



ÉCOLE  
POLYTECHNIQUE  
DE BRUXELLES  
UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

La sezione italiana all'Expositon Universelle et Internationale  
de Bruxelles 1935

Ricostruzione di un'identità frammentaria  
tra arte, architettura e propaganda

**Thèse présentée par Serena PACCHIANI**

en vue de l'obtention du grade académique de docteur en  
Art de Bâtir et Urbanisme (ULB) et en Storia delle Arti e dello Spettacolo  
(UniFi)

Année académique 2018-2019

Sous la direction de la Professeure Rika DEVOS  
promotrice (Université libre de Bruxelles)  
et du Professeur Luca QUATTROCCHI  
promoteur Université de Florence

## INDICE

**Premessa pp. 3-14**

**Capitolo 1. *Una breve panoramica sull'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1935: tra assenze, presenze e strutture indipendenti ... pp. 15-41***

**Repertorio iconografico ... pp. 42-59**

**Capitolo 2. *L'ambiguità diplomatica, le ragioni economiche, le necessità politiche della partecipazione dell'Italia ... pp. 60-94***

**Repertorio iconografico ... pp. 95-98**

**Capitolo 3. *La sezione italiana. Il vecchio e il nuovo nello Stato fascista***

**Introduzione al capitolo 3 ... pp. 99-104**

**3.1. *Il volto moderno del regime***

**Il padiglione Littorio tra spinte razionaliste ed estetizzazione del corporativismo**

**Un nuovo percorso per il padiglione Littorio ... pp. 105-117**

**La sala centrale e l'emiciclo... pp. 118-133**

**La sala di sinistra e la Corporazione della Barbabietola e dello zucchero ... pp. 134-146**

**La sala di destra: le Opere e Realizzazioni del regime ... pp. 147-176**

**La sala E.N.A.P.I. ... pp. 177-190**

**Repertorio iconografico ... pp. 191-247**

**3.2. *Il volto antico del regime***

**Il padiglione della Ville de Rome: l'inespresso desiderio di conquista, il nostalgico sguardo verso l'Impero ... pp. 248-256**

**Un percorso all'interno del padiglione ... pp. 257-264**

**La sala di Roma ... pp. 265-278**

**La sala sabauda-fiamminga ... pp. 279-290**

**Repertorio iconografico ... pp. 291-310**

**3.3. *Tra modernità e folklore***

**I Padiglioni del Turismo e dei Monopoli di Stato ... pp. 311-327**

**Repertorio iconografico ... pp. 328-346**

**Capitolo 4. *La sezione italiana. Il vento di Milano su Bruxelles: il contributo delle Fiere Campionarie e dell' "équipe dell'effimero"***

***Introduzione al capitolo 4... pp. 347-352***

***4.1. Italia terra di scienziati e navigatori***

**I Padiglioni delle scienze e dei trasporti ... pp. 353-401**

**Repertorio iconografico ... pp. 402-440**

***4.2. Verso l'autarchia***

**I Padiglioni dell'agricoltura e dei tessuti ... pp. 441-486**

**Repertorio iconografico ... pp. 487-517**

**Capitolo 5. *La sezione italiana. Il commercio***

**Il Padiglione delle *Boutiques Italiennes* ... pp. 518-526**

**Repertorio iconografico ... pp. 527-532**

**Capitolo 6. *Le tendenze dell'architettura italiana all'esposizione di architettura contemporanea* ... pp. 533-558**

**Repertorio iconografico ... pp. 559-563**

**Capitolo 7. *Le arti del regime all'Esposizione: un bilancio consuntivo***

***7.1. Il contributo italiano alla mostra d'arte antica e moderna "Cinq Siècles d'Art Bruxellois" ... pp. 564-588***

**Repertorio iconografico ... pp. 589-600**

***7.2. La mostra d'arte contemporanea italiana organizzata da Antonio Maraini ... pp. 601-625***

**Repertorio iconografico ... pp. 626-635**

***Conclusioni ... pp. 636-641***

***Fonti archivistiche ed emerografiche... pp. 642-645***

***Bibliografia ... pp. 646-720***

## *Premessa*

### **La scelta, lo studio e la consultazione delle fonti primarie e secondarie**

### **Lo stato dell'arte degli studi sulla sezione italiana all'Exposition Universelle et Internationale di Bruxelles del 1935**

Lo studio della partecipazione italiana all'*Exposition Universelle et Internationale* tenutasi a Bruxelles nel 1935 nasce dalla volontà e dall'esigenza di indagare un aspetto finora trascurato dalla critica, come dimostra il totale vuoto storiografico sull'argomento, ma invece assolutamente cruciale sotto il profilo politico e per i numerosi e molteplici risvolti artistici e architettonici

La principale difficoltà nell'approccio a questo tema deriva, per la stessa natura effimera dell'evento, dall'assenza stessa dell'oggetto tangibile, ossia del manufatto architettonico e dei "reperti" artistici al suo interno; e, nel caso specifico dell'esposizione di Bruxelles, dalla labile condizione di molti degli archivi di artisti ed architetti italiani legati direttamente o indirettamente al fascismo, spesso mutilati nella parte relativa alla loro produzione del ventennio (volontariamente o successivamente alla loro scomparsa), ma molto stesso proprio perché la stessa "effimerità" di episodi come questo ha spinto ad una sopravvivenza documentaria selettiva, concentrata sui progetti e sui cantieri duraturi, e meno attenta alla conservazione di progetti, bozzetti e carteggi di una manifestazione temporanea.

Per di più, l'oggettiva difficoltà nel reperimento delle fonti primarie (per la dispersione geografica e fisica delle stesse), letto come apparente assenza documentaria, e da una stampa dell'epoca spesso controversa e disattenta, ne ha pregiudicato uno studio completo sotto molteplici profili, relegando e derubricando l'episodio a una delle innumerevoli vicende epigoni della Mostra della Rivoluzione Fascista del 1932.

Ma è proprio nella precarietà e nella temporaneità delle esposizioni che risiede il "coraggio architettonico", parafrasando le parole di Giuseppe Pagano, inversamente proporzionale alla permanenza degli edifici<sup>1</sup>.

---

1 Pagano, Giuseppe, *Parliamo un po' di esposizioni*, in «Costruzioni-Casabella», n. 159-160, marzo-aprile 1941, pp. IX-X.

Partendo dunque dall'analisi del lungo e complicato elenco dei partecipanti nella sezione italiana, divisi per gruppi e classi secondo le indicazioni dettate dal Commissariato Generale belga (e comunitariamente dal Bureau International des Expositions), si è proceduto all'identificazione intanto della paternità, non scontata, delle quindici strutture ai rispettivi architetti, attribuendo ad ogni "involucro" architettonico la sua corrispondente *mise en scène* e gettando nuova luce sulle numerose personalità e gli artisti che vi hanno contribuito, sui quali era calato un silenzio assordante.

Se in molti casi gli archivi di alcuni protagonisti hanno rivelato una sommaria presenza di materiale documentario sulla partecipazione all'esposizione (si pensi ad Antonio Muñoz, Giovanni Guerrini, Attilio Calzavara, Antonio Giuseppe Santagata, Luciano Baldessari), molto spesso le ricerche, condotte integralmente su ogni singolo nome citato nella lista, hanno portato a esito nullo, o alla labile conferma di una presenza non ben specificata nel tempo e nello spazio (si pensi solo agli artisti Francesco Di Cocco, Riccardo Magni, Lina Arpesani, Angelo Biancini); così come nel caso di molti degli archivi dei progettisti, dispersi in collezioni estere per fortunate traversie (si pensi alla storia di emigrazione canadese di Eugenio Giacomo Faludi o sudamericana di Giancarlo Palanti, o alla tripartizione dell'archivio di Adalberto Libera), o andati perduti in seguito a passaggi ereditari e collezionistici (come il caso di Giuseppe Pagano, di Ettore Rossi, o dell'artista Vinicio Paladini).

Tuttavia i grandi nuclei del minuzioso fondo di Antonio Maraini alla Galleria Nazionale d'arte Moderna di Roma, i fascicoli conservati negli archivi della Biennale di Venezia, e soprattutto le ricerche presso i fondi dell'Archivio Storico Diplomatico di Roma (più che l'Archivio Centrale dello Stato, meno ricco in informazioni sull'esposizione brussellese), hanno permesso di costruire un solido scheletro all'intera struttura del lavoro, che tuttavia sembrava mutilato di una parte importante. È dunque anche per questo motivo che, nel quadro degli accordi di co-tutela tra l'Università di Firenze e l'Université Libre de Bruxelles, il lungo lavoro di ricerca in Belgio si è rivelato assolutamente decisivo per l'integrazione e l'armonizzazione delle fonti. Di primaria importanza l'enorme mole documentaria sull'intera Exposition Universelle et

Internationale presente negli Archives Générales du Royaume, consistente di circa trecento faldoni ordinati secondo un sistema di inventario estremamente provvisorio (che porta ancora il nome di Willems, lo storico che, unico, lo ordinò sommariamente negli anni Ottanta); si è dunque in questo caso proceduto a una raccolta e a uno spoglio completo dell'archivio, all'approfondimento, alla verifica e alla corrispondenza dei titoli generici presenti sull'inventario, quasi creandone uno parallelo. Ciò ha permesso non solo di orientarsi complessivamente sull'organizzazione dell'esposizione, in fin dei conti ben ricostruita nelle sue linee generali dalle fonti del Belgio; ma, soprattutto, di rintracciare quelle labili e flebili tracce (alcune lettere, liste, progetti) che hanno un'attinenza con l'Italia e che hanno mostrato aspetti significativi o cruciali per la risoluzione di alcune questioni (diplomatiche, economiche, architettoniche). Lo stesso procedimento è stato rispettato per gli Archives d'Architecture Moderne di Bruxelles, una preziosissima miniera di informazioni sugli architetti belgi contemporanei. Anche in questa circostanza la raccolta del materiale relativo alla partecipazione degli architetti belgi all'esposizione è stato utile per evidenziare alcuni aspetti meno noti dell'esposizione, affrontati nel primo capitolo generale sull'evento e nelle appendici a corredo del testo. Gli Archives de la Ville de Bruxelles, invece, meno concentrati sugli aspetti organizzativi ma più su quelli promozionali della manifestazione, non hanno per questo risparmiato qualche sorpresa positiva per la sezione italiana: alcune fotografie e alcuni documenti hanno permesso infatti di completare le notizie su alcuni padiglioni della sezione italiana e arricchirne il repertorio iconografico. A proposito di quest'ultimo elemento, di estrema importanza e assolutamente decisivo per la comprensione di alcuni aspetti cruciali della partecipazione italiana, è stato il rinvenimento di due nuclei fotografici: senza gli scatti del fotografo Willy Kessels (dispersi nelle collezioni di Anversa, Bruxelles e Charleroi) e di Giulio Parisio (già a Napoli, ora conservati a Lecce), sarebbe stato decisamente impossibile ricostruire fedelmente gli interni di alcuni padiglioni.

Lo studio, la comparazione e l'integrazione delle fonti nazionali e internazionali (rassegna stampa dell'epoca, italiana e belga, pubblicazioni,

spoglio degli archivi, pubblici e privati, e soprattutto dei preziosissimi fondi fotografici), hanno permesso, se non nella totalità, ma almeno nella maggior parte dei casi, di intraprendere e completare lo studio dei padiglioni nella loro interezza (interna ed esterna), rivelando la poetica intrinseca dei progettisti e degli artisti che hanno collaborato agli allestimenti.

L'oblio nel quale era caduto questo evento, pur in un momento storicamente cruciale per l'Italia e, più in generale, per l'integrità dell'equilibrio europeo, è, per via di queste difficoltà oggettive, giustificabile e ben evidente nelle pochissime pubblicazioni dedicate al tema, concentrate solo sugli aspetti già noti ed epidermici: dalla tesi di laurea redatta negli anni Novanta da Nathalie Malali<sup>2</sup>, che ricostruisce la partecipazione italiana all'esposizione belga da un punto di vista storico, attraverso le sole riviste pubblicate in Belgio e trascurando, sorprendentemente, lo studio degli archivi e delle fonti italiane; fino al contributo di Efsio Pitzalis<sup>3</sup>, limitato ad una parziale analisi del solo padiglione Littorio, e quello succinto di Milva Giacomelli<sup>4</sup> la quale, pur avendo il pregio di gettare luce sull'evento generale e riconoscendo l'importanza dell'estesa sezione italiana, non approfondisce storiograficamente e criticamente tutte le molteplici suggestioni offerte dalla "cittadella italica" realizzata a Bruxelles.

In effetti, e questa è la prima novità essenziale che l'Esposizione porta con sé, oltre alle impercettibili ma significative modificazioni intervenute in seguito alla ratifica della Convenzione del Bureau International des Expositions, che ha trasformato la *facies* dell'evento, l'Italia si presenta al grande pubblico internazionale non con un solo, tradizionale padiglione nazionale, come era avvenuto nelle precedenti e come avverrà nelle future esposizioni<sup>5</sup>, ma con una serie di tredici padiglioni di considerevoli dimensioni

---

2 Malali, Nathalie, *L'Italie à l'Exposition de Bruxelles de 1935*, Mémoire, Université Catholique de Louvain, Faculté de Philosophie et Lettres, Département d'Histoire, Promoteur Prof. M. Dumoulin, Janvier 1990.

3 Pitzalis, Efsio, *Padiglione del Littorio Libera e De Renzi. Esposizione di Bruxelles 1935*, in «Area», n. 47, novembre-dicembre 1999, pp. 8-19.

4 Giacomelli, Milva, *L'Esposizione universale e internazionale di Bruxelles 1935*, in *Le città dei prodotti. Imprenditoria, architettura e arti nelle grandi esposizioni*, a cura di Mauro, Eliana e Sessa, Ettore, Grafill, Palermo 2010, pp. 309-313.

5 La stessa configurazione della cittadella di Bruxelles viene letta, a mio avviso impropriamente, da Schnapp come modello per l'E42. Si veda quanto scrive in *Mostre*, in

(più altre due strutture non “abitabili”), tutti con una precisa e riconoscibile connotazione, tutti chiaramente autonomi ma allo stesso tempo legati da alcuni macrotemi rintracciabili in molte delle strutture sorte, quasi fortuitamente, nel suolo belga destinato all’Italia.

### **La metodologia di conduzione del lavoro e di utilizzo delle fonti**

Da queste ragioni, corroborate dall’attenta lettura comparata e integrativa degli archivi e delle fonti di prima e seconda mano (compresi i preziosissimi e inediti documenti fotografici), si è ritenuto necessario ricostruire una storia finora sconosciuta, o conosciuta solo molto parzialmente, che rivela una realtà molto più complessa di quella finora sommariamente indicata. L’estrema difficoltà nel recupero e nell’integrazione delle fonti ha portato alla scelta di una metodologia di stesura del lavoro che conservasse prima di tutto l’integrità, l’autonomia e gli aspetti essenziali di ogni padiglione della sezione italiana, descritto filologicamente, quasi didascalicamente e con dovizia di particolari nella parte architettonica, ma soprattutto nelle decorazioni interne, aspetto invece completamente negletto e trascurato dalle fonti succitate, e qui trattate per la prima volta nella loro integrità, anche attraverso un’interpretazione accurata dei quotidiani italiani e belgi.

A quest’analisi di tipo più spiccatamente descrittivo si è naturalmente accompagnato un lavoro critico, operato attraverso la lettura e l’interpretazione delle fonti sul *medium espositivo* operato dal fascismo come modello rappresentativo privilegiato, in un più ampio contesto di estetizzazione della politica di massa e del ruolo ontologico dello spettatore.

---

*Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945*, curated by Czech, Hans-Jorg, and Doll, Nikola, Sandstein Verlag, Dresden 2007, a p. 83 (ripubblicato on-line a p. 67, come si evince dal link <http://jeffreyschnapp.com/wp-content/uploads/2011/07/Mostre.pdf>): «The origins of the EUR project date back to 1935 and are traceable to the fascist hierarchy’s leading intellectual, Giuseppe Bottai, the Governor of Rome. They envisaged an Olympic games of civilization in which fascist Italy’s supremacy, the result of “twenty-seven centuries of human activity”, would become palpable. The initial models were world’s fairs like Chicago’s Century of Progress (1933) and the Brussels International Exposition (1935)». In effetti, nella trascrizione presso i Fondi archivistici dell’E-42 nell’Archivio di Stato di Roma (ACS), nell’archivio dell’architetto Gaetano Minnucci, busta 113 fascicolo 149, esiste una “Relazione sulla realizzazione delle Esposizioni di Bruxelles (1935), Parigi (1937), New York (1939), Zurigo (1939), in rapporto al Servizio Organizzazione Mostre dell’E42”. La relazione relativa all’Esposizione di Bruxelles è qui trascritta in Appendice.

Mai è stata trascurata, per ogni padiglione analizzato, la contestualizzazione dell'architettura e della sua decorazione, sia nella ricollocazione nel percorso interno dei progettisti e degli artisti che l'hanno realizzata, sia nel più ampio panorama dell'esposizione (con opportuni riferimenti per analogia o per contrasto), con uno sguardo sempre attento alla situazione nazionale in Italia.

La categoria dell'effimero, soprattutto durante il corso degli anni Trenta, era peraltro considerata, dalla pleora di artisti e architetti (aderenti soprattutto alle correnti moderniste) un'imperdibile, se non unica, possibilità lavorativa, che permetteva anzi di sfruttare le potenzialità offerte da questi eventi attraverso una libera sperimentazione architettonica ed artistica e la contaminazione dei diversi linguaggi, proprio in virtù della sua durata limitata. In moltissimi casi, come nel padiglione littorio, il pluralismo estetico di alcune sale si allontana dalle canoniche rappresentazioni del potere operate nei cantieri permanenti e nelle sedi ufficiali del regime, rinnovandone le modalità di creazione e di fruizione.

In questo senso, la partecipazione dell'Italia a Bruxelles pone un altro imprescindibile spunto di riflessione sul ruolo dell'opera d'arte all'interno dell'architettura (soprattutto moderna), che, dal recente "fiasco" della V Triennale di Milano del 1933, autentico disastro nel campo della pittura murale a colloquio con l'architettura, aveva innescato una reazione degli stessi artisti (riassunta nel famoso slogan "Muri ai pittori!") nell'apertura di un serio e pubblico dibattito sulla ricerca della migliore e più rappresentativa forma artistica per il fascismo, che culmina nel Convegno Volta del 1936.

A Bruxelles, tra discordanti aspirazioni al "muro bianco" e *horror vacui*, scaturiscono alcuni degli episodi artistici che si allontanano dallo stile indicato dal regime in Italia; il recupero della tradizionale decorazione nell'architettura (pittura a fresco, mosaico e scultura) diventa prerogativa quasi essenziale dei grandi cantieri permanenti, lasciando spazio, nel sito belga, ad una sperimentazione più moderna e ad un'evoluzione decisamente più consapevole di certe pratiche operative legate all'utilizzo del *medium* artistico, in particolare di quello fotografico.

La *mise en scène* all'interno dell'esposizione ha impegnato numerosissime personalità, provenienti da ambiti veramente molto diversi, ognuna delle quali ha trovato però una propria collocazione e una coerente distribuzione all'interno di ogni padiglione: intellettuali, artigiani (più esperti, o giovani e giovanissimi sperimentatori), ma soprattutto fotografi, pubblicitari, scenografi, pittori, scultori coinvolti a vario titolo nel progetto più ampio di veicolare il messaggio fascista attraverso un linguaggio "moderno", o sedicente tale.

L'approccio metodologico declinato in senso "tematico", come qui inteso nella tesi, mira proprio a evidenziare ogni episodio architettonico, portatore di ideali estremamente variegati, rispetto alle ambiguità e alle eventuali libertà o imposizioni imposte dal regime.

### **I sette capitoli della tesi**

Il primo capitolo mira a ricostruire e rintracciare le ragioni dell'organizzazione dell'*Exposition Universelle et Internationale di Bruxelles*: dalle prime idee, già scaturite nel 1924, di organizzare un'esposizione da tenersi nel 1930, alla rinuncia in favore di Anversa e Liegi, alla ripresa delle trattative per rimettere in moto la solerte macchina organizzativa. Si è privilegiato dare spazio ad aspetti meno noti e meno trattati dalla letteratura belga, individuati negli archivi di riferimento: già molto avanzati sono infatti gli studi sulla sezione coloniale (in particolare gli studi di Johan Lagae), o sulle più importanti figure degli architetti dell'esposizione (dalle monografie su Henri Lacoste, Victor Bourgeois, Joseph Van Neck, fino al *Dictionnaire de l'architecture en Belgique*); ma meno lo sono ad esempio le trattative che riguardano gli inviti alle nazioni, ma soprattutto le grandi assenze. Nello specifico, quella della Germania, che all'ultimo momento, a fondamenta gettate, si ritira dalla manifestazione, creando un vuoto politico ed architettonico difficile da colmare. Le ricerche presso il Bundesarchiv di Berlino, il MoMa di New York e gli Archives Générales di Bruxelles hanno rivelato un aspetto non del tutto noto ma estremamente interessante per la comprensione di questa assenza che vide, tra i partecipanti al concorso architettonico, Mies van der Rohe.

Verranno inoltre tracciate le tendenze architettoniche generali presenti all'esposizione: dal modernismo monumentale e tardo déco dei principali padiglioni della sezione belga, al tradizionalismo regionalista di molti degli episodi architettonici, all'esotismo folklorico e all'interpretazione fantasiosamente "indigena" e storicista di molte ricostruzioni *in situ* (come i villaggi dei nativi americani o il *Vieux Bruxelles*), al più spiccato modernismo di alcune sezioni straniere, con una particolare attenzione alle piccole strutture (i cosiddetti *pavillons particuliers*) sorte per iniziativa di aziende e ditte private e nelle quali si rintraccia una certa originalità dovuta anche ai progettisti cui vennero commissionate (come Louis Herman De Koninck).

Il cuore della partecipazione italiana risiede sicuramente nel secondo capitolo, che ricostruisce in maniera cronologicamente fedele e attraverso una lettura incrociata delle fonti archivistiche (Archivio Storico Diplomatico dell'Italia e del Belgio, Archives Générales du Royaume, Archivio Centrale dello Stato a Roma) e storiche, le modalità di partecipazione dell'Italia a Bruxelles. Al di là dei dichiarati legami di amicizia e fratellanza, i rapporti tra le due nazioni si rivelano piuttosto cauti alla vigilia soprattutto delle future conquiste imperiali fasciste in Etiopia: le paure del Belgio per i continui rimpasti di governo di Mussolini non offrono infatti solidità politica né all'Italia né alle nazioni estere; e l'iniziale adesione dell'Italia all'esposizione, tra le prime a dare il suo consenso alla partecipazione, rimane in bilico fino all'ultimo, per una mancata concessione di fondi da parte dello stesso Ministero delle Corporazioni che ne era il principale promotore e finanziatore. Tali aspetti influenzeranno gli accordi italo-belgi per l'"accaparramento" del terreno, appellativo con cui l'ambasciatore italiano in Belgio, Vannutelli Rey, definisce la vicenda della lunga ed estenuante trattativa diplomatica per l'acquisizione del lotto destinato all'Italia, in cui già si intravede un certo disinteresse di Mussolini, che solo in rarissime occasioni interviene direttamente a favore della risoluzione delle controversie; nonché la progressiva disposizione dei padiglioni all'interno del lotto, in costante evoluzione fino a poco tempo prima dell'apertura della sezione italiana (il 12 maggio 1935, in ritardo di qualche giorno rispetto a quella ufficiale) e

l'importanza dell'*aménagement des jardins* con gli architetti deputati della sezione belga. Fino al settembre del 1934, infatti, solo circa la metà dei padiglioni era stata prevista: oltre al padiglione Littorio, della *Ville de Rome* e del Turismo, vi erano quello Ortofrutticolo, dei Tessili, dell'Ottica, delle Automobili e dell'Aeronautica.

Fondamentale risulta la scelta del Commissario generale nella persona di Giuseppe Volpi di Misurata, per i suoi legami con il governo, ma soprattutto con il mondo dell'industria e della cultura.

Il terzo, il quarto ed il quinto capitolo, a loro volta suddivisi in paragrafi, sono consacrati all'analisi dei padiglioni della sezione italiana, con una particolare attenzione al duplice aspetto di autonomia del padiglione e della sua iscrizione in una tematica più ampia e generale.

Per tale motivo il terzo capitolo concentra l'attenzione sull'analisi di quattro padiglioni più strettamente legati ad episodi di "diretta" emanazione e filiazione del governo, tra antichità, modernità e leziose e folkloriche interpretazioni estetiche: il padiglione Littorio, progettato dagli architetti Libera e De Renzi; il padiglione della *Ville de Rome* (o *Rome et Art*), la cui progettazione è affidata ad Antonio Muñoz; quello del Turismo, opera di Ettore Rossi, e, per una comune vicinanza di intenti programmatici, il piccolo padiglione dei Monopoli di Stato affidato ad Amos Scorzon. In questi episodi, estremamente diversi tra di loro, si coglie tuttavia un intimo aspetto di connessione che trova la sua ragion d'essere proprio nella loro peculiare ubicazione. I primi tre padiglioni, posti sulla principale Avenue du Gros Tilleul, erano infatti le prime strutture che un visitatore, passeggiando per i lunghissimi viali dell'esposizione, avrebbe incontrato sul proprio cammino; e, dunque, erano quelli ai quali il fascismo aveva delegato il massimo dell'importanza e della rappresentatività dell'intera sezione.

Il padiglione realizzato dall'artista Scorzon per i Monopoli di Stato, di dimensioni ridotte e disposto in una zona della sezione più mimetizzata, sancisce, soprattutto nel confronto con quello del Turismo, e anche con l'esempio del Littorio, l'importanza e l'efficacia della nuova suddivisione per corporazioni, di cui potrebbe considerarsi un prolungamento.

Il quarto capitolo affronta l'analisi dei padiglioni accomunati da un altro "macrotema" e, come il terzo capitolo, sarà preceduto da una breve introduzione che motiva tale scelta. I padiglioni presenti in questa sezione (quelli legati al tema delle scienze e dei trasporti, ossia Ottica, Chimica, Fotogrammetria, Aeronautica-Automobile, e quelli più spiccatamente legati alla valorizzazione dei "prodotti italiani", ossia il padiglione Ortofrutticolo e le due strutture afferenti ai Tessili), sono accomunati da almeno due aspetti fondanti e complementari. Il primo è legato a una stretta vicinanza con l'ambiente milanese, che porta progettisti e artisti a replicare e rielaborare i modelli proposti sui palcoscenici delle Triennali e delle Fiere campionarie. Il panorama dei padiglioni creati per le Fiere, e riprodotti anche a Bruxelles, fa riflettere sull'ingerenza e il ruolo dell'"altra capitale" nell'ambito commerciale e industriale che aveva determinato un clima architettonico di più ampio respiro per gli architetti moderni, in cui la figura del presidente di Confindustria e Commissario dell'esposizione Volpi di Misurata si pone come garante e collante tra le differenti realtà.

Il secondo riguarda l'aspetto più stretto del rapporto tra gli architetti, gli artisti e gli stessi committenti che si potrebbe riassumere nella formula complessiva della creazione di una vera e propria "équipe dell'effimero", ossia una squadra di professionisti ben collaudata che opera per le stesse imprese e che rappresenta in più occasioni (non solo quella di Bruxelles, ma anche altre esposizioni, mostre, fiere, che sono opportunamente indicate e confrontate all'interno del testo), inventando un linguaggio ben definibile e "esportabile", con opportuni aggiustamenti, nella volontà di creare un'esperienza unica e irripetibile, ma al tempo stesso una sorta di "marchio di fabbrica" ben riconoscibile. Le collaborazioni bruxellesi di Baldessari e di Faludi con gli artisti di fiducia, le commistioni e le concatenazioni di competenze e professionalità rappresentano di per sé una ragione sufficiente per dimostrare tangibilmente questa ipotesi.

Nel quinto capitolo si è deciso di trattare l'isolato caso-studio del padiglione delle *Boutiques Italiennes*, che esula dal resto del contesto della sezione italiana per le sue finalità spiccatamente commerciali e per la sua ibrida

natura che vede la commistione di esigenze economiche imposte dall'Italia e accordi più strettamente tecnici voluti dal Belgio, i quali conducono a questo ulteriore esperimento di una vendita diretta di prodotti e manufatti artigianali, ma all'interno di un'architettura belga di sobrio modernismo architettonico.

Al sesto capitolo è demandata un'importante funzione di raccordo con la dimostrazione architettonica all'interno dell'esposizione e, in generale, nel contesto italiano; attraverso le fonti a disposizione, si è dunque ricostruita ed interpretata la mostra di architettura italiana contemporanea prevista nel corrispondente e separato padiglione delle Arti.

La tendenza architettonica prevalente nella sezione italiana, elogiata in alcuni episodi dagli architetti belgi, si configurava, quale si vedrà diffusamente nella tesi, come un tentativo di fornire un'immagine moderna e all'avanguardia del regime rispetto alla produzione nazionale. E soprattutto si rivela un'occasione unica e imperdibile per dare visibilità e valorizzare i numerosi architetti italiani degli anni Trenta, esponenti della compagine razionalista milanese e romana, di trovare occasioni lavorative ed espressive nelle occasioni effimere, spesso limitati in madrepatria dallo strapotere di Piacentini.

Del resto, era nella natura stessa delle esposizioni (così fu per lo stesso Piacentini, o per lo stesso Van Neck, solo per rimanere nel Belgio) offrire a giovani e capaci progettisti la possibilità di mettere in campo le proprie competenze acquisite negli istituti d'arte e di architettura e nel loro apprendistato presso altri architetti della generazione precedente. Ma proprio a Marcello Piacentini, insieme a Giuseppe Pagano (con un ruolo quindi di organizzatore e di intermediario con e per la Triennale) viene affidato da Antonio Maraini l'incarico di curare la mostra di fotografie e progetti di architettura per Bruxelles.

Sulla base della scarsa documentazione pervenutaci, ossia alcuni elenchi e la lista degli architetti partecipanti e dei lavori esposti, si tratterà la tendenza generale che l'Italia offre di sé all'estero (ambivalente e moderata, simbolo dell'"intesa cordiale" raggiunta dai due curatori della mostra), individuando le eventuali tangenze con le architetture "realmente" presentate nella composita e multiforme esperienza italiana a Bruxelles e di quelle che in quegli anni si

andavano erigendo in Italia. Al di là dei casi specifici, risulta importante sottolineare il ruolo fondamentale di Pagano nel dibattito critico e storiografico anche in merito alle pratiche espositive, in contemporanea con le più significative occasioni e manifestazioni (come le già citate Triennali).

Il settimo e ultimo capitolo, diviso in due paragrafi distinti, analizza il contributo italiano nelle mostre di arte antica e contemporanea organizzate negli spazi comuni dei padiglioni laterali di Joseph Van Neck. Abbracciando la visione di Francis Haskell, di Emily Braun e di molti critici, secondo cui il “tour” delle opere d’arte (soprattutto quelle antiche) era un mezzo, un veicolo e uno “scudo” di propaganda e di diplomazia infallibile, si può allora dire che l’operazione di Bruxelles fu un parziale fallimento. In entrambe, e soprattutto in quella di arte contemporanea realizzata da Antonio Maraini, prevalse un solo credo: Parigi. Completamente assorbito dall’organizzazione, insieme (e contro) Ugo Ojetti, della immensa retrospettiva al Jeu de Paume/ Petit Palais, che si tenne in contemporanea all’Esposizione di Bruxelles, Maraini destinò il convoglio delle migliori opere d’arte a Parigi, mentre a Bruxelles confluì un carico sicuramente più leggero e meno significativo di opere e artisti poco noti, sotto il goffo pretesto di dare “spazio ai giovani sperimentatori”. Sulla base della lista degli artisti e della minuziosa documentazione rivenuta presso il fondo Maraini a Roma e agli archivi della Biennale di Venezia, si ricostruirà, ove possibile, l’allestimento della sezione italiana evidenziando soprattutto la tendenza generale presentata alla mostra brussellese.

## Capitolo 1. *Una breve panoramica sull'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1935: tra assenze, presenze e strutture indipendenti*

«C'est face au Destin que la Belgique a organisé son Exposition et a convié les autres peuples à une jôûte pacifique du progrès. La guerre avait été pour la Belgique la plus tragique des épreuves: appauvrie dans sa terre; diminuée dans ses finances, paralysée dans son outillage; mourtrie dans son art, elle mit quinze ans à remonter la dure pente [...]. Aux confins de la ville de Bruxelles, sur un haut plateau qui domine le panorama grandiose de la capitale, une cité nouvelle a été bâtie, avec le concours de tous, en quelques mois; une cité blanche et claire, puissante et élégante, somptueuse et pittoresque, où le jeu varié des architectures s'allie au sourire de la verdure et au jaillissement cristallin de l'eau. [...] Cité de l'art, cité de l'industrie, cité du commerce – complète et cohérente synthèse de l'activité multiforme et fiévreuse du XX siècle, quel acte de foi, de la part de tous, et aussi quel exemple d'optimisme! [...] Si nous Belges, en dépit des soucis grandissants de l'heure et des lourdes menaces à l'horizon, nous avons osé prendre cette initiative, c'est qu'à son origine, elle eut comme ferment agissant, le commandement du grand Roi dont la présence spirituelle continue à nous guider: "Les temps difficiles qui nous traversons – disait-il – n'autorisent pas le découragement"»<sup>6</sup>. Con queste enfatiche ma esaustive parole, alla vigilia dell'apertura dei battenti

---

6 Archives Générales du Royaume, Bruxelles (AGR), inv. F0451, Liasse 2, Allocution du Baron van der Burch à la réunion du Comité [...] à Strasbourg le 3 Avril 1935. Si farà sempre riferimento all'inventario F0451, salvo dove diversamente indicato. Presso gli Archives de la Ville de Bruxelles è presente documentazione relativa all'esposizione. Si segnalano: Fonds réception, 914-923, Fonds IP II 2687 (amministrazione, note spesa); IP 2688 cartège des geants dossier n. 8219 farde 32 et 43; Fonds Fauconnier (FF): n. 33 et 54. Per uno studio generale sull'Esposizione Universale del 1935 si rimanda agli studi di Lagae, Johan, *Brussels 1935*, in *Encyclopedia of World's Fairs and Expositions*, edited by Findling, John, and Pelle, Kimberly, McFarland & C., Jefferson and London 2008, pp. 277-281; e sempre Lagae, Johan, *The 1935 Universal and International Exposition, Brussels: Selected Sources*, in «Fabrications», vol. 1, n. 17, 2007, pp. 114-117 (published 1 august 2012). Si rimanda anche a Geppert, Alexander, Coffey, Jean and Lau, Tammy, *International Exhibitions, Expositions Universelles and World's Fairs, 1851-2005: a Bibliography*, Freie Universität Berlin, California State University, Fresno 2006, alle pp. 30-31, [http://www.geschkult.fu-berlin.de/e/fmi/astrofuturismus/publikationen/Geppert\\_-\\_Expo\\_bibliography\\_3ed.pdf](http://www.geschkult.fu-berlin.de/e/fmi/astrofuturismus/publikationen/Geppert_-_Expo_bibliography_3ed.pdf); Escolano, Benito Agustín, *Ethnohistory of the School. Representations of Modernity*, in «Sisyphus. Journal of Education», vol. 4, issue n. 1, 2016, p. 22.

dell'Esposizione belga, il conte Adrien Van der Burch, designato dal Governo belga Commissario Generale per l'Esposizione, riassumeva lo sforzo quasi miracoloso messo in atto dalla nazione, e dall'imprenditoria<sup>7</sup>, per portare a buon fine un'operazione che fin dai suoi esordi si dimostrava una sfida di particolare difficoltà.

Dopo venticinque anni di assenza dalle scene internazionali – l'ultima era stata l'organizzazione dell'Esposizione Universale nel 1910 – la città di Bruxelles si ripresentava agli occhi del mondo con i segni evidenti delle devastanti conseguenze che la depressione economica aveva inflitto e lasciato come nefasta eredità, ma con lo spirito e il coraggio di superare un momento difficile attraverso una manifestazione che avrebbe dovuto sancire la rinascita della nazione sotto il profilo economico e commerciale, architettonico e culturale<sup>8</sup>. L'evento, già soggetto alle tensioni economiche e politiche che funestavano il Belgio e non solo, fu ulteriormente aggravato dalla morte, a distanza estremamente ravvicinata, dei due amati reali del Belgio: prima re Alberto I, il 17 febbraio 1934, poi la giovanissima regina Astrid, il 29 agosto 1935 in un terribile incidente stradale, quando l'esposizione si avviava ormai alla sua conclusione.

La scelta di intraprendere il percorso di organizzare un'esposizione universale si inseriva peraltro in un momento assolutamente cruciale nel dibattito in seno

---

7 All'attività indefessa del conte Van Der Burch e del Borgomastro di Bruxelles, Adolphe Max, si conta la presenza di personalità legate al mondo statale e dell'economia privata. Alla presenza di Emile Franqui, Ministro di Stato, Edouard Caspers, Commissario Generale del Governo e Philippe Van Isaker, Ministro delle Finanze, si aggiungono personalità facenti parte della Camera di Commercio e industriali: Raimond Vaxelaire, Joseph van de Meulebroeck, Auguste Callens, Jules Coelst, Emile Houslaux, Alphonse Huisman Van den Nest, Edmond Ludig, Charles Thonet, Charles Fonck (quest'ultimo designato Direttore Generale e Segretario del Comitato). Si veda *Le Livre d'Or de l'Exposition Universelle et Internationale Bruxelles*, éd. par le Comité exécutive de l'Exposition, Bruxelles 1935, in particolare la sezione *Les promoteurs* alle pp. 25-34 e 41. L'enorme investimento economico che sottese l'operazione belga poté infatti contare, oltre che su un ingente contributo statale e della Ville de Bruxelles (riuniti nella Commission supérieure de Patronage), soprattutto sul finanziamento dei privati, che costituirono una Société Anonyme. La suddivisione e l'integrazione tra le due competenze si riflette nei rispettivi fondi dell'AGR, rispettivamente l'inventario F0451 e T183.

8 Si vedano gli studi interdisciplinari confluiti nella pubblicazione AA.VV., *Les années '30 en Belgique: la séduction des masses*, CGER/Ludion, Bruxelles 1994. Cfr. anche Dumont, Georges-Henri, *Histoire de la Belgique*, Hachette, Paris 1977 (I), in particolare il *Chapitre VII. Les ministères de la crise (1932-1936)*, alle pp. 63-73; Gerard, Emmanuel, *Nouvelle histoire de la Belgique, 1919-1939. La Démocratie rêvée, bridée et bafouée*, Le Cri, Bruxelles 2010, pp. 157-228.

alle nazioni riunite nel Bureau International des Expositions sul tema della disciplina del regime delle fiere commerciali e delle esposizioni (e soprattutto la netta demarcazione del confine tra le due, nel tentativo di dirimere le lotte intestine in seno alle nazioni ratificanti)<sup>9</sup>, di cui quella di Bruxelles voleva porsi come spartiacque dall'entrata in vigore della Convenzione ratificata nel gennaio del 1931<sup>10</sup>. Tuttavia la prevalenza delle finalità lucrative e commerciali, soprattutto in seguito alle terribili perdite della Grande Guerra e alla crisi inflazionistica globale, nonché la dissennata sovrapposizione e ricorrenza delle esposizioni, tradottasi in un susseguirsi di richieste degli altri paesi contraenti, vedeva prevalere prepotentemente le smanie organizzative della Francia, che nello stesso periodo si preoccupava di predisporre la futura esposizione internazionale del 1937, utilizzando anzi quella di Bruxelles come

---

9 Schroeder-Gudehus, Brigitte, *L'éducatif et le mercantile: La convention de 1928, les expositions et les foires*, in *Innovation and Education at International Exhibitions/ Innovation et Education dans les Expositions Internationales*, a cura di Volker, Barth, Bureau International des Expositions, Paris 2007, pp. 117-130. In particolare a p. 122 si sottolinea: «Dans des cercles particulièrement alarmés par la confusion entre expositions et foires et par les effets néfastes que cette confusion risquait d'avoir sur le succès des expositions, le plan surgit alors de faire bonne mesure et de compléter la nouvelle Convention en y intégrant une réglementation des foires». Non si dimentichi, peraltro, che l'Unione delle Fiere Internazionali (U.F.I.) era nata proprio in Italia, a Milano, nell'aprile del 1925. Per l'esposizione del 1935 si optò per seguire la classificazione proposta da Picard come "Esposizione generale di prima categoria/ Exposition générale de première catégorie".

10 Del resto, come afferma Tilly, Pierre, *Du 19ème au 20ème siècle: la participation italienne aux expositions internationales en Belgique*, in «Rassegna Storica del Risorgimento», anno LXXXIX, fascicolo III 2002, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 25-26 maggio 2001) intitolato *Italia e Belgio nell'Ottocento europeo. Nuovi percorsi di ricerca*, a cura di Ciampani, Andrea, Tilly, Pierre e Viaene, Vincent, alle pp. 155-156: «Sommet du genre, les World's fair sont des purs produits de la révolution industrielle. Elles se donnent, ni plus ni moins, comme mission de rassembler toutes les réalisations de l'homme en un même lieu. [...] Les expositions universelles représentent un miroir aussi détonant que déformant des réalités d'une époque où la course au progrès entre les nations devient de plus en plus échevelée: "n'est-il pas toujours opportun d'instruire, d'intéresser et d'enthousiasmer le public par quelques révélations grandioses et attrayante de l'état inventif de l'univers"». Cfr. anche Colombo, Paolo, *Le Esposizioni Universali. I mestieri d'arte sulla scena del mondo (1851-2010)*, Marsilio, Venezia 2012, pp. 235-236: «Anche Bruxelles 1935 si risolve di per sé, tutto sommato, in un successo. È la prima Expo a ricadere sotto il controllo del BIE [...] e introduce notevoli innovazioni organizzative: la galleria delle Macchine viene soppressa, mentre i prodotti dell'arte e dell'industria non sono più ospitati nei numerosi padiglioni nazionali bensì raccolti in saloni laterali collocati nei due Grand Palais, realizzati ancora in puro stile Art Déco. [...] Maggiore spazio è riconosciuto alle attività astratte, come quelle dell'insegnamento e dell'economia sociale. Persino la televisione ha per la prima volta un padiglione dedicato. Tra le 167 classi espositive compare il settore del turismo, dello sport e dei giochi».

vetrina pubblicitaria<sup>11</sup>. La grandissima esposizione, della durata di sei mesi (dal giorno dell'inaugurazione il 27 aprile, alla chiusura il 6 novembre 1935), il massimo della durata prevista e confermata dai nuovi regolamenti internazionali, in realtà era il frutto maturo di una lunga meditazione che affondava le sue radici alla metà degli anni Venti.

L'idea originaria era di far coincidere l'evento con la celebrazione nazionale del centenario dell'indipendenza nazionale nel 1930, onore al quale Bruxelles rinunciò, consentendo invece a Liegi e Anversa il privilegio di poter accogliere i festeggiamenti e le celebrazioni ufficiali legate a questa ricorrenza<sup>12</sup> (fig. 3). Già nel maggio del 1924 vennero indette le prime riunioni per la creazione di un Comitato d'iniziativa, e nel 1925 il Borgomastro di Bruxelles, Adolphe Max, continuò a raccogliere ulteriori adesioni e sottoscrizioni.

Ma l'anno cruciale fu il 1926, quando il Governo belga ottenne in donazione dal re Leopoldo II i terreni estesi tra la zona di Heysel e il parco di Laeken, per una superficie complessiva di 152 ettari<sup>13</sup>, e poté concretamente preventivare la pianificazione dell'esposizione universale, prevedendo anticipatamente la conseguente riconversione urbanistica del terreno e degli spazi verdi per

---

11 Colombo, Paolo, *Le Esposizioni Universali*, cit., p. 209: «Questo senso di vorticosa accelerazione è reso anche dall'accavallarsi delle Esposizioni Universali che, assecondando una tendenza peraltro tipica del Novecento, si succedono a ritmo troppo serrato perché possano conservare una propria forte ragion d'essere e trasmetterla ai visitatori».

12 Van Loo, Anne, Dubois, Marc, Langerman, Natascha, Poulain, Norbert, *Dictionnaire de l'architecture en Belgique: de 1830 à nos jours*, Mercator, Antwerp 2003, in particolare la voce *Expositions Universelles*, pp. 570-577: «Ayant reporté son Exposition du centenaire, Bruxelles se donne le temps de préparer une manifestation de très grande envergure et de mettre en place d'importantes infrastructures destinées à survivre à l'événement. L'Exposition universelle de Bruxelles 1935 célèbre le centenaire de la première communication ferroviaire du continent et le cinquantième de l'Etat du Congo». Si veda anche il documento in AGR, Liasse 2, Interview de Mr. Charles Fonck: «Comme on le sait, c'est en 1930 que l'Exposition devait avoir lieu, et dès 1926, sous l'impulsion de Mr. le Bourgmestre Adolphe Max, la traditionnelle société organisatrice avait été constituée. Mais on sait que Bruxelles, en présence du désir d'Anvers et de Liège d'avoir à l'occasion du Centenaire de l'Indépendance Nationale, chacune de son côté, une exposition, la Capitale eut le geste de leur laisser le champ libre et reporta à 1935 la réalisation de son propre projet».

13 *L'architecture art déco à Bruxelles*, catalogue (Bruxelles, Fondation pour l'architecture, 25 juin-1er décembre 1996), édité par Culot, Maurice, AAM, Bruxelles 1996, in particolare il saggio di Deville, Françoise, *L'Exposition Universelle et Internationale du Heysel de 1935, ensorcellement des masses*, pp. 131-141: «Lorsque le 14 mai 1924, le Comité d'Initiative de l'Exposition Universelle et Internationale de 1930 est fondé, une des ses premières préoccupations consiste à définir l'emplacement de la foire». Della superficie totale, circa 12 ettari furono destinati alla sola sezione belga.

favorire l'ampliamento della città<sup>14</sup>, memore della precedente esperienza espositiva nella piana di Solbosch<sup>15</sup>, e la destinazione e il recupero delle opere d'arte decorativa previste nei principali padiglioni della sezione belga<sup>16</sup> (figg. 1,2, 4-6). L'intervento urbanistico, favorevolmente accolto dalla critica francese nel momento più caldo del dibattito sulla scelta del sito per la futura esposizione parigina del 1937<sup>17</sup>, assunse un carattere di estrema rilevanza anche perché mirava a fornire una nuova immagine della nazione, così come altre occasioni espositive o giubilari precedenti avevano modificato il volto urbano della città e dei suoi dintorni: «Le complexe du Centenaire au Heysel constitue, tout comme le parc du Cinquantenaire, un important symbole architectural de l'image économique de la nation. [...] Les organisateurs avaient à coeur de montrer la Belgique à la pointe du progrès en matière économique et artistique dans un monde concurrentiel»<sup>18</sup>.

- 
- 14 I lavori urbanistici e la messa in opera di impianti (elettrici e idraulici) per l'esposizione e, in generale, per l'intero sito di Heysel, sono documentati presso gli Archives de la Ville, Farde IP II 2947; in alcuni documenti che portano la data del 1930 erano già state posizionate le luminarie, per festeggiare il centenario dell'indipendenza e segnalare il nuovo sito che avrebbe ospitato l'esposizione. Il compito era stato affidato all'architetto François Malfait (Bruxelles 1872-1955), in quanto architetto responsabile della Ville de Bruxelles. Si veda anche *Livre d'Or, L'urbanisation du quartier du Centenaire*, cit., pp. 87-89.
- 15 La zona di Solbosch, attuale sede dell'Université Libre de Bruxelles, fu il sito scelto per l'Esposizione Universale del 1910. Si veda in particolare lo studio a cura di Jaumain, Serge, *Bruxelles 1910: de l'Exposition Universelle à l'Université*, Dexia, Bruxelles 2010.
- 16 Nella documentazione contenuta in AGR, Liasse 35, Chemise Destination des oeuvres d'art, il Commissariato, già durante l'esposizione, riflette sul reimpiego e sulla ricollocazione di alcune delle opere d'arte più significative al termine della manifestazione.
- 17 A.H., *Bruxelles 1935 préface de Paris 1937*, in «L'architecture d'aujourd'hui», 6ème année, n. 2, février 1935, p. 78: «Ces deux manifestations, presque simultanées, dans deux pays de même culture, doivent être comparées: peut-être n'est-il pas trop tard pour que Paris puisse profiter de cet exemple voisin? Quelle qui soit la valeur architecturale (dont il est d'ailleurs difficile de juger actuellement) de ses pavillons provisoires et de ses constructions définitives, l'Exposition de Bruxelles a droit, dans son ensemble, à tous les éloges: grâce à elle, la ville bénéficiera d'un important développement: lorsque, dans quelques mois, cette grande cité éphémère aura disparu, subsisteront de belles voies, de grands palais d'exposition, à proximité d'un parc, d'un stade et du palais royal d'été [...]. C'est un exemple que Paris n'aura pas su suivre car les travaux d'urbanisme des "annexes" en banlieue n'auront aucun rapport avec l'Exposition proprement dite qui, elle, ne fera que gêner, pendant trois ans, les plus belles perspectives de Paris. Est-il temps encore d'atténuer ce désastre?».
- 18 AA.VV., *Bruxelles, 175 ans d'une capitale*, Mardaga, Sprimont (Belgique) 2005, pp. 135-138. Si veda soprattutto lo studio di Deligne, Chloé, et Jaumain, Serge, *L'Expo '58, un tournant dans l'histoire de Bruxelles*, Le Cri, Bruxelles 2009, in particolare il saggio di Vandermotten, Christian, *L'Exposition de 1935 choisit le Heysel*, alle pp. 73-78: «A la veille de l'Exposition de 1935, l'urbanisation n'a pas dépassé l'espace compris entre le

Il 4 ottobre del 1929, in tempi dunque precoci, si celebrò la posa della prima pietra, che anticipava i lavori di costruzione dell'esposizione e dello stadio dello Heysel, inaugurato il 17 maggio dell'anno successivo<sup>19</sup>; e, con la posa della prima pietra, anche i lavori diplomatici, di progettazione e costruzione del sito ripresero con grande solerzia fino al giorno dell'inaugurazione che coincise, con grande disappunto, con la Fiera Commerciale di Liegi<sup>20</sup>. La posticipazione di un quinquennio del progetto espositivo permise inoltre al comitato organizzatore di legare l'evento al tema dei trasporti – l'occasione era il festeggiamento dei cento anni dall'apertura della linea ferroviaria Bruxelles-Malines il 5 maggio 1835–, integrandovi anche quello coloniale; la *kermesse*, nata dunque sotto l'egida del carattere retrospettivo e nostalgico della celebrazione, ma con una proiezione ottimista verso il futuro, si poneva come una delle: «[...] calculated responses to the social instability engendered by the Great Depression, ideological constructs designed to restore popular faith in the vitality of the nation's economic and political system»<sup>21</sup>.

Il carattere innovativo della manifestazione, esplicitato dalla richiesta di molti degli espositori<sup>22</sup>, si basava anche sulla differenziazione e la varietà del numero delle classi, che corrispondeva anche ad una diversa caratterizzazione dei padiglioni; rispetto infatti alle precedenti esposizioni, come Anversa e

---

chemins de fer de ceinture, l'hôpital Brugmann et la place Saint-Lambert; elle y est encore bien lâche».

19 Nel *Livre d'Or*, cit., p. 213, la posa della prima pietra avviene alla presenza del Re il 29 aprile 1934.

20 Le preoccupazioni per la sovrapposizione con la Fiera Commerciale di Liegi emergono dalla documentazione in AGR, Liasse 2, sous-chemise Liège 1935 (Foire-Exposition), in particolare in una lettera del 26 settembre del 1933 nella quale il Commissario Generale Van der Burch scrive a Edmond Ludig: «Je trouve de mauvais goût l'initiative de la Ville de Liège d'entreprendre, pendant l'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1935, la Foire-Exposition dont il s'agit. Je ne pense pas que cette Foire puisse faire du tort à l'Exposition [...], mais le geste de ses promoteurs, parmi lesquels [...] des anciens échevins, n'est pas amicale, alors qu'on se rappelle que lors des pourparlers entre les autorités de Bruxelles et de Liège au sujet des Expositions du Centenaire, il fut entendu que l'Exposition serait exclusivement réservée à la capitale».

21 Rydell, Robert, *World of Fairs*, p. 213, cit. in Duranti, Marco, *Utopia, Nostalgia and World War at the 1939–40 New York World's Fair*, in «Journal of Contemporary History», vol. 41, n. 4, 2006, pp. 663-683, p. 668 nota 16.

22 Si veda AGR, Liasse 16, in particolare un documento del 1932 nel quale Il Commissario Generale Van der Burch affermava: «Vous vous souviendrez, sans doute, qu'au [non leggibile] des expositions qui eurent lieu en 1930 à Anvers et Liège, de très nombreux participants belges exprimèrent le désir de grouper, à l'avenir, leur stands dans une série de pavillons, plutôt que de les installer dans des halles construits d'office à leur intention».

Liegi, ma anche molte di quelle tenutesi all'infuori dei confini nazionali, la tradizionale presenza di un solo padiglione nazionale e omnicomprensivo era sostituita da un paesaggio estremamente frammentario e variegato. La presenza di edifici autonomi, nei quali si concentravano le principali classi e gruppi di riferimento, venne infatti prevista e stabilita fin dal 1932, come emerge dallo studio dei primi documenti ed elenchi relativi all'organizzazione della sezione belga<sup>23</sup>. Tale libertà nella sistemazione dei padiglioni venne ampiamente sfruttata anche da alcune delle nazioni invitate, tra le quali la Francia e l'Italia, le quali approfittarono del vasto spazio loro concesso per aumentare la propria visibilità attraverso un'interessante frammentazione architettonica: la Francia infatti si presentò con sei grandi padiglioni (Palais de la France Métropolitaine, Ville de Paris, France d'Outremer, Maison de la Fontaine, Agriculture, Ministère de l'Air<sup>24</sup>); mentre l'Italia con tredici costruzioni (più due strutture "extra"), all'analisi delle quali è stato dedicato l'intero lavoro di ricerca.

