La plastica murale. Teorie ed esperienze

Matteo Fochessati

L'esperienza futurista nel campo della decorazione murale degli anni Trenta fu preceduta, come è noto, nel decennio precedente, dalla progettazione di alcuni interni per locali pubblici e case private. È il caso, ad esempio, del Bal Tik Tak di Giacomo Balla e del Cabaret del Diavolo di Fortunato Depero, due dancing inaugurati a Roma rispettivamente nel 1922 e nel 1923, la cui caratteristica principale era data dalle suggestioni ipnotiche dei motivi decorativi e cromatici e dalle potenzialità evocative dell'ambientazione. Gli avventori, e in particolare quelli del Cabaret del Diavolo, erano infatti calati in una situazione fantastica e avveniristica che stimolava in loro inediti effetti di spiazzamento emotivo e percettivo.

L'affinità tra i due progetti è chiarita d'altronde dalla comune stesura del manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo* del 1915, nel quale i due artisti avevano teorizzato una sperimentazione globale, il cui progetto di integrazione delle arti presupponeva l'uscita dall'ambito circoscritto del quadro a favore di un totalizzante coinvolgimento ambientale nei più diversi campi di espressione. Se il manifesto del 1915 rappresenta una tappa fondamentale per il successivo sviluppo della poetica futurista, in particolare per quanto concerne la determinazione a impegnarsi in un'ampia differenziazione delle tipologie d'intervento, altrettanto efficace nel prefigurare l'approccio futurista alla decorazione murale degli anni Trenta appare un articolo dello stesso Depero pubblicato sull'"Impero" nel 1925.[1] Nel testo veniva innanzitutto sostenuta l'irrinunciabile necessità da parte degli artisti di adeguarsi a una nuova tipologia linguistica, quella pubblicitaria, già largamente praticata dai futuristi. Depero valutava inoltre l'esigenza di un maggiore adeguamento della ricerca artistica alla sensibilità contemporanea, promuovendo allo stesso tempo l'utilizzo di materiali nuovi e moderni, come chiarito da questo passo emblematico del suo intervento: "Come è possibile glorificare Marconi, grande uomo di oggi, con la pietra quando egli fu il dominatore degli spazi ed il mago della elettricità? Come è possibile glorificare audacissimi aviatori, genialissimi costruttori ed inventori di prodigiosi macchinari con materie incompatibili con ciò che servì al loro miracolo? Noi abbiamo in Italia dei capitani d'industria che sono i perni della fortuna nazionale e che meritano di essere intensamente glorificati, Ansaldo, Fiat, Pirelli, Alfa Romeo non possono essere glorificati che con le materie e gli organismi che resero celebri

[1] F. Depero, *Le invenzioni di Depero*, in "L'Impero", 3 marzo 1925, p. 3.

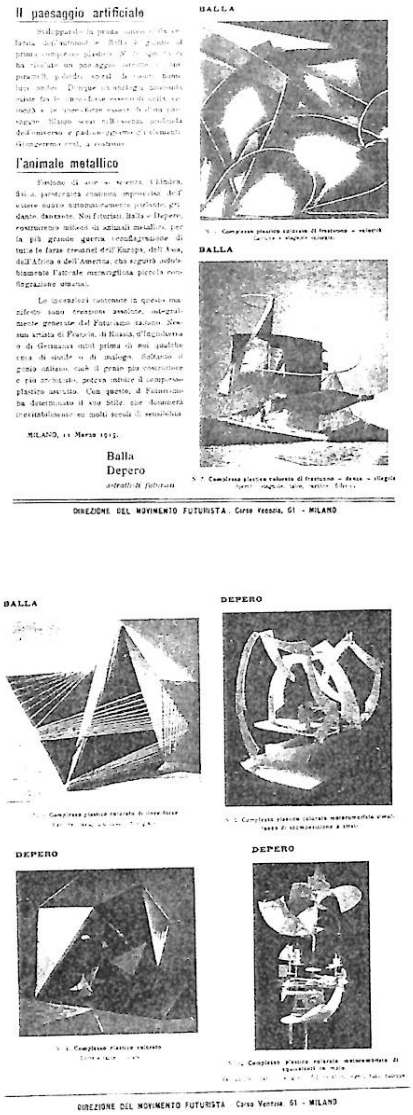
questi uomini [...]. Noi abbiamo palazzi, chiese e teatri di ogni stile tranne del nostro e siamo costretti a vivere in ambienti non corrispondenti alla nostra sensibilità."[2]

Se la volontà espressa da Depero rispetto a un maggiore coinvolgimento delle principali industrie italiane nei confronti delle nuove esperienze artistiche appare declinato ancora nei termini di un discorso di tipo pubblicitario, tale messaggio, come si avrà modo di constatare più avanti, avrà importanti ripercussioni negli anni Trenta, allorché il movimento futurista, nell'ambito delle esperienze di decorazione di edifici pubblici, andrà intrecciando un rapporto di collaborazione con numerose ditte impegnate nella produzione di nuovi materiali edili.

A fronte di questi spunti teorici il primo importante intervento futurista per la decorazione di un'opera pubblica ebbe luogo, già prima del delinearsi di queste linee di strategia culturale negli anni Trenta, con le pitture murali eseguite nel 1928 da Gerardo Dottori per la sala d'aspetto dell'Idroscalo del Lido di Ostia, andate distrutte con l'intero edificio durante la seconda guerra mondiale. Dottori, autore in precedenza degli interventi ambientali per la casa di Mario Carli a Roma (1923) e per il ristorante Altro Mondo a Perugia (1923), si limitò in questo caso a una decorazione puramente pittorica, nella quale si evidenziavano tuttavia quelle tipologie tematiche (il motivo dell'impresa aeronautica) e iconografiche (una visione dinamica, inquadrata attraverso tagli prospettici non convenzionali) tipiche della poetica dell'aeropittura, che non a caso troverà l'anno seguente una sua definitiva elaborazione teorica in un manifesto firmato dai principali protagonisti della compagine futurista.

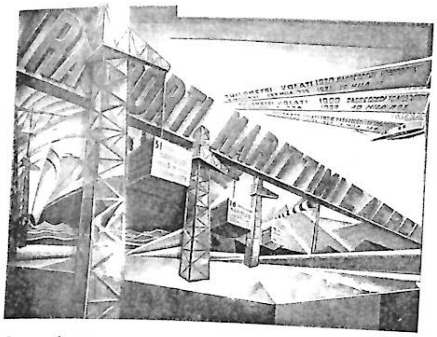
La marinettiana "religione-morale della velocità" e il mito del volo – il prefisso "aero" precederà negli anni Trenta la denominazione di tutte le manifestazioni artistiche dei futuristi – si allineavano perfettamente ad alcuni capisaldi ideologici della propaganda fascista: l'esaltazione dello sviluppo tecnologico e della produzione industriale italiana, da un lato, e il culto per l'ardimento, il pericolo, la vittoria sportiva, metafora di quella militare, dall'altro. E tuttavia, nonostante ciò, questa potenziale idoneità dei futuristi a incarnare i messaggi del regime rimase solo a livello di progettazione o di sperimentazione effimera, come nel caso del progetto di aeroporto realizzato da Enrico Prampolini per la Triennale di Milano del 1933, di cui si parlerà più avanti.

È questo il segnale più evidente del fallimento del progetto culturale del movimento futurista che si era posto l'obiettivo della gestione di un'arte di Stato e del relativo controllo di tutti gli strumenti di diffusione ideologica (compresa ovviamente la decorazione delle opere pubbliche del regime), come già era stato sancito dalle "Onoranze a Marinetti" organizzate dai suoi seguaci nel 1924 e dal trasferimento nel 1925 della sede del movimento a Roma. Con questa mossa Marinetti – in cambio di una rinuncia all'azione politica, i cui toni rivoluzionari cominciavano a preoccupare il nuovo corso del regime da poco insediatosi – si proponeva infatti come legittimo ambasciatore della cultura fascista. E in tale veste auspicava l'istituzione di un'arte di Stato al cui interno, al pari di quanto si era sviluppato nella Russia rivoluzionaria, l'avanguardismo si adeguasse alla modernità dello spirito politico. Avvalendosi delle loro competenze nel campo della comunicazione di massa, in particolare per quanto concerneva l'ambito pubblicitario, e dimostrando una notevole capacità di manipolazione dei nuovi linguaggi espressivi (materiali industriali, scrittura spaziale, fotomontaggi e gigantografie), i futuristi si sentivano investiti del compito di presentare tutte le potenzialità tecnologiche del tempo e di convincere le masse della praticabilità di una nuova era; un presente che, realmente, doveva rinnovare tutti i campi del costume e della vita quotidiana, assorbendo le innovazioni dell'industria e della



Giacomo Balla, Fortunato Depero, *Ricostruzione futurista dell'universo*, Direzione del Movimento Futurista, Milano, 11 marzo 1915.

[2] *Ibid.*



Gerardo Dottori, *Sala delle realizzazioni*, Mostra della rivoluzione fascista, Roma, 1932.

Enrico Prampolini, *Il lavoro nel regime fascista*, Mostra della rivoluzione fascista, sala III, Roma, 1932.

realtà urbana. Sull'incompatibilità tra questo progetto e le effettive esigenze e aspettative della politica fascista si misura l'insuccesso dei futuristi rispetto alla globalità della committenza pubblica del regime.[3]

Tra i protagonisti di questa vicenda il torinese Fillia appare quello dotato di maggior spessore dal punto di vista teorico. Il suo costante sostegno a una poetica di integrazione delle arti, funzionale a un più vasto programma di gestione dell'estetica di massa del regime, deve essere inteso come la principale chiave di lettura del fenomeno della plastica murale. Tale impostazione era già chiarita dal suo editoriale apparso sul primo numero del quindicinale "La Città Nuova", che si apriva con la seguente dichiarazione: "Abbiamo sempre sostenuto che un nuovo grande stile può trionfare soltanto con l'organicità tra le diverse espressioni d'arte, contro chi cercava in modo assurdo di dividere arti pure ed applicate, che invece si compensano nella creazione di una spiritualità e di un'estetica della nostra epoca."[4] Nello stesso testo Fillia chiariva inoltre che l'obiettivo della pubblicazione era quello di documentare le principali esperienze internazionali, in modo da rappresentare un valido strumento per gli architetti e i progettisti di ambienti, impegnati nell'elaborazione del nuovo gusto moderno. E aggiungeva di seguito che sarebbero stati forniti suggerimenti sui materiali nuovi per l'edilizia e la decorazione. In un successivo numero della rivista l'importanza dell'uso dei nuovi materiali era ribadita in un articolo firmato da Marinetti,[5] il quale appariva anche ritratto – in una foto scattata in occasione di una sua visita alla Fiera di Milano – all'esterno del padiglione della "Silexine" e del "Silexore", due nuovi materiali per l'edilizia che furono frequentemente utilizzati dagli artisti futuristi e dei quali l'accademico d'Italia si offriva come prestigioso testimonial.

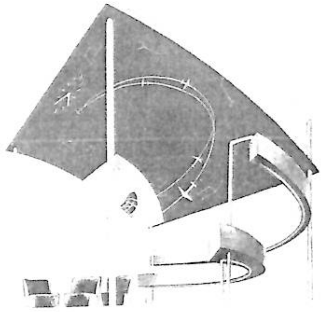
Le resistenze al progetto futurista da parte delle componenti più reazionarie del regime furono tuttavia ben presto evidenti e in concomitanza con l'inasprirsi della polemica si moltiplicarono gli interventi di reazione da parte dei futuristi. *Intransigenza* è, non a caso, il titolo di un articolo di Fillia apparso su "La Città Nuova" nel marzo 1934, nel quale sosteneva: "La nostra campagna per un'integrale modernità in arte non accetta compromessi con i falsi novatori [...]. Esistono belle costruzioni che potrebbero essere il segno di una mentalità matura e sono stupidamente diminuite da pitture novecentiste e neoclassiche e da sculture di un primitivismo idiota e antivirile. È tempo che gli architetti comprendano in modo definitivo che soltanto la plastica futurista è coerente con gli edifici nuovi [...]. Ma queste pitture o queste sculture non possono essere quelle povere cose novecentiste senza personalità e senza nazionalità che purtroppo, per ignoranza o incomprensione, molti architetti adottano."[6]

Tali concetti erano ribaditi da Fillia nel suo editoriale di presentazione della rivista "Stile Futurista", una tra le più importanti testate della galassia editoriale futurista;[7] in esso affermava che il nuovo stile "italiano", quello "futurista", esercitandosi in tutti i campi di un'arte totale e poliespressiva, ispirata all'estetica marinettiana e alle posizioni avanguardistiche del fascismo, doveva affermarsi e distinguersi in campo internazionale.

