DOI: 10.17401/studiericerche.8.2020-roscini-vitali

Un accento di viva modernità al Circo Massimo Relazioni tra artisti e architetti nella costruzione di immagine del regime

AURORA ROSCINI VITALI
Università di Roma La Sapienza

Dal momento della sua inaugurazione, il 28 ottobre 1934, a festeggiamento dei dodici anni trascorsi dalla Marcia su Roma, l'area del Circo Massimo è eletta a scenario simulacrale e simbolico del regime, prestandosi a ospitare imponenti adunate ed eventi sportivi, eredità moderna dei ludi antichi e dei fasti romani. Le sue caratteristiche principali, ovvero l'estensione, l'appartenenza alla zona verde della Valle Murcia e il fascino dell'incessante scoperta archeologica, con gli scavi ancora in corso nei primi anni Trenta, rendono la spianata tra Aventino e Palatino particolarmente adatta all'insediamento effimero e alle operazioni auto-rappresentative del fascismo[1]. A soli due anni di distanza, se ne registra infatti la cessione temporanea da parte del Governatorato di Roma al Partito Nazionale Fascista al fine di espletare le crescenti esigenze propagandistiche e, per dirla con Walter Benjamin, estetizzare a pieno la vita collettiva [*Fig. 4.1*].

La prima cittadella espositiva è innalzata con rapidità nel giugno del 1937, in occasione della *Mostra delle Colonie estive e dell'assistenza all'infanzia*, incipit di un ricco e pressoché ininterrotto triennio espositivo segnato dalla successione di grandi mostre celebrative: la *Mostra del Tessile nazionale* (18 novembre 1937-31 gennaio 1938), la *Mostra del Dopolavoro* (24 maggio 1938-1 settembre 1938), la *Mostra autarchica del Minerale italiano* (18 novembre 1938-9 maggio 1939) e, in appendice conclusiva, la *Mostra della Bonifica Integrale*.

In uno dei più significativi contributi sull'argomento, Marco Rinaldi ha puntualizzato come durante questo lasso di tempo, prima dell'arresto forzato delle attività a causa dell'incombere della guerra, i padiglioni originariamente costruiti subiscano di volta in volta complicate operazioni di smontaggio e adattamento. Spesso gli interventi sono a carico delle medesime ditte specializzate nella creazione di apparati posticci i cui nomi si riscontrano nella documentazione archivistica (Ditta Innocenti, Ditta Ligini, Ditta Pasotti) e che, non a caso, ritornano nella realizzazione di alcuni set cinematografici, suggerendo così un rimarche-

[1] Aristotle Kallis, "The Factory of Illusions in the 'Third Rome'. Circus Maximus as a Space of Fascist Simulation", *Fascism. Journal of Comparative Fascist Studies*, 3 (2014), 20-45. Più in generale, Joshua Arthurs, *Excavating Modernity: The Roman Past in Fascist Italy* (Ithaca NY, Cornell University Press, 2012), con bibliografia di riferimento.

In 1936 the area of the Circus Maximus was temporarily ceded by the Roman Governorate to the Fascist Party, in accordance with the regime's plan for the aestheticization of political life. The large esplanade, with the archaeological excavations still ongoing, soon hosted the ephemeral citadel of fascism, changing over four different exhibitions. The complex program, under the direction of Cipriano Efisio Oppo, records new or cemented collaborations between architects and artists, ensuring some experimental and modern combination, not practicable in the permanent. The aim of this essay is to propose points for reflection on the productive dialogue that all the involved specialists were able to set up, creating a sort of fluidity between architectural choices and interior design, using in environmental way the dense presence of the works of art, harmonizing the heterogeneous exhibiting elements into significant *unicum*. Notwithstanding rationalist orthodoxy, the "decoration" became an essential ganglion for the compositional, spatial and advertising outcome of the pavilions.

4.1
Mostra delle Colonie Estive al Circo Massimo; Roma 1937: vista dei padiglioni
(Archivio privato Guerrini, Roma)

vole allineamento tra il grado di illusione richiesto alle scenografie filmiche e la componente eterotopica, suggestiva e parimenti illusoria dei "set" espositivi. I materiali impiegati, tutti leggeri e di facile movimentazione, come il linoleum per i pavimenti, l'eternit ondulato e il vetro per gli shed di copertura, la faesite e la carpilite per i rivestimenti, sono pensati proprio nell'ottica del riutilizzo[2].
La facilità costruttiva è al servizio di un complesso piano iconografico, teso a rappresentare il regime come il migliore dei mondi possibili sotto molteplici aspetti, quali l'educazione, la creatività, l'industria, il tempo libero, le espressioni produttive dell'italianità. Nelle mostre, la finzione si coagula e si amplifica, tanto che alcune di esse, secondo quanto riassunto da Schnapp, funzionano come luoghi di una memoria volatile dove il miscuglio di sogni,

[2] Marco Rinaldi, "Il volto effimero della città. Uso e trasformazione di un'area archeologica e il progetto del Villaggio Circo Massimo", in Marco Rinaldi, *La Casa Elettrica e il Caleidoscopio. Temi e stili dell'allestimento in Italia dal razionalismo all'avanguardia* (Roma, Bagatto Libri, 2003), 66-73.

rotture radicali e restaurazioni del fascismo è in grado di trovare un proprio temporaneo equilibrio[3]. Il programma contenutistico, che oscilla tra rigenerazione vitalistica del passato nazionale e proposizione avveniristica del credo fascista, è rafforzato dall'inserimento capillare di opere scultoree e pittoriche eterogenee e, soprattutto, dalla presenza commista di fotografie, materiale documentario, scritte, plastici e oggetti, perfino da figuranti utilizzati per un'ancor più efficace messa in scena del tema, parti essi stessi di un avvolgente e convincente *living theatre* nell'accezione coniata da Marla Stone per altro contesto[4].

Al di là delle partecipazioni ormai celebri, da Marcello Nizzoli a Luigi Moretti, da Franco Albini a Mario De Renzi, l'allestimento degli interni, la presenza di percorsi resi intensi e comunicativi dall'apporto delle arti, la simbiosi tra design pubblicitario e pratiche espressive sono forse alcuni degli aspetti approfonditi in misura minore dalla storiografia critica che interessa gli eventi del Circo Massimo, probabilmente anche a causa delle connaturate lacune documentarie e delle difficoltà di individuazione delle tante figure impiegate in cantieri così brulicanti e poliedrici[5].

Dell'unitarietà progettuale del "dispositivo espositivo"[6], a prescindere dalle specificità dei padiglioni e dagli aggetti più o meno sperimentali dei singoli interventi, è un fervido e acuto sostenitore Giuseppe Pagano che, se da un lato sottolinea l'elevato grado di armonizzazione degli elementi raggiunto al Circo Massimo, soprattutto in occasione dell'episodio inaugurale, dall'altro cesella che neppure l'assenza di decorazioni in alcune costruzioni, il bianco dei padiglioni, è da leggersi come scelta neutrale, piuttosto come impegno morale per l'affermazione della modernità, indirizzata, almeno negli intenti, all'abolizione del superfluo[7]. Lo stesso Pagano peraltro, all'interno del celebre numero doppio di *Costruzioni Casabella* dedicato alle esposizioni (1941), parlando un poco di provvisorietà, indugia sulla centralità della direzione artistica degli allestimenti, ovvero sul ruolo sinergico: «dell'architetto che sceglie dirige e costruisce, dell'artista che arreda, dell'individuo che 'presenta'»; pertanto, l'ordinatore o il comitato organizzatore ideali hanno l'obbligo di non entrare in conflitto con la sottesa ma accanita ricerca creativa, posta in essere nelle esposizioni a livelli diversi e collaborativi, ben oltre le mere finalità pubblicitarie o didattiche[8]. Per l'autore, è proprio questo il segreto della realizzazione «di affermazioni plastiche, di esperienze spaziali, di atmosfere architettoniche» uniche nel loro genere, impensabili nel permanente e affrancate dall'archetipo barocco di apparenza scenografica, tra cui fa rientrare di diritto anche le mostre romane[9]. All'interno del dibattito

[3] Jeffrey Schnapp, "The Spectacle Factory", in Germano Celant (a cura di), *Post zang tumb tuuum, Art Life Politics: Italia 1918-1943*, catalogo della mostra, Milano, Fondazione Prada, 18 febbraio-25 giugno 2018 (Milano, Fondazione Prada, 2018), 258-265. Dello stesso autore, cfr. anche "Mostre", in Hans-Jörg Czech, Nikola Doll (a cura di), *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945*, (Dresda, Sandstein, 2007), 78-87.