Prima di indugiare sulla tendenza generale messa in opera dalla nazione ospitante e sul panorama globale dell'esposizione, sembra assolutamente necessario soffermarsi sulla modalità di reclutamento delle nazioni partecipanti, e in particolare sulle conseguenze politiche e "strutturali"

---

23 Il documento citato prevedeva una lista (poi sbarrata con una croce a matita) con questa suddivisione: 1. Arts décoratifs; 2. Génie Civil; 3. Textiles; 4. Vêtement et parure; 5. Alimentation; 6. Arts et industries graphiques; 7. Industries chimiques; 8. Tourisme; 9. Electricité; 10. Hygiène?; 11. Navigation?; 12. Agriculture et Horticulture. Nella disposizione finale i padiglioni erano praticamente raddoppiati: Agriculture (architecte Henry Vaes); Alimentation (architecte Charles Verhelle); Art Ancien (architecte Joseph Van Neck); Art Moderne (architecte Joseph Van Neck); Arts Décoratifs (architecte Henry Lacoste); Arts Graphiques (architecte Fernand Petit); Automobile (architecte Henry Profiter); Bâtiment (Société belge des Urbanistes et Architectes modernistes); Chapelle d'Arts Religieux (architecte Marcel Schmitz); Chapelle Stella Maris (architecte Charles Colassin); Collectivité des emballages et des étalages; Cuir (architecte Jacques Obozinsky); Eaux et Forêts (architecte Henry Profiter); Electricité Ménagère (architecte M.J.G. Eggericx); Expositions Temporaires; Ferme Modèle; Gaz (architecte Raphaël Verwilghen); Industries Chimiques (architecte Jean Hendrickx); Palais de la Ville de Bruxelles (architecte François Malfait); Papier Peint (architecte Henri Lacoste); Pavillon d'Honneur du Commissariat Général (architecte Henri Lacoste); Province du Brabant (architecte Henri T. Van Hall); Textiles (architecte Julien De Ridder); Vie Catholique (architecte Henri Lacoste).

24 I padiglioni erano stati realizzati: il Palais de la France Métropolitaine dagli architetti Joseph-Charles de Montarnal (1867-1947) e Jacques Carlu (1890-1976); quello della Ville de Paris dal solo architetto Montarnal; quello della France d'Outremer dagli architetti Olivier e Lambert; la Maison de la Fontaine, Agriculture e Ministère de l'Air vennero edificati sotto la supervisione dell'architetto capo della sezione Léon Azéma (1888-1978), architetto ufficiale della città di Parigi negli anni Trenta.

determinate dall'improvviso ritiro della Germania a qualche mese dall'inaugurazione ufficiale della manifestazione. La prima raccolta di informazioni sui paesi invitati e sulle adesioni, compresi gli indirizzi e le principali coordinate delle ambasciate belghe all'estero, coincide all'incirca con la ripresa dei lavori nei primi anni Trenta; ma solo nel dicembre del 1933 il Commissario Generale Van der Burch annunciava al responsabile della Stampa, Edmond Ludig: «Une dizaine de pays ont déjà accepté notre invitation à participer à l'Exposition et nous arrivons seulement au moment où il est permis d'escompter normalement les autres réponses»<sup>25</sup>. Ma di fondamentale importanza rimane un documento che ripercorre, attraverso una lista cronologicamente ordinata, i momenti salienti che, dal settembre 1926 al 19 novembre 1934, avevano scandito il percorso di organizzazione diplomatica dell'esposizione<sup>26</sup>. Tra i più importanti episodi relativi alle partecipazioni straniere, si può leggere la precocissima adesione della Francia (l'11 luglio 1933), alla quale già poche settimane dopo (il due agosto), venivano accordate le prime proposte per la concessione del terreno sul quale edificare; seguivano la Cecoslovacchia (il 22 agosto dello stesso anno), e la Lettonia (il 22 novembre). Le trattative con le nazioni continuarono per tutto l'anno 1934, che vide alla metà di gennaio (il 17), la conferma della partecipazione ufficiale dell'Egitto<sup>27</sup>, seguita dalla Germania il 20 marzo; il 12 aprile fu il turno del Granducato del Lussemburgo a fornire il proprio benessere alla partecipazione

---

25 AGR, Liasse 2, chemise Comités de propagande à l'étranger, lettera di Adrien Van der Burch a Edmond Ludig, 6 décembre 1933. In un altro documento dattiloscritto, contenuto nella stessa Liasse e inviato a Caspers da René Lyr [probabilmente un addetto stampa, in quanto si parla di implementare una brochure pubblicitaria], la cui data non è specificata, si dice: «A ce jour, en effet, de nombreux pays ont fait connaître leur adhésion ou sont sur le point de le faire: la France, le Maroc et la Tunisie, la Tchecoslovaquie, l'Italie, la Hongrie, la Lettonie, le Grand Duché de Luxembourg, l'Ethiopie, l'Union Sud-Africaine, la Pologne, l'Autriche, l'Allemagne, la Suisse et le Brésil».

26 Il documento, contenuto all'interno della Chemise *Calendrier*, è contenuto in AGR, Liasse 16 e consta di un elenco di cinque pagine dattiloscritte.

27 Nello stesso documento la partecipazione dell'Egitto la partecipazione è ribadita il 24 maggio 1934, mentre il 19 novembre 1934 la partecipazione veniva smentita confermando il ritiro dell'Egitto. In realtà, come risulta dal *Livre d'Or* e da Stiévenard, Armand, *Rapport Général du Commissariat Général du Gouvernement*, Etablissement Généraux d'Imprimerie, Bruxelles, s.d. [1937?], voll. I, II, III., III vol., pp. 162-163, il padiglione egiziano venne eretto: «Oeuvre de M. Charkawi, architecte au Caire, réalisée au Heysel par l'architecte belge, M. Mineur, ce temple-palais était bien digne de ce pays d'ancienne civilisation, de ce pays voué au culte de l'art: il était digne aussi des objets précieux qu'il contenait: tapis, cuivres ciselés, cuirs travaillés, poteries, céramiques, bijoux, oeuvres de luxe et de beauté».

e, dopo lunghe trattative che saranno evidenziate nel secondo capitolo, il 18 aprile anche l'Italia accettò formalmente l'impegno a presenziare. Il 27 aprile e il 3 maggio sempre del 1934, confermarono la propria presenza anche l'Olanda e la Jugoslavia, che tuttavia non compare più in altri elenchi o documenti e soprattutto nei cataloghi ufficiali dell'esposizione; i mesi estivi videro invece concludersi le trattative per la partecipazione del Brasile (17 giugno) e dei paesi scandinavi (la Svezia il 27 luglio e la Norvegia il 30 luglio). Nel mese di settembre anche la Polonia (il 3 settembre) e poi la Danimarca (il 25) si adoperarono affinché fosse garantita la loro presenza; e così fu anche per l'Ungheria, l'Austria e il Cile (rispettivamente l'8 ottobre, il 12 ottobre e il 20 ottobre)<sup>28</sup>. Nel 1933, peraltro, anche all'Argentina era stato inoltrato un invito ufficiale<sup>29</sup>, e il 14 settembre del 1934 veniva citata anche la Russia. Tra tentennamenti, ripensamenti e adesioni più o meno convinte, il Belgio poteva alla fine fregiarsi della presenza di ventiquattro paesi stranieri<sup>30</sup>, ciascuno dei quali ebbe possibilità di presentarsi con uno o più padiglioni.

Delle grandi potenze chiamate a contribuire al successo della manifestazione belga la Germania, ritenuta fino a qualche tempo prima una presenza certa, fu protagonista di una vicenda piuttosto imbarazzante, che mutò gli umori della nazione ospitante e anche il complesso equilibrio del tessuto urbanistico e architettonico del sito di Heysel. L'improvvisa defezione tedesca, la quale sottende motivazioni prettamente economiche, motivazioni che furono

---

28 La lista delle partecipazioni ufficiali venne ratificata il 18 aprile 1935, come risulta da un documento rinvenuto in AGR, Liasse 16, nel quale si elencavano: la Francia e le sue colonie (Algeria, A.E.F., A.O.F., Indocina, Stato del Levante, Madagascar, Marocco, Tunisia, Territori africani – sous mandat et colonies autonomes), Italia, Lettonia, Cecoslovacchia, Lussemburgo, Paesi Bassi, Gran Bretagna, Norvegia, Svezia, Brasile, Polonia, Danimarca, Cile, Ungheria, Austria, Svizzera, Turchia, Romania, Grecia, Bulgaria, Egitto, Finlandia, Portogallo, Iran. Si noti anche qui l'assenza della Jugoslavia.

29 AGR, Liasse 16, Chemise Notes et observations, documento redatto dal Commissariato Generale dell'Esposizione al Ministro delle industrie e del lavoro, Bruxelles, le 3 octobre 1933, in cui si fornivano, rispetto alla nota ufficiale dei documenti precedentemente visionati, informazioni ancora ufficiose: «A ce jour, la France, le Maroc, le Tunisie, l'Italie, la Lettonie, la Tchecoslovaquie et la Hongrie ont décidé de participer officiellement à l'Exposition de Bruxelles. De plus, bien qu'ils n'aient pas encore pris de décision définitive à ce sujet, les pays de la Petite Entente, l'Argentine, le Portugal et la Norvège, manifestent les meilleurs dispositions dans le sens d'une participation semblable».

30 AGR, Liasse 22, Chemise 5/44, Franchise des droits d'entrée aux produits étrangers. La lettera in questione era, più che relativa alla richiesta di una partecipazione ufficiale, legata all'esonero della tassa di lusso sui prodotti importati.

ampiamente deplorate dal Commissario Generale Van der Burch<sup>31</sup>, è ben documentata, almeno nelle sue fasi salienti, nei fascicoli presenti presso il Bundesarchiv di Berlino<sup>32</sup>.

Fino all'ottobre del 1934, quando la Germania decise di ritirare la propria adesione da Bruxelles e cancellare ogni traccia del padiglione che stava per essere costruito sul sito a lei destinato, i documenti tedeschi, per la maggior parte provenienti dal gabinetto del Ministero delle Finanze del Reich, non facevano trapelare alcuna indecisione rispetto alla partecipazione a Bruxelles; del resto però, come molte delle nazioni invitate all'esposizione, compresa l'Italia, numerose furono le trattative con il Belgio e soprattutto con i ministeri nazionali competenti per rinvenire fondi e risorse economiche sufficienti per garantire la propria presenza. In particolare le preoccupazioni del Ministro delle Finanze Schwerin von Krosigk indirizzate al Commissario Generale della sezione tedesca Mathies, erano rivolte, già nella primavera del 1934, a rivedere, oltre ai primi progetti presentati, gli accordi contrattuali con il Belgio e le linee guida per la progettazione del padiglione, che sarebbe sorto nell'area orientale dell'esposizione, in prossimità dei *Grands Palais* del Belgio.

E, nel maggio del 1934, cominciarono a trapelare i primi e precisi dettagli programmatici dell'allestimento della sezione che prevedeva un programma iconografico basato sulla celebrazione delle attività e dell'industria del Reich, rafforzata da un impianto decorativo molto suggestivo, con un esplicito

---

31 Si veda, tra tutti, *Mémorial de la participation de ses membres à l'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1935*, Chambre de Commerce de Bruxelles, Bruxelles 1935, p. 8, nella quale il Conte Van der Burch biasima l'atteggiamento della Germania, mettendo in dubbio il ritiro per motivazioni economiche, imputandolo provocatoriamente al perfezionismo della nazione tedesca nello scegliere i rappresentanti del progresso in campo industriale: «Combien différente est la conception de l'Allemagne, dont on ne peut que regretter la décision de renoncer à participer, alors que l'un des ses principaux pavillons était presque achevé. La théorie de notre voisine de l'Est est qu'une nation participant à une exposition à l'étranger doit s'y présenter avec l'élite de ses producteurs, avec ce qu'il y a des plus représentatifs de la perfection atteinte dans tous ses domaines d'activité. Elle se réserve de choisir ses exposants, d'éliminer les candidats qui par les qualités de leurs produits pourraient nuire à sa réputation. Elle estime que toute l'économie nationale tire profit de l'application de ce principe de sélection sévère».

32 Le cartelle cui si fa riferimento in particolare sono contenuti in: R 2 Reichsfinanzministerium, R2/9277, Teilnahme des Deutschen Reichs an den Weltausstellungen in Brüssel 1935; R 43-II Reichskanzlei, R43II-339, Belgische Reaktion auf die Zurückziehung der dt. Zusage zur Teilnahme an der Brüsseler Weltausstellung 1945-1935; R 3901 Reichsarbeitsministerium, R3901/21008, Weltausstellung in Brüssel 1935; Frage der deutschen Beteiligung, 1934-1935. Un ringraziamento alla dott.ssa Antje Stupperich per la gentile collaborazione.

richiamo ai prossimi giochi olimpici del 1936, un ricco apparato di vetrate, sculture e mosaici, e un denso e ripetitivo vocabolario simbolico<sup>33</sup>, che avrebbe

---

33 Bundesarchiv, Berlin, R2/9277, lettera dattiloscritta del 14 maggio 1934 del Dr. Bährens agli uffici competenti: «Il deputato del commissario del Reich all'Esposizione Universale e Internazionale di Bruxelles del 1935 Berlino, 14 maggio 1934. Direttive: Il punto di partenza per la partecipazione tedesca è il principio di totalità nel Terzo Reich. Gli oggetti, la presentazione degli sviluppi e dei processi saranno ospitati in due dipartimenti principali. Una rassegna della produzione tedesca contemporanea occuperà circa 2/5 dell'area dichiarata, mentre il resto sarà riservato all'industria e ai suoi prodotti. Al nostro Ministero tocca solamente la responsabilità della creazione della struttura esterna, la sala d'onore e la visione complessiva dell'attuale Reich. A: Sala d'onore. Serve la rappresentazione plastica dell'antico principio "Mens sana in corpore sano". Questa idea potrebbe essere attuata nel seguente ordine: Sfondo: forse una vetrata colorata raffigurante le tribù tedesche e la loro unificazione nel Reich. Lo spazio che precede il fondale, al centro della sala d'onore, potrebbe essere occupato dal modello plastico delle strutture dello stadio di nuova creazione, poste su un solido blocco di quercia. Appesa sopra il modello, l'invito multilingue alle Olimpiadi del 1936 potrebbe essere inserito in lettere di metallo rosso per tutte le nazioni. A sinistra del modello dello stadio verrebbe allestito un gruppo sportivo antico e alla destra del modello, un gruppo sportivo di giovani tedeschi. Il modello dello stadio porterebbe qui una connessione pittorica del classico all'ideale sportivo attuale. Alle pareti si possono inserire due rilievi in porcellana (nuove creazioni), che illustrano i rapporti tra la persona che lavora e il suo esercizio fisico. Propongo come artista per questo lavoro il giovane scultore Busch, che ha svolto un lavoro preparatorio speciale nel campo dell'uso della porcellana come materiale per il rilievo. Mi asterrò da un ulteriore riempimento delle pareti libere; colorate monocromatiche. Il nuovo distintivo sportivo tedesco potrebbe essere posto subito all'ingresso, come un mosaico sul pavimento. Per la decorazione del soffitto, suggerisco l'uso del simbolo della svastica nella disposizione a meandro. Infine, le nostre due bandiere nazionali devono essere sistemate nella stanza. B: Rappresentazione trasversale della creatività tedesca nel Terzo Reich: Questa zona è divisa in quattro sezioni separate: Weltanschauung (concezione del mondo e della vita), Volk und Reich (popolo e impero germanico), Bauer und Boden (contadino e terra), Verkehr (trasporti). 1) Weltanschauung (concezione del mondo e della vita): In questa sezione devono essere messi in mostra i concetti di base del nazionalsocialismo e le sue condizioni. Allo stesso modo, deve essere marcato il lavoro culturale dell'intera nazione. Questo include tutto ciò che in qualche modo tocca la Camera della Cultura del Reich, come ad esempio la Thingplatz come luogo di espressione del legame del popolo, così come i modelli di edifici monumentali in Germania (tra gli altri Königsplatz a Monaco, Reichsbankneubau). 2) Volk und Reich (popolo e impero germanico): Questa sezione riempirà la parte più grande della rappresentazione trasversale della creatività tedesca. Mostra sia la struttura del popolo come elemento primario nello stato sia la classificazione della forma di stato del Reich. Le suddivisioni sono le seguenti: a) Gioventù e scuola; b) SA (Sturmabteilung «reparto d'assalto») e servizio di lavoro; c) Scuola superiore e studente; d) DAF e KdF ("forza attraverso la gioia"); e) partito; f) artigiano e classe media; g) Il paesaggio. 3) Bauer und Boden (contadino e terra): Il sintagma "Blut und Boden" ("sangue e suolo") non è valido a Bruxelles. Questa sezione illustra il legame del contadino con la sua zolla. Sarà particolarmente interessata alla struttura del Belgio. Anche l'area della colonizzazione interna dell'est tedesco e l'insediamento Randstadt delle città ad anello con le grandi città sono da considerare. 4) Verkehr (trasporti): Questo dipartimento è suddiviso in quattro aree naturali: a) Ferroviario e stradale; b) Navigazione fluviale e marittima; c) traffico; d) Ufficio postale e radio. Allo stesso tempo, è prevista la realizzazione di uno studio cinematografico per la proiezione di film tedeschi e conferenze. Suggestivo per l'anno del rilascio una serie di film efficaci. (Film culturali, di partito, di paesaggio). Il sottoscritto, Dr. Bährens».

incluso immancabilmente la svastica<sup>34</sup>. Inoltre il padiglione, probabilmente superato il salone d'onore, avrebbe contenuto un'ulteriore sezione laterale, a sua volta suddivisa in quattro sotto-sezioni distinte, dedicate alle opere tedesche: l'Ideologia, il Popolo e il Reich, i Contadini e la Terra, i Trasporti. In un'interessante lettera del 14 giugno dello stesso anno, in preparazione della successiva sessione plenaria del 20 giugno, Mathies, consultatosi con i maggiori rappresentanti dell'industria e della camera di commercio tedesche, stabilì una prima suddivisione degli ambienti che si sarebbero dovuti avvicendare all'interno del futuro padiglione, la cosiddetta *Casa Tedesca*: sostanzialmente veniva deciso che dell'industria non sarebbe stata esposta tutta la produzione nazionale, ma solamente i prodotti delle maggiori officine e soprattutto i massimi risultati ottenuti dall'industria tedesca degna di premi e presentata a concorsi e mostre nazionali, sulla falsariga della celebre mostra, conclusasi proprio il 3 giugno di quell'anno, allestita da Herbert Bayer, *Deutsches Volk, Deutsche Arbeit*<sup>35</sup>.

Se ancora, in una lettera del 6 giugno del 1934<sup>36</sup>, questo imponente programma iconografico sembrava incontrovertibilmente assegnato all'architetto Paul

---

34 Sull'opportunità della presenza della svastica e il problema politico che avrebbe potuto creare si era peraltro interrogato il governo belga, come risulta dall'unica lettera sul tema presente in AGR, Liasse 22, Chemise Status auquel seront soumis les étrangers, lettera del 3 ottobre 1934 inviata al Commissario Generale da [firma non leggibile]: «Il m'a été signalé que le Département des Affaires Etrangères d'accord avec Monsieur le Premier Ministre, désirerait que, à l'intervention du Commissariat Général, des communiqués soient faits à la presse, pour préparer graduellement l'opinion et le publique à admettre que la "croix gammée" est un emblème national allemand, et non le signe distinctif d'un parti, ni una provocation. On craint avec la mentalité actuelle à cet égard des malentendus très regrettables ne se produisent à l'occasion des nombreux visiteurs allemands qu'on espère voir à Bruxelles l'année prochaine; des incidents de l'espèce ont éclaté à de nombreuses reprises ces derniers temps, et il faut préparer l'ambiance à cet égard. Il parait de plus qu'à partir de 1935, le drapeau à croix gammée pourra être arboré dans les cantons redimés».

35 Bundesarchiv, Berlin, R2/9277, lettera dattiloscritta del 14 giugno 1934, di Mathies all'attenzione di: die Ständigen Ausstellungen Ausschusses der deutschen Industrie, und die Fachgruppen des Reichsstandes der Deutschen Industrie.

36 Bundesarchiv, Berlin, R2/9277, lettera del 6 giugno 1934 del Commissario Generale dell'Esposizione Mathies al Ministero delle Finanze Reichle, nella quale si riporta la richiesta dell'architetto sulla modalità di esposizione dei settori dell'industria tedesca e i metri quadrati da dedicare ad ogni settore specifico.

In una lettera del 4 agosto 1934, a cui è allegato il verbale di una seduta tenutasi presso il gabinetto Reichle, alla presenza di delegati del Ministero delle Finanze, dell'Economia e della direzione architettonica del Reich, si segnala che Goebbels aveva segnalato, il 23 aprile del 1934, l'architetto Schmitthenner, il quale il 28 maggio aveva consegnato il progetto del padiglione preventivando la spesa di un milione di marchi; l'architetto Albert Speer dette un'estimo al progetto per tre milioni. A inizio giugno tuttavia fu Hitler a

Schmitthenner di Stoccarda (1884-1972)<sup>37</sup>, il 9 giugno, tuttavia, sorsero i primi problemi legati al progetto (purtroppo non pervenuto), che portarono a un *dietrofront* governativo e all'indizione di un concorso ufficiale di architettura. Nella lettera in questione il Ministro delle Finanze, in previsione dei costi della partecipazione tedesca all'esposizione, si esprimeva anche a proposito della costruzione della *Casa Tedesca*, stabilendo che i progetti elaborati dall'architetto non sarebbero stati presi in considerazione, ma che lo stesso Hitler avrebbe gradito un concorso architettonico, per il quale il cancelliere del Reich, Schwerin von Grosik, prevede lo stanziamento di ulteriori due milioni di marchi per eventuali onorari e per la direzione dei lavori<sup>38</sup>. A tal proposito dunque durante l'estate del 1934, alle crescenti difficoltà economiche, si aggiunse la diatriba, del tutto interna al governo tedesco, sul progetto architettonico degno di rappresentare la nazione a Bruxelles.

Da una bozza di lettera non datata, ma ascrivibile alla metà di giugno del 1934<sup>39</sup>, venne indetto un concorso di idee, al quale fu, forse per correttezza

---

rifiutare il progetto dell'architetto di Stoccarda e pretese l'indizione di un concorso che, si anticipa, venne vinto da Franz Ruff, il cui progetto venne approvato dal Führer in persona e dal Commissario generale.

- 37 Fermamente convinto che i metodi e gli stili tradizionali in architettura, riassunti nella formula *Schönheit ruht in Ordnung* [la bellezza nell'ordine geometrico], rivelassero e sublimassero il carattere tedesco, entrò nelle grazie di Hitler e venne nominato come esperto delle arti nel Kampfbund. Nonostante l'apprezzamento ufficiale, raccolse molte opere ma poche commissioni importanti. Si rimanda alla pubblicazione di Ardito, Vitangelo, *Paul Schmitthenner 1884-1972*, Gangemi, Roma 2013.
- 38 Bundesarchiv, Berlin, R2/9277, lettera del 9 giugno 1934, del Ministero delle Finanze al Ministero della Propaganda e al Consiglio dell'economia tedesca.
- 39 Bundesarchiv, Berlin, R2/9277, bozza di documento, s.n., s.d.. Con il presente documento veniva richiesto agli architetti nominati di preparare un progetto preliminare per un edificio espositivo, da consegnare entro il 2 luglio. Il rimborso per il lavoro assegnato all'architetto vincitore del concorso è stimato per un ammontare di 5.500 RM comprese le spese di viaggio, e le trasferte da Berlino a Bruxelles per una visita al cantiere. Nella stesura del progetto preliminare dovevano essere osservati i seguenti punti: 1. La Germania partecipa all'esposizione Universale di Bruxelles, che sarà aperta il 1° aprile 1935 [in realtà l'apertura era prevista per quel giorno, poi rimandata]. 2. [L'architetto] deve progettare un edificio per esposizioni tedesco su un sito all'interno dell'esposizione risultante dal piano del sito allegato [piano non pervenuto]; 3. L'organizzatore della mostra deve esprimere il desiderio della Germania nazionalsocialista in una forma simbolica e rappresentativa del suo potere marziale e della sua volontà eroica. Questi concetti devono essere espressi soprattutto nel design dell'esterno, che deve contrastare con l'atteggiamento un po' "burrascoso" degli edifici belgi; 4. L'architetto designato per la pianificazione ha piena libertà, ma deve prevedere un importo totale dai 15 ai 18 milioni di RM. 5. La superficie totale ricoperta dalla Germania ammonta a 9000 mq, con uno spazio ristoro con vino e birra. Di questi 9000 mq, circa 4000 mq sono utilizzati dal Ministero dell'Educazione Nazionale e della Propaganda. Inoltre, è prevista la presenza di un piccolo teatro che può contenere circa 250 persone e deve essere concepito in modo tale da poter essere utilizzato

e trasparenza, invitato a partecipare anche Schmitthenner, e che coinvolse anche altre personalità: Eckart Muthesius di Berlino (1904-1989)<sup>40</sup>, figlio del celebre Hermann, uno dei padri fondatori del Werkbund; Emil Fahrenkamp<sup>41</sup> e Karl Wach (1878-1952)<sup>42</sup>, di Düsseldorf; Ludwig Ruff (1878-1934) di Norimberga, sostituito, sopraggiunta precoce la morte, dal figlio Franz; Mies van der Rohe (Aquisgrana, 1886-Chicago, 1969) e il già citato Schmitthenner. Rimane poco chiara la modalità della scelta degli architetti, progettisti appartenenti a correnti sostanzialmente diverse, se non addirittura antitetiche; ma forse proprio il criterio dell'alterità portò alla nomina di queste personalità, permettendo così alla commissione (presieduta dall'occhio vigilissimo di Hitler e di cui Albert Speer era membro) un'ampia e variegata possibilità di selezione.

Nulla si conosce dei progetti presentati dagli architetti, eccezion fatta per alcuni bellissimi disegni e schizzi rinvenuti, insieme a una scarna ma

---

senza disturbare la mostra. 6. Il governo belga sta progettando di costruire un Planetario, che sarà equipaggiato con strumenti tedeschi; la direzione dell'esposizione tedesca mira a far costruire questo Planetario dagli architetti tedeschi dell'esposizione, o almeno a renderlo uguale, nella progettazione esterna, agli edifici fieristici tedeschi.

- 40 Muthesius *junior*, dopo una prima formazione alla scuola di Arti Applicate di Berlino e un perfezionamento a Londra, vide la sua carriera decollare grazie al fortunato incontro con il futuro Maharajah di Indore, attraverso il quale ottenne numerose commissioni nel principato indiano, e divenendone, dal 1936 al 1939, principale consulente urbanistico. Fu anche uno stimatissimo progettista di mobili e arredamento di interni, con una particolare attenzione all'aspetto dell'illuminazione. Nel dopoguerra, al rientro in Germania, si occupò intensamente di riqualificazione e ammodernamento di ospedali, e, in generale, di edifici commerciali, residenziali e militari. Si rimanda a Niggel, Reto and Lupri, Claudia, *Eckart Muthesius 1930. Titelzusatz der Palast des Maharadschas in Indore. Architektur und Interieur*, Arnold, Stuttgart 1996.
- 41 Fahrenkamp, dopo una prima formazione presso vari studi di architettura, completò la sua formazione prima presso il Politecnico di Aquisgrana, frequentato per un semestre, e poi come assistente di Wilhelm Kreis alla Scuola di Arti Applicate di Düsseldorf, della quale fu prima professore (dal 1919), poi direttore (dal 1939 al 1945). Nel 1927 ottenne il primo premio al concorso per il palazzo della Società delle Nazioni a Ginevra (non realizzato). Nelle sue architetture, improntate a uno stile razionalista, privilegiò le componenti in ossatura metallica e l'uso di materiali locali, dedicandosi soprattutto alla progettazione di molti edifici industriali e infrastrutture legate al trasporto. Si veda in particolare Heuter, Cristoph, *Emil Fahrenkamp 1885-1966. Architekt im rheinisch-westfälischen Industriegebiet*, Imhof, Petersberg 2002.
- 42 Di Wach, rappresentante della corrente del *Neue Bauen* a Düsseldorf, è nota la sua prima formazione presso la Scuola di Architettura di Hannover, dove ottenne il diploma nel 1905. Nulla è dato sapere della sua produzione fino al trasferimento a Düsseldorf (intorno alla metà degli anni Dieci del Novecento), dove cominciò la sua carriera professionale: prima divenne professore della Kunstakademie (in particolare della sezione di Arti Applicate, appena annessa alla scuola), e dal 1919 fu membro del Bund Deutscher Architecture (BDA) e titolare, dal 1928 al 1946, di uno studio professionale di architettura insieme al collega Heinrick Rosskotten. Si rimanda a Schleincher, Otto, *Die Landesplanung und der Siedlungsverband oder Großkreis*, in «Städtebau», n. 25, 1930, pp. 97-99.

esaustiva corrispondenza, nell'archivio di Mies van der Rohe al MoMa di New York<sup>43</sup>. La concezione del padiglione elaborata da Mies, oltre a rappresentare un elemento assolutamente inedito per la sua distanza e l'estrema modernità rispetto alle indicazioni e alle volontà rappresentative della Germania, sanciva anche un'importante evoluzione dell'architetto, in particolare nei confronti del celebre padiglione spagnolo elaborato per l'esposizione del 1929: «The importance of this unbuilt pavilion lies precisely in its conception, given that the ideas contained in the project were the synthesis of a continuous process that transcends the ephemeral world of exhibitions to lie at the basis of Mies van der Rohe's architectural approaches. [...] It is a long ephemeral production that includes pavilions, architectural installations, industrial exhibitions and the urban planning for the *Weissenhof* colony»<sup>44</sup>. La cornice spaziale che emerge dagli schizzi e soprattutto dai due progetti del padiglione rivela una forma essenziale e autenticamente simbolica e funzionale; l'unitarietà, la compattezza e l'organizzazione del padiglione pensato da Mies si traducevano in una struttura estremamente libera, flessibile e dinamica, costituita da un lungo corpo di fabbrica sviluppato orizzontalmente e da una suddivisione interna pulita e netta, corrispondente agli intenti e alle richieste del Commissariato tedesco di differenziare la parte "sacrale" da quella più strettamente espositiva, con una commistione e un uso estremamente poetico e plastico dei materiali moderni<sup>45</sup> (figg. 7-10). La levità e l'effetto di trasparenza che emergono dai progetti brussellesi dell'architetto si pongono in diretto rapporto con le strutture effimere da lui realizzate, in particolare con il *Glasraum* concepito per Barcellona nel 1929 o per l'esposizione di Berlino nel 1931 (*l'Exhibition*

---

43 La cartella dei progetti è composta da nove tra schizzi e disegni che riguardano il padiglione per Bruxelles 1935 e portano la segnatura MR 18.3/18.5/18.8/18.15/18.18/18.19/18.20 e Gift Maria Allwin 659.2013 e 661.2013. Le più importanti lettere e documenti sono contenuti nella cartella *Competition for 1935 World's Fair in Brussels*, Folder 1, Item H. Un ringraziamento a Paul Galloway per la disponibilità. Si rimanda allo studio e all'interpretazione dei documenti e dei disegni (elaborati e trasposti in chiave architettonica) di Lizondo Sevilla, Laura, Santatecla Fayos, José e Salvador Luján, Nuria, *Mies en Bruselas 1934. Síntesis de una arquitectura expositiva no construida/ Mies in Brussels 1934. Synthesis of an unbuilt exhibition architecture*, in «VLC arquitectura», vol 3, issue 1, april 2016, pp. 29-53.

44 Idem, pp. 32-33.

45 Idem, pp. 41-42.

*House*, o altrimenti detta *Die Wohnung unserer Zeit*), e ispireranno il futuro progetto del *Museum for a small city*, elaborato nel 1943<sup>46</sup>.

Nell'enorme blocco architettonico pensato per Bruxelles, lo spazio espositivo era concentrato in una grande piazza di 224,4 metri di larghezza e 16 metri di altezza, intervallata da una griglia di pilastri regolari, disposti ogni 28 metri. L'edificio era organizzato attorno a due centri principali: la *Hall of Honor*, lo spazio più simbolicamente rappresentativo dell'ideologia nazionale; e la cosiddetta *Sezione trasversale* che, secondo le direttive del Reich, avrebbe dovuto rappresentare l'attività creativa tedesca.

Alla fine, però, Hitler scelse Franz Ruff (1906-1979), al quale tra luglio e agosto del 1934 venne chiesto ufficialmente di firmare il contratto che lo avrebbe portato a completare l'opera per Bruxelles cominciata dal padre, morto il 15 agosto dello stesso anno<sup>47</sup>. Il giovane Ruff, dopo un periodo di formazione presso l'Accademia di Arti Applicate di Norimberga, raccolse ben presto l'eredità dello studio e dei progetti paterni e, come Albert Speer nei confronti di Paul Troost, fu considerato il testimone ideale dell'architettura nazista, ottenendo un ruolo importante nella configurazione architettonica di Norimberga<sup>48</sup>. Del progetto, consegnato ufficialmente agli uffici del Commissariato di Bruxelles il 25 settembre 1934, rimangono alcuni disegni e prospettive rinvenuti negli Archives Générales du Royaume (figg. 11-13)<sup>49</sup>; diametralmente opposto a quello pensato da Mies, il padiglione elaborato dai Ruff si rifaceva a un modello di architettura classica, ma con prorompenti incursioni nel tipico stile rurale tedesco, perfettamente rispondente alle istanze dell'*Heimatsstil*, lo stile derivato dall'emulazione e elaborazione di stili e

---

46 Altea, Giuliana, *Il fantasma del decorativo*, il Saggiatore, Milano 2012, pp. 160-161.

47 Bundesarchiv, Berlin, R2/9277, con lettera ufficiale del 22 agosto 1934 il Ministero dell'Economia ratifica al Ministero delle Finanze la scelta dell'architetto Franz Ruff, designato a realizzare il progetto per il padiglione a Bruxelles (il *Deutschen Hof*).

48 A lui è attribuita la continuazione di progetti paterni come la Kongresshalle, il Reichsparteitagsgelände e il quartier generale di Hitler a Norimberga. Tra 1935 e 1939 fu incaricato di realizzare la Gauhaus Franken e la caserma delle SS, sempre nella città di Norimberga. Si veda Heyden, Thomas, *Mit Doppel-F. Ludwig und Franz Ruff*, in *Geartete Kunst. Die Nürnberger Akademie im Nationalsozialismus*, Ausstellung im Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände - Museen der Stadt Nürnberg (5 juli – 16 september 2012), a cura di Stolzenberger, Jana, Verl. für Moderne Kunst, Nürnberg 2012, pp. 184-200.

49 AGR, Liasse 34, Chemise Allemagne.

tradizioni locali, a cui Ruff aveva unito la monumentalità tipica dei grandi edifici di rappresentanza. Un padiglione principale completamente sordo ad ogni tipo di decorazione, racchiudeva in un semplice porticato e in una tipica casa di campagna la parte più rappresentativa della sezione, lasciando ad un annesso (ed anonimo) corpo di fabbrica parallelepipedo il compito di esporre il resto della produzione industriale tedesca. Il pensiero corre alla stagione del regionalismo architettonico inaugurata da Heinrich Tessenow, instancabilmente e indissolubilmente legato ai valori tradizionali della terra, verso la ricerca della “modestia” dell’opera contro il “vuoto formalismo” dell’architettura modernista<sup>50</sup>.

La rinuncia alla partecipazione a Bruxelles, che cominciò a vacillare già alla fine di agosto del 1934, con una diatriba sui costi<sup>51</sup>, venne ufficialmente ratificata nei documenti tra l’ottobre e il novembre del 1934<sup>52</sup>. Pur contribuendo all’esposizione con una scarna presenza alla mostra *Cinq siècles d’art Bruxellois* e con una quota solidale per un improvviso crollo occorso ad un’ala del padiglione belga<sup>53</sup>, e sostenendo i costi per la rimozione delle fondamenta e delle esecuzioni fatte fino a quel momento sul sito dell’esposizione<sup>54</sup>, la Germania preferì optare per l’appuntamento parigino del 1937, anch’esso non scontato e straordinario<sup>55</sup>.

L’area inizialmente destinata alla Germania venne recuperata per la costruzione dell’Hall International, una sorta di “padiglione dei padiglioni”, una struttura destinata alle nazioni che ufficialmente non avevano aderito alla manifestazione con un edificio autonomo: « [...] à proximité des pavillons

---

50 García Roig, Manuel, *Heinric Tessenow. Pensiero utopico, germanità, architettura*, Laterza, Roma-Bari 1997, in particolare le pp. 123-124.

51 Bundesarchiv, Berlin, R2/9277, lettera del 28 agosto 1934, inviata al Ministero dell’Economia.

52 Bundesarchiv, Berlin, R43II-339, documenti dal 16 al 29 novembre 1934.

53 Bundesarchiv, Berlin, R2/9277, lettera del 24 novembre 1934 di Charles Fonck all’Ingegnere della sezione tedesca Bickel: «Je tiens à vous exprimer mes remerciements les plus vifs pour le dévouement spontané avec lequel, vous et les membres de votre personnel, avez contribué aux mesures de sauvetage que nous avons prises à l’occasion de l’écroulement de la charpente de la Halle latérale droite des Grands Palais qui s’est produit hier après-midi».

54 Bundesarchiv, Berlin, R2/9277, lettera del 22 novembre 1934, “Abbruch der bisherigen baulichen Ausführungen für die Deutsche Haus – Weltausstellung, Brüssel.

55 Si rimanda a Fiss, Karen, *Grand Illusion. The Third Reich, the Paris Exposition and the cultural seduction of France*, The University of Chicago Press, Chicago 2009.

orientaux et du Jardin des enfants, sur une partie de l'emplacement d'abord retenu par l'Allemagne, le Comité Exécutif l'ouvrit à des exposants de pays non représentés officiellement, ou qui n'avaient pu trouver place dans leurs sections nationales, devenues trop petites en raison de l'affluence des participants. L'intérieur était orné des drapeaux de trente nations; en plus de diverses nations participantes, on trouvait représentés ici les Etats-Unis, l'Allemagne, la Yougoslavie, le Japon, l'Espagne avec des produits divers; machines de tous genres; rotatives d'imprimerie; bières allemandes; parfums orientaux; broderies et bijoux espagnols; tissus yougoslaves, faïences, bijoux faits d'admirables papillons sous un mince cristal; tapis turcs et persans; objets d'usage ménager»<sup>56</sup>.

Se da una parte la defezione improvvisa della Germania venne vissuta con profonda delusione, è pur vero che il tessuto espositivo constava globalmente di una moltitudine di padiglioni e strutture di attrazione<sup>57</sup>, dove chiaramente la nazione ospitante conservava un importante ruolo egemone: «La Section belge est subdivisée en une série de Pavillons dont la forme est appropriée au contenu et dont la réalisation a réuni la collaboration des artistes, peintres décorateurs, sculpteurs et des artisans d'art sous la direction de l'architecte maître de l'ouvrage. Ces Pavillons occuperont près de 100.000 mètres carrés de superficie au total, sans compter la Section coloniale»<sup>58</sup>.

---

56 *Livre d'Or*, cit., pp. 525-527.

57 Poirier, René, *Les expositions internationales du XX siècle*, in *Des foires, des peuples, des expositions*, Plon, Bruxelles 1958, pp. 129-132: «En 1935, Bruxelles offrait sa deuxième exposition cosmopolite du siècle [...]. Outre le Grand Palais, qui abrite aujourd'hui la Foire annuelle internationale de Bruxelles, l'ensemble architectural comprenait 350 grands édifices, pavillon et halls».

58 AGR, Liasse 2, Chemise 7/00, Document «La Chronique de l'Exposition. La Section Belge». Si veda anche *Les années '30 en Belgique*, cit., p. 208: «Chaque citoyen peut y admirer une importante participation belge: le pavillon du Commissariat Général et celui de la Vie Catholique d'Henry Lacoste (qui ressemble à una grande mosquée), le Palais du Centenaire de Joseph van Neck (dans un monumentalisme marqué par les recherches allemandes et italiennes de l'époque), le pavillon des usines Remy de Jean de Ligne (fonctionnel, aérien et élégant). Ou le restaurant Léopold III de Victor Bourgeois. Un panorama chaotique sans doute, mais fidèle à la situation de l'architecture dans le pays où le Mouvement moderne tente de creuser quelques brèches dans la tradition en s'appuyant sur une critique virulente de la situation existante et sur la volonté de juguler le désordre».

Delle più significative esperienze dell'operazione belga, la collaborazione tra artisti e architetti<sup>59</sup> costituiva sicuramente l'aspetto più importante e rientrava nel largo e complesso programma di incentivare la ripartenza dell'economia offrendo una sicura occasione lavorativa, secondo modalità che erano già state praticate nelle esposizioni precedenti, in particolare quella di Liegi<sup>60</sup>.

«La construction de chaque pavillon sera confiée à un architecte différent choisi, de préférence, parmi les jeunes, en travaillant sous la direction d'un architecte en chef. Des artistes, des peintres et des sculpteurs, originaires de toutes les régions du pays, seront invités à décorer les pavillons et les jardins, avec subordination de leur oeuvre à l'ensemble architectural; priorité sera donné aux artistes jeunes et anciens combattants. Par ailleurs, l'exécution d'oeuvres d'après des cartons d'artistes sera confiée à des industries d'art, à des maîtres-verriers, à des fabricants de tapisseries et à des céramistes. Enfin, les projets qui présentent le plus de valeur seront exécutés en matériau durable pour être offerts, après l'Exposition, à des villes où à des administrations publics»<sup>61</sup>.

L'ingente operazione architettonica belga fu incentrata nei grandi palazzi permanenti affidati all'"uomo delle esposizioni", l'architetto Joseph Van Neck (Anderlecht, 1880-Uccle, 1959)<sup>62</sup>, sotto la supervisione generale della sezione

---

59 Devos, Rika, *Expositions universelles de 1935 et 1958: en vedette et en coulisses*, in «Bruxelles Patrimoines», n. 3-4, septembre 2012, pp. 117-127: «Les organisateurs de l'Exposition universelle de 1935 encourageaient expressément la collaboration entre architecte et artiste. La Section belge, en particulier, attirait l'attention sur cette conjugaison d'efforts». Si vedano in particolare gli studi di Devillez, Virginie, *Le retour à l'ordre. Art et politique en Belgique 1918-1945*, Dexia, Bruxelles 2002, in particolare *Les enseignements de l'Exposition Universelle de Bruxelles 1935*, pp. 65-87; Jean Milo, *Au service de l'architecture. Les Artistes à l'Exposition de 1935*, in «Beaux-Arts», n. 142, décembre 1934, pp. 14-16: «Grâce à l'Exposition de Bruxelles de 1935, certains d'entre nous peuvent vivre cette expérience, peuvent créer sous une direction un travail d'art à destination particulière. [...] Nous voulons prouver que la sculpture et la peinture, en collaboration avec l'architecture, sont encore possibles». Si rimanda alla lista presente in Appendice nella quale sono elencati i principali contributi degli artisti nei principali padiglioni.

60 Si vedano a tal proposito gli studi di Charlier, Sébastien, *De la revue d'avant-garde à la reconnaissance publique: la collaboration entre architectes et plasticiens à Liège dans les années 1930*, in «In Situ. Revue des patrimoines», n. 32, 2017, pp. 1-21.

61 Van der Burch, Adrien, *La collaboration des artistes à l'édification des pavillons de la section belge*, Commissariat général du Gouvernement, Bruxelles 1935, p. 6, cit. in Devillez, Virginie, *Le retour à l'ordre*, cit., p. 70.

62 AA.VV., *Académie de Bruxelles, deux siècles d'architecture*, AAM, Bruxelles 1989, pp. 444-449: «Dès lors, Joseph Van Neck sera l'homme des expositions: il est architecte de la section belge de l'Exposition de Roubaix en 1911 puis de la Collectivité des Villes et

da parte di Paul Bonduelle (Tournai, 1877-Bruxelles, 1955), e senza l'indizione di un concorso pubblico<sup>63</sup>.

Nati per rimanere stabilmente per ospitare fiere ed esposizioni, funzione che assolvono ancora oggi, i padiglioni principali e le strutture concepite da Van Neck<sup>64</sup> definivano perfettamente lo stile dell'architetto, in bilico tra un monumentalismo di stile "fordista" e neoclassico con tratti déco, fino alle posizioni più vicine al classicismo dell'architettura dittatoriale<sup>65</sup> (figg. 14-15). La progressiva crescita su più livelli della facciata del *Grand Palais*, caratterizzata dalla sovrapposizione di ordini classici, era accompagnata da una manipolazione poetica straordinaria dei materiali moderni come il cemento, il ferro, l'acciaio e il vetro, trattati come fossero un manufatto artigianale, frutto della collaborazione con l'ingegnere Louis Baes<sup>66</sup>. La dicotomia del

---

Communes belges à l'Exposition de Lyon en 1914; il est architecte en chef, dès 1925, du Comité exécutif de l'Exposition de Bruxelles en 1930 et puis, à partir de 1932, du Commissariat général du Gouvernement de l'Exposition Universelle et internationale qui ouvrira ses portes à Bruxelles en 1935 et dont il signera le plan d'ensemble (commencé en 1926!), ceux des Grands Palais, des entrées monumentales, des escaliers d'eau, du Palais des Congrès, de la Gare des Tramways, du Stade et, en collaboration avec l'architecte Paul Bonduelle, du tracé général de la section belge. Il sera enfin membre du Comité d'honneur de la participation officielle de la Belgique à l'Exposition de Paris en 1937». Si veda anche la voce biografica presente nel *Dictionnaire d'architecture en Belgique*, cit., pp. 579-580.

63 Tale aspetto, come confermato da Devillez, Virginie, *Le retour à l'ordre*, cit., p. 78, suscitò polemiche e scandali: «Ce choix fait beaucoup de bruit, car les commandes pour les Grands Palais n'avaient pas fait l'objet d'un concours public, alors que la crise sévit tant chez les architectes que chez les artistes. Début 1933, le Cercle des architectes et urbanistes de l'Institut supérieur des Arts décoratifs de La Cambre envoie un communiqué à la presse pour revendiquer une répartition plus équitable du reste des tâches. Mais les Expositions universelles ne sont pas réputées pour l'audace de leurs choix esthétiques et, malgré cet appel de La Cambre, le courant néoclassique incarné par Joseph Van Neck l'emportera».

64 All'architetto, oltre al piano generale e al *Grand Palais*, erano state affidate anche la costruzione del Palazzo d'arte antica e quello di arte moderna, il salone delle feste, la stazione dei tram, le fontane, e i nove ingressi principali, tutti diversi e caratterizzanti la "porzione" di esposizione che introducevano (Entrée Astrid, Charlotte, des Attractions, des Coudriers, du Centenaire, Houba, Marathon, Meysse, Parc Royale-Gros Tilleul).

65 Vandermotten, Christian, *L'Exposition de 1935 choisit le Heysel*, in *L'expo '58*, cit., p. 77. A proposito dei padiglioni di Van Neck lo studioso rileva che le strutture «[...] associent un modernisme architectural remarquable, annonciateur du fordisme, et une symbolique statuaire de valorisation du travail, due à Egide Rombaux. Celle-ci n'est pas sans références à l'art fasciste et soviétique, mais renvoie aussi aux conditions de la sortie de la crise du début des années 1930». Il concetto di vicinanza alle istanze architettoniche dei totalitarismi è ribadito anche da Lagae, Johan, *Brussels 1935*, in *Encyclopedia of World's Fairs and Expositions*, cit., pp. 277-281.

66 s.a., *Exposition de Bruxelles 1935*, in «L'Ossature Métallique», n. 3, juin-juillet-août 1932, p. 78: «L'Ossature Métallique a fait une démarche auprès de la direction générale de l'Exposition de Bruxelles en 1935, afin que la construction métallique soit prise en considération pour l'édification des Palais principaux»; si veda anche s.a., *Les Grands*

tradizionalismo modernista attuata soprattutto nella facciata è evidente anche nel programma decorativo, affidato all'artista e professore dell'Accademia di Beaux-Arts di Bruxelles, Égide Rombaux ed ai suoi allievi: gli inserimenti scultorei sulla facciata e intorno ad essa, una serie di diciotto tra allegorie e rappresentazioni delle principali attività lavorative, erano conformi alla grande tradizione classica applicata al più moderno stadio evolutivo dell'arte del costruire: «Le public doit être marqué par une symbolique forte et accessible; une esthétique néoclassique est le support idéal pour réunir en un même esprit la nation et son citoyen»<sup>67</sup>.

L'osmotica relazione tra arte e architettura venne portata avanti da due importanti figure di "architetti integrali", in particolare da Victor Bourgeois, incaricato della sistemazione della *Gare modèle* all'interno del Grand Palais, e da Henry Lacoste (Tournai, 1885-Bruxelles, 1968)<sup>68</sup> ritenuto, dalla critica di ieri e di oggi, il più sensibile interprete dell'intera esposizione. Il suo "eclettismo archeologico", derivato dai suoi studi, dalle sue ricerche e dalle sue lunghe campagne di scavo<sup>69</sup>, si riflette nella commistione linguistica operata nelle cupole orientaleggianti del padiglione della Vie Catholique<sup>70</sup> (fig. 16), evoluzione della struttura presentata all'Exposition Coloniale parigina nel 1931, e a ulteriore riprova della sua sapienza non solo nell'architettura

---

*Palais de l'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1935. Aperçu général concernant les ouvrages métalliques*, in «L'Ossature Métallique», n. 6, juin 1934, pp. 279-297.

67 Devillez, Virginie, *Le retour à l'ordre*, cit., p. 80.

68 Si rimanda alla biografia pubblicata in *Académie de Bruxelles*, cit., alle pp. 438-443 e ai più recenti studi di Hennaut, Eric, et Liesens, Liliane, préface de Maurice Culot, *Henry Lacoste: architecte, 1885-1968*, AAM, Bruxelles 2008 (I 2003).

69 Si vedano gli studi di Balty, Jean-Charles, *De l'architecture à l'urbanisme: Henri Lacoste et l'archéologie*, in *Académie de Bruxelles. Deux siècles d'architecture*, cit., pp. 420-438. A p. 433, a proposito degli studi e delle ricostruzioni archeologiche di Lacoste che servono anche da modello per la costruzione e il "restauro" di monumenti in Belgio, l'autore afferma: «C'est dans le même esprit que furent moulés, sur le chantier d'Apamée, les éléments qui allaient servir, en 1933, à la reconstitution d'un des portiques de la Grande Colonnade aux Musées royaux d'Art et d'Histoire».

70 Hennaut, Eric, et Liesens, Liliane, *Henry Lacoste architecte*, cit., pp. 46-49: «La structure du site et le caractère éphémère du pavillon conduisent Lacoste à développer un parti particulièrement original, très marqué par les voyages qu'il effectue depuis 1930 au Proche-Orient à l'occasion des campagnes de fouilles annuelles d'Apamée». Si veda anche Devos, Rika, *Expositions universelles de 1935 et 1958: en vedette et en coulisses*, in «Bruxelles Patrimoines», n. 3-4, septembre 2012, pp. 117-127: «Henri Lacoste a réalisé le pavillon belge de la Vie catholique, un des édifices les plus en vue du site. L'immense pavillon, ceint de quatre coupoles et six minarets, rappelle – non sans éclectisme – les vieilles églises byzantines».

dell'effimero, ma anche in quella religiosa<sup>71</sup>; e nel padiglione della Grecia, riproposizione coloratissima di un tempio rustico ellenico immerso nel verde, anch'esso interpretazione delle istanze archeologiche e tradizionali accompagnate da un brillante decorativismo, in una fantasiosissima concezione degli spazi interni<sup>72</sup> (figg. 25-27).

Nonostante non fosse stato indetto un concorso pubblico per l'assegnazione dei padiglioni principali, la volontà di implicare una folta schiera di professionisti e professionalità spinse gli organizzatori a favorire anche la partecipazione dei membri della S.C.A.B. (*Société Centrale d'Architecture de Belgique*), e del suo presidente Jean De Ligne (Bruxelles, 1890-1985)<sup>73</sup>, implicata nel più ampio contesto del dibattito internazionale del Movimento Moderno<sup>74</sup>: «La participation des membres de la S.C.A.B. à l'Exposition Universelle de 1935 est nombreuse et brillante. [...] A côté de Joseph Van Neck, il convient de citer notre confrère Bonduelle, Architecte en

---

71 Hennaut, Eric, et Liesens, Liliane, *Henry Lacoste architecte*, cit., in particolare il capitolo dedicato a *L'architecture religieuse*, pp. 34-49.

72 Si rimanda ai disegni e ai progetti contenuti in AAM, *Henry Lacoste*, nel quale sono presenti anche alcuni progetti relativi ad un padiglione per il Congo belga (1933-1935) e per l'entrée du parc d'attractions.

73 Una biografia di De Ligne è tracciata in *Académie de Bruxelles. Deux siècles d'architecture*, cit. alle pp. 456-459. Per l'Esposizione Universale belga, oltre ad occuparsi dell'organizzazione della mostra di architettura contemporanea, De Ligne progetta e costruisce il padiglione delle Usines Rémy, con le quali aveva già intrapreso un rapporto di collaborazione. Alla p. 458 si afferma: «[...] il réalise l'usine Rémy à Wygmael et, en particulier, la salle des fêtes et le dispensaire dont la volumétrie et la façade monumentale en brique s'apparentent à l'esthétique expressionniste. Pour la même firme, il édifie encore un pavillon qui constituait une des attractions de l'Exposition Universelle de Bruxelles en 1935: conçu comme un emboîtement de volumes purs, il arborait une rotonde vitrée d'une douzaine de mètres de hauteur à travers laquelle le public pouvait suivre les différents stades de la fabrication des pâtes alimentaires».