Un primo importante esempio di questa ricerca di integrazione tra le arti era documentato all'interno della I Mostra dell'ambientazione e della moda, inaugurata a Torino nel 1932, dall'ambiente della ditta Scalco e Burdin realizzato per l'esposizione al pubblico del nuovo mobile in alluminio Splendorealistico. Il progetto del padiglione era curato da Pippo Oriani che si avvaleva dei nuovi ritrovati tecnologici della ditta Scalco e Burdin e di un altro prodotto per l'edilizia, il "Silexine", come si è visto molto amato dai futuristi. Alla realizzazione di questo ambiente collaborarono anche Mino Rosso con una statua in legno laccato in nero e Fillia nella sintesi di un paesaggio urbano eseguita per la decorazione

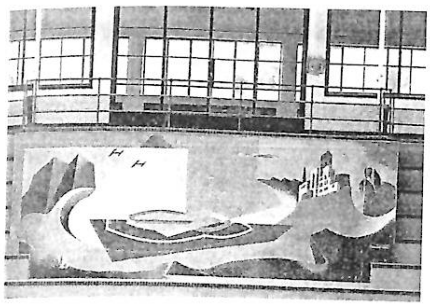
[3] Per un'analisi delle principali realizzazioni dei futuristi nel campo della decorazione, anche in rapporto alle ricerche architettoniche, si veda M. Fochessati, P. Millefiore, *La città nuova*, in E. Crispolti, F. Sborgi, 1997-98, pp. 43-51.
[4] Fillia, *La nuova architettura*, in "La Città Nuova", 6 febbraio 1932, p. 1.
[5] F.T. Marinetti, *Il genio di Sant'Elia*, in "La Città Nuova", 21 aprile 1932, p. 1.
[6] Fillia, *Intransigenza*, in "La Città Nuova", 5 marzo 1934, p. 1.
[7] Fillia, *Stile futurista*, in "Stile Futurista", luglio 1934, p. 6.

di una vetrata e nel disegno per un'applicazione murale di A. Burdin in materie diverse (palissandro d'India, radica gialla, legno giallo del Congo, corallo, alluminio, rame e madreperla).
È comunque la Mostra della rivoluzione fascista, uno dei più importanti eventi espositivi del decennio, a rappresentare per i futuristi l'occasione più favorevole per imporre il loro stile. E tuttavia, se una generale adesione alle istanze razionaliste e più latamente futuriste connotava il linguaggio formale dei vari padiglioni, soltanto due rappresentanti del movimento futurista, Prampolini e Dottori, furono chiamati a intervenire, e con allestimenti piuttosto marginali, nelle ultime due sale del secondo piano della mostra.
Prampolini aveva già realizzato per il Padiglione del ristorante italiano all'Esposizione internazionale di arte coloniale di Parigi, inaugurata il 6 maggio 1931, sei grandi pannelli decorativi di 7 × 3 metri aventi come soggetto *Il continente nero alla conquista della civiltà meccanica*. L'intervento di Prampolini – connotato da un accentuato dinamismo formale e da una sintesi stilistica della composizione, oltre che da deformazioni grottesche derivate probabilmente dal richiamo all'arte negra, la cui riscoperta era allora molto attuale presso l'avanguardia parigina – si caratterizzava infatti per il contrasto tematico tra i moderni mezzi massmediologici e le tradizioni ancestrali e la natura selvaggia della cultura africana.
Nella sala di Prampolini alla Mostra della rivoluzione – che rappresentava un passaggio, all'interno della sua attività, dalla bidimensionale decorazione murale alla tridimensionalità dell'allestimento di un ambiente – il linguaggio formale si caratterizzava da un lato per l'uso del lettering di derivazione pubblicitaria, già ampiamente sfruttato nel progetto per il Padiglione del futurismo all'Esposizione internazionale di Torino del 1928, dall'altro per una sintesi tra motivi di matrice costruttivista e soluzioni di impianto monumentale che si ritroveranno in allestimenti successivi meno connotati da sperimentazioni avanguardistiche, come quello per il Municipio di Aprilia.
Per quanto riguarda la sala progettata e realizzata da Dottori, essa era dedicata all'agricoltura, ai trasporti marittimi e aerei, ai trasporti terrestri, alla navigazione interna. Si trattava di uno spazio di dimensioni limitate che Dottori aveva decorato con una serie di pitture murali caratterizzate dalla sua personale interpretazione dello stile aeropittorico e alla cui forza comunicativa contribuivano una serie di scritte in rilievo e il gioco dei volumi, oltre al vigore degli accordi cromatici.
Nonostante la loro non rilevante presenza alla mostra, tale evento rappresenterà negli anni successivi un importantissimo riferimento per i futuristi che continueranno a considerare determinante l'influenza del loro stile anche per le realizzazioni degli altri artisti, come confermato dallo stesso Fillia: "Avvenne così che molti artisti tra i quali Terragni, Pratelli, Carpanetti, Nizzoli ed altri realizzarono delle pareti nettamente moderne perché futuriste, cioè prive di qualsiasi compromesso tra lo splendore geometrico architettonico di metalli, nuovi materiali, luci, ecc., e un ritorno al colore grigio-terroso-pessimista di rifacimenti di antichi affreschi gloriosi."[8]
È evidente che i cromatismi passatisti ai quali Fillia faceva riferimento nel suo testo erano quelli delle pitture murali presentate sotto l'egida sironiana alla Triennale del 1933, dove erano stati invitati a esporre, unici futuristi, nella galleria delle pitture adiacente al salone d'onore, Enrico Prampolini, che aveva presentato una composizione di 25 metri quadrati, proiezione astratta delle sue sperimentazioni sulle metamorfosi della materia e sui rapporti tra macro e microcosmi, intitolata *La quarta dimensione*, e Fortunato Depero con l'affresco *Dalla metropoli alle montagne*, caratterizzato da un gusto meccanicistico, soprattutto evi-



Enrico Prampolini, *Progetto per sala decorata e ammobiliata per ente aeronautico*, studio per l'allestimento della V Triennale di Milano del 1933, 1932-33 c.

[8] Fillia, *Gli ambienti della nuova architettura*, Torino, 1935, pp. 269-270.

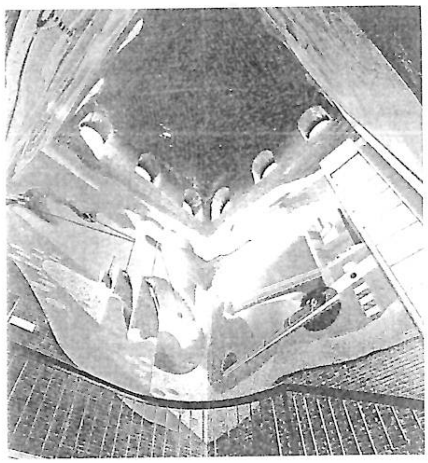


Fillia, *Il nuotatore*, mosaico ceramico, 1935. Piscine Comunali di Albaro, Genova.

dente nei motivi decorativi delle cornici, raffiguranti ruote ed eliche.
Pur muovendo, quindi, da una generica base progettuale comune – l'esigenza di una integrazione tra arte e architettura – tra l'esperienza sironiana e gli sviluppi plastico-murali dei futuristi non poteva che esserci una profonda divergenza di obiettivi e di soluzioni formali. E infatti Marinetti, in un articolo apparso su "La Terra dei Vivi" nell'agosto 1933,[9] nel quale recensiva entusiasticamente il progetto di aeroporto di Prampolini alla Triennale del '33, lodava soprattutto il fatto che il complesso di tale progetto rispondeva alle istanze della poetica futurista sia nell'involucro esterno sia nelle decorazioni interne. Per contro criticava aspramente la mancanza di sintonia esistente in genere tra le nuove architetture e le decorazioni interne, facendo in particolare riferimento alle pitture murali realizzate per il nuovo Palazzo della Triennale. Per Marinetti gli artisti intervenuti in questa occasione alla prova dell'affresco "sono stati condannati perché fondamentalmente passatisti d'ispirazione, deboli dal punto di vista della tecnica murale e pessimisti funebri; sporchi dal punto di vista dei toni che si legano soltanto con la noia dei visitatori".[10] E di seguito annunciava il "superamento della pittura con una aeropittura più vissuta e con la plastica murale polimaterico-tattile", aprendo la strada a un'importante problematica che sarà specificamente affrontata in seguito all'interno di un articolo pubblicato in due puntate nel 1934 sulla rivista "Sant'Elia" e intolato appunto *Verso il superamento della pittura*, a firma di A. Silvi Antonini.[11]
Un ulteriore argomento, su cui innestare la polemica nei confronti dell'esperienza sironiana alla Triennale del 1933, era connesso all'esigenza da parte dei futuristi di impostare una forma di decorazione alle nuove architetture che non fosse né di tipo tradizionale, né "concretista", cioè priva di soggetto. E in merito a questa posizione lo stesso Marinetti, riferendosi all'importante precedente della Mostra della rivoluzione fascista e opponendo alle innovazioni stilistiche dei suoi padiglioni il passatismo degli affreschi della Triennale del '33, aveva dichiarato nel 1933 dalle pagine della "Terra dei Vivi": "La Triennale che, lo ripeto, è dal punto di vista della nuova architettura un vero trionfo degno del precursore italiano Antonio Sant'Elia, avrebbe potuto trionfare anche dal punto di vista pittorico se la Direzione avesse affidato agli artisti dei temi precisi facendo sì che la plastica murale interpretasse funzionalmente all'interno lo splendore geometrico esterno con originalità e atmosfera di ambienti artisticamente autonomi. Avremmo oggi delle magnifiche sale consacrate alle 'autostrade', agli 'aeroporti', alla 'navigazione fluviale', ai 'cotonifici', alle 'bonifiche', agli 'sports invernali', agli 'italiani a Los Angeles', ecc., ecc."[12]
L'esigenza di assegnare tematiche precise alla decorazione di quegli edifici che dovevano rappresentare segnali urbani della nuova ideologia – Case del Fascio, Case del Balilla, Istituti dell'OND ecc. – sarà effettivamente alla base delle due mostre di plastica murale. E tuttavia i soggetti di tali interventi non dovevano corrispondere, nell'ottica di una regolamentazione estetica dell'arte di Stato, a generici motivi propagandistici, ma a tematiche peculiari della poetica futurista, quali ad esempio le telecomunicazioni o il volo e l'aviazione.
Riguardo a quest'ultimo tema un importante episodio che precede di un anno la mostra di plastica murale, anticipando tutta una serie di problematiche e di innovazioni tecniche a quest'ultima connesse, è dedicato al luogo emblematico dell'aerostazione. Si tratta del citato progetto di aeroporto presentato alla Triennale di Milano del 1933 da Enrico Prampolini, responsabile in quell'occasione anche della direzione tecnica e artistica e affiancato per l'organizzazione da A. Celesia. Tale edificio, ispirato, come già nel caso del progetto di concorso per il Padiglione italiano all'Esposizione universale di Chicago (1932-33), all'architettura

[9] F.T. Marinetti, *Architetti e pittori futuristi alla Triennale*, in "La Terra dei Vivi", agosto 1933, p. 6
[10] *Ibid.*
[11] A. Silvi Antonini, *Verso il superamento della pittura*, in "Sant'Elia", 15 febbraio 1934, p. 9 e 1° marzo 1934, p. 9.
[12] F.T. Marinetti, *La nuova architettura e la pittura murale*, in "La Terra dei Vivi", settembre 1933, p. 3.

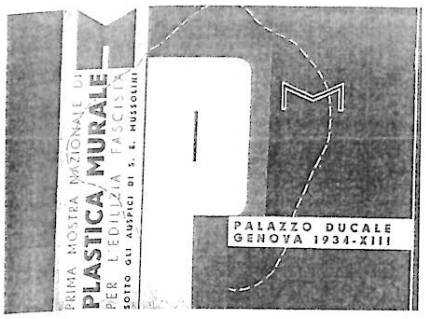
di Mendelsohn e al disegno industriale del Bauhaus e la cui esecuzione si doveva all'impresa Società Anonima Forniture Edili di Milano, rappresentava in qualche modo la risposta futurista alle pareti affrescate dagli artisti invitati da Sironi a decorare le sale del nuovo edificio della Triennale. Erano stati infatti chiamati a collaborare con Prampolini alcuni tra i principali artisti futuristi del momento: Depero, Dottori, Fillia, Munari, Oriani, Andreoni, Thayaht, Duse, Ricas.
L'importanza dell'uso dei nuovi materiali, dettagliatamente descritti nel catalogo, era rilevata d'altra parte anche da Prampolini nella presentazione del progetto, intitolata appunto *Lo stile, la funzione e i nuovi materiali*: "Il futurismo, precursore in tutte le arti, è stato il primo a proclamare la necessità dell'impiego dei nuovi materiali affermando inoltre che, solo questi, avrebbero suggerito lo stile architettonico del nostro tempo [...]. La collaborazione delle ditte specializzate per l'evoluzione ed il progresso dei nuovi materiali da costruzione è l'elemento più prezioso per l'architetto di oggi teso a dare una nuova ardita fisionomia all'architettura di domani."[13]
L'attenzione ai nuovi materiali industriali per l'edilizia e per la decorazione architettonica stava diventando dunque preminente all'interno del progetto futurista di gestione di un'estetica massificata che, attraverso i lavori pubblici, il regime tendeva a imporre, soprattutto a partire dagli anni Trenta. Se da un lato i futuristi miravano a stabilire il proprio predominio nel campo degli interventi pubblici, dall'altro dimostravano quanto sentissero l'esigenza di affiancarsi al mondo della produzione industriale, ma non più solo per offrire servizi di comunicazione pubblicitaria, secondo quanto auspicato in passato da Depero. I futuristi avevano infatti compreso che il regime fascista sosteneva le industrie nazionali per ragioni economiche e propagandistiche, soprattutto all'epoca della politica autarchica conseguente alle sanzioni internazionali. Collaborare con tali industrie poteva quindi garantire la loro partecipazione nella realizzazione di quegli edifici pubblici su cui l'intervento economico del regime investiva grandiosamente a scopo propagandistico.
Un accenno a parte, all'interno di questo discorso sui nuovi materiali per l'edilizia e la decorazione, merita il caso della ceramica che, negli anni Trenta, vede l'affermarsi di Albisola come centro di propulsione e di produzione futurista intorno alla figura di Tullio d'Albisola, ideatore insieme a Marinetti nel 1938 del manifesto futurista *Ceramica e aeroceramica*. Secondo una strategia operativa del movimento, che tendeva a coinvolgere nella sua penetrazione nel territorio le ditte produttrici locali, i futuristi, in questa opera di sperimentazione di nuovi materiali per i propri interventi decorativi, cominciarono a sfruttare le potenzialità di riqualificazione ambientale della ceramica. E, oltre alle frequenti collaborazioni in campo decorativo tra i futuristi e Tullio d'Albisola, un ruolo particolare fu svolto dalla Società Ceramica Ligure di Genova per i rivestimenti in tesserine e piastrelline di grès porcellanato e ceramico, particolarmente funzionali, specie per l'ampia gamma cromatica, alla realizzazione di mosaici. Si pensi solo ai grandi mosaici di Fillia e Prampolini per la grande torre del Palazzo delle Poste di La Spezia o al pannello mosaico ceramico, avente come soggetto il nuoto, realizzato a Genova nel 1935 da Fillia nella nuova piscina coperta di Albaro, progettata da Paride Contri.
La carta vincente dei futuristi fu comunque rappresentata dalla collaborazione con l'architetto Angiolo Mazzoni, la cui adesione al movimento fu fortemente sostenuta da Marinetti, nonostante le perplessità di molti aderenti sulla coerenza stilistica di questa scelta. Come è noto, Mazzoni – a cui si devono, tra l'altro, i progetti per la Ricevitoria Postelegrafonica e la Stazione di Littoria (1932) e per la centrale termica e la cabina degli apparati centrali della Stazione di Santa Ma-



Fillia, *Comunicazioni terrestri e marittime*, 1933. Mosaico ceramico. Palazzo delle Poste, La Spezia.

