p. 261.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Ivi, pp. 261-262.

⁶⁹ Ivi, p. 262.

⁷⁰ Ivi, pp. 262-263.

la costruzione, al modo classico, è sentita come “peso” e i valori cromatici sono intesi come decorazione»⁷¹. Nella stessa, otto velivoli stavano fra i pilastri e «il fotomosaico celebrativo della guerra è pensato come una vasta decorazione murale». Vi erano poi i resti dell'aereo di Francesco Baracca esposti «con un senso vivissimo dei valori plastici»⁷².

Ancora avanti: «Le sale “Fascismo e aviazione” – architetto Luciano Baldessari – sono dedicate all'attività svolta dal fascismo per l'aviazione italiana», con vasti allestimenti scenografici d'avanguardia, dedicati agli «hangars per dirigibili»⁷³. Quindi, grazie a un ponteggio di tubi Mannesmann, che reggeva, in gusto industriale, tabelle, fotografie, diagrammi e altri sussidi didattici, si illustravano i principi fisici del volo e i loro sviluppi. «Le sale dell'“Aerodinamica” – architetto Franco Albini –, delle “Costruzioni aeronautiche” – architetto Renato Camus –, dei “Raids e dei Records” – architetto Giancarlo Palanti –, e del “Volo di massa” – architetti Giovanni Romano e Paolo Clausetti, pittrice Carla Albini – debbono essere considerate come un tutto uno [...]»⁷⁴.

Infine un idrovolante S. 55 campeggiava nell'area del «Volo di massa», conferendo un timbro “realista”, secondo il gusto della Nuova Oggettività tedesca, al percorso di mostra. Che proseguiva col «salone della “Crociera del Decennale” [compiuta da Italo Balbo nel 1933 con i già menzionati idrovolanti Savoia Marchetti S.55X] – architetto Giuseppe Pagano, scultore Arturo Martini, capitano F. Masoero – [...] una conferma del gusto “razionalista”, e una prova della sua validità a creare opere monumentali»⁷⁵. In aggiunta, una pensilina ondulata, che ricopriva il soffitto della sala, creava uno spazio ove la forma si fondeva dinamicamente alla vita, anche grazie alle grandi serie fotografiche variamente montate a parete e a un'imponente scultura murale di Arturo Martini.

Si raggiungevano quindi «“Aviazione civile, turismo aereo, posta aerea” – architetto Luciano Baldessari – [...], “Paracadute e mezzi di sicurezza” – architetto Eugenio Faludi – [...] “Volo a vela” e [...] “Alta velocità” – architetti G. L. Banfi, L. di Belgioioso, E. Peressutti, E. N. Rogers»⁷⁶. E si chiudeva con le sale delle «“Scuole aeronautiche” – architetto Piero Bottoni», che ripetevano, in modi più «propagandistici», i canoni delle precedenti»⁷⁷.

⁷¹ Ivi, p. 263.

⁷² *Ibidem.*

⁷³ *Ibidem.*

⁷⁴ Ivi, p. 264.

⁷⁵ Ivi, pp. 264-265.

⁷⁶ Ivi, p. 265.

⁷⁷ *Ibidem.*

14. *Termopili aeree*

Nel complesso le ossessioni espansioniste e nazional-popolari del regime e del suo “capo” incontravano un’aristocrazia intellettuale dotata di strumenti tecnici sofisticati che rendevano la Mostra dell’Aeronautica (come Persico aveva già fatto nella installazione sotto la Galleria Vittorio Emanuele) un pura creazione artistica. Più che una vetrina del fascismo pareva la realizzazione dell’*esprit nouveau* di Apollinaire, con la figura dell’architetto divenuta molto simile a quella adombrata da Le Corbusier e Ozenfan, e cioè artefice di un accordo, ancorché drammatico e avventuroso, fra arte, scienza e società. Una sorta d’essenza del costume di Arlecchino, che Enrico Burzio, collaboratore di «Casabella», nel saggio *Il demiurgo e la crisi occidentale*⁷⁸ (1933), aveva già descritto e che Persico traduceva nella Sala delle Medaglie d’oro (figg. 14-16).

In essa, con l’aiuto di Nizzoli, si era messo in gioco ottenendo un risultato che aveva avuto elogi qualificati (per esempio quello di Walter Gropius). E in effetti la disposizione a mezz’altezza dei materiali, su un reticolo di linee perpendicolari, fra stampe, fotografie e oggetti, impressionava per essere una poetica “formata” eppure *in fieri*, che aveva la leggerezza di un’opera persino segretamente autobiografica, capace di esprimere e di dilatare l’essenza dell’intera mostra per la particolare modalità di illuminazione, prodotta, in un ambiente privo di finestre, da punti-luce i quali, restando nascosti, creavano l’effetto di uno sfondo azzurro naturale, ma, al tempo stesso, immateriale.

La sala delle «Medaglie d’oro» – pittore Marcello Nizzoli, Edoardo Persico – è dedicata a ventisei aviatori italiani che meritavano questa distinzione. Gli ordinatori hanno evitato ogni rappresentazione retorica dei personaggi e dei fatti, preferendo che questi si esprimessero, per quanto fosse possibile, nella loro obiettiva realtà. Secondo questo criterio, per ogni «medaglia d’oro» è stata disposta una sufficiente documentazione fotografica: considerando l’osservatore come un testimone imparziale degli episodi eroici. Lo stile architettonico della sala si uniforma a questi presupposti di contenuto, risolvendosi in schemi nitidi e precisi⁷⁹.

In quegli schemi «nitidi e precisi» si coglieva un dialogo con Paul Klee, e con la metafisica, vibrante e definita, del neoplasticismo e di tutte le esperienze europee a essi affini: «si trattava – ha scritto Giulia Veronesi – di uno “spazio” architettonico intensamente magico, definito nel contrappunto ritmico dei bianchi e dei neri esaltati da una irreale luminosità azzurra, da notte lieve, diffusa da invisibili fonti»⁸⁰. Per la prima volta, Persico aveva conseguito un accordo essenziale fra tutte le parti del suo lavoro, dando a esse una consistenza stabile e dinamica, epica e lirica, e un contenuto storico e formale. Insomma era giunto a una «digestione» cui faceva riscontro una grande lucidità d’intenti.

⁷⁸ Burzio 1933.

⁷⁹ Persico 1964, vol. II, pp. 262-263.

⁸⁰ Ivi, pp. 162 sgg. [*Architettura e grafica di E. P.: opere e progetti 1934-1935*].