[4] Marla Susan Stone, *The Patron State: Culture & Politics in Fascist Italy* (Princeton, Princeton University Press, 1998).

[5] Per la trattazione approfondita dell'argomento si rimanda alla mia tesi dottorale: Aurora Roscini Vitali, *Le esposizioni della Roma fascista. Arte e architettura dell'effimero (1923-1938)*, Dottorato di ricerca in Storia dell'arte, XXVIII Ciclo (Università degli Studi La Sapienza, Roma, 2016), 322-472.

[6] Cfr. Francesca Gallo, Alessandro Simonicca (a cura di), *Effimero. Il dispositivo espositivo tra arte e antropologia: casi di studio e prospettive di riflessione nel Novecento* (Roma, Cisu, 2016).

[7] Giuseppe Pagano, "La Mostra Nazionale delle Colonie Estive e dell'Assistenza all'Infanzia", *Casabella*, 116 (agosto 1937), 6-7.

[8] Sull'attività di Pagano per la testata, cfr. Antonello Alici, "Giuseppe Pagano and 'Casabella': in defence of modern italian architecture, in Architecture as propaganda in *Twentieth-century totalitarian regimes*, a cura di Håkan Hökerberg (Firenze, Polistampa, 2018), 35-58.

[9] Giuseppe Pagano, "Parliamo un po' di esposizioni", *Costruzioni-Casabella*, 159-160 (marzo-aprile 1941), 9-10.

sul rapporto tra le arti decorative e l'architettura, maturato nelle Triennali e coronato dal Convegno Volta del 1936[10], Pagano non sembra tralasciare le teorizzazioni prampoliniane sull'incidenza per certi versi ontologica della presenza artistica rispetto all'ambiente, soprattutto in virtù del polimaterico[11], e anzi conferisce meriti ai quei pittori che più di altri erano stati in grado di abbandonare l'estetica del quadro da cavalletto per diventare dei veri e propri registi della composizione spaziale, come Mario Sironi, Gigi Chessa, Marcello Nizzoli, Felice Casorati. Ecco allora che quell'"arredare" riferito ai pittori non deve essere interpretato con un accento dispregiativo, ma nell'accezione di "avere cura" dello spazio suggerita da Francesco Dal Co in relazione alle tesi di Mies Van der Rohe e qui straordinariamente calzante[12]. In sostanza Pagano ritiene che, nel gioco di fantasie che incardina le mostre, si distinguano quegli artisti che "ragionano" come architetti e, parimenti, quegli architetti che hanno parentele con la pittura pura e che, con i pittori più dinamici e innovativi, creano degli *unicum*. Per la "propria" *Mostra azzurra*, non a caso, Pagano aveva già parlato di «architettura pittorica e fantasiosa», mentre in occasione di episodi come la quinta Triennale aveva perorato la causa dell'assalto al muro da parte degli artisti[13].

La lettura offerta dall'architetto e critico istriano risulta quindi basilare non soltanto per i numerosi studi a seguire, da Roberto Aloi in poi[14], che hanno rilevato come al Circo Massimo si stesse giocando una partita importante, seppur persa in partenza, per l'affermazione del lessico alternativo al *coté* piacentiniano, ma anche per tutti coloro che hanno letto nella semplicità coraggiosa di cui parla Pagano il frutto semanticamente denso di un'alleanza tra architetti e artisti, o meglio, tra la progettualità architettonica e la *visio* artistica anti-novecentista, nella creazione di ambienti in cui le arti visive non solo non fossero estromesse a priori ma costituissero un ganglio essenziale di significazione, secondo una prospettiva non dissimile alle teorizzazioni lecorbusiane sull'inconciliabilità del puro decorativismo con lo spirito contemporaneo[15].

Nell'ormai datato volume *La capitale a Roma* è stilato un prezioso bilancio dei lavori del Circo Massimo, che offre sia le linee guida per la comprensione degli aspetti organizzativi, sia un repertorio di massima delle centinaia di artisti coinvolti nella realizzazione degli apparati temporanei, eppure le frequenti interrelazioni tra contenuto e contenitore risultano in parte trascurate[16].

Varrebbe la pena chiedersi, ad esempio, quanto sia incisiva la presenza del grande murale di Afro Basaldella sulla parete esterna del Padiglione della Rieducazione dei minorenni di Franco Petrucci, vivace nota di colore in grado di attirare lo sguardo dei visitatori sin dalla pensilina di passaggio della

[10] Per l'argomento, ancora fondamentale è il volume Vittorio Fagone, Giovanna Ginex, Tulliola Sparagni (a cura di), *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, 1999).

[11] Federica Pirani, "Prampolini e gli allestimenti", in Enrico Crispolti (a cura di), *Prampolini. Dal futurismo all'informale*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 25 marzo-25 maggio 1992, (Roma, Carte segrete, 1992), 272-300.

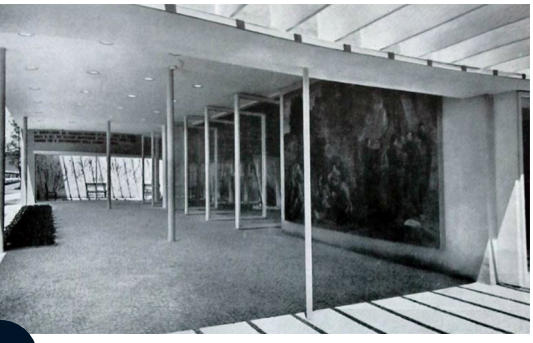
[12] Francesco Dal Co, *Mostrare, Allestire, Esporre*, in *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, a cura di Sergio Polano (Milano, Edizioni Lybra Immagine, 1988), 11-14.

[13] Giuseppe Pagano, "La mostra azzurra", *Casabella*, 80, (agosto 1934), 4. Sulla megalografia muralista, Nicoletta Colombo, "Pittori di muraglie: voci e vicende della pittura murale negli anni Venti e Trenta", in Fernando Mazzocca (a cura di), Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre, catalogo della mostra, Forlì, Musei di San Domenico, 2 febbraio-16 giugno 2013 (Milano, Silvana, 2013), 59-67..

[14] Roberto Aloi, *Esposizioni. Architetture-allestimenti* (Torino, Hoepli, 1960), 32-34.

[15] Si guardi come riferimento metodologico la descrizione del Padiglione dell'ONB di Orietta Lanzarini, "'Mi attrae e usa sconvolgermi insegnandomi': gli allestimenti di Luigi Moretti", in Bruno Reichlin, Letizia Tedeschi (a cura di), *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, catalogo della mostra, Roma, MAXXI, Roma, 30 maggio-28 novembre 2010 (Milano, Electa, 2010), 240-244; Federico Bucci, "'Spazi atmosferici': l'architettura delle mostre", in *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, a cura di Federico Bucci, Augusto Rossari (Milano, Electa, 2005), 16-41.

[16] Cfr. Marco Rinaldi, "Uso e trasformazione di un'area archeologica: il Villaggio del Partito Nazionale Fascista al Circo Massimo", in Luisa Cardilli, Anna Cambedda Napolitano (a cura di), *La capitale a Roma. Città e arredo urbano (1870-1945*), catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 2 ottobre-28 novembre 1991 (Roma, Edizioni Carte Segrete, 1991), 124-129; Flavia Matitti, "Note sulla presenza degli artisti al Circo Massimo (1937-1938)", *ivi*, 132-139.