Enrico Prampolini, *Comunicazioni telegrafiche, telefoniche ed aeree*, 1933. Mosaico ceramico. Palazzo delle Poste, La Spezia.

[13] E. Prampolini, *Lo stile, la funzione e i nuovi materiali*, in *Stazione per aeroporto civile. Padiglione del movimento futurista alla Triennale*, estratto da "Natura", giugno 1933.

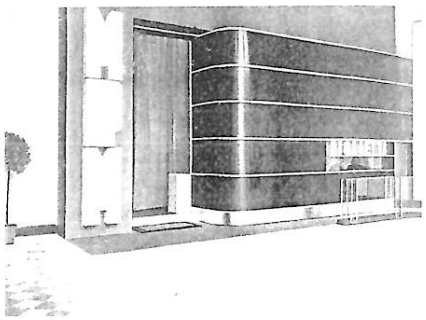


Catalogo della I Mostra nazionale di plastica murale per l'edilizia fascista, Palazzo Ducale, Genova, novembre 1934.

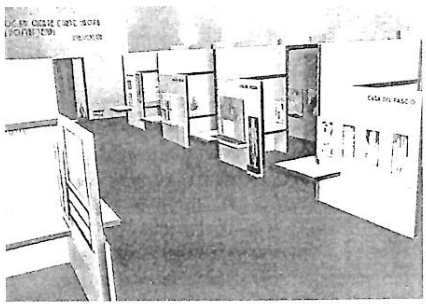
ria Novella a Firenze (1932-34) – era il responsabile dell'edilizia del Ministero delle Comunicazioni, da cui dipendevano sia le poste che le ferrovie. Gli edifici architettonici che il ministero gli commissionava – stazioni e palazzi delle poste – risultavano dunque i luoghi più emblematici e conformi alla poetica futurista del progresso e della tecnologia e gli spazi ideali per ambientare la loro peculiare rappresentazione del mondo delle telecomunicazioni e dei trasporti.
Dalla collaborazione con Mazzoni scaturirono tre dei principali cicli decorativi futuristi degli anni Trenta: il Palazzo delle Poste di La Spezia (1933), con la partecipazione di Prampolini e Fillia, il Palazzo delle Poste di Trento (1929-34), con interventi di Depero, Tato e Prampolini, e il Palazzo delle Poste di Palermo (1933-34), decorato internamente da Benedetta, Tato e Bruna Somenzi, che sancì il termine del sodalizio con Mazzoni. Già l'anno successivo l'architetto, nonostante le aspettative dei futuristi, dovette rinunciare per le pressioni del ministero all'apporto di Prampolini e Depero negli interventi decorativi della Stazione di Reggio Emilia.
L'importanza di queste realizzazioni deve essere analizzata alla luce dell'aspetto propositivo che caratterizzò la I Mostra di plastica murale per l'edilizia fascista, allestita nell'autunno 1934 presso il Palazzo Ducale a Genova come vetrina delle potenzialità di esecuzione da parte dei futuristi nel campo della decorazione pubblica.
Nell'agosto del 1934 Prampolini aveva pubblicato su "Stile Futurista" il testo *Al di là della nuova pittura verso i polimaterici*,[14] organizzato in diversi paragrafi dai titoli significativi: *Evasione dalla pittura*; *L'agonia del quadro, ultima esperienza romantica*; *Dal frammento alla composizione*; *Architettura fecondatrice*; *Dalla plastica murale alle composizioni polimateriche*. Nelle dichiarazioni di Prampolini, come già nell'incipit del sironiano *Manifesto della pittura murale* del 1933, ugualmente si prefigurava un nuovo stile adeguato al rinnovamento politico e storico dell'epoca in corso. Per Prampolini, rispetto alle teorizzazioni di una pittura sociale contenute nel manifesto di Sironi, si trattava tuttavia di portare alle estreme conseguenze i principi avanguardistici del futurismo e di legittimarne a livello ufficiale il compito di rappresentare l'arte del regime fascista.
Nello stesso numero della rivista Fillia, nel suo intervento sulla *Plastica murale*, approfondiva le tematiche del testo prampoliniano dedicando largo spazio a due importanti motivi programmatici, che stavano alla base degli interventi decorativi dei futuristi e che rappresentavano le finalità organizzative della mostra genovese: da un lato l'attenzione al problema dei materiali e il legame con l'industria; dall'altro la programmaticità tematica delle decorazioni, finalizzata a edifici pubblici dal forte connotato propagandistico.[15]
Tutte queste dichiarazioni furono infine ricondotte alla stesura di *Un manifesto polemico - La plastica murale futurista*, apparso sul numero di dicembre di "Stile Futurista"[16] e firmato da Marinetti, Ambrosi, Andreoni, Benedetta, Depero, Dottori, Fillia, Oriani, Munari, Prampolini, Mino Rosso, Tato, nel quale si presentava un sintetico resoconto del processo artistico che aveva preceduto l'affermazione della plastica murale e un lungo elenco di definizioni della medesima.
Sullo stesso numero di "Stile Futurista" compariva un intervento, a firma di Fillia, Oriani e Mino Rosso, dal titolo *Partecipiamo alla Mostra di plastica murale con queste idee*.[17] Nei sei punti programmatici di questo manifesto compaiono alcune importanti asserzioni che vale qui la pena di analizzare. Innanzitutto risalta l'obiettivo di un lavoro collettivo che i futuristi sperimenteranno nelle due edizioni della Mostra di plastica murale e che troverà una realizzazione pratica in alcune episodiche collaborazioni tra artisti. Inoltre si prevede un approccio antitradizionale e fortemente innovativo alla decorazione murale, connesso a un

[14] E. Prampolini, *Al di là della nuova pittura verso i polimaterici*, in "Stile Futurista", agosto 1934, pp. 8-10.
[15] Fillia, *Plastica murale*, in "Stile Futurista", agosto 1934, p. 7.
[16] *Un manifesto polemico - La plastica murale futurista*, in "Stile Futurista", dicembre 1934, p. 3.
[17] Fillia, Oriani, Mino Rosso, *Partecipiamo alla Mostra di plastica murale con queste idee*, in "Stile Futurista", dicembre 1934, pp. 9-15.

clima di avanguardia internazionale. Infine è più volte sottolineata la natura di queste opere, intrinsecamente legate alle strutture architettoniche alle quali sono destinate, non solo per un'affinità stilistica ed espressiva ma anche per la loro specifica attitudine a connotarle attraverso il contenuto ideologico da esse rappresentato.
Gli obiettivi della Mostra di plastica murale erano infine sintetizzati in una "dinamica" intervista a Marinetti, rilasciata "tra due treni della sua vita intensa" e apparsa sul "Secolo XIX" nell'ottobre 1934,[18] nella quale ancora una volta ribadiva che i progetti di plastiche murali presentati alla mostra erano destinati a tutti gli edifici pubblici che dovevano interpretare e propagandare, attraverso le innovazioni stilistiche della struttura e dei decori, lo spirito rivoluzionario del fascismo. E più avanti illustrava così il suo concetto di polimaterico: "Intendo il superamento dell'affresco per l'avvento nella casa e in genere in tutti gli edifici dei numerosi mezzi tecnici (per esempio: luce elettrica, gas, neon, ecc.) e dei nuovi materiali (come: metalli diversi, vetri, cuoi, agglomerati, ecc.) organizzati e combinati secondo un'ispirazione volumetrica e coloristica tale da continuare e perfezionare il dinamico stato d'animo di uomini rinnovati."[19]
La mostra, inaugurata il 14 novembre 1934 e, per il grande successo di pubblico, prorogata oltre la prevista data di chiusura sino al 1° gennaio 1935, era stata organizzata da Prampolini, Fillia e De Filippis che costituivano un direttorio tecnico-amministrativo sotto la supervisione di Marinetti, nominato presidente dell'esposizione e autore, insieme ai tre artisti e al Comune di Genova, del regolamento della stessa. In esso era stato sancito di selezionare i lavori di quegli artisti che avessero interpretato "i soggetti e le ideologie" adeguati ai principali edifici del regime. Per quanto riguarda l'allestimento della mostra, realizzato da Prampolini in collaborazione con Giuseppe Rosso, l'esterno dello storico edificio era stato trasfigurato da alcune grandi strutture provvisorie, un'antenna monumentale, una costruzione ellittica di 11 metri, un'architettura tipografica con le iniziali del titolo dell'esposizione. All'interno, invece, le decorazioni della Sala del Consiglio erano celate da 576 metri quadrati di tela bianca stesi sotto il soffitto e da 980 di iuta che ricoprivano le pareti. Il percorso della mostra, attraverso strutture intersecantisi, raggruppava inoltre in maniera funzionale le opere degli espositori dividendole per categorie tematiche.
Lo stesso Prampolini – premiato con la medaglia d'oro dalla giuria della mostra, composta da Edoardo De Albertis, Giuseppe Rosso, Manlio Costa e Ugo Nebbia – aveva collocato sulla parete di fondo del salone una plastica murale di 9 × 9 metri intitolata *Ritmi ascensionali delle forze fasciste* e realizzata in vetro colorato di azzurro, cel-bes, cromoalluminio, luci dirette e indirette. L'opera, di forte impatto emotivo, risultava una tra le più riuscite all'interno della mostra, sia per le qualità strutturali, di ascendenza costruttivista e rievocanti il dinamismo formale del primo futurismo, sia per l'abile combinazione dei materiali, soprattutto nell'uso costruttivo dell'illuminazione. Essa raffigurava, attraverso una rappresentazione stilizzata e priva di retorica iconografica, un volo di gagliardetti che nella parte superiore si trasformavano in ali sullo sfondo del cielo. Sul lato destro della composizione una colonna luminosa a forma di fascio, in tubi di metallo cromato, si integrava strutturalmente al pannello. Prampolini esponeva inoltre alcune decorazioni per la Sala del Consiglio di un Palazzo del Governo, tra le quali *Sintesi cosmica dell'idea fascista*, realizzata nuovamente con numerosi materiali (legno, linoleum, cromoalluminio, marmo serpentino, bronzo dorato, ebano, onixdor, metalli, silexine) e interagente con una serie di diapositive. Si ricordano inoltre il progetto per la facciata di una *Casa del Balilla*, in cui veniva riproposto il motivo dei gagliardetti e nel quale materiali differenti contribuiva-



Enrico Prampolini e Giulio Rosso, *Ingresso e biglietteria della Mostra di plastica murale*, Palazzo Ducale, Genova, 1934. Fotografia d'epoca pubblicata nel volume di Fillia, *Gli ambienti della nuova architettura*, UTET, Torino, 1935. Genova, Facoltà di Architettura.



Enrico Prampolini e Giulio Rosso, *Particolare dell'allestimento della Mostra di plastica murale*, Palazzo Ducale, Genova, 1934. Fotografia d'epoca pubblicata nel volume di Fillia, *Gli ambienti della nuova architettura*, UTET, Torino, 1935. Genova, Facoltà di Architettura.

[18] *Preludio alla Mostra nazionale di plastica murale. Intervista con Marinetti*, in "Il Secolo XIX", 19 ottobre 1934, p. 6.
[19] *Ibid.*

Fortunato Depero, *Eia, eia, eia*, opera presentata alla I Mostra nazionale di plastica murale, Genova, 1934. Vetro cotto e vetro diffusore, 144 x 100 cm. Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto.