74 Si veda anche Deville, Françoise, *L'Exposition Universelle et Internationale du Heysel de 1935, ensorcellement des masses*, in *L'architecture art déco à Bruxelles*, cit., pp. 135-136: «La plupart des contributions officielles optent pour ce style parfois encore empreint d'Art Déco: le pavillon de la Ville de Bruxelles (arch. Fr. Malfait), le pavillon du Congo (arch. R. Schoentjes), le Palais de l'Alimentation (arch. Ch. Verhelle), le pavillon des Industries chimiques (arch. J. Hendrickx) en sont des illustrations. Développé, depuis 1927 à l'École d'Architecture de La Cambre, le courant moderniste est peu reconnu par le milieu officiel. Au sein de l'exposition, les représentants de cette tendance ne bénéficient que des commandes secondaires, surtout privées [...] Par l'usage de volumes purs, de façades dénudées, de larges baies vitrées, les pavillons modernistes contrastent par leur simplicité. On retient notamment le pavillon de La Publicité (arch. L.H. De Koninck), le pavillon du Gaz (arch. R. Verwilghen), le pavillon des Usines Rémy (arch. J. De Ligne)».

chef de la Section belge. Celle-ci, avec ses vingt pavillons officiels et sa centaine de pavillons particuliers, constitue déjà une grande exposition»<sup>75</sup>.

Un aspetto di particolare interesse fu infatti costituito dalla presenza massiccia dei cosiddetti *pavillons particuliers*, disseminati nel vasto spazio di Heysel. Diversi, per grandezza e importanza, dai padiglioni provvisori della sezione belga<sup>76</sup>, e spesso declinati secondo cadenze di un elementare e geometrico déco, questi erano promossi da ditte e imprese private, in particolare legate al mondo dell'editoria e della pubblicità, sia francofona che fiamminga. Oltre infatti alla pubblicità operata dai mezzi di diffusione per sponsorizzare l'evento espositivo, e allo specifico *Pavillon de la Publicité* affidato all'architetto Louis Herman De Koninck<sup>77</sup>, si contavano, tra le piccole strutture private, quelle dell'Agence Dechenne (fig. 17), I.N.R. (Institut National de Radio-Diffusion), l'Illustration, Larousse, Le Soir, Paris-Soir, Het Laatste Nieuws<sup>78</sup> (figg. 18-19).

Di estrema importanza anche la tematica coloniale, a cui l'esposizione era in parte dedicata, sia sotto il profilo architettonico, ma soprattutto economico e antropologico, come dimostrano le diverse declinazioni linguistiche operate dal Belgio e dalla Francia, le sole ad avere una vera e propria sezione dedicata (fig. 21). Soprattutto per la nazione ospitante,

---

75 Dumont, Alexis, *La Société centrale d'architecture de Belgique et l'Exposition*, in «L'Emulation», 55ème année, n. 8, 1935, pp. 117-132. Tra i nomi si distinguevano anche J. Buysens, P. Laenen, Robert Puttemans, Charles Malcause, e gli ingegneri M. Celis, M. Serruys, M. Baes, Averbouch, De Jonghe e Hecc.

76 Si veda François, Lucien, *Les pavillons provisoires de la Section belge*, in «L'Emulation», 55ème année, n. 9, 1935, pp. 133-145; Fierens, Paul, *L'exposition du Heysel. Vues sur l'architecture*, in «Cassandra», 18 mai 1935, p. 7, col. 3.

77 Louis Herman De Koninck (1896-1984) è sicuramente una delle personalità più interessanti dell'esposizione per la sua modernità legata soprattutto al design e all'architettura funzionalista. Si rimanda allo studio a cura di Cohen, Jean-Louis et Dubois, Marc, *Louis Herman De Koninck: Architecte des années modernes/Architect of modern times*, Archives d'architecture moderne, Bruxelles 1989.

78 Si veda lo studio approfondito di Pouillard, Véronique, *La publicité en Belgique, 1850-1975: des courtiers aux agences internationales*, Académie Royale de Belgique, Bruxelles 2005, in particolare il paragrafo *Une vitrine pour la publicité: l'Exposition universelle et internationale de Bruxelles en 1935*, pp. 267-280: «Le pavillon de 1935 et les étapes qui ont mené à sa construction attestent de l'existence d'une collectivité, mais aussi de la diversité de ses composantes. D'autres collectivités étaient susceptibles de revendiquer en tout ou partie l'appartenance des métiers de la publicité. L'Union de la presse périodique belge, les pavillons de différents journaux, voire celui qui était consacré à la radio et au cinéma, incluaient potentiellement la publicité dans leur réalisations». Sulle strutture ascrivibili a questa "tipologia" (quarantadue), si rimanda all'elenco contenuto in AGR, Liasse 2, "Participations individuelles".

l'occasione di interpretare architettonicamente la sezione coloniale fu un richiamo irresistibile per i progettisti belgi: sebbene Henri Lacoste si cimentò nella concezione di un progetto per il padiglione, la commissione venne affidata all'architetto-ingegnere René Schoentjes, mentre l'apprezzatissimo ristorante *Leopold II* venne realizzato da Victor Bourgeois (fig. 20). Già impiegato all'interno del Ministero delle Colonie, il progettista Schoentjes, ispirato dalle collezioni del museo di Tervuren e dalle atmosfere esotiche delle architetture di Lacoste, condensò nel padiglione del Congo modelli tradizionalisti e di "pittorresco indigeno": «Offering visitors an "exotic", stage-like setting into which to escape temporarily from their own environment, was, of course, a prime concern of organisers of such colonial displays»<sup>79</sup>.

La molteplicità delle nazioni partecipanti portò inevitabilmente a una grande eterogeneità costruttiva<sup>80</sup>; concordando con Johan Lagae ed estendendo il concetto all'intera operazione architettonica espositiva: «The 1935 Fair's architecture comprised of pavilions in varying formal idioms, ranging from monumental classicism, functionalism, traditionalism and/or regionalism to hybrid forms evoking the "magic of the Art Deco". [...] While countries like Denmark, Switzerland, Czechoslovakia, Sweden and Finland used a functionalist idiom to express national identity, most other participants opted either for a monumental classicism or for a formal language that explicitly referred to their local, often vernacular building traditions»<sup>81</sup>. Effettivamente, nell'esacerbato dibattito tra la corrente del regionalismo, strategicamente legata alle istanze del nazionalismo, e l'International Style<sup>82</sup>, il programma

---

79 Sui padiglioni congolesi della sezione belga si sono indirizzati gli studi confluiti nel contributo di Lagae, Johan, *Celebrating a Cinquantenaire. The Section of the Belgian Congo at the 1935 World's Fair in Brussels*, in «Fabrication», n. 17, 2007, pp. 82-113.

80 J.H., *Bruxelles et son exposition*, in «Construction moderne», v. 50, n. 34, 1935, pp. 737-748; e sempre a J.H., *Les participations des nations étrangères à l'exposition internationale de Bruxelles*, in «Construction moderne», v. 51, n., 1935, pp. 147-156.

81 Lagae, Johan, *Celebrating a cinquantenaire*, cit., p. 83.

82 Meganck, Leen, Van Santvoort, Linda and De Maeyer, Jan, *Regionalism and Modernity. Architecture in Western Europe 1914-1940*, Leuven University Press, Leuven 2013, in particolare il capitolo di Meganck, Leen, *Patriotism, Genius Loci, Authentic Buildings and Imitation Farmsteads. Regionalism in Interwar Belgium*, pp. 73-93. A p. 78 si afferma: «At the world exhibition, too, model villages and model farms were erected to persuade the general public of the importance of a well-studied design for new rural buildings, a tradition started with the World Exhibiton of Vienna in 1873, and continued in the World Exhibitions in Brussels (1910, 1935, De Betooghoeve), Gent (1913, Het Modern Dorp),

architettonico all'esposizione del 1935, in una ininterrotta catena tra passato, presente e futuro, contemplava un ventaglio particolarmente ampio: dal monumentalismo ibrido dei principali padiglioni nazionali, al tradizionalismo vernacolare di alcuni padiglioni (ad esempio la Grecia, l'Egitto, la Palestina); dal fantasioso esotismo indigeno delle architetture cilene e brasiliane dell'architetto belga Alphonse Barrez<sup>83</sup>, al razionalismo accattivante delle nazioni nord-europee, sicuramente le più universalmente apprezzate dalla critica<sup>84</sup> (figg. 22-24). Lo stesso Saverio Muratori, che dalle pagine di "Architettura" riconosceva una certa "noia" costruttiva provata nel contemplare i padiglioni più importanti, si entusiasmava per alcuni guizzi derivati dalle strutture più piccole e da quelle realizzate dagli architetti scandinavi, svizzeri, austriaci: «Un tono troppo ufficiale e un gusto spesso non aggiornato hanno contribuito a dare all'insieme una solennità convenzionale. Non mancano tuttavia, specie nelle costruzioni minori, padiglioni interessanti e riusciti nella loro forma architettonica, che rappresentano più fedelmente, perché in forma spontanea, anche se modesta, il gusto e le tendenze edilizie proprie del nostro

---

Antwerp (1930, De Elektrische Hoeve), and the Liège Water Exhibition in 1939». Si veda anche, nello stesso volume, il contributo di Mihaïl, Benoît, *Traditionalist Architecture in Belgium between the wars. The Obsession with National Culture and the French Influence*, pp. 94-109. Alle pp. 97-98 si afferma: «Pastiche continue to be acceptable, but only in specific programmes, in particular the Universal Exxhibitions. [...] Nobody had intended these villages to be exemplary from an artistic point of view. However, because of those same architects [De Lange and Blockx] the 1935 "Old Brussels" did serve to bring our modern designs».

83 Si rimanda, per il padiglione del Brasile, anche allo studio pubblicato in Mascaro Pelaes, Luciana, *Os pavilhões brasileiros nas exposições internacionais da Bélgica*, in *Brasil e Bélgica. Cinco Séculos de Conexões e Interações*, a cura di Eddy Stols, Luciana Pelaes Mascaro, Clodoaldo Bueno, narrativa-um, São Paulo 2014, p. 341.

84 Le istanze razionaliste sono evidenziate nel numero redatto da Hendrickx, Jean, *L'Exposition Universtelle & Internationale de Bruxelles 1935: A travers les sections étrangères (I)*, in «L'Emulation», 55ème année, n. 6, 1935, pp. 85-95. Si veda anche Van der Burch, Adrien, *Mémorial de la participation de ses membres à l'Exposition Universtelle et Internationale de Bruxelles 1935*, cit., p. 8: «Tout d'abord, voici le pavillon monumental de la Grande-Bretagne. On sait que les industriels de ce pays sont, par principe, hostiles à ces manifestations. [...] Son palais fut une démonstration de la puissance britannique, [...] précédant un salon d'honneur somptueux, évocateur de ses splendeurs des siècles passés. [...] Presque en face, voici le Danemark, étalant dans une construction simple, à caractère utilitaire et pratique, les produits de ses manufactures et de ses activités agricoles».

tempo. Tra i migliori vanno senza dubbio annoverati i Padiglioni della Finlandia, della Svezia, della Svizzera, dell’Austria, della Danimarca»<sup>85</sup>.

La stessa sezione italiana non era nuova alle esposizioni in Belgio<sup>86</sup>; ma per l’esposizione del 1935 optò per una dimostrazione, forse un *unicum* nella storia della partecipazione nazionale ad eventi di portata internazionale, ricca ma anche estremamente variegata e frammentaria, frutto di importanti trattative diplomatiche, economiche e architettoniche intervenute dal 1933 fino ai mesi antecedenti l’apertura della manifestazione.

L’esperienza totale e immersiva all’interno dell’esposizione comprendeva anche enormi spazi verdi, parchi, luoghi di attrazione per grandi e piccini, ricostruzioni nostalgiche (come quella del *Vieux Bruxelles*) e fantasiose dimensioni esotiche (un souk e la ricostruzione di una riserva indigena americana), uno zoo, un trenino che conduceva i visitatori in giro per l’esposizione, un cinema e un osservatorio astronomico, fontane, giochi

---

85 Muratori, Saverio, *L’esposizione internazionale di Bruxelles*, in «Architettura», anno XIV, fascicolo X, ottobre 1935, pp. 561-572. Si rimanda anche a Rotschild, Riccardo, *Esposizione Universale di Bruxelles 1935*, in «Rassegna di Architettura», anno VII, ottobre 1935, pp. 361-366: «I difetti organici che si rilevano nella planimetria maggiormente si riflettono nelle costruzioni: i padiglioni che non hanno orientamento preciso, sempre a causa del piano urbanistico, e quindi non sanno da che parte voltare la faccia; altri con una facciata coperta per tre quarti da un padiglione vicino. Constatato questo difetto d’impostazione, resterebbe ancora da esaminare l’architettura vera e propria dei padiglioni i quali si possono dividere in due gruppi: il gruppo funzionalista, che comprende i padiglioni di Austria, Cecoslovacchia, Danimarca, Finlandia, Norvegia, Svezia e Svizzera, ed il gruppo del decorativismo belgo-francese, orientato ancora sui vecchi schemi dell’Ecole des Beaux-Arts. [...] Per quanto non manchino alcune creazioni originali, l’architettura non fa altro che ripetere in grand parte per l’ennesima volta schemi già conosciuti e perciò l’impressione che si riporta è quella di una grande fiera rumorosa, più spettacolo popolare che insegnamento».

86 Si veda ancora il contributo di Tilly, Pierre, *Du 19ème au 20ème siècle: la participation italienne aux expositions internationales en Belgique*, cit., pp. 155-170. Sebbene concentrata sulle esposizioni tra Ottocento e primo Novecento, interessante è l’affermazione alle pp. 163-169: «On peut distinguer deux phases dans cette participation, ce qui vaut également pour la présence dans d’autres pays où se tiennent des expos. Un période jusqu’en 1900 où l’Italie se présente essentiellement comme un pays agricole, aux productions bien spécifiques (alimentation) et aussi un pays qui excelle dans les matériaux de construction (décoration, mobilier, des édifices et des maisons). [...] Après cette date [ossia l’esposizione di Liegi del 1905] commence une seconde phase où l’Italie veut imposer l’image d’une jeune nation industrielle [...]. Avec l’exposition de Gand en 1913 se conclut un cycle qui reprendra après la première guerre mondiale avec comme moment clé l’Exposition universelle de Bruxelles en 1935, où l’Italie s’expose dans un pavillon grandiloquent. [...] Pourtant, à partir du 20ème siècle, l’Italie met en place des structures plus solides de financement et d’organisation, surtout dans les sections artistiques, de dimensions souvent impressionnantes. L’Italie joue ainsi à fond la carte de la renommée dont jouit l’art italien mais en privilégiant le quantitatif, à défaut du qualitatif».

luminosi e pirotecnici<sup>87</sup> (figg. 28-35). Tutto ciò stimolò la fantasia non solo dei visitatori, ma anche dei fotografi, ufficiali e amatoriali, insostituibili e preziosissimi testimoni di una realtà evanescente, ma sempre presente nelle profonde e significative tracce lasciate nel tessuto urbanistico e culturale della città<sup>88</sup> (figg. 36-37).

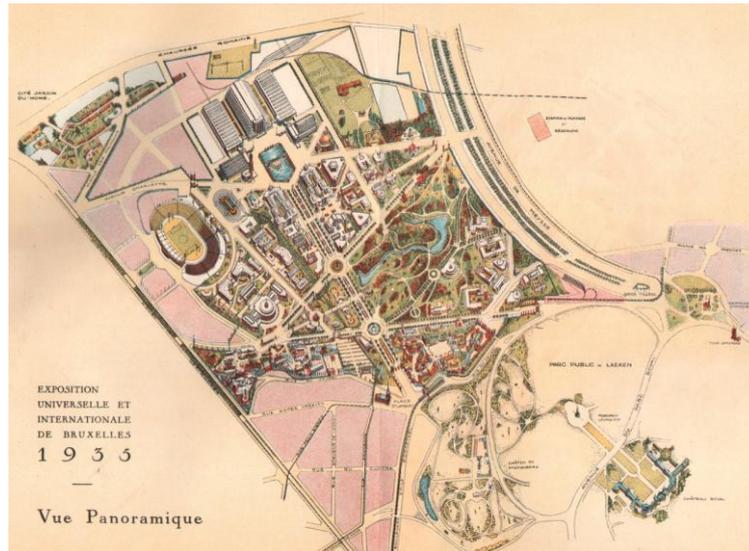
---

87 Deville, Françoise, *L'Exposition Universelle et Internationale du Heysel de 1935, ensorcellement des masses*, in *L'architecture art déco à Bruxelles*, cit., pp. 136-137: «Propre aux loisirs, au dépaysement et à la gastronomie, un troisième courant architectural, qualifié de pittoresque, s'illustre de manière réjouissante dans le Vieux-Bruxelles (arch. J. De Lange et F. Blockx). [...] Quant aux sections coloniales, elles expriment un exotisme certain: la section française et ses souks animés par des indigènes ou le village indien de vrais Peaux-Rouges, s'associent curieusement à la féerie du Cyclone, au monde de la Reine Lilliput, à l'Arche de Noé qui peuplent un Parc d'Attractions de 7 hectares». Si veda anche Clout, Hugh, *Expositions universelles*, in «Journal of Historical Geography», n. 37, 2011, pp. 242-243.

88 Ritenuta un mezzo artistico complementare alla fotografia, la luce artificiale, in particolare quella utilizzata nell'architettura d'esposizione, rivoluzionerà inesorabilmente la pratica e la poetica fotografica, come sarà possibile evidenziare nel caso emblematico delle campagne fotografiche (diurne e notturne). Basti pensare ad alcuni interessanti studi belgi sul tema (come quelli della specialista Ruth Hommelen e il corposo volume curato da Nathalie Simonnot, che hanno rivelano come e quanto l'uso della luce abbia influito sulla diversificazione dell'offerta e della progettazione architettonica). Si vedano dunque gli studi di Hommelen, Ruth, *Building with artificial light: architectural night photography in the inter-war period*, in «The Journal of Architecture», n. 21, vol. 7, 2016, pp. 1062-1099; Hommelen, Ruth, *Dark modernism: Champroux's nocturnal vision of Brussels*, in «French Cultural Studies», vol. 26, n. 4, 2015, pp. 385-403; Hommelen, Ruth, *L'architecture de lumière à Bruxelles pendant l'entre deux-guerres*, in *Lumière et éclairage*, édité par Aubri, Françoise, Cohen, Maurizio, et al., Région de Bruxelles-Capitale. Direction des Monuments et des Sites, Bruxelles 2007, pp. 97-130; *L'architecture lumineuse au XXème siècle*, sous la direction de Monin, Éric, et Simonnot, Nathalie, snoeck, Gand/Gent 2012, in particolare le pp. 77-85.

Sulla fotografia, e soprattutto quella notturna, all'Esposizione di Bruxelles del 1935, un ruolo primario era stato attribuito alla società L'Epi-Demolder, a E. Sergysels e soprattutto a Willy Kessels, uno dei più sensibili fotografi ufficiali dell'evento, a cui si aggiungeva una lunghissima lista di professionisti del settore, incaricati dal Comitato organizzativo e dalle riviste della diffusione per immagini della *kermesse*. Tra questi si contano, estratti dal *Livre d'Or*: Max; Nels; Van Dyck, Londres; J. Werres [L'Ép]Stern; Emilio; Polak; Dam; Schimegelski; Verhassel; Alban; Buyle; Rhoin; Béguin; G.L. Manuel Frères; Foyer; Dietens; Lenoir; Tréfois; Couprie; Arthur; R. Marchand; A. Daams; Hamm; Georgès; Lindiquist; Jonals Co; Polyfoto Bruxelles; Plaz; Rehma; Nadart; Henri Manuel; Russol & Sons; V. Mets; Couprie; Giacomelli; Claude Harris; A. Martin; Pévenage; Underwood; L. Berger; Joosen; R. Lonthie. Nondimeno anche il fotografo Giulio Parisio, che ricorrerà nella trattazione per il suo ruolo all'interno della sezione italiana, non si sottrasse alla realizzazione di una campagna fotografica dell'Esposizione (forse su iniziativa personale), che rimane un utilissimo e prezioso strumento iconografico. Le fotografie contenute nel suo archivio privato saranno qui ampiamente utilizzate come insostituibile repertorio. Un altro esempio, sicuramente del tutto amatoriale, ma non per questo meno efficace o interessante, è costituito da una serie di ventisei scatti realizzati dallo studioso danese Jörgen Birkedal Hartmann, rinvenuti presso l'Istituto Centrale della Grafica di Roma (ICG). Si vedano le memorie della figlia, che ha donato all'Istituto romano la biblioteca e l'archivio del padre, Hartmann, Gemma, *Caro papà, memorie della figlia di Jörgen Birkedal Hartmann*, Eprint, Roma 2009.





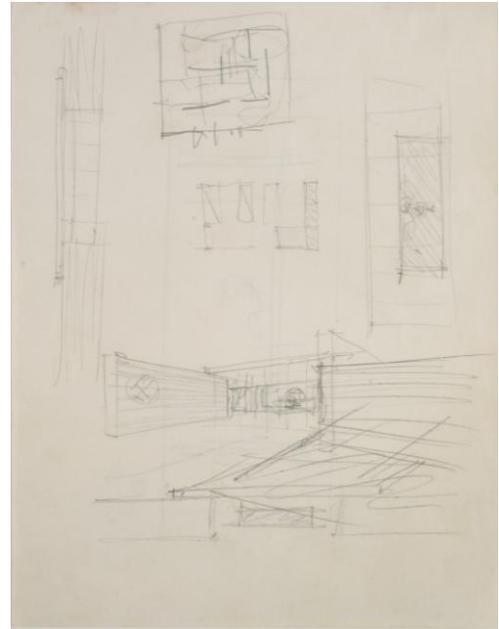
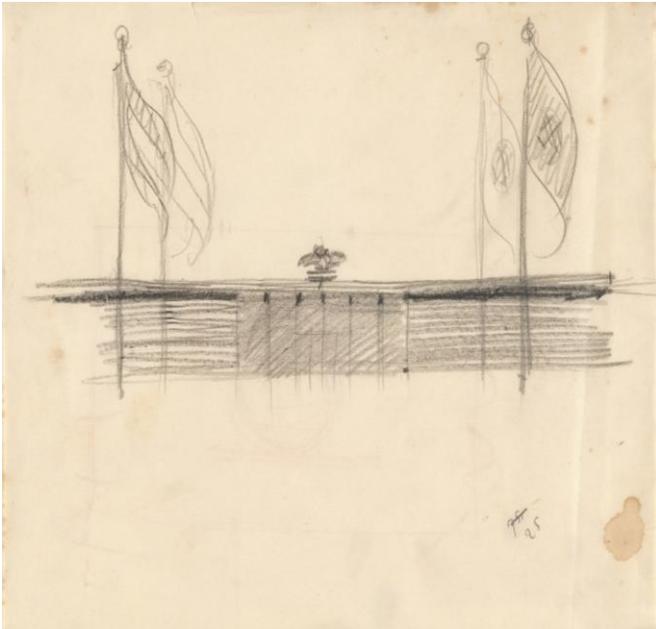
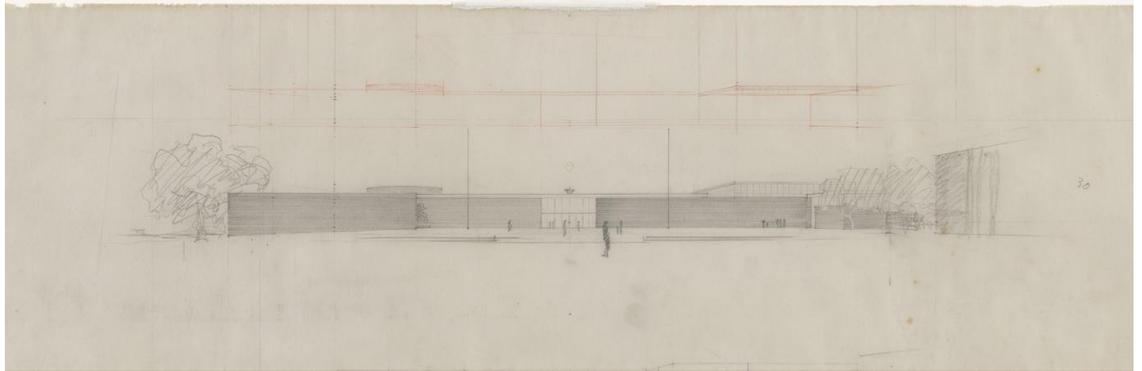
2. Panoramica dell'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles, 1935, source: World's Fairs



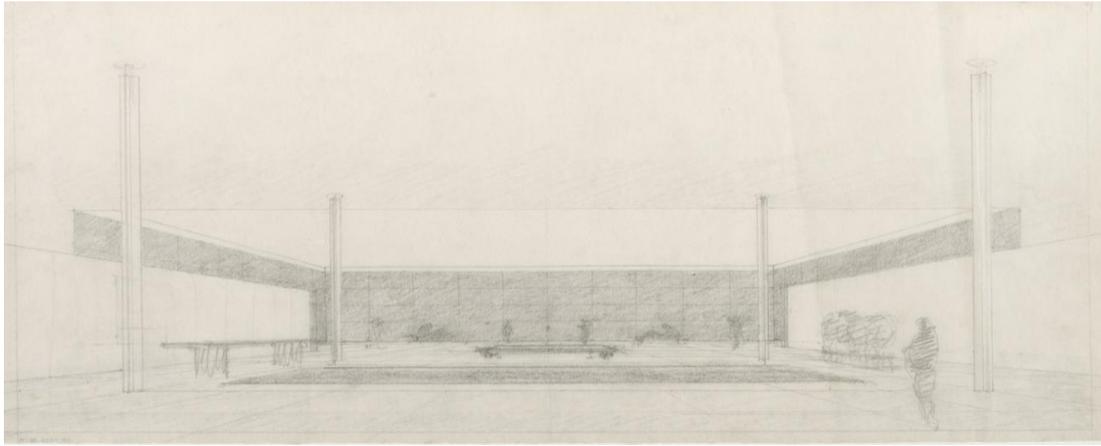
3. G. Rogy, Bozzetto per il manifesto del Centenaire de l'indépendance nationale, 1930 circa, in AGR, Liasse 97



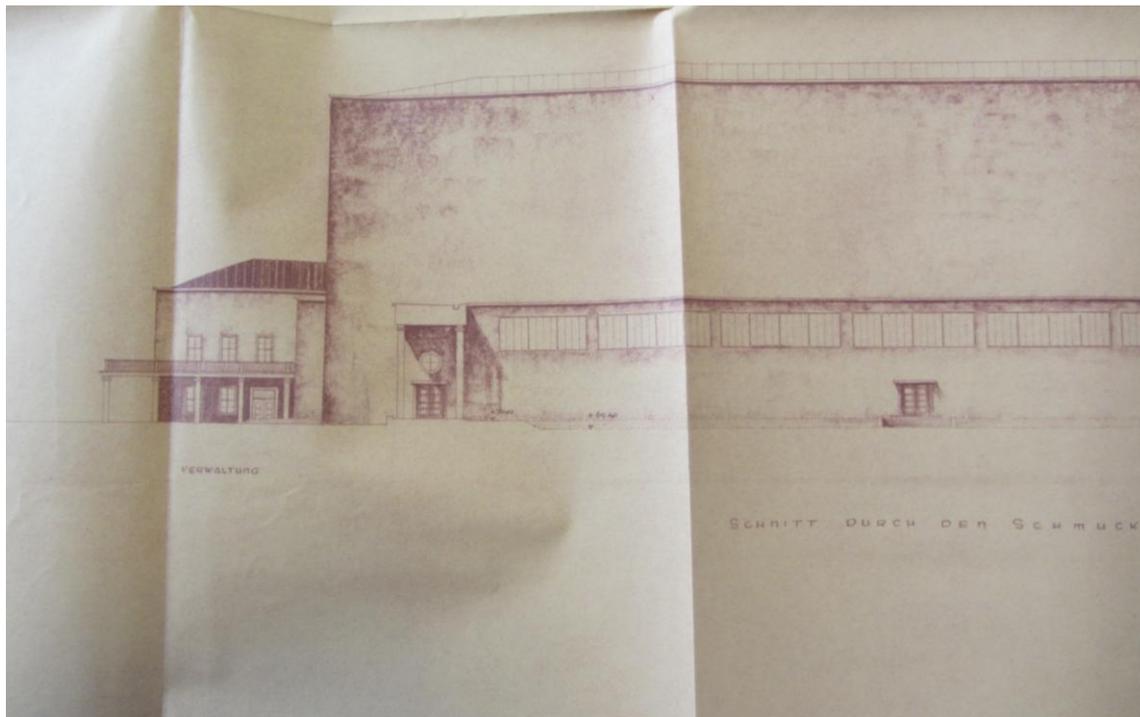
**4-6. Fotografie del sito dell'esposizione in costruzione  
in alto a sinistra in senso orario: fotografia l'Epi-Devolder, datata 9-2-35;  
un particolare delle zone verdi della manifestazione;  
le costruzioni verso l'Avenue du Gros Tilleul  
in AGR, Liasse 186/29/42-33/6-33/3**



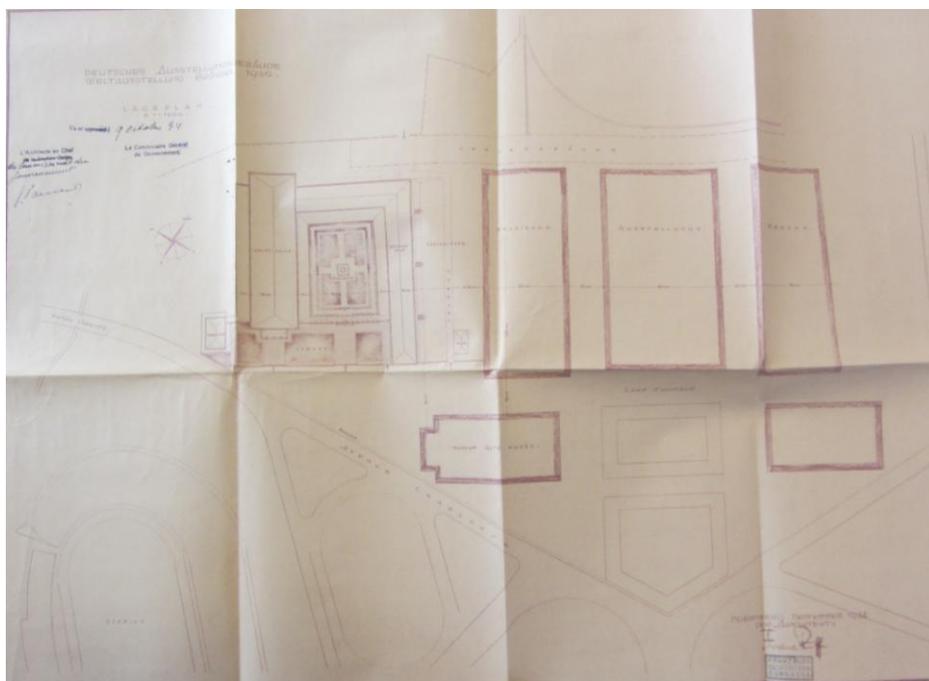
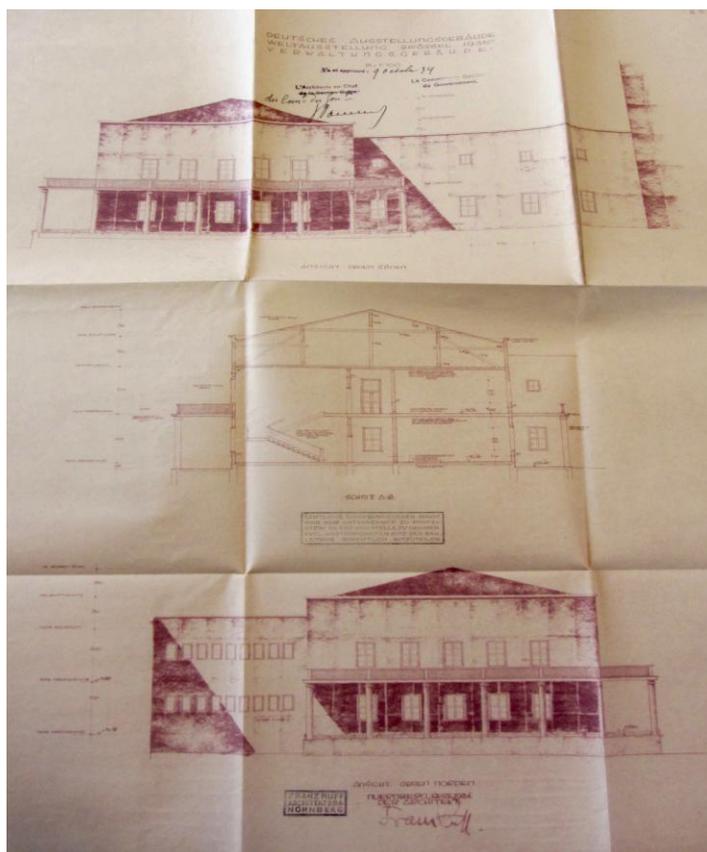
**7-9. Mies van der Rohe, progetto e schizzi per il padiglione tedesco all'Exposition Universelle et Internationale di Bruxelles, s.d. (ma 1934), New York, MoMa archives,  
da sinistra in alto in senso orario:  
Gift Maria Allwin 661.2013  
MR18.20  
Gift Maria Allwin 659.2013**



**10. Mies van der Rohe, progetto e schizzi del Salone d'onore del padiglione tedesco all'Exposition Universelle et Internationale di Bruxelles, s.d. (ma 1934), New York, MoMa archives, MR18.3**



**11. Franz Ruff, prospetto laterale del padiglione tedesco per l'Exposition Universelle et Internationale di Bruxelles, octobre 1934, in AGR, Liasse 54, Chemise Allemagne**



12-13. Franz Ruff, progetto della facciata e dell'interno del padiglione tedesco per l'Exposition Universelle et Internationale di Bruxelles, ottobre 1934, in AGR, Liasse 54, Chemise Allemagne



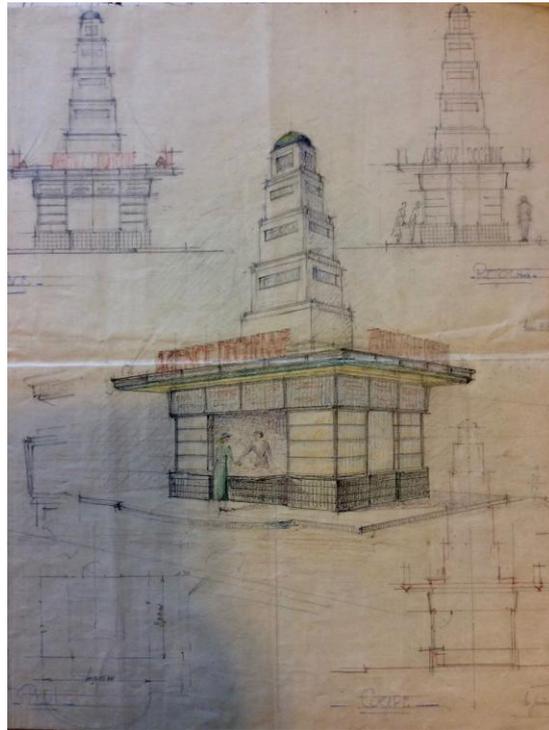
14. Uno scorcio del Grand Palais, fotografia Hartmann, ICG, Roma, n.15



15. Joseph Van Neck, il Grand Palais, fotografia Giulio Parisio, fondo fotografico Giulio Parisio, Courtesy Stefano Fittipaldi, Napoli-Lecce, PRS B06.00006-1.sn0004.P12



16. Henri Lacoste, padiglione La Vie Catholique, fotografia Giulio Parisio, fondo fotografico Giulio Parisio, Courtesy Stefano Fittipaldi, Napoli-Lecce, PRS B06.00006-1.sn0012.P12



17. Fernand de Pape, progetto di pavillon particulier, kiosque Agence Dechenne, AAM, Bruxelles, farde De Pape



18. Paul Bonduelle, pavillon ENGEMA, photographie Willy Kessels, AAM, Bte.390



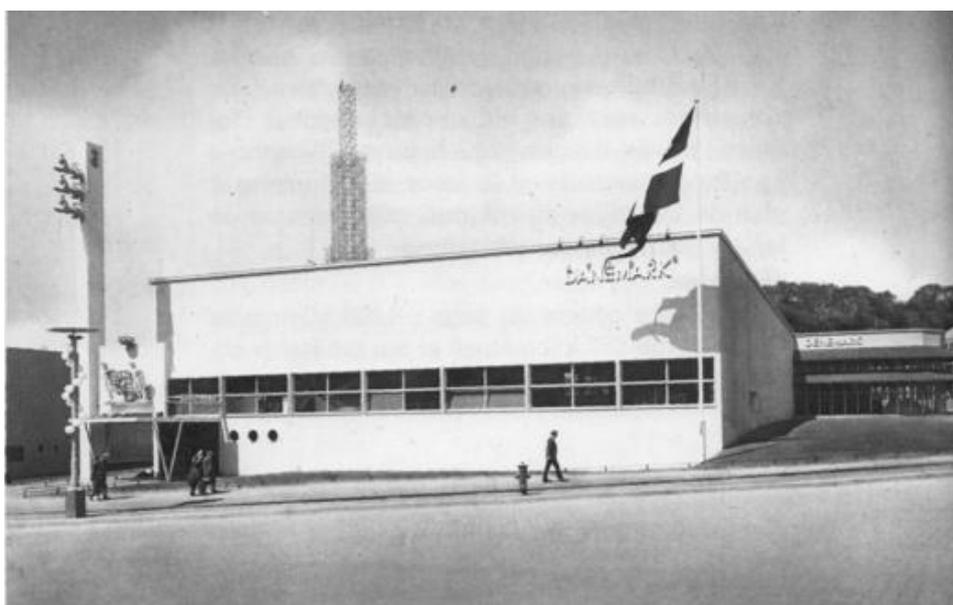
**19. Jean De Ligne, Usines Rémy, Exposition Universelle et Internationale, Bruxelles 1935, source: World's Fairs**



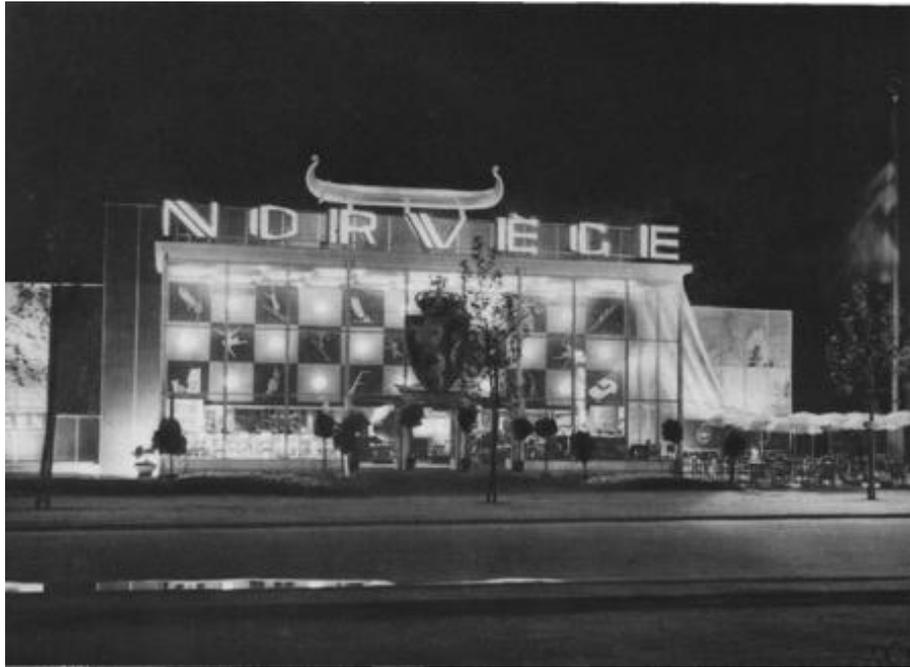
**20. Victor Bourgeois, ristorante “Leopold II” della sezione congolese, fotografia Giulio Parisio, fondo fotografico Giulio Parisio, Courtesy Stefano Fittipaldi, Napoli-Lecce, PRS B06.00006-1.sn0010.P12**



21. G. Olivier et J. G. Lambert, Pavillon de la France d'Outremer, fotografia Hartmann, ICG, Roma, n. 23



22. Tyge Hvass, padiglione della Danimarca, in Livre d'Or, 1935, photographie l'Epi



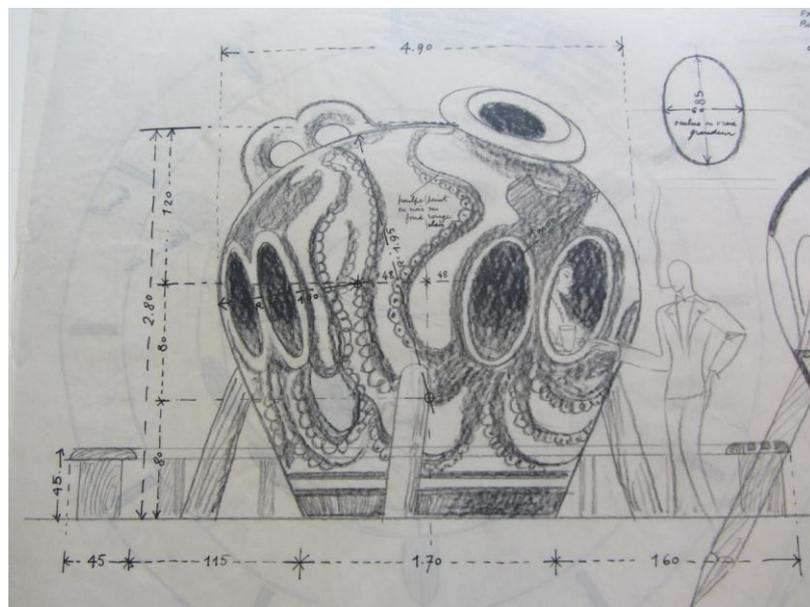
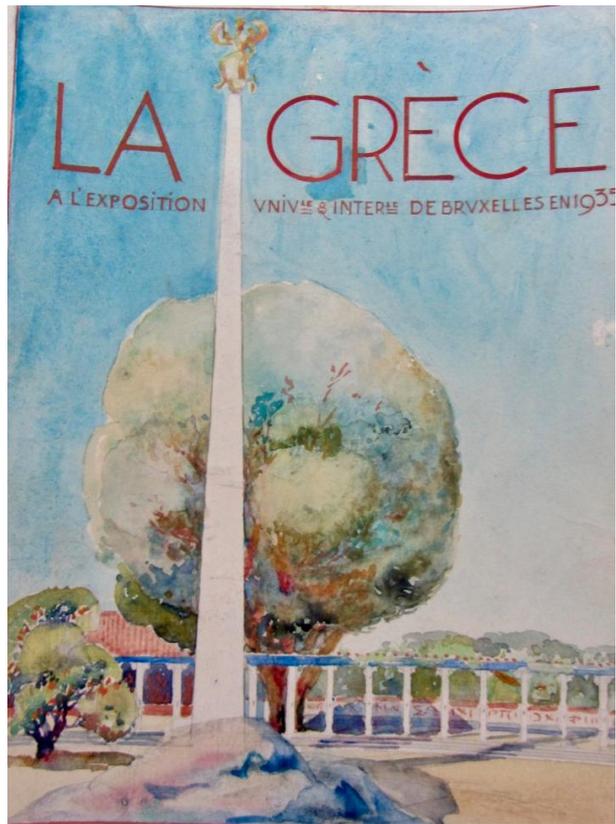
**23. Ole Lind Schistad, padiglione della Norvegia, in Livre d'Or, 1935, photographie l'Epi**



**24. arch. Antonov (con la collaborazione di Henri Lacoste), padiglione della Lettonia, in Livre d'Or, 1935, photographie l'Epi**



**25. Henri Lacoste, padiglione della Grecia, in Livre d'Or, 1935,  
photographie E. Sergysels**



26-27. Henri Lacoste, bozzetto e progetto del chiosco del padiglione della Grecia, in AAM, farde Henri Lacoste, 1934-1935 circa



28. Restaurant "La vie est belle", fotografia J.B. Hartmann, ICG, Roma, n. 4



29. Il "villaggio coloniale" all'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles, 1935, fotografo sconosciuto, in AGR, T186/29/15



**30-33. Il folklore all'esposizione, fotografie di Giulio Parisio, fondo fotografico Giulio Parisio, Courtesy Stefano Fittipaldi, Napoli-Lecce, da sinistra in alto in senso orario: PRS B06.00006-1.sn0025.P06/ B06.00006-1.sn0027.P06/ B06.00006-1.sn0030.P06/ B06.00006-1.sn0046.P06**



**34-35. Il trenino dell'esposizione nella sua rotta verso la sezione italiana, fotografie di Giulio Parisio, fondo fotografico Giulio Parisio, Courtesy Stefano Fittipaldi, Napoli-Lecce, PRS B0600006-1.sn0054.P06/ B06.00006-1.sn0072.P06**



**36-37. Visioni notturne e fontane luminose all'esposizione, fotografie di Giulio Parisio, fondo fotografico Giulio Parisio, Courtesy Stefano Fittipaldi, Napoli-Lecce, PRSB06.00006-1.sn0016.P12/B06.00006-1.sn0021.P12**

## **Capitolo 2. *L'ambiguità diplomatica, le ragioni economiche, le necessità politiche della partecipazione dell'Italia***

«Chiusa definitivamente la sua gestione, il Commissariato Generale d'Italia all'Esposizione Universale e Internazionale di Bruxelles del 1935 ne riassume i risultati finanziari. Prima di esporre tali risultati ritiene di accennare brevemente a quella che fu la partecipazione dell'Italia. La Sezione Italiana all'Esposizione di Bruxelles occupava una superficie di 25.000 metri quadrati; i quindici padiglioni che la costituivano coprivano un'area di oltre 11.000 metri quadrati, senza tener conto della mostra ferroviaria e delle mostre di arte antica e moderna. Nell'organizzazione della partecipazione italiana, dal punto di vista politico, artistico, industriale e commerciale, vennero integralmente eseguiti i principi approvati dal Capo del Governo e i 20 milioni di visitatori all'Esposizione poterono rendersi conto del nuovo volto dell'Italia Fascista, delle Realizzazioni del Regime in tutti i campi, dei progressi e dei risultati che la Nazione, sotto la guida illuminata del suo Capo, inquadrata nelle Corporazioni, ha saputo realizzare in tutti i rami dell'attività umana e che la mettono all'avanguardia fra i popoli civili. [...] Il Commissariato non può, d'altra parte, tralasciare di accennare ai risultati della partecipazione italiana dal punto di vista dell'economia nazionale. I prodotti esposti, selezionati con giusto criterio, mostrarono e dimostrarono al pubblico i perfezionamenti raggiunti dalla industria italiana che ha ottenuto notevoli primati in tutti i campi. [...] L'azione sanzionista contro l'Italia, venuta a coincidere con la fine dell'Esposizione, impedì di trarre dalla partecipazione quel notevole incremento per la nostra esportazione che il suo successo faceva legittimamente sperare e che già aveva cominciato a delinearci»<sup>89</sup>.

Nella minuziosa relazione consuntiva del febbraio 1937, a poco più di un anno di distanza dalla definitiva chiusura dell'Esposizione di Bruxelles e alla vigilia dell'importante appuntamento con l'Esposizione parigina, il Commissario

---

89 ACS, PCM, fasc. 14.1, n. 3298, Bruxelles, Belgio, Relazione finale della gestione finanziaria del Commissariato Generale d'Italia all'Esposizione Universale e Internazionale di Bruxelles del 1935, 18 feb. 1937 (protocollato il 24 febbraio), anno XV.

Generale, il Conte Giuseppe Volpi di Misurata<sup>90</sup> tracciava e riassumeva la soddisfacente *performance* italiana in Belgio. Satisfacente, nonostante alcuni evidenti limiti intrinseci e ostacoli esterni, parzialmente evidenziati dallo stesso Volpi; e nonostante le magre finanze che spinsero gli organizzatori di Bruxelles e i partecipanti italiani a far fronte alle importanti spese con «parsimonia e oculatezza»<sup>91</sup>. La nomina del conte Giuseppe Volpi di Misurata, nella triplice veste di funzionario dello Stato, della Biennale di Venezia e presidente di Confindustria proprio a partire dal 1934<sup>92</sup>, rappresentò molto verosimilmente il

---

90 *Giuseppe Volpi di Misurata* (Venezia, 1877- Roma, 1947), in *Dizionario di Economia e Finanza*, Treccani, 2012, *ad vocem*: «Membro del Consiglio supremo economico e delegato italiano, dopo la Prima guerra mondiale, alla conferenza di pace di Parigi (1919), fu governatore della Tripolitania; dal 1926 come ministro delle finanze regolò i debiti di guerra e firmò la legge di stabilizzazione della lira. Divenne presidente di Confindustria dal 1934 al 1943 e delle Assicurazioni Generali». Una biografia di Volpi è presente anche in Pajusco, Vittorio, *Devozione e committenza. Giuseppe Volpi di Misurata ai Frari*, in *Santa Maria Gloriosa dei Frari: immagini di devozione, spazi della fede*, a cura di Corsato, Carlo, Howard, Deborah, Centro studi antoniani, Padova 2015, pp. 199-218. Si veda anche la voce biografica in Luzzatto, Sergio, De Grazia, Victoria, *Dizionario del fascismo*, Einaudi, Torino 2002, vol. II, pp. 801-803; cfr. soprattutto Romano, Sergio, *Giuseppe Volpi. Industria e finanza tra Giolitti e Mussolini*, Marsilio, Venezia 1997.

Importante ricordare, anche in occasione dell'Esposizione, il suo ruolo nella Biennale di Venezia e il suo stretto contatto collaborativo con Antonio Maraini. A proposito dell'Ente Biennale, sul quale si tornerà nei prossimi capitoli (§ 3.4), in particolare durante il ventennio fascista, si veda De Sabbata, Massimo, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Forum, Udine 2006, in particolare le pp. 15-24: «L'azione di avvicinamento del fascismo alla Biennale fu graduale e poté dirsi completata soltanto nel 1938 con il varo della nuova legge che regolava il funzionamento dell'Ente. [...] Una transizione che vide per protagonisti lo scultore Antonio Maraini e il noto industriale ed esponente politico Giuseppe Volpi di Misurata. [...] Come anticipato, a garantire la "venezianità" dell'istituzione fu chiamato Giuseppe Volpi, il quale ottenne che nel nuovo comitato d'amministrazione figurasse il podestà Zorzi, quasi a voler sottolineare la continuità con il passato, nascondendo lo strappo che si era consumato. Sebbene non estraneo all'ambiente veneziano, Giuseppe Volpi era conosciuto soprattutto per le sue imprese industriali e per i numerosi e prestigiosi incarichi politici che aveva ricoperto».

91 ACS, PCM, fasc. 14.1, n. 3298, Bruxelles, Belgio, Relazione finale della gestione finanziaria del Commissariato Generale d'Italia all'Esposizione Universale e Internazionale di Bruxelles del 1935, 24 feb. 1937 anno XV, dattiloscritto di pp. 11: «Per quanto concerne la gestione economica, il Commissariato, rendendosi esatto conto della situazione finanziaria nazionale, fissò a sua norma inderogabile di gestire i fondi disponibili con oculatezza e sana parsimonia per modo che, senza nulla togliere di quello che potesse rendere migliore la partecipazione italiana e garantirne il buon funzionamento, fossero realizzate tutte le economie conseguibili e fosse ridotto al minimo possibile l'onere per lo Stato. L'applicazione rigorosa di tale norma fin dal principio della gestione ha consentito non solo di far fronte con la esigua assegnazione concessa inizialmente alle maggiori spese dipendenti dai successivi notevoli ampliamenti della Sezione italiana – ciò che sarebbe stato di per se stesso un risultato soddisfacente – ma altresì di restituire all'Erario oltre un quinto della somma stanziata per la partecipazione».

92 Si veda Romano, Sergio, *Giuseppe Volpi*, cit., in particolare il Cap. 19, *La Confindustria e il regime*, alle pp. 203-214. Alle pp. 206-209 si colgono gli elementi per: «[...] individuare le ragioni che spingono Volpi, nel 1934, a desiderare il ritorno alla vita pubblica: ambizioni

tentativo da parte dello Stato di far dialogare e convivere il mondo economico privato, in particolare quello industriale, con le nuove esigenze pubbliche e statali legate ai temi del lavoro e dell'assistenzialismo, che a loro volta erano confluite nello stato corporativo. «L'ideale corporativo di una società armonica, nella quale tutte le sue parti cooperassero per il raggiungimento del fine comune era infatti visto come un principio autenticamente rivoluzionario, in grado di consegnare alla storia la lotta di classe predicata da socialisti e comunisti e di fronte alla quale il liberalismo si era dimostrato debole e inadeguato»<sup>93</sup>; la spinta innovativa impressa dal regime nella configurazione di

---

politiche, irrequietezza mondana, ma anche necessità di stabilire rapporti organici fra potere politico e potere economico. La nomina a presidente della Confindustria il 29 ottobre, dopo la gestione commissariale di Alberto Pirelli, risponde a questo triplice obiettivo. La Confindustria del 1934 non era quella delle origini. Divenuta "fascista" nel 1925, chiamata ad assumere col passare del tempo una serie di compiti pubblici e rappresentativi, essa era ormai organo dello Stato. Volpi, come vedremo, accetta e amplifica le funzioni protocollari della Confederazione, organizzando, con il suo gusto per le grandi regie, il consenso dei "camerati industriali"; ma assume al tempo stesso quella funzione dialettica che caratterizza in questa fase i rapporti ambigui, e spesso ipocriti, tra capitale e fascismo. [...] La parte che la Confindustria ebbe nella direzione economica del paese dal 1935 alla guerra richiede uno studio attento alla luce d'una documentazione che è nota, oggi, soltanto in parte. [...] Lo stile, come abbiamo detto, è fastoso, trionfale. Lasciando la direzione effettiva a Giovanni Balella, Volpi governa la Confindustria come aveva governato la Tripolitania all'inizio degli anni Venti e Venezia dopo il ritorno agli affari: con le conferenze, le inaugurazioni, le cerimonie, i viaggi ufficiali. Adotta senza esitare i riti marziali del regime e i tic della retorica mussoliniana – le mani sui fianchi, il mento proteso in avanti – ma perché rispondono ad una sua antica predilezione per le occasioni solenni e togate. E ama assumere successivamente tutti i volti del suo personaggio autobiografico. È uomo politico quando parla agli industriali di Genova (10 gennaio 1935) e di Bolzano (18 febbraio); è filantropo quando distribuisce la Befana fascista ai bambini della Confindustria (13 gennaio); è diplomatico quando riceve in Italia una delegazione di industriali francesi (aprile) e restituisce la visita in Francia alla testa d'una delegazione italiana; è coloniale quando va nella sua contea tripolitana (marzo); è mecenate quando visita l'Esposizione di Bruxelles (maggio), e il Petit Palais di Parigi (giugno)».