La vita moderna pareva trasformarsi in un pensiero architettonico aperto a tutti i linguaggi, con un'orchestrazione di materiali ove lo stile era un mezzo e non un canone preformato e l'immaginario subiva una continua riforma senza partizioni di generi.

Nel 1934-1935, apparve anche una serie di interventi critici destinati a lasciare il segno⁸¹. In essi Persico dichiarava che non si trattava neppure più della difesa della scuola razionalista, ma, secondo la «profezia» di Apollinaire, del «ripristino dello spirito d'iniziativa, per la chiara comprensione del proprio tempo»⁸². Era l'idea della architettura come essenza dell'arte, come «punto e a capo», memore però di ogni precedente. Nel dicembre del 1935, Edoardo realizzò anche una monografia di supplemento a «Domus», in cui dava una interpretazione della statuaria romana, da Cesare a Giustiniano, e della pittura parietale a Pompei, che aveva il carattere di una dichiarazione di poetica⁸³, e che appariva quasi come una mostra che un viaggiatore stesse visitando.

15. *L'altra Roma*

La monografia costituiva una traduzione formale delle riflessioni contenute nella conferenza su Enea «cristiano». La tesi era che l'arte romana non costituisse né una affermazione di realismo contro gli stilemi idealizzanti della Grecia classica né una negazione del soggetto in una opprimente architettura monumentale, bensì un insieme di mobili rapporti fra modelli diversi, compresi i due nominati. Vi si parlava di «impressionismo» degli Etruschi, scoprendo che gli stili e le categorie dell'arte otto-novecentesca potevano ritrovarsi, in termini di esigenze espressive, anche nell'Antichità, ed essere compresi nella loro concatenazione su base critico-funzionale. Diceva Baudelaire: «affinché ogni modernità sia degna di divenire antichità è necessario che la bellezza misteriosa che la vita umana vi mette involontariamente ne sia stata estratta»⁸⁴. Persico ne concludeva: «Da quale punto dovrà mettersi il pubblico per riuscire a vedere la scultura romana? Senza dubbio, da quello del gusto moderno»⁸⁵. Quel «gusto», infatti, era soprattutto uno stato di coscienza che non si faceva chiudere in direttive né di ordine politico né estetico.

C'era una Roma “non mussoliniana” e, in essa, un'arte moderna (ancora Baudelaire dice che ogni epoca ha avuto la propria “modernità”⁸⁶). Chi aveva

⁸¹ Persico 1964, vol. II, pp. 171-220.

⁸² Cfr. *supra*, nota 6.

⁸³ Persico 1964, vol. II, pp. 216-221 [*Arte Romana. La scultura romana e quattro affreschi della villa dei Misteri «Domus»*, dicembre 1935, rist. del solo testo].

⁸⁴ Baudelaire 1973, p. 945 [*Il pittore della vita moderna* (1863)].

⁸⁵ Persico 1964, vol. II, p. 221.

⁸⁶ Baudelaire 1973, p. 944.

orecchie per intendere intendesse. I numeri romani seguivano dalle pubblicità preliminari di prodotti industriali (quali il linoleum e le autovetture Fiat), messi in rapporto grafico a analoghi oggetti dei secoli antichi (un mosaico, una biga scolpita in un bassorilievo), fino al testo critico, essenziale e impaginato con eleganza su due colonne, che introduceva alle bellissime riproduzioni delle sculture e dei dipinti pompeiani (stampati a colori), seguiti dalla pubblicità del panettone Motta, corredata di fotografie della fabbrica, fatta in stile razionalista, delle macchine impastatrici, delle maestranze e del prodotto finito.

Ogni parte dell'opera si integrava alle altre nelle due direzioni del tempo, con un gioco di corrispondenze fra contenuti e forme in cui Persico, demiurgo sottile e inattesa ripetizione di un poligrafo rinascimentale (come lo erano stati Vespasiano da Bisticci oppure Niccolò Niccoli), organizzava i materiali rispedito al mittente le direttive culturali dogmatiche e affermando una libertà di principio appunto "critico", che creava un contatto fra la vita e le epoche storiche: «penso talvolta a una storia dell'architettura che s'identifichi con quella stessa dell'uomo moderno»⁸⁷.

16. *Ultime battute*

Intanto la situazione si aggravava: la folla correva a acclamare Mussolini, inquadrandosi in nere coorti sulle piazze. Le opposizioni sarebbero state sempre più represses. Nell'estate del 1935, mentre lavorava, fra l'altro, alla citata monografia, Persico fu arrestato a Milano senza un'accusa e tradotto nel carcere di San Vittore. Non si sa molto dei fatti⁸⁸. Non vi sono documenti, ma solo testimonianze di amici e conoscenti. L'anomalia può far pensare che tutto si svolgesse in segreto per varie ragioni e diversi fini. Quanto alle ragioni, il suo coinvolgimento col "servizio speciale" nei primi anni del governo fascista (il viaggio a Mosca) ne faceva un potenziale collaboratore, collegandosi però anche, diabolicamente, al suo antifascismo o afascismo, per il quale era noto, così da renderlo (ecco i fini) ricattabile moralmente e farne un informatore della polizia e dell'OVRA⁸⁹.

Per indurlo ad accettare usarono vari mezzi: dalle percosse (inflitte ad arte per non lasciare troppi segni), che forse gli procurarono delle lesioni interne, alle minacce, anche più subdole e odiose, di divulgare i suoi trascorsi "servizi". Non è da escludere che averlo colpito fosse, al minimo, una avvertimento per Pagano e per i suoi collaboratori affinché si liberassero di personaggi "scomodi". Era iniziata la guerra di Etiopia e le maglie del regime si stringevano sulla società e sulla cultura.

⁸⁷ Persico 1964, vol. II, p. 231 [*Profezia dell'architettura*, conferenza, Torino, gennaio 1935].

⁸⁸ Camilleri 2012, pp. 139-145.

⁸⁹ "Opera Vigilanza Repressione Antifascista", era la sigla della polizia segreta.

17. *Nostra Dea*

Dopo l'arresto e il rilascio, la salute era rimasta malferma. Una fotografia del dicembre 1935 mostra un uomo stanco e quasi rattrappito nel cappotto. Certo, c'era la minaccia dell'OVRA, la richiesta irricevibile di tradire gli amici, pena la rivelazione delle ombre, in realtà assai relative, del suo passato. Ma forse molte cose si erano congiunte in lui. La ricerca della «città cubica» l'aveva gradualmente staccato dal mondo, dandogli una sorta di visionarietà che gli faceva stringere gli occhi.