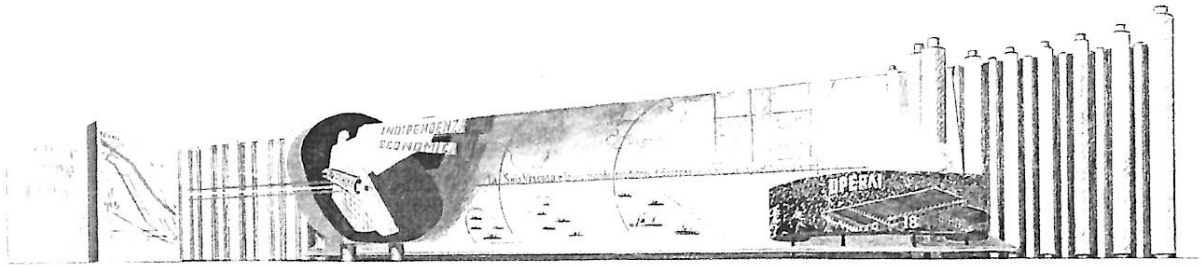
no alla stesura di scritte propagandistiche, e la *Facciata di colonia estiva di figli di italiani all'estero*, da realizzarsi in acciaio, vetro e cristallo nero. Infine presentava un piccolo mosaico per la decorazione dell'interno dello stesso edificio, la cui composizione astratta testimoniava i rapporti dell'artista con le esperienze internazionali dei gruppi "Cercle et Carré" e "Abstraction-Création".
Depero, tra le numerose opere presentate, esponeva nella sezione dei progetti per le Stazioni quattro progetti di vetrate dedicati alla locomozione, *Ferrovia*, *Navigazione*, *Automobilismo*, *Via aerea*, da realizzarsi, attraverso una composizione stilizzata ed essenziale, in vetro cotto. Nella sezione dedicata alle Case del Balilla presentava diversi progetti di pavimenti e vetrate, tra i quali anche *Eia Eia Eia*, il particolare al vero in vetro cotto e vetro diffusore di una vetrata eseguita dalla ditta Giuseppe Parisi di Trento.
Andreoni, che presentava tre progetti per le sezioni delle Stazioni, delle Caserme MVSN e delle Costruzioni sportive, espose tra l'altro un intervento decorativo per l'ingresso di una piscina (*Nuotatori*) che, realizzato successivamente per la piscina di Busto Arsizio, andò distrutto nel dopoguerra.
Osvaldo Peruzzi, vincitore della medaglia d'argento del Comune di Genova, partecipò alla mostra con tre progetti: *Fascismo alato* per la sala riunioni di una Casa del Fascio, un'*Aeroplastica* per la sala turismo di un aeroporto e *Calciatori* per la tribuna autorità di uno stadio di calcio. In ognuno di questi progetti – dei quali il più suggestivo risultava il progetto per l'aeroporto, da eseguirsi in metallo e linoleum e in cui l'intera struttura era dominata da una grossa sfera centrale – il futurista livornese aveva inserito elementi in vetro, in considerazione della sua specifica attività imprenditoriale nella direzione della Vetreria Rinaldi, attiva a Livorno dal 1908 al 1971.
Di particolare interesse tecnico risultò anche il progetto di Teobaldo Mariotti, che fu autore negli anni successivi, insieme a Renato Di Bosso e a Verossì (Albino Siviero), in un sorta di reciproca influenza sperimentale, di alcuni pannelli polimaterici. Il suo plastico *Sala cultura fisica*, per una Casa Italiana all'estero, era realizzato infatti in alluminio, colorato con speciali procedimenti che, nella varietà e nella novità delle tinte, evocavano lo spirito dell'arte meccanica futurista. Del progetto di *Vestibolo* di Benedetta, da realizzarsi in marmo, metallo, legno e vetro per una Casa delle Piccole Italiane, era ricordata la sensibilità cromatica della decorazione.
Numerose, come si diceva, le opere presentate dal gruppo composto da Fillia, Oriani e Mino Rosso. Tra esse *Universalità fascista* per la sala proiezioni di una Casa per Italiani all'estero, composta da due pannelli in mosaico ceramico che celebravano, secondo un'iconografia non lontana dalle simbologie del pannello di Fillia per il Palazzo delle Poste di La Spezia, le opere del regime attraverso la raffigurazione di camicie nere in uno e di aeroplani, navi e architetture nell'altro. Più tradizionale e piattamente celebrativa, invece, la soluzione stilistica del busto del duce in pietra serena, sullo sfondo di una striscia di marmo nero, nella sezione dei Palazzi del Governo.
Nutrito – ovviamente – il numero dei partecipanti liguri alla mostra; le opere presentate si caratterizzavano in particolare per l'ampio uso della ceramica, soprattutto per quanto riguardava il gruppo degli artisti albisolesi (Mario Anselmo, Romeo Bevilacqua e Giuseppe Piccone) guidati da Tullio d'Albisola. Come è dato rilevare, infatti, dalla corrispondenza tra Fillia e Tullio,[20] la firma di quest'ultimo era spesso associata ai nomi degli altri artisti per consentirne la partecipazione nonostante la loro non dimostrata "capacità realizzativa futurista". Da ciò la difficoltà di distinguere i lavori dei singoli artisti che si presentavano, comunque, complessivamente connotati per una propensione scultorea o cerami-

[20] D. Presotto, *Lettere di Fillia a Tullio d'Albisola (1929-1935)*, Savona, 1981, p. 90.

co-plastica e dal punto di vista dell'iconografia più orientati verso le tematiche futuriste del dinamismo e del meccanicismo che verso rappresentazioni celebrative, se si esclude la testa del duce di Piccone.
Il gruppo futurista ligure "Sintesi" era infine rappresentato da Alf Gaudenzi e Dino Gambetti, rispettivamente premiati con medaglia d'argento e di bronzo. Del primo si ricorda il bozzetto per il pannello polimaterico *Fascio rurale*, per la sala adunanze di una Casa del Fascio, da realizzarsi in linoleum, metallo e ceramica e caratterizzato da un uso costruttivo delle scritte propagandistiche, secondo uno schema progettuale vicino alle decorazioni degli allestimenti della Mostra della rivoluzione e a quelle di Dottori in particolare. Gambetti presentava due progetti di decorazione per la sala riunioni e per il vestibolo di una Casa del Fascio, *Dall'intervento alla marcia su Roma* e *La Carta del lavoro*, e tre nella sezione dei Palazzi Municipali, *Il fascismo conferisce al popolo italiano il primato nel mondo* e *Lo Stato corporativo*, previsto in mosaico ceramico, per la Sala del Consiglio, e una vetrata per il vestibolo.
Anche nel caso della II Mostra nazionale di plastica murale per l'edilizia fascista in Italia e in Africa, allestita due anni dopo presso i Mercati Traianei di Roma, un'attenzione particolare era riservata al problema dei materiali e delle ditte che avevano collaborato alla realizzazione delle opere, dettagliatamente elencate nel catalogo della mostra che conteneva anche due manifesti.[21] Il primo, *La plastica murale futurista*, era lo stesso testo pubblicato su "Stile Futurista" nel 1934 col titolo *Un manifesto polemico - La plastica murale futurista*, ai firmatari del quale (a eccezione di Depero che non ricompariva) si erano aggiunti numerosi altri nomi che corrispondevano, salvo alcune assenze, a quelli dei partecipanti alla mostra; il secondo, firmato da Prampolini e intitolato *Funzionalità architettonica del polimaterico*, era essenzialmente una sintesi del testo *Al di là della pittura verso i polimaterici*.
Il regolamento della mostra prevedeva due concorsi relativi a opere polimateriche o comunque a tutte le potenzialità espressive volte a superare la vecchia pittura murale e gli affreschi. I due temi stabiliti per il primo concorso, a cui potevano partecipare anche gruppi di artisti, erano *La guerra italiana in Africa orientale* per decorazioni di Case del Fascio e *L'assedio economico* per i Palazzi del Governo in Africa orientale; mentre quelli del secondo concorso erano per una colonia estiva marina, *L'aviazione dell'Italia fascista*, e per un sopraporta del Palazzo del Mare, *Traffici marittimi*.
In generale le opere esposte risultarono comunque meno interessanti, rispetto alle prove presentate in occasione della prima edizione della mostra, sia per una minore sperimentazione tecnica e di manipolazione dei materiali, sia per un più evidente appiattimento retorico e didascalico alle tematiche propagandistiche. E in ogni caso, nonostante il carattere propositivo delle due mostre, non si può dire che a esse corrispose una reazione positiva da parte del regime. I futuristi, che continuarono comunque negli anni successivi a sperare di imporre il loro stile e la loro poetica, vissero tale battaglia in una situazione di crescente isolamento e frustrazione, nonostante l'attivismo di Marinetti, che nel 1936 fu invitato a partecipare al Convegno di arti sul tema *Rapporti dell'architettura con le arti figurative*, organizzato a Roma dalla Fondazione Alessandro Volta. Nella sua relazione sul tema *L'architettura e le arti decorative negli stili dei vari tempi* Marinetti, soffermandosi sulle conquiste della plastica murale futurista e sulle tappe storico-artistiche che ne avevano preceduto l'avvento, dichiarò in tono polemico: "La quinta Triennale di Milano, che mostrò dal punto di vista degli esterni e dell'arredamento il trionfo di Antonio Sant'Elia e la passione rinnovatrice dei giovani razionalisti suoi ammiratori, fu dal punto di vista dell'Arte murale

Fillia, *I trasporti marittimi*, II Mostra della plastica murale, Roma, 1936.

[21] *II Mostra nazionale di plastica murale...*, 1936.



Enrico Prampolini, *Bozzetto per il salone centrale del Padiglione dell'Autarchia*, Mostra del minerale, Roma, 1938-39. The Mitchell Wolfson Jr. Collection, Genova.

un fallimento. La Mostra Nazionale di Plastica Murale [...] fu ben diversa da tutte le altre esposizioni, perché, fuori da ogni carattere teorico, presentò precisi modelli da applicare immediatamente in ogni tipo di edificio fascista, ambientando cioè con una plastica originale sintetica dinamica virile ottimista le assemblee di studio, festa, forza militare o gloria che la Rivoluzione Fascista nutre di originalità sintesi virilità ottimismo e sincerità mussoliniana."[22]

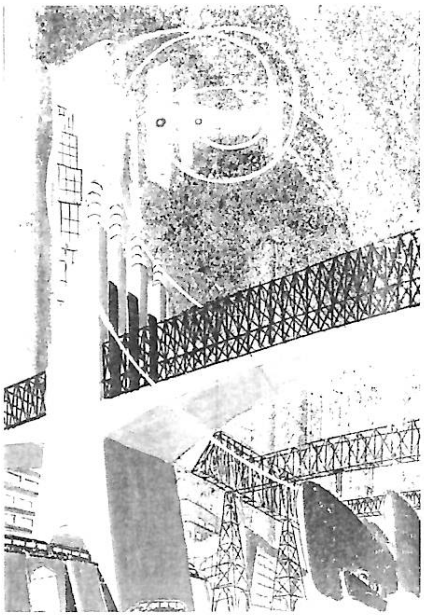
A controbattere tali affermazioni era insorto Carlo Carrà che, respingendo il giudizio fallimentare dato all'esperienza della V Triennale, si era impegnato a negare la forza innovativa delle più recenti esperienze futuriste, affermando anzi che il futurismo, terminato con lo scoppio della guerra mondiale, era ormai fuori dal tempo, "anzi, il futurismo è un cadavere che attende di essere seppellito".[23]

Nel frattempo i futuristi avevano dovuto cominciare a difendersi anche dalle accuse di arte degenerata sia dall'interno, da parte dell'ala più rezionaria del regime guidata da Roberto Farinacci e Telesio Interlandi, sia dall'esterno, da parte del futuro alleato nazista. In particolare la polemica contro il futurismo era divenuta rovente in occasione di una mostra itinerante del movimento in Germania, ad Amburgo e Berlino, nel febbraio-marzo 1934. Alle accuse di arte degenerata, che la mostra aveva innescato, rispose Prampolini dalle pagine di "Stile Futurista".[24] Qualche anno più tardi, con l'inasprirsi della politica culturale nazista, culminata nell'organizzazione della mostra di arte degenerata a Monaco nel giugno 1937, è addirittura il capo del movimento a prendere pubblicamente posizione contro le direttive hitleriane. In un articolo pubblicato sul periodico parigino "Il Merlo" diretto da Amedeo Giannini e precedentemente diffuso da un comunicato dell'Agenzia "A.L.A." di Roma, Marinetti attaccava Hitler per il suo apprezzamento di un'arte verista e tradizionale e per la sua condanna dell'avanguardia.[25]

La crescente ostilità anche in Italia nei confronti delle esperienze avanguardiste e il progressivo isolamento politico dei futuristi determinarono il diradarsi delle commesse a loro favore nel campo della decorazione di opere pubbliche del

[22] *Convegno di arti...*, 1937, p. 42
[23] *Ibid.*, p. 52.
[24] E. Prampolini, *Il futurismo, Hitler e le nuove tendenze*, in "Stile Futurista", settembre 1934, p. 7.
[25] F.T. Marinetti, *S.E. Marinetti difende il futurismo dalle critiche di Hitler*, in "Il Merlo", 15 agosto 1937; F.T. Marinetti, *Comunicato Agenzia "A.L.A."*, Roma, 3 agosto 1937.

regime. Se si eccettua infatti il progetto e la decorazione di Prampolini nel 1936 per la sala di rappresentanza del Palazzo Comunale di Aprilia e le decorazioni murali di Tato per la Colonia IX Maggio di Moneglia nel 1937, i principali impegni dei futuristi furono nell'ambito di allestimenti o interventi di carattere effimero per mostre nazionali e internazionali.[26] E l'artista maggiormente impegnato in queste occasioni fu Prampolini, autore di allestimenti per la VI Triennale di Milano (1936); la Mostra autarchica del minerale italiano, allestita a Roma al Circo Massimo nel 1939; il Padiglione italiano all'Esposizione universale di San Francisco (1939); la Sala del futurismo all'Esposizione universale di New York (1939); la Mostra triennale d'oltremare di Napoli (1940); la VII Triennale di Milano (1940).
Lo stesso Prampolini e Depero furono chiamati, unici artisti futuristi, a partecipare al cantiere artistico dell'E42 con due interventi musivi che, a causa del messaggio propagandistico imposto dalla committenza, risultarono lontani dalla spinta avanguardistica delle loro contemporanee ricerche e allineati col carattere didascalico e illustrativo di uno stile influenzato da sovrastrutture ideologiche. L'E42 rappresentò dunque non solo un'occasione negata per tutti i futuristi che negli anni precedenti si erano impegnati nelle ricerche della plastica murale, ma anche – come già dimostrato dal cedimento retorico e monumentale dell'intervento di Prampolini ad Aprilia – la riprova della loro difficoltà a imporre in ambiti ufficiali le sperimentazioni linguistiche proposte in occasione di esposizioni o allestimenti temporanei.