Per una breve storia di Confindustria, i cui archivi sfortunatamente non conservano più documentazione relativa agli anni che interessano questo periodo, si veda, Bazzichi, Oreste, Vommaro, Riccardo (a cura di), *Guida all'archivio storico di Confindustria*, SIPI, Roma 1990. Come si legge a p. 3: «L'archivio della Confindustria riflette, naturalmente, l'organizzazione, i modi concreti di operare e le vicende dell'ente. [...] Con l'entrata delle truppe anglo-americane a Roma (13 giugno 1944), la Confindustria, come tutte le preesistenti organizzazioni di datori di lavoro e di lavoratori, fu sciolta e poi ricostituita. Molte carte dell'archivio andarono distrutte, quando gli uffici del Comando ne occuparono la sede di Palazzo Venezia».

93 Gagliardi, Alessio, *Il corporativismo fascista*, Laterza, Roma-Bari 2016, p. 273. Interessante notare la posizione di Mussolini in merito al dibattito, alle proposte e alla gestione del corporativismo, come si legge alle pp. 494-502: «Mancò invece un punto di vista di Mussolini. Il capo del governo fu, infatti, come è stato scritto recentemente, un "grande assente". Intervenne in numerose occasioni ma non arrivò mai a formulare una concezione originale né tutto sommato coerente. La presenza di alcuni motivi ricorrenti – l'esaurimento di una concezione liberale della rappresentanza e la necessità di sostituirla

un nuovo tipo di società produttiva si concretizzò, come si vedrà nelle pagine seguenti, nell'Esposizione belga in una peculiare cifra stilistica che non aveva conosciuto precedenti, almeno nelle altre manifestazioni culturali all'estero, in cui l'Italia figurava tra i partecipanti o i promotori. La spinta propulsiva del regime nei confronti delle confederazioni corporative, di cui Confindustria era una delle colonne portanti, si inseriva peraltro nel più ampio progetto, manifestato nello spirito innovativo dei principali padiglioni dell'Esposizione, di rafforzare e potenziare l'industria e la tecnologia italiane, ponendole a confronto con i più alti esempi internazionali.

La presenza dell'Italia all'Exposition Universelle et Internationale di Bruxelles si inseriva all'interno di un panorama che, soprattutto negli anni in questione, risultò complessivamente complicato sotto molteplici aspetti: dal microcosmo delle conflittuali e problematiche questioni di politica interna<sup>94</sup>, ai

---

con una rappresentanza degli interessi, il raggiungimento della pace sociale grazie all'autorità dello Stato, la "terza via", il corporativismo come modello da esportare anche negli altri paesi – si limitava generalmente a pure esibizioni retoriche, slogan privi di effettivo approfondimento [...]. Mussolini insomma alimentò il mito del corporativismo ma al tempo stesso ne perpetuò la persistente incertezza dei contenuti. Preferì orientare la politica corporativa in base a quanto le circostanze politiche e le esigenze del suo potere personale di volta in volta richiedevano».

- 94 Sui numerosi sconvolgimenti politici e delle nomine operate dallo stesso Mussolini, oltre all'accuratissima analisi sui rimpasti di governo che si verificarono con frequenza e con importanza soprattutto a partire dal 1929, si veda De Felice, Renzo, *Mussolini e il Fascismo. Gli anni del consenso 1929-1936*, Einaudi, Torino 2015 (I 1976), vol. IV, in particolare il capitolo *Gli anni del consenso: il regime*, p. 127: «Sotto il profilo costituzionale l'Italia fu governata dal '22 al '43 da un unico "ministero Mussolini" che subì però durante un ventennio tanti rimpasti (o, come si preferì allora definirli, tante "rotazioni ministeriali") che, di fatto, si può parlare di vari ministeri presieduti ininterrottamente da Mussolini». A proposito dell'importante organigramma del Ministero delle Corporazioni cfr. anche Gagliardi, *op.cit.*, pos. 1226 e 1263-1298. Una precisazione: «Titolare del dicastero all'inizio fu lo stesso Mussolini. Sottosegretario venne nominato Giacomo Suardo, sostituito [...] dal più giovane e intraprendente Giuseppe Bottai. [...] L'indirizzo impresso da Bottai – il vero artefice della politica ministeriale, considerata la scarsa presenza di Mussolini nell'attività amministrativa ordinaria – portò l'organismo ad andare oltre i compiti formalmente assegnatili [...] Il sottosegretario, che nel settembre 1929 sarebbe stato promosso ministro – evidentemente sostenuto da Mussolini – volle infatti fare del ministero delle Corporazioni il centro propulsore per la costruzione del sistema corporativo e del rinnovamento dello Stato [...]. Con l'uscita di scena di Bottai, nel 1932, i propositi innovatori furono definitivamente abbandonati». Per quanto concerne la situazione del Ministero degli Esteri, l'allontanamento di Dino Grandi e l'auto-designazione di Mussolini *ad interim*, con la nomina di Fulvio Suvich (Trieste, 1887-1980) a sottosegretario, fino all'avvento di Galeazzo Ciano, fu dettata da un motivo «squisitamente politico», come afferma De Felice, Renzo, *Mussolini e il Fascismo*, cit. p. 412: «Alla metà del '32 Mussolini era ormai convinto che la situazione europea fosse sul punto di modificarsi radicalmente e di avviarsi quindi su dei binari assai diversi da quelli

vacillanti rapporti tra le due nazioni nell'ambito del macrocosmo delle politiche diplomatiche (in particolare nel delicato rapporto con la "fascistizzazione" del Belgio e degli italiani presenti sul suo territorio<sup>95</sup>), precipitati in seguito al conflitto etiopico e alla comminazione delle sanzioni<sup>96</sup>. Se infatti negli anni presi in esame Mussolini, e in generale la stabilità del regime, sembra vivere una fase di relativa calma, le pertinenti considerazioni di De Felice sembrano smentire, o almeno ridimensionare, la portata di queste informazioni, tenendo conto di alcuni fattori importanti. «Affermare che il quinquennio '29-34 fu per Mussolini e per il regime il periodo del maggior consenso non è però sufficiente; da un lato, perché – in termini generali – una tale affermazione non può prescindere da un tentativo di cogliere i caratteri e i limiti di questo consenso e le sue motivazioni rispetto sia alle varie componenti della società italiana del tempo, sia alla politica del regime e alla figura di

---

lungo i quali si era mossa sino allora. In tutti i principali paesi la lotta politica andava radicalizzandosi e polarizzandosi a favore delle forze estreme, di destra e di sinistra».

95 Per un'analisi approfondita della presenza italiana in Belgio sono imprescindibili gli studi di Anne Morelli. In particolare Morelli, Anne, *Fascismo ed antifascismo nell'immigrazione italiana in Belgio, 1922-1940*, Bonacci, Roma 1987. Alle pp. 17-18 si legge: «I fascisti, nel 1939, assicuravano di aver effettuato in Belgio il raggruppamento degli italiani degni di questo nome. In realtà, e malgrado un certo successo nel 1935-36 al momento delle sanzioni contro l'Italia - la comunità italiana in Belgio sfugge nel suo insieme al loro dominio e gli Italiani degni di questo nome non rappresentano che una minoranza. I fascisti potevano, purtuttavia, contare sull'appoggio incondizionato dei diplomatici e dei sacerdoti inviati dall'Italia, e su di una piccola borghesia commerciante, sui sentimenti nazionalistici e sulla forza di attrazione dei legami linguistici, culturali ed affettivi mantenuti con la "madre-patria". Malgrado tutti questi aspetti favorevoli e l'installazione costosa di strutture create per organizzare bene la comunità (scuole italiane, colonie, dispensari, circoli sportivi, biblioteche...), la fascistizzazione dell'emigrazione italiana in Belgio si rivelò un fiasco». Come accennato brevemente in precedenza, in realtà il regime, pur mantenendo rapporti diplomatici di collaborazione e di "amicizia", riuscì solo parzialmente e con estrema fatica a radicalizzarsi in Belgio, notoriamente ritenuto un rifugio sicuro e un ambiente prolifico per gli osteggiatori del fascismo; come si legge infatti negli studi di Anne Morelli, *eadem*, p. 14: «[...] l'immigrazione italiana tra le due guerre, malgrado il suo tasso irrisorio di naturalizzazione, si è, forse, più facilmente adattata al genere di vita belga perché composta in gran parte di immigrati politici, totalmente tagliati fuori dai loro luoghi per più di vent'anni e che non avevano alcuna speranza di rientrare in patria fin che sarebbe durato il corporativismo mussoliniano [...]. Gli antifascisti riuscirono a frenare la fascistizzazione della colonia, fascistizzazione incoraggiata continuamente dai finanziamenti dall'Italia». Si legga anche Pretelli, Matteo, *Il fascismo e l'immagine dell'Italia all'estero*, in «Contemporanea», n. 11, 2008, pp. 221-242, e in particolare Morelli, Anne, *I fasci italiani in Belgio*, in Franzina, Emilio e Sanfilippo, Matteo (a cura di), *Il fascismo e gli emigrati. La parabola dei fasci italiani all'estero (1920-1930)*, Laterza, Roma-Bari 2003, pp. 43-52; Morelli, Anne, *Les tentatives d'implantation fasciste dans l'émigration italienne de Belgique*, in «Risorgimento. Idee e Realtà», n. 1, 1980, pp. 47-57.

96 Ministero degli Affari Esteri, Roma, Archivio Storico Diplomatico (ASD), Direzione Generale Affari Economici, pos. 10, Belgio, sottofascicolo Expo.

Mussolini; da un altro lato perché – in termini più specifici – il quinquennio ‘29-34 corrispose al periodo della “grande crisi” e fu proprio in questo lasso di tempo che il regime dovette fronteggiare le conseguenze della maggiore depressione economica della sua storia, con tutte le difficoltà tipiche dei periodi di crisi, disoccupazione, riduzioni dei salari, agitazioni, ecc., che – a prima vista – male si inseriscono in un quadro generale caratterizzato dal consenso»<sup>97</sup>.

All'approssimarsi proprio dell'Esposizione di Bruxelles, l'Ambasciatore belga a Roma, il Principe Albert de Ligne, riferiva a Paul Hymans, Ministro degli Affari Esteri e del Commercio Estero, delle operazioni politiche condotte da Mussolini in seno al suo governo, monitorate, forse con eccessiva preoccupazione, anche su molti articoli apparsi nella rassegna stampa contemporanea in Belgio e dai conseguenti e diffusi atteggiamenti dell'opinione pubblica<sup>98</sup>: «M. Ercole est remplacé au Ministère de l'Education Nationale par le C.te De Vecchi, le quadrumvir qui remplissait depuis les accords de Latran les délicates fonctions d'Ambassadeur d'Italie auprès du St. Siège. Le nouveau venu a quelques titres universitaires mais est plutôt un homme d'action, un militaire, qu'un homme de culture; de plus, il doit connaître particulièrement les soucis du St. Père en matière d'éducation nationale de la jeunesse. Pour ces deux raisons sa nomination n'est pas surprenante en régime fasciste; elle est cependant très critiquée dans des milieux intellectuelles, ralliés au régime mais libéralisants. [...] Au Ministère des travaux publics, dont il n'est pas besoin de souligner l'importance en régime fasciste, M. Razza remplace M. di Crollanza. [...] Le Prince Boncompagni cède a M. Bottai la place de Gouverneur de Rome. On savait que l'ancien titulaire, qui avait déployé une grande activité dans l'exercice de ses importantes fonctions, désirait prendre du repos. Mais il est surprenant voir

---

97 De Felice, Renzo, *Mussolini e il Fascismo*, cit., pp. 55-56.

98 Sulla visione dell'Italia attraverso la stampa belga, sia francofona che fiamminga, in particolare nel periodo dell'Esposizione Universale del 1935, si veda il pur sempre valido lavoro di Malali, Nathalie, *L'Italie à l'Exposition de Bruxelles de 1935*, Mémoire, Université Catholique de Louvain, Faculté de Philosophie et Lettres, Département d'Histoire, Promoteur, prof. Michel Dumoulin, Janvier 1990; si veda, più in generale, Morelli, Anne, *La presse italienne en Belgique, 1919-1945*, Nauwelaerts, Leuven 1981. Un elenco selezionato della rassegna stampa, soprattutto per ciò che concerne gli aspetti artistici dell'operazione italiana all'Esposizione in questione, sarà fornito in *Bibliografia*.

confier à M. Bottai – bien que celui-ci soit une personnalité très en vue du parti – une charge que le Gouvernement fasciste lui même semblait vouloir réserver le plus souvent possible à des membres actifs et populaires de la grande aristocratie romaine. [...] Les changements ministériels sont intervenus d'une façon tout à fait imprévue, même pour les Ministres sortants et les nouveaux appelés. [...] On peut supposer que certaines mesures nécessitées par la crise (compression des prix et des salaires etc.) auront provoqué dans la masse populaire des récriminations qui sont parvenues au Duce par le canal des secrétaires fédéraux et du puissant secrétaire du parti, M. Starace. [...] Mussolini a voulu, sans aucun doute, donner une satisfaction à des éléments de gauche. [...] Il est donc permis de supposer que le Duce a procédé en réalité à un dosage très judicieux qui, tout en lui permettant de satisfaire certaines aspirations et de former certains éléments, le laissera maître d'autant plus absolu que les nouveaux venus ne tarderont pas à s'assouplir au contact des difficultés du pouvoir. Le Duce est un manoeuvrier hors ligne; [...] en politique intérieure comme en politique extérieure son action s'est jusqu'au présent révélée pondérée, habile, opportune et objective, même s'il ne perd jamais de vue le but vers lequel il tend. La question se pose – humainement – de savoir s'il en sera toujours ainsi»<sup>99</sup>.

---

99 Archives des Affaires Etrangères, Archives Diplomatiques de Belgique, Bruxelles, Portefeuille n. 11.070, Janvier-Juillet 1935, Correspondance entre le Prince Albert de Ligne et M. Paul Hymans, le 30 Janvier 1935. Lo stesso de Ligne, alla vigilia delle sanzioni economiche, il 5 novembre 1935 scriveva con preoccupata sollecitudine a Paul Van Zeeland, Primo Ministro del Belgio: «Le resentment contre la Belgique va augmentant de jour en jour dans toute l'Italie et l'Ambassade de Belgique est entourée de forces policières importantes afin d'éviter les manifestations. [...] On nous reproche: 1) notre enthousiasme à voter les sanctions et leur application; 2) la levée de l'embargo sur les armes destinées à l'Ethiopie et la défense d'en vendre à l'Italie; 3) la vente effective des armes à l'Ethiopie. [...] Enfin, tout le monde est d'accord pour considérer que la Belgique, patrie de la Princesse de Piémont eut dû adopter une attitude plus neutre. L'on ne peut sous-estimer ce mouvement tout à fait général et qui atteint les personnes les plus paisibles et nos meilleurs amis. Je ne peux rien faire pour l'apaiser; j'ai beau exposer le point de vue belge dans le sens de vos instructions, je n'arrive à convaincre personne. En fin de conversation l'on me répond invariablement: "Quoi qu'il en soit la Belgique n'a pas envers nous une attitude très aimable et agit sur l'ordre de l'Angleterre qui a juré notre perte". Comme j'ai eu l'honneur de vous l'écrire déjà, le Gouvernement italien ne fera rien pour calmer l'opinion publique et des démarches dans ce but seraient vaines. Depuis longtemps le Chef du Gouvernement lui même a du ressentiment contre notre pays à cause de notre presse qui ne lui a jamais été favorable. [...] Il sait aussi que l'opinion publique belge n'est pas acquise au fascisme et à la dictature. Nous devons donc attendre à des représailles toutes spéciales à partir du jour où les sanctions seront appliquées».

Organizzata dunque in un momento storico di labili equilibri politici all'interno e tra i paesi europei, e di ingenti difficoltà economiche che colpirono trasversalmente tutti gli stati, nelle intenzioni dei promotori sarebbe servita a favorire un clima di distensione e soprattutto di ripresa, obiettivi che tuttavia vennero solo parzialmente attesi.

Come lo stesso Volpi ricordava nel bilancio finale citato inizialmente, «[...] il Commissariato non può fare a meno di mettere in rilievo che mentre per tutte le altre esposizioni i fondi inizialmente concessi non furono mai sufficienti e si dovette provvedere a concedere maggiori assegnazioni, per quella di Bruxelles non solo non vennero chiesti nuovi fondi, ma si è restituito allo Stato oltre un quinto della somma accordata. E se si mette a confronto la spesa che è venuta a risultare a carico dello Stato per l'Esposizione di Bruxelles in 2.370.673, 57, con quella sostenuta dallo Stato medesimo per le ultime esposizioni e, precisamente: di Barcellona del 1929 (3.500.000); di Anversa e Liegi del 1930 (7.000.000); coloniale di Parigi del 1931 (6.900.000); si deve constatare che la partecipazione italiana all'Esposizione di Bruxelles del 1935, al completo successo politico e industriale ha aggiunto quello – non trascurabile – di un eccezionale risultato economico e finanziario»<sup>100</sup>.

Questa sorta di esperimento “autarchico” *ante litteram* in realtà sottendeva – e in questo senso anche la scelta della designazione di Volpi a Commissario Generale, seppure non immediata<sup>101</sup>, non sembra una casualità, anche per i suoi

---

100 ACS, PCM, fasc. 14.1, n. 3298, Bruxelles, Belgio, Relazione finale della gestione finanziaria del Commissariato Generale d'Italia all'Esposizione Universale e Internazionale di Bruxelles del 1935, 18 feb. 1937 (protocollato il 24 febbraio), anno XV.

101 ASD, Direzione Generale Affari Economici, pos. 10, Belgio, sottofascicolo Expo. La decisione della designazione di Volpi a Commissario Generale venne ufficializzata intorno alla metà di maggio del 1934, su diretta chiamata di Mussolini. In un telegramma del 25 maggio 1934, Volpi di Misurata si rivolgeva al duce con queste parole: «Sono molto grato alla Eccellenza Vostra per aver voluto chiamarmi a rappresentare l'Italia alla Esposizione di Bruxelles del 1935. Stop. Spero con la mia modesta azione di far risaltare in quella mostra universale il magnifico volto dell'Italia forgiata dal suo genio. Volpi».

In una lettera del 21 marzo 1933 in realtà, quando la stessa partecipazione dell'Italia era in bilico, Emilio Bodrero (Roma, 1874-1949), Deputato al Parlamento, scriveva al Sottosegretario agli Affari Esteri Fulvio Suvich, caldeggiandogli la candidatura di un'altra personalità: «Caro Suvich, mi rivolgo alla tua amicizia per cosa che mi sta molto a cuore. L'Ammiraglio P.A. Luigi Balbo Bertone di Sambuy, che tu hai conosciuto quando era Podestà di Torino, aspira ad essere nominato Commissario del Governo per l'esposizione internazionale di Bruxelles. Io ritengo che la scelta non potrebbe essere più felice, perché l'Ammiraglio Di Sambuy è un perfetto signore ed uomo di grande attività, il quale dà ogni affidamento di rappresentare degnamente l'Italia in seno all'importante convegno

lunghe e notevoli rapporti commerciali con il Belgio<sup>102</sup> – una precisa volontà di rafforzare il neonato e peculiare progetto politico fascista condensato nello Stato Corporativo, rivelatasi nel suo complesso un'operazione non fallimentare, ma per lo meno inconcludente e piuttosto debole; ma sempre intesa con vanto da Mussolini «nell'accezione dell'“inquadramento sindacale”»; e l'affermazione del suo carattere “originale” e caratterizzante la “Rivoluzione fascista” equivale, in pratica, all'esaltazione della pace sociale imposta con la

---

internazionale. Io ho avuto modo di rilevare e verificare le doti non comuni di signorilità e di prestigio dell'amico Di Sambuy, perché l'ebbi compagno di missione a Budapest [...]». Non tardò la risposta di Suvich del 21 marzo 1933, prot. 209380: «Caro Bodrero, In relazione alla tua lettera del 21 c.m., t'informo che finora nulla ancora è stato deciso circa la partecipazione dell'Italia all'Esposizione Universale ed Internazionale di Bruxelles. Questo Ministero sta trattando la questione con i Ministeri competenti e, non appena sarà stata presa una decisione, terrò presente, per quanto possibile, il desiderio dell'Ammiraglio di Sambuy da te segnalatomi». Sulla figura di Sambuy, esponente di una nobile famiglia piemontese, si veda Rocci, Francesca e Tranfaglia, Nicola, *Storia di Torino. Dalla Grande Guerra alla liberazione (1915-1945)*, Einaudi, Torino 1998, vol. III, pp. 156 e 190. Come accennato, la nomina di Volpi fu frutto della volontà di Mussolini ma, come evidenzia una nota scritta del Gabinetto del Ministero degli Affari esteri, 9 IV (con apposizione a matita *Per ora solo il Commissario, 11.4.XII*): «Occorre designare il Commissario del R. Governo per l'Esposizione di Bruxelles. Si indicano alcuni nomi sui quali potrebbe cadere la scelta: Senatore BORLETTI, proposto dall'Ambasciatore Vannutelli; Onorevole BOTTAI (ha inaugurato recentemente a Bruxelles con una conferenza sul regime corporativo l'Istituto di Cultura); Conte VOLPI». Su Senatore Giuseppe Cesare Borletti (Milano, 1880-1939), si veda Riosa, Alceo, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 12, 1971, Istituto Italiano Treccani, Roma, *ad vocem*. La sua candidatura è giustificata anche dalla sua carriera imprenditoriale e dai suoi rapporti con l'estero, in particolare con il Belgio: nel 1911 fondò infatti a Gand il *Comptoir belge de l'industrie textile*. Peraltro, proprio nel periodo dell'Esposizione, come si legge nella voce a lui dedicata: «[...] era presidente della Rinascente, del Linificio e canapificio nazionale, delle Industrie canapiere italiane, del Canapificio veneto, della SNIA Viscosa, della Società E. Dell'Acqua e C., della Serica, del Cottonificio di Cormanno, del Cottonificio del Seprio, della A. Mondadori, della Società anonima *Il secolo illustrato*, della Società anonima Beni immobili lombardi, della Società anonima Dominio di Bagnoli; vicepresidente della Compagnia transatlantica italiana; consigliere del Credito italiano, della Società Edison, della Migiurtina, della Navigazione libera Triestina, della Riunione adriatica di Sicurtà, della Ansaldo, della Franco Tosi, delle Aziende chimiche nazionali associate, delle Strade ferrate meridionali, della Società assicuratrice industriale». Le cariche accumulate intorno al 1935 gli valsero nello stesso anno la nomina a Cavaliere del lavoro. In un appunto a matita allegato al documento si fa riferimento, oltre ai nomi già citati di Volpi, Bottai e Borletti, anche al Principe di Scalea come possibile candidato a ricoprire il ruolo. Sulla figura di Pietro Lanza, Principe di Scalea (Palermo, 1963-Roma, 1938), si veda Varvaro, Paolo, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, vol. 63, 2004, *ad vocem*. Intorno al periodo di organizzazione dell'Esposizione «[...] la sua eclissi, accentuata anche da una grave malattia, lo allontanò dalla scena politica, salvo incarichi puramente onorifici (come la presidenza della Società geografica italiana e dell'Aeroclub d'Italia), se si eccettua la nomina a senatore nel 1929. Nel 1934 assunse anche la vicepresidenza del Senato: proprio in quell'aula l'anno successivo pronunciò il suo ultimo intervento politico, dedicandolo alla questione etiopica».

102 Volpi era anche presidente della Camera di Commercio Italo-Belga (l'attuale Camera di Commercio Belgo-Italiana).

forza»<sup>103</sup>. Il tentativo italiano di mostrare in campo internazionale i recenti effetti della politica corporativa, ossia dello «strumento con cui il fascismo si prefisse di mettere in relazione lo Stato autoritario e totalitario con la diversità e pluralità di interessi presenti nella società, espressi soprattutto dalle organizzazioni sindacali»<sup>104</sup>, si rivelò, paradossalmente, lo specchio fragile e incerto della politica del fascismo<sup>105</sup>.

Del resto sulla linea di una cauta sperimentazione si era incentrata l'intera operazione italiana (e dell'Esposizione in generale), a partire dalla messa in atto delle riforme concertate, dopo lunghe fasi di contrattazione, dagli stati riuniti nel Bureau International des Expositions, organismo internazionale che vide, tra le personalità che costituivano la delegazione italiana, la presenza di Giulio Barella, il cui ruolo fu determinante per il peso decisionale specifico dell'Italia nel cruciale periodo della riforma delle esposizioni e per le scelte e le indicazioni di merito e metodo nei riguardi delle grandi manifestazioni culturali fasciste (*in primis* la Triennale milanese) all'interno e fuori dai confini nazionali<sup>106</sup>. Sebbene l'Italia, insieme all'Albania, la Germania, il Belgio, la Spagna, la Francia, la Gran Bretagna e l'Irlanda del Nord, il Marocco, la Romania, la Tunisia, la Svezia e la Svizzera, fosse tra le prime nazioni ad aver

---

103 Santomassimo, Gianpasquale, *La terza via fascista. Il mito del corporativismo*, Carocci, Roma 2006, p. 33.

104 Gagliardi, Alessio, *Il corporativismo fascista*, cit., p. 82.

105 Idem, pp. 53, 66 e 225. L'ambigua e incerta posizione del fascismo viene messa in luce anche nella monografia di Gagliardi relativa al corporativismo: «La distanza fra le parole e le azioni, fra i programmi e le realizzazioni, d'altra parte, fu un dato ricorrente nel ventennio fascista: basti solo pensare alle politiche demografiche, al ruralismo, alla costruzione di un fascismo "oltremare" o al mito del "popolo in armi". [...] Su nessun'altra questione la distanza tra teoria e fatti fu rilevante come nel corporativismo. L'intervento dello Stato si svolse infatti prevalentemente al di fuori delle procedure e delle istituzioni corporative. La costruzione dell'apparato, poi, fu segnata da lentezze e contraddizioni: il Consiglio nazionale delle corporazioni, previsto dai regolamenti sindacali della legge del 1926, fu istituito solo nel 1930, con il compito di coordinare i lavori delle corporazioni, che però vennero costituite dopo altri quattro anni. Proprio l'enorme divario tra i programmi e le realizzazioni e l'indiscutibile pochezza di quest'ultime hanno impresso al corporativismo l'indelebile marchio del fallimento, probabilmente il maggiore e più appariscente del regime fascista. [...] La fase di maggiore intensità e apertura delle discussioni sul corporativismo si ebbe nella prima metà degli anni Trenta. Coincise quindi con gli anni della crisi economica e della costruzione delle istituzioni corporative e iniziò a segnare il passo con la guerra d'Etiopia e la svolta imperialista, cui fece da contrappunto, nella politica e nell'ideologia economica, l'adozione dell'indirizzo autarchico».

106 Sulla riforma del Bureau International des Expositions, di cui si è accennato nel capitolo 1, si veda Schroeder-Gudehus, Brigitte, *L'éducatif et le mercantile: La convention de 1928, les expositions et les foires*, cit., pp. 117-130.

firmato la Convenzione a Parigi il 22 novembre del 1928, si era spesa molto in una lunga operazione di negoziazione affinché, al momento della ratifica ufficiale nel 1931, venissero escluse dai provvedimenti e nella regolamentazione le voci riguardanti alcune tipologie precise di esposizioni e fiere nazionali. Avendo fallito, in una sorta di “quadruplica alleanza” con Germania, Gran Bretagna e Svizzera, nell’intento di trasferire la sede del Bureau International da Parigi a Ginevra, l’Italia riuscì tuttavia nell’obiettivo di disciplinare le norme in materia di esposizioni e fiere nazionali e internazionali<sup>107</sup>.

---

107 La documentazione generale relativa ai rapporti italiani con il Bureau International des Expositions è presente in ACS PCM, fascicolo n. 2042, anno 1934-36, sottofascicoli da 1 a 3. Se la presenza di Giulio Barella è molto intensa negli anni in questione, che precedono l’Esposizione Internazionale di Parigi del 1937 (sottofascicolo 2, *Regolazione delle esposizioni e mostre internazionali a Parigi*), al momento della firma e della ratifica della Convenzione e in tempi antecedenti rispetto all’Esposizione di Bruxelles, la carica di Vice-Presidente per l’Italia era ricoperta dall’On. Senatore Piero Puricelli (Milano, 1883- 1951), come si evince dal documento del 22 dicembre 1932 presente nel sottofascicolo *Regolazione delle esposizioni e mostre internazionali, Parigi*: «[...] Si comunica altresì che il Consiglio ha deciso che la Germania, la Francia, la Gran Bretagna e l’Italia conserveranno ancora per due anni il diritto di nominare ciascuna un Vice-Presidente. Si prega [...] di voler provvedere affinché sia designato il Vice-Presidente che dovrà rappresentare l’Italia in seno al Consiglio. Il R. Ambasciatore a Parigi ha fatto al riguardo osservare che questa carica è stata tenuta finora dall’On. Senatore Pucciarelli, la cui conferma sarebbe gradita». Presidente della delegazione italiana presso il BIE, al momento della ratifica della Convenzione, era Giovanni Belli, Ispettore Generale del Ministero dell’Economia Nazionale. Nel sottofascicolo 3, *Regolazione delle esposizioni e mostre internazionali, Parigi, Convenzione 22 nov. 1928*, in un appunto dell’Ottobre 1930 a S.E. il Capo del Governo si legge: «Ratifica della Convenzione con le seguenti riserve: 1. L’Italia dichiara che l’”Esposizione Triennale delle arti decorative e industriali moderne di Monza” ha carattere di Esposizione speciale, e, pertanto, non rientra tra quelle contemplate dalla Convenzione”». Questo aspetto scosse contemporaneamente anche l’ambiente interno sulla regolamentazione nazionale. A tal proposito intervenne anche il Cav. Fabio Majnoni, segretario generale dell’Unione delle fiere internazionali, che come si vedrà avrà un ruolo nevralgico anche nell’Esposizione belga e che a più riprese promosse una riforma in tal senso. Lo stesso Bottai, ancora Ministro delle Corporazioni, il 9 gennaio 1931 scriveva: «Questo Ministero [...] indisse il 3 corr. una riunione alla quale parteciparono, oltre che il rappresentante della Presidenza del Consiglio, e del Ministero degli Affari Esteri, nonché quello delle Corporazioni, i rappresentanti delle Confederazioni degli Agricoltori, dell’Industria e dei Commercianti, dell’Unione Internazionale delle Fiere (Comm. Majnoni), nonché delle tre Fiere Internazionali di Milano, Padova e Bari [...]. Le fiere sono essenzialmente dei mercati, si propongono cioè lo scopo di facilitare gli scambi, a differenza delle Esposizioni che si propongono di dimostrare i progressi conseguenti nelle varie branche della produzione [...]. I rappresentanti delle Fiere di Milano, Padova e Bari, nonché il rappresentante della Confederazione dei Commercianti fecero presente altresì l’opportunità che prima di pensare ad una regolamentazione internazionale, si provvedesse ad una disciplina interna delle Fiere, in guisa da evitare interferenze e soprattutto da impedire il sorgere di doppioni». Anche Francesco Barbaro (Fiera di Padova) così scriveva all’allora Ministro degli Esteri Dino Grandi l’11 luglio 1930: «In Italia si può asserire, senza tema di smentita, nessuna delle nostre Fiere può misurarsi nemmeno lontanamente con quelle di Parigi e di Lipsia e quella di Milano appena appena può tener testa a Praga e

In realtà, quindi, la presenza dell'Italia non fu affatto rapida, pur pensando ai rapporti essenzialmente distesi con il Belgio, ma fu invece frutto di un notevole sforzo diplomatico e di un sofferente sacrificio economico in un periodo sfavorevole anche per molte nazioni che parteciparono all'Esposizione, *in primis* quella ospitante. Allo stesso tempo anche l'atteggiamento di Mussolini nei confronti di tale partecipazione, se non fu ostativo, non fu nemmeno particolarmente entusiastico; se da una parte, infatti, lo studio della documentazione (in particolare quella, copiosamente presente, all'Archivio Diplomatico degli Affari Esteri di Roma, integrata con parte di quella presente presso l'Archive Général du Royaume a Bruxelles), emerge che Mussolini non si tirò indietro di fronte alla sfida che la presenza italiana all'Esposizione avrebbe comportato; dall'altra è inequivocabile la sua assenza non solo il giorno dell'inaugurazione, ma anche nelle altre date salienti che scandirono le iniziative dei padiglioni nazionali nella capitale belga. Il suo nome è a malapena menzionato nelle carte ufficiali e non sarà presente a Bruxelles il giorno dell'inaugurazione dell'Esposizione, né una sua visita sarà effettuata (o prevista) per l'intera durata della manifestazione<sup>108</sup>. Il delicato e dicotomico

---

Vienna. Tutte le Fiere Italiane hanno un difetto comune: nessuna è veramente specializzata, e quindi si fanno una spietata concorrenza che sarebbe bene evitare. Esse sono poi troppo numerose, quando si pensi che nella sola regione delle Tre Venezie oltre la più importante (quella di Padova) abbiamo: quelle di Bolzano, Verona e Fiume [...]. L'astro maggiore, Milano, comprenderebbe così come attualmente tutte le attività Internazionali nel vasto campo della sua Fiera Campionaria; gli astri minori come Padova e Bari verrebbero specializzate in un ramo principale dell'attività industriale internazionale».

108 *Livre d'Or*, cit., pp. 470-471: «Le 11 mai 1935 eut lieu, avec un cérémonial particulièrement fastueux, l'inauguration officielle des Pavillons italiens. Le comte Volpi di Misurata, commissaire général du Gouvernement italien et le comte de Rossi, commissaire général adjoint, reçurent leurs invités dans le grand hall du pavillon principal du "Littorio". Parmi les personnalités présentes, se trouvaient: du côté italien: L'ambassadeur d'Italie à Bruxelles et Mme Vannutelli Rey; le comte Saffi; M. Bottai, gouverneur de Rome; M. Biagi, sous-secrétaire d'Etat; M. Alfieri, ministre d'Etat; M. Bonomi, député; le comte Connestabile della Statta [sic]; M. Volpi, président de la Chambre de Commerce Italo-Belge; le comte Savorgnan de Brazza; le major Duca, attaché militaire; le capitaine Galliani, attaché de l'Air, le chevalier de Mohr, attaché de Presse à l'Ambassade d'Italie; M. Viciani, Président des Anciens Combattants italiens; M. Moneta, Cuturi, etc. [...] . Les invités furent accueillis par "La Marche Royale", "Giovinezza", et la "Brabançonne", exécutés par la musique des "balillas". Les associations d'anciens combattants avec leurs drapeaux ainsi que les représentants de la colonie italienne entouraient les commissaires généraux italiens. Le comte Volpi di Misurata, après avoir rendu hommage à M. Mussolini, proclama l'amour de l'Italie pour la Belgique: "L'Italie – déclara-t-il, aime la Belgique pour son courage et son ardeur au travail. Elle l'aime aussi à cause des liens dynastiques qui unissent les deux pays. La Belgique, dans des conjonctures particulièrement difficiles, a eu ce véritable héroïsme civique d'entreprendre et de réaliser

rapporto con la Francia, incarnato dalla coeva mostra *De Cimabue à Tiepolo* organizzata al Petit Palais, sembrò dunque imporre al Capo del Governo di trascurare gli impegni a Bruxelles per garantire la sua presenza a Parigi, lasciando a Giuseppe Bottai, nuovo Governatore di Roma in seguito a un ennesimo rimpasto di governo, e ai coniugi Umberto II, figlio del “diarca” Vittorio Emanuele III, e Maria José del Belgio, in nome dello stretto rapporto parentale che legava le due dinastie, la presenza istituzionale all’Esposizione (figg. 38-43)<sup>109</sup>.

Ritornando alla partecipazione effettiva dell’Italia, sebbene l’invito da parte del Belgio fu molto prematuro (si trovano notizie nel 1931, quando da poco tempo si erano chiusi i battenti delle esposizioni di Anversa e Liegi<sup>110</sup>), la

---

une Exposition qui est la plus belle du siècle. Aussi avons-nous donné à la Belgique une réponse dans le même style. Notre peuple a voulu synthétiser ici l’effort de toute la nation, conduite par le Duce, qui sert la paix du monde et la volonté de l’Europe de tenir son rang dans l’Univers entier. Nos meilleurs artistes ont tâché de rendre, dans ces palais, la réalisation du régime dans tous les domaines”».

109 La presenza di Giuseppe Bottai e dei sovrani viene salutata dai cronisti e dai cinegiornali; ad esempio i *reportage* dell’Istituto Luce registrano la presenza di Bottai nel filmato *Esposizione universale di Bruxelles. La solenne inaugurazione del padiglione del littorio 1935- D027305, b/n, sonoro, 10’12”*, di cui ho personalmente redatto la scheda tecnica con relativa bibliografia di riferimento: <https://luceperlaladidattica.com/2016/09/14/1935-lesposizione-universale-di-bruxelles-a-cura-di-serena-pacchiani/>; cfr. anche s.a., *M. Bottai et ses chemises noires*, in «Le Peuple», 12 mai 1935, p.2, col. 1; s.a., *Le gouverneur de Rome a Bruxelles*, in «La Dernière Heure», 11 mai 1935, p. 3, col. 2; P.B., *Chemises noires*, in «L’étoile Belge», 14 mai 1935, p. 2, col. 5. Sulla figura di Bottai si ritornerà nel paragrafo che analizza i padiglioni, in particolare quello Littorio e quello di “Roma e Arte”.

La presenza di Maria José venne registrata dai cronisti in, s.a., *La princesse Marie José de Piémonts à Bruxelles*, in «L’Eventail», 14 juillet 1935, p.1, col. 2-3. Il rapporto di Mussolini con la monarchia sabauda è ben delineato in Colombo, Paolo, *La monarchia fascista 1920-1940*, Il Mulino, Bologna 2010; sulla figura di Maria José e sui rapporti di Casa Savoia con il Belgio e con Mussolini è sempre valida la biografia di Petacco, Arrigo, *Regina: la vita e i segreti di Maria José*, Mondadori, Milano 1998 (I).

110 Ministero degli Affari Esteri, Roma, Archivio Storico Diplomatico (ASD), Direzione Generale Affari Economici, pos. 10, Belgio, sottofascicolo Expo. In un telesspresso del 16 ottobre 1931 anno IX del Ministero degli Affari Esteri al Ministero delle Corporazioni, a quello dell’Educazione Nazionale, alla R. Ambasciata Italiana e all’Istituto Nazionale Esportazione (n. 245628) si legge: «L’Ambasciata Reale del Belgio ha diretto a questo Ministero, circa l’argomento in oggetto, la nota verbale che qui appresso ho il pregio di trascrivere: “La Belgique célébrera en 1935 le cinquantenaire de la fondation de l’Etat du Congo et le centenaire de l’établissement des chemins de fer en Belgique, qui furent les premiers du continent européen. A l’occasion de ces anniversaires, une exposition internationale sera organisée dans le Royaume, à l’effet de convier toutes les Nations à participer à ces commémorations et aux festivités diverses qui les accompagneront. La Belgique, pacifique et industrielle, sera fière de montrer au monde l’oeuvre accomplie en un siècle de libre travail et, désireuse de continuer à progresser, elle sera heureuse de pouvoir apprécier les derniers progrès réalisés par les autres nations dans les différents domaines de leur activité. L’Ambassade de Belgique à l’honneur d’inviter le

notizia dell'ufficializzazione della partecipazione italiana venne diramata ai quotidiani solo nell'ottobre 1934<sup>111</sup>, peraltro in una curiosa coincidenza con l'improvviso ritiro della Germania, a progetto ultimato e a fondamenta quasi già gettate<sup>112</sup>.

Fu proprio il Ministero delle Corporazioni, dal quale dipese l'intera operazione partecipativa, in effetti a dare i primi pareri ostativi, adducendo enormi difficoltà economiche che impedivano il reperimento dei fondi necessari (ossia almeno tre milioni di lire), per mettere in moto la macchina organizzativa; ma il coriaceo ambasciatore italiano in Belgio, Luigi Vannutelli Rey (1880-

---

Gouvernement Royal italien à participer à l'Exposition universelle et internationale qui aura lieu à Bruxelles en 1935. [...] ». Prego l'E.V. di farmi conoscere, con cortese sollecitudine, il proprio avviso circa l'opportunità di una partecipazione ufficiale italiana alla Esposizione sopra menzionata. Unisco, ad ogni buon fine, il programma di cui nella sopra riprodotta Nota Verbale. f.to Ciancarelli». Nella Nota Verbale menzionata da Ciancarelli, datata addirittura 8 dicembre 1926, è presente un elenco di esposizioni belghe già programmate a cui l'Italia era (e sarebbe stata) chiamata a partecipare: «1. Anvers 1930: Exposition Internationale Coloniale, Maritime et d'Art Flamand; 2. Liège 1930: Exposition Internationale de la Grande Industrie et des Sciences qui s'y rattachent. Exposition d'art wallon; 3. Bruxelles 1930: Exposition centennale de l'Art belge 1830-1930; 4. Bruxelles 1935: Exposition Universelle et Internationale». In risposta alla Nota Verbale e alla lettera del 1931, il 9 gennaio 1932 perveniva una prima, cauta ed evasiva lettera di risposta: «[...] il R° Ministero degli Affari Esteri ha l'onore di recare a conoscenza dell'Ambasciata Reale del Belgio che i Regi Dicasteri hanno preso atto con viva simpatia del contenuto della Nota Verbale stessa ed hanno fatto presente che un esame completo e definitivo sulla questione della partecipazione italiana alla esposizione Universale ed Internazionale che avrà luogo a Bruxelles nel 1935 non può ancora venir fatto data la distanza di tempo così notevole dalla data della manifestazione. Ciò stante il R° Ministero degli Affari Esteri si riserva di far conoscere all'Ambasciata Reale del Belgio, appena possibile, le definitive determinazioni che saranno adottate al riguardo».

111 s.a., *La partecipazione dell'Italia alla Mostra universale di Bruxelles*, in «Il Messaggero», 21 ottobre 1934, anno X, pp. nn.: «Il 29 aprile 1935 sarà inaugurata a Bruxelles una Esposizione universale e internazionale, la prima del genere che si terrà in Europa dopo la guerra. A questa Esposizione, che avrà un carattere di vastità eccezionale, [...] l'Italia parteciperà in modo degno. Reduce in questi giorni da un sopralluogo a Bruxelles, il Conte Volpi – Commissario Generale per l'Italia – ha consentito a dare qualche notizia intorno alle grandi linee nelle quali si inquadrerà la partecipazione italiana a questa grande manifestazione. [...] Ma la parte principale della Sezione italiana sarà costituita dal gruppo autonomo dei padiglioni, che avrà importanza adeguata a quelli delle altre maggiori nazioni. L'Italia, nei 25.000 mq che s'è fatta assegnare avrà l'esposizione più viva sia dal punto di vista artistico che da quello dell'ubicazione».

112 La rinuncia della Germania viene formalizzata il 20 novembre 1934 XIII, come si legge in ASD, Direzione Generale Affari Economici, pos. 10, Belgio, sottofascicolo Expo. Nel telegramma dattiloscritto di due pagine, trascritto da Cerruti, Regia ambasciata di Berlino, n. 11520 P.R., si legge: «Questo Ministero del Belgio mi ha informato ieri che il Governo del Reich ha dichiarato ufficialmente di essere costretto a ritirare la propria adesione all'Esposizione Internazionale di Brusselle, non essendogli possibile di procurarsi il quantitativo necessario di valute estere». Cenni sulla mancata partecipazione della Germania sono contenuti nel Capitolo 1.

1968)<sup>113</sup>, fin dai primi colloqui con i commissari belgi tenne a sottolineare la strategica rilevanza dell'Italia all'Esposizione, soprattutto in un potenziale confronto-scontro con la Francia, verso cui erano tesi notevoli sforzi diplomatici da parte della nazione italiana<sup>114</sup>.

Già nei primi mesi del 1933, come farà in altre numerose occasioni (per il cosiddetto “accaparramento” del terreno)<sup>115</sup>, l'ambasciatore, e per precisione il suo vicario Paolo Vescovali, Direttore del Servizio Commerciale della Reale Ambasciata di Bruxelles, si rivolgeva al Ministero degli Affari Esteri e a quello delle Corporazioni con queste parole: «Il Commissariato Generale del Governo belga ed il Comitato esecutivo nominato dal Governo belga per l'organizzazione della grande Esposizione Universale di Internazionale del 1935 in Bruxelles hanno cominciato ad occuparsi attivamente per quanto riguarda la realizzazione delle partecipazioni straniere. [...] Ritenendolo opportuno ho avuto una conversazione col Commissario Generale Conte Adrien Van der Burch, il quale mi ha cortesemente fornito alcune informazioni che ritengo interessanti per lo studio preliminare della eventuale partecipazione italiana. Le classi generali che avranno maggiore sviluppo sono le seguenti: trasporti-elettricità-belle arti. Una grandiosa e modernissima stazione sarà installata, con tutti i servizi accessori, nella grandiosa hall centrale [...]. L'elettricità occuperà un grande “Palazzo”, dove figureranno tutte le sue applicazioni industriali, scientifiche e commerciali; l'illuminazione elettrica sarà profusa in modo eccezionale a mezzo di tutti i più recenti e originali

---

113 Giordano, Giancarlo, *Storia diplomatica del patto a quattro*, Franco Angeli, Roma 2000, p. 51. Vannutelli Rey fu ambasciatore del Belgio dal 1932 al 1939, dopo Praga (1928-1930) e Varsavia (1931-1932).

114 Si veda a tal proposito, De Felice, Renzo, *Mussolini e il fascismo*, cit., in particolare il capitolo *Alla ricerca di una politica estera fascista*, pp. 323-533.

115 ASD, Direzione Generale Affari Economici, pos. 10, Belgio, sottofascicolo Expo. La questione della scelta del terreno per le nazioni straniere emerse già all'inizio del 1933, come si legge nel dattiloscritto del 1 marzo 1933, dall'Ambasciata del Belgio a quella italiana: «A la demande du Ministère des Affaires Etrangères l'Ambassade de Belgique a l'honneur de rappeler au bon souvenir du Ministère Royal des Affaires Etrangères l'invitation qui lui a été adressée de participer à l'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles en 1935. Le Comité organisateur de cette manifestation estime qu'il est en effet le temps pour les pays étrangers de se prononcer en principe sur la question de leur participation car la Direction de l'Exposition compte procéder à un premier lotissement général des terrains cours de l'été, et les pays invités seront admis à faire choix des emplacements nécessaires à leur section nationale éventuelle dans l'ordre des adhésions et de l'envoi des délégués sur place qui viendraient prendre tout au moins options sur ces emplacements».

sistemi. La classe delle Belle Arti comprenderà principalmente l'arte antica del XV°, XVI° e XVII° secolo. Il Conte Van der Burch mi ha riservatamente detto che la Francia vuol prendersi, in occasione di questa Esposizione Universale, una brillante rivincita sulla sua limitata partecipazione alle Esposizioni del 1930 in Anversa ed a Liegi dove fu notevolmente superata dalle partecipazioni inglese ed italiana; la Francia ha già nominato il Presidente di un Comitato esecutivo nella persona del signor Bourdet dell'Ufficio permanente per le Esposizioni all'estero, in Parigi. Il Commissario Generale del Governo francese sarà nominato a giorni; il Sigr. Bourdet sta già esaminando i terreni riservati alle sezioni straniere per accaparrarsi la migliore situazione topografica per la costruzione dei padiglioni francesi. Tanto che il Commissariato Generale quanto il Comitato esecutivo hanno iniziato una serie di conferenze a scopo di propaganda, negli ambienti industriali e commerciali del Belgio invitandovi anche le rappresentanze diplomatiche, consolari e commerciali straniere»<sup>116</sup>.

---

116 ASD, Direzione Generale Affari Economici, pos. 10, Belgio, sottofascicolo Expo, lettera dattiloscritta di tre fogli inviata da P. Vescovali al Ministero degli Affari Esteri e al Ministero delle Corporazioni, 6 aprile 1933. A questo appello si aggiungono altre lettere dal simile tono, reperite nello stesso sottofascicolo, come quella del 26 maggio 1933 inviata da Vannutelli Rey al Ministero degli Affari Esteri: «[...] non ho mancato di fare le pratiche necessarie presso il Commissariato Generale del Governo belga per l'Esposizione in oggetto, per rendere possibile il tempestivo accaparramento di quella che a mio giudizio è la migliore zona del terreno destinato a ricevere i padiglioni delle partecipazioni straniere. [...] L'ubicazione della zona in parola non potrebbe essere migliore: infatti essa trovasi di fronte al "Vieux Bruxelles", ricostruzione artistico-storica che costituirà la più grande attrazione per tutti i visitatori dell'Esposizione; inoltre essa è completamente isolata e circondata da giardini e da bosco, ciò che costituisce grande vantaggio per la visibilità, la circolazione dei visitatori, la sorveglianza esterna e le sistemazioni interne. Mi è stata verbalmente garantita una "opzione" di due mesi per tale terreno, ma occorrerebbe che il più rapidamente possibile ne facessi per iscritto la richiesta a nome dell'Ente italiano competente e ne ricevesti conferma parimenti per iscritto, giacché altri paesi, specialmente la Francia, vorrebbero assicurarsi l'accaparramento dell'area stessa. Secondo il regolamento generale dell'Esposizione [...] i terreni per le partecipazioni straniere sono concessi gratuitamente – e preparati per le costruzioni – col solo impegno di essere restituiti nelle stesse condizioni in cui furono consegnati. Nessuna tassa grava su di essi e lo stile delle costruzioni è di libera scelta dei partecipanti. Se l'E.V. me ne darà l'autorizzazione telegrafica, domanderò l'opzione promessami con decorrenza dal 15 maggio e mi permetto di insistere sull'urgenza di assicurarci la possibilità di disporre del miglior terreno, anche per la considerazione che l'Italia sarebbe la prima Nazione a fare un passo che non mancherebbe di aver qui simpatiche ed utili ripercussioni». Nei mesi di maggio, giugno e luglio 1933 si moltiplicarono le lettere e i telegrammi da parte dell'Ambasciata Italiana in Belgio per sollecitare una rapida risposta di conferma; risposta che, se non fu di diniego totale, rimase pur sempre evasiva. Nella missiva del 19 luglio 1933 l'Ambasciatore ribadisce e aggiunge: «Lasciando scadere il 5 settembre p.v. l'opzione ottenuta dal Comitato Generale Esecutivo dell'Esposizione per il terreno ritenuto

Per tutta risposta i Ministeri in questione, compreso quello dell'Educazione Nazionale che declinò la propria responsabilità<sup>117</sup>, replicarono presentando come limiti oggettivi quelli che Vescovali esponeva come potenzialità e punti di buona riuscita dell'Italia all'Esposizione: «Questo Ministero ha preso nella più seria considerazione quanto il R. Ambasciatore a Bruxelles ha prospettato con suo rapporto n. 1419/389 n.6 u.s., qui trasmesso da codesto R. Ufficio col telesspresso a cui si risponde, circa l'opportunità di prendere al più presto possibile, una decisione circa l'eventuale partecipazione ufficiale dell'Italia all'Esposizione Universale ed Internazionale che si terrà a Bruxelles nel 1935. Non sembra allo scrivente che una siffatta decisione si possa prendere, a due anni dall'inizio della predetta manifestazione, impegnandosi, sin d'ora, per la prenotazione di un terreno, sia pure a titolo gratuito; giacché non è possibile prevedere quali saranno le condizioni del bilancio a quell'epoca. A giudicare da analoghe manifestazioni tenutesi pochi anni or sono; e cioè, dalle partecipazioni ufficiali italiane alle Esposizioni Internazionali di Barcellona, Liegi ed Anversa, la spesa per una nostra degna partecipazione all'Esposizione Universale Internazionale di Bruxelles potrebbe

---

il più adatto per la costruzione di un padiglione italiano, esso sarebbe immediatamente accaparrato da altra Nazione, essendo già stato ricercato per gli incontestabili vantaggi che offre. Ritengo pertanto indispensabile sia da punto di vista del nostro prestigio, sia da quello della propaganda per la nostra produzione nazionale, che esso non ci sfugga e prego prendere e comunicarmi d'urgenza una decisione favorevole. [...] Confermata l'opzione si avrebbe tutto il tempo necessario per la redazione del progetto del padiglione e costruzione relativa. E se lo studio di tale progetto potesse essere iniziato e compiuto rapidamente, si potrebbe provvedere con calma e con tutte le cautele necessarie, tecniche e finanziarie, alla sua attuazione evitando così i gravi inconvenienti ed i sensibili aumenti di spese che sempre si verificano in simili occasioni quando si arriva in ritardo. È sempre per queste considerazioni che, non appena il R<sup>o</sup> Governo avrà deciso di profittare della concessa opzione, converrà inviare qui, senza indugio, anche prima della scadenza del 5 settembre, un tecnico designato a raccogliere sul posto tutti i dati di dettaglio necessari e prendere gli indispensabili accordi col Servizio tecnico dell'Esposizione. E faccio osservare che, dato il clima del Belgio, la costruzione dei padiglioni dovrebbe essere iniziata al più tardi in aprile o maggio 1934 in modo che essi possano essere ultimati, se non rifiniti e decorati all'esterno ed all'interno, all'inizio dell'inverno 1934-35, l'Esposizione inaugurandosi nel maggio 1935».