4.2
Franco Petrucci, Padiglione della Rieducazione dei minorenni alla Mostra delle Colonie Estive al Circo Massimo, Roma 1937: ingresso con il pannello di Afro Basaldella *Rieducazione dell'infanzia*
(Architettura, 6, giugno 1937, 323)

4.3
Afro Basaldella, *Rieducazione dell'infanzia*, 1937
(Mario Graziani, Barbara Drudi, Alessia Giubbotti, *Afro. Catalogo Generale Ragionato. Dai documenti dell'Archivio Afro*, Dataars, Roma 1997, 347)

Mostra delle Colonie estive [*Fig. 4.2*]. Il dipinto costituisce a tutti gli effetti una dichiarazione di poetica dell'artista nei pieni anni Trenta, poiché declina un argomento facilmente passibile di retorica a favore di accenti che ricordano Corrado Cagli, Roberto Melli e il gruppo romano di fronda[17]. Mentre il messaggio educativo è esplicato a caratteri cubitali nella didascalia posta lateralmente, da cui l'inciso: «I ragazzi di Italia debbono essere tutti buoni, agli ordini del duce, per la grandezza della Patria», Afro sviluppa quella che potremmo definire un'innovata pittura di genere, dove non v'è spazio per l'esaltazione enfatica dei "giusti" in camicia nera. La presenza curiosa del giovane selvaggio sull'albero, il dettaglio della prostituta che alza la gonna per iniziare il fanciullo al sesso, i giocatori di carte in primo piano coniugano il ricorso alla tradizione seicentesca, veneziana e fiamminga, molto amata in questo momento dal pittore, nel pieno della questione veneta[18], con un'ironia e una capacità narrativa impossibili a credersi in un'occasione ufficiale [*Fig. 4.3*]. L'originale facciata, caratterizzata da impasti cromatici corposi e vibratili, erede della lezione di Scipione, si sposa con le caratteristiche della struttura, alleggerita dall'inserimento del patio e dei giardini laterali, dall'apertura di tutti gli ambienti verso l'esterno e dalla presenza di alcuni setti con cristalli[19]. Si può ipotizzare che l'obiettivo precipuo della committenza sia proprio quello di non incupire questo settore sui generis alla mostra, garantendo anzi una serenità anti-seriosa rispondente al clima generale da colonia estiva e verificabile anche nei gioiosi inserti fotografici, mai mostranti la sofferenza

[17] Per la lettura dell'opera di Afro Basaldella negli anni Trenta, cfr. Francesca Romana Morelli (a cura di), *Scuola romana. Artisti a Roma tra le due guerre*, catalogo della mostra, Roma, Archivio della Scuola Romana, 28 novembre 2000-31 gennaio 2001 (Roma, Istituto Grafico Romano, 2000).

[18] Così come strutturata da Enrico Crispolti, *Afro: tutta l'opera grafica* (Milano, Top Graphic, 1986). Dello stesso autore fondamentale: "La pittura del primo Novecento a Roma (1900-1945)", in *La pittura in Italia* (Milano, Electa, 1992), 1, 457-566.

[19] Arch., "La Mostra delle colonie estive e dell'assistenza all'infanzia in Roma", *Architettura*, 6 (giugno 1937), 307-332.

degli istituti minorili. Il pannello pittorico funziona da vera e propria *affiche* del padiglione e, anche in virtù della rara emergenza cromatica nel chiarore dominante dell'infilata delle costruzioni, viene notato e citato nelle cronache riferite al Circo Massimo[20], cosa non scontata per un lavoro effimero e, per di più, di mano di un giovane da poco affermatosi a Roma. Allo stesso modo, è interessante considerare come, ben oltre la passione scultorea di Petrucci, che tra l'altro inventa per il rilievo monumentale dell'amico Pericle Fazzini la vicina struttura-teca del Sacrario[21], è proprio la significativa collocazione dell'elemento artistico all'esterno, tra i vuoti e i tagli della facciata, a essere prossima al colpo d'occhio del fregio musivo di Gino Severini sul prospetto di una delle sue opere più rilevanti e riuscite: il Palazzo delle Poste di Alessandria[22]. Anche nella carriera di Afro va rivalutata la centralità di questo trascurato intervento, poiché non soltanto la committenza decide di preservare il pannello dalla congenita mancanza di durata, ricollocandolo in diversa sede al termine dell'evento[23], ma anche perché passano da qui l'incipiente stima di Cipriano Efisio Oppo e la precoce commessa per l'atrio del Palazzo dei Congressi, al seguito di Adalberto Libera (1939)[24]. Il critico romano, che anni prima aveva inserito Afro tra i giovani più interessanti dell'avanguardia friulana (1934), sia a Parigi che al Circo Massimo verifica la reale tenuta del muralismo tonale in relazione all'architettura razionalista, con esiti finali senza dubbio più interessanti rispetto a quelli dell'E42, piano sottoposto invece a progressivi imbrigliamenti in senso monumentalista e celebrativo.

La partecipazione di Afro, una tra tante, può schiudere la porta a ulteriori interrogativi sulle modalità di selezione e coinvolgimento degli artisti partecipanti. Il dato che Oppo esercitasse il proprio ruolo di legislatore dell'arte anche al Circo Massimo è assodato, garantendosi nei fatti la duplice regia per la *mise en abyme* dello spettacolo del regime, insieme effimera e permanente, se si tiene conto della coeva direzionalità artistica alla fucina dell'Esposizione Universale[25]. Non sorprende dunque il riscontro di una tendenza romanocentrica, marginalizzante del gruppo sarfattiano, inclusiva delle esperienze di rottura della Galleria La Cometa e per certi versi bottaiana, in continuità con quanto proposto alla Quadriennale del 1935[26]. L'Ufficio tecnico, composto da Adalberto Libera, Mario De Renzi e Giovanni Guerrini, deve avere avuto però un peso specifico nella supervisione generale del programma, anche per ciò che attiene gli interventi artistici, se non altro per garantire che non vi fossero discrasie tra l'ortodossia razionalista e gli apparati decorativi, pur necessari, per la declinazione all'italiana del sentire moderno. La formazione di eterogenee *équipes* per gli allestimenti offre la controprova, innanzitutto, di un delicato e contorto

[20] Cfr. ad esempio "La rieducazione dei minorenni alla mostra dell'Assistenza all'Infanzia", *Il Lavoro Fascista*, 3 giugno 1937.

[21] Petrucci è uno degli architetti più presenti al Circo Massimo. Per una disamina completa delle sue partecipazioni si rimanda a Cristiana Volpi, "Gli allestimenti per le mostre celebrative del regime (1935-1939)", in Cristiana Volpi, *Il Palazzo delle Poste di Alessandria. Franco Petrucci architetto negli anni del regime* (Roma, Gangemi, 2004), 63-91.

[22] Considerando le sole architetture, non vi è dubbio che le costruzioni del Circo Massimo funzionino da anticamera per alcune soluzioni permanenti. Cfr. Alex Wall, *La città dell'infanzia, National Exhibition of Summer Colonie and Child Assistance Rome 1937*, in *Cities of Childhood. Italian Colonie of the 1930s*, a cura di Alex Wall, Stefano De Martino (London, Architectural Association, 1988), 62-65.

[23] Come accadde per il pannello murale alla *Mostra dell'Autarchia minerale*, anche quello della *Rieducazione* venne salvato al termine della mostra, essendo montato su muro tramite un differente supporto. Nonostante le ricerche condotte presso l'archivio del pittore, non se ne è trovata traccia recente. Il dipinto viene erroneamente attribuito al Carcere Minorile di Roma, luogo nel quale è stato ricoverato dopo lo spostamento dal Circo Massimo. Cfr. Mario Graziani, Barbara Drudi, Alessia Gubbiotti, *Afro. Catalogo Generale Ragionato. Dai documenti dell'Archivio Afro* (Roma, Dataars, 1997), 347.