Demetrio Ghiringhelli, pittura murale per la Colonia Fara, Chiavari, 1935-36.

[26] A una sorta di omaggio alla futurista "plastica murale" si possono ricondurre le due pitture murali eseguite per la facciata della Colonia Fara di Chiavari, edificata su progetto dell'ingegner Camillo Nardi Greco nel 1935, e collocate ai lati dell'ingresso principale. L'autore di questi murali, la cui recente attribuzione si deve a Franco Ragazzi (*"Plastica murale" futurista nella Colonia Fara di Chiavari*, atti in corso di pubblicazione del convegno *Paesaggio e architettura razionalista nella cultura del territorio. Tutela, uso, regime giuridico. Il caso della Colonia Fara nel Golfo del Tigullio*, Chiavari, 29-30 maggio 1999), fu Demetrio Ghiringhelli (Ispra 1892 - Genova 1960), un pittore-decoratore attivo nel contesto ligure della prima metà del Novecento, la cui produzione, connotata da un evidente eclettismo, pur con qualche concessione a esperienze novecentiste, appariva ben lontata da sperimentazioni "avanguardistiche". E tuttavia in queste due opere si possono rintracciare alcuni tra i principali motivi iconografici della decorazione murale futurista e delle esperienze pittoriche dell'aeropittura.

nuova estetica futurista, col manifesto: *Lo splendore geometrico e meccanico e la nuova sensibilità numerica,* seguita dal manifesto *Nuova religione e morale della Velocità.*

Il 29 marzo 1914, nella Galleria Permanente futurista di Roma, Marinetti realizza il suo manifesto *La declamazione dinamica* e *sinottica.* Nel declamare le parole in libertà, bisogna imitare i motori e i loro ritmi mediante una gesticolazione meccanica. Il poema parolibero *Piedigrotta* di Cangiullo fu presentato con una declamazione dinamico-sinottica.

Nel 1915, il pittore futurista Prampolini completa e definisce la plastica futurista nel suo manifesto *Costruzione assoluta di moto-rumore.* Nel 1916, il pittore Severini spiega il *Macchinismo nell'arte,* in un suo articolo del *Mercure de France.*

Nel 1917, il pittore futurista Depero crea i suoi Balli Plastici con ritmi meccanici.

La rivista olandese *Mecano* constatava recentemente tutto ciò, pubblicando la fotografia di una macchina con questo titolo: *Plastica moderna dello spirito italiano.*

Ora, dopo innumerevoli battaglie, tentativi, ricerche, opere realizzate, vittorie indiscutibili, sentiamo il bisogno di liberarci degli ultimi avanzi della vecchia sensibilità, per creare definitivamente la nuova plastica ispirata dalla Macchina.

La Modernolatria predicata da Boccioni ci esalta sempre più. L'epoca in cui viviamo - tipicamente futurista - si distinguerà fra tutte nella storia per la divinità che vi impera: la Macchina.

Pulegge, volani, bulloni, ciminiere, acciaio lucido, grasso odorante, profumo di ozono delle centrali elettriche, ansare delle locomotive, urlare delle sirene, ruote dentate, pignoni!

SENSO MECCANICO, NETTO, DECISO, che ci attrae irresistibilmente!

Gli ingranaggi purificano i nostri occhi dalla nebbia dell'indeterminato. Tutto è tagliente, aristocratico, distinto.

SENTIAMO MECCANICAMENTE. CI SENTIAMO COSTRUITI IN ACCIAIO. ANCHE NOI MACCHINE, ANCHE NOI MECCANIZZATI!

Bellezza nuovissima degli autocarri veloci che corrono con un vasto tremolare sconquassato, ma sicuro e travolgente. Infinite gioie che danno agli occhi le architetture fantastiche delle gru, gli acciai freddi, lucenti e i palpitanti caratteri solidi, voluminosi e fugaci degli avvisi luminosi. Ecco le nostre nuove necessità spirituali e i principii della nostra nuova estetica.

La vecchia estetica si nutriva di leggende miti e storie, prodotti mediocri di collettività cieche e schiave.

L'estetica futurista si nutre dei più potenti e complessi prodotti del genio umano. La Macchina non è forse oggi il simbolo più esuberante della misteriosa forza creatrice umana? DALLA MACCHINA E NELLA MACCHINA SI SVOLGE OGGI TUTTO IL DRAMMA UMANO.

Noi futuristi imponiamo alla Macchina di strapparsi alla sua funzione pratica, assurgere nella vita spirituale e disinteressata dell'arte, e diventare un'altissima e feconda ispiratrice. L'artista che non vuol perire nell'impreciso o nel plagio, deve prestar fede soltanto alla propria vita e all'atmosfera in cui respira.

Le belle macchine ci hanno circondati, si sono chinate su di noi amorevolmente, e noi selvaggi e istintivi scopritori d'ogni mistero, ci siamo lasciati prendere nel loro bizzarro e frenetico girotondo.

Invaghiti, le possedemmo virilmente, voluttuosamente.

Oggi sappiamo rivelare al mondo le loro anime profondissime e i loro smisurati cuori in cui spiraleggiano le dinamiche architetture; le nuove architetture, che Sant'Elia e Virgilio Marchi hanno già stabilite.

Bisogna però distinguere fra esteriorità e spirito della Macchina. Quando parlammo di bulloni, acciai, pignoni, ruote dentate, fummo fraintesi. Precisiamo dunque il nostro pensiero: i manifesti e le opere del Futurismo, pubblicati esposti e commentati in tutto il mondo, hanno spinto molti artisti geniali, italiani, francesi, olandesi, belgi, tedeschi e russi verso l'Arte meccanica. Ma essi quasi sempre si fermarono all'esteriorità della macchina; perciò essi realizzarono soltanto: pitture puramente geometriche, aride ed esteriori (paragonabili a certi progetti d'ingegneria), le quali pur essendo ritmiche e costruttivamente equilibrate, mancano di interiorità ed hanno più sapore scientifico che contenuto lirico; costruzioni plastiche eseguite con autentici elementi meccanici (viti, ingranaggi, cremagliere, acciai, ecc.) che non entrano nella creazione come materiale espressivo, ma che sono fine esclusivamente a se stessi.

Perciò questi artisti caddero spesso nel falso e nel superficiale e realizzarono delle opere interessanti ma inferiori alle macchine, poiché non ne avevano né la solidità, né l'organicità.

NOI FUTURISTI VOGLIAMO:

1° che della Macchina si renda lo spirito e non la forma esteriore, creando composizioni che si valgano di qualsiasi mezzo espressivo ed anche di veri elementi meccanici;

2° che questi mezzi espressivi ed elementi meccanici siano coordinati da una legge lirica originale, e non da una legge scientifica appresa;

3° che per essenza della macchina s'intendono le sue forze, i suoi ritmi e le infinite analogie che la Macchina suggerisce;

4° che la Macchina così concepita diventi la sorgente ispiratrice per l'evoluzione e lo sviluppo delle arti plastiche.

I diversi stili di questa nuova arte meccanica scaturirono dalla Macchina come un elemento interferenziale tra la concezione spirituale dell'oggetto e l'ideale plastico che il pittore si propone.

La Macchina imprime oggi il ritmo del grande animo collettivo e dei vari individui creatori.

La Macchina scande il Canto del Genio. La Macchina è la nuova divinità che illumina, domina, distribuisce i suoi doni e punisce in questo nostro tempo futurista, cioè devoto alla grande Religione del Nuovo.

Enrico Prampolini - Ivo Pannaggi - Vinicio Paladini
Roma, ottobre 1922

[pubblicato in "Noi", s. II, a. I, n. 2, Roma, maggio 1923]

L'AEROPITTURA. MANIFESTO FUTURISTA

Nel 1908, F.T. Marinetti pubblicò *L'aeroplano del Papa,* prima esaltazione lirica in versi liberi del volo e delle prospettive aeree della nostra penisola dall'Etna a Roma, Milano, Trieste.

L'aeropoesia si sviluppò con *Aeroplani* di Paolo Buzzi *Ponti sull'Oceano* di Luciano Folgore e *Caproni* di Mario Carli.

Nel 1919 il musicista futurista Balilla Pratella realizza la prima aeromusica con l'opera *L'aviatore di Dro.*

Nel 1926, il pittore e aviatore futurista Azari crea la prima opera di aeropittura *Prospettive di volo,* esposta nella Grande Sala futurista alla Biennale Veneziana.

Nel 1929, il pittore Gerardo Dottori orna l'Aeroporto di Ostia con una mirabile decorazione aviatoria futurista, impetuoso slancio di aeroplani nel cielo di Roma con eliche fusoliere ali trasfigurate sintetizzate e ridotte a tipici elementi plastici.

Questa opera di Gerardo Dottori, già notissimo per il suo grande *Trittico della velocità,* segna una data importante nella storia della nuova aeropittura.

Contemplando le pareti e il soffitto dell'Aeroporto di Ostia il pubblico e la critica si convincono che le tradizionali aquile dipinte, ben lungi dal glorificare l'aviazione, appaiono oggi come miserabili polli accanto al torrido splendore meccanico di un motore volante che certo sdegna di arrostirli.

La convivenza in carlinga col pittore Dottori, intento a prendere appunti dall'alto, ha suscitato in un altro artista, Mino Somenzi, la concezione precisa dell'Aeropittura. Fra le molte idee esposte da me nella "Gazzetta del Popolo" del 22 settembre 1929, noto quella del superamento artistico del mare, ultimo grande ispiratore d'avanguardisti e novatori ormai tutti in cielo.

Col quadro *Prospettive di volo* di Azari, le decorazioni dell'Aeroporto di Ostia di Dottori, le aeropitture di Tato, Marasco, Prampolini, Fillia, Oriani, entriamo nella bella sintesi astratta di una nuova grande arte.

Noi futuristi dichiariamo che

1. le prospettive mutevoli del volo costituiscono una realtà assolutamente nuova e che nulla ha di comune con la realtà tradizionalmente costituita dalle prospettive terrestri;

2. gli elementi di questa nuova realtà non hanno nessun punto fermo e sono costruiti dalla stessa mobilit perenne;

3. il pittore non può osservare e dipingere che partec pando alla loro stessa velocità;

4. dipingere dall'alto questa nuova realtà impone u disprezzo profondo per il dettaglio e una necessità di sir tetizzare e trasfigurare tutto;

5. tutte le parti del paesaggio appaiono al pittore i volo:

a) schiacciate
b) artificiali
c) provvisorie
d) appena cadute dal cielo;

6. tutte le parti del paesaggio accentuano agli occh del pittore in volo i loro caratteri di:

a) folto
b) sparso
c) elegante
d) grandioso;

7. ogni aeropittura contiene simultaneamente il dop pio movimento dell'aeroplano e della mano del pittor che muove matita, pennello o diffusore;

8. il quadro o complesso plastico di aeropittura dev essere policentrico;

9. si giungerà presto a una nuova spiritualità plastic extraterrestre.

Nelle velocità terrestri (cavallo, automobile, treno) l piante, le case ecc., avventandosi contro di noi, girand rapidissime le vicine, meno rapide le lontane, forman una ruota dinamica nella cornice dell'orizzonte di monta gne mare colline laghi, che si sposta anch'essa, ma cos lentamente da sembrare ferma. Oltre questa cornic immobile esiste per l'occhio nostro anche la continuit orizzontale del piano su cui si corre.

Nelle velocità aeree invece mancano questa continuit e quella cornice panoramica. L'aeroplano, che plana s tuffa s'impenna ecc., crea un ideale osservatorio ipersens bile appeso dovunque nell'infinito, dinamizzato inoltr dalla coscienza stessa del moto che muta il valore e i ritmo dei minuti e dei secondi di visione-sensazione. I tempo e lo spazio vengono polverizzati dalla fulmine constatazione che la terra corre velocissima sotto l'aero plano immobile.

Nella virata si chiudono le pieghe della visione-venta glio (toni verdi + toni marroni + toni celesti diafani del l'atmosfera) per lanciarsi verticali contro la verticale for mata dall'apparecchio e dalla terra. Questa visione-venta glio si riapre in forma di X nella picchiata mantenend come unica base l'incrocio dei due angoli.

Il decollare crea un inseguirsi di V allargantisi.

Il Colosseo visto a 3000 metri da un aviatore, che plana a spirale, muta, di forma e di dimensione ad ogn istante e ingrossa successivamente tutte le facce del suc volume nel mostrarle.

In linea di volo, ad una quota qualsiasi, ma costante se trascuriamo ciò che si vede sotto di noi vediamo appari

re davanti un panorama A che si allarga man mano proporzionalmente alla nostra velocità, più oltre un piccolo panorama B che ingrandisce mentre sorvoliamo il panorama A, finché scorgiamo un panorama C allargantesi man mano che scompaiono A lontanissimo e B ora sorvolato.

Nelle virate il punto di vista è sempre sulla traiettoria dell'apparecchio, ma coincide successivamente con tutti i punti della curva compiuta, seguendo tutte le posizioni dell'apparecchio stesso. In una virata a destra i frammenti panoramici diventano circolari e corrono verso sinistra moltiplicandosi e stringendosi, mentre diminuiscono di numero nello spaziarsi a destra, secondo la maggiore o minore inclinazione dell'apparecchio.