117 ASD, Direzione Generale Affari Economici, pos. 10, Belgio, sottofascicolo Expo, lettera dattiloscritta del Ministero dell'Educazione Nazionale, 27 aprile 1933 prot. n. 3526, indirizzata al Ministero degli Affari Esteri in risposta a un foglio dell'8 marzo 1933: «Questo Ministero, anche in relazione a quanto fu fatto presente dal R. Ambasciatore di Bruxelles, [...] non ritiene di poter prendere alcuna iniziativa in merito alla partecipazione alla Esposizione universale e internazionale di arti, scienze e industrie, indetta a Bruxelles per l'anno 1935, in quanto soltanto la Presidenza del Consiglio dei Ministri potrà adottare una decisione in proposito. Si resta in attesa di conoscere da codesto On. Ministero le eventuali determinazioni della Presidenza anzidetta».

essere difficilmente inferiore alle Lit. 3.000.000. Ciò dato, questo Ministero, nei limiti della propria specifica competenza, esprime il parere che convenga, per ora, rinviare ogni definitiva decisione in ordine a una eventuale partecipazione ufficiale dell'Italia alla predetta Esposizione; a meno che considerazioni di carattere politico, che esulano dalla competenza di questo Ministero, dovessero consigliare di seguire una diversa via»<sup>118</sup>.

Se da una parte grazie al suo abile e attivo interessamento il diplomatico italiano riuscì ad ottenere dal Commissariato belga una proroga di due mesi (entro il mese di settembre 1933<sup>119</sup>) per la scelta e la conferma del lotto di terreno verbalmente promesso, dall'altra tuttavia il terrore di non riuscire a convincere i Ministeri deputati e soprattutto l'orgoglio di sfigurare di fronte alla Francia, alla Germania e ad alcune delle altre nazioni partecipanti, lo spinsero a scrivere direttamente a Mussolini, implorando una sua urgente risposta. Con tali ridondanti parole, il 10 agosto del 1933, l'Ambasciatore si rivolgeva al duce: «Signor Ministro, l'Esposizione Universale che avrà luogo a Brusselle fra un anno e mezzo, nel 1935, sarà di un'importanza rilevante e l'Italia dovrà figurarvi in primissima linea, alla pari degli altri più grandi paesi del mondo. Base di una degna partecipazione essendo la scelta accurata di un buon terreno nel piano della mostra e del suo tempestivo accaparramento, non ho mancato di ricercare e segnalare un lotto in ottima posizione, per il quale i Regi Ministeri degli Esteri e delle Corporazioni hanno già chiesta, su mio suggerimento, un'opzione di due mesi e mezzo [...]. Nel frattempo, però, avendo il Ministero delle Corporazioni fatto presente che non è in grado di imputare sul proprio bilancio la somma di 3 milioni di lire considerata

---

118 ASD, Direzione Generale Affari Economici, pos. 10, Belgio, sottofascicolo Expo, lettera dattiloscritta di due pagine del 26 maggio 1933, prot. n. 2331 da parte del Ministero delle Corporazioni al Ministero degli Affari Esteri.

119 ASD, Direzione Generale Affari Economici, pos. 10, Belgio, sottofascicolo Expo, lettera dattiloscritta del 20 giugno 1933 da parte di Van der Burch a Vannutelli Rey: «Monsieur l'Ambassadeur, En réponse à l'aimable communication de Votre Excellence, n. 1924/B.10, du 15 juin courant, j'ai l'honneur de La remercier très vivement d'avoir bien voulu me confirmer la demande d'option de Son Gouvernement [...] M'étant mis en rapport immédiatement avec le Comité Exécutif de l'Exposition, j'ai le très grand plaisir de confirmer, à mon tour, à Votre Excellence, que l'option demandée Lui est accordée pour 2 ½ mois, à dater de ce jour, laps de temps pendant lequel mes services seront à Sa disposition pour les études à faire en vue de la meilleure utilisation du terrain visé. Il y a notamment des possibilités d'issues très intéressantes à envisager, à propos desquelles l'architecte en chef m'a déjà fait plusieurs suggestions».

indispensabile per una degna partecipazione, il Ministero degli Esteri è stato costretto ad insistere presso quello delle Finanze per un contributo straordinario nella cifra predetta. E, siccome il tempo stringe e area surriferita, essendo fra le migliori e perciò desideratissima, sarebbe immediatamente accaparrata dalla Francia (come non ho mancato di segnalare con mio telegramma per corriere del 26 luglio u.s.) qualora noi non confermassimo la nostra opzione [...]; mi permetto sollecitare da Vostra Eccellenza tale conferma che ci assicurerebbe comunque l'area, salvo a trovare in seguito i fondi necessari per metterla in valore. Con devota osservanza»<sup>120</sup>.

Sebbene Mussolini avesse concesso un parere positivo il 1 giugno del 1933, parere confermato alla metà di agosto (“a Bruxelles si deve andare”<sup>121</sup>), i

---

120 ASD, Direzione Generale Affari Economici, pos. 10, Belgio, sottofascicolo Expo. Lettera dattiloscritta del 10 agosto 1933 dall'Ambasciatore Vannutelli Rey a Mussolini. Nella lettera si fa già riferimento alla missiva del 26 luglio del 1933 (che a sua volta ricalca una del 1 giugno dello stesso anno), effettivamente presente tra le carte dell'archivio, nella quale peraltro l'Ambasciatore, preoccupato, riferiva «[...] che numerosa delegazione francese ha soggiornato testé a Brusselle allo scopo di accaparrare aree migliori per Esposizione 1935 fra di cui desideratissima è quella per la quale noi abbiamo ottenuto opzione». Le preoccupazioni nazionaliste, già espresse in queste e in alcune delle precedenti missive analizzate, sono vivacemente ribadite prima, durante e anche in seguito all'ormai rinomato “accaparramento” del lotto. Il 19 giugno del 1933 veniva comunicato che la Lettonia, futura “dirimpettaia” dell'Italia all'Esposizione belga, aveva già annunciato la sua partecipazione; l'Ambasciatore italiano a Riga dal 1933 al 1936, Giorgio Francesco Mameli, registrava: «Il Consiglio dei Ministri ha approvato la partecipazione ufficiale della Lettonia all'Esposizione di Bruxelles del 1935». Il 13 dicembre 1933 l'Ambasciata del Belgio a Roma riferiva al Ministero degli Affari Esteri: «Se référant à la Note Verbale du 9 Janvier 1933, P.E. n°200710/2, l'Ambassade de Belgique a l'honneur de faire savoir au Ministère Royal des Affaires Etrangères que les pays suivants ont notifié leur participation à l'Exposition Internationale de Bruxelles 1935: la France, le Maroc, la Tunisie, la Tchecoslovaquie, la Lettonie et la Hongrie. D'autre part, la Grèce, le Chili, l'Égypte et la Rhodésie du Sud ont notifié leur adhésion en principe». Il 12 febbraio 1934, quando la decisione si faceva sempre più urgente e irrevocabile, Vannutelli Rey scriveva: «La Francia ha già nominato il proprio Commissario Generale nella persona del sig. Chaumet, Direttore del Personale e dell'Espansione Commerciale al Ministero del Commercio e dell'Industria e una speciale Commissione è già in funzione per l'organizzazione pratica della Mostra francese. La Germania ha già inviato sul posto una Commissione con pieni poteri allo stesso scopo ed altri paesi minori hanno pure proceduto con analoga sollecitudine». Il 22 marzo del 1934 Paolo Vescovali scriveva: «Onoromi informare che, dopo la Francia ed altri Paesi minori, anche la Germania ha provveduto alla costituzione del Commissariato Generale, e dipendenti Servizi, per l'Esposizione in oggetto nominata. È stato nominato a Commissario del Reich il Dr. Matheis, Geheimregierungsrat, ed a Vice Commissario Generale il Dr. Barheus, referendario al Ministero della Educazione Fisica e della Propaganda. I lavori del “Palais de la France” sono vigorosamente iniziati, quelli per il Palazzo della Germania lo saranno immediatamente; anche le costruzioni dei Paesi minori sono iniziate».

121 ASD, Direzione Generale Affari Economici, pos. 10, Belgio, sottofascicolo Expo, lettera dattiloscritta del 22 agosto 1933/XI, dattiloscritto del Ministero degli Affari Esteri, nella persona di Domenico De Facendis, al Sottosegretario (probabilmente della Presidenza del

Ministeri chiamati a rispondere dei finanziamenti continuarono tenacemente a impedire l'erogazione dei finanziamenti; ancora alla fine del 1933, nonostante l'Ambasciatore avesse ottenuto garanzia di un'ulteriore proroga nella prenotazione del lotto alla fine di ottobre<sup>122</sup>, «[...] alla nuova scadenza suddetta, dietro istruzioni di S.E. il Ministro, cui la questione venne nuovamente sottoposta, il R. Ambasciatore a Bruxelles fu autorizzato a confermare l'opzione per il terreno, facendo tuttavia intendere che tale conferma non doveva significare impegno per il nostro futuro intervento, circa il quale sarebbero state prese in seguito le determinazioni del caso»<sup>123</sup>.

Tale accettazione con riserva permise al Ministero di guadagnare tempo sufficiente per mettere in campo le risorse necessarie, così da poter concedere finalmente, solo nei mesi di marzo e aprile del 1934<sup>124</sup>, i tre milioni sufficienti

---

Consiglio): «Come risulta dall'ultimo appunto in data 1 giugno S.E. il Capo del Governo approvava la nostra partecipazione all'Esposizione Universale Internazionale di Brusselle del 1935 che, posta sotto l'Alto Patronato delle LL.MM. i Sovrani del Belgio, sembra debba avere una eccezionale importanza [...]. Portata a conoscenza la decisione di S.E. il Capo del Governo ai Ministeri interessati, quello delle Corporazioni ha fatto presente di non poter far fronte ad una tale spesa mediante i fondi ordinari del suo bilancio e quello delle Finanze, nonostante rinnovate insistenze, ha fatto conoscere di non poter consentire assegnazioni straordinarie. [...] Poiché S.E. il Capo del Governo ha, in massima, deciso che a Bruxelles si deve andare, e poiché, infatti, è da prevedere che difficilmente l'Italia, sempre dignitosamente presente in simili manifestazioni di risonanza mondiale, potrebbe astenersene, anche per ragioni di generale convenienza politica nei riguardi del Belgio, sarebbe poi spiacevole se, esitando ora, perdessimo l'occasione di piazzarci decorosamente. L'Ufficio sarebbe perciò d'avviso di dare istruzioni al Regio Ambasciatore affinché l'area prescelta rimanga assegnata all'Italia. Fino al 1935 vi è margine di tempo per il riesame della questione finanziaria».

122 ASD, Direzione Generale Affari Economici, pos. 10, Belgio, sottofascicolo Expo, telegramma del 1 settembre 1933 di Vanutelli Rey: «Dietro mie vivissime insistenze il Commissario Generale ha consentito a prorogare la nostra opzione per il terreno da noi prescelto nell'Esposizione Universale del 1935 fino al 31 ottobre p.v. Ritengo superfluo insistere perché la nostra decisione, che mi auguro affermativa, intervenga entro detto termine, il quale indubbiamente non sarà più prorogabile».

123 ASD, Direzione Generale Affari Economici, pos. 10, Belgio, sottofascicolo Expo, lettera dattiloscritta di tre pagine della Direzione Generale Affari Esteri Ufficio IV, "Appunto per il Gabinetto", del 14 dicembre 1933, con apposizione a penna in corsivo: «appunto fatto a seguito di telefonata in data 13 dicembre del Ministro D'Ajeta, Segretario di S.E. Aloisio, il quale desidera essere informato d'urgenza dello stato della pratica, dovendo al riguardo conferire con S.E. il Ministro».

124 ASD, Direzione Generale Affari Economici, pos. 10, Belgio, sottofascicolo Expo. La decisione favorevole del Ministero delle Corporazioni e lo stanziamento dei fondi (in due *tranches* di un milione e mezzo ciascuna) venne elaborata appunto nella primavera del 1934. Il 1 marzo 1934 il Ministero delle Corporazioni «[...] si è pronunciato in senso favorevole al nostro intervento, ed ha dato soltanto parere in massima contrario all'idea manifestata dal R. Ambasciatore a Bruxelles, dietro suggerimento del Presidente del Comitato Esecutivo della Fiera, di una nostra partecipazione ad una Mostra Siderurgica da tenersi in un padiglione speciale e comune a tutti i paesi partecipanti». Il 6 marzo 1934 il

a salvare l'Italia da una pessima reputazione internazionale; anche in questa occasione tuttavia non si fecero attendere le preghiere e le pressioni per

---

Ministero delle Finanze opponeva «un reciso diniego. Sottoposta nuovamente in data 1° corrente la questione a S.E. il Capo del Governo, questi ha confermato la sua decisione favorevole ed ha disposto che si richiedano alle Finanze i fondi necessari, da stanziarsi in due esercizi»; peraltro, all'incirca nello stesso periodo (in un dattiloscritto dalla data non specificata), si ribadiva che Mussolini avrebbe dato il benestare alla partecipazione dell'Italia non solo all'Esposizione brussellese del 1935, ma anche che «[...] per la Fiera di Budapest si comunicò alla Legazione di Ungheria a Roma e alla R. Legazione a Budapest la decisione favorevole all'intervento; per la Fiera di Salonicco si richiedeva la somma necessaria (£ 200.000) al fondo delle imprevidenze del bilancio generale. Le pratiche relative col R. Ministero delle Finanze sono in corso». Il 26 marzo 1934 Vannutelli Rey scriveva a Francesco Jacomoni: «Caro Jacomoni, recando stasera alla firma di S.E. Suvich la relazione per la nostra partecipazione all'Esposizione Universale di Brusselle (che del resto è già decisa in senso affermativo da S.E. il Capo del Governo), abbia la cortesia di fargli presente l'estrema urgenza della pratica. Le altre nazioni stanno già costruendo i loro padiglioni e noi rischiamo di fare una pessima figura in un paese, dove il nostro prestigio è in rialzo, se indugieremo [sic] ancora. Grazie e mi creda suo aff.mo». Sulla figura di Francesco Jacomoni (Reggio Calabria, 1893- Roma, 1973), si veda Grassi Orsini, Fabio, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, vol. 62, 2004, *ad vocem*. Nel periodo a cavallo dell'organizzazione dell'Esposizione, come si legge, Jacomoni: «[...] sposò Maja Cavallero, figlia del generale (poi maresciallo) Ugo; in quello stesso anno Grandi, nominato ambasciatore a Londra, lo avrebbe voluto al suo fianco ma Aloisi, nuovo capo di gabinetto con Mussolini ministro, ne ostacolò il trasferimento considerandolo insostituibile presso il gabinetto – centro motore dell'attività politica del ministero dopo l'abolizione della segreteria generale –, quale preciso esecutore delle sue istruzioni, e in grado di tenerlo informato della situazione a Roma, mentre egli era principalmente impegnato a Ginevra presso la Società delle Nazioni. Nell'agosto 1936, lo Jacomoni, divenuto in giugno Galeazzo Ciano ministro degli Esteri, fu destinato a Tirana». Il 27 marzo 1934 il Sottosegretario agli Affari Esteri Suvich scriveva alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, quasi per trovare supporto e conferma: «Questo Ministero ritiene che, difficilmente, o con molto ritardo, la Finanza stessa ritornerebbe sulla sua decisione negativa, senza un intervento di codesta On. Presidenza. Si ricorda a tale proposito il precedente analogo della Esposizione di Chicago, in cui venne seguito tale procedimento». In un comunicato del 13 aprile 1934 il Ministero degli Affari Esteri comunicava, sulla base di un provvedimento del 10 aprile della Presidenza del Consiglio: «In relazione alle determinazioni di S.E. il Capo del Governo circa l'assegnazione in due esercizi del fondo di lire 3 milioni per la partecipazione italiana all'Esposizione Internazionale di Bruxelles del 1935, il Ministero delle Finanze ha testé disposto che venga fatto luogo in occasione di un prossimo provvedimento, per l'esercizio in corso, allo stanziamento della prima metà del fondo suddetto. La relativa iscrizione verrebbe disposta nel bilancio del Ministero degli Affari Esteri». Su Jacomoni si veda anche, Garzarelli, Benedetta, *Parleremo al mondo intero. La propaganda del fascismo all'estero*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2004, in particolare il paragrafo *Gli studi del ministero degli Affari Esteri* alle pp. 24-28: «Proprio al giugno 1933, a ridosso dei richiami di Renzetti e Barduzzi, risale una prima considerazione ministeriale sul bisogno di implementare la propaganda indirizzata alle opinioni pubbliche straniere. [...] L'azione destinata agli ambienti stranieri, diversa da quella diretta alle collettività di emigrati italiani, già svolta con efficacia dalla Direzione degli italiani all'estero, non era ancora [...] sufficientemente organizzata. Cuturi [Antonio, funzionario della Direzione Affari Economici del Ministero degli Affari Esteri] ricordò i numerosi organismi che in vario modo operavano in questo campo: il Commissariato per il turismo, il ministero delle Corporazioni, il Pnf e i Guf, l'Istituto Luce, l'Eiar, l'Infc. Di questi, però, solo il Commissariato per il turismo era già posto sotto l'egida del ministero. [...] Alla relazione di Cuturi seguirono nuovi studi ad opera del gabinetto, redatti per la gran parte dal vicecapo Francesco Jacomoni, nell'intento di trovare una risposta alle ormai riconosciute esigenze di coordinamento della propaganda all'estero».

ottenere il finanziamento. Una lettera di Ottone Schanzer, incaricato dal Ministero delle Corporazioni (Direzione generale del commercio), e fratello del noto senatore Carlo (1865-1953), il 17 febbraio scriveva di suo pugno, probabilmente alla Presidenza del Consiglio, sull'opportunità della partecipazione, pur ribadendo, paradossalmente, lo scarso interesse da parte delle Corporazioni stesse e sottolineando la ferma rinuncia almeno all'intervento nel padiglione comune della siderurgia: «Signor Ministro, Il Gr. Uff. Angiolotti mi incarica di rivolgermi direttamente a Lei per una quistione internazionale che ci mette di grave imbarazzo. Si tratta della famosa partecipazione alla Esposizione Universale di Bruxelles del prossimo anno 1935. Come Ella, forse, ricorderà, in seguito all'interessamento di codesto Ministero, questo delle Corporazioni fece presente [...] che dal punto di vista commerciale l'Esposizione di Bruxelles non presentava, per noi, alcun particolare interesse; e che quindi, considerate anche le attuali condizioni del bilancio, esso Ministero riteneva che sarebbe stato più opportuno rinunciare al nostro intervento. Senonché codesto On. Ministero [...] faceva noto che S.E. il Capo del Governo era favorevole a un nostro intervento e che aveva disposto che il R. Ambasciatore a Bruxelles fosse autorizzato a fissare il terreno per l'erezione di un Padiglione Italiano. [...] Frattanto, di recente, il R. Ambasciatore a Bruxelles rivolgendosi a codesto On. Ministero e, per conoscenza, al nostro, per far presente che sarebbe stata assai gradita una partecipazione in grande stile delle industrie metallurgica, siderurgica e meccanica; ma che, siccome tale mostra, dato il volume delle merci da esporre, non avrebbe verosimilmente potuto aver luogo nel Padiglione italiano generale, occorreva prenotare un apposito terreno»<sup>125</sup>.

Il lungo lavoro diplomatico di Vannutelli Rey venne dunque condotto a felice conclusione, portando l'Italia alla scelta del terreno così ambito e dalla disposizione così felice, che sin dall'inizio delle contrattazioni fu esattamente il lotto trapezoidale di circa venticinque mila metri quadrati tra l'Avenue du Gros Tilleul e il Boulevard du Centenaire, sul quale vennero studiati e eretti in tutta

---

125 ASD, Direzione Generale Affari Economici, pos. 10, Belgio, sottofascicolo Expo, lettera autografa di otto pagine di Ottone Schanzer, 17 febbraio 1934.

velocità i padiglioni ufficiali di cui si tratterà più diffusamente nel capitolo dedicato all'architettura italiana all'Esposizione.

Sul vasto terreno conquistato attraverso la trattativa diplomatica, l'Italia si trovò a dover concepire, progettare e realizzare il programma espositivo che la Società dell'Esposizione belga imponeva, rispettando il duplice tema della colonizzazione e dei trasporti; tema che l'Italia rispettò parzialmente e che declinò secondo varie modalità. Nel perimetro dei venticinquemila metri quadrati che vennero concessi a Volpi di Misurata e all'organizzazione intera<sup>126</sup>, ben uno in più rispetto alla Francia, elemento che la stampa dell'epoca tenne a sottolineare in una continua gara al rialzo fra le due nazioni<sup>127</sup>, l'Italia decise di erigere non un solo padiglione, secondo la tradizione delle esposizioni, ma arrivò progressivamente ad aumentarne il numero fino a raggiungere la straordinaria quota di quindici padiglioni complessivi, mantenendo tuttavia l'accento su alcuni di essi, ritenuti certamente i più significativi per importanza e contenuto<sup>128</sup>. Durante tutte le fasi di mediazione diplomatica per l'acquisizione del terreno, pur nell'incertezza della partecipazione, venne parallelamente portato avanti lo studio del lotto in questione, che vide anche l'intervento e la concertazione di

---

126 AGR, Liasse 39, chemise 7/31, Jury Italie. Nel documento, che non riporta una data precisa, ma che orientativamente potrebbe appartenere agli inizi del 1935, si segnalava che l'Italia occupava una Surface totale di 25000 mq, di cui couverte 10761 mq, e occupée di 13202 mq; che la nazione aderiva con 359 espositori (nel cui numero erano comprese dieci collettività, come Federazioni e Corporazioni, che insieme raggruppavano 132 espositori), a 24 gruppi su 28 (I, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV, XXVI, XXVII), a 93 classi su 168.

127 R. Cardelli Rinaldini, *La partecipazione italiana all'Esposizione Universale di Bruxelles*, in «Il Giornale d'Italia», 31 ottobre 1934, XIII, p. 3, col. 1-2: «All'Italia erano stati riservati all'inizio appena 8000 metri quadrati di terreno, certo insufficienti alla grandiosità dell'affermazione che il Governo fascista ha deciso di competere [sic] alla Mostra di Bruxelles. Non senza difficoltà il Conte Volpi è riuscito ad ottenere dal Commissariato Generale Belga che tale spazio fosse triplicato, ed oggi noi disponiamo di 25000 metri quadrati. Come confronto basterà ricordare che la Francia dispone di 24000 metri quadrati e che le altre nazioni sono molto al di sotto di queste cifre».

128 AGR, Liasse 39, chemise 7/31, Jury Italie. L'elenco sommario, comprensivo di tutte le strutture presenti sulla superficie italiana, annoverava: «Pavillon du Tourisme, Pavillon du "Littorio", Ville de Rome, Pavillon des Textiles, SNIA Viscosa, Aéronautique et Automobile, Fontaine en marbre, Boutique de vente, Tabacs, Hortofructiculture, Optique, Navigation, Chimie, Photogrammétrie, Industries Hydroélectriques, Echaffaudage-tour, Chemin de fer, Artisanat et petites industries, Mécanique». Nel corso del paragrafo si distingueranno i padiglioni veri e propri dalle partecipazioni italiane in padiglioni comuni.

alcune soluzioni da parte dell'architetto capo della sezione belga, Joseph Van Neck, e dei suoi collaboratori<sup>129</sup>.

Nel novembre del 1933 il Commissario generale del governo belga si rivolgeva all'ambasciatore italiano facendogli presente la necessità di cominciare a esaminare con i tecnici e gli architetti brussellesi le caratteristiche e le peculiarità del lotto assegnato: «[...] j'ai l'honneur de porter à votre connaissance qu'en ce qui concerne le terrain concédé au Gouvernement Italien, il serait souhaitable que la délimitation exacte du dit terrain fût déterminée sur place, en présence d'un délégué du Gouvernement Italien, de notre Architecte en chef M. Van Neck et de notre Architect des jardins, M. Buysens»<sup>130</sup>. La scelta della simultanea presenza di uno dei molti architetti esperti di progettazione di paesaggi e giardini chiamati a migliorare e realizzare *ex novo* spazi verdi all'Esposizione<sup>131</sup> fu di fondamentale importanza anche e

---

129 AGR, Liasse 272, chemise 7/31. Correspondance Italie. Nella corrispondenza del 1933 tra l'ambasciatore italiano a Bruxelles Vannutelli Rey, il Conte Adrien Van der Burch, Commissario Generale del Governo (e dell'Exposition) e Edmond Caspers, Commissario Generale aggiunto del Governo, si leggono alcuni passaggi fondamentali che, pur nell'incertezza dettata dalla conferma del terreno da parte dell'Italia, testimoniano che si stavano già studiando con i tecnici e gli architetti di Bruxelles le migliori strategie progettuali. Nella lettera del 20 giugno 1933 di Caspers a Vannutelli Rey, già confermando l'opzione di proroga per la garanzia sul lotto, il Commissario aggiungeva: «[...] mes services seront tout à sa disposition pour les études à faire en vue de la meilleure utilisation du terrain visé. Il y a notamment des possibilités d'issues très intéressantes à envisager, à propos desquelles l'architecte en chef de l'Exposition m'a déjà fait plusieurs suggestions».

130 AGR, Liasse 272, chemise 7/31. Correspondance Italie. Lettera dattiloscritta da parte del Commissario Generale del Governo a Vannutelli Rey, del 3 novembre 1933. La lettera era stata stimolata dai Direttori generali dell'Esposizione, Charles Fonck e A. Masion, che il 2 novembre 1933 scrivevano al Commissario Generale van der Burch: «En ce qui concerne le terrain concédé au Gouvernement Italien, nous vous prions de bien vouloir appeler l'attention de l'Ambassadeur d'Italie sur ce que la délimitation exacte du terrain concédé devra être déterminée sur place [...]».

131 In particolare in questo caso specifico, viene indicata la presenza di M. Jules Buysens (1872-1958); si legga qualche notizia in *Dictionnaire de L'architecture en Belgique, de 1830 à nos jours*, cit., in particolare alla p. 60, nella quale si fa riferimento al desiderio di evasione, alla volontà di sottrarsi alla pressione urbana che provocava un interesse particolare per la dimensione del giardino privato, attività nella quale si distinse particolarmente Jules Buysens, a cui venne richiesta la collaborazione per la creazione di giardini per l'Esposizione del 1935. Qualche ulteriore notizia su Buysens è presente in *Jules Buysens, ou l'amour des fleurs*, in *Les jardins de l'entre deux-guerres*, Mémoire présenté par Virginie Blondeau, Licence en Archéologie et Histoire de l'Art, Promoteur, Prof. L.-F. Genicot, Université Catholique de Louvain, 1991, pp. 59-74. Interessante anche l'articolo di Van Hove, Léo, *La Roseraie de l'Exposition, et Inauguration de la Roseraie le 27 juin 1935*, in «Le nouveau jardin pittoresque», Automne 1935, pp. 539-551.

L'attenzione nei confronti della sistemazione delle zone verdi venne sollecitata più volte anche da Van Neck, come si evince da questo scambio epistolare tra l'architetto e il Commissario Generale Van der Burch, al quale il 22 gennaio 1934 scriveva: «Je me

soprattutto per lo spazio della sezione italiana, che aveva potuto godere della presenza straordinaria di un esteso spazio boschivo (come suggerisce lo stesso nome dell'Avenue du Gros Tilleul) che il Commissariato belga voleva assolutamente conservare intatto<sup>132</sup>. La stessa delegazione italiana, ancor prima di stabilire il numero e la tipologia dei padiglioni, si assicurò addirittura una porzione di terreno complementare, come dimostra la planimetria redatta dall'ingegnere Ferruccio Francescato, la cui biografia rimane ancora sfuggente<sup>133</sup> (fig. 44+tav.I e II).

---

permetts d'attirer votre attention sur l'intérêt qu'il y aurait à construire à claire-voie la partie du pavillon de l'Italie qui serait édifée sur le terrain supplémentaire, de manière à montrer l'orée du parc qui se trouve à cet endroit à une vingtaine de mètres de l'Avenue du Gros Tilleul»; a sua volta Adolphe Max il 23 gennaio scriveva al Commissario Van der Burch ribadendo il concetto: «Je suis d'accord sur cette concession et souhaite que la partie du pavillon qui serait édifée sur ce terrain soit à claire voie comme une pergola, afin que le bois soit vu de l'Avenue du Gros Tilleul». Lo stesso Adolphe Max, ritornando sulla sistemazione del verde nella sezione italiana, scriveva il 17 febbraio 1934 al Commissario Van der Burch: «[...] l'emplacement proposé pour la participation italienne à été jalonné. MM. Di Vieto et Van Neck l'ont vu ce jour et ont examiné sur le terrain les propositions de notre Architecte. Celui-ci demande de maintenir les beaux arbres du rectangle boisé, de façon à les montrer de l'Avenue du Gros Tilleul». In un documento rinvenuto in AGR, Liasse 272, chemise 7/31. Corréspondance Italie, in una comunicazione del 25 Octobre 1935 si leggeva: «Dans la section italienne de l'Exposition se trouve une petite selection de plantes et d'orangers de différente variété qui, étant des plantes de plain air en Italie, n'y seront sans doute pas réexpédiés. Cette collection pourrait [...] intéresser les Serres Royales de Laeken».

132 AGR, Liasse 272, chemise 7/31. Corréspondance Italie. Lettera del Commissario Generale del Governo al Borgomastro di Bruxelles Adolphe Max, le 8 Novembre 1933: «[...] j'ai l'honneur de vous faire connaître que M. Vescovali, attaché commercial à l'Ambassade d'Italie, 38, Rue de Livourne, à Bruxelles, m'a fait savoir qu'il sera à notre disposition, mardi prochain, 14 novembre, heure à convenir, pour établir conjointement avec vos délégués la détermination exacte du terrain concédé à la Section Italienne, ainsi que l'état des lieux au sujet des plantations qui existent dans la région. Je me permets toutefois d'engager le Comité Exécutif à ne pas se montrer exagérément formaliste en ces matières, surtout à l'égard de pays participant officiellement à l'Exposition». Ad una richiesta non ben precisata dello stesso Vescovali, probabilmente in seguito all'incontro del 14 novembre 1933, il Borgomastro Max esprimeva il suo diniego in tal senso: «Cher Monsieur, J'ai fait part du Collège de l'entretien que j'avais eu l'honneur d'avoir avec vous concernant la participation de l'Italie à notre Exposition de 1935. L'idée que vous m'aviez soumis à été attentivement examinée. Nous avons dû reconnaître l'impossibilité d'envisager la construction d'un bâtiment à destination scolaire ou administrative sur le terrain réservé à la participation Italienne». Essendo in quegli stessi mesi in atto la messa in opera dell'ampliamento della Casa degli Italiani di Bruxelles, proprio in Rue de Livourne 38, è ipotizzabile che Vescovali possa aver chiesto del terreno o un ampliamento per un padiglione o una struttura permanente che potesse promuovere le attività fasciste in Belgio.

133 L'ingegnere Ferruccio Francescato, che il 20 dicembre 1933 redige il *plan* allegato nella documentazione di Paolo Vescovali, probabilmente aveva contatti con il Belgio o lavorava in Belgio, come dimostra la firma in cui si riporta la località di Woluwe Saint Pierre. Portava la sua firma anche la traduzione italiana dell'opera *La Marina mercantile italiana*:

Tra il dicembre dello stesso anno e il gennaio del 1934 infatti, l'Ambasciata d'Italia, per il tramite di Vescovali, scriveva al Commissario Generale belga chiedendo, e ottenendo, un'ulteriore annessione di superficie edificabile<sup>134</sup>.

Alla notizia ufficiale della conferma definitiva dell'Italia dell'acquisizione gratuita del terreno per la costruzione dei padiglioni effimeri, giunsero infatti alcune proposte che, sebbene anonime, inedite, incomplete, vale la pena almeno elencare; secondo quanto manifestato dallo studio delle

---

*sua evoluzione e suo avvenire* di Marcel W. van de Velde (1898-1964), con la prefazione di S. E. Maurice Lippens, realizzata per la Casa Editrice Treves nel 1933.

134 AGR, Liasse 272, chemise 7/31. *Correspondance Italie*. Lettera di Paolo Vescovali ad Adrien Van der Burch, le 6 Janvier 1934. «Me référant à ma lettre par laquelle j'ai eu le plaisir de vous communiquer que le Gouvernement Royal avait levé l'option sur le terrain choisi par sa participation éventuelle à l'Exposition de 1935 à Bruxelles (P2-P3-P4-P5 du plan ci-annexé), j'ai l'honneur de vous adresser la présente pour vous prier de bien vouloir réserver à l'Italie la zone attenante au terrain ci-dessus spécifié et précisément celle indiquée par P6-P7 sur le même plan. Cette zone supplémentaire étant libre, le bureau technique du Comité Exécutif avait exprimé l'opinion qu'elle compléterait utilement le bloc principal du terrain réservé à l'Italie. C'est en me raillant à cette opinion que je viens vous prier de donner votre avis favorable à la concession à l'Italie de ce terrain complémentaire». Due giorni dopo, in una lettera datata le 8 Janvier 1934, il Commissario Generale di Bruxelles rispondeva: «[...] le contenu [de la lettre du 6 courant] m'a fort réjoui, car il témoigne des dispositions amicales de votre pays envers l'Exposition de Bruxelles 1935. Je prends bonne note du désir que vous exprimez au nom de votre Gouvernement, de voir réserver à l'Italie la zone attenante au terrain sur lequel vous avez levé option précédemment, telle que vous l'indiqué sur le plan annexé à votre lettre. Je vous prie d'agréer, Monsieur l'Ambassadeur, l'assurance de ma haute considération». Lo stesso Vescovali scriveva il 9 gennaio a Van der Burch comunicandogli: «[...] que vous avez eu la grande amabilité de nous offrir, comme complément au terrain en question, la parcelle lui attenante et donnant sur le rond point de l'allée passant derrière le terrain principal. Faisant suite à la lettre que j'ai eu l'honneur de vous adresser [...] pour laquelle je vous demandais d'annexer au terrain principale (Avenue du Gros Tilleul), je saisis l'occasion, afin d'éliminer un malentendu éventuel, de vous faire connaître que l'Ambassade Royale considèrait comme déjà accepté votre aimable offre dont ci-dessus». Tale conferma veniva a sua volta inoltrata all'Ambasciatore Vannutelli Rey dallo stesso Van der Burch l'11 gennaio 1934, contestualmente alla comunicazione ufficiale della decisione dell'Italia di approvare la scelta del terreno: «J'ai l'honneur de prier Votre Excellence de vouloir excuser l'imprécision de ma lettre du 8 janvier courant et Lui confirme bien volontiers que l'emplacement hachuré en rouge sur le plan [...] est définitivement concédé au Gouvernement Italien, pour l'érection de son pavillon officiel à l'Exposition de Bruxelles 1935, c'est à dire l'emplacement figuré au plan de M. l'Ingénieur Ferruccio Francescato annexé à la lettre de Votre Excellence du 6 de ce mois [...]. Je me permets toutefois de rappeler que pour les deux extensions du terrain principal, c'est à dire celle en bordure de l'avenue du Gros Tilleul, marquée P6-P7-P8, au dit plan de M. Francescato et celle vers le susdit rond-point, la Société de l'Exposition et moi-même exprimons le voeu que, dans ces zones, l'Italie n'érige pas de constructions massives, afin de ne pas masquer la vue du beau parc intérieur de l'Exposition, ni endommager les plantations, tout au moins la haute futaie existant à ces endroits». Contemporaneamente il Commissario Generale belga scriveva al borgomastro Max dicendogli: «J'ai reçu confirmation de la prise de possession définitive par l'Italie des terrains hachurés en rouge [...]. Il doit être bien encore entendu, comme je viens d'en donner l'assurance à S. E. M. le Comte Vannutelli Rey, que les deux extensions de terrain demandées, l'une en bordure de l'Avenue du Gros Tilleul, l'autre vers le rond-point des Hêtres Rouges, sont accordées».

carte di archivio è emerso un aspetto estremamente interessante a proposito di alcuni progetti offerti da architetti e professionisti, italiani e non, i quali, tra candidature spontanee, segnalazioni e «una specie di concorso di padiglioni», tentarono di partecipare all'Esposizione. Il 20 giugno del 1934, quando fino ad allora vigevano lo stretto riserbo e l'incertezza sul numero e sulla tipologia dei padiglioni, al Ministro Plenipotenziario Girolamo de Rossi veniva indirizzata una relazione dettagliata contenente due progetti per il padiglione italiano: «Non appena risaputosi che l'Italia avrebbe partecipato, sono stati presentati due progetti, l'uno belga ed un altro italiano, per la costruzione del nostro padiglione. Il progetto italiano è dovuto al camerata Carlo Di Vieto, vecchio fascista napoletano, che tiene a Bruxelles, con onore e con prestigio, una importante azienda pubblicitaria. Pare che questo progetto [...] abbia ottenuto l'approvazione cordiale di S.E. Vannutelli, nostro ambasciatore a Bruxelles, che lo appoggerebbe presso S.E. Volpi e il Ministero delle Corporazioni. Senonché il camerata Di Vieto si duole di questo fatto: il Cav. Vescovali, reggente a Bruxelles del nostro Ufficio Commerciale, gli avrebbe detto tornando da Roma: - Per l'esecuzione, è certo che io ho consigliato di ricorrere a una impresa belga. Osserva il Di Vieto: "Premetto che non faccio assolutamente questione di interessi e sono pronto a qualunque sacrificio personale per assolvere da italiano e da fascista il compito che lo Stato volesse affidarmi. Ma faccio notare che, in un momento nel quale la crisi di lavoro è durissima per i connazionali che vivono in Belgio e che quotidianamente affluiscono al nostro ufficio in cerca di occupazione, sarebbe veramente doloroso che la nostra rappresentanza commerciale a Bruxelles raccomandasse una ditta straniera in confronto a ditte italiane che lottano onestamente e duramente per mantenere le posizioni. Che il lavoro sia affidato a noi o ad altri non ha nessuna importanza; che sia scelto l'uno o l'altro progetto, neppure. Chiediamo soltanto che il lavoro sia affidato a italiani perché questi possano dare del lavoro ad italiani. Per dare la prova che non facciamo questione di lucro, siamo pronti ad accettare qualunque condizione fissata dallo Stato e da S.E. l'Alto Commissario"»<sup>135</sup>. Peraltro a questa lamentela, scaturita da accordi

---

135 ASD, Direzione Generale Affari Economici, pos. 10, Belgio, sottofascicolo Expo. Lettera

italo-belgi che volevano favorire il protezionismo della nazione ospitante, si aggiunsero ditte costruttrici edili italiane, e culminò in una vertenza, messa a tacere dal governo, intentata dai fratelli Reali, impiegati, forse per convenienza politica, presso alcuni uffici del commissariato generale dell'Esposizione e partiti nel 1936 per l'Africa Orientale, pentiti per aver "oltraggiato" il nome del fascismo<sup>136</sup>. In effetti, come indicava un articolo contenuto nella rivista *Les Beaux Arts* del 4 febbraio 1935, citato all'interno della lettera, il cronista si vantava del grande spirito solidale italiano che aveva scelto di appaltare la costruzione dei propri padiglioni a sole imprese del Belgio<sup>137</sup>.

Del progetto, che avrebbe dovuto essere accluso alla lettera, e della carriera italo-belga di Di Vieto, non è dato sapere molto; ma, dalle parole espresse dal borgomastro di Bruxelles Adolphe Max al Commissario Generale Van der Burch, il prospetto di Di Vieto venne molto apprezzato dai belgi: «Cette adaptation du projet peut être faite en restant dans les données générales de celui que j'ai vu et dont j'apprécie hautement la valeur artistique. La composition architecturale présentée par M. Di Vieto serait encore améliorée s'il était mieux tenu compte de la disposition avantageuse de l'arrière de la section italienne à l'orée du parc»<sup>138</sup>.

---

dattiloscritta del 20 VI 1934 XII inviata al Ministro Girolamo De Rossi. Una stessa lettera dal medesimo contenuto viene inviata da Parigi, sempre nel giugno del 1934, probabilmente all'attenzione di Volpi di Misurata.

136 ASD, Direzione Generale Affari Economici, pos. 10, Belgio, sottofascicolo 2, 1936, Reclamo F.lli Reali e De Magistris Ottavio Esposiz. Internazionale di Bruxelles. In una lettera del 12 aprile 1935 si legge: «Ci troviamo da parecchio tempo in questa città [Bruxelles] dove venimmo con la certezza di trovare lavoro nell'occasione dell'Esposizione Universale di Bruxelles che avrà luogo alla fine del mese corrente. [...] Venimmo qui nel mese di giugno, prima dell'inizio dei lavori per la costruzione dei padiglioni. Ci recammo più volte dalle autorità italiane del posto [...]. Appalti per la costruzione di quasi tutti i padiglioni italiani (incominciando da quello ufficiale: Padiglione del Littorio) concessi a società belga e non italiane che pertanto partecipavano al concorso. Operai assunti in minimissima parte con trattamento peggiore degli operai stranieri. Nessun'altra possibilità di impiego. Malcontento nella colonia italiana; critica nell'ambiente belga...stupefatto esso stesso di un simile provvedimento da parte dell'Italia di cui si riconoscono i ripetuti appelli rivolti ai suoi figli italiani».

137 In effetti alla società ENGEMA, 109, Av. Emile Beco, Bruxelles, era stata affidata la costruzione del Padiglione Littorio, Ville de Rome, Tourisme, Textiles, SNIA; all'impresa CET (Constructions, Entreprises, Travaux), 22, Place de Brouckère, Bruxelles, la Boutique, i padiglioni dell'Ottica, della Fotogrammetria, il padiglione Ortofrutticolo; all'impresa Louis de Waele, 44, Boulevard Léopold, Bruxelles, il padiglione dell'Aeronautica.

138 AGR, Liasse 272, chemise 7/31. Correspondance Italie. Lettera del 17 Février 1934 da Adolphe Max a Adrien Van der Burch.

Nella lettera si faceva tuttavia riferimento anche ad un altro progetto presentato da un italiano che, forse, corrisponde a quello dell'architetto Guido Fiorini (Bologna, 1891 - Parigi, 1965), il quale intorno agli anni Venti e Trenta del Novecento si era trasferito a Parigi, brevettando le prime costruzioni in tensistruttura, e approfondendo anche la scenografia cinematografica<sup>139</sup>. Lo stesso progettista si era spontaneamente candidato inviando una lettera a Van der Burch: «Sur le conseil de M. Lamy, Consul Général attaché à l'Ambassade à Rome, je me permets de m'adresser à vous pour avoir un plan du terrain réservé à l'Italie pour la construction de son pavillon à l'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles. Je veux rédiger, en effet, pour mon compte, un projet du pavillon en question»<sup>140</sup>. Non è dato sapere se l'intenzionalità di redigere un progetto si sia poi effettivamente tradotta in uno schizzo o un disegno per un padiglione; certo è che Guido Fiorini si era cimentato in alcune occasioni in questa particolare tipologia architettonica, ma i suoi studi preliminari e la sua documentazione conservati presso l'Archivio Centrale dello Stato non hanno purtroppo rivelato alcun impegno effettivo per l'Esposizione di Bruxelles del 1935<sup>141</sup>.

Una terza e ultima ipotesi relativa alla progettazione del padiglione nazionale, sarebbe passata attraverso un concorso di idee che, nondimeno, rimase tra le voci inesprese degli organizzatori. Nel luglio del 1934 infatti, quando l'ufficio romano del Commissariato italiano stava appena per entrare in funzione, uno dei collaboratori di Volpi di Misurata scriveva, probabilmente al segretario della Biennale Guido Baradel anticipandogli: «Caro Guido, Il Conte De Rossi mi ha mandato da Bruxelles la tua del 10 corr. Non esiste per ora a Roma un ufficio del Commissariato Generale per l'Esposizione di Bruxelles, perché siamo soltanto al punto di indire una specie di concorso per i padiglioni.

---

139 Per una biografia di Guido Fiorini si veda, Vittorini, Rosalia, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 48, 1997, *ad vocem*.

140 AGR, Liasse 272, chemise 7/31. *Correspondance Italie*. Lettera di Guido Fiorini, via del Babuino 196 Roma, a Adrien Van der Burch, le 24 Avril 1934.

141 Archivio Centrale dello Stato, Roma (ACS), Fondo Guido Fiorini. Dall'inventario dell'architetto risultano, nella posizione 84 (306-312), alcuni studi preliminari per il Padiglione S.M.O.M di Malta per l'Exposition Universelle di Bruxelles del 1958 (gli studi risalgono all'anno prima e sono presenti, in versione non digitalizzata, nella posizione 124); e nella posizione 40 (155-169), studi, piante e prospetti del padiglione italiano per l'Exposition Coloniale di Parigi del 1931.

Ritengo però che verso l'autunno quest'ufficio sarà costituito in Via 4 Fontane 143. [...] Preferirei tenere l'indirizzo suddetto (dove ora non c'è proprio nessuno), per evitare a tempo debito cambiamenti d'indirizzo. Ai Ministeri ed enti parastatali come l'I.N.E. va da sé che tu li indirizzi qui a Venezia»<sup>142</sup>.

Rimane tuttavia incontrovertibile che, a partire dalla metà di luglio, quando lo stesso Volpi di Misurata aveva richiesto la costruzione di un arco di trionfo romano all'ingresso della sezione italiana<sup>143</sup>, e in particolare nei primi giorni di agosto del 1934, cominciò a delinarsi il panorama architettonico che l'Italia avrebbe presentato ufficialmente all'inaugurazione dell'Esposizione nel maggio del 1935. Un fondamentale documento del 6 agosto del 1934 redatto da De Rossi stabiliva la lista delle personalità che da quel momento in poi avrebbero goduto del diritto di avere un ingresso permanente al sito dell'Esposizione belga; tra questi figuravano ovviamente il Conte Giuseppe Volpi di Misurata e i suoi collaboratori il Conte Girolamo De Rossi (Segretario Generale del Commissariato Italiano), il Cav. Ezio Valentini (Amministratore del Commissariato Generale d'Italia), il Conte Carlo Conestabile della Staffa (Segretario di S.E. il Conte Volpi)<sup>144</sup>, il Dott. Angelo de Palma (impiegato del Commissariato Generale per l'Italia), l'Ing. Ferruccio Francescato. Ma la

---

142 ASD, Direzione Generale Affari Economici, pos. 10, Belgio, sottofascicolo Expo. Lettera dattiloscritta a Giulio Baradel da parte di Carlo Conestabile della Staffa, Venezia, 21 luglio 1934 XII.

143 AGR, Liasse 272, chemise 7/31. *Correspondance Italie*. In un carteggio incrociato tra il Borgomastro Adolphe Max, il Conte Girolamo de Rossi e il Commissario Generale Van der Burch, tra giugno e luglio 1934, si sviluppa la parabola della concezione dell'arco di trionfo. Il 20 giugno del 1934 Van der Burch scriveva direttamente a Volpi affermando: «Quant à l'emplacement pour l'Arc de Triomphe projeté, je regrette beaucoup qu'il paraisse difficile de résoudre cette question conformément au vœu de Votre Excellence». L'11 luglio del 1934, ritornando sulla questione, il Conte De Rossi perorava di nuovo la causa scrivendo a Van der Burch: «Je pense que vous pourrez me donner une bonne réponse là-dessus, sans que vos techniciens aient encore à se donner la peine de se dresser de nouveau le gabarit à l'endroit indiqué, vu que le déplacement demandé est minime. Je vous en serais d'autant plus reconnaissant que je suis plutôt pressé de donner à mon tour une réponse au Comte Volpi pour qu'il prenne ses décisions en matière». Se Van der Burch, scrivendo a Max il 13 luglio 1934, si era quasi convinto ad accontentare l'Italia: «Dans l'état de la question de l'Arc de Triomphe Romain, il me semble qu'il peut aussi être donné satisfaction à la demande complémentaire [...]»; Max, dal suo canto, con una lettera del 19 luglio del 1934 pose fine alla richiesta di Volpi: «Comme vous-même, j'ai le plus vif désir de donner satisfaction au Commissaire Général Italien, si celui-ci veut ériger un Arc de Triomphe Romain. Toutefois, l'emplacement suggéré ne pourrait pas convenir parfaitement à cet effet».

144 Gjata, Adele, *Le regie goldoniane di Renato Simoni (1936-1948)*, in «Drammaturgia», n.s., anno XII, n. 2, 2015, pp. 291-308, nota 10.

presenza che più di tutte sorprende e che costituirà un considerevole elemento di valutazione nell'analisi dei padiglioni e delle personalità artistiche coinvolte, è la nomina di Antonio Muñoz come Architetto del Commissariato Generale dell'Italia, sostanzialmente responsabile dell'intera sezione italiana<sup>145</sup>, lasciando altresì intendere che nello stesso periodo il numero di padiglioni, era salito a due, e che sicuramente: «[...] celui de l'Italie et celui de Rome et de l'Art, ont été approuvés»<sup>146</sup>. A queste già influenti e autorevoli personalità, esponenti del mondo finanziario, politico, industriale, culturale e intellettuale italiano degli anni Trenta, se ne aggiunsero altre di notevole spessore, che saranno fondamentali per la genesi dei padiglioni e per l'organizzazione e promozione delle attività al loro interno e sulle quali ci si soffermerà opportunamente<sup>147</sup> (figg. 45+tav. III e IV).

Intorno alla fine di settembre 1934, come dimostra la data inscritta su un *plan* rinvenuto tra i faldoni dell'Archive Général du Royaume, di dieci zone interessate all'edificazione erano già stati assegnati alcuni spazi da destinarsi alla realizzazione di rispettivi padiglioni<sup>148</sup>; mentre ufficialmente la stampa dell'epoca riportava, nell'ottobre del 1934, una sintetica descrizione degli spazi e dei padiglioni, parzialmente rispondente all'assetto generale definitivo:

---

145 AGR, Liasse 272, chemise 7/31. Correspondance Italie. Il documento, che consta di una lettera dattiloscritta cui è allegata la lista dei nominativi, è inviato da De Rossi a Caspers, Commissaire Général adjoint du Gouvernement Belge près de l'Exposition Internationale de Bruxelles, il 6 agosto 1934. In realtà la scelta dei nominativi era stata notificata già nel giugno del 1934, come dimostrano alcuni documenti presenti nella Liasse 46, Chemise: nomination du Commissaire général italien et composition du Commissariat; la lista dei nominativi viene comunicata in data 21 Juin 1934: «J'ai l'honneur d'accuser la réception des lettres du 20 juin courant, par lesquelles Votre Excellence a eu l'amabilité de me communiquer la liste des membres du Commissariat Italien. Votre Excellence m'a également fait savoir que l'Ing. Francescato a été chargé par Elle de prendre contact avec mes services pour faciliter la tâche des architectes italiens par quelques relevés ou études de cahiers de charges, etc.».

146 AGR, Liasse 272, chemise 7/31. Correspondance Italie. Lettera di Caspers a Volpi di Misurata, Bruxelles, le 13 août 1934.

147 AGR, Liasse 272, chemise 7/31. Correspondance Italie. Nella lettera dattiloscritta di De Rossi a Van der Burch del 4 gennaio 1935 venivano richiesti permessi di ingresso agli architetti Ettore Rossi, Eugenio Faludi, Carlo Gorgoni de Mogar, Giulio Piazza [forse si intendeva Giulio Zappa], Luciano Baldessari, Adalberto Libera, Filippo [sic] De Renzi; al Comm. Tadeschini Lalli (Direction Générale des chemins de fer italiens); Amos Scorzon (Direction Générale de la regie des Tabacs italiens), ing. Casolo, assistente di Ferruccio Francescato, M. Monchelwaer (delegato per la SNIA Viscosa).

148 AGR, Liasse 201, Italie. Plan 1:500, Exposition de Bruxelles 1935. Terreno della sezione italiana. Rilievo delle piante esistenti, 26 settembre 1934 XII EF. Le zone, segnate con lettere capitali da A a K vedono occupate: A. Ottica; B. ENIT; C. D. E. da destinarsi; F. Ortofrutticola e vini; G. Tessili; H. da destinarsi; I. Automobili-Aviazione; K. Tabacchi.

«L'Italia comincerà col partecipare, con abbondante materiale, alla mostra ferroviaria che sarà contenuta in una maestosa stazione modello, nella quale, su numerosi binari paralleli, le varie nazioni esporranno il loro più perfezionato materiale rotabile, intorno ad un binario centrale sul quale figurerà il primo treno messo in circolazione in Belgio nel 1833. Ed in altri padiglioni internazionali costruiti a cura del comitato belga dell'Esposizione, l'Italia prenderà parte alle Mostre delle Comunicazioni ed a quelle dell'arte antica e moderna e del dopolavoro. Ma la parte principale della sezione italiana sarà costituita dal gruppo autonomo dei padiglioni, gruppo che avrà un'importanza adeguata a quella delle altre nazioni. Si può fin d'ora affermare che nel vasto terreno che si è fatto assegnare il Commissariato Italiano, l'Italia avrà l'esposizione più viva sia dal punto di vista artistico che da quello dell'ubicazione»<sup>149</sup>.

L'analisi dei padiglioni prenderà dunque le mosse dagli elementi peculiari indicati in questo articolo, rilevando analogie e differenze rispetto alle originarie intenzioni; partendo dal padiglione più acclamato e ritenuto più significativo e rappresentativo dell'Italia, quello del Littorio, si tracceranno le principali direttive impresse dal regime nella elaborazione della propria immagine nella manifestazione brussellese, approfondendo più in generale la tendenza della partecipazione italiana nelle grandi manifestazioni culturali all'estero alla metà degli anni Trenta, sulla base delle tangenze e del coinvolgimento, diretto o indiretto, che avranno molte delle personalità presenti anche all'Esposizione di Bruxelles.