[24] La mediazione del fratello Mirko per la vicinanza a Oppo, come da lettera dell'Archivio Saetti, risale a date più avanzate e va corretta. Simonetta Lux, *Afro Basaldella*, in Maurizio Calvesi, Elisabetta Guidoni, Simonetta Lux (a cura di), *E42 Utopia e scenario del Regime. Urbanistica, architettura, arte e decorazione*, catalogo della mostra, Roma, Archivio di Stato, aprile-maggio 1987 (Venezia, Marsilio, 1987), 348-352. Cfr. anche Vania Gransinigh, "Afro Basaldella per l'E42 a Roma: storia di un'occasione mancata", in *AFAT*, 31 (2012) 229-240.

[25] Francesca Romana Morelli, *Cipriano Efisio Oppo. Un legislatore per l'arte. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943* (Roma, De Luca Editore, 2000).

[26] La linea romanocentrica è contratta in occasione della *Mostra del Tessile*, dove la fanno da protagonista le ditte del Settentrione e i loro artisti di riferimento, secondo la lettura offerta da Agnoldomenico Pica, "Discorso sulla mostra romana del tessile", *Casabella*, 121 (gennaio, 1937), 14-27. Dello stesso autore, si consideri per le mostre del Circo Massimo anche *Architettura moderna in Italia* (Milano, Hoepli, 1941), 88, 464-471. Sulla Quadriennale, Elena Pontiggia, Carlo Fabrizio Carli, *La grande Quadriennale. 1935 La nuova arte italiana* (Milano, Mondadori Electa, 2007), in part. 11-30.

4.4
Mostra del Dopolavoro al Circo Massimo, Roma 1938: ingresso alla mostra con le sculture di Luigi Orestano, *Il Teatro*; Romeo Gregori, *Il Lavoro*; Antonio Biggi, *Lo Sport*; Omero Italico Taddeini, *La Cultura*
(Archivio privato Guerrini, Roma)

sistema di spinte e controspinte[27], di relazioni personali e agganci professionali, di adesioni politiche sulla cui sincerità si palesano oggi molte incertezze. Basti leggere a tal proposito le parole spese dall'architetto Vincenzo Fasolo affinché Guerrini «acquisti» nelle proprie fila un pittore semisconosciuto, Gino Spalmach, da lui stesso descritto come poco industrioso ma apprezzato dagli architetti più giovani; l'auto-candidatura di Roberto Melli, mossa direttamente a Oppo e, attraverso lui, al comitato degli architetti, in un settore specifico come quello delle mostre che, per ammissione dell'artista, era stato sino a quel momento trascurato; l'accalorata missiva inviata da Romeo Gregori per caldeggiare il rinnovo del proprio incarico[28], andata a buon fine visto che lo scultore rientrerà dapprima nel novero degli autori del poderoso quadrumviro introduttivo alla *Mostra del Dopolavoro* [*Fig. 4.4*], poi nel team della mostra mineraria autarchica, con la realizzazione dell'indimenticabile e cupa aquila metallica che campeggia il padiglione centrale; l'insicurezza da postulante di Pericle Fazzini al cospetto dell'onorevole Oppo, mediata soltanto dall'amicizia con Petrucci[29] [*Fig. 4.5*]. L'impressione generale è che nessun artista sia lì per caso e che nessuno stile debba prevalere.
Guerrini si trova in più di un'occasione a sovrintendere la gestione degli interni e la realizzazione delle opere a carattere artistico, sciogliendo in sostanza tutti i *desiderata* ministeriali e, laddove presenti, quelli degli altri istituti coinvolti. Quando il Padiglione dell'Assistenza all'infanzia è trasformato in Padiglione del Cotone, è a carico di Guerrini il complesso coordinamento degli stand, guidato

[27] Il riferimento, da ultimo, va a Fabio Benzi, "Arte di stato o meccanismi del "consenso"? Tracce per una corretta lettura dell'arte italiana tra le due guerre", in *L'entre-deux-guerres in Italia. Storia dell'arte, storia della critica, storia politica*, a cura di Michele Dantini (Perugia, Aguaplano, 2019), 15-33.
[28] Le preziose lettere si conservano nell'archivio privato di Giovanni Guerrini [AG], probabilmente per un interscambio con Oppo sulle consegne artistiche. Cfr. AG, Lettera di Vincenzo Fasolo a Giovanni Guerrini, 28 ottobre 1937; AG, Lettera di Romeo Gregori a Cipriano Efisio Oppo, 1° marzo 1938.
[29] Come segnalato da Alessandro Masi, *Pericle Fazzini. Lo spirito della materia e i percorsi della scrittura, catalogo della mostra*, Napoli, Palazzo Reale, 27 novembre 1992-7 gennaio 1993 (Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1992), Vol. II, 75.

4.5
Mostra del Tessile nazionale al Circo Massimo, Roma 1937-38: ingresso del Padiglione del Rayon-Fiocco con la scultura attribuita a Pericle Fazzini
(*Catalogo-Guida Mostra del Tessile*, Roma, Giunta esecutiva Partito Nazionale Fascista, 1937, 1)

dal principio che governa tutti gli allestimenti della seconda rassegna, ovvero che le singole ditte partecipanti potessero avvalersi dell'ausilio dell'Ufficio tecnico oppure, in alternativa, dei propri specifici disegnatori pubblicitari, sottoponendo però ogni progetto all'approvazione del comitato centrale ed evitando al contempo le cadute di stile, la commistione fieristica e l'effetto "vetrina da museo"[30]. Per questa ragione, al momento della messa in opera, Francesco Di Cocco è chiamato a riferire a Guerrini riguardo alla realizzazione di alcuni diorami per l'Istituto Cotoniero, opere dette a metà tra pittura e scultura, istallazioni dunque, che dovevano trarre ispirazione da alcune fotografie messe a disposizione dagli stessi industriali[31]. Del coinvolgimento di Di Cocco al fianco di Orfeo Tamburi, purtroppo, non si è reperita ulteriore documentazione, nonostante la collaborazione con Guerrini possa essere assunta come un saldo punto critico negli anni grigi della biografia dell'artista. Presente anche con cinque luminose raffigurazioni nel Padiglione delle Scuole professionali[32], riadattato nella nuova veste dal suo autore, Ettore Rossi, e dallo stesso Guerrini, Di

[30] Aurora Roscini Vitali, "La Mostra del Tessile nazionale al Circo Massimo. Nuovi fonti documentarie e spunti per la lettura storico-critica", *Ricerche di S/Confine*, Dossier 4 Esposizioni (2018), 375-385.
[31] AG, Lettera dell'Istituto Cotoniero al pittore Francesco Di Cocco, 30 ottobre 1937; AG, Lettera dell'Istituto Cotoniero al pittore Francesco Di Cocco, 1° novembre 1937; AG, Lettere di Francesco Di Cocco a Giovanni Guerrini, 12 marzo 1935, 9 aprile 1935, 12 novembre 1936.
[32] "Le scuole professionali alla Mostra del Tessile Nazionale", *Annali dell'Istruzione Elementare*, 1 (febbraio 1938), 71-80.