Dopo aver studiato le prospettive aeree che si offrono di fronte all'aviatore, studiamo gl'innumerevoli effetti laterali. Questi hanno tutti un movimento di rotazione. Così l'apparecchio si avanza come un'asta di ferro doppiamente dentata ingranandosi da una parte e dall'altra coi denti di due ruote che girano in senso opposto a quello dell'apparecchio, e i cui centri sono in tutti i punti dell'orizzonte.

Queste visioni rotanti si susseguono, si amalgamano, compenetrando la somma degli spettacoli frontali. Noi futuristi dichiariamo che il principio delle prospettive aeree e conseguentemente il principio dell'Aeropittura è un'incessante e graduata moltiplicazione di forme e colori con dei crescendo e diminuendo elasticissimi, che si intensificano o si spaziano partorendo nuove gradazioni di forme e colori.

Con qualsiasi traiettoria metodo o condizione di volo, i frammenti panoramici sono ognuno la continuazione dell'altro, legati tutti da un misterioso e fatale bisogno di sovrapporre le loro forme e i loro colori, pur conservando fra loro una perfetta e prodigiosa armonia.

Quest'armonia è determinata dalla stessa continuità del volo.

Si delineano così i caratteri dominanti dell'Aeropittura che, mediante una libertà assoluta di fantasia e un ossessionante desiderio di abbracciare la molteplicità dinamica con la più indispensabile delle sintesi, fisserà l'immenso dramma visionario e sensibile del volo. Si avvicina il giorno in cui gli aeropittori futuristi realizzeranno l'Aeroscultura sognata dal grande Boccioni, armoniosa e significativa composizione di fumi colorati offerti ai pennelli del tramonto e dell'aurora e di variopinti lunghi fasci di luce elettrica.

Giacomo Balla, Benedetta Marinetti,
Fortunato Depero, Gerardo Dottori, Fillia,
F.T. Marinetti, Enrico Prampolini,
Mino Somenzi, Tato

[pubblicato in *Mostra Futurista di aeropittura e di scenografia*, Galleria Pesaro, Milano, ottobre-novembre 1931. Una prima versione del manifesto, *Prospettive del volo e aeropittura*, firmato dal solo Marinetti uscì sulla "Gazzetta del Popolo", Torino, 22 settembre 1929]

AEROPITTURA E SUPERAMENTO TERRESTRE

Noi pittori futuristi, illuminati da una fatalità estetico-plastica e da una logica intuizione, siamo entrati con l'*aeropittura* nella piena sensibilità aerea. Le basi stesse della pittura futurista, il *dinamismo plastico* di Boccioni (1914), i miei manifesti dell'*Atmosfera-struttura* ("Noi" - 1917) [sic. 1918] e dell'*Estetica della macchina* (1923) e le mie ricerche di *architettura spaziale-cromatica*, hanno aperto le vie verso la conquista integrale dei valori plastici della vita aerea.

Quando nel 1914 presentai alla *Galleria Futurista Sprovieri* a Roma il mio quadro *Forme-Forze di un'elica*, fissai i ritmi spiralici di espansione che l'elica provoca nello spazio con le proprie atmosfere rotatorie di ambiente (paesaggio), intuendo le infinite leggi di prospettive aeree che oggi, con l'aeropittura, hanno acquistato una nuova ragione estetica.

Successivamente, nei miei quadri - *Prospettiva aerea* (1919); *Convegno degli dei* (1926); *Il palombaro dello spazio* (1929); *Analogie cosmiche* (1930); *Rivelazione dello spazio* (1930); *Il seduttore della velocità* (1930); *Personaggio interplanetario* (1930) (quadro polimaterico); come nell'aeroscultura - *Pilota cosmico* (Parigi 1925) - ho portato un contributo anticipatore di principi e di elementi costruttivi tale, da creare una nuova nomenclatura plastica dell'aeropittura e dei suoi ulteriori sviluppi.

Nel nostro manifesto su l'aeropittura abbiamo enunciato le basi estetiche e tecniche delle nuove possibilità pittoriche intuite e realizzate da alcuni aeropittori futuristi dichiarando, come espressione estrema, che il quadro aeropittorico deve essere *policentrico*.

Padroni assoluti dei *principi di espansione di forme-forze nello spazio; di simultaneità di tempo-spazio; e della polidimensionalità prospettica;* ritengo che per giungere alle alte mète di una nuova spiritualità extraterrestre, dobbiamo superare la *trasfigurazione della realtà apparente*, anche nella contingenza dei propri sviluppi plastici, e lanciarci verso l'equilibrio assoluto dell'infinito ed in essa dare vita alle immagini latenti di un nuovo mondo di realtà cosmiche.

Gli aspetti della natura, del paesaggio, dell'uomo, condizionati alla macchina, come gli infiniti suggerimenti plastici che questa ci ha dischiuso, non sono sufficienti a creare un nuovo *organismo plastico*, se questo non si orienta versa *l'analogia plastica*, cioè nella metamorfosi nel mistero, fra realtà concreta e realtà astratta.

Le esperienze della pittura futurista hanno portato una maggiore chiarezza e ricchezza all'alfabeto plastico.

L'*esasperazione geometrica* ha trovato un nuovo equilibrio nel *linearismo-geometrico-astratto* autonomo della forma.

Mentre la *rarefazione plastica* ha trovato un nuovo nutrimento formale in un *indefinito-pittorico*, dove l'elemento colore-tono e la forma-forza, si compendiano vicendevolmente.

I risultati tecnici raggiunti dalla pittura futurista si affacciano oggi dinanzi a nuovi e smisurati orizzonti. I mezzi tecnici d'espressione (pennelli - colori - tela o legno) non sono più capaci di seguire la nostra immaginazione.

La pittura emigra dalla superficie, e il quadro dalla cornice.

La scultura emigra dal blocco plastico e dai piani ausiliari.

Nuovi elementi costruttivi e nuove atm
che attendono di rivelarsi per esaltare le ra
stratosfera o misurare le traiettorie sideral
l'aeropittura il totale superamento dei conf
terrestre, mentre si sprigiona in noi, piloti i
nuove realtà plastiche, il desiderio latent
forze occulte dell'idealismo cosmico.

Enr

[pubblicato in *Mostra futurista di aeropittura e*
Galleria Pesaro, Milano, ottobre-novembre 1931]

ın panorama A che si allarga man mano pro-
ente alla nostra velocità, più oltre un piccolo
3 che ingrandisce mentre sorvoliamo il panora-
é scorgiamo un panorama C allargantesi man
compaiono A lontanissimo e B ora sorvolato.
ate il punto di vista è sempre sulla traiettoria
chio, ma coincide successivamente con tutti i
curva compiuta, seguendo tutte le posizioni
chio stesso. In una virata a destra i frammen-
ci diventano circolari e corrono verso sinistra
losi e stringendosi, mentre diminuiscono di
lo spaziarsi a destra, secondo la maggiore o
nazione dell'apparecchio.
er studiato le prospettive aeree che si offrono
aviatore, studiamo gl'innumerevoli effetti late-
hanno tutti un movimento di rotazione. Così
o si avanza come un'asta di ferro doppiamente
anandosi da una parte e dall'altra coi denti di
ıe girano in senso opposto a quello dell'appa-
ui centri sono in tutti i punti dell'orizzonte.
isioni rotanti si susseguono, si amalgamano,
ıdo la somma degli spettacoli frontali. Noi
ıiariamo che il principio delle prospettive ae-
guentemente il principio dell'Aeropittura è
e e graduata moltiplicazione di forme e colori
endo e diminuendo elasticissimi, che si inten-
i spaziano partorendo nuove gradazioni di
ri.
siasi traiettoria metodo o condizione di volo,
panoramici sono ognuno la continuazione
ıati tutti da un misterioso e fatale bisogno di
le loro forme e i loro colori, pur conservando
perfetta e prodigiosa armonia.
nonia è determinata dalla stessa continuità

ano così i caratteri dominanti dell'Aeropittu-
iante una libertà assoluta di fantasia e un
e desiderio di abbracciare la molteplicità
n la più indispensabile delle sintesi, fisserà
amma visionario e sensibile del volo. Si avvi-
o in cui gli aeropittori futuristi realizzeranno
a sognata dal grande Boccioni, armoniosa e
composizione di fumi colorati offerti ai pen-
monto e dell'aurora e di variopinti lunghi
elettrica.

Giacomo Balla, Benedetta Marinetti,
Fortunato Depero, Gerardo Dottori, Fillia,
F.T. Marinetti, Enrico Prampolini,
Mino Somenzi, Tato

Mostra Futurista di aeropittura e di scenografia,
, Milano, ottobre-novembre 1931. Una prima ver-
ifesto, *Prospettive del volo e aeropittura,* firmato
etti uscì sulla "Gazzetta del Popolo", Torino, 22 set-

AEROPITTURA E SUPERAMENTO TERRESTRE

Noi pittori futuristi, illuminati da una fatalità estetico-plastica e da una logica intuizione, siamo entrati con l'*aeropittura* nella piena sensibilità aerea. Le basi stesse della pittura futurista, il *dinamismo plastico* di Boccioni (1914), i miei manifesti dell'*Atmosfera-struttura* ("Noi" - 1917) [sic. 1918] e dell'*Estetica della macchina* (1923) e le mie ricerche di *architettura spaziale-cromatica,* hanno aperto le vie verso la conquista integrale dei valori plastici della vita aerea.

Quando nel 1914 presentai alla *Galleria Futurista Sprovieri* a Roma il mio quadro *Forme-Forze di un'elica,* fissai i ritmi spiralici di espansione che l'elica provoca nello spazio con le proprie atmosfere rotatorie di ambiente (paesaggio), intuendo le infinite leggi di prospettive aeree che oggi, con l'aeropittura, hanno acquistato una nuova ragione estetica.

Successivamente, nei miei quadri - *Prospettiva aerea* (1919); *Convegno degli dei* (1926); *Il palombaro dello spazio* (1929); *Analogie cosmiche* (1930); *Rivelazione dello spazio* (1930); *Il seduttore della velocità* (1930); *Personaggio interplanetario* (1930) (quadro polimaterico); come nell'aeroscultura - *Pilota cosmico* (Parigi 1925) - ho portato un contributo anticipatore di principi e di elementi costruttivi tale, da creare una nuova nomenclatura plastica dell'aeropittura e dei suoi ulteriori sviluppi.

Nel nostro manifesto su l'aeropittura abbiamo enunciato le basi estetiche e tecniche delle nuove possibilità pittoriche intuite e realizzate da alcuni aeropittori futuristi dichiarando, come espressione estrema, che il quadro aeropittorico deve essere *policentrico.*

Padroni assoluti dei *principi di espansione di forme-forze nello spazio; di simultaneità di tempo-spazio; e della polidimensionalità prospettica;* ritengo che per giungere alle alte mète di una nuova spiritualità extraterrestre, dobbiamo superare la *trasfigurazione della realtà apparente,* anche nella contingenza dei propri sviluppi plastici, e lanciarci verso l'equilibrio assoluto dell'infinito ed in essa dare vita alle immagini latenti di un nuovo mondo di realtà cosmiche.

Gli aspetti della natura, del paesaggio, dell'uomo, condizionati alla macchina, come gli infiniti suggerimenti plastici che questa ci ha dischiuso, non sono sufficienti a creare un nuovo *organismo plastico,* se questo non si orienta versa *l'analogia plastica,* cioè nella metamorfosi nel mistero, fra realtà concreta e realtà astratta.

Le esperienze della pittura futurista hanno portato una maggiore chiarezza e ricchezza all'alfabeto plastico.

L'*esasperazione geometrica* ha trovato un nuovo equilibrio nel *linearismo-geometrico-astratto* autonomo della forma.

Mentre la *rarefazione plastica* ha trovato un nuovo nutrimento formale in un *indefinito-pittorico,* dove l'elemento colore-tono e la forma-forza, si compendiano vicendevolmente.

I risultati tecnici raggiunti dalla pittura futurista si affacciano oggi dinanzi a nuovi e smisurati orizzonti. I mezzi tecnici d'espressione (pennelli - colori - tela o legno) non sono più capaci di seguire la nostra immaginazione.

La pittura emigra dalla superficie, e il quadro dalla cornice.

La scultura emigra dal blocco plastico e dai piani ausiliari.

Nuovi elementi costruttivi e nuove atmosfere pittoriche attendono di rivelarsi per esaltare le rarefazioni della stratosfera o misurare le traiettorie siderali. Io vedo nell'aeropittura il totale superamento dei confini della realtà terrestre, mentre si sprigiona in noi, piloti inestinguibili di nuove realtà plastiche, il desiderio latente di vivere le forze occulte dell'idealismo cosmico.

Enrico Prampolini

[pubblicato in *Mostra futurista di aeropittura e di scenografia,* Galleria Pesaro, Milano, ottobre-novembre 1931]

MARGHERITA SARFATTI

Architettura, arte e simbolo alla Mostra del Fascismo *

IMPORTANZA DELLE MOSTRE

Quella che si aprí a Roma non è solo «la mostra» [1]; molto di piú, è «la dimostrazione» della Rivoluzione fascista [2].

E prendo il verbo «dimostrare» nel suo significato letterario e in quello figurativo, e anche in quello matematico e fisico: essa fa palese, manifesta e intelligibile la Rivoluzione, al tempo stesso che ne dà la prova, e ne prova l'esperienza conclusivamente, per calcolo e per figura.