Stupisce, in questa circostanza più che mai, la rinuncia della Direzione Generale all'Estero<sup>150</sup>, che pure aveva un ruolo di grande importanza a

---

149 Cardelli Rinaldini, Renzo, *La partecipazione italiana all'Esposizione Universale di Bruxelles*, in «Il Giornale d'Italia», 31 ottobre 1934, XIII, p. 3, col. 1-2.

150 Per una storia della politica culturale fascista all'estero si veda Cavarocchi, Francesca, *Avanguardie dello spirito. Il fascismo e la propaganda culturale all'estero*, Carocci, Roma 2010. In particolare sulla DIE si legga il suo contributo alle pp. 102-130. Interessante notare, a p. 113, il fenomeno che interessò l'organizzazione proprio intorno alla metà degli anni Trenta: «[...] l'irregimentazione di queste strutture comportò negli anni Trenta, accanto alla loro espansione quantitativa, una perdita di slancio e di vivacità: il controllo sulle nomine periferiche e l'invio di commissari da Roma disincentivarono ad esempio la formazione di autonomi gruppi dirigenti, allontanando non di rado da incarichi di responsabilità personaggi che avevano dimostrato capacità di iniziativa nonché circostanziate cognizioni degli ambienti politici locali».

sostegno delle iniziative culturali, a partecipare e contribuire alla Mostra delle Realizzazioni che era stata progettata in uno degli spazi del padiglione Littorio. Adducendo motivazioni di ordine economico, uno dei più significativi organismi deputati a veicolare e farsi promotore della propaganda nazionale all'estero, si sottrasse all'invito del comitato organizzativo italiano<sup>151</sup>, suscitando l'indignazione di Volpi di Misurata: «La Direzione Generale predetta ha fatto presente [...] di trovarsi nell'assoluta impossibilità di finanziare “neppure parzialmente” l'iniziativa di cui si tratta, e ha chiesto al Ministero degli Affari Esteri se vi sia la possibilità di far fronte alla spesa con mezzi straordinari. Secondo quanto risulta dalle notizie avute dal Commissariato Generale per l'Esposizione, nella lettera d'invito a partecipare alla Mostra del Regime, diretta agli Enti interessati dall'On. Dino Alfieri, nella sua qualità di Presidente del Comitato organizzatore della Mostra del Regime, era detto quanto segue: “Ogni Ente dovrà provvedere per proprio conto alla spesa di preparazione, allestimento e messa in opera del proprio materiale [...]”. Nessuna obiezione è stata fatta dagli Enti a cui l'invito è stato rivolto, e precisamente: il Ministero dell'Educazione Nazionale, per l'O.N. Balilla, e il Ministero dell'Agricoltura per le Bonifiche; il Ministero dei Lavori Pubblici, per le Opere costruttive del Regime; l'Opera Nazionale Dopolavoro; l'Istituto

---

151 ASD, Direzione Generale Affari Economici, pos. 10, Belgio, sottofascicolo Expo. Lettera dattiloscritta del 18 dicembre 1934 dal Ministero degli Affari Esteri al Gabinetto di S.E. il Ministro: «Il Commissariato Generale per l'Italia dell'Esposizione Universale di Bruxelles ha invitato la D.I.E. a partecipare alla Mostra del Regime che avrà luogo all'Esposizione stessa. In vista dell'importanza e del significato di tale Mostra, la D.I.E. ha ben aderito, in linea di massima, all'invito rivoltale, sulla scorta delle indicazioni e degli orientamenti dati dall'On. Alfieri, Presidente del Commissariato suddetto, la D.I.E. avrebbe predisposto un piano di partecipazione secondo il quale si esporrebbero, in opportuna e adeguata forma, le realizzazioni raggiunte nel campo fascista nella Segreteria Culturale dei Fasci all'Estero. Sono stati all'uopo interpellati gli esperti che si reputano maggiormente idonei a concretare il piano espositivo, e se dal punto di vista tecnico ed artistico sono state superate le difficoltà inerenti alla partecipazione di cui trattasi, talché la D.I.E. può assicurare che la Mostra dei Fasci all'estero sarà pienamente degna dell'importanza dell'avvenimento e degli scopi da raggiungere, si presenta invece grave ed insormontabile, con gli attuali mezzi della D.I.E., la parte finanziaria. Il padiglione attribuito dal Commissariato per l'esposizione dei Fasci all'Estero ha uno sviluppo utile, e da coprire, di 200mq. I tecnici, tenendo conto della qualità del materiale da esporre, della esperienza acquisita in occasione della Mostra della Rivoluzione, nonché del costo in Italia di rappresentanti del genere, hanno preventivato la somma di circa 130.000 Lire, esclusi i trasporti. A tale somma dev'essere aggiunta 13.000 Lire rappresentanti, giuste le disposizioni comunicate dall'On. Alfieri, la quota di partecipazione dei Fasci all'Estero alle spese generali. Dato che la D.I.E. non è in grado, neppure parzialmente, di sopportare la spesa prevista, si prega codesto on. Gabinetto di comunicare se sia possibile farvi fronte con mezzi straordinari».

Nazionale di Previdenza Sociale; l'Opera Nazionale Protezione Maternità e Infanzia: ed il progetto del Padiglione, ad opera degli architetti Tamburini e Della Torre, è già in corso di esecuzione. Data l'accettazione, da parte di tutti gli altri Enti interessati, delle condizioni poste alla loro partecipazione, un intervento presso la Finanza allo scopo di finanziare la partecipazione di un Ente particolare, risulta, da sicuri elementi, inutile ed inopportuna per ovvie ragioni. D'altra parte S.E. Volpi, a cui si è fatta prospettare la possibilità di una diretta richiesta della Finanza, nella sua qualità di Commissario Generale, di un congruo aumento del fondo generale di 3.000.000, ha fatto conoscere che, come ex Ministro delle Finanze, non intendeva rivolgere una analoga domanda a S.E. Yung. Allo stato delle cose, la questione si presenta nel modo seguente:

1. l'assenza dei Fasci all'Estero da una Mostra del Regime appare inammissibile;
2. dato il prevedibile rifiuto che una domanda fatta per le vie ordinarie troverebbe da parte del Ministro delle Finanze, non rimarrebbe che insistere perché la D.I.E., come gli altri Ministeri ed Enti, trovi nel suo bilancio la somma necessaria;
3. in caso negativo, non rimarrebbero che tre vie: che questo Ministero, come quelli dell'Educazione Nazionale, dei Lavori Pubblici e dell'Agricoltura, provveda con propri fondi al finanziamento; ovvero che il Sottosegretariato alla Stampa e alla Propaganda sia interessato al riguardo; ovvero che sia sottoposta a S.E. il Capo del Governo l'opportunità di richiedere al Ministero delle Finanze un lieve aumento (nella misura necessaria), al fondo generale di tre milioni»<sup>152</sup>.

Anche in questa circostanza e quasi in prossimità dell'inaugurazione (lo scambio epistolare risale infatti ai primi giorni di gennaio del 1935), grande è l'incertezza che sottende il coinvolgimento delle figure professionali per la costruzione e l'allestimento dei padiglioni, come in questo caso specifico, probabilmente relativo al padiglione Littorio. I nomi, per lo più ignoti, degli

---

152 ASD, Direzione Generale Affari Economici, pos. 10, Belgio, sottofascicolo Expo. Lettera dattiloscritta del 17 gennaio 1935. Con comunicazione del 22 gennaio e del 24 gennaio 1935, la D.I.E. ribadiva il proprio diniego alla partecipazione: «[...] a meno che V.E. non ritenesse opportuno di provocare su tale questione una decisione di S.E. il Capo del Governo». Nella documentazione non sono presenti altre comunicazioni in merito, per cui si deduce che gli organi preposti accettarono, seppur malvolentieri, l'irremovibile decisione della D.I.E., che costrinse l'organizzazione ad un ripensamento dell'allestimento della mostra.

architetti Tamburini e Della Torre, ai quali nella lettera si attribuisce un ruolo nell'elaborazione di un "progetto del Padiglione", tuttavia non trovano altro seguito in future comunicazioni o, tantomeno, nei cataloghi ufficiali e nell'elenco delle personalità legate a vario titolo alla sezione italiana all'Esposizione belga.

Una certezza indiscutibile era invece costituita dalla presenza di Edoardo Dino Alfieri il quale, come si vedrà a breve, sarà il vero ispiratore del programma iconografico legato al padiglione littorio, la cui progettazione e costruzione venne affidata, per motivi di contiguità stilistica e di pregressa collaborazione tra le varie figure interessate, agli architetti Adalberto Libera (Villa Lagarina, 1903- Roma, 1963) e Mario de Renzi (Roma, 1897-1967)<sup>153</sup> (fig. 46).

---

<sup>153</sup>Neri, Maria Luisa, *Mario De Renzi: l'architettura come mestiere 1897-1967*, Gangemi, Roma 1992. Per una biografia dell'attività di De Renzi si vedano le pp. 13-18. Allievo e collaboratore di Alberto Calza Bini, la sua ricerca si orienterà soprattutto sullo studio e sulla rielaborazione della tradizione architettonica romana, nella quale le sue intrusioni personali saranno frequenti e che gli consentiranno un'apertura verso un linguaggio moderno. Sulla collaborazione tra Libera e De Renzi si legga a p. 48: «Oltre alla facciata per la Mostra del decennale della Rivoluzione Fascista, e ai padiglioni italiani nelle esposizioni di Chicago (1933) e Bruxelles (1935), De Renzi e Libera realizzano insieme [...] il palazzo postale all'Aventino (1933-35) e la Mostra delle colonie estive al Circo Massimo (1937), partecipano al concorso dell'Auditorium (1935) e a quello di secondo grado per il Palazzo Littorio (1937) e collaborano ancora in un progetto INCIS per tipologie insediative, nel 1940. La rappresentazione "popolare" del regime, in cui il simbolo del fascio diviene sintesi artistica dell'architettura, è chiaramente espressa, pur con qualche differenza, nei padiglioni per le esposizioni di Chicago e Bruxelles, dove il ruolo precipuo di manifesto richiede di mettere in primo piano i valori intrinseci dei nuovi emblemi della società e dei nuovi materiali da propagandare».



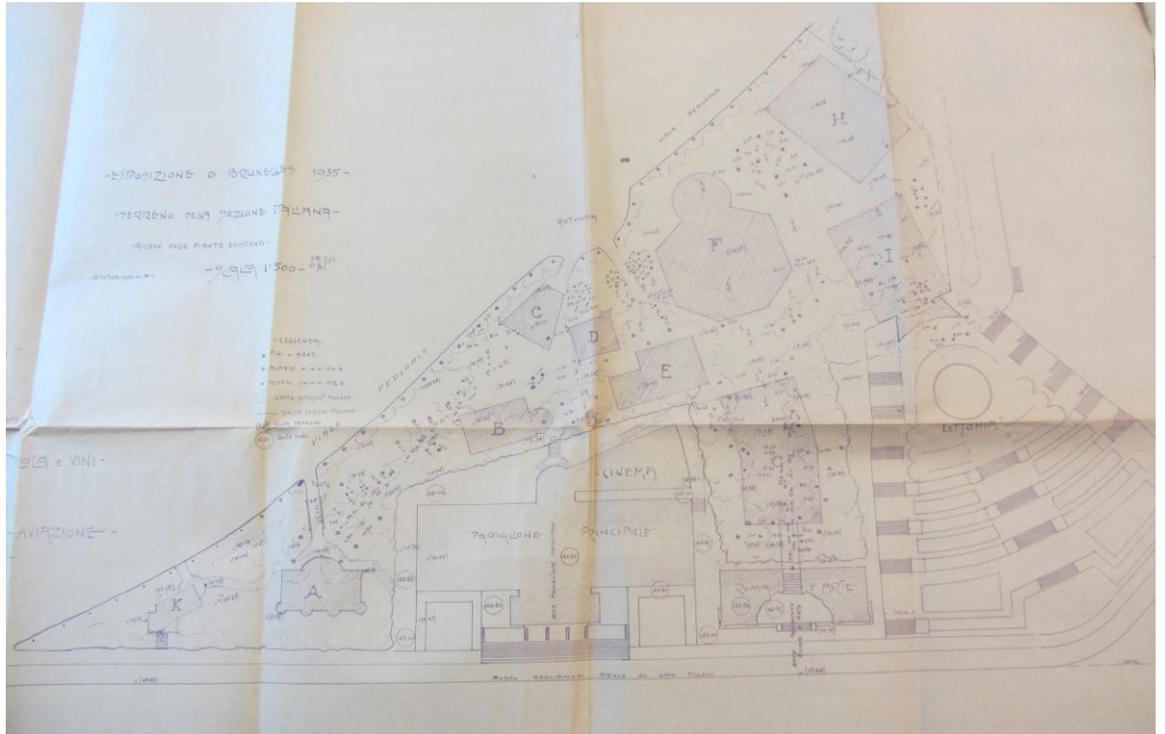
**38. La Principessa di Piemonte in visita al Padiglione Littorio al seguito dei Commissari Generali e probabilmente di un folto gruppo di artisti, in *La partecipazione dell'Italia, 1935*, p. 18**



**39. Giuseppe Bottai in visita ufficiale all'inaugurazione dei padiglioni italiani all'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles, 10 maggio 1935, in Archivio Giuseppe Bottai, Fondazione Mondadori, Milano (fotografia Actualit)**

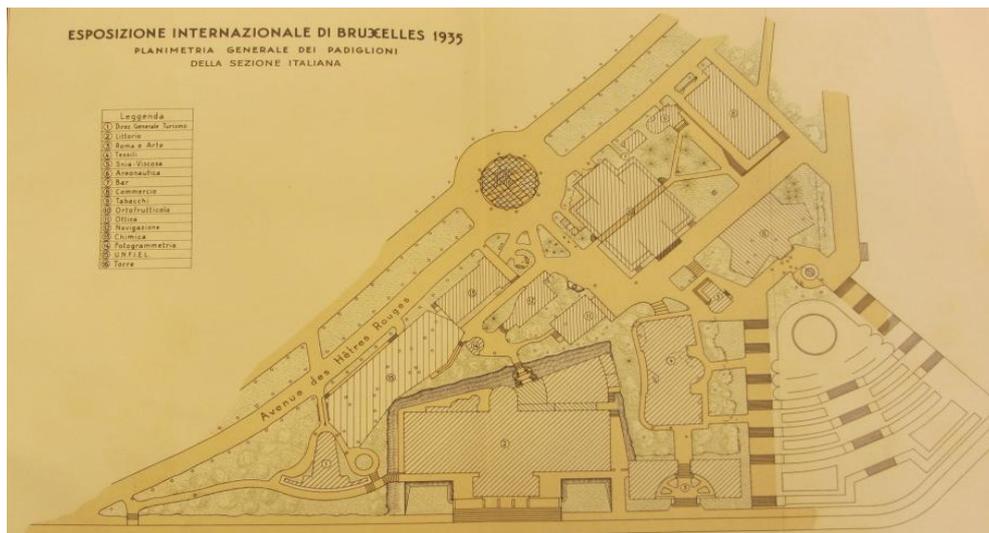


**40-43. Giuseppe Bottai in visita ufficiale all'inaugurazione dei padiglioni italiani all'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles, 10 maggio 1935, in Archivio Giuseppe Bottai, Fondazione Mondadori, Milano (solo la fotografia in alto a destra è LUCE, le altre non sono identificate)**



44. AGR, Liasse 201, Chemise Italie, Una prima ricognizione del terreno italiano con la disposizione di alcuni padiglioni, 26 settembre 1934 XII:

Optica (in posizione diversa da quella finale); B) ENIT (in una posizione diversa da quella finale); C-D-E) Da Destinarsi; F) Ortofrutticola-Vini; G) Tessili; H) Da destinarsi; I) Automobili/Aeronautica; K) Da destinarsi



45. Pianta con la disposizione effettiva e definitiva dei padiglioni della sezione italiana, in La partecipazione dell'Italia, 1935, tavola fuori testo



**46. Scorcio dall'Avenue du Gros Tilleul sulla sezione italiana (pad. Littorio e della Ville de Rome), cartolina, Archives de la Ville, Bruxelles, Collection photographique, réf. W-03368R**

### Capitolo 3. *La sezione italiana. Il vecchio e il nuovo nello Stato fascista*

#### Introduzione al capitolo 3

L'intera sezione italiana, nella sua multiforme impronta architettonica, si presta a molteplici interpretazioni che restituiscono, della presenza italiana in Belgio, e in particolare del regime fascista, un'immagine sicuramente emblematica dell'ateismo architettonico professato da Mussolini; o, per meglio dire, dell'indecisione manifestata dal duce soprattutto nella prima metà degli anni Trenta, letta dagli architetti razionalisti come libertà di azione e possibilità di espressione. Ogni padiglione, di per sé, potrebbe rappresentare un caso-studio di notevole interesse per le *nuances* e per le peculiari caratteristiche che lo distinguono dagli altri. Tuttavia vi sono alcuni elementi essenziali che permettono di raggruppare e allineare gli episodi costruttivi realizzati a Bruxelles; la suddivisione, pertanto, rispetta e rispecchia criteri non solo stilistici, ma anche di collocazione e cronologici. È infatti dall'ubicazione dei padiglioni, dalla loro disposizione e anche dalla loro concezione (se pensati contemporaneamente alle trattative per la partecipazione all'esposizione, o in momenti diversi, come si è potuto evincere nel secondo capitolo<sup>154</sup>), che dipende anche il problematico posizionamento del regime nei confronti della scelta e della manifestazione dello "stile" (o, meglio, degli "stili") fascista.

Il primo di questi nuclei, diviso in tre paragrafi, comprende i tre principali padiglioni (quello Littorio, quello Roma e Arte e quello del Turismo) che, posizionati sulla principale via della sezione italiana, l'Avenue du Gros Tilleul, si ponevano come un'antologia privilegiata, e piuttosto confusa, della tendenza italiana alla metà degli anni Trenta.

Pensato, sin dai primi *plans* del settembre 1934, nella sua preminente posizione, il padiglione Littorio si configura come un composito e vivo organismo, frutto del lavoro di Libera e De Renzi i quali, architetti esperti di esposizioni legate al regime, vengono riproposti, dopo i successi espositivi della Mostra della Rivoluzione Fascista e soprattutto delle recentissima Esposizione di Chicago del 1933, con una sicura fiducia nelle loro capacità (e

---

154 Tavole rinvenute in AGR, Liasse 201, Chemise Italie, Le due tavole sono presenti anche in Appendice.

forse, come si legge in controtelaio in alcune letture interpretative, per una velleità di Piacentini di distrarli dalle commissioni pubbliche più significative, favorendo i “suoi” architetti).

Tuttavia, l’architettura e l’allestimento messi in atto dai due progettisti e dagli artisti che con loro collaborano al grande programma iconografico dell’interno non si fermano all’imitazione pedissequa degli stilemi impiegati nelle precedenti esposizioni, ma optano per un superamento e un avanzamento degli stessi.

Sulla base dello studio e dell’incrocio dei dati archivistici con le fonti dell’epoca e dell’interpretazione della letteratura sul tema, si è ricostruita, quasi nella totalità, l’intera storia del padiglione Littorio che, per la sua complessità e per una più scorrevole lettura, sarà ulteriormente suddivisa in sotto-paragrafi così sintetizzati, e accompagnata da una tavola illustrativa (e da me interpretata) che ne ripercorre gli ambienti così come dovevano mostrarsi al visitatore che nel 1935 ne varcava la soglia:

l’analisi della sala centrale, dall’ingresso, nella quale gli enormi fotomontaggi e le incursioni pittoriche interpretano la più recente storia del fascismo dalla Marcia su Roma all’anno XIII: la drammaticità delle sale della Mostra della Rivoluzione Fascista lasciano qui il posto ad un’interpretazione più meditata, sobria e meno affollata delle istanze del regime.

La sala di sinistra, promossa e finanziata dalla Corporazione della Barbabietola e dello Zucchero, nella quale comincia ad enuclearsi il ruolo dell’architetto Giorgio Perissinotto) come direttore artistico, che ne concerta il programma estetico ed iconografico, una fusione di interventi d’arte pura, come quello musivo di Felice Casorati, e di montaggi fotografici di Giacinto Mondaini e Erberto Carboni.

La sala di destra, una vera e propria opera corale, di grande impatto ma di complicata attribuzione, costituita da un’infilata di otto sale, nella quale collaborano molti artisti e architetti, sul cui ruolo ci si soffermerà lungo il corso della trattazione. Il corporativismo, nucleo attorno al quale si sviluppa l’intera idea non solo del padiglione, ma della stessa sezione

italiana, viene prima di tutto affrontato come continuazione ideale del secondo piano della Mostra della Rivoluzione Fascista (per intendersi, quello della Mostra delle Realizzazioni del Regime), attraverso fotomontaggi di ispirazione costruttivista (operato per esempio da Vinicio Paladini) e futurista (come quello deperiano di Attilio Calzavara). L'ordigno figurativo della Mostra della Rivoluzione Fascista e dei suoi immensi fotomontaggi viene, in particolare in questa sala, ulteriormente sviluppato verso una sintesi simultanea di lettere, messaggi, diagrammi e grafici, e soprattutto da un nuovo allestimento ambientale suggestivamente coinvolgente ma più pacato e ordinato, realizzato attraverso la compenetrazione di piani, l'integrazione di tecniche diverse e gli effetti cromatici e luminosi che rimandano ad un uso quasi scenografico e cinematografico della fotografia immersa nell'architettura. La maggiore rarefazione degli ambienti, anche in questo caso meno affollati rispetto a quelli della Mostra della Rivoluzione Fascista, rimanda ad alcuni ambienti che verranno sviluppati nella VI Triennale di Milano, ma prima nell'Esposizione dell'Aeronautica Italiana, che si poneva come modello avanzato nella sua nitidezza stilistica e nella massima libertà compositiva e antiretorica, nella fusione dell'oggetto artistico in un una costruzione integrata.

Le sale dedicate all' E.N.A.P.I., che occupano verosimilmente la seconda metà dell'ala sinistra, "architettate" da Giovanni Guerrini, artista *tout court* e direttore dell'Ente Nazionale dell'Artigianato e delle Piccole Industrie, organismo parastatale del proto-design italiano. Si farà riferimento in questo caso specifico alla ripetitività dell'allestimento, considerato un po' spento in rapporto alle simili prove guerriniane in altre esposizioni del genere (dall'Esposizione di Barcellona del 1929, alle Biennali monzesi, alla V Triennale del 1933). Per Bruxelles 1935 infatti ripropone lo stesso allestimento e quasi le stesse opere, ad eccezione di una serie di inedite tempere murali del pittore Francesco Di Cocco, di un divertito e lezioso déco.

Il padiglione realizzato da Antonio Muñoz, la cui presenza era stata stabilita fin dal principio, si contrapponeva al moderno e compatto blocco del Littorio. Agghindato e allestito, non secondo un principio da moderna esposizione, ma come un antico museo tardo-ottocentesco, era frutto del volubile e eclettico pensiero dell'archeologo e sovrintendente romano – uomo e studioso allineato al regime e inflessibile teorico della politica degli sventramenti e dei rifacimenti capitolini –, e nasceva in effetti come un autentico museo che avrebbe dovuto resistere alle scalfitture del gusto e del tempo, sempiterno ricordo dell'amicizia italo-belga.

Dei padiglioni italiani, questo di Roma e Arte e quello Littorio esprimono e sintetizzano paradigmaticamente lo spirito politico ministeriale romano più vicino all'*élite* mussoliniana (una sorta di Giano bifronte), manifestandone gli aspetti più contraddittori sotto il profilo architettonico, ma soprattutto estetico e politico.

L'analisi di questo padiglione sarà occasione per rimeditare sulla figura di Muñoz e sul suo ruolo di sovrintendente delle collezioni museali romane e del Governatorato, che anche a Bruxelles acquisteranno un imponente peso specifico.

Intercettando le istanze della minuziosa, quanto arbitraria, interpretazione del villaggio brussellese, il *Vieux Bruxelles*, il padiglione Roma e Arte si poneva come una sorta di *pendant* italico che, proprio per il suo criterio di permanenza, aveva visto l'ingerenza di molte personalità (esponenti, intellettuali e conservatori museali italiani e belgi), accomunate dalla stessa sensibilità verso l'antico.

L'operazione “back to the future” (parafrasando una felice espressione di Jan Nelis) condotta da Muñoz a Bruxelles, con il benestare dell'esponente più colto del regime e in quegli anni governatore di Roma, Giuseppe Bottai, si risolve (nella sala di Roma) in un allestimento fedele alle modalità che lo stesso curatore aveva applicato negli allestimenti museali della Capitale.

Stesso criterio di ordinamento interessava la sala fiammingo-sabauda, voluta dai reali italiani e ordinata con opere tradizionalmente appartenenti alle collezioni torinesi, belga e, in funzione delle necessità allestitive, avvalendosi

della consulenza di esperti; tra questi, in particolare nel possibile prestito di alcuni arazzi, si potrebbe configurare la presenza di Leo Planiscig, che peraltro, in consonanza con l'antichismo muñoziano, era estremamente critico verso il predominio dell'architettura nell'allestimento di mostre, e ravvisava negli allestimenti moderni dei puri *divertissements*, dei "ghiribizzi", come ebbe a esprimersi al Convegno Volta del 1936. Anche in questa sala, *mutatis mutandis*, permaneva dunque una concezione museografica antiquata, un criterio anacronistico di rappresentazione didascalica delle opere d'arte, con una profusione di copie che evitava, in buona parte dei casi, l'esposizione di pezzi originali.

Coerente e adeguato al messaggio, il padiglione Roma e Arte dimostrava, nel confronto con la sezione italiana, una comunicazione sicuramente interrotta e non sincronizzata agli altri episodi architettonici, ad ulteriore riprova che nella partecipazione all'esposizione di Bruxelles fossero intervenuti, in modi e tempi diversi, disparate (e talvolta discordi) intromissioni politiche pubbliche, private, statali e parastatali, che interpretavano desideri e volontà collegati ora ai ministeri, o al Governatorato di Roma, ora agli enti assistenziali e corporativi, o alle esigenze industriali riunite sotto l'egida di Confindustria.

Il terzo paragrafo, dedicato al padiglione dell'E.N.I.T., si concentra sull'episodio architettonico prossimo, almeno per la posizione geografica, a quello del Littorio e di Roma e Arte. Affidato all'architetto Ettore Rossi, uomo di fiducia di Oreste Bonomi, presidente dell'Ente recentemente nazionalizzato (si legga un inevitabile e inesorabile processo di fascistizzazione), il padiglione, più in linea con quello di Libera e De Renzi, rispondeva a quel senso di libertà e di affrancamento, manifestato dagli organizzatori della sezione italiana, che il regime aveva sperimentato all'esposizione di Bruxelles attraverso la nuova politica corporativista.

Sembra quasi che la trasposizione di un desiderio burocratico si sia architettonicamente incarnata nei vari padiglioni di Bruxelles: l'afferenza di architetti, artisti (e delle loro competenze, abilità e saperi) alle varie gilde fasciste ha permesso, in questa manifestazione belga, di mettere in atto un ricco

e peculiare programma iconografico, tale da far emergere la forte identità di ciascuna corporazione. Il caso del padiglione dell'E.N.I.T., sulla base anche del rapporto dell'architetto con il presidente e, probabilmente, con gli "uffici tecnici" dell'Ente, esemplifica didascalicamente la concertazione del programma iconografico e le precise volontà del committente, interpretate con sensibilità, rigore e modernità da Rossi.

A questo esempio si è deciso di affiancarne un altro, simile negli intenti ma diverso nella realizzazione. La recentissima nazionalizzazione dei Monopoli di Stato aveva incoraggiato l'Ente Nazionale dei Tabacchi a ritagliarsi un minuscolo spazio (lontano dai magniloquenti padiglioni principali della sezione) all'interno dell'esposizione, affidando, anche in questo caso, al suo artista di fiducia l'incarico di occuparsi della progettazione e dell'allestimento dell'omonimo padiglione.

Il compito spettò ad Amos Scorzon, la cui figura peraltro sembra in un certo senso complementare a quella di Rossi: il primo infatti, noto caricaturista ed esperto grafico, fu "prestato" all'architettura, poiché fu lui a progettare e allestire personalmente il padiglione; il secondo, invece, all'arte, poiché si suppone che, data la sua formazione e la sua assidua frequentazione dell'ambiente artistico romano, abbia provveduto anche alla decorazione interna del principale ambiente del Turismo.

Per entrambi la manipolazione degli elementi grafici e tipografici si risolve in una gradevole e avvolgente composizione che tuttavia non eguaglia la complessa configurazione del padiglione Littorio.

### ***3.1. Il volto moderno del regime.***

#### **Il padiglione Littorio tra spinte razionaliste ed estetizzazione del corporativismo.**

##### **Un nuovo percorso per il padiglione Littorio**

«Noi Italiani siamo diventati in fatto di mostre piuttosto esigenti. Dalla prima nostra partecipazione all'Esposizione della Stampa a Colonia, a quella di Barcellona, dalla Mostra della Rivoluzione all'ultima Triennale di Milano, l'Italia si è creata uno stile proprio e sicuro nel riassumere con una mostra le proprie risorse, le sue iniziative, i suoi ideali in ogni campo. [...] A Bruxelles molto indubbiamente è stato fatto, ma il successo sarebbe stato più completo e duraturo, se il metodo di precedenti mostre fosse stato seguito con più rigida fedeltà, sottoponendo anzitutto l'intera organizzazione alle direttive artistiche di una persona unica. La vista dei tre primi padiglioni che s'affacciano sul viale delle Nazioni lascia veramente perplessi. [...] D'altra parte, tutto il complesso della sezione italiana, così ricca e interessante, fa pensare che la sistemazione planimetrica generale sia seguita agli accomodamenti singoli d'ogni padiglione, ché, se le cose fossero avvenute diversamente, non si comprenderebbe perché il Padiglione del Littorio non sia stato eretto in una posizione dominante, con adeguata ampiezza di spazio per la prospettiva frontale. Appunto nel Padiglione del Littorio abbiamo l'esempio di quanto si possa ottenere attraverso la collaborazione di bravi artisti, che spontaneamente si uniformano ad una intelligente direttiva unica; il salone dedicato alle Corporazioni è un modello stupendo per chiarezza, efficacia e stile»<sup>155</sup>.

A indicare, con un certo disappunto, la discontinuità e la dispersione della sezione italiana, pur rilevandone sommariamente e apprezzandone il coraggio sperimentale, è il cronista de *La rivista illustrata del Popolo d'Italia*, che indica nel padiglione Littorio un concentrato di stilemi e di riferimenti culturali e politici che il regime aveva variamente adottato in diverse occasioni espositive, nazionali e internazionali, immediatamente precedenti a quella di Bruxelles.

---

<sup>155</sup> L.P., *L'Italia all'Esposizione di Bruxelles*, in «La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia», a. XIII, n. 7, luglio 1935, pp. 25-27.

Il primato dell'esportazione delle imprese fasciste veniva ribadito peraltro, nella prefazione al catalogo della partecipazione italiana, proprio da Dino Alfieri, il demiurgo che aveva concepito e plasmato, nel primo decennale dell'Era Fascista, la nuova immagine del regime nel piopiacentiniano Palazzo delle Esposizioni e che ricopriva il ruolo di operatore e ispiratore della politica culturale mussoliniana; compito che gli permise di assurgere, alla metà del 1935, alla prestigiosa carica di sottosegretario del neonato Ministero della Stampa e della Propaganda<sup>156</sup>. «Per la prima volta, aderendo al cortese invito di una nobile Nazione, l'Italia del Fascismo ha accettato di partecipare ad una Esposizione Internazionale in forma tale che desse la più completa e panoramica visione delle realizzazioni di un Regime che oggi si è imposto all'ammirazione e all'attenzione di tutto il mondo. Nell'ordinare tale partecipazione il Commissario Generale per l'Italia, [...] ha voluto raccogliere tutti gli elementi di una organizzazione di civiltà che va dai campi della produzione a quelli dell'arte, da quelli della cultura a quelli della vita sociale, riuscendo così ad esprimere, in una efficace sintesi, il periodo storico che in

---

156 Su Dino Alfieri si vedano le voci biografiche di Pastorelli, Pietro, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 4, 1988, *ad vocem*, e in Scotto di Luzio, Adolfo, in Luzzatto, Sergio, De Grazia, Victoria, *Dizionario del Fascismo*, cit., vol. I, pp. 34-35. A p. 34 si legge: «La carriera di Alfieri si compì per gran parte all'ombra di Galeazzo Ciano, e fu al suo fianco che – nell'agosto del 1935 – divenne sottosegretario del neo costituito ministero dello Stampa e Propaganda. Ne divenne poi titolare di fatto, quando Ciano era in Etiopia, e infine fu formalmente ministro, con l'ascesa agli Esteri del suo protettore. La seconda metà degli anni Trenta segnò dunque una svolta nella sua vita. Durante il primo decennio del regime, Alfieri accumulò cariche prestigiose: sottosegretario alle Corporazioni, organizzatore della Mostra della rivoluzione fascista, presidente della Società italiana autori ed editori; ma fu la guerra d'Etiopia e la sua gestione del ministero della Stampa e Propaganda a fare da autentico spartiacque». Per il suo ruolo di animatore indiscusso della Mostra della Rivoluzione fascista si veda Schnapp, Jeffrey Thomas, *Anno X. La Mostra della Rivoluzione fascista del 1932*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 2003, p. 29: «Alfieri accettò subito l'incarico e in un memorandum confidenziale discusso e approvato il 14 luglio a Palazzo Venezia e più tardi reso pubblico, egli ideò, ancora una volta, “non semplicemente una rievocazione storica” ma una rappresentazione “immediatamente comprensibile e percepibile” dei successi del fascismo: “non quindi un'esposizione o una mostra nel senso convenzionale della parola, ma piuttosto una rassegna di attività e di forze, un bilancio dei primi dieci anni al potere, da cui nasce implicitamente il programma avvenire”». Sul suo ruolo di organizzatore della Mostra della Rivoluzione Fascista si veda anche Roscini Vitali, Aurora, *Le esposizioni della Roma fascista Arte e architettura dell'effimero (1923-1938)*, La Sapienza Università degli studi di Roma, Dottorato di ricerca in Storia dell'arte, XXVIII ciclo, Coordinatore, prof. Alessandro Zuccari, Tutor, prof.ssa Letizia Tedeschi, Co-tutor, prof.ssa Francesca Gallo, A.A. 2016, in particolare il §2.1. *Il piano espositivo del Decennale. Prospettive d'interni*, alle pp. 206-222.

Italia reca il segno del Littorio e il nome di Mussolini»<sup>157</sup>. Nel nome dell'unione tra arte, politica e industria, che costituì parte essenziale dell'estetica del regime alla metà degli anni Trenta e che ebbe il suo massimo elemento di espressione nelle manifestazioni come la Triennale, le fiere commerciali e le numerose mostre tematiche nazionali, le imperdibili occasioni internazionali come questa di Bruxelles rappresentarono un importante terreno di sperimentazione e di verifica delle istanze culturali del fascismo<sup>158</sup>.

In questo senso il Padiglione del Littorio, primo per importanza e magnificenza tra i numerosi padiglioni che costituivano la sezione italiana e che verranno analizzati nel corso della tesi, premiato dalla giuria per il notevole spiegamento di professionalità e accolto dalla stampa italiana ed estera con moderato entusiasmo, si poneva nel segno dell'ossimorica formula della continuità nella modernità, attestando la volontà del regime di esaltare le forze e le energie più innovative della nazione, nonché le iniziative e le imprese legate al potenziamento delle corporazioni e del sistema del corporativismo.

Come il preziosissimo *Livre d'Or de l'Exposition* descriveva ponendo enfasi, come molta della stampa rileverà e come le numerose testimonianze fotografiche evidenzieranno (figg. 47-50), sulla violenza impositiva del più importante padiglione della sezione: «[...] plusieurs mètres en dessous, les

---

157 Alfieri, Dino, *La prova dei fatti*, in *Esposizione Universale ed Internazionale di Bruxelles 1935. La partecipazione dell'Italia*, Commissariato Generale per l'Italia, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1935, pp.nn. Alfieri continua: «L'imponenza del materiale da raccogliere, illustrare, condensare, non rendeva facile l'impresa: ma, tanto nel padiglione del Littorio che nei padiglioni minori e nelle mostre particolari, il Conte Volpi di Misurata e i suoi collaboratori l'hanno affrontata e risolta, mettendo in grado il visitatore di documentarsi sulle attività organizzative, culturali e assistenziali del Partito, sulle grandi opere pubbliche, sul corporativismo fascista – che dimostra come il durevole accordo stabilito in Italia tra capitale e lavoro sia benefico di frutti per l'intera Nazione – sulle industrie e le produzioni maggiori, sulle grandi bonifiche, sulle forze armate – felicemente riassunte nell'Aeronautica della quale l'Italia va a giusto titolo orgogliosa – sulla storia, sulla cultura, sull'arte: su tutti i molteplici e concatenati aspetti della rinascita italiana».

158 A tal proposito si leggano le pertinenti parole di Pansera, Anty, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano 1978, in particolare p. 36: «L'estetica del regime si concretizzò allora a diretto contatto con le masse piccolo-borghesi e borghesi – dalle tradizionali manifestazioni celebrative (come la Mostra del decennale e le esposizioni coloniali dedicate ai paesi “colonizzati”) e periodiche (Biennali, Triennali, Quadriennali, “Premi”), ai nuovi “mass media” (la cinematografia, la radio, la pubblicità), e si “integrò” con quella della grande industria, in cui il fascismo da un decennio aveva identificato i propri scopi ideali e sociali, che valorizzava e propagandava, i suoi prodotti (motori, lane, apparecchi bellici...) con un linguaggio simile ai modelli retorici dei discorsi mussoliniani».

perrons imposants qui menaient au Palais du Licteur. Celui-ci était l'oeuvre des architectes Libera et De Renzi, qui s'étaient inspirés du Palais de l'Exposition de la Révolution Fasciste. Il étendait de longues murailles noires et nues, sur quoi tranchaient quatre énormes haches de licteurs, en verre et fer; et une haute construction grise incrustée de carrés de verre que les lumières illuminaient le soir»<sup>159</sup>. Già da queste illuminanti parole è possibile, pur nella complessa e complicata determinazione degli spazi interni, delineare alcune delle peculiari caratteristiche che facevano del padiglione littorio in Belgio un campione di rigore e imponenza, di drammatico e potente cromatismo, sulla falsariga dei suoi illustri antecedenti come la facciata della Mostra della Rivoluzione fascista e in particolare quello per Chicago 1933 (figg. 51-53), realizzato con l'apporto di Antonio Valente (Sora, 1894- Roma, 1975)<sup>160</sup>, che videro cementare il lungo e felice sodalizio architettonico di Libera e De Renzi non

---

159 *Livre d'Or*, cit., p. 463. Si veda anche Stiévenard, Armand, *Rapport Général*, cit., pp. 142-145: «Le bâtiment du *Littorio*, le plus grande des quatorze pavillons italiens, massif, carré, d'une violente originalité, brandissait les énormes faisceaux métalliques de sa façade au-dessus de l'avenue du Gros Tilleul. C'était sans conteste l'une des constructions les plus étonnantes sur le plateau du Heysel, et qui s'imposait impérieusement par son emplacement, son volume, sa forme et par sa conception générale volontairement agressive. Le Palais couvrait 3.400 mètres carrés sur une esplanade. L'on y accédait par un superbe escalier de marbre – 45 mètres de longueur – dont la marche supérieure s'étalait en terrasse, sous une large marquise, jusqu'au vastes salles réunies par un spacieux salon central terminé par una rotonde et d'un avant corpus rectangulaire. Celui-ci formait une masse séparée, gigantesque bloc cubique percé de mille petites fenêtres carrées, régulières, aux lignes parallèles qui conféraient au bâtiment singulier un caractère un peu mystérieux».

160 Antonio Valente, *Archiscenotecnicopittoricinecostumistartista*, catalogo della mostra (Roma, Sala Santa Rita, 19 ottobre, 15 novembre 2010), a cura di Collarile, Lucia, Muratore, Giorgio, Palombi, Roma 2010, in particolare il saggio di Cianfarani, Francesco, *L'architettura di Antonio Valente tra le due guerre: una nuova dimensione del progetto tra segno biografico e artificio luministico*, pp. 75-95. A proposito della partecipazione a Chicago 1933 per il Salone delle feste e per il Padiglione della Mostra Italiana e della collaborazione con Libera e De Renzi alle pp. 86-87 si legge: «Un carattere "integrale", ancor più testimoniato dalla modernità delle linee del Padiglione Italiano per l'Expo Internazionale di Chicago, "A Century of Progress", del 1933-34. Al di là delle annose questioni di paternità e di attribuzione dei ruoli recitati dai diversi attori coinvolti nel progetto e nella realizzazione del padiglione, ciò che interessa mettere in evidenza del progetto Valente è la riproposizione degli stessi temi già sviluppati nei Carri di Tespi e nella Mostra del Decennale. [...] Valente prefigura una potente immagine per la propaganda italiana in America, memore certo della soluzione di De Renzi e Libera per la mostra della Rivoluzione, tuttavia personalizzata e resa ancor più convincente nella riproposizione di temi e figure biografiche, proprie della poetica architettonica dell'Autore».

solo nei grandi progetti e nei concorsi indetti dal regime, ma anche e soprattutto nell'ambito delle esposizioni nazionali e internazionali<sup>161</sup>.

La commissione per il padiglione americano, che fruttò a Libera e ai suoi due colleghi il primo premio della giuria al concorso di architettura<sup>162</sup>, fu determinata anche dalla volontà di partecipare a una manifestazione che, sin dai suoi esordi, si dichiarava programmaticamente un'occasione imperdibile, di riscatto in un momento estremamente critico come quello determinato dalla crisi economica mondiale<sup>163</sup>.

---

161 Mulazzani, Marco, *Cent'anni fa Adalberto Libera*, in «Casabella», anno LXVII, vol. 67, n. 716, 2003, pp. 4-13. Si legga a p. 4: «I temi enunciati nelle ricerche della seconda metà degli anni Venti [...] si dispiegano compiutamente negli anni Trenta, in numerosi progetti e opere firmate da solo o in collaborazione: nei primi concreti cantieri - la scuola elementare "Raffaello Sanzio" a Trento (1931-1934), il palazzo postale dell'Aventino in Roma (1933-1934, con Mario De Renzi); negli "allestimenti" realizzati con De Renzi per alcune delle più importanti manifestazioni del regime - le mostre del decennale della rivoluzione fascista (1932) e delle colonie estive al Circo Massimo (1937) a Roma, i padiglioni italiani alle esposizioni internazionali di Chicago (1933) e Bruxelles (1935); nei progetti presentati per i più importanti concorsi romani - il Palazzo del Littorio (1934 e 1937) e l'Auditorium (1935). L'architettura di Libera si manifesta attraverso immagini icastiche, di straordinaria efficacia comunicativa, non solo perché egli, come ricordava Ridolfi, "sapeva illustrare magnificamente i suoi progetti", ma anche in forza delle "modalità del suo operato"».

162 Sulle notizie relative al padiglione di Chicago si veda ad esempio: s.a., *L'architetto Libera vince il concorso per il padiglione italiano di Chicago*, in «Il Brennero», 3 febbraio 1933, pp.nn.; A. Sardi, *Un secolo di progresso*, in «La tribuna», 18 marzo 1933, p. 3; s.a., *Il contributo italiano al progresso del mondo*, in «Il Giornale d'Italia», 6 luglio 1933, p. 3; s.a., *L'Italia all'Esposizione mondiale di Chicago, la nuova crociera transoceanica*, in «Il Corriere della Sera», 5 marzo 1933, p. 1; G. Bardi, *L'Italia sulle rive del lago Michigan, come un'immensa nave che salpi...*, in «Il Messaggero», 28 giugno 1933, p. 3; A.S., *La partecipazione dell'Italia alla grande rassegna internazionale. Il padiglione italiano. Il ritiro della Francia. La collezione di strumenti scientifici. Il monumento a Colombo. L'Italian day. L'arrivo di Balbo*, in «La Tribuna», 30 maggio 1933, p. 3. Sul concorso per il padiglione, vinto dal trio Libera, De Renzi, Valente, si veda anche Masina, Lucia, *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali*, cit., p. 254: «Numerosi furono i nomi che vi si cimentarono. Un progetto fu presentato da Enrico Prampolini, un altro portò la firma di Mario Paniconi e Giulio Pediconi. Furono però Adalberto Libera e Mario De Renzi, autori della facciata della Mostra della Rivoluzione Fascista, e Antonio Valente, autore del Sacrario dei Martiri fascisti nella stessa mostra, ad essere incaricati di costruire il padiglione dell'Italia».

163 Come evidenziato in Masina, Lucia, *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali*, cit., p. 247, contravvenendo alle regole imposte dalla Convenzione del BIE, che prevedevano un intervallo di cinque anni tra un'esposizione universale e l'altra, e una durata di sei mesi, per l'Esposizione americana *A Century of Progress* il Comitato organizzativo si comportò con una certa disinvoltura, proclamando l'esposizione come universale e estendendo la durata di quasi un anno, con alterne chiusure e riaperture. Sull'Esposizione di Chicago in generale si vedano in particolare D. Morand, *L'Esposizione del "Progresso di un secolo" a Chicago*, in «Architettura», n. 12, a., dicembre 1933, pp. 757-761. Per un'analisi sociologica dell'esposizione americana si veda anche Eskilson, Stephen, *The Spectacle at the Fair: Situationism and Consumer Society*, in *Seeing and beyond*, edited by Johnsons, Deborah, and Ogawa, David, Peter Lang, New York 2005, pp. 375-392. Sulla partecipazione dell'Italia all'Esposizione Internazionale di Chicago *A century of Progress*

Il sodalizio iniziato proprio con il riassetto del Palazzo delle Esposizioni e proseguito nelle *kermesse* americana e belga, eventi posti a distanza di tempo molto ravvicinata l'uno dall'altro, videro sovrapporsi e alternarsi, in rapida sequenza e in un'alacre e instancabile successione, personalità che a vario titolo contribuirono a indicare la linea estetica, e di conseguenza politica, del regime all'estero. La scelta dei due architetti per Bruxelles, e più in generale dei giovani progettisti chiamati a declinare "razionalmente" e "modernamente" lo stile, ancora oscillante, del regime, rispondeva forse ad un'esigenza estetico-funzionale e, ancor prima, economica, di dare impiego alla folta schiera di personalità che si stavano consolidando nel panorama italiano, in una dilemmatica dicotomia tra effimero e permanente. Come affermava Attilio Podestà dalle pagine di *Casabella*: «Sui concreti risultati economici e sul valore e l'importanza degli scambi e dei confronti che potranno essere stabiliti tra le Nazioni intervenute non è possibile, attualmente, un giudizio sicuro, non essendo ancora l'esposizione di Bruxelles in grado di funzionare; tutto lascia però prevedere che saranno imponenti. Ma oltre che perseguire questi scopi, le esposizioni, anche quelle non a carattere prevalentemente artistico, hanno il compito di un bilancio provvisorio estetico del loro tempo, essendone una delle espressioni più caratteristiche. Per il loro stesso carattere effimero costituiscono una naturale palestra per esperienze e tentativi di alto interesse. E tutte le volte che si è voluto veder chiaro, e si è avuto il coraggio di essere francamente del proprio tempo, la storia delle esposizioni ha segnato una nuova tappa nella progressiva evoluzione del gusto. [...] La sezione italiana, una delle più importanti e complete, e tale da dare una sintetica, ma chiara idea di quell'operoso rinnovamento che sta trasformando il nostro paese, è di un livello estetico superiore. E, se tolgono autorità alla nostra sezione la mancanza di un criterio stilistico unitario, e il cattivo gusto di talune costruzioni minori affidate ad architetti non degni del compito, la chiarezza tutta latina dei nostri

---

si veda il contributo di Krasovec, Lucia, Mayer, Lucas, *Rappresentazione del razionalismo italiano. Il caso del Century of Progress, Chicago 1933-35*, Key, Milano 2017, in particolare le pp. 25-26.

artisti ha saputo evitare certo ibridismo e certa scenografia spettacolare, di cui si hanno in questa esposizione cospicui esempi»<sup>164</sup>.

Sarebbe dunque naturale ipotizzare che la scelta efficace e sicura dei due progettisti, così come degli altri architetti chiamati a realizzare i padiglioni, rispondesse anche ai criteri, analizzati nel capitolo precedente, di recuperare il tempo (ed il denaro) perduti, puntando su un'equipe affidabile e su un messaggio universalmente e perennemente valido; tali motivazioni potrebbero inoltre sottendere e giustificare la spiazzante assenza o, per meglio dire, la voluta lateralità di personalità di estrema importanza per la costruzione dell'immaginario architettonico della nazione, tra le quali non può e non deve essere dimenticato l'onnipresente Marcello Piacentini e tutto il suo *entourage* di collaboratori che affollavano il suo studio (come i fratelli Ernesto e Gaetano Rapisardi, Eugenio Fuselli, Luigi Piccinato) e soprattutto degli artisti di fiducia (*in primis* Mario Sironi) che con lui hanno firmato le pagine più significative della storia e della creazione dello stile del ventennio nero. Se da giovanissimo e negli anni del suo apprendistato Piacentini non aveva disdegnato le occasioni delle esposizioni per mettere in mostra il suo precoce talento (non ultima proprio quella del classicissimo Padiglione Italiano per l'Esposizione di Bruxelles del 1910)<sup>165</sup>, è pur vero che al culmine della sua carriera, eccezion

---

164 Podestà, Attilio, *Prime notizie dalla Esposizione di Bruxelles*, in «Casabella», anno VIII, n. 89, maggio 1935, pp. 14-17. L'articolo di Podestà, accordandosi agli altri tiepidi interventi sull'Esposizione, continua sottolineando il fallimento dell'operazione architettonica brussellese nel suo complesso: «Sotto questo aspetto l'esposizione di Bruxelles è mancata al suo compito. I risultati estetici non corrispondono al gigantesco sforzo economico compiuto. Ancora una volta la maggioranza dei pavidi e dei timidi, di quelli che si dichiarano moderni, ma a mezzo, e chiedono prestiti a tutte le epoche, per mascherare la loro insufficienza, ha avuto ragione. Le sorti dell'esposizione sono state affidate a un vecchio professore dell'Accademia di Bruxelles, Joseph Van Neck, che s'è messo d'un tratto a fare il moderno, senza naturalmente esservi preparato. Non che non dare impulso a idee nuove, l'esposizione segna l'improvviso rifiorire di un ibrido Liberty e il nascere di un nuovo romanticismo novecentesco. La reazione che regna oggi in tutto il mondo alle idee chiare e chiaramente espresse, le più difficili a entrare in testa alla gente, è senza dubbio imponente: a quanto pare anche l'Esposizione di Parigi 1937 ha poche possibilità di raggiungere risultati migliori».

165 Sul padiglione piacentiniano all'Esposizione di Bruxelles del 1910 si vedano L(uigi). A(ngelini), *Il padiglione italiano all'Esposizione di Bruxelles*, in «Emporium», vol. XXXI, n. 184, aprile 1910, pp. 316-317; Buscioni, Maria Cristina, *Esposizioni e "Stile nazionale" (1861-1925); il linguaggio dell'architettura nei padiglioni italiani delle grandi kermesses nazionali ed internazionali*, Alinea, Firenze 1990, pp. 214-222; Pisani, Mario, *Il padiglione italiano all'Esposizione Universale di Bruxelles 1910*, in *L'architettura di Marcello Piacentini. Le opere maestre*, CLEAR, Roma 2004, pp. 38-43; Masina, Lucia, *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958*, Atti della Summer School

fatta per il suo contributo all'*Exposition Internationale* parigina del 1937, che tuttavia sembrava sottintendere un secondo fine<sup>166</sup>, e della quale l'esposizione belga rappresenta un prodromo e "prova generale" da cui si raccolgono preziosi frutti e insegnamenti<sup>167</sup>, le sue principali propensioni e preoccupazioni si erano progressivamente trasferite verso la costruzione architettonica non effimera. Un'attenta lettura storiografico-critica propone infatti di interpretare queste assenze "strategiche" di Piacentini come un crescente disinteresse verso l'architettura volatile, ritenuta naturalmente campo di sperimentazione per giovani progettisti. Tuttavia, Piacentini, come si leggerà nel capitolo dedicato alle arti, figurerà come organizzatore dell'Esposizione fotografica di architettura moderna all'interno della sezione orchestrata da Antonio Maraini, il quale chiederà esplicitamente il suo intervento, avvalendosi della collaborazione di Giuseppe Pagano, con il quale intrattiene ancora in quel periodo ancora un'"intesa cordiale" e con il quale elaborerà il padiglione per l'esposizione parigina del 1937<sup>168</sup>.

---

EXPOSizioni, EDUCatt, Milano 2016, pp. 91-122. Parte della documentazione sulla partecipazione all'Esposizione di Bruxelles del 1910 è contenuta nel dossier rinvenuto presso il Fondo Piacentini, Facoltà di Scienze Tecnologiche dell'Università di Firenze, Biblioteca di Architettura (FP), Cartella 14.

166 Si veda in tal senso il contributo di Melis, Paolo, *Piacentini e un padiglione per l'architettura e l'arte italiane all'Esposizione Internazionale di Parigi 1937*, in *Marcello Piacentini architetto (1881-1960)*, Atti del convegno (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Facoltà di Architettura, Sapienza Università di Roma, 16-17 dicembre 2010), a cura di Ciucci, Giorgio, Lux, Simonetta, Purini, Franco, Gangemi, Roma 2012, pp. 85-134. Alle pp. 87-88 Melis ipotizza: «Da una parte l'appena conquistata regia architettonica del Padiglione di rappresentanza della propria nazione, dall'altra, a coronamento di un'importante carriera, il possibile incarico di sovrintendente all'architettura di un'intera esposizione universale: in mezzo il sospetto più che fondato che a spingere l'architetto romano a mettere le mani su questo lavoro parigino siano motivazioni altre, dettate più dal desiderio di influenzare a proprio vantaggio importanti eventi edilizi prossimi al loro accadimento che dalla natura del progetto transalpino e dal suo proscenio internazionale».