Cocco consolida in questi mesi il rapporto con entrambi gli architetti: se il primo funge da mediatore per la realizzazione delle pitture murali nel ristorante del Padiglione italiano all'Expo di Parigi (1937), valvola di sfogo internazionale delle inquietudini nate a Villa Strohl-Fern, l'epistolario guerriniano racconta invece di un legame maturato nella comune passione per le arti "minori", all'ombra tutelare dell'ENAPI, quando Di Cocco prende accordi per l'altezza del velario del padiglione all'Esposizione internazionale di Bruxelles (1935), cosicché non vada a inficiare la lettura del suo ornamento, oppure quando sospende la chiamata all'Eur, mossagli direttamente dall'amico faentino ma procrastinabile in virtù degli impegni presso alcune fabbriche belghe di tessuti[33]. La vena affabulatoria nella trattazione dei soggetti, la grande freschezza cromatica e l'ossessione per la rappresentazione dei personaggi femminili dimostrata da Di Cocco in altri lavori della seconda metà dei Trenta forse trovano sugello alla *Mostra del Tessile*, uniformandosi all'eleganza mai ostentata del padiglione e agli avviluppi morbidi e colorati delle stoffe. Di Cocco rivela peraltro quell'elevata capacità tecnica (e di adattamento) richiesta agli artisti nella gestione degli apparati effimeri e che tanto piace a Guerrini in quanto allestitore di mostre e, spesso, di mostre di arte applicata[34].

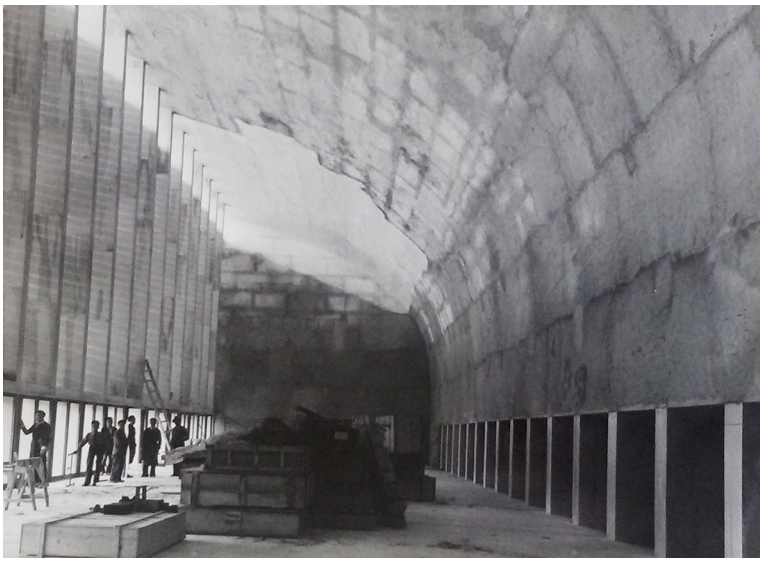
Il team tecnico e gli organi direttivi della *Mostra del Tessile* effettuano un controllo che potremmo definire capillare su tutte le partecipazioni, in particolare su quelle dei privati, sull'operato dei loro designer e sui bozzetti preliminari, in modo da consentire sì un certo livello di autonomia, ma comunque agevolare la presenza di artisti di fiducia e la riuscita ultima, mediatico-politica, degli eventi[35]. Se alla fine del '37 sopraggiunge una «ventata milanese» a Roma, come ricorda Pica, con la partecipazione di Angelo Bianchetti, Cesare Pea, Giuseppe Pagano, Bruno Munari, Riccardo Ricas, Costantino Nivola, Salvatore Fancello, Bramante Buffoni, per citare solo alcuni dei grandi compositori pubblicitari coinvolti alla *Mostra del Tessile*, è quella consentita da Oppo e dai suoi collaboratori. Sull'introduzione di un certo «razionalismo sensibile», capace di accogliere ed esaltare i manichini briosi di Fancello[36], gli scherzi astratti di Buffoni, le fotocomposizioni parasurrealiste di Ricas e Munari, pesano la lungimiranza degli industriali e le incancellabili finalità commerciali, tanto quanto la volontà politica di alimentare il possibilismo stilistico dell'estetica fascista e l'idea che il regime si rispecchiasse tronfio nella novità e non solo nell'accademismo. L'oscillazione tra autonomia ed eteronomia è forse l'aspetto che maggiormente caratterizza la produzione artistica e architettonica del Circo Massimo e, in generale, la produzione del periodo; il regime consente un pluralismo di stili e tollera un dibattito relativamente aperto in campo creativo, perlomeno fino al 1938, sia pure nell'ambito esclusivo di costruzione dell'estetica fascista[37]. In operazioni a spiccato carattere

[33] Le considerazioni arricchiscono il quadro delineato da Cristiana Perrella, "Incontri e percorsi dal 1927 al 1938", *Francesco di Cocco. Dal futurismo alla Scuola romana 1917-1938*, a cura di Lucia Stefanelli Torossi (Roma, Edizioni Arco Farnese, 1991), 25-32.

[34] Sull'artista, cfr. da ultimo Franco Bertoni (a cura di), *Giovanni Guerrini 1887-1972. Dalla bottega dell'arte al "Made in Italy"*, catalogo della mostra, Imola, Centro Polivalente Gianni Isola, 11 novembre 2011-8 gennaio 2012 (Imola, La Madragora, 2011).

[35] Si guardi a titolo esemplificativo A. Francini, "Eleganza ed eloquenza di quindici padiglioni", *La Tribuna*, 18 novembre 1937, e il reportage *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, 13 (dicembre 1937), 42-43.

[36] Con ampi riferimenti alla Scuola di arti applicate a Monza, cfr. Roberto Cassanelli, Ugo Collu, Ornella Selvafolta (a cura di), *Nivola, Fancello, Pintori. Percorsi del moderno: dalle arti applicate all'industrial design* (Milano-Cagliari, Jaka Book-Wide, 2003), 173-191.



4.6
Adalberto Libera, Mario De Renzi, Giovanni Guerrini, Padiglione dei Congressi alla Mostra delle Colonie Estive al Circo Massimo, Roma 1937: vista del cantiere
(Archivio Centrale dello Stato, Roma; PNF, Serie II, B. 335)

dimostrativo come questa è ancor più evidente la fragilità della macro-categoria "arte di stato" e la volontà di palesare il polimorfismo del pubblico mecenate, Giano bifronte dall'anima modernista e tradizionalista[38].

Quando Marcello Nizzoli giunge a Roma per allestire il Padiglione dei Coloranti nazionali, lo fa in virtù di una collaborazione pluriennale con la Montecatini, da professionista che lavora senza freni nello sciogliere le istanze rappresentative di un'industria (per creare un *brand* si direbbe oggi) e, allo stesso tempo, da affidabile collaboratore in iniziative pubbliche a carattere espositivo, come accaduto per la *Mostra della Rivoluzione Fascista* e la *Mostra delle bonifiche*, entrambe del 1932[39]. Senza entrare nel merito di uno degli interventi più straordinari del Circo Massimo, omaggio raro alle scomposizioni di Moholy-Nagy, alla cultura del Bauhaus e allo stile di Herbert Bayer, davvero visionario per l'utilizzo plastico-cromatico delle vetrine, dei filati e perfino degli impianti tecnici, non se ne può concepire la realizzazione senza il salvacondotto di Oppo (i due si incontrano mesi prima per discutere il progetto) e la collaborazione, attestata dai pagamenti della Montecatini, di Libera, De Renzi e Guerrini per i cambiamenti strutturali dell'edificio[40].