Non rinunciava, comunque, all'idea di pervenire alla plastica tangibile «di una più verace vita spirituale»⁹⁰. Ma dove cercarla? In quei mesi difficili gli era vicino, come assistente, il giovane Alfonso Gatto, anche lui campano, sognatore d'una terra ove il sole calcina le forme e rende bianco l'azzurro del cielo sopra il mare. E se, dal razionalismo, fosse emerso, alla fine, un nuovo mito? Anche nel Padiglione tedesco all'Esposizione Universale di Barcellona (1929), i marmi e le trasparenze di Mies van der Rohe avevano già accolto la forma di un nudo femminile, di Georg Kolbe, come a dare allo spazio un senso umano. Citando Charles Duvoyrier, in una conferenza tenuta a Torino all'inizio del 1935, Persico, quasi a porre un suggello alla ricerca intellettuale iniziata nel 1927, aveva affermato: «La città antica riposerà sulle spalle della nuova. Fardello leggero, perché il colosso così carico del suo vecchio genitore, con il figlio sotto il braccio, sarà come Enea, il simbolo della religione dell'uomo che esce dalla guerra e invoca la donna»⁹¹.

18. *Giro di vite*

Intanto la svolta finale si appressava. Il regime esibiva il conto a tutti coloro i quali avevano creduto che esso fosse un mezzo per altre mete e non un fine in sé. Il concorso per il Palazzo del Littorio a Roma (1935) aveva visto la sconfitta di tutti i progetti razionalisti-funzionalisti e la vittoria di quello di Del Debbio-Foschini-Morpurgo, concepito con una monumentalità senza precedenti, in sintonia con i piani di Albert Speer per il III Reich nazista o col progetto di Boris M. Jofan per il Palazzo dei Soviet, a Mosca. Anche a Milano avanzava la costruzione del Palazzo di Giustizia progettato da Piacentini. Mentre, fra Roma ed Ostia, presto avrebbe preso corpo, sotto lo stesso "scettro", il grande cantiere della Esposizione Universale del 1942: l'«E-42»⁹². Ancora vi era però una speranza: la VI Triennale milanese prevista per la primavera-estate del 1936.

⁹⁰ Cfr. *supra*, nota 43.

⁹¹ Persico 1964, vol. II, p. 227-228 [*Profezia dell'architettura*, conferenza, Torino, gennaio 1935].

⁹² Gentile 2007, pp. 159-195.

Pagano, onde prevenire il predominio definitivo di Piacentini, che sentiva prossimo, l'aveva concepita, con altri architetti e collaboratori, ricca di risorse e di progetti minuziosamente definiti in senso, soprattutto, funzionalista: dai piani urbanistici, che si armonizzavano con le zone rurali, ai nuovi quartieri popolari, alle scuole, agli asili, agli arredamenti pubblici fino a quelli per gli interni delle case. Per essa, invece, Persico aveva proposto, col solito Nizzoli, l'architetto Palanti e Lucio Fontana, un progetto per la decorazione del Salone d'onore, che era costituito da un grande spazio "metafisico", con un ambiente quasi interamente bianco e dalle fonti di luce nascoste e quinte evocanti, grazie a una parallela serie di pannelli di colore nero, una teoria di colonne. Era l'essenza di un tempio – un ponte fra l'antica Ara Pacis e l'alzato di alcuni progetti di Sant'Elia –, in cui doveva campeggiare una grande figura femminile bianca, di Fontana appunto, simile a altre già eseguite dallo stesso artista, alta più di 5 metri, con due cavalli alle spalle (figg. 17-20).

Completavano il progetto i ritratti a fotomosaico di imperatori romani, alcuni dei quali figuravano già nella monografia per «Domus». Di esso Persico diceva: «Lo stile [...] è ispirato ai concetti più elevati della architettura nuova, e il sapore classico della composizione è legittimo nell'indirizzo dei maggiori razionalisti nei quali è sempre viva l'aspirazione ad un nuovo "rinascimento" europeo»⁹³. Con tale stato d'animo, in uno degli ultimi articoli per «Casabella» (novembre 1935), riproponeva ancora di accantonare le polemiche: «[...] non sono i primi principi della nuova architettura che interessano; ma la storia della nuova architettura, la sua maturità tecnica, il suo contributo a una visione del mondo»⁹⁴. Diceva che Wright era il maestro da seguire: la levità «impressionista» delle sue geometrie, poste in contesti naturali, svelava la trascendenza della vita nel suo divenire. Aggiungeva che si sarebbe avuta «anche da noi, contro tutte le ostilità, una "civiltà" del razionalismo»⁹⁵. Era un auspicio, un ultimo gesto, forse politico, ma vano.

A «l'orgoglio della modestia» si sarebbe presto opposto, soverchiante, il «lusso necessario» al regime, che era il vero discrimine morale fra i progetti da realizzare e che avrebbe condotto allo schianto della seconda guerra mondiale. Dopo la «folgorante» vittoria in Etiopia e la proclamazione dell'Impero, il 9 maggio 1936, Mussolini si sarebbe liberato di tutte le critiche interne, avviandosi a quell'assoluto e catastrofico predominio personale, che avrebbe premiato lo stile Littorio⁹⁶ di Piacentini e dei suoi seguaci. Si andava, anche in tal modo, verso l'abbraccio mortale col Terzo Reich: «Sbagliando s'impera», avrebbe scritto qualche anno più tardi Leo Longanesi⁹⁷.

⁹³ Pagano 2004, p. 144.

⁹⁴ Persico 1964, vol. II, p. 324 [*Per una casa*].

⁹⁵ *Ibidem*, p. 325.

⁹⁶ Nicoloso 2008.

⁹⁷ Longanesi 1996, p. 53.

19. *Vittoria aptera*

La Triennale fu inaugurata il 16 giugno, nel momento del massimo consenso popolare verso Mussolini, appunto, fondatore dell'Impero. Il Salone d'onore era stato ribattezzato, perciò, «della Vittoria».