167 Sulla concezione e l'allestimento del padiglione italiano a Parigi 1937 si veda ancora Melis, Paolo, *Piacentini e un padiglione per l'architettura*, cit., pp. 103-114.

168 FP, Materiale vario. In una cartolina inviata da Antonio Maraini a Piacentini del 1934-1935 (quindi proprio negli anni di organizzazione di Bruxelles), l'artista afferma: «Venuto per poche ore oggi a conferire con Volpi, gli ho parlato di quanto sai. Proponigli una cosa diversa. Credo aumenterebbero le possibilità. Tuo Antonio». In questo brevissimo lacerto si fa verosimilmente riferimento allo spostamento dell'area sul viale Regina Margherita per la costruzione della sede del Palazzo di Confindustria (Cartella 82, 1934-1935), ma si può leggere in trasparenza un rapporto tra Maraini, Volpi e Piacentini che si è esteso anche al contemporaneo coinvolgimento all'Esposizione di Bruxelles negli stessi anni. Da notare anche una certa lateralità di Mussolini, già riscontrata diplomaticamente. Le intrusioni grafiche e "teoriche" di Mussolini sui progetti e sui concorsi architettonici e, in generale, le sue incursioni nei grandi eventi artistici erano piuttosto frequenti e intense soprattutto negli anni in questione che interessano la preparazione dell'Esposizione belga. Le sue energie,

Nonostante la sua apparente lateralità, che non escludeva, ma anzi poteva favorire un indisturbato intervento manipolatore, era comunque l'Architetto e Accademico d'Italia Piacentini a controllare egemonicamente e indirizzare i lavori suddividendoli tra i diversi professionisti. Come argomenta sapientemente Giovanni Saponaro, curatore di alcune delle monografie più complete dedicate a Libera e De Renzi: «La collaborazione Libera-De Renzi, nata in modo occasionale, fu sotto certi aspetti, verosimilmente un'invenzione di Piacentini, diciamo così: una sua operazione culturale, con il proposito palese di sanare i contrasti tra tendenze diverse dell'architettura, ma soprattutto con la volontà di spegnere l'imbarazzante attivismo dell'avanguardia razionalista, antiaccademica e antistoricistica, inconcepibile e non realistico nella città "eterna". Ma forse ciò a cui Piacentini mirava veramente affidando un primo incarico congiunto a Libera e De Renzi, era provocare demiurgicamente una sorta di contaminazione culturale e quindi stilistica tra visioni e attitudini umane diverse, entrambe ritenute di talento, e perciò utili e legittime, perseguendo insomma quell'idea, tutta disciplinare, di cui egli era certamente fautore, di una grande sintesi dell'architettura moderna e della tradizione storica»<sup>169</sup>. La partecipazione dunque alla densa stagione effimera degli allestimenti per mostre, fiere, ed esposizioni sembrava non solo un'occasione interessante per gli architetti moderni per dimostrare il proprio estro creativo, ma forse l'unica via per ottenere ulteriori commissioni e opportunità lavorative: «Così le circostanze celebrative delle Mostre diventano

---

architetticamente parlando, in quel periodo erano maggiormente incentrate sul grande destino urbanistico di Roma, sulle città di nuova fondazione e sulle future città coloniali, progetti destinati a costruire letteralmente la storia del fascismo e perpetrarne eternamente il verbo in Italia. Nicoloso, Paolo, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Einaudi, Torino 2011 (I 2008), p. 79. In particolare l'intero capitolo *A Palazzo Venezia*, pp. 79-123.

169 Saponaro, Giuseppe, *Adalberto Libera: i grandi concorsi pubblici romani degli anni '30 e la collaborazione con Mario De Renzi*, CLEAR, Roma 1999, pp. 9-10. Il concetto è corroborato dalle parole quasi speculari di Neri, Maria Luisa, *Mario De Renzi*, cit., pp. 44-45: «Sempre nello stesso anno, il 1932, De Renzi ottiene con Libera l'incarico per la facciata della Mostra del decennale della Rivoluzione Fascista [...]. Questo incarico congiunto rientra certamente nella politica piacentiniana che, con atteggiamenti paternalistici, vuole concedere spazio ai giovani (anche se di fatto essi verranno poi confinati nei limiti circoscritti delle mostre), riuniti ora, indipendentemente dalle diverse "tendenze" di un RAMI o di un MIAR, sotto le ali protettrici del Sindacato. L'incontro tra De Renzi e Libera, appartenenti ufficialmente alle opposte tendenze, vuole sì sottolineare l'avvenuta conciliazione tra le parti, ma sarà anche fonte di arricchimento per entrambi e porterà alla elaborazione di architetture particolarmente notevoli nel panorama italiano».

occasione per delimitare confini precisi, al cui interno le strutture corporativo-professionali ritagliano le aree di intervento per la “tendenza moderna”<sup>170</sup>.

Distratto (per non dire escluso) dal prestigioso incarico della Città Universitaria e da similari commissioni<sup>171</sup>, il *tandem* De Renzi-Libera, un riuscito *mélange* di due personalità estremamente diverse eppure complementari e integrabili<sup>172</sup>, venne chiamato per l’Esposizione di Bruxelles con molta probabilità intorno alla metà del 1934, mentre, come rivelano alcuni documenti analizzati precedentemente, si avanzavano numerose proposte alternative di intervento architettonico sulla sezione italiana<sup>173</sup>. L’imponente struttura che si affacciava sull’Avenue du Gros Tilleul venne eretta intorno al febbraio 1935, come attesta la *Fotocronaca* del *Corriere della Sera*<sup>174</sup>, e con l’apporto di manodopera congiunta italo-belga, per volontà degli stessi componenti dei vari comitati<sup>175</sup>.

Con estrema ammirazione uno degli architetti dell’esposizione, Jean Hendrickx, rilevava che nel padiglione littorio: «[...] l’architecture se fait l’interprète d’un symbol et cherche l’expression dans la vigueur des masses et

---

170 Neri, Maria Luisa, *Mario De Renzi*, cit., p. 57.

171 Saponaro, Giuseppe, *Adalberto Libera*, cit., pp. 17-19. Si veda anche, a proposito dell’operazione piacentiniana di mediazione tra istanze moderne e monumentalismo nella Città Universitaria, Nicoloso, Paolo, *Mussolini architetto*, cit., pp. 189-191.

172 Saponaro, Giuseppe, *Adalberto Libera*, cit., pp. 7-8.

173 Pitzalis, Efisio, *Padiglione del Littorio Libera e De Renzi. Esposizione di Bruxelles 1935*, in «Area», n. 47, novembre-dicembre 1999, pp. 8-19. A p. 18, senza tuttavia citare né fonti né pubblicare i disegni cui fa riferimento nel testo (e non rinvenuti in nessuno dei numerosi archivi consultati personalmente), Pitzalis ipotizza: «Sappiamo infatti che al 29 marzo 1934 esistono due progetti distinti, per certi versi antitetici, anche se entrambi informati a una figurazione semplificata, indice di una convinta adesione al lessico modernista. Ma mentre il primo progetto – ancora da verificare nella sua compiutezza – denuncia un approccio figurativo più vicino a un gusto architettonico di origine tedesca, con rinvii al precedente padiglione di Chicago del 1933; il secondo, realizzato, è più indicato a celebrare una monumentalità solenne, spoglia e rappresentativa, capace di colpire in virtù di una stilizzazione dei suoi elementi e, quindi, del suo valore apertamente ideografico. Ma che nel Padiglione di Bruxelles, Libera e De Renzi abbiano tratto ispirazione dalle precedenti esperienze condotte in collaborazione non è dubbio a nessuno».

174 s.a., *Fotocronaca*, in «Il Corriere della Sera», 6 febbraio 1935. Molti dei progetti e piante relativi al perfezionamento del padiglione del Littorio, sono presenti in AGR, Liasse 201, Chemise Italie, nonché nel Fondo Antonio Muñoz, per cui si rimanda all’inventario in Appendice 2.

175 Pitzalis, Efisio, *Padiglione del Littorio Libera e De Renzi. Esposizione di Bruxelles 1935*, in «Area», n. 47, novembre-dicembre 1999, p. 10: «Una azione contrassegnata da continui ripensamenti, causati soprattutto dalle previsioni di spesa eccessive (il finale sarà di 5 milioni di lire), dalle imposizioni restrittive della società privata incaricata delle operazioni (per le gare d’appalto solo 3 imprese su 12 potevano essere italiane, con manodopera specializzata e fornitura quasi esclusivamente belghe) e da una conseguente scarsa attrattiva economica».

le contraste de matières»<sup>176</sup>. La facciata del padiglione realizzato dai due architetti per Bruxelles riproduceva il modello vincente presentato nel *maquillage* di Palazzo delle Esposizioni, «[...] apportandovi però una serie omogenea di fori quadrati. Si riesce così ad ottenere un ambiente interno dell'atrio che sembra essere la copertura di un tempio mitraico in versione razionalista. Sempre analogamente alla Mostra del Decennale, antistanti all'alto parallelogramma-atrio vi sono quattro fasci legati tra loro, a livello basamentale, da una pensilina-pronao. I fasci realizzati a Bruxelles sono molto più stilizzati e meno grotteschi di quelli visti in via Nazionale. Lo studio sulla stilizzazione del fascio sembra essere la continuazione di quanto proposto da Libera nel concorso per il palazzo del Littorio»<sup>177</sup>.

Individuare i singoli apporti dei due architetti, così come nel loro affascinante Palazzo delle Poste sull'Aventino e negli altri casi non ampiamente documentati, rappresenta senz'altro un problema critico di complessa soluzione, aggravato dalla mancanza di fonti documentarie di prima mano. Ma senza dubbio la fantasiosa articolazione del corpo di fabbrica, così come l'elemento dei fori laterali di derivazione presumibilmente derenziana, rappresentano un contributo alla creazione di un alfabeto stilistico e simbolico di eccezionale rilevanza. Abituati più al compasso che alla penna, uomini del fare e del progettare più che dello scrivere, i due architetti non hanno purtroppo lasciato testimonianze documentarie significative sulla progettazione del padiglione<sup>178</sup>.

---

176 Hendrickx, Jean, *A travers les sections étrangères*, in «L'Emulation», 55ème année, n. 6, 1935, p. 106.

177 Ponti, Giovanni, *Stile dell'architetto Adalberto Libera*, in «Stile», n. 17, maggio 1942, pp. 10-19. Sul significato del fascio littorio come simbolo e icona si legga ancora Schnapp, Jeffrey Thomas, *Anno X*, cit., pp. 53-54: «Esse incarnano letteralmente l'avanguardia del fascismo, la lama tagliente della rivoluzione. Il simbolismo è accentuato dal fatto che il nuovo ordine (architettonico) è raffigurato dal simbolo antico-romano dell'autorità assoluta dello stato sulla vita e la morte (il potere di *de-cisio*, di giudicare e tagliare in un solo atto)».

178 Il fondo Mario De Renzi, prevalentemente fotografico, è conservato presso l'Accademia di San Luca di Roma; più complesso il caso dell'archivio di Adalberto Libera, bipartito tra l'Archivio Centrale dello Stato (desumibile dalla consultazione dei fondi di altri architetti), e il Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, Paris (in particolare la documentazione relativa alla partecipazione a Bruxelles 1935 consiste in qualche articolo di giornale, e pochi altri documenti, non di prima mano, peraltro ampiamente reperibili). Si veda per una chiara analisi delle fonti documentarie relative all'architetto, *Adalberto Libera nei disegni del Centre Pompidou e dell'Archivio Centrale dello Stato*, catalogo della mostra (Roma,

Già dunque nella facciata, pur nella sommaria analogia con le precedenti esposizioni citate, si riscontrano alcune diverse declinazioni stilistiche che determinano e riflettono un'evoluzione progettuale dei due architetti e che si riflette anche nella diversa concezione degli ambienti interni del padiglione. La possibilità di disporre di un lotto vergine sul quale intervenire, senza le costrizioni imposte dal palazzo piopiacentiniano, offrì l'opportunità di introdurre alcune particolarità che, alla luce del confronto con i precedenti lavori di Libera e De Renzi, contribuiscono ad avvalorare l'ipotesi secondo la quale il padiglione realizzato per Bruxelles non si pone nel campo della mera e pedissequa imitazione della Mostra della Rivoluzione Fascista o di Chicago 1933, ma offre un'occasione ulteriore di, seppur moderata, sperimentazione e di ricerca della "modernità", con tutte le difficoltà e le sfumature che il termine pone nel declinarlo fascisticamente<sup>179</sup>.

La struttura della pianta rettangolare, anticipata da un grande atrio che preserva la sacralità dello spazio simbolico, presenta un'equa suddivisione in due ambienti specularmente equivalenti (quello di sinistra e quello di destra), separati da uno spazio centrale, di dimensioni ridotte, che termina con un emiciclo destinato ad accogliere l'esposizione del libro, un cinema<sup>180</sup> e una sala

---

Archivio Centrale dello Stato, 30 gennaio-14 marzo 2004), a cura di Fassio, Alessandra, Lorello, Flavia, Guccione, Margherita et alii, Gangemi, Roma 2004. Di estrema importanza rimane un documento *ex post*, rinvenuto nel fondo Minnucci all'Archivio Centrale dello Stato di Roma, in cui è confluito parte dell'archivio Libera, nel quale, in occasione degli studi per la preparazione della grande Esposizione Universale del 1942, si passano in rassegna le peculiarità delle precedenti esposizioni, tra le quali quella oggetto di studio.

179 Si veda a tal proposito l'interpretazione di Carli, Maddalena, *Il fascismo in cerca della modernità*, in *1919-1945. L'Italia nella guerra europea dei trent'anni*, a cura di Neri Serneri, Simone, Viella, Roma 2016, pp. 315-324: «Le esposizioni come filo rosso attorno al quale ricostruire la storia dell'estetica contemporanea e, al suo interno, di quella fascista; a cominciare dalla molteplicità di stili o dell'*eclettismo estetico* [...] che ne ha qualificato la natura multiforme, senza tuttavia mai derogare a una funzione primaria, unificante e fondante: dare visibilità ai miti del regime e renderli un'esperienza collettiva, fruibile agli autori che sovrintesero e collaborarono alla progettazione delle mostre quanto dal pubblico che vi si recò in visita».

180 Sebbene una buona parte della programmazione cinematografica avvenisse nell'Alberteum, nel cinema della sezione italiana venivano riproposti gli stessi film a ritmo più serrato, con l'aggiunta di documentari e cinegiornali dell'Istituto Luce. Si veda Stiévenard, Armand, *Rapport Général*, cit., pp. 486-492: «Grâce à l'Institut National Italien Luce le cinéma de l'Alberteum a passé "Vertigine", film sur l'aviation italienne; "Dall'Acquitrino alle Giornate di Littorio [sic]", ainsi que "Vita delle piante"». ; probabilmente *Vertigine. Cuori e motori dell'ala italiana, 7' 38"*, b/n, sonoro, 1932-1937, Istituto Luce, filmato D058606; *Dall'Acquitrino alle giornate di Littoria*, (Teruzzi

espositiva<sup>181</sup> (figg. 54-56+ tavv. V e VI). La drammaticità degli ambienti della Mostra del Decennale di Roma lascia il posto, a Bruxelles, alla creazione di un *open space* dove la circolazione dei visitatori, emancipata dalla costrizione di un percorso obbligato, risulta completamente libera; e l'*horror vacui* degli interni della Mostra della Rivoluzione è sostituito da una visione sempre suggestiva, creata attraverso la particolare e innovativa sospensione dei pannelli espositivi rispetto al pavimento, ma più regolare, rasserenata, irregimentata, rinunciando all'inviolabile unicità dell'opera d'arte, in favore di altre modalità espositive. Probabilmente quest'idea espositiva era frutto della ricerca di Libera che l'aveva sperimentata e applicata con maggiore successo nell'allestimento del *Sacrario dei martiri*, nello scenografico elemento cilindrico sospeso.

---

Atilio?), 13' 45", b/n, sonoro, 1933, Istituto Luce, filmato D059403; *Vita della Pianta*, regia di Roberto Omegna, di 12', b/n, sonoro, Istituto Luce, filmato D031104. Grande rilievo venne dato alla pellicola "Darò un milione" di Dario Camerini, con sceneggiatura dell'esordiente Cesare Zavattini e soggetto di Giacì Mondaini (1935, Novella Film), che vedeva la presenza attoriale di Vittorio De Sica. Interessante l'articolo dell'anno precedente di De Feo, *La cinematografia educativa in Italia*, in «Rassegna dell'Istruzione Artistica», n. 7-9, 1934, pp. 196-205. Sulla programmazione generale cinematografica all'esposizione si vedano anche i numeri della "Revue Belge du Cinéma". Interessante l'idea di realizzare, da parte del Belgio, un film-documentario sull'Esposizione, intitolato *Les Peperbol à l'Exposition*, di Emile Georges De Meyst, si veda s.a., *Les Peperbol à l'Exposition*, in «Revue Belge du Cinéma», 25 ème année, n. 52, 29 décembre 1935, p. 18. Il film tuttavia non venne mai girato.

181 Una serie di ambienti risultano da una pianta del 4 ottobre 1935 rinvenuta nel Fondo Muñoz (GS 11004); tra di essi vi era una sala adibita ad esposizioni temporanee, nella quale avrebbero potuto trovare posto personalità come Lina Arpesani (Milano, 1888-1974), artista milanese e attiva militante, fin dalla metà degli anni Dieci, della "Federazione Artistica Femminile Italiana". In una biografia dell'epoca, rinvenuta presso la Galleria Balzaretti, si affermava: «Ultimamente a Bruxelles, con un gruppo di 35 opere, ottenne il Grand Prix Internazionale». La stessa notizia era riportata nel *Curriculum Vitae* redatto dalla stessa Arpesani. Si veda *Lina Arpesani*, catalogo della mostra, (Milano, Studiolo Galleria d'Arte - Stefano & Guido Cribiori, 2-13 aprile 2008), a cura di Colombo, Nicoletta e Cribiori, Stefano, Studiolo 93, Milano 2008. Purtroppo, la distruzione nel dopoguerra dello studio e dell'archivio dell'artista, non ha permesso il rinvenimento di documentazione o di liste di opere che avrebbero potuto essere esposte anche a Bruxelles. Cfr. anche Pacchiana, Daniela, *Lina Arpesani e la vicenda della Vittoria Fascista*, in «L'Uomo Nero», n.s., anno VIII, n. 7-8, settembre 2011, pp. 359-374. Fra le opere potrebbe esservi stata proprio la *Vittoria Fascista* che venne Un ringraziamento alla dott.ssa Nicoletta Colombo e Daniela Balzaretti, dell'omonima Galleria, per la disponibilità e l'interesse dimostrati. Sulla presenza di un'esposizione parallela delle Fiere Internazionali d'Italia e delle novità tecniche del decennio (come Olivetti e Pirelli) si veda *La partecipazione dell'Italia*, cit., pp. 77 e 84-85.

## La sala centrale e l'emiciclo

L'allestimento interno del padiglione, pur nella sua complessa determinazione per la scarsità e la frammentarietà del repertorio iconografico e documentario, irrimediabilmente si ispirava alla Mostra della Rivoluzione Fascista, imprescindibile detonatore di questa e altre similari manifestazioni artistico-politiche<sup>182</sup>, alla quale si rifaceva manifestamente dagli intenti dichiarativi iniziali, ma soprattutto come veridica prosecuzione della Sala delle Realizzazioni che era stata improntata al piano superiore del Palazzo delle Esposizioni<sup>183</sup>.

Cominciando dall'accesso monumentale dello scalone d'onore, il visitatore veniva proiettato in un maestoso ingresso, un ambiente rigidamente squadrato, che, con i suoi contrasti cromatici tra esterno e interno, catturava lo sguardo dei visitatori con gli enormi e quasi soffocanti fotomontaggi che ricoprivano le pareti per i due terzi dell'altezza<sup>184</sup>. Un ambiente sacrale che, nelle sue

---

182 Sulle mostre e gli apparati effimeri derivati e collaterali a quella della Rivoluzione Fascista si veda Roscini Vitali, Aurora, *Mostrare/Dimostrare. Gli allestimenti effimeri nella Roma del decennale fascista (1932)*, in «Il capitale culturale», XIV, 2016, pp. 787-811.

183 Alfieri, Dino, Freddi, Luigi, *Mostra della Rivoluzione Fascista. Guida Storica*, Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo 1933. Sull'ordinamento delle cinque sale del piano superiore (I Fasci Italiani all'Estero; Lo Spirito- Bibliografia fascista; Le Confederazioni fasciste dei Sindacati; La terra- I trasporti; Il Lavoro), si vedano le pp. 233-255. Della complessa articolazione strutturale della Mostra della Rivoluzione e della sua interpretazione si citano, oltre all'accurata opera di Schnapp, anche la ricca e esaustiva documentazione presente nella Banca dati della Mostra della Rivoluzione, presso l'Archivio Centrale dello Stato, liberamente consultabile: <http://search.acs.beniculturali.it/OpacACS/guida/IT-ACS-AS0001-0003706>.

Non si dimentichi, peraltro, che ai tempi della concezione della partecipazione a Bruxelles, la Mostra della Rivoluzione Fascista era straordinariamente rimasta aperta fino al 28 ottobre 1934, e che se ne stava studiando l'apertura permanente.

184 s.a., *Oggi si è inaugurata la Sezione italiana all'Esposizione internazionale di Brusselle*, in «La Tribuna», 12 maggio 1935, p.nn.: «Due enormi riproduzioni fotografiche del Re e del Duce campeggiano all'ingresso del salone d'onore, mentre – sulle altissime pareti interne – si vede una rassegna documentaria che rappresenta la sintesi della Marcia del Fascismo dalla sua genesi ad oggi». In un clima di generale tranquillità, in cui la vita nel padiglione italiano scorreva con una certa annoiata monotonia, la quiete venne turbata da un avvenimento che per qualche giorno mise in subbuglio la stampa e la sezione italiana. Nella lettera rivenuta il 6 agosto 1935 all'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia (ASAC), inviata al Ministro De Rossi forse da Baradel si legge: «[...] Volpi mi ha fatto leggere questa mattina un articolo apparso nel “Figaro” di ieri relativo ad un grave incidente che sarebbe avvenuto nel Palazzo del Littorio per opera di un gruppo di ~~comunisti~~ [parola cancellata]. So che Sua Eccellenza Le ha subito telegrafato per avere notizie precise, e voglio sperare che la cosa si riduca a proporzioni minori di quelle che si è potuto supporre. Mi sarà gradito sempre avere Sua notizie su come procedono le cose, con particolare riguardo per il padiglione delle Botteghe, e La prego di gradire i miei migliori ossequi». La documentazione relativa all'incidente politico è contenuta anche in Archive diplomatiques, Bruxelles, Dossier n. 11382 de 1 à 4, Belgique-Italie. Manifestation

dimensioni e nella sua tripartizione, veniva ragionevolmente assimilato a una chiesa: «Il salone d'onore, all'ingresso dopo l'ampia e ariosa scalea d'ingresso, vastissimo, come grande navata di chiesa, è perfetto vestibolo alle tre sale minori, in fondo ed ai lati, nelle quali si svolge tutta una mostra rappresentativa della struttura corporativa fascista, esposta in una sintesi spirituale grafica riuscitissima»<sup>185</sup>.

Pur nell'insistenza sull'aspetto cromatico, la vista era rasserenata dalla sobria, calma e ordinata concezione dell'interno, funzionale a una disposizione e a una presentazione non caotica e "fieristica" dello spazio; abbandonate in questa occasione le formule allegramente colorate proposte per Chicago 1933, sulla base delle direttive artistiche di Joseph Urban, all'interno dell'elegante

---

communiste au pavillon italien à l'Exposition, 4.8.1935. Il deputato comunista Julien Lahaut, venne arrestato e processato per aver creato una sorta di sommossa contro l'immagine del duce nel padiglione littorio. Come recita il documento del 5 agosto 1935, "Note pour "P", si legge: «J'ai reçu, aujourd'hui, à 18 heures, la visite du Comte Perrone di San Martino, Premier Secrétaire de l'Ambassade d'Italie, qui est venu m'entretenir de la manifestation communiste qui a eu lieu, hier, au pavillon italien et au cours de laquelle une bande de communistes, à la tête de laquelle se trouvait le député Lahaut, avait tenté de pénétrer dans la section italienne». La cronaca della vicenda del 4 agosto viene riportata nel verbale dell'istruttoria "Parquet de la Cour d'Appel de Bruxelles", le 5 août 1935: «Vers 17h.30, un groupe d'une quinzaine de personnes fit irruption au Pavillon Italien et certains des perturbateurs lancèrent des oeufs sur la grande photographie de Mussolini, premier ministre du royaume d'Italie, qui décore le hall d'entrée; les manifestants criant "A bas les fascistes, à mort Mussolini" quittèrent aussitôt le pavillon et se regroupèrent devant celui-ci au pied de l'escalier d'honneur. Ils y furent harangués par le M. Lahaut, qui avait prise place sur les marches de cet escalier et qui, en terms particulièrement violents, attaquait le gouvernement italien et son chef. Confronté avec Ferdinando et Reali [due guardiani del padiglione feriti], ceux-ci ont formellement reconnu en Lahaut leur agresseur. [...] Lahaut, de son côté, nia formellement avoir frappé qui que ce fut; il reconnut être venu à Bruxelles dans l'intention d'y tenir un meeting devant le pavillon italien à l'Exposition, mais déclare n'avoir convoqué personne et n'avoir été porteur d'aucun tract antifasciste [...]. Celui-ci a fait preuve au cours de l'instruction, d'une arrogance et d'une obstination peu communes [...]». Numerosa la stampa belga che si interessò al caso riportando la notizia. Fra i maggiori titoli si ricordano: «Le Peuple», 6 août 1935, p. 1, col.7; «Le Peuple», 20 octobre 1935, p.1, col.6; «Le Drapeau Rouge», 10 août 1935, p.1, col.5; p. 2, col.7; «Gazette de Liège», 6 aout 1935, p. 2, col. 6; «La Nation Belge», 6 août 1935, p. 1, col. 5; «La Nation Belge», 20 octobre 1935, p. 4, col. 3-4; «De Standaard», 6 août 1935, p. 2, col. 5.

Sulla figura del duce nelle varie esposizioni nazionali e internazionali si veda anche Schnapp, Jeffrey Thomas, *Anno X*, cit., pp. 58-59: «[...] l'immagine di Mussolini aveva già subito una serie di rielaborazioni nel corso dell'esposizione. A volte era presentata intera, altre volte in frammenti; a volte aveva sembianze umane, altre volte assumeva forme astratte. Il più delle volte si reincarnava nell'immagine della facciata: aerodinamica e affusolata come una pallottola, monumentale e moderna»; Saporì, Francesco, *Nel primo decennale dell'Era Fascista. Ritratti del Duce*, in «Emporium», vol. LXXVI, n. 455, novembre 1932, pp. 258-277.

<sup>185</sup> Lischi, Dario, *L'Italia corporativa all'Esposizione di Brusselle*, in «Il lavoro fascista», 18 luglio 1935, p. 3.

involucro architettonico dalla forma aerodinamica<sup>186</sup>, il cromatismo architettonico riadattato per la partecipazione italiana in Belgio si concentrava sull'esaltazione composta dei tredici anni di conquiste e novità operate dal regime dal suo avvento al potere: «Des degrés de marbre blanc menaient à des portes surbaissées, par où l'on entrait dans une grande salle bleue, sobrement décorée de bannières italiennes, de hauts faisceaux stylisée. Ce palais était divisé en compartiments étroits et nus, seulement ornés, au-dessus de la tête des visiteurs, de curieux montages photographiques ou de dessins, montrant les étapes de la Révolution fasciste, la création et le développement de ses initiatives: oeuvres d'assistance, enseignement, marine, armée, industrie, colonies, etc.; et les grands travaux, routes, ponts, autostrades, chemins de fer, assèchement des marais Pontins, où des champs cultivés, des villes ultra-modernes ont pris la place des marécages»<sup>187</sup>.

La sala centrale, alla cui decorazione intervengono con alcuni contributi visivi De Renzi e Libera, si arricchiva di alcune eleganti intromissioni pittoriche che l'artista Guido Cadorin (Venezia, 1892-1976)<sup>188</sup> aveva realizzato all'interno del lungo fregio fotografico che correva sulle pareti, e che saranno di seguito analizzate.

Nel vigore della sua carriera e della sua produzione artistica (aveva infatti ricevuto l'ufficiale consacrazione alla Biennale di Venezia del 1934 e per la mostra celebrativa dei quarant'anni della Biennale, tenutasi nel 1935, si

---

186 A proposito dell'uso del colore nelle architetture e negli allestimenti come elemento scenico, inaugurato a Chicago 1933, si veda *A century of Progress, Book of the Fair Chicago*, Administration Building, Chicago 1933. In particolare a p. 20: «He has used on the buildings 24 colors one green, two blue greens, six blues, two yellows, three reds, four oranges, two greys, white, black, silver, and gold. And it is interesting to note the percentages of colors used. Approximately twenty per cent of all the painted surfaces is in white, twenty per cent in blue, twenty per cent in oranges, fifteen per cent in black, and the remaining twenty-five per cent is divided among the yellows, red, greys, and green. In terms of laboratory experiment, the result sought was a correlation of many buildings that are different in character, shape and mass, and which are arranged on a very informal plan».

187 *Livre d'Or*, cit., p. 463.

188 I tre, nominati e insigniti del Grand Prix, sono inseriti nel Groupe III, Classe 18 Arts décoratifs. Guido Cadorin, proveniente da una famiglia (una vera e propria dinastia) d'arte, ultimo di undici figli, pur dotatissimo in tutti i campi artistici, scelse la pittura come mezzo privilegiato, frequentando i circoli artistici più influenti. Si veda a tal proposito *La bottega Cadorin. Una dinastia di artisti veneziani*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Fortuny, 26 novembre 2016-27 marzo 2017), a cura di Ferretti, Daniela, Antiga, Treviso 2016, in particolare le pp. 103-154.

presentava con un nutrito nucleo di opere), l'artista veneziano intervenne all'esposizione di Bruxelles con una decorazione che sanciva e continuava il suo lungo impegno nell'ornamento di edifici pubblici e privati. Architetto mancato<sup>189</sup>, aveva dunque assecondato la propria aspirazione architettonica con una serie di prestigiosi impegni decorativi che, sin dalla metà degli anni Venti, segnavano l'evoluzione del suo percorso dagli stilemi liberty vicini alle fantasmagorie klimitiane, alle personalissime interpretazioni di gusto *déco* del Vittoriale e del piacentiniano Albergo degli Ambasciatori, alle sacrali e rasserenate visioni mantegnesche dei mosaici nel catino absidale della chiesa di San Giusto a Trieste<sup>190</sup>. Il suo coinvolgimento a Bruxelles, oltre che dalle sue indubitabili doti di frescante, veniva dalla fiducia accordatagli dal veneto Volpi di Misurata, da Antonio Maraini, che peraltro gli conferì una delega per partecipare ad una conferenza belga collaterale all'esposizione<sup>191</sup>, e probabilmente per volontà di Piero Parini (Milano, 1894- Atene, 1993)<sup>192</sup>, che gli procurò questa ed altre commissioni in virtù del suo ruolo politico e

---

189 *Guido Cadorin 1892-1976*, catalogo della mostra (Venezia, 24 marzo-13 maggio 2007), a cura di Dal Canton, Giuseppina, Marsilio, Venezia 2007, p. 33.

190 Terraroli, Valerio, *Guido Cadorin*, in *La bottega Cadorin*, cit., pp. 107-109.

191 Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia (ASAC), BUSTA 3 Ufficio Trasporti. Mostre d'arte all'estero. Mostra di Bruxelles. Fogli sciolti, dattiloscritto, Bruxelles, 4 novembre 1935, inviato a Maraini forse da Giulio Baradel: «Onorevole, Ieri S.e il Conte Volpi ha partecipato alla cerimonia di chiusura dell'Esposizione ed oggi è ripartito per l'Italia, via Parigi. [...] Cadorin, che è ancora in Belgio e che sta preparando una sua mostra personale a Bruxelles, ha chiesto al Conte Volpi di trattenere qui le sue opere, per unirle ad altre che arriveranno dall'Italia. Ho detto che vedrò di ottenere i relativi permessi dalla dogana, ma che le spese di trasporto per il ritorno dovranno poi essere a suo carico. Questo ho riferito anche a Cadorin. Sono certo che l'inaugurazione della Mostra di Vienna sarà riuscita perfetta e che non mancherà alla stessa il migliore successo». GNAM, Lettera di Guido Cadorin, 7 ago. 1935. Cadorin rappresenta Maraini come Commissario del Sindacato nazionale fascista al Congresso dei disegni e delle arti applicate di Bruxelles apertosi l'8 agosto. Copia di telegramma inviato al min. G. de Rossi [ago. 1935]. Si comunica che G. Cadorin sostituisce Maraini come rappresentante del Sindacato nazionale fascista al Congresso di Bruxelles; Resoconto del "VII Congrès International du Dessin et des Arts appliqués", 7 agosto 1935, telegramma da Bruxelles a Maraini: «Suo telegramma quattro corrente stop professore Cadorin accetta nomina ringraziando incarico saluti De Rossi».

192 Si veda la voce biografica di Colombo, Elisabetta, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 81, 2014, *ad vocem*. Per volere di Dino Grandi, fu indirizzato alle alte cariche della carriera diplomatica, e a partire dalla fine degli anni Venti alla metà degli anni Trenta ricoprì numerose cariche (Segretario della Direzione generale degli Italiani all'Estero, Presidente della Direzione generale degli Italiani all'Estero, gestione del Lavoro italiano all'Estero).

diplomatico all'estero<sup>193</sup>. All'impegno nell'esposizione, infatti, l'artista affiancò a Bruxelles anche una mostra personale con trentasei opere al Palais des Beaux-Arts<sup>194</sup>, e soprattutto gli venne commissionato un altro importante lavoro legato alle opere architettoniche del fascismo all'estero. Negli anni Cinquanta, ricordando il periodo brussellese, così Cadornin scriveva al pittore Tullio Crali: «Carissimo Crali, Ti sono assai grato del ricordo. Dovrei sempre venire a Parigi, ma non trovo il momento per farlo per varie ragioni. Sono stato in Svizzera a Zurigo – dove ho fatto qualche ritratto e qualche litografia. Peccato che tu non sapessi che a Bruxelles nella Casa degli Italiani, nel 1935, feci un grande pannello a tempera di m.11x5 di altezza. Dopo la guerra venne ricoperto di bianco e non so altro. Se hai occasione di ritornarvi mi saprai dire se è perduto o se avrà possibilità di pulitura futura. Ora ho ripreso a lavorare per me. Purtroppo, come tutti, sono assai preoccupato per le condizioni del mondo. Tante cose cordiali a te e tua moglie e buon Natale. Tuo Guido Cadornin»<sup>195</sup>.

---

193 Terraroli, Valerio, *Guido Cadornin*, in *La bottega Cadornin*, cit., pp. 108-109: «In piena epoca fascista la celebrazione dei miti nazionali coinvolge anche Cadornin, il quale progetta nel 1932 per il Palazzo delle Poste di Gorizia un monumentale pannello dedicato alla famiglia fascista e, nel 1935, esegue a Bruxelles per l'Esposizione Universale, all'interno del padiglione italiano, [...] un fregio allegorico e, su commissione di Piero Parini, decora la Casa del Fascio di Bruxelles».

194 Nello stesso anno partecipava anche nella vicina Amsterdam alla *Tentoonstelling van Bloemen-Stillevens*, Kunsthandel Huinck & Scherjon N.V.

195 Archivi del Novecento, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (MART), Lettera di Guido Cadornin a Tullio Crali. Lo stesso Cadornin, per la personale brussellese, invia le proprie opere presso la sede della Casa degli Italiani; lettera ASAC, BUSTA 3 Ufficio Trasporti. Mostre d'arte all'estero. Mostra di Bruxelles. Fogli sciolti. Bruxelles, lettera di Cadornin a Baradel, 5.XI.1935: «Caro Baradel, Sono spiacente di non trovarti. Il Barone Artom à deciso che la cassa con i miei tre quadri resti qui; perciò la prego vivamente di dare disposizioni perché venga consegnata al portiere della Soc.Aux. des Expositions del Palais des Beaux Arts che la terrà in consegna. Così pure dobbiamo pregarla perché tutti i documenti di dogana ecc. siano inviati e le note della spesa trasporto dall'esposizione al barone Artom, rue de Livourne 38. Le saremo gratissimi se Ella darà una conferma telefonicamente domani verso mezzogiorno al barone Artom n.379150 di telefono e anche se Ella potesse inviarmi le misure dei quadri con la cornice. Sarò molto contento se Ella avrà tempo di vedere il mio lavoro alla casa d'Italia. (I quadri verranno poi rispediti da qui dopo finita la mia esposizione a nostre spese). Grazie – mi scusi di questa noia che Le porto e arrivederci. Guido Cadornin». Dattiloscritto in risposta alla Maison Mommen, Bruxelles, 21 novembre 1935 XIV: «Messieurs, Suite à votre lettre du 16 cour., nous vous prions de bien vouloir transporter la caisse marquée G.C.11, contenant trois tableaux de Guido Cadornin, “Nudo di donna”, “Figura in Rosa”, “Pensierosa”, à la Maison d'Italie, 38, rue de Livourne, E/V. En vous remerciant, nous vous prions d'agréer, Messieurs, nos salutations distinguées».

L'episodio della costruzione e dell'ampliamento della Casa degli Italiani di Bruxelles, attuale sede dell'Istituto Italiano di Cultura in Rue de Livourne 38, avamposto irrinunciabile del fascismo nella capitale belga, merita un seppur breve cenno. Mimeticamente celata, dalla sua istituzione nel 1932, in un tipico e modesto palazzo tardo-ottocentesco, la Casa degli Italiani, punto di accoglienza e di incontro dei connazionali a Bruxelles, proprio nell'anno dell'Esposizione Universale conobbe il suo più grande e importante ampliamento, affidato all'operato, a titolo gratuito, dell'architetto e ingegnere romano Cesare Valle (Roma, 1902-2000)<sup>196</sup>. Inaugurato nell'ottobre 1935, a ridosso della chiusura della *kermesse* belga, l'ampliamento aveva previsto una sala per conferenze e proiezioni, capace di ospitare quasi mille persone; in una delle rarissime, se non uniche e pessime riproduzioni fotografiche della sala, si intravede nella parete laterale sinistra una decorazione che corrisponde, nello stile e nell'iconografia, all'opera descritta da Cadorin nella lettera a Crali<sup>197</sup> (fig. 57). E, come dimostra uno scatto rinvenuto negli archivi della Fondazione

---

196 La documentazione relativa all'ampliamento della Casa degli Italiani a Bruxelles è presente, oltre che nel relativo faldone dell'Archivio Storico Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri a Roma, nell'archivio romano di Cesare Valle. Un particolare ringraziamento agli eredi Valle per la squisita gentilezza. Tra novembre (19 novembre) e dicembre (1° dicembre 1934), in un carteggio tra l'architetto e l'ambasciatore italiano in Belgio, Vannutelli Rey, veniva confermata la ricezione dei progetti dell'ampliamento, con la richiesta di intervenire anche per la costruzione "degli uffici degli addetti delle Forze Armate presso la Regia Ambasciata". Nelle altre, sparute lettere, che arrivano fino al 1936, la corrispondenza concerne soprattutto questioni economiche (saldi, rimborsi). Si veda in generale Cavarocchi, Francesca, *Avanguardie dello spirito*, cit., p. 107: «In varie circoscrizioni era prevista (o in via di realizzazione) una Casa degli Italiani, dalla cui apertura si attendeva una positiva risoluzione di problemi logistici e finanziari; le Case avrebbero infatti consentito di concentrare le attività e di ospitare una serie di associazioni prive di autonome fonti di sostentamento»; cfr. anche Morelli, Anne, *Fascismo e antifascismo nell'emigrazione italiana in Belgio: 1922-1940*, cit., pp. 80-81: «A Bruxelles il primo progetto per la costruzione di una splendida Casa d'Italia in rue Antoine Dansaert è abbandonato in favore dell'acquisto di una grande casa signorile in rue de Livourne e di un'altra in avenue Legrand. La casa di avenue Legrand viene riservata ai locali dell'ambasciata, mentre in rue de Livourne si installano il consolato, il dopolavoro (con un ristorante-bar al piano terreno), il dispensario, la scuola italiana sul retro dell'edificio e, più tardi, l'Istituto Italiano di Cultura».

197 Dal Canton, Giuseppina, *Guido Cadorin*, cit., p. 133, forse confondendo la decorazione per il padiglione Littorio con quella per la Casa degli Italiani, afferma: «Alla Biennale del 1936 Cadorin sarà presente con opere appartenenti a diversi generi: una *Natura mortifiori*, un affresco allegorico raffigurante la *Vittoria -particolare* (una Vittoria fascista forse ideata in relazione agli affreschi per la Casa d'Italia a Bruxelles), e nove ritratti»; si veda *Catalogo 20° Esposizione Biennale Internazionale d'arte*, 3. ed., Venezia, 1936, p. 84.

Bottai<sup>198</sup> (fig. 58), è possibile che il governatore di Roma, arrivato in visita nella capitale belga per l'inaugurazione della sezione italiana, abbia tenuto un discorso ufficiale dall'arengario dell'erigenda Casa degli Italiani. Importantissimo, anche per la comprensione globale dell'organizzazione interna del padiglione Littorio, fu proprio Guido Artom, direttore della Casa degli Italiani dal 1933, genero del senatore Forge Davanzati e corrispondente da Bruxelles per "La Tribuna"<sup>199</sup>.

Intellettuale colto e dalla delicata e puntuale scrittura, anche lui si era espresso a proposito del salone centrale<sup>200</sup>, confermando le bellissime parole di Francesco Savorgnan di Brazzà: «Si ha entrando una breve sensazione di azzurro, un cielo stellato da cui discendono la bandiera nazionale e quella littoria e si penetra nel salone d'onore. Lungo le pareti si svolge in altissima fascia la sintesi del Fascismo, dalle sue prime origini ad oggi. In faccia, di chi entra, al centro, una bella Vittoria in stile, che ricorda i mosaici dell'abside della chiesa di San Giusto a Trieste, ne forma il motivo decorativo centrale. Autore il pittore Cadorin. Attorno un immenso fotomontaggio, visione di ininterrotto sfilare di baionette: è la vittoria d'Italia. Sulla parete di destra, a simbolizzare la nascita dei Fasci, un'immensa distesa di folla, coronata in alto da un fregio fotografico riprodotto i monumenti più significativi delle cento città d'Italia. Segue la marcia su Roma, indi la Nazione trasformata dal Fascismo. Anche per queste altre pareti il Cadorin ha creato inquadramenti decorativi»<sup>201</sup>. Come rileva l'autore dell'articolo, l'artista aveva decorato il lungo fregio di fotomontaggi, particolarmente incisive nelle pareti brevi (quella

---

198 Lo scatto fotografico, di autore non identificato, potrebbe risalire alla metà di maggio (10-15 maggio circa) 1935, gelatina bromuro d'argento su carta, 10 x 15 (A08\_B58\_F01), ed è conservato presso il Fondo Fotografico Giuseppe Bottai, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.

199 Archive Affaires Diplomatiques de Belgique, Bruxelles, Dossier 11382, n. 2. Guido Artom, di origine ebraica, dal 1936, in pieno conflitto etiopico e durante la proclamazione dell'impero, sembra essere un "sorvegliato speciale". Nel dossier a lui afferente sono conservati articoli di giornale da lui redatti sulla situazione italiana in Etiopia. In un documento figura nella lista di prescelti ad ottenere un premio/riconoscimento all'Esposizione del 1935.

200 Si veda anche Artom, Guido, *Aspetti e significati della partecipazione italiana alla Mostra Universale di Brusselle*, in «La Tribuna», 14 maggio 1935, p. 3: «[...] i dipinti di Cadorin si compenetrano intimamente con gli arditi fotomontaggi di Libera e De Renzi per far vivere di una vita pulsante e multiforme il tema affidato agli artisti».

201 Savorgnan di Brazzà, Francesco, *La partecipazione italiana all'Esposizione di Bruxelles*, in «L'Illustrazione italiana», 19 maggio 1935, p. 776.

verso l'ingresso e quella sulla parete di fondo) con una narrazione della Marcia su Roma e una rappresentazione della Vittoria fascista, ed era altresì intervenuto con cadenzate "interruzioni" pittoriche nelle pareti laterali, creando una serie di ripetitivi fasci littori e di militi fascisti.

La continuità della narrazione storica del regime, attraverso un'interpretazione ontologica della storia crociana<sup>202</sup>, si esplicitava dunque nella fusione indissolubile tra pensiero e azione: nel salone centrale le moderne *res gestae* del fascismo erano icasticamente rappresentate dai fotomontaggi e dagli "inquadramenti", così come li definisce Artom, di Cadorin.

Partendo dal pannello centrale che sovrastava la parete d'ingresso (fig. 59), una schiera di soldati in marcia, armati di enormi e lucenti fasci littori, erano iscritti in una grande freccia che puntava dritta verso il Vittoriano e piazza Venezia, accompagnata dall'inequivocabile scritta, a caratteri cubitali "VERS ROME", ad indicare il compimento della Marcia su Roma. Concordando con il pertinente giudizio del cronista de *La Tribuna*, che individuava nella schiera dei personaggi sacri realizzati per San Giusto<sup>203</sup> una stringente analogia con quelli brussellesi, pur nella notevole differenza delle due commissioni (un mosaico sacro la prima, una decorazione pittorica murale e legata alle istanze di regime la seconda), in una studiata sintesi compositiva ed espressiva di efficace che si integrava al ruvido simbolismo dei fotomontaggi. L'isocefalia di ascendenza bizantina, praticata anche nel mosaico triestino, era anche qui replicata con minuta accuratezza nelle teste dei fascisti in marcia, in un serrato confronto con le migliaia di teste, quasi piccoli punti nel firmamento del regime, che affollavano le enormi riproduzioni fotografiche, contribuendo comunque all'esaltazione di quegli aspetti sacrali del fascismo degli esordi<sup>204</sup>.

---

202 Caronna, Mario, *Il concetto della storia in Benedetto Croce*, in «Enrahonar: quaderns de filosofia», n. 3, 1982, pp. 67-73.

203 Maraini, Antonio, *Mosaici nell'abside di S. Giusto a Trieste, Guido Cadorin*, in «Architettura», anno XII, fascicolo X, ottobre 1934, pp. 597-601.

204 Sarfatti, Margherita, *Architettura, arte e simbolo alla Mostra del Fascismo*, in «Architettura», anno XI, fasc. I, gennaio 1933, pp. 1-17: «Il fascismo – con tutta la distanza che sepra 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 immagini fisiche, e pur spirituali, i fatti dello spirito».

Sul lato sinistro della parete, cronologicamente antecedente all'evento appena narrato, vi era un lungo fregio fotografico che rappresentava "LA FONDATION DES "FASCI" 1919": una folla immensa, un'enorme distesa umana, come un prato fiorito o un cielo stellato, che quasi soffocava la piccola figura emergente del duce a braccia aperte, in piena frenesia durante uno dei tanti discorsi di incitamento delle masse, affollava la teoria delle cento sagome delle città italiane ritagliate sullo sfondo. Di nuovo Cadorin era intervenuto pittoricamente con una soluzione di grande impatto "pubblicitario" e propagandistico: la moltiplicazione della massa, che si traduceva in un'indistinta dissoluzione della stessa, era interrotta, a intervalli regolari, dalla ripetizione del formulario stilistico costituito da cinque fascisti con baionetta che proteggevano un enorme fascio littorio alle loro spalle (fig. 60). Le decorazioni in primo piano, leggermente differenti per un impercettibile mutamento delle posizioni e della fisionomia dei personaggi, erano interamente visibili per la vicinanza prospettica, quelle più distanti, adeguandosi alla progressiva disgregazione della folla, erano quasi un'indistinta macchia nera che tuttavia emergeva per l'argentea lama del fascio littorio.

Il lato destro della parete rappresentava cronologicamente la lunga strada compiuta dalla fondazione del fascismo al 1935, nel pieno sviluppo de "L'ETAT FASCISTE", come recitava il *lettering* a caratteri bianchi cubitali che accompagnava il lungo pannello (fig. 61). In questo lato della parete una folla convergeva compatta e unita, verso Roma, ossia verso il trionfo del regime; tutte le forze politiche, militari e civili, di ogni ordine e grado, sotto il nome del fascismo, rispondevano alla chiamata del duce, la cui presenza era implicita. Rispetto alla drammatica teatralità operata ad esempio da Carpanetti, da Nizzoli (sale F e G, dette del 1919) o da Sironi (sale P Q R S) nell'affrontare il tema omonimo della Marcia su Roma e del trionfo del fascismo alla Mostra della Rivoluzione Fascista, in un turbinio di colori, di impressioni e di stati d'animo<sup>205</sup>, la rappresentazione plastica dell'evento nella sala belga era

---

205 Si veda l'originale lavoro di Giannone, Fabrizio, *Ricostruzione virtuale della Mostra della Rivoluzione Fascista (1932)*, Alma Mater Studiorum Università di Bologna. Dottorato di ricerca in Storia ed informatica, 21 Ciclo, relatore Prof.ssa Fiorenza Tarozzi, A.A. 2009, <http://amsdottorato.unibo.it/2002/1/dottGiannone.pdf>.

sicuramente orientata verso un programma estetico dinamico e combattivo, ma depurato del drammatismo che sottendeva le ricerche e i tentativi di sperimentazione degli anni precedenti, volti a celebrare e giustificare gli sforzi mussoliniani per l'avvento al potere al fine di ottenere maggiore consenso. Nel 1935, quando ormai il fascismo aveva raggiunto l'acme, non vi era forse più necessità di dimostrare con tanta e tale enfasi le fasi di ascesa di Mussolini attraverso l'appropriazione degli eventi storici precedenti.

Rimanevano tuttavia invariati alcuni aspetti su cui si rifletterà nelle pagine e nei paragrafi a venire: il primo concerne il concetto della "massa", sia quella rappresentata all'interno dei fotomontaggi che quella dei visitatori delle mostre e delle esposizioni che vi si rispecchiava, entrambe costituenti un punto nevralgico imprescindibile anche per lo studio dell'organizzazione e dell'allestimento degli spazi interni, su cui la storiografia critica sul fascismo si è interrogata lungamente<sup>206</sup>.

Il secondo punto riguarda gli aspetti strettamente tecnici legati all'utilizzo del mezzo fotografico e la commistione di linguaggi e saperi artistici diversi, talvolta contrastanti, che erano un altro punto caratterizzante e peculiare del

---

206 In particolare sono illuminanti le affermazioni di Mosse, George, *La nazionalizzazione delle masse*, Il Mulino, Bologna 2004 (I 1974), p. 17: «[...] nel fascismo italiano gli elementi decisivi di tale rapporto erano, sui tempi brevi, la figura carismatica del "duce" e, sui tempi lunghi, la formazione – attraverso l'educazione delle giovani generazioni – di un nuovo tipo italiano, che doveva, sì, rivitalizzare i caratteri migliori e più genuini della stirpe, ma che, soprattutto, doveva essere il prodotto del fascismo, cioè di un fatto profondamente innovatore (e volontaristico) della storia italiana»; Falasca-Zamponi, Simonetta, *The fascist spectacle. The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1997, in particolare *The "Masses" as an Artistic Object*, pp. 21-26; Fogu, Claudio, *Italiani brava gente. The legacy of fascist historical culture on italian politics of memory*, in *The politics of memory in postwar Europe*, curated by Lebow, Richard Ned, Kansteiner, Wulf, Fogu, Claudio, Duke University Press, Durham 2006, in particolare le pp. 149-150: «For example, while the mass media and ritual commemoration succeeded in nationalizing the memory of the resistance even in the (admittedly poor understood) ways in which we believe that individuals recall the past». Per un'analisi e una ricostruzione storiografica della politica culturale fascista come strumento di coercizione della massa si veda anche Nelis, Jan, *Italian fascism and culture: some notes on investigation*, in «HAOL», n. 9, 2006, pp. 141-151. Si veda anche Kracauer, Sigfried, *La massa come ornamento*, Prismi, Napoli 1982, in particolare *La massa come ornamento* alle pp. 99-110. Si veda anche il recente contributo di Baltzer, Nanni, *Die Fotomontage im faschistischen Italien. Aspekte der Propaganda unter Mussolini*, de Gruyterin, Berlin 2015, in particolare il paragrafo *Fotomontagen im Prachtband: Ein akribischer Bericht über die Besucher der Mostra della Rivoluzione Fascista*, pp. 113-125, che riguarda l'impatto del fotomontaggio sui visitatori dell'esposizione.

fascismo, in una sorta di eterna indecisione sulla determinazione di uno “stile fascista”<sup>207</sup>.