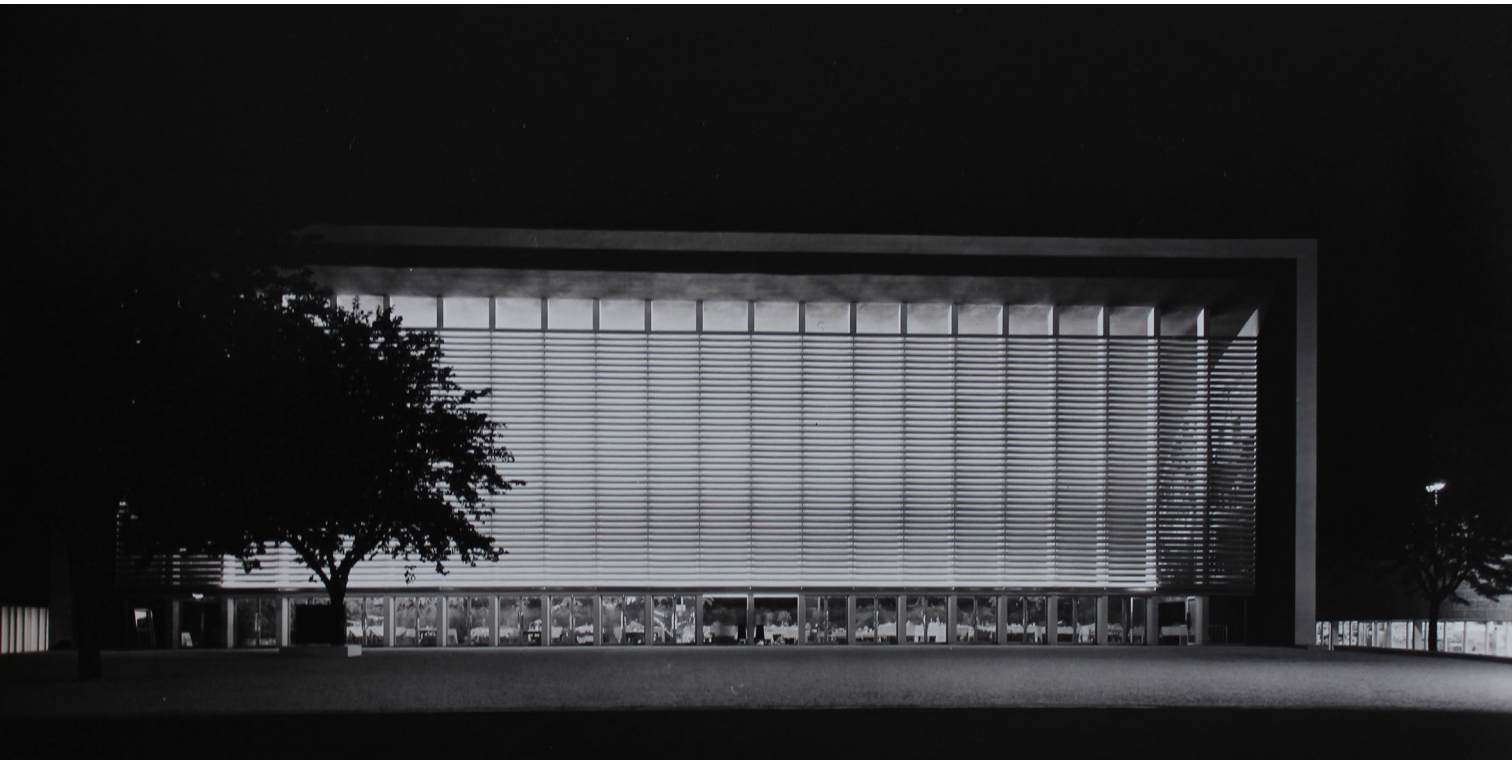
Considerati pure il grado di accelerazione comunicativa richiesto alle esposizioni celebrative, l'ostentazione narcisistica del Governo fascista come munifico e "rivoluzionario" promotore, il carattere ultra-progressista incardinato in mostre che, come questa, sono legate al mondo produttivo, è possibile avanzare l'ipotesi che il padiglione a marchio nizzoliano parta da alcune evidenze della mostra precedente con l'obiettivo di superarle. Innanzitutto, Nizzoli rimedita sulla maestosa parete ricurva del Padiglione dei Congressi, al cui interno si trova a lavorare [*Fig. 4.6*]; la struttura, ingegnata dall'Ufficio tecnico per la *Mostra delle Colonie* estive e immodificabile a pochi mesi dalla sua realizzazione, costituisce una quinta teatrale estremamente attrattiva, posta com'è a chiusura ortogonale dell'asse dei padiglioni, diaframmatica e "bucata" dalla copertura a persiana della facciata. In seconda battuta, soppesa la marginalità dell'intervento di Giorgio Quaroni, l'af-

[37] Francesca Billiani, Laura Pennacchietti, *Architecture and the Novel under the Italian Fascist Regime* (Cham, Springer International Publishing, 2019), in part. 15-29. Cfr. anche Emily Braun, "L'arte dell'Italia fascista: il totalitarismo tra teoria e pratica", in Emilio Gentile (a cura di), *Modernità totalitaria. Il fascismo italiano* (Bari, Laterza, 2008), 85-99.

[38] Da ultimo, Antony White, *Italian Modern art in the age of fascism* (New York, Routledge, 2019), 4-10.

[39] Arturo Carlo Quintavalle, *Marcello Nizzoli* (Milano, Electa, 1989), 270-281.

[40] Tutta la documentazione afferente è conservata presso l'Archivio Guerrini. In alcuni appunti, Guerrini cita Prampolini come pittore del Padiglione dei Coloranti.



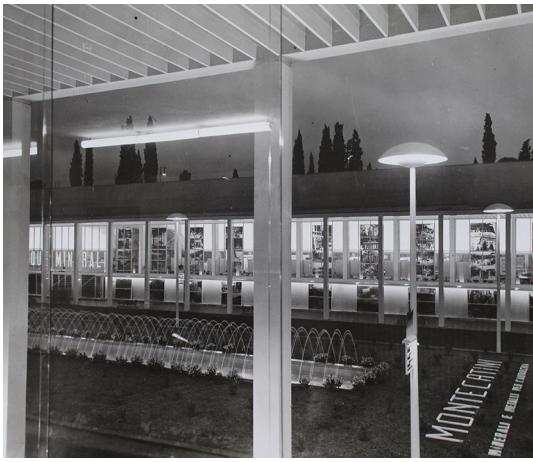
4.7
Adalberto Libera, Mario De Renzi, Giovanni Guerrini, Padiglione dei Congressi alla Mostra delle Colonie Estive al Circo Massimo, Roma 1937: vista notturna con i dipinti murali di Giorgio Quaroni
(Archivio privato Guerrini, Roma)

fresco con storie campigliesche dedicate al mondo dell'infanzia, posto di lato al salone che, in sostanza, non aggiunge o toglie nulla alla struttura [*Fig. 4.7*]. Nell'ibrido immaginato da Nizzoli, è la parete stessa a trasformarsi in segno mentre le pitture vi galleggiano delicatissime e astratte. Tra i nastri colorati, gli inserti metallici, i fotomontaggi e le sagome cellulari, i reticolati tubolari e gli inaspettati giochi luminosi acquista tutt'altro valore la di per sé irrigidita scultura di Carlo Conte[41], raffigurante l'autarchia italiana nel settore tessile [*Fig. 4.8*]; collocata a mezz'aria, questa apparizione fantasmatica può gareggiare con la spiazzante Vittoria eseguita per mano del giovane Lucio Fontana nel Salone della Triennale (1936), in base al progetto di Edoardo Persico a cui Nizzoli aveva collaborato, oppure con il longilineo *Icaro* di Marcello Mascherini all'*Esposizione dell'aeronautica* (1934), in volo sul fondo della spirale azzurra di Pagano[42]. L'opera di Nizzoli è apertamente sperimentale e spiazzante, come voluto dall'azienda e dalle istituzioni.
L'idea di progettualità inventiva degli interni è invece di molto frenata alla *Mostra autarchica del Minerale*, dove i numerosi bassorilievi e le sculture a tutto

[41] Sull'artista, si guardi la scheda bio-bibliografica in Renato Barilli et. al., *Gli Annitrenta. Arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra, Milano, Galleria del Sagrato, Palazzo Reale, Arengario, 27 gennaio-30 aprile 1982 (Milano, Mazzotta, 1982), 505-506.
[42] Tra gli ultimi contributi cfr. Francesca Mugnai, "Il classico in una stanza. Il Salone della Vittoria alla VI Triennale di Milano", in *Firenze Architettura*, 2, (2016), 50-57; Orietta Lanzarini, "«Arte al servizio di un'idea». Il ruolo dell''Esposizione dell'Aeronautica italiana' (1934) nel dialogo tra arte, architettura, politica e pubblico", *Il capitale culturale*, 14 (2016), 739-789.