A quella data però Persico era già morto da sei mesi. L'avevano trovato, senza vita, l'11 gennaio, nell'appartamento di via Brioschi 76, riverso nel bagno, in una posizione improbabile e in un contesto che non sono mai stati chiariti, ma che farebbero presumere un'altra aggressione "persuasiva" sfuggita di mano agli agenti dell'OVRA⁹⁸. Nelle ultime settimane di vita Edoardo continuava a sentirsi controllato e aveva interrotto i contatti abituali sia pubblici che privati, riducendosi a frequentare pochi amici e collaboratori. Diceva che il giorno dell'inaugurazione della Triennale ci sarebbe stato al suo posto un nastro nero. Non sbagliava. La questione, però, non avrebbe riguardato lui solo: la Triennale era stata pensata da Pagano per essere la base di una Italia moderna che non sarebbe stata. Essa segnò il tramonto delle illusioni razionaliste⁹⁹. Forse Persico l'aveva capito prima degli altri, e aveva pensato a un'opera che completasse in realtà la sua ricerca. La *Vittoria* a cui aveva pensato era un'altra da quella fascista: era la "sua" sopra ogni limite umano.

20. *La vita che ti diedi*

Nel Salone d'onore, l'enorme figura modellata da Lucio Fontana si lasciava alle spalle due destrieri domati, come fossero le ultime onde da cui un altro Lucio, alla fine delle *Metamorfosi* di Apuleio, vede sorgere, bianca dal mare, la Dea Iside. Simbolo di purificazione e di una nuova esistenza.

Persico, nella conferenza del 1931 al Milione, aveva detto che, nella poesia latina, alla "materia" soverchiante di Lucrezio erano seguite poi la "critica" di Orazio e la " lirica" di Virgilio, quest'ultima rappresentata, in termini morali, da Enea, eroe «cristiano», portatore, dopo un lungo dramma personale, «di una più verace vita spirituale»¹⁰⁰. Era la stessa idea che si ritrova nella monografia sull'arte romana, costruita, come "critica" in forma " lirica", e cioè come "dramma" d'immagini impaginate in modo da costituire l'espressione del metodo stesso con il quale erano state prescelte. Ne era una traccia profonda anche in Fontana, artista delle «influenze» (simbolismo, cubismo, primitivismo, astrattismo, ecc.)¹⁰¹, che esprimeva in quella *Vittoria*, laica e senz'ali, una

⁹⁸ Camilleri 2012, pp. 147-148.

⁹⁹ Melograni 2008, p. 255.

¹⁰⁰ Cfr. *supra*, nota 44.

¹⁰¹ Persico 1964, vol. II, pp. 189-192 [*Lucio Fontana II*, novembre 1935].

«sintesi trascendentale»¹⁰² fra le epoche dell'arte e i linguaggi delle avanguardie ovvero «il mito lirico della modernità»¹⁰³. Lo stesso che aveva determinato il «dramma della architettura» razionalista, incapace di rinunciare alla propria autonomia 'critica' e attuativa, espressa dall'«orgoglio della modestia».

Quel «dramma», ora, per Edoardo, era alle spalle (e insieme era iscritto nel tremendo futuro che attendeva, con la seconda guerra mondiale, molti architetti). Ma la nuova rivelazione spirituale, che egli aveva presentita davanti al Lingotto e la cui imminenza, come in un infinito cucirsi del costume di Arlecchino, l'aveva accompagnato a ogni prova – forse persino in carcere, durante le violenze patite e in quella notte di gennaio, l'ultima della sua vita –, appariva nella grande Dea, segnando la soglia della «città cubica», sovrastante quella terrestre, come «una poesia di mattino pasquale... libera come i corpi gloriosi»¹⁰⁴. Era il suo «doppio» fattosi visibile attraverso la sua assenza, che indicava però, anche ai suoi simili, ignari e precipiti plaudenti ormai nella «nera» primavera hitleriana, il *respiro di un'alba che domani per tutti / si riaffacci, bianca ma senz'ali / di raccapriccio, ai greti arsi del sud...*¹⁰⁵. A ottant'anni di distanza, essa ci mostra il culmine di un aspetto trascurato dell'opera di questo grande critico, su cui, invece, vale la pena riflettere.

Riferimenti bibliografici / References

- Apollinaire G. (1918), *L'Esprit nouveau et les Poètes*, «Mercure de France» (Série Moderne), CXXX, Novembre-Décembre, Paris, pp. 389-396.
- Astarita R. (2010), *Casabella anni Trenta. Una "cucina" per il moderno*, Milano: Jaca Book.
- Bandini M. (1998), *1927-1929: gli anni di Persico a Torino tra pittori e architetti*, in Pontiggia 1998, pp. 40-45.
- Barocchi P. (1998), *Storia moderna dell'arte in Italia*, vol. III, parte I, *Dal Novecento ai dibattiti sulla figura e sul monumentale*, Torino: Einaudi.
- Baudelaire C. (1973), *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Milano: Mondadori.
- Bortolotti N. (1982), *Annitrenta: arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra (Milano, 27 gennaio – 20 aprile 1982), Milano: Mazzotta.
- Bucchignani P. (1994), *Un fascismo impossibile. L'eresia di Berto Ricci nella cultura del Ventennio*, Bologna: Il Mulino.
- Burzio F. (1933), *Il demiurgo e la crisi occidentale*, Milano: Bompiani.
- Camilleri A. (2012), *Dentro il labirinto*, Milano: Skira.

¹⁰² Forti 1976, p. 73 [citazione da M. Luzi, *Montale, la compiutezza dell'arte*].

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ Cfr. *supra*, nota 43.

¹⁰⁵ Montale 1977, p. 296 [*Primavera hitleriana*, da *La Bufera e altro* (1956)].