Bisognava che il Fascismo avesse profondamente rivoluzionato l'Italia, perché si potesse anche solo concepire una idea artistica cosí italianamente e fascisticamente rivoluzionaria. Bisognava che la rivoluzione avesse trionfato perché un'idea simile potesse venire attuata. Un contenuto profondamente vivo, originale e vitale può sempre generare e modellare da sé – vorrei dire plasmare di se stesso – la forma a sé rispondente, se gli si lasci libertà e autorità d'arte; se cioè gli si permetta di essere sincero, coraggioso e onesto. Quando invece gli si impone una forma d'arte preesistente ed estranea, non sua propria, la rovente lava spirituale si congela entro una convenzione falsa e bugiarda; si adatta come può entro una forma estranea alla sua essenza, e che spesso non riempie di sé. Perciò essa suona vuota e falsa a chi ne saggi la tempra. È una maschera o una camuffatura; nei casi piú felici è una veste acconciata con piú o meno buon gusto. Non è mai materia viva, organica, in cui quello spirito incarni se stesso. E quando l'arte in genere, e l'architettura in specie, non è questo, che cosa è mai? Una superfetazione vacua; una retorica; diciamo la parola cruda, una bugia [3].

Opera d'arte è soltanto quella espressa dall'interno verso l'esterno, per logica di profonda e ineluttabile necessità.

Un'esposizione simile avrebbe anche potuto non essere un'opera d'arte. Le stesse sale di via Nazionale ospitarono non piú di sei o sette mesi fa, una esposizione garibaldina. Anche la materia garibaldina è stupenda e rovente materia epica! Se vi è nome, che susciti i fascini del piú

* M. Sarfatti, *Architettura, arte e simbolo alla Mostra del Fascismo*, in «Architettura», XII (1933), pp. 1-17.

genuino e prestigioso romanticismo patriottico, questi è il nome di Garibaldi, e del ciclo del Risorgimento che a lui si ricollega, come la gesta di Carlomagno fa capo a Orlando.

Ma siete andati all'esposizione garibaldina? Il piú attento visitatore, il visitatore piú entusiasta, se non era un ricercatore professionale di archivi, si allontanava confuso e stanco da quei chilometri e chilometri di documenti, allineati l'uno vicino all'altro, nella uguale sfilata di caselle, bacheche e pareti, soldatini della cronologia rivestiti di uguale uniforme e in parata, uno due, uno due, per fianco sinistra, marsch! Gli ordinatori di quella mostra erano pure egregi e saggi valentuomini ed esperti cultori di scienze storiche e discipline di storia patria.

Ma non erano artisti, ecco!

Qualcuna delle cose esposte – qualcuno tra i molti quadri degli Induno, specialmente – per caso fortuito s'incontrava anche ad essere, in se stesso, non spregevole opera d'arte. L'elemento bellezza plastica, potente e dominante sovr'ogni altro, si univa all'elemento d'interesse epico, aneddotico e anche sentimentale. E malgrado questo, l'esposizione garibaldina dava un'impressione di stordimento e di malinconia; non spiegava e non illuminava nulla, a chi la visitasse digiuno dei fatti storici, non solo principali, ma anche particolari. Bisognava sapere, per esempio, che esisteva il famoso telegramma di Garibaldi a Vittorio Emanuele: *Obbedisco*, e sapere che era esposto, per riuscire a individuarlo, snidandolo in mezzo alla congerie dei documenti precedenti, contemporanei o successivi, tutti similmente allineati.

Bastava un nulla e un tutto perché anche questa Mostra riuscisse una schedatura catalogata di documenti preziosi, minuti, grigi e illeggibili [4].

Di che cosa si disponeva, in fin dei conti? Di qualche fotografia pubblicata, ripubblicata e veduta mille volte nel corso dell'ultimo decennio, di molti articoli di giornale e altri pezzi di carta stampata; e di qualche piú raro pezzo di carta scritta a mano, o autografo che dir si voglia.

Ma di che cosa dispone la Chiesa, per formare il Santo dei Santi e intorno ad esso la Casa di Dio?

Di alcune sublimi verità dello Spirito, e della divina semplicità quotidiana del pane e del vino. Nel caso piú raro e piú prezioso, di qualche frammento di reliquia, che non è esposta visibilmente, ma la cui presenza invisibile è rivelata da un alone di piú visibile gloria, disposto intorno al luogo che la custodisce.

Il fascismo – con tutta la distanza che separa l'umano, anche eroico, dal Divino ed eterno – è risalito a questi grandi esempi. Come la Chiesa, esso ha affidato all'arte il compito di tradurre e glorificare in imagini

fisiche, e pur spirituali, i fatti dello spirito. Il compito di concretare nella realtà questo simbolo del mito, toccò come era giusto, all'architettura, la piú concreta e insieme la piú simbolica delle arti. Musica, pittura, scultura, persino l'arte della parola – prosa e poesia – tutte imitano piú o meno qualcosa che esiste già, o se ne ispirano: il suono, la visione delle cose, la misura delle membra umane, la necessità e l'uso della parola parlata. Solo l'architettura costruisce senza affinità immediate con la realtà: trasforma e glorifica le forme e le proporzioni umane a tal segno, e per cosí indiretti modi, che la sua può quasi dirsi creazione[5].

La Mostra dimostrativa della Rivoluzione è dunque, non solo come cornice, ma nella sua essenza, opera d'arte e opera di architettura; fu ideata, vagliata, eseguita e composta da artisti, con coraggio di scelta, responsabilità di direttive e libertà di invenzione; insomma con l'ingegno, con l'audacia e anche con il cuore; cosí, come solo si possono fare le opere d'arte. Non è una raccolta di materiale storico, ma storia in atto, attraverso la trasformazione mitica e pur verace – anzi, la sola verace – in simbolo e allegoria[6].

Di questo, il merito spetta anzitutto al Duce, sempre primo, piú audace e piú giovanile animatore[7]. Poi, a Dino Alfieri che, incaricato dal Duce di effettuare la Mostra della Rivoluzione[8], seppe a sua volta affidarsi ai piú combattuti e contrastati, perché sono i migliori, artisti d'Italia. E li ha saputi sostenere e appoggiare contro le solite pavide vecchiarde critiche, anche di persone altolocate, le quali oggi, dinanzi al successo, tacciono o biascicano a denti stretti il consenso, ma ieri rumoreggiavano alto il dubbio e l'aperto biasimo, quando il successo non ancora era consacrato[9].

Poi, il merito spetta a tutti i suoi collaboratori, presidenza, storiografi, artisti. E tra questi ultimi mi piace nominare alcuni dei principali: i pittori Sironi, Funi, Pratelli, Bartoli, Maccari, Longanesi, Barrera, Marchig, Nizzoli, Carpanetti, poi Prampolini, Dottori, Mauri, Santagata, Paolucci e altri; gli scultori Wildt (per il busto di Nicola Bonservizi), Maraini, Rambelli, Morbiducci, Marini, Ruggeri, Maiocchi; l'architetto Terragni; gli architetti Libera e De Renzi autori della facciata e Libera e Valente, autori dello stupendo religioso sacrario dei caduti: ma soprattutto, è a Sironi che si deve l'impronta artistica dominante della Mostra[10].

Egli le ha dato la sua anima austera, religiosa e tragica, non solo con le sale da lui costruite personalmente, ma permeandola con l'esempio e il segno del suo ingegno e della sua arte, che nel campo della pittura italiana – e non della sola pittura – si sono ormai imposti per autorità spontanea e inevitabile.

Questa è l'anima e il volto guerrieri, rudi e pur spiranti pensosa delicatezza della nuova Italia fascista[11]. Qui ora vediamo plasmato questo volto, cosí diverso dai vecchi *clichés* convenzionali di un'Italia languorosa e sentimentale, oppure festaiola e scettica. Né chitarra e pittoricume nostalgico, né carnevale e tira a campà infischiante: queste sono le smorfie e le maschere del suo decadimento servile. L'Italia è nella realtà una terra aspra e realista, come tutti i paesi inondati di sole e ricchi di civiltà, antica e matura. Non si ride facilmente in pieno sole, si medita e si agisce, si è sereni e si sorride!

Austera e forte è anzitutto la facciata con sue linee nettamente verticali di ascensione e di azione, di dominio, di audacia e di imperio (opera degli architetti Libera e De Renzi). Pratelli simboleggia lo scoppio della guerra con punte acute di diaframmi incrociati, con i ritratti degli uccisori e degli uccisi di Serajevo, con le due implacabili scarpe ferrate che attraversano e dominano la documentazione fotografica delle devastazioni belghe[12].

Nelle sale della guerra e della Vittoria composte da Funi, Rambelli ha superbamente modellato la statua del Re, la stupenda maschera del Duce e il fante che canta, cosí espressivo, cosí semplicemente, pianamente, popolarmente epico e poetico.

Terragni, con la marea delle mani tese per il giuramento e il saluto romano, raffigura la marea saliente del fascismo. Sironi simbolizza il fascismo spezzatore di catene, d'insidie, di servaggi e di indugi, con il pugnale che taglia le catene; e simbolizza la Marcia su Roma con il volo trionfale di un'aquila alata di stendardi tricolori (un capolavoro di stilizzazione classica e modernissima) e la vittoria con il gruppo dei raddrizzatori della bandiera. Pure di Sironi sono la sala del Duce e la galleria dei fasci che è un pezzo di mirabile architettura. Di Libera e Valente è il sacrario dei martiri, dove universale è il sentimento di religioso stupore e di tacito e commosso raccoglimento da parte delle moltitudini che entrano, studiano, sostano e affollano le sale – fascisti, simpatizzanti o anche ostili al Fascismo; romani e provinciali, italiani e stranieri; uomini e donne; giovani, vecchi e bimbi; popolo, intellettuali, patrizi, piccola e media borghesia – giorno e notte a ondate e fiotti profondi di continuo rinnovati.

Questa esposizione-dimostrazione è concepita come una cattedrale dove le mura parlano. Per la prima volta nei tempi moderni porta un fatto della storia contemporanea nel clima ardente delle affermazioni e manifestazioni religiose. Ogni sala grida all'anima del popolo nel modo piú ardente, efficace e duraturo, per simboli plastici e visivi, il messaggio storico di cui è carica.

Questa è la novità e la bellezza della esposizione. Di queste cose – o per dire propriamente, di questo genere di espressioni stilistiche – si era parlato tra noi finora, a proposito di esposizioni e d'altro, e a proposito di architettura in genere, come prerogative lontane e affascinanti dell'estero. Germania e Russia, America, Olanda e Svezia ne detenevano il prestigioso segreto; a noi rimaneva solo il guardare e il sospirare invidiosamente, dal di fuori, con mal celato rancore, come i bambini poveri schiacciano i nasini rossi contro i vetri delle sale dove si svolgono i riti fastosi delle feste o dell'albero di Natale.

Questo atteggiamento di poveretti, se era purtroppo giustificato ieri, grazie a Dio oggi non ha piú ragione di esistere [13]. Bisogna superarlo nello spirito, come è superato nella realtà. Ma le attitudini spirituali sono lente e pigre, restie a mutare, anche piú dei fatti. Hanno, di fronte ai fatti, la famosa «vischiosità» dei prezzi al minuto per il consumatore, di fronte ai prezzi all'ingrosso, per il produttore.

Bisogna che si «stabilizzino», queste realtà, per anni, prima che vengano ammesse come verità correnti, di dominio pubblico! Perciò, bisogna cominciare a dire alto che da noi, in Italia, certe audaci realizzazioni moderne non si fanno «come» all'estero: in certi casi, si fa meglio. Al tempo stesso, però, bisogna evitare anche – ancor piú – il pericolo opposto: di addormentarci sopra un successo, e di farsene l'alibi retorico per cessare di sforzarsi e di rinnovarsi; per non ricadere nelle consunte rotaie del vecchio e del comune, care ai soliti critici che agitano – per coprire pessima merce – il solito bandierone della tradizione. Come se tradizione non fosse stata definita da Dante dovere di apporre nuovo panno al manto, al quale il tempo va attorno con le forbici [14].

Questa lezione d'arte, di architettura, di vita – in una parola, di «stile» fascista – va considerata come un avviamento e un insegnamento. Quando si aprirà, fra non molto, il concorso per i nuovi palazzi della via dell'Impero, sulla costruenda nuova piazza allo sbocco di via Cavour, vedremo chi avrà inteso la portata di questa lezione e di questo monito, fra gli artisti, fra i giudici, e anche fra il pubblico [15].

Iddio, il Fascismo, lo stellone d'Italia e il Duce, facciano che ci sia risparmiato, di fronte alla superba ardita e fredda costruzione «razionale» della basilica di Massenzio o del Colosseo, l'onta di un nuovo falso altare di ricostruzione pergamea, o di un nuovo falso tempio prenestino, come la mole sacconiana del Vittoriano [16]. Con i suoi marmi implacabilmente bianco-grigio e i tronfi e vani gesti dei suoi bronzi dorati e le sue colonne che non adducono a niente, ogni giorno piú essa ci grava addosso, intollerabilmente, con il peso della menzogna. Di fronte ai monumenti di Roma antica e imperiale, rispondenti con onestà, con sincerità e

con audacia al loro spirito, alla loro epoca e alla loro destinazione, e perciò «razionalissimi», devono sorgere i monumenti della Roma italiana, fascista e mussoliniana, rispondenti con onestà, con sincerità e con audacia – e perciò con intrinseca monumentale bellezza – al nostro spirito, alla nostra epoca, e alla destinazione loro assegnata [17]: musei della Rivoluzione, palazzo del direttorio del partito fascista, sala dei concerti della nuova Roma (non piú l'ignobile e pericolosissima baracca di legno e gesso con la quale l'Italia umbertina osò profanare la grande tomba di Augusto fondatore dell'impero).