4.8
Marcello Nizzoli, Padiglione dei Coloranti nazionali alla Mostra del Tessile nazionale al Circo Massimo, Roma 1937-38: vista interna con la scultura *L'Autarchia* di Carlo Conte (*Catalogo-Guida Mostra del Tessile*, Roma, Giunta esecutiva Partito Nazionale Fascista, 1937, 54)

4.9
Giovanni Guerrini, Padiglione delle Acque minerali alla Mostra autarchica del Minerale italiano al Circo Massimo, Roma 1938-39: vista dell'interno
(Archivio privato Guerrini, Roma)



tondo sono inseriti come perno rigido e iconico degli ambienti. Tra gli indicatori più eclatanti del viraggio littorio di fine decennio, si guardi al Minatore di Venanzo Crocetti, emblematico lavoratore ed eroe della mitografia in camicia nera, abitatore solitario del Padiglione dei Combustibili solidi[43], oppure alla minacciosa *Terra risanata* di Nicola Arrighini, al centro del severo sacrario del Padiglione della Bonifica, talmente imponente da risultare sovradimensionata rispetto al tamburo architettonico[44].
Le scelte compositive di Nizzoli funzionano tuttavia da ispirazione fuori e dentro il Circo Massimo. Per rimanere nell'ambito dell'esposizione celebrativa sull'autosufficienza italiana, si può prendere in esame il più tradizionale Padiglione delle Acque minerali di Guerrini [*Fig. 4.9*]. La struttura, espansa in lunghezza, presenta un porticato di slanciati pilastri a sezione rettangolare e prevede, sulla fronte arretrata del complesso, l'inserimento ordinato di grandi fotografie. Dagli appunti guerriniani, si evince che nel corso delle quattro rassegne l'architetto ha sempre modo di confrontarsi con i fotografi, di ordinare specifiche riprodu-

[43] L'opera è stata da me identificata nella scultura di minatore in possesso della Azienda Carboni Italiani, ora in collezione privata. Si ringrazia l'Archivio Fondazione del Museo Crocetti per la collaborazione.
[44] Per la parte architettonica del Padiglione delle Bonifiche, Pippo Ciorra, *Ludovico Quaroni 1911-1987* (Milano, Electa, 1987) 19-20; Giorgio Pigafetta, *Saverio Muratori architetto. Teoria e progetti* (Venezia, Marsilio, 1990), 55. Altra documentazione di grande interesse, soprattutto per le scelte di esplosione dei motti mussoliniani alle pareti e le disposizioni del materiale fotografico, è conservato in Archivio Centrale dello Stato, Ministero Agricoltura e Foreste, Direzione Generale Bonifica e Colonizzazione, Titolo IX, Associazione Nazionale dei Consorzi di Bonifica Integrale, Serie "Affari Generali" 1928-1946, b. 317-318.

zioni e visionare i filmati Luce per la scelta dei fotogrammi sui quali operare. Nel caso specifico, la struttura architettonica funziona come una vera e propria cornice ai "quadri" fotografici, è sottoposta al ritmo dei pieni-vuoti e sfrutta l'effetto murale degli ingrandimenti, non raggiungendo quegli eccessi alla "sovietica" tanto invisi a Oppo a partire dalla *Mostra del Decennale*. Attraverso un'ampia scalinata d'accesso, si accede direttamente al vano espositivo, dove si è accolti dalla curvatura della doppia parete di fondo, tesa a bilanciare la dilatazione in senso opposto dell'edificio. Su questa superficie arcuata, un ripiegamento più contenuto e meno astratto rispetto a quello di Nizzoli, ma ad esso ispirato, Renato Guttuso dipinge una scena di ninfe al bagno sullo sfondo di rovine e alberi frondosi. L'effetto di serenità bucolica, da idillio campestre, garantisce al padiglione la rispondenza al tema "acquoreo" e una certa atipicità rispetto alle altre strutture posticce, governate invece dalle consistenze metalliche, dal buio delle miniere e da quello, ben più opprimente e senza scampo, del messaggio autarchico[45]. Non sappiamo quale sia stato il contatto tra Guerrini e Guttuso, ma il dato serve da conferma all'accoglienza onnicomprensiva degli artisti, con una vicinanza non scontata alla Scuola romana[46] [*Fig. 4.10*].

L'introduzione di una più o meno spettacolare parete incurvata su sé stessa torna poi, *mutatis mutandis*, sia nelle paraboliche centine lignee del Giardino d'Inverno alla *Mostra del Tessile*, dove più si vede l'intervento di Mario de Renzi[47], sia nei suoi successivi riadattamenti a Giardino d'Estate e nuovamente a luogo di svago per l'inverno. In quest'ultimo caso si rileva un curioso slittamento di competenze, poiché Oppo è indicato come direttore dell'adattamento strutturale, quindi come architetto, e non come pittore[48]. Vista la rilevanza del personaggio, sembra impossibile un errore delle fonti mentre più probabile è che, da buon direttore artistico, egli possa gestire con il supporto dell'Ufficio Tecnico e della ditta incaricata dei vari smontaggi e rimontaggi (Pasotti) la sistemazione di un ambiente già predisposto per espletare le proprie funzioni ricreative, a cui vanno sostituite soltanto le pitture fondali e il fregio basamentale, la parte artistico-iconografica in definitiva.

Sulla difficoltà di definizione delle professionalità impiegate per le mostre il discorso si amplia a dismisura. Vale per Guerrini, individuato da parte della cronaca e della critica come «pittore» all'attivo al Circo Massimo, raramente ricordato nel suo ruolo di progettista di interni, supervisore della decorazione e curatore degli allestimenti, dando forse ragione alle peculiarità del suo percorso da erede della progettazione globale di marca Jugendstil. Se non sussistono dubbi sul sodalizio umano e lavorativo posto in essere tra Libera e De Renzi, cioè tra lo schivo architetto trapiantato a Roma, outsider rispetto ai giochi di

[45] A prescindere dai contributi monografici sull'argomento, per la lettura della mostra è ancora fondamentale il volumetto *Mostra Autarchica del Minerale Italiano. Documentario*, Pubblicazione ufficiale a cura della direzione della Mostra (Milano, Officine grafiche, 1939).

[46] Cfr. Enrico Crispolti, "Dal realismo del sentimento al realismo sociale: 1924-1953", in *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso* (Milano, Mondadori Associati 1983), 75, Scheda 38-39/12.

[47] De Renzi otterrà grande successo con il Padiglione delle Armi, opera dall'ossatura ingegneristica impreziosita dalla scultura e bassorilievo dell'*Italia agricola e guerriera* di Gregori e dal soldato dormiente di Morbiducci. Cfr. Alfredo Carlomagno et al., *Mario De Renzi 1897-1967* (Roma, Clear, 1999), 37-40.

[48] Cfr. "La Mostra del Minerale Italiano a Roma", *L'Architettura italiana*, (gennaio 1939), 29-33. Si guardi anche Anna Maria Mazzucchelli, "Premessa alla Mostra Autarchica del Minerale Italiano", *Casabella Costruzioni*, 134 (febbraio 1939), 6-15.