- Cavallo L. (1998), *1930: Edoardo Persico dalla Galleria Bardi alla fondazione del Milione*, in Pontiggia 1998, pp. 46-52.
- Cocteau J. (1990), *Le Coq et l'Arlequin*, Paris: Édition de la Sirène, 1918; rist. in *Le rappel à l'ordre*, Paris: Librairie Stock, 1926; tr. it. *Il gallo d'Arlecchino*, in *Il richiamo all'ordine*, Torino: Einaudi, 1990, pp. 3-45.
- Cresti R. (2015), *Effetti della Grande guerra sulle arti*, in I. Biagioli, M. Severini, cura di, *Visioni della Grande guerra*, Venezia: Marsilio, pp. 26-44.
- Dal Co F. (1989), *Architettura e città in Italia nella prima metà del '900*, in *Arte italiana. Presenze 1900-1945*, catalogo della mostra, a cura di P. Hulten, G. Celant (Venezia, Palazzo Grassi 1989), Milano: Bompiani.
- Danesi S., Patetta L. (1976), *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo*, Venezia: Edizioni La Biennale di Venezia.
- De Seta C. (1985), *Il destino dell'architettura. Persico, Giolli, Pagano*, Roma-Bari: Laterza.
- De Seta C., a cura di (1987), *Edoardo Persico*, Napoli: Electa.
- Garrone D. (1944), *Sorriso degli Etruschi*, a cura di M. Valsecchi, Milano: Bompiani.
- Gentile E. (2007), *Fascismo di pietra*, Roma-Bari: Laterza.
- Jünger E. (1997), *Blätter und Steine*, Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1934; tr. it. *Foglie e pietre*, Milano: Adelphi, 1997.
- Le Corbusier J.C.E., Ozenfant A. (2001), *Après le Cubisme*, Paris: Édition de Commentaires, 1918; tr. it. *Oltre il Cubismo*, Milano: Marinotti.
- Longanesi L. (1996), *Parliamo dell'elefante*, Milano: Longanesi & C.
- Maltese C. (1960), *Storia dell'arte in Italia*, Torino: Einaudi.
- Melograni C. (2008), *Architettura italiana sotto il fascismo. L'orgoglio della modestia contro la retorica del monumentale*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Forti M., a cura di (1976), *Montale. Un'antologia corredata di testi critici*, Milano: Mondadori.
- Montale E. (1977), *Tutte le poesie*, Milano: Mondadori.
- Negri A., Bignami S. (2012), *Anni '30. Arti in Italia oltre il Fascismo*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 22 settembre 2012 – 27 gennaio 2013), Firenze: Giunti: Fondazione Palazzo Strozzi.
- Nicoloso P. (2008), *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Torino: Einaudi.
- Pagano G. (2008), *Architettura e città durante il Fascismo*, a cura di C. de Seta, Milano: Jaca Book.
- Persico E. (1964), *Tutte le opere 1923-1925*, 2 voll., a cura di G. Veronesi, Milano: Comunità.
- Persico E. (1977), *Oltre l'architettura. Scritti scelti e lettere*, a cura di R. Mariani, Milano: Feltrinelli.
- Persico E. (2012), *Profezia dell'architettura*, Milano: Skira.
- Pontiggia E. (1998), *Persico e gli artisti 1929-1936. Il percorso di un critico dall'Impressionismo al Primitivismo*, catalogo della mostra (Milano,

Padiglione d'Arte Contemporanea, 11 giugno – 13 settembre 1998), Milano: Electa.

Pontiggia E. (2006), *Il chiarismo*, Milano: Abscondita.

Salvatorelli L., Mira G. (1963), *Storia d'Italia del periodo fascista*, Torino: Einaudi.

Sironi M. (2000), *Scritti e pensieri*, a cura di E. Pontiggia, Milano: Abscondita.

Soldati M. (1929), *Salmace: racconti*, La libra: Torino, Milano: Mondadori, 2009.

Tentori F. (2006), *Edoardo Persico. Grafico e Architetto*, Napoli: Clean.

Appendice

Fig. 1. P. Picasso, *Famiglia di acrobati*, 1905, cm 104 x 75, Göteborgs, Konstmuseum