Questi edifici devono essere nostri: moderni. Non razionalisti, nel senso di essere limitati alla nuda ragione e alle necessità pratiche e spesso basse dell'uso, perché il bello comincia a partire, come da un trampolino, proprio da dove termina l'utile; ma razionali, cioè tali, che la loro destinazione e la loro funzione, non solo pratica, ma spirituale, ne riesca interpretata e glorificata in necessarie nude e maestose espressioni monumentali [18].

LEGGERE ANCHE LA NOTA DEL 1935

[1] La Mostra della Rivoluzione fascista, realizzata nel Palazzo delle Esposizioni di Roma nel 1932, fu affidata all'architetto Adalberto Libera, aderente al «Gruppo 7» (cfr. qui p. 153, nota 1), che si valse della collaborazione di Mario De Renzi e di Sironi, Funi, Nizzoli, Lottori, Longanesi e altri. Prevalente fu l'intervento di Sironi, che realizzò il Salone d'onore, la Galleria dei Fasci, la sezione della Marcia su Roma, il Salone dell'Avvento della Rivoluzione.

[2] Cfr. P. M. Bardi, *Come è la mostra della Rivoluzione*, in «L'Ambrosiano», 31 ottobre 1932: «Questa esposizione è un passo lunghissimo delle avanguardie, è una presa di contatto con il pubblico, è una prova del fuoco per le idee dei moderni»; Fillia, in «L'Ambrosiano» del 24 febbraio 1933: «esempio della moderna sensibilità», ma soprattutto M. Sironi, *L'architettura della Rivoluzione*, in «Il Popolo d'Italia» del 18 novembre 1932, in *Scritti editi e inediti* cit., p. 132: «È stato detto che la Mostra della Rivoluzione fascista nel suo complesso architettonico e scultoreo, nella sua singolare veste plastica, sembra un cuneo piantato nel bel mezzo della metropoli, a spezzare le resistenze piú tenaci dei superstiti negatori dell'arte moderna. Difatti, a vederla cosí, creazione viva, varia e pur pienamente unitaria nel suo complesso, ci si domanda quali altre forze, quali diversi e contrari ideali d'arte, avrebbero potuto assumere e assolvere con cosí vivace fortuna il difficile compito».

[3] *Ibid.*, p. 132: «La Rivoluzione fascista in stile quattrocento? In rococò o barocchetto? in finto antico, coi lampadari di ferro battuto! Con molte cornici dorate a macchina e numerosi capitelli ottocenteschi, cioè di tutti i gusti possibili, di tutti e di qualunque stile, mescolati insieme al lume di naso di ritornanti accademismi! Una rivoluzione novecentesca, ricuperatrice di energia, forte, volitiva, severa davanti alla vita, negatrice dell'indulgente eclettismo, che si veste dei panni dell'ottocento, e accumula inutili e inerti esercitazioni di stile in un borghese trionfo di architetture meticcie, miste, scolastiche, inclassificabili! Quale assurdo e quale sconforto sarebbe stato! Possibile pensare ad una simile rievocazione della storia, fra tanto tragica e rettilinea durezza, fra tanto ferrea nudità di conflitti, adagiata sopra un velluto Louis Quinze – la nazionalità estetica non imbarazza gli scettici dell'arte moderna – e accompagnata dalla solita ineffabile teoria di targhe, placche, pergamene, cofani, spade dalle else decorate, che in Italia non mancano mai, con gli inevitabili comitati promotori per suggellare ogni cerimonia e ogni avvenimento?»

[4] La Sarfatti ha voluto concretizzare le riflessioni di Sironi in un esempio concreto, sottolineando quasi con reminiscenze postfuturiste, l'opposizione tra «documenti» e partecipazioni vitali.

[5] Recenti riflessioni sull'«arte sacra» suggeriscono l'abile paragone tra Stato e Chiesa; cfr. F. T. Marinetti-Fillia, *Manifesto dell'arte futurista* in «La Città Nuova», 15 marzo 1932 e in Crispolti, *Il secondo Futurismo* cit., pp. 294 sgg.: «L'uso della luce elettrica per decorare le chiese col suo fulgore bianco-azzurro superiore in purezza celestiale a quello rosso-giallo carnale lussurioso delle candele, le meravigliose pitture sacre di Gerardo Dottori, primo futurista che rinnovò con originale intensità l'Arte Sacra, gli affreschi futuristi di Gino Severini nelle chiese svizzere, le molte cattedrali futuriste con un dinamismo di forme in cemento armato, cristallo e acciaio realizzate in Germania e in Svizzera, sono i segni di questo indispensabile rinnovamento dell'Arte Sacra». Sulle note caratteristiche non imitative della architettura cfr. pp. 146, 151, 164.

[6] Cfr. Sironi, *L'architettura della Rivoluzione* cit., pp. 132 sgg.: «La prima Mostra della Rivoluzione fascista si svolse in silenzio nei nudi stanzoni di via Cernaia, dove fu accumulato tutto il materiale che man mano giungeva da mille angoli d'Italia. Tutto si allineava là in un nudo e polveroso mutismo. I documenti vivi della nostra vita e delle nostre lotte, affissi sulle bianche pareti, dove il tempo soltanto, mito silenzioso e decrepito, vedeva e segnava il valore, il significato di ognuno. Una francescana umiltà, una povertà assoluta ed elementare: la realtà, fatta di documenti, armi o cimeli, materia greggia nello sfondo incolore e pur terribilmente vivo e angoscioso di un muro vasto e spoglio. Da quella mostra metafisica, espressiva e inespressa, occorreva passare alla mostra vera, senza distruggere l'augusto significato di quella realtà, senza disperderla e soffocarla in una mascheratura insufficiente e corrotta. Né per quest'opera sono mancate le offerte dei soliti faciloni, che s'immaginano di avere in mano le chiavi del paradiso, soltanto perché vanno d'accordo col primo che passa in materia d'arte. S'è visto subito, e qualche indulgenza di giudizio è costata piú tardi, che i suddetti salvatori dell'arte fanno molto piú rumore che opere. La Mostra della Rivoluzione fu quindi affidata legittimamente agli artisti nuovi, riassuntori di tutte le possibilità artistiche espresse dai tempi nostri, i quali hanno saputo porre in testa alla loro fatica un imperativo: l'opera al servizio della Mostra, non il contrario. Ed ecco i segni di questa coordinazione disciplinata, di questa subordinazione di volontà intelligenti e raffinate ad una missione, ad un compito... Architettata in gran parte da pittori e scultori, la Mostra della Rivoluzione ha qualche volta, anche senza saperlo, reagito felicemente alla vuota speciosità caratteristica di certo modernismo dell'architettura. Erano preoccupati d'altro gli artisti, di verità, di slancio espressivo. S'è perduto in qualche punto di ortodossia stilistica, guadagnando in calore, in sincerità, in novità: e con lo spezzarsi dei limiti che pesavano sull'immaginazione dei migliori, è stato aperto un cammino, impensatamente vivo, invitante e straordinariamente ricco».

[7] La solita invocazione all'eresiarca che piú tardi, in relazione alla città universitaria romana, assume toni piú eloquenti; cfr. M. Sarfatti, *La città universitaria di Roma*, in «Nuova Antologia», CCCLXXXI (1935), p. 187: «Or dunque il Duce chiamò a sé l'architetto Piacentini, che in quel tempo era tra i migliori assai reputato e gli disse: "Fammi una città dentro la mia città, per i miei giovani degli studii. E per l'arca della scienza e di tutte le scienze e le arti, acciocché essi studino e divengano bravi sopra i giovani di ogni paese, in tutte le terre"».

[8] Cfr. D. Alfieri e L. Freddi, *Mostra della Rivoluzione fascista. Guida storica*, Bergamo 1933.

[9] Cfr. nota 6.

[10] Cfr. nota 1.

[11] Cfr. Sironi, *L'architettura della Rivoluzione* cit., pp. 134: «L'arte rappresentativa alla Mostra della Rivoluzione non è soltanto una qualunque espressione estetica piú o meno riuscita. È qualcosa di piú. Un'esperienza doppiamente utile e valida per noi. In primo luogo essa contiene una risposta implicita a quanti hanno chiesto un'arte "fascista"». Vedi anche Fillia, *Architettura e plastica murale*, in «La Città nuova», III, n. 1, 5 gennaio 1934: «Le uniche opere di genere storico sono quelle vissute dalla nostra generazione e da quella immediatamente precedente, ma non rappresentano fatti "definitivi e conclusi", bensí slanci in avanti, vittorie conseguite per preparare un piú grande domani. *Sono opere storiche e cariche di futuro*. Ecco perché l'insegnamento della Mostra della Rivoluzione fascista dovrebbe convincere tutti gli architetti moderni. Il soggetto ha generato una tale atmosfera di drammaticità e uno stile novatore che la dimostrazione non ha bisogno di commenti».

[12] Cfr. Sironi, *L'architettura della Rivoluzione* cit., pp. 134 sg.: «Arte fascista non può essere quella che ha soltanto fatto posto a simboli fascisti rimanendo intimamente estranea o indifferente allo spirito dei tempi della Rivoluzione. È necessario che l'ossatura stessa della nuova espressione sia legata e profondamente aderente al predominio della nuova idealità. Una facciata architettonica di spirito e di forme ottocentesche non può essere fascista...»

[13] *Ibid.*, p. 135: «Infine la Mostra fascista è una mostra politica. Con ciò, un'altra esperienza, e delle piú interessanti, è stata fatta, nuovissima in Italia e altrove, e che ha avuto, crediamo, due sole altre volte esempi paragonabili a quello di Roma: a Colonia nella mostra della "Pressa" e a Mosca nella mostra della rivoluzione bolscevica».

[14] Cfr. ancora la profezia in Sarfatti, *La città universitaria di Roma* cit., p. 188: «Eppure non si sgominava la serenità di quei vecchi giganti. Perché grandi erano la fede e lo zelo di quei nostri padri e la loro opera cosí dura da secoli e durerà per secoli ancora e grandi erano nell'arte e nella scienza, ma piú nella religione austera che portavano in cuore per il segnacolo littorio d'Italia. Or dunque alla nostra generazione fiacca e corrotta di oggi, frettolosa di arrivare e di guadagnare, scettica, materialista, senza studio, senza preparazione, senza scienza, è venuto meno il severo costume e l'entusiasmo e questa generazione non merita piú i miracoli che si vedevano e conquistavano nel lontano 1935... Dove sono oggi i grandi uomini, gli artisti di talento, i tecnici di coscienza e costanza, gli operai di frugale tenacia e laboriosità, che si trovavano allora? Mali tempi oggi corrono, oggi il mondo triste e intristito va a rotoli, ma nel 1935 la umanità ancor giovane e fresca sapeva operare prodigi. Cosí io odo lodarci i posteri, con il mito e la cronaca romanzata, fra cento e cento anni, della vecchia Università nuova di Roma, vituperando i contemporanei, come sempre usa e legittimamente si deve».

[15] Cfr. qui pp. 253 sgg., 260 sgg.

[16] La solita censura, rinnovata e condivisa da molti, cfr. qui pp. 146, 160 sg.

[17] Sul «razionalismo» romano cfr. M. Piacentini, *Il Foro Mussolini in Roma. Architetto Enrico Del Debbio*, in «Architettura», XII (1933), p. 74: «Gli edifici che contengono le palestre coperte, le aule di insegnamento, gli alloggi, i servizi, appaiono concepiti quasi in contrasto ad una tentazione di retorica e di enfasi che avrebbe facilmente indotto altri architetti, con la forza del richiamo del solo nome, ad ideare un "foro" di maniera classica, ricco di colonnati infiniti, di archi, di mura scenografiche, a simiglianza di esempi troppo cospicui e troppo prossimi per essere trascurati come il Pecile di Villa Adriana o le Terme. Il Del Debbio ha saputo resistere a tutto questo, ha preferito innalzare edifici corrispondenti alla concezione moderna della loro funzione... Questo è stato raggiunto con eleganza sana, con sobrietà, con una modernità temperata e priva di allucinazioni e di esotismi e pur tuttavia con larga grandiosità... Il Foro Mussolini è una delle opere rappresentative del nostro periodo storico; nella complessità della sua concezione, nella nobiltà della sua realizzazione, nella mole del lavoro che rappresenta, noi vediamo il simbolo di un rivolgimento ideale, di un orientamento nuovo nella educazione degli italiani. Quest'opera che giustamente ha già acquistato tanta notorietà, ovunque, ha i caratteri della perennità romana».

[18] Concetti ribaditi in Sarfatti, *La città universitaria* cit., p. 191: «Il bello non è l'utile, questo è un enorme e goffo errore d'interpretazione materialistica, grossolana e meccanica. Il bello anzi comincia proprio dove finisce l'utile, esattamente. Perché il bello è spirituale e gratuito, come tutti i doni dello spirito. Ma il piú vero, il piú genuino, il piú bello bello, il piú onesto, duraturo e grande, è quel bello che parte dalla dichiarazione aperta dell'utile come da un trampolino di realtà per lanciarsi a volo nei cieli metafisici, e converte, trasforma, esprime la propria funzione pratica contingente, la giustifica e la glorifica di fronte all'arte in termini astratti, nell'apoteosi della bellezza, in una specie di rispondenza di linguaggio mistico, dal reale all'ideale, per cui non sarà mai bella la chiesa che non appaia subito chiesa, la reggia, reggia e il teatro teatro. E le prigioni della Riva degli schiavoni a Venezia insegnino come si possa dire chiaro anche questo lugubre suono: "prigione" e dirlo in nobiltà, autorità e bellezza».