4.10
Giovanni Guerrini, Padiglione delle Acque minerali alla Mostra autarchica del Minerale italiano al Circo Massimo, Roma 1938-39: vista interna con il dipinto murale *Scena di ninfe al bagno* di Renato Guttuso
(Archivio privato Guerrini, Roma)

potere della capitale, e il pupillo di Alberto Calza Bini, in un'operazione culturale indirizzata a spegnere l'imbarazzante attivismo dell'avanguardia razionalista, antiaccademica e antistoricista[49], se pure all'interno dell'Ufficio tecnico sembra spettare a loro il merito di aver inventato le prime architetture "innocenti" che popolano il Circo Massimo, il ruolo di Guerrini risulta più sfuggente, meno incasellabile. Vero è, in ogni caso, che Guerrini il pennello in mano durante le mostre non lo prende mai.
Nella categoria degli architetti è inserito di forza Prampolini, artista futurista dal quale si attendono meraviglie alla *Mostra del Dopolavoro*[51], a tal punto indirizzato verso soluzioni di manipolazione plastico-spaziale da essere considerato il fautore di una progettualità ambientale e ambientativa prossima all'architettura. Non può ridursi a mera opera scultorea neppure la colossale stele-torre dedicata al *Popolo d'Italia* presso la stessa mostra, eseguita da Arnaldo Carpanetti su disegno di Mario Sironi, manifesto di quel fare architettonico professato come credo dal pittore per il proprio ritorno al muro[52].

[49] Cfr. Giuseppe Saponaro, *Adalberto Libera. I grandi concorsi pubblici romani degli anni '30 e la collaborazione con Mario De Renzi* (Roma, Clear, 1999).
[50] Giorgio Ciucci, *Lo Stile di Libera, in Adalberto Libera. Opera completa*, catalogo della mostra, Trento, Palazzo delle Albere, 21 gennaio 1989-2 aprile 1989 (Milano, Electa, 1989), 62-79.
[51] L. M., "Alla vigilia della Mostra del Dopolavoro", *Gente nostra*, 30 (16-22 maggio 1938), 22-23..
[52] Michela Scolaro, "La Mostra nazionale del Dopolavoro", in Andrea Sironi (a cura di), *Sironi. La grande decorazione* (Milano, Electa, 2004), 373-377.

Da ultimo, come caso emblematico, si consideri la partecipazione di Vinicio Paladini, mai assente al Circo Massimo. Pittore e scenografo, fotografo e architetto, teorico e "immaginista"[53], Paladini possiede un *background* particolarmente germinativo e frammisto, condito di futurismo e surrealismo. Alla *Mostra delle Colonie estive* lavora nel Padiglione della Scuola, progettato dall'Ufficio Tecnico, curandone gli interni e le fotocomposizioni; le sagome ritagliate dei valenti allievi fascisti o di Mussolini nell'atteggiamento di *pater familias* sono lontani dall'espressione poetista e sperimentale di Paladini e riflettono piuttosto il ritorno all'ordine che caratterizza alcuni suoi lavori della metà degli anni Trenta, su cui si assestano facilmente le esigenze documentative ministeriali[54]. Indicato tra gli artisti decoratori della *Mostra del Tessile*, alla *Mostra del Dopolavoro* partecipa alla realizzazione di uno degli ambienti più originali dell'intera mostra, il Padiglione dello Sport di Giulio Pediconi e Mario Paniconi: Paladini è l'autore dei fotomontaggi che accompagnano le varie sculture di atleti e che, giocando sull'introduzione composita e fantasiosa di dettagli fotografici tratti dall'arte classica su fondo scuro, costruiscono un curioso e mosso *pendant* tra presente e passato, senza pompa magna. L'opera dell'artista ostacola l'afflato e la retorica dei mascolini modelli colti in atteggiamento sportivo, fuoriusciti direttamente dallo Stadio dei Marmi. Uno degli scorci più significativi della sala, prossimo all'affaccio sulle rovine della Roma antica, è il controluce dell'*Ostacolista* o *Ritratto di Ondina Valla* di Rito Valla, rara celebrazione di atleta al femminile[55] [*Fig. 4.11*]. Da ultimo, alla *Mostra del Minerale* Paladini è allestitore del conclusivo Padiglione delle Scuole professionali, dove sono presenti anche un diorama e degli spazi per le proiezioni cinematografiche. Più difficile analizzare qui il suo contributo e il dialogo istauratosi tra l'aspirazione meccanica degli inserti fotografici, il bassorilievo da colonna istoriata di Amerigo Tot e l'affresco di Rolando Monti, un cartoonistico inserto dedicato ai dinosauri, di cui non si comprende neppure la connessione al tema. Il dato più rilevante, in ogni caso, è che la manipolazione delle fotografie in chiave ambientale, la pratica del foto-mosaico, è considerata una pratica da architetti.

In conclusione, anche l'attività di Paladini comprova come le mostre siano destinate a creare una "realtà-altra" che funziona maggiormente laddove tutti gli ingredienti del *monstrum* sono congiunti e dialoganti. Il «senso orchestrale dell'unità delle arti» richiesto al moderno architetto, l'auspicata collaborazione tra i linguaggi e la fine delle specializzazioni, così come descritti in uno dei manifesti della pittura murale[56], trovano sbocchi convincenti nel temporaneo, dove si registrano continuamente innesti di competenze diverse. Ogni oggetto, anche l'oggetto artistico, spostato nell'ambiente-mostra entra a far parte di un

[53] Giovanni Lista, *Dal Futurismo all'Immaginismo: Vinicio Paladini* (Salerno, Edizioni del cavaliere azzurro, 1988). Più di recente, *Idem* "Futurisme et Communisme en Italie de Duilio Remondino à Vinicio Paladini", *Ligeia* (luglio-dicembre 2011), 109-110, 142-149.

[54] Per gli aspetti più "avanguardistici" dell'autore, cfr. Ilaria Schiaffini, "Scambi dell'avanguardia europea degli anni Venti: Vinicio Paladini, Karel Teige e il fotomontaggio", in Ilaria Schiaffini, Claudio Zambianchi (a cura di), *Contemporanea. Scritti di storia dell'arte per Jolanda Nigro Covre* (Roma, Campisano, 2013), 193-202; Ilaria Schiaffini, "I fotomontaggi immaginisti di Vinicio Paladini tra pittura, teatro e cinema", in *Ricerche di storia dell'arte*, 109 (2013), 54-65.

[55] La scultura è oggi collocata all'ingresso della Ditta Carpigiani di Anzola Emilia. Gli autori delle altre sculture sono Oddo Aliventi, Tommaso Bertolino, Vico Consorti, Vittorio Di Colbertaldo, Mario Moschi, Peruzzi e Almo Volterrani. Cfr. Numero speciale *Gente nostra* (6-12 giugno 1938), 34, con un ricco apparato illustrativo e gli articoli di L. Mangano, "Cronache della Mostra", *ivi*, 7; A. Franchetti, "Le cucine tipiche alla Mostra del Dopolavoro", *ivi*, 8-9; "Il Padiglione dello Sport", ivi, 10; "Verso il Congresso Mondiale del Dopolavoro", *ivi*, 11.

[56] Corrado Cagli, "Muri ai pittori", *Quadrante*, 1 (maggio 1933), 19.

4.11
Vinicio Paladini, Padiglione dello Sport alla Mostra del Dopolavoro al Circo Massimo, Roma 1938: in primo piano *L'ostacolista* di Rito Valla
(*Gente nostra*, 34, 6-12 giugno 1938, 10)

meccanismo di evocazione, comunicazione e immersione, e se ne nutre inevitabilmente. Al Circo Massimo, al di fuori degli echi reclamistici del fascismo, gli specialisti dell'allestimento, architetti, pittori e, in generale, quelli che potremmo definire dei "costruttori di immagine", tentano di far funzionare narrazioni in cui solo la completa fluidità tra le prospettive coinvolte, come suggerisce Pagano, garantisce il pieno successo dell'evento, il massimo livello di coinvolgimento e la vittoria di senso sulla non durata. La compromissione con il programma politico, che non viene mai meno, non implica l'utilizzo esclusivo di forme canonizzate e ripetitive, anzi volge strumentalmente la scelta verso un'ostentata e folgorante ricerca di novità.