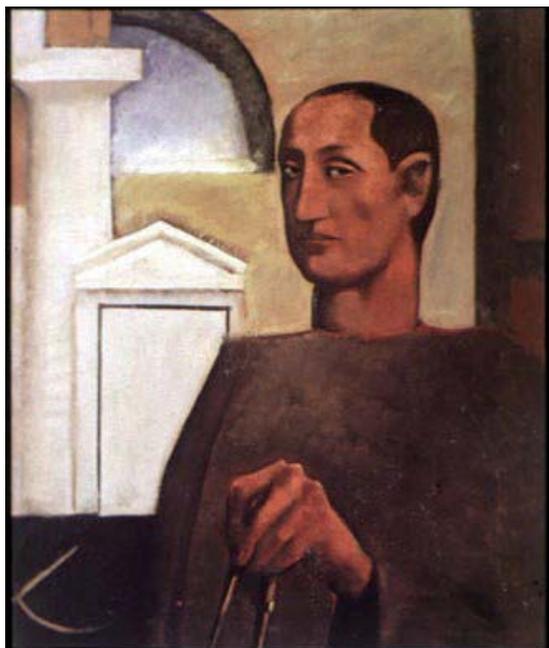


Fig. 2. M. Sironi, *Architetto*, 1922, cm 87 x 75, collezione privata

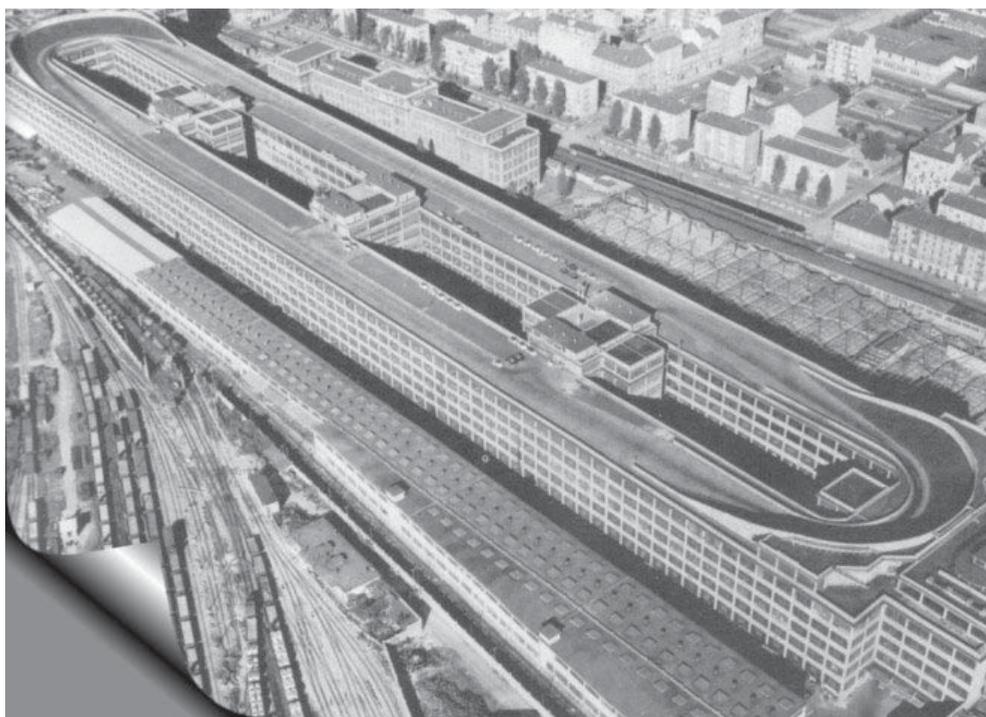


Fig. 3. G. Matté Trucco, stabilimento Fiat Lingotto, Torino, 1916-1926

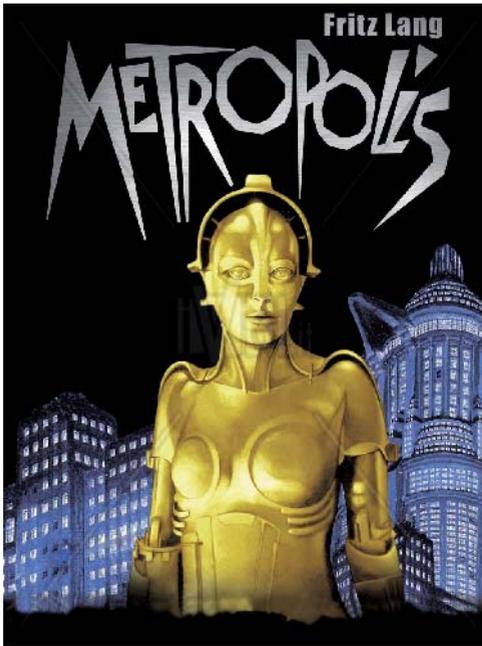


Fig. 4. Manifesto pubblicitario del film



Fig. 5. C. Levi, *Ritratto di Edoardo Persico che legge*, 1928, cm 38 x 46,5, civita Galleria d'Arte Moderna, Torino



Fig. 6. F. De Rocchi, *Figura del concerto*, 1931, cm 99 x 72, collezione privata

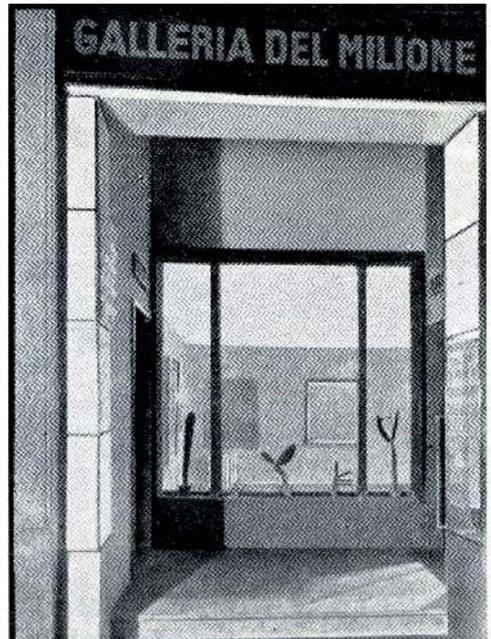


Fig. 7. G. Galanti, Galleria del Milione, Milano, 1930



Fig. 8. L. Fontana, *L'uomo nero*, 1930, h cm 130, opera perduta

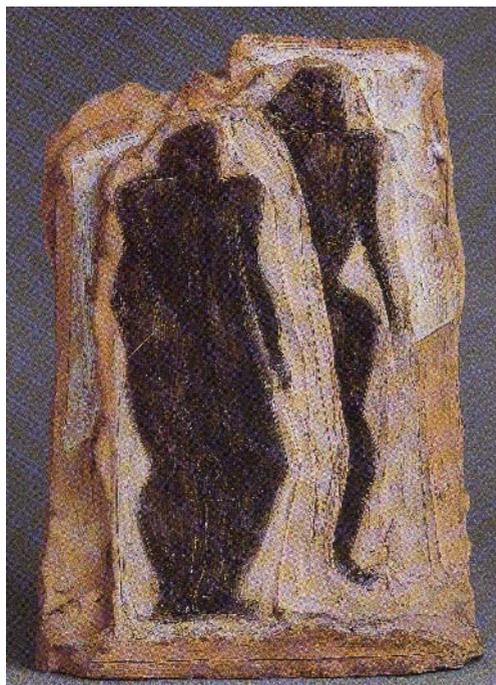


Fig. 10. L. Fontana, *Figure nere*, 1931, cm 141 x 30 x 12,5, collezione privata



Fig. 9. L. Fontana, *Busto femminile*, 1932, h cm 29,5, Civica Galleria d'Arte Moderna, Milano



Fig. 11. Frontespizio della rivista «Casabella», marzo 1935

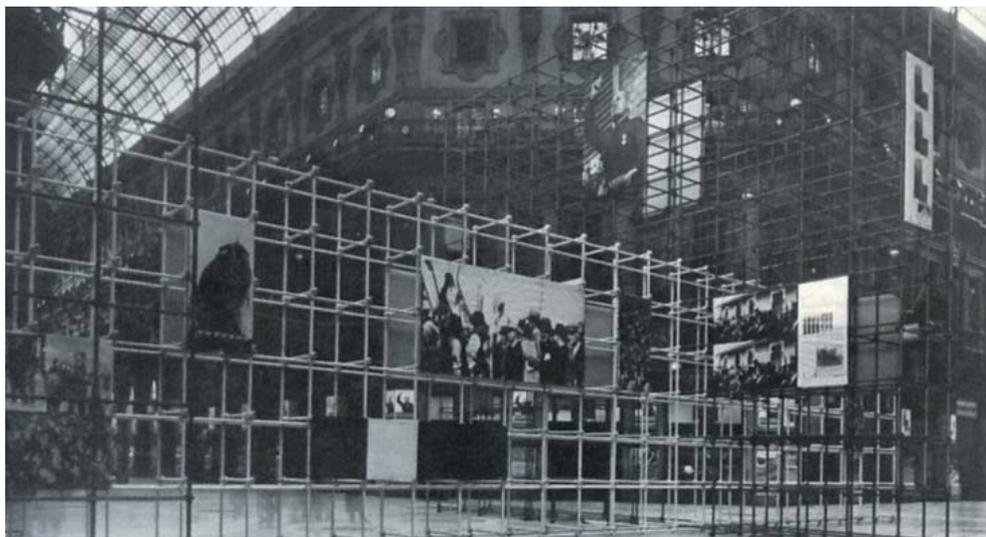


Fig. 12. E. Persico e M. Nizzoli, *Costruzione metallica pubblicitaria*, Milano, Galleria Vittorio Emanuele, 1934

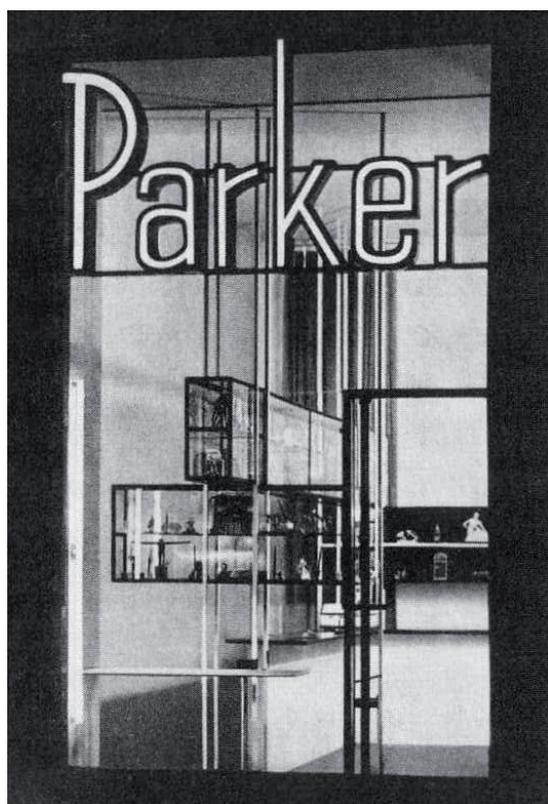


Fig. 13. E. Persico, negozio Parker, Milano 1934

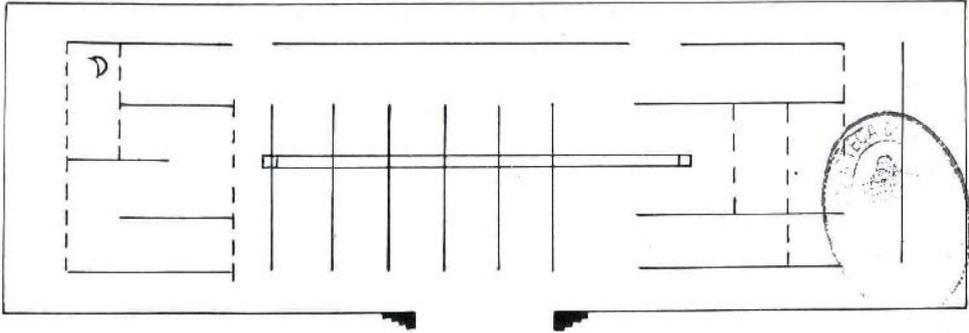


Fig. 14, E. Persico, Planimetria per allestimento della Sala delle Medaglie d'oro, alla "Mostra dell'Aeronautica", Milano 1934

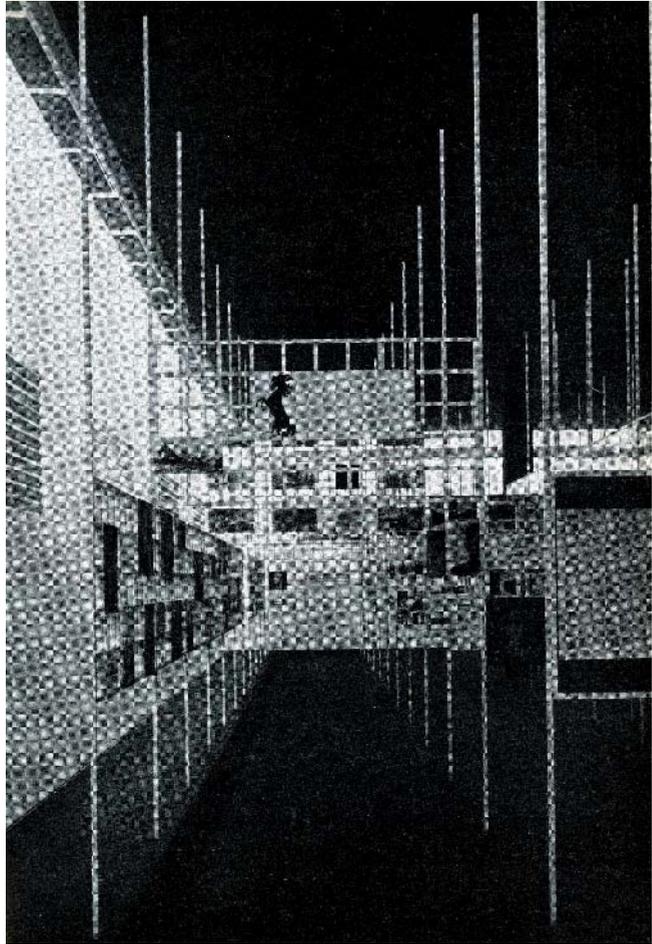


Fig. 15. E. Persico, Sala delle Medaglie d'oro, "Mostra dell'Aeronautica", Milano 1934

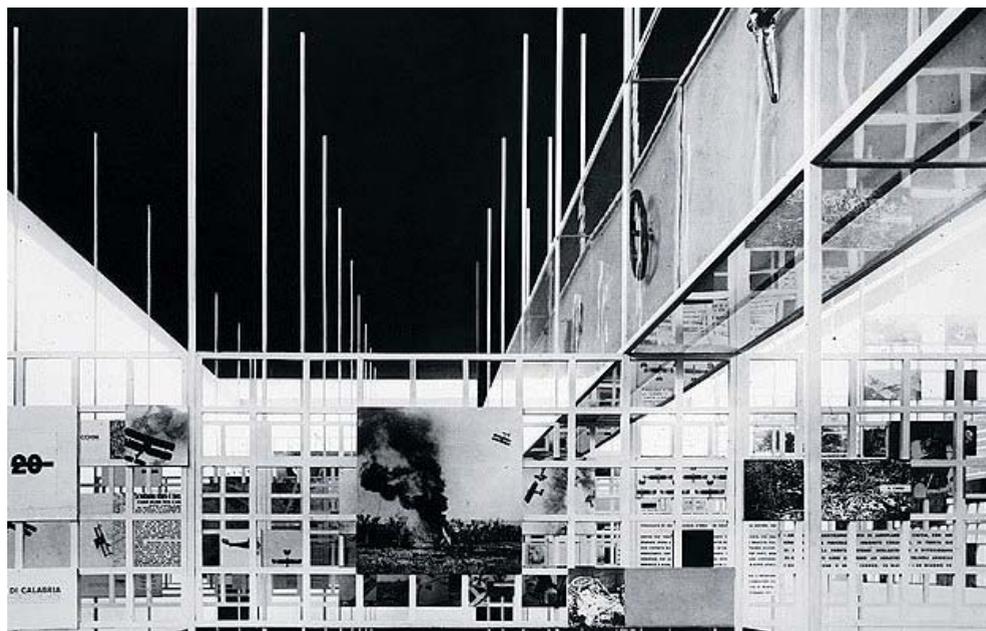


Fig. 16. E. Persico, Sala delle Medaglie d'oro, "Mostra dell'Aeronautica", Milano 1934

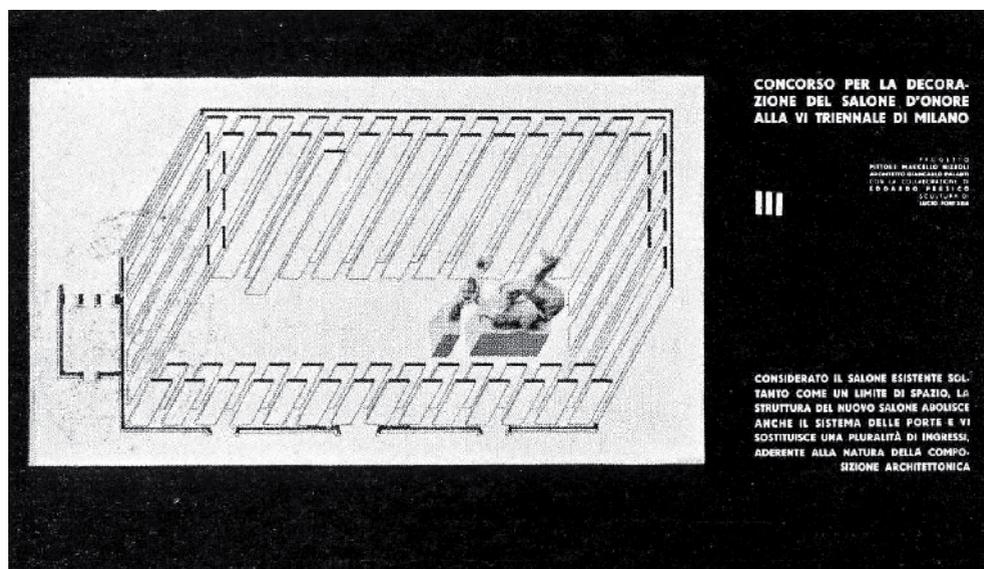


Fig. 17. E. Persico, M. Nizzoli, G. Palanti, L. Fontana, progetto per il Salone d'onore, VI Triennale, Milano 1936

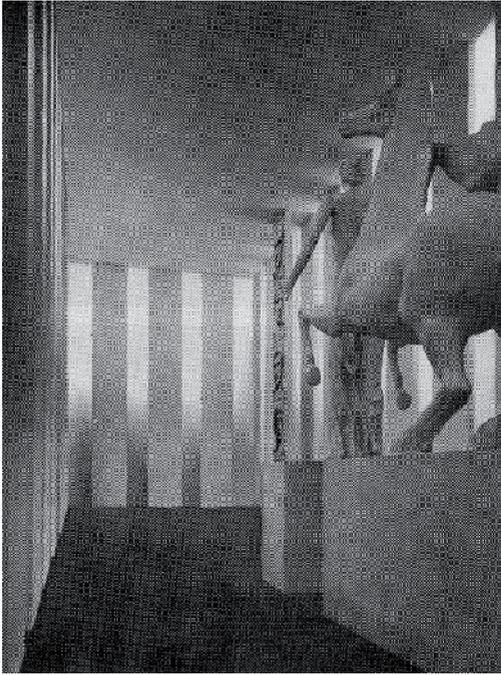


Fig. 18. E. Persico, M. Nizzoli, G. Palanti, L. Fontana, Salone d'onore, VI Triennale, Milano 1936

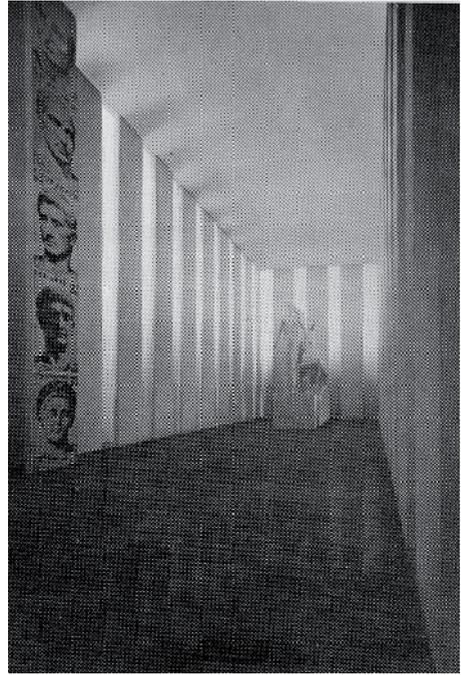


Fig. 19. E. Persico, M. Nizzoli, G. Palanti, L. Fontana, Salone d'onore, VI Triennale, Milano 1936

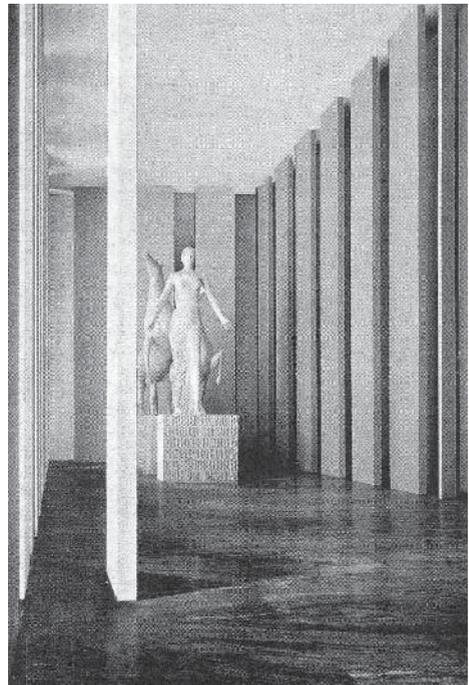


Fig. 20. E. Persico, M. Nizzoli, G. Palanti, L. Fontana, Salone d'onore, VI Triennale, Milano 1936

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