Il fotomontaggio murale (il cosiddetto “fotomurale”)<sup>208</sup>, che italianamente rispondeva all’esigenza di interpretare campanilisticamente istanze derivate dal costruttivismo, proseguiva nella sala centrale culminando nella parete di fondo con una interpretazione de “La Victoire” fascista<sup>209</sup> (fig. 62). In questo caso Cadorin aveva potuto pienamente esprimersi realizzando, inscritta nel tricolore italiano, la figura allegorica della *Vittoria* (verosimilmente replicata anche nella decorazione della Casa degli Italiani), lontana stilisticamente dall’interpretazione rude, neo-cézanniana e primitivista che Sironi ne aveva fatto nel 1935 per il grande affresco della Città Universitaria<sup>210</sup> (fig. 63), era sintetizzata in una statica e monumentale figura femminile, caratterizzata da una rigida posa laterale e da un grafico piumaggio dell’ala che si fondeva e si

---

207 Russo, Antonella, *Il fascismo in mostra*, Editori Riuniti, Roma 1999, in particolare p. 8. Concordando la studiosa, sia nella Mostra della Rivoluzione che, analogamente, nel padiglione Littorio di Bruxelles: «[...] l’uso della fotografia divenne quindi centrale nell’allestimento e nell’architettura delle sale; non si presentarono semplici ritratti ma anche gigantografie, fotomontaggi montati su pannelli ed esposti a tutta parete insieme a fotomosaici (detti anche fotomurali) di grande interesse». La studiosa prosegue affermando: «La fotografia, quindi, non solo ricopriva intere pareti delle sale espositive ma era incorporata nell’architettura della mostra, diventando parte integrante del design dell’esposizione. [...] La mostra presentava una sintesi di produzioni artistiche e architettoniche che andavano dal futurismo, razionalismo e novecentismo, fino alle tecniche d’arte d’avanguardia e [...] risultava tuttavia coerente nel suo effetto visivo complessivo». Si veda anche Schnapp, Jeffrey Thomas, *Anno X*, cit., pp. 44 e 55, in cui si ribadisce che «[...] lo spettatore non era più in grado di distinguere la cornice dal quadro».

208 Golan, Romy, *Muralnomad: the paradox of wall painting, Europe 1927-1957*, Yale University Press, New Haven 2009, in particolare il capitolo *Photomurals real and painted*, pp. 123-162. Sebbene l’autore si riferisca più precisamente all’uso massiccio tra fotografia, fotomontaggio e intervento murale all’Exposition Internationale di Parigi del 1937, il discorso potrebbe essere esteso “retroattivamente” anche alle esposizioni in questione, soprattutto nell’intento estetico. Come afferma a p. 127: «At the fair, photomurals abound. Many more than were necessary: we should have already grown tired of this medium which reeks so often of trickery, glue, scissors, and facility. The captions being decoratively (which is bad), associated with the images competed with these; the eye being constantly solicited by both had hard time negotiating between the two».

209 Artom, Guido, *Aspetti e significati della partecipazione italiana alla Mostra Universale di Brusselle*, in «La Tribuna», 14 maggio 1935, p. 5: «[...] una potente composizione, in cui i dipinti di Cadorin si compenetrano intimamente con gli arditi fotomontaggi di Libera e De Renzi per far vivere una vita pulsante e multiforme il tema affidato agli artisti. [...] Nel mezzo della parete centrale una titanica figurazione della Vittoria segna l’inizio e insieme la meta di questa gigantesca sinfonia di volti e di passioni umane che esprime potentemente la vita del popolo italiano da Vittorio Veneto ad oggi».

210 Si veda Messina, Maria Grazia, *Per una lettura del primitivismo di Sironi*, in «Ricerche di Storia dell’Arte», n. 57, 1995, pp. 89-94, nella quale si affronta anche l’apporto sironiano in esposizioni come quella di Colonia del 1928 e la Mostra della Rivoluzione Fascista.

confondeva con il panneggio tubolare e trasparente che ricadeva sulle nudità sensualmente percettibili della figura. Alle estremità laterali – in una sorta di metabandiera –, due pannelli fotografici formati dalla ripetizione di tre sequenze identiche, rappresentavano una folta di schiera di militari in parata.

Sulla vicinanza dei fotomontaggi italiani alla produzione russa, che riecheggiava nelle pareti del padiglione littorio e, in maggiore e più significativa misura, nelle altre sale del padiglione della sezione italiana, si esprimeva con questi termini anche Charles Counhaye, che, dalle pagine de *L'Emulation*, guardava con ammirazione all'esempio italiano ribadendo il suo disappunto per la cecità artistico-estetica del Belgio e del suo stanco trionfalismo monumentale. In un tripudio piuttosto anacronistico e mediocre dell'arte belga, tra affreschi, arazzi e bassorilievi, il critico rilevava che l'Italia si era posta: «[...] tout à côté de l'art publicitaire qui ne manquait pas de grandeur, loin de là, et qui se rattachait à certaine expression plastique de l'URSS [...], crée pour des fins identiques [...]. Plus intelligente que nous, elle sait que de la qualité de ses produits, de l'originalité de ses créations dépendra l'avenir de son commerce avec l'extérieur et qu'en imposant un contrôle de l'esprit, elle apporte en même temps qu'un prestige nouveau, un facteur économique puissant et durable. L'Exposition de 1935 nous aura permis de regarder autour de nous. C'est quelque chose, à condition d'avoir ouvert les yeux»<sup>211</sup>.

In questo caso specifico, la ripetitività delle immagini fotografiche, sapientemente e opportunamente riassemblate per restituire l'effetto moltiplicativo della potenza della massa, ricordano da vicino le coeve produzioni di Aleksandr Rodčenko e Varvara Stepanova (si pensi ad esempio all'album fotografico *La prima armata di cavalleria*, 1935, figg. 64-65)<sup>212</sup>.

Dalla sala centrale si dipartivano le due aperture laterali, che conducevano agli spazi dell'ala sinistra e dell'ala destra e, coperto da uno scenografico tendaggio nero, si intravedeva un passaggio verso un ulteriore

---

211 Counhaye, Charles, *L'art décoratif à l'Exposition*, in «L'Emulation», 55ème année, n. 12, 1935, p. 187.

212 *L'utopia della visione. Fotomontaggi sovietici 1917-1950*, catalogo della mostra (Roma, Museo di Roma- Palazzo Braschi, 23 giugno-19 settembre 2004), a cura di Pirani, Federica, Tozzi, Simonetta, Gangemi, Roma 2004, pp. 34-36.

spazio che proseguiva oltre il salone. Nell'emiciclo che chiudeva il fondo del salone, il Poligrafico dello Stato aveva organizzato una sala dedicata alla mostra del libro (figg. 66-68). Il percorso verso la scoperta di questo sorprendente spazio era anticipato già nella sala centrale, nella quale, in ordinatissime teche vitree che correvano lungo i lati lunghi dei fotomurali, era stata allestita una mostra dedicata all'Opera del Genio Italiano all'Estero<sup>213</sup>.

È acclarato che non esistesse una mostra degli Italiani all'estero, sebbene fosse massiccia la presenza di connazionali in Belgio per motivi di carattere economico e politico; a causa della bruciante assenza del contributo della Direzione Generale all'Estero, che pure ricopriva un ruolo cruciale nelle attività culturali di propaganda nei territori fascistizzati oltreconfine, il Commissariato Generale italiano decise di optare per una selezione accurata di opere letterarie "esportate" all'estero attraverso l'organismo dell'A.G.I.L. (Agenzia Generale Italiana del Libro)<sup>214</sup>, creato a Roma nel 1933 con il preciso e unico intento di promuovere l'attività editoriale italiana fuori dai confini nazionali. Attraverso il potente veicolo mediatico delle fiere di settore e delle esposizioni, il libro, non solo per il suo contenuto ma per la stessa preziosità

---

213 Si veda Savorgnan di Brazzà, Francesco, *La partecipazione italiana all'Esposizione di Bruxelles*, in «L'Illustrazione italiana», 19 maggio 1935, p. 776: «Di specialissimo interesse, occupante tutta la lunga parete di destra, la Mostra del Genio Italiano all'estero, la colossale pubblicazione intrapresa dal nostro Ministero degli Affari Esteri. Se nella recente Esposizione di Chicago fu presentata una lunga rassegna dei molteplici primati italiani in ogni ramo della tecnica e della scienza, qui a complemento, in riproduzione di ritratti, di opere, di documenti rari e preziosi, si evoca l'immensa opera di civiltà compiuta in ogni secolo ed in ogni paese, dalla geniale operosità inventiva e costruttrice degli italiani». La classificazione appartiene al Groupe I. Education et enseignement général; Classe III. Enseignement supérieur et établissement scientifiques; Artom, Guido, *Aspetti e significati della partecipazione italiana alla Mostra Universale di Brusselle*, in «La Tribuna», 14 maggio 1935, p. 5.

214 Garzarelli, Benedetta, "Parleremo al mondo intero". *La propaganda del fascismo all'estero*, cit., in particolare il paragrafo dedicato a *L'attività editoriale*, pp. 53-56: «Gli opuscoli e i piccoli libri editi dalla Direzione, quasi sempre tramite la casa Novissima di Roma, furono senza dubbio gli strumenti più originali da essa utilizzati per la propaganda, dal momento che in altri casi, per esempio le fotografie e le pellicole, si servì per lo più di prodotti confezionati altrove. [...] L'avvio dell'attività editoriale fu abbastanza precoce. Sin dal luglio del 1934 Ciano invitò le rappresentanze diplomatiche e consolari a raccogliere, all'interno del proprio distretto, un elenco di nominativi di persone alle quali [...] sarebbe stato utile inviare delle pubblicazioni. [...] Accanto alle opere sulle realizzazioni, tutte originali e appositamente commissionate, stava un secondo gruppo di libretti dedicati a illustrare il fascismo dal punto di vista politico-ideologico».

come oggetto<sup>215</sup>, costituiva uno straordinario vettore di propagazione e diffusione della cultura fascista, come si era potuto appurare anche alle esposizioni di Colonia e Barcellona del 1928 e 1929 e in altri importanti appuntamenti internazionali<sup>216</sup>: «[...] l'A.G.I.L. procura anche, e soprattutto, che i librai stranieri tengano depositi di volumi italiani, mostrino al pubblico le nostre belle edizioni, diffondano nella cerchia della propria clientela le novità librarie. L'A.G.I.L. ha corrispondenti in tutto il mondo: privati e librai si rivolgono a questa Agenzia, ove trovano sollecite forniture, possibilità di facilitazioni ed una assistenza di serietà e di fiducia negli acquisti e nelle informazioni le quali, nella loro precisione, assolvono anche, e specialmente, al compito di valorizzare la produzione migliore e dal punto di vista culturale e da quello sanamente nazionale perché anche in questo campo importante siano evitate confusioni e deformazioni straniere non sempre disinteressate. La sua mostra a Bruxelles è stata regolata da cosiffatti criteri che hanno dato eccellenti risultati»<sup>217</sup>.

Ordinata da Domenico Bartolini (Roma, 1880-1960), importante esponente dell'editoria statale e direttore, oltre che dell'Istituto Poligrafico, di altri enti ed istituti legati al campo della stampa, quali il neonato istituto dell'Enciclopedia italiana<sup>218</sup>, la mostra ricostruiva un piccolo ma preziosissimo, confortevole e

---

215 Serra, Luigi, *Rilegature italiane nella esposizione internazionale di Bruxelles*, in «Rassegna dell'Istruzione Artistica». n. 7-9, 1935, pp. 220-225.

216 Cavarocchi, Francesca, *Avanguardie dello spirito*, cit., in particolare il paragrafo *L'editoria italiana all'estero*, pp. 208-224: «La propaganda libraria costituì uno dei problemi a cui fu dedicata la più ampia attenzione: l'espansione culturale all'estero continuò ad affidarsi per la maggior parte al testo scritto e conferì un'importanza strategica alla possibilità di intercettare i gusti e le simpatie delle élite intellettuali e accademiche dei paesi stranieri. [...] Venne parallelamente avviata un'intensa attività espositiva, che toccò fra anni Venti e Trenta i maggiori paesi europei e transoceanici. [...] Il 24 maggio 1930, in occasione dell'apertura della Casa d'Italia, era inaugurata ad Algeri un'ennesima mostra libraria [...] Nello stesso anno si segnalavano anche l'organizzazione di mostre del libro artistico italiano in Danimarca e ad Anversa. Quest'ultima iniziativa si dovette agli accordi presi da Ciarlantini col borgomastro della città fiamminga durante un giro di visite programmato con l'obiettivo di intensificare i contatti con personalità del mondo politico e intellettuale belga; si procedette alla costituzione di un comitato composto da docenti universitari e funzionari delle biblioteche locali e presieduto dal console Michelangelo Zimolo [...]. Nel giugno dello stesso anno fu aperta a Bruxelles l'«Esposizione italiana del bel libro, dell'illustrazione e del manifesto illustrato» in occasione della X Sessione internazionale degli editori: coordinatore dei lavori fu Giuseppe Fumagalli, direttore dell'Istituto Italiano del libro di Firenze».

217 *La partecipazione dell'Italia*, cit., p. 38.

218 s.a., *Domenico Bartolini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 6, 1964, *ad vocem*: «Il Bartolini ebbe così anche a occuparsi della sistemazione (1923) dello Stabilimento

borghese salotto di lettura, corredato da bellissime vetrine che ospitavano le più antiche e le più recenti pubblicazioni delle case editrici italiane<sup>219</sup>. «Degna di particolare nota è la grande edizione dei Classici Latini e Greci voluta da Benito Mussolini, in testi critici curati dalle più alte personalità nel campo delle letterature classiche. A tutto ciò aggiungonsi le grandi riproduzioni di quadri, la serie dei Cataloghi e delle Guide illustranti, con criterio d'arte e di scienza, i nostri scavi, i nostri musei e le nostre gallerie. Tutte queste opere sono state presentate in ricchissime rilegature alcune delle quali ritenute degne di reggere il confronto con quelle della Biblioteca del più raffinato dei principi umanistici del Rinascimento italiano; dette legature sono state eseguite talune nelle officine del Poligrafico ed altre dai migliori artigiani d'Italia poiché, in questa occasione, il Poligrafico ha voluto che alla sua opera di grande industria si

---

tipografico della guerra, dell'amministrazione (1930-34) del Demanio pubblico e dei canali demaniali, della direzione (1924-1943) dell'Officina carte valori dello Stato, della istituzione e della direzione (1923-43) della Libreria dello Stato e (1928-43) dell'Istituto poligrafico dello Stato. Nel 1933, in seguito al riordinamento del già Istituto Giovanni Treccani, fondato nel 1925 e confluito poi, nel 1931, nella Società Treves-Treccani-Tumminelli, veniva costituito l'Istituto per l'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani; al Bartolini fu allora affidata la direzione generale: egli ne elaborò il nuovo statuto, riorganizzò la parte finanziaria, creò l'ufficio vendita».

219 Del IV Groupe (Arts décoratifs), Classe 20 (Librairie, Edition, Reliure) et 21 (Impressions divers), vennero premiati con il Grand Prix: Alinari Fratelli, Firenze; Bemporad R. & Figlio, Firenze; CEDAM, Padova; Ceschina R.E. Casa Editrice (Milano); Hoepli Ulrico (Casa Editrice Libreria), Milano; Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma; Istituto Giovanni Treccani, Roma; Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo; Libreria dello Stato, Roma; Mondadori ASA, Milano; Morcelliana, Brescia; Rizzoli & Co, Milano; Salani Adriano, Firenze; Unione Tipografico Ed. Torinese (UTET), Torino; Vallecchi, Firenze; Zanichelli, Bologna; Istituto Poligrafico dello Stato, Roma. Per le medesime classi ricevettero il Diploma d'Onore: AGIL, Roma; Barbera G., Firenze; Cappelli Licinio, Bologna; Casa Editrice G. Carabba, Lanciano; Editoriale "Domus", Milano; Formiggini, A.F., Roma; Istituto Geografico De Agostini, Novara; Laterza G. & Figli, Bari; Paravia G.B. & C., Torino; Soc. An. "Corbaccio", Milano; Soc. An. Felice Le Monnier, Firenze; Soc. An. Treves Fratelli Editori, Milano; Società Editrice Internazionale (SEI), Torino; Società editrice la "Nuova Italia", Firenze; Soc. Tipografico-Editrice Nazionale (STEN), Torino; USILA, Roma, Zannoni Riccardo, Padova; la Medaglia d'oro per la categoria Groupe IV Classe 20 venne assegnata a: Battiato Francesco, Catania; Campitelli Franco, Roma; Casa Editrice Giacomo Agnelli, Milano; Casa Editrice "L'Eroica", Milano; Chiantore Giovanni, Soc. An., Torino; Editrice Dante Alighieri, Milano; Edizioni "Cosmopoli", Roma; Einaudi Giulio, Torino; Guida Alfredo, Napoli; Istituto Editoriale Nazionale, Milano; Morpurgo Luciano, Roma; Poligrafica Universitaria Editrice, Firenze; Principato G., Messina; Unione Editoriale d'Italia, Roma. La Medaglia d'Argento venne assegnata a: Anonima Romana Editoriale (ARE), Roma; Casa Editrice Giusti Raffaello, Livorno; Cremonese dott. Paolo, Roma; Giannini Giulio & Figlio, Firenze; Maglione prof. Pasquale, Roma; "Nemi" di Alfani & Venturi, Firenze; Quaderni di poesia di Mario Castelli, Milano. Peraltro nel 1934, indetta dal Ministero dell'Educazione Nazionale, si era tenuta a Roma, dal 27 maggio al 30 giugno, la *Mostra delle biblioteche italiane. Acquisti e doni degli ultimi dieci anni*, Tipografia Cuggiani, Roma 1934.

unissero le più significative espressioni di quell'artigianato che tanta gloria ha dato all'arte italiana. [...] E poiché è stato espresso il voto che parte di queste opere rimangano nella città di Bruxelles a testimoniare i risultati conseguiti dal Fascismo nel campo editoriale, si è disposto che esse vengano conservate permanentemente in un'apposita sala dell'Istituto Italiano Fascista di Cultura. Il prezioso *Codice mediceo di Virgilio* conservato alla Laurenziana rimarrà così a Bruxelles nella perfetta riproduzione fattane dal Poligrafico e così pure vi rimarrà il fac-simile di quel Codice di Orazio studiato ed annoverato da Francesco Petrarca che lo ebbe fra i suoi libri più cari, insieme alle più significative opere di questa mostra Italiana»<sup>220</sup>.

Accennando all'artigianato, su cui ci si soffermerà tra breve nella descrizione della sala dell'E.N.A.P.I., particolare attenzione meritano, oltre le stampe e le riproduzioni di straordinarie opere d'arte incorniciate (tra le quali si riconoscono Correggio, Antonello da Messina), gli arredi e i mobili (librerie, teche, tavolini e poltrone), che incarnano il perfetto stile "novecento" con incursioni nel proto-*design* di Giuseppe Pagano, Gino Levi Montalcini e Franco Albini, soprattutto per quanto riguarda la foderatura delle sedie in elegante *tartan*, e il tavolino rotondo dalla superficie vitrea.

---

220 Bartolini, Domenico, *La partecipazione dell'Italia*, cit., pp. 35-36.

## **La sala di sinistra e la Corporazione della Barbabietola e dello zucchero**

«Centro di minore interesse per il pubblico la sala prima di sinistra del Littorio, in cui viene spiegato con larga scorta documentaria il concetto del vincolo corporativo; la più ardita e geniale concezione mussoliniana, che tanta attenzione suscita all'estero. La sala è divisa in due settori. In faccia, a chi entra, un grande mosaico di Casorati, opera poco comune d'arte e di pensiero, presenta l'allegoria della perfetta fusione delle forze produttive italiane, riunite e volontariamente disciplinate nelle corporazioni relative. Il nuovo equilibrio di forze economiche che si raggiunge con il corporativismo è raffigurato con un geniale confronto tolto all'astronomia, l'equilibrio perfetto della gravitazione degli astri. Dopo un breve accenno alle ventidue corporazioni, come esempio di corporazione in azione, è stata scelta la corporazione delle bietole e degli zuccheri. Tre parti, corredate da dati statistici riassuntivi e da grandi fotografie, dimostrano che la Corporazione agisce come una cabina di blocco di una stazione ferroviaria, avviando in direzioni stabilite le soluzioni dei vari problemi che le si riferiscono [...]. Una parete è dedicata ai lavoratori ed a quanto il regime fa per essi: provvidenze contro la disoccupazione, la settimana di 40 ore, Maternità ed infanzia, Dopolavoro, Balilla, ecc. Infine, la chiara documentazione della parità di doveri e di diritti del capitale e del lavoro realizzata dalle corporazioni con la fissazione degli orari e dei salari, con la soluzione dei problemi tecnici»<sup>221</sup>. Con queste parole il cronista de "L'Illustrazione italiana" proseguiva il suo personalissimo *tour* all'interno del padiglione Littorio, descrivendo con esperti e sensibili occhi parte di un allestimento che purtroppo non ci è integralmente noto per la scarsità di materiale fotografico che ne permetta una globale visione d'insieme.

La parte del padiglione che volgeva dall'ingresso verso sinistra era per la prima metà consacrata alla Corporazione della Barbabietola e dello Zucchero, potente gilda che aveva finanziato l'allestimento della sala<sup>222</sup>.

---

221 Savorgnan di Brazzà, Francesco, *La partecipazione italiana all'Esposizione di Bruxelles*, in «L'Illustrazione italiana», 19 maggio 1935, p. 777.

222 Un ruolo di grande importanza viene affidato a Ilario Montesi (per via degli interessi familiari di Montesi per quel che concerne lo zuccherificio, perché dirigevano la Società finanziaria Veneta, che aveva quote nella Pontelongo e nella società generale dello zucchero) come supervisore di questa sezione delle corporazioni, a sua volta divisa in due

Allestimento che prevedeva, forse in uno spazio scenograficamente isolato e autonomo, come si intravede dalla fenditura che ne segna l'ingresso, l'unico esempio di "arte pura" presente nella sezione italiana che richiamasse il monumentale stile che il regime propugnava copiosamente in patria. Fu infatti a Felice Casorati (Novara, 1883-Torino, 1963)<sup>223</sup>, l'artista che più di tutti aveva mantenuto la sua integrità e originalità poetica, interpretando i canoni novecentisti con sensibile liricità e originale profondità, a ricevere la commissione di un mosaico. Le sue incursioni e travalicamenti verso la pittura e l'architettura scenografiche, a partire dagli anni Venti (come l'indimenticabile teatro di Casa Gualino a Torino, o la partecipazione alla Biennale monzese del 1927), si erano, nel corso degli anni Trenta, orientati anche verso il mondo della scenografia teatrale<sup>224</sup>, moltiplicando i suoi impegni espositivi nazionali e internazionali e cimentandosi peraltro in sfide ed esperienze sempre nuove e stimolanti e perfezionando il suo linguaggio, in coincidenza di un conquistato equilibrio personale, che aveva raggiunto la piena maturità espressiva nel profondo bilanciamento armonico degli elementi della sua poetica intimista. Aderendo alla V Triennale di Milano del 1933<sup>225</sup>, Casorati curò l'allestimento dell'atrio della Sala di architettura presentando due bassorilievi in gesso che, in

---

parti distinte e separate. Si veda Carresi, Laura, *Ilario Montesi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol.76, 2012, *ad vocem*. Si legga anche s.a., *L'affermazione fascista all'Esposizione di Brusselle. La Corporazione dello Zuccherero*, in «La Tribuna», 22 maggio 1935, p. 5: «Invitati dal Consorzio Nazionale degli zuccheri, numerosi rappresentanti della stampa hanno visitato ieri la Mostra italiana, che nel Padiglione Littorio, raccoglie gli elementi fondamentali del Regime, in una rappresentazione viva, efficace, persuasiva, quale è stata voluta dal Commissario conte Volpi di Misurata. [...] Come è stato già detto, per la rappresentazione della Corporazione è stata scelta quella dello zucchero, la cui organizzazione è schematizzata nella prima grande sala a sinistra del Padiglione. La fusione dello elemento agricolo (barbabietole) e industriale si è prestata a rendere singolare la manifestazione corporativa di questa che è una tipicamente organizzata attività produttiva italiana. Il problema del corporativismo è anche nel Belgio di vivissima attualità e i giornali della capitale pubblicano lunghi articoli nei quali viene messa in rilievo l'importanza storica e sociale della geniale concezione del Duce».

223 Per una puntuale biografia ragionata sull'artista si veda innanzitutto Bertolino, Giorgina e Poli, Francesco, *Felice Casorati. Catalogo generale. I dipinti (1904-1963)*, Allemandi, Torino 2004, vol.I, pp. 11-114.

224 L'attività di Casorati come scenografo per il Maggio Musicale Fiorentino nell'anno 1933, e per il Teatro dell'Opera di Roma nella stagione 1934-1935. Si rimanda al testo a cura di Capella, Massimiliano, *Il teatro degli artisti. Da Picasso a Calder, da De Chirico a Guttuso. Scene, bozzetti e costumi dal Teatro dell'Opera di Roma*, Silvana, Cinisello Balsamo 2007, in particolare le pp. 116- 129 e 382-383.

225 Pansera, Anty, *Storia e cronaca della Triennale*, cit., p. 246. Per la V Triennale aveva realizzato due bassorilievi. Il suo impegno durerà anche per la VI Triennale del 1936, per

chiave allegorico-narrativa, esponevano *La favola dell'architettura* (figg. 69-70)<sup>226</sup>, sulla falsariga de *La Macelleria* presentata sei anni prima alla III Biennale di Monza. L'allestimento pensato per la V Triennale tuttavia segnava un importante cambio di direzione verso una progressiva drammatizzazione, integrazione e spazializzazione dell'elemento propriamente artistico nell'ambiente architettonico: nel suggestivo e folto assieppamento di colonne, in una drammatica atmosfera di luci ed ombre degna di una scenografia espressionista, il candore del gesso casoratiano si imponeva con mimetica delicatezza.

Allo stesso modo il mosaico pensato e realizzato per Bruxelles, pur nella differenza della tecnica, tratteneva la stessa sensazione di metafisica ricercatezza, che lo stesso Casorati non esitò a descrivere nelle sue bellissime lettere scambiate, nel periodo che intercorre fra la commissione del lavoro e l'esecuzione dello stesso, con il suo interlocutore e intermediario Giorgio Perissinotto. Giorgio Perissinotto, detto Peri (Padova, 1904-Abano Terme, 1993), rappresentò un insostituibile punto di riferimento della vita culturale di Padova negli anni Trenta e, con l'archeologo Carlo Anti, animò la fervida stagione artistica patavina, culminata nella decorazione dell'Università, di cui lo stesso Anti era rettore<sup>227</sup>. Probabilmente la conoscenza tra Casorati e Peri risaliva ai decenni precedenti, durante i quali, prima del trasferimento del primo a Torino, gli artisti avevano potuto frequentarsi e godere delle stesse amicizie tra Padova, Venezia e Verona. L'attività di Peri, cominciata nell'ambito futurista, come molti dei suoi colleghi che si sono occupati di grafica, fotografia e illustrazione, fu, come afferma Virginia Baradel, «[...]

---

la quale realizzò il mosaico *Scena familiare*; cfr. Fochessati, Matteo e Franzone, Gianni, *Le grandi esposizioni*, in *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, catalogo della mostra (Milano, Museo della Permanente, 16 ottobre 1999-3 gennaio 2000), a cura di Fagone, Vittorio, Ginex, Giovanna, Sparagni, Tulliola, Mazzotta, Milano 2000, pp. 173-175.

226 Camus, Renato, Arch. F.(ranco) A.(lbini)?, *La saletta Casorati*, in «Edilizia Moderna», n. 10-11, agosto-dicembre 1933, pp. 78-79.

227 Colpo, Isabella, *Il committente e l'artista. L'opera di Carlo Anti tra Bo e Liviano*, in «Eidola», n. 3, 2006, pp. 109-152. Si veda anche Baradel, Virginia, *Il novecento al Bo e i pittori padovani*, in «Padova e il suo territorio», n. 120, 2006, pp. 30-34. A Peri venne commissionata la decorazione ad affresco della sala degli studenti nel cantiere del Bo. Cfr. anche Nezzo, Marta (a cura di), *Il miraggio della concordia. Documenti sull'architettura e la decorazione del Bo e del Liviano, Padova 1933 - 1943*, Canova, Treviso 2008, in particolare le pp. 581-588.

legata a filo doppio all'Ente del Turismo e alla Fiera campionaria che non poca voce in capitolo avevano nella gestione della cultura e del tempo libero cittadino»<sup>228</sup>. Anche in questo caso, come in altri che si riscontreranno nel corso della trattazione, il duplice impiego nell'ambito pubblicitario e contestualmente nell'ambiente espositivo legato alle Fiere commerciali (soprattutto quella di Milano, in questo caso specifico di Padova, figg. 75-78), fece di Peri (e delle altre personalità dalla simile provenienza chiamate a partecipare all'esposizione di Bruxelles), una figura intermedia di grande interesse per la concezione e le modalità di allestimento di uno degli spazi più simbolicamente rappresentativi del padiglione Littorio. Fu forse proprio dal grande *exploit* della Fiera di Padova del 1934 che la Corporazione della Barbabietola e dello Zucchero decise di ritagliarsi uno spazio autonomo all'interno del padiglione, sfruttando forse le stesse personalità che avevano contribuito a rafforzarne l'immagine<sup>229</sup>.

Per la verità, il mosaico brussellese non avrebbe dovuto essere un mosaico: prima una vetrata, poi un affresco, solo alla fine del febbraio del 1935 Casorati optò per la realizzazione di un'opera musiva, nella cui tecnica si cimentò con tale abilità da replicarne i felici esiti anche nella successiva Triennale del 1936, eseguendo anche in quell'occasione due eleganti pannelli musivi parietali all'interno della mostra dell'arredamento (figg. 71-73).

Il carteggio tra Peri e Casorati, composto da undici lettere, permette di ricostruire la storia di ideazione e installazione del mosaico, insieme alle splendide fotografie presenti nell'archivio degli eredi Casorati che invece ne ripercorrono le peculiari tappe concettuali e la messa in opera<sup>230</sup>.

---

228 Baradel, Virginia, *Il novecento al Bo*, cit., p. 31. Aggiudicatosi il premio per la miglior vetrata alla Mostra Internazionale d'arte sacra di Padova del 1931-32, nel 1935 Peri fu impegnato anche nell'allestimento della Fiera del 1935 insieme ai pittori Calabi ed Episcopi (per la Mostra dell'Università), e firmò alcune delle campagne pubblicitarie per l'Aperol Barbieri.

229 Lantini, Ferruccio, *La partecipazione dell'Italia*, cit., p. 40: «[...] la Mostra della Corporazione delle Bietole e dello Zucchero fu uno dei maggiori successi della Fiera di Padova del 1934».

230 Il carteggio cui si fa riferimento, venduto ad un acquirente rimasto anonimo, è pubblicato on line nelle parti più significative della corrispondenza tra Felice Casorati e Giorgio Peri (Perissinotto): <http://www.letteraturatattile.it/wp-content/uploads/2014/10/dicembre-2014-ott-web.pdf>. Un ringraziamento al dott. Andrea Galli per le informazioni. Un ringraziamento per il sostegno e la disponibilità agli eredi Casorati, in particolare nella persona di Paola.

Tra le prime lettere inviate da Padova da Perissinotto a Casorati, spicca senza dubbio quella del 20 novembre 1934, dalla quale si evince che al primo venne affidata la concezione generale della sala e forse fu proprio lui a pensare a Casorati per interpretare artisticamente il tema delle corporazioni: «Ecco di cosa si tratta: il Consorzio Nazionale degli Industriali dello Zucchero allestisce a Bruxelles, in occasione della Mostra mondiale, una sala del padiglione ufficiale dell'Italia dedicata alla illustrazione del principio corporativo, con riferimento particolare alla Corporazione dello zucchero. [...] Abbiamo già studiato il piano generale e l'architettura della sala, in accordo con i collaboratori da noi scelti nelle persone dell'Arch. Carboni di Milano e dei pittori Mondaini di Milano e Privato di Venezia. I progetti che costituiscono lo svolgimento sulle pareti del tema corporativo stanno per essere compilati: fin d'ora però posso dirle che la decorazione sarà semplice, chiara, equilibrata e quasi matematica (essa sarà costituita più che altro da una intelligente disposizione di elementi fotografici appena ambientati con pochi toni chiari). Nel centro della sala si eleverà un elemento verticale luminoso. [...] Tale elemento... che potrà anche variare di forma, secondo il suo desiderio, dovrà recare la rappresentazione lirica dello stato Corporativo e costituirà il cuore della Mostra. La vetrata (o le vetrate) costituente tale elemento, potrà essere eseguita costì, da Jorger»<sup>231</sup>.

Di grande importanza il passaggio della lettera nella quale Peri menzionava i colleghi che, con lui, facevano parte dell'*équipe* coinvolta nell'organizzazione della sala: a lui si univano altri due grafici e “pubblicitari” di grande notorietà come Erberto Carboni (Parma, 1899- Milano, 1994)<sup>232</sup> e Giacinto (Giaci)

---

231 Lettera di Perissinotto a Casorati, 20 novembre 1934.

232 Conosciuto e apprezzato per la campagna pubblicitaria della pasta Barilla negli anni Cinquanta, Carboni cominciò ben presto la sua attività di grafico e pubblicitario; dal capoluogo parmense si spostò a Milano tra anni Venti e Trenta, cominciando ad ottenere incarichi pubblicitari prestigiosi per grandi aziende legate a vari settori (Olivetti, Campari, Strega, Lagomarsino), fino ad ottenere l'incarico per la decorazione della facciata principale dell'Esposizione dell'Aeronautica Italiana nel 1934 (Palazzo dell'Arte, Milano), inaugurando così la sua stagione nei grandi appuntamenti espositivi italiani e internazionali come questo di Bruxelles 1935. A questa attività affiancò la prolifica attività di illustratore di riviste, quotidiani, cartoline, manifesti. Si veda su tutti, Villani, Dino, *Erberto Carboni*, Electa, Milano 1985, in particolare il contributo di Bayer, Herbert, *Progettazione di esposizioni* alle pp. 137-151.

Mondaini (Milano, 1902-1979)<sup>233</sup>, e il pittore veneziano Cosimo Privato (Venezia, 1899-1971)<sup>234</sup>, tutti insigniti del Grand Prix della giuria<sup>235</sup>.

Inizialmente quella che doveva essere una vetrata, forse per motivi di costi o di esecuzione<sup>236</sup> venne sostituita progressivamente da un'altra tipologia decorativa, che lo stesso Casorati indicava circa un mese dopo (il 21 dicembre 1934) all'architetto: «Non ho risposto subito alla sua lettera perché sono stato costretto a partire per Roma ed a rimanere fino ad oggi [...]. Non ho potuto ancora fare eseguire una parte di vetrata illuminata come avevo accennato durante la nostra conversazione, e però non posso ancora decidere in modo definitivo sulla qualità dell'elemento decorativo da farsi nella loro architettura. Posso però senz'altro assicurare che la posizione e le misure da loro stabilite e che risultano dalla pianta inviatemi mi sembrano convenienti. [...] Ciò che

---

233 Anche sceneggiatore, scrittore (figurava nella sceneggiatura di *Darò un Milione*, proiettato durante l'Esposizione di Bruxelles), Giacì Mondaini era soprattutto noto per la sua inesauribile fantasia compositiva e disegnativa nella redazione di manifesti (come per la Fiera di Milano del 1932), vignette e allestimenti di Fiere ed Esposizioni: come si vedrà, il suo nome potrebbe figurare in altri padiglioni dell'esposizione di Bruxelles e fu tra gli artisti sicuramente coinvolti nella Mostra dell'Aeronautica di Milano del 1934 insieme a Diego Santambrogio (Sala del Demanio Aeronautico), e nella Mostra del Tessile del 1937 al Circo Massimo (Roma). Si veda Mantovani, Barbara Paola, *Divagazioni sulla donna moderna: la figura femminile in "Fantasie d'Italia"*, in «L'uomo nero», n. 10, 2013, pp. 359-377; Lanzarini, Orietta, «Arte al servizio di un'idea». Il ruolo dell'«Esposizione dell'Aeronautica italiana» (1934) nel dialogo tra arte, architettura, politica e pubblico, in «Il capitale culturale», XIV, 2016, pp. 739-786; cfr. anche Roscini Vitali, Aurora, *Le esposizioni della Roma fascista Arte e architettura dell'effimero (1923-1938)*, cit., in particolare p. 308 e le pp. 406-435 che si riferiscono alla Mostra del Tessile Nazionale.

234 Di Cosimo Privato, pittore veneto, si ricorda soprattutto la prolifica attività pittorica; nondimeno si distinse anche nell'ambito della decorazione monumentale: nel 1928 eseguì cartoni per un mosaico da installare nella sala del ricevimento del Palazzo Reale al Cairo. Si vedano soprattutto *Settepittori Settemondi. La "boèhme" di Palazzo Carminati*, catalogo della mostra (Venezia, Torre Massimiliana Sant'Erasmus, 24 aprile -20 giugno 2010), a cura di Dal Canton, Giuseppina, Grafiche Italprint, Treviso 2010, pp. 100-115 e la biografia alle pp. 196-205; Prete, Elisa, *Cosimo Privato (1899-1971)*, Stilus, Treviso 2017. Rimane forte la persuasione, come nel caso di Lina Arpesani, che Privato abbia partecipato, più che con un intervento pittorico, soprattutto con una nutrita selezione di opere su cavalletto (si veda il catalogo delle opere nella pubblicazione di Prete alle pp. 158-163).

235 Groupe III, Classe 18.

236 In due lettere autografe di Casorati inviate a Perissinotto (la cui data è imprecisata), l'artista confermava dall'Hotel Esperia di Roma, accettando la proposta: «Ricevo qui la sua lettera e rispondo subito: in linea generale accetto la sua proposta. Ho certamente bisogno dei particolari [...]. Mi scriva pure a Torino dove tornerò dopo domani. Non si dimentichi di precisarmi il termine di tempo per la consegna dei disegni e la ditta eventualmente incaricata dell'esecuzione. La ringrazio per aver pensato a me [...]»; in una seconda lettera torinese Casorati stabiliva: «Dunque la vetrata di 7m.x2 verrebbe a costare circa 17.000 lire compreso naturalmente esecuzione, mio compenso, ecc. Rimarrebbe soltanto la messa in opera a Bruxelles. Mi scriva subito se io devo mettermi al lavoro o mi dica la decisione del dott. Montesi».

invece ancora non mi persuade completamente è la vetrata e sto maturando un'altra soluzione. L'idea del pannello si basa sul concetto di passaggio da una forma disordinata ed instabile a una forma equilibrata e perfetta. Nella parte inferiore del pannello si agitano poche figure...quasi doloranti di colore scuro e freddo; nella parte superiore le figure si alzano risvegliate e si inquadrano in un ordine vivo e dinamico e si illuminano ed illuminano a loro volta. Naturalmente è difficile da esprimere a parole la mia idea pittorica»<sup>237</sup>. Prima dunque di arrivare alla definizione del mosaico, tuttavia, in tale fase intermedia Casorati si impegnò nella concezione di un affresco, definitivamente abbandonato intorno al febbraio del 1935: «Sono alle prese con pannello, anzi pannellone che mi fa disperare...Avevo preparato il materiale per una specie di affresco [...] ma ho dovuto rinunziarvi perché non mi è possibile trovare i colori adatti. Perciò farò un grande mosaico. [...] Il mosaico non verrà, come si usa fare da molti pittori, eseguito da mosaicisti di professione, ma direttamente dalle mie mani. Ho soltanto assoldato una squadra di muratori ecc.ecc. Metterci nel pannello tutte e due le scritte che lei mi ha mandato, e nel dorso di un libro che figura nel pannello scriverò le parole di Mussolini: per una più alta giustizia sociale. [...] Il pannello dovrà naturalmente essere molto ben illuminato»<sup>238</sup>.

Fu dunque per stessa volontà di Casorati che l'idea originaria subì alcuni sostanziali cambiamenti, rimanendo tuttavia immutata la concezione dell'opera e la sua iconografia di stampo allegorico<sup>239</sup>, che lo stesso artista riteneva quasi

---

237 In una successiva lettera del 13 febbraio 1935 Casorati sembra ancora esitare sulla tecnica da adottare: «Caro Peri, ricevo stamani un dettagliato preventivo per l'esecuzione del progettato mosaico che si aggira intorno alle quindici mila lire (esclusa la messa in opera a Bruxelles e le spese di imballaggio). Il tempo richiesto è però di due mesi al minimo che naturalmente sono troppi per noi. Sarà quindi necessario che io mi accontenti di eseguire il grande pannello murale di cui le ho parlato ieri. Prima però di prendere una definitiva decisione tento ancora la possibilità molto incerta di far eseguire il mosaico in minor tempo. Attendo la pianta precisa e la prego anche di inviarmi quel piccolo bozzetto che mi servirà soprattutto per provvedermi i colori necessari all'impasto murale. La saluto Cordialmente. Casorati».

238 Lettera autografa di Casorati a Perissinotto, 28 febbraio 1935.

239 Qualche cambiamento iconografico è tuttavia evidenziato in Poli, Francesco, *Felice Casorati. Catalogo generale*, cit., pp. 353-354. L'attuale collocazione o il destino del mosaico risultano ad ora sconosciuti. Un bozzetto preparatorio, che risulta in collezione privata torinese (olio su cartone riportato su tela, 53x32 cm, cat. n. 558), presenta un'iconografia diversa da quella effettivamente realizzata, ma senza un distacco troppo netto dalla versione definitiva. Si rimanda alla descrizione dell'opera di Artom, Guido,

ineffabile, “difficile da esprimere a parole”; e a tale prova di abilità tecnica l’artista lavorò insieme alla preziosa e insostituibile collaborazione della moglie Daphne Maugham (Londra, 1897-Torino 1992), sua ex allieva della scuola di via Galliari (fig. 85).

Alle frasi che invece avrebbero dovuto indicare e pubblicizzare la corporazione, aveva pensato, come si legge nel carteggio, lo stesso Peri, il quale, con un *lettering* anticheggiante, conveniente all’iconografia musiva, ripercorreva la tappa fondamentale del corporativismo riassunta in uno *slogan* mussoliniano<sup>240</sup>. L’opera casoratiana, idealmente suddivisa in tre livelli narrativi, presentava un’interpretazione assolutamente personale e originale del tema, affrontato in una dimensione familiare, intimista. Del resto la corporazione, vista come una sorta di famiglia allargata, di madre benefattrice pronta ad accogliere e nutrire i suoi figli, ripagandoli con lavoro e protezione, si adeguava all’interpretazione che, con qualche variante, l’artista aveva ideato e documentato nelle fotografie particolareggiate rinvenute nel suo archivio (figg. 74, 79-81).

Partendo dal basso, secondo la descrizione dell’artista, in una sorta di allegorico inferno terrestre, si stagliava un esiguo numero di personaggi in pose plasticamente contorte e atteggiamenti e abiti derelitti, che rappresentava con molta probabilità lo sconforto della società abbandonata a se stessa. In una sorta di percorso ascensionale, il personaggio sulla sinistra era sollevato dall’aiuto salvifico di un uomo, conducendolo verso il luminoso oriente della corporazione. La parte sicuramente più suggestiva e commovente era quella centrale, la quale riproduceva allegoricamente i frutti umani e materiali apportati dal nuovo regime corporativo. Da poco conosciute le gioie della paternità (nel 1934 era venuto alla luce il figlio Francesco), Casorati aveva incarnato nella lattea e luminescente figura femminile allattante il volto e il corpo della Corporazione, per la quale, come era sua pratica usuale, si era servito di una modella con un bambino in braccio, immortalata da uno scatto

---

*L’Esposizione Universale di Brusselle. La Corporazione*, in «La Tribuna», 3 luglio 1935, p. 5.

<sup>240</sup>La scritta bilingue intorno ai lati lunghi del mosaico recitava: «LO STATO FASCISTA SINTESI ED UNITÀ DI OGNI VALORE INTERPRETA SVILUPPA E POTENZIA TUTTA LA VITA DEL POPOLO».

fotografico che probabilmente l'artista guardava e riguardava durante le sue sessioni di lavoro (figg. 82-84). Tale esempio era stato replicato, con qualche leggera variante, nel mosaico realizzato per la Triennale del 1936, nel quale la scena della maternità era quasi sovrapponibile a quella brussellese, ma se possibile ancor più aggraziata ed elegante nel gruppo dei personaggi che attorniano la figura femminile.

In questo brussellese si percepiva una certa frammentazione grafica degli spazi e delle figure, in un'atmosfera densa di primitivismo arcaico che domina alcune figure, come quella di colore che porge dei grappoli d'uva alla giovane madre, o dei tre personaggi in basso, quasi belliniani; così come le delicate figure nel "limbo" della composizione, tra la parte bassa e la parte mediana, di difficile interpretazione allegorica o iconografica, sono di ascendenza metafisica, o il folto nucleo di personaggi che inneggiano alla giustizia del Corporativismo, nei volti allucinati e negli occhi sgranati delle figure rispondono pienamente al maturo e consapevole linguaggio casoratiano.

La figura femminile centrale, sulla quale si concentra il *focus* della composizione, era d'altronde elemento irrinunciabile e insostituibile nella poetica casoratiana, nelle sue dolci tendenze luministiche e nella vibratile intonazione cromatica delle tessere musive. In alto, un paesaggio agricolo e industriale mostrava, con cartelli esplicativi, le principali corporazioni che caratterizzavano l'Italia e i suoi frutti (si leggono degli pseudo-manifesti che recano in nero la scritta "Olio, Chimica, Elettrici e Tessili"; l'unica scritta in bianco è quella riferibile alla "Corporazione Bieticoltura", cui era consacrata la sala), con le esemplificative raffigurazioni del libro e della bilancia, simboli di giustizia sociale, accompagnate dalla pomposa propaganda della scritta laterale, *biblia pauperum* di stampo laico. La trasposizione musiva del mondo casoratiano si allontanava tuttavia dalle proiezioni pseudo-classiche (pompeiane, romane o ravennati) sironiane o severiniane, manifestando e introiettando invece un complesso linguaggio intellettuale denso di riferimenti molteplici, e integrando la grande vitalità ideologica di modelli vicini al teatro, alla moda, nella ferma convinzione della prevalenza della nota scenografica sulla pittura.

Se quindi lo spettatore era subito colpito, all'ingresso della sala delle Corporazioni, dall'allestimento scenografico di Casorati, le sparute fotografie pervenuteci del resto della sala dedicata al corporativismo, non riescono a chiarire nitidamente il posizionamento dei fotomontaggi nelle sale successive né tantomeno la loro paternità, che procederà per via attributiva. Difficile infatti stabilire chi tra Peri, Giaci, Privato e Carboni possa aver materialmente eseguito quello che Artom definiva «una sintesi mirabile» dell'estetica corporativista<sup>241</sup>.

Una parete che colpì particolarmente l'attenzione del fotografo Willy Kessels (Dendermonde, 1898-Bruxelles, 1974), collocata all'opposto rispetto al mosaico di Casorati dimostrava, con enormi fotografie alternate da scritte e grafici, nella parete in basso a destra, il reciproco e mutuo impegno dei lavoratori e del fascismo all'interno del regime corporativista. Di grandissimo impatto visivo la fotografia centrale, di chiara ispirazione costruttivista, dei lavoratori che, con il braccio destro alzato, guardano verso destra, dove probabilmente poteva celarsi una rappresentazione del duce. (fig. 86) Un ulteriore particolare fotografico immortalato da Kessels (fig. 87), appartenente forse ad una parete contigua della sala, mostra, inscritto all'interno di un panorama umano e industriale, una griglia con due braccia intente ad azionare il motore di un apparecchio di fabbrica; intorno e sullo sfondo, un enorme campo di barbabietole e una narrazione fotografica relativa al ciclo di produzione, trasformazione e commercializzazione dei prodotti da essa derivati, con gli immancabili riferimenti di cifre, lettere, grafici.

---

241 Artom, Guido, *Aspetti e significati della partecipazione italiana alla Mostra Universale di Brusselle*, in «La Tribuna», 14 maggio 1935, p. 5: «È impossibile rendere con parole l'efficacia con cui tutti i momenti della produzione sono ricostruiti dinanzi ai nostri occhi. Capitale e lavoro si fondono in una sintesi mirabile, espressa dalle tre lettere iniziali del Partito Nazionale Fascista». Cfr. Bignami, Silvia, *Il fotomontaggio nelle riviste illustrate degli anni Trenta. Tra ricerche d'avanguardia e cultura visiva di massa*, in *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Atti del Covegno (Milano, Università degli Studi, 2-3 ottobre 2008), a cura di De Betti, Raffaele e Piazzoni, Irene, Cisalpino, Milano 2009, pp. 591-624. In particolare a p. 591 alla nota 1 si fa presente che: «Spesso infatti sono applicati gli stessi termini per opere realizzate con tecniche diverse: sovrimpressioni sul medesimo negativo in camera oscura, ritaglio e giustapposizione di soli frammenti fotografici, frammenti fotografici inseriti in un disegno o in una cornice grafica. D'altro canto Vinicio Paladini realizza fotocollage ma li chiama photomontage, mentre Munari usa il termine più generico di composizioni fotografiche, Nizzoli di composizioni e Guido Fiorini quello di mosaici fotografici».

L'orientamento stilistico, vicino ad alcuni allestimenti di Carboni, pur tenendo in conto i già citati riferimenti costruttivisti, sembra in questo caso orientarsi anche verso modelli bauhausiani e soluzioni compositive vicine al *typofoto* di Moholy-Nagy e di Herbert Bayer<sup>242</sup>, che non casualmente si interessò di Carboni, scrivendo per lui un'interessante appendice nella monografia a lui dedicata e nella quale, pur insistendo sulla produzione più tarda dell'artista, riconosceva una sua precoce innovatività sin dalla metà degli anni Trenta: «Il primo obiettivo di Carboni, quando comincia a lavorare attorno ad un progetto d'esposizione, è quello di organizzare il soggetto, seguito subito dopo dall'organizzazione del progetto. [...] L'originalità deriva, in larga misura, da un processo di lavoro analitico»<sup>243</sup>.

Una sorta di “ossessione” per la raffigurazione delle mani, memore anch'essa di alcune delle più icastiche, surrealiste e immaginifiche fantasie di Bayer, aveva per lungo tempo colpito anche Giaci, al quale potrebbe essere attribuita la concezione di un altro fotomontaggio, sulla base di alcuni elementi ricorrenti nella poetica dell'artista, che li riprodurrà anche in altre circostanze espositive e che assomigliano ad alcune copertine di John Heartfield. Seppur parzialmente coperto dalla presenza di Maria José, e del folto seguito di delegati e artisti in visita al padiglione, nel fotomontaggio parietale in questione (fig. 93), si intravedono le sagome di due mani all'interno delle quali sono inscritte alcune figure umane, probabile allegoria del funzionamento del corporativismo attraverso la forza-lavoro. Sulla commistione di elementi meta-fotografici, e sulla narrazione attraverso i frequenti e insistenti elementi tipologici (quali la sfera, il cerchio, le mani), Giaci insisterà anche nelle commissioni cui attenderà in occasione della VI Triennale di Milano del 1936, all'interno dell'allestimento di Agnoldomenico Pica in Parco Sempione, e nell'occasione

---

242 Miller, Walis, *Points of View: Herbert Bayer's Exhibition Catalogue for the 1930 Section Allemande*, in «Architectural Histories», vol. I, n. 5, 2017, pp. 1–22.

243 Bayer, Herbert, *Progettazione di esposizioni*, in *Erberto Carboni*, cit., pp. 139-140. «Le esposizioni richiedono soprattutto una distribuzione spaziale, volumetrica. [...] Occorre riunire elementi a due dimensioni ed elementi a tre dimensioni in modo che s'adeguino a una successione logica, agli spostamenti del visitatore ed al modo in cui esso è abituato a leggere [...]. L'organizzazione della pianta deve essere tale da assicurare un flusso ininterrotto dei visitatori, che nello stesso tempo si suppone non debbano lasciare nulla di quanto esposto. [...] L'Italia, e in seguito altri paesi come la Svizzera e la Svezia, hanno ulteriormente sviluppato tale mezzo di espressione ed hanno avuto modo di applicarlo in ampie proporzioni».

romana della Mostra del Tessile al Circo Massimo nel 1937 (figg. 88-90, 91-92). Nel caso specifico dell'allestimento belga, la concertazione del lavoro e la suddivisione tra i vari artisti aveva verosimilmente portato ognuno di loro a una limitazione del proprio *modus operandi*, in favore della comune causa di uniformità e armonizzazione dell'ambiente espositivo dedicato alla corporazione.

Manifestando il carattere della «[...] solida affermazione di arte nuova, sobria, rappresentativa e comunicativa, nella fusione della fotografia, dei plastici, della scultura e bassorilievo colla pittura, nel raccostamento del metallo e del legno lavorato, col cristallo e la pietra, il travertino italianissimo anzitutto. [...] Pitture murali, grafici, fotografie, fotomontaggi – bellissimi questi ultimi, posti quasi a serie di “quinte” mobili su intelaiature snodate di metallo, a sipario sospese, in modo che l'occhio le coglie quasi contemporaneamente nella loro molteplicità, nella varietà degli aspetti – diagrammi, iscrizioni in testo francese, motti mussoliniani, raffigurazioni personificate, si alternano simultaneamente secondo i migliori canoni del futurismo bene inteso, a formare un... simbolo realistico, se così si può dire, del Corporativismo»<sup>244</sup>.

Più in generale, l'insistenza sull'accentuazione del carattere sacrale del fotomontaggio e della fotografia era peraltro un aspetto mutuato dalle considerazioni di uno dei più arguti esponenti del genere, Karel Teige (Praga, 1900-1951), che individuava nell'aspetto politico e sociale del montaggio fotografico un indissolubile binomio tra nuova scienza e religione moderna, sovrapponendosi al concetto di “aura” espresso da Walter Benjamin a proposito delle possibilità naturalistiche e al tempo stesso altamente simboliche e artificiose del linguaggio fotografico e della riproduzione meccanica<sup>245</sup>.

---

244 Lischi, Dario, *L'Italia corporativa all'Esposizione di Brusselle*, in «Il lavoro fascista», 18 luglio 1935, p. 3.

245 Teige, Karel, *Sul fotomontaggio*, in *Teige. Arte e ideologia 1922-1933*, a cura di Corduas, Sergio, Einaudi, Torino 1982, pp. 189-202: «Nelle sue forme odierne il fotomontaggio è da un lato il risultato del periodo analitico in pittura e dall'altro il risultato della pubblicità moderna e della propaganda politica, che ha trovato un mezzo assai espressivo ed efficace nell'unione di una comunicazione verbale con una figurativa, di un testo con una fotografia. [...] Il valore del fotomontaggio è misurabile soltanto col grado della sua efficacia sociale, della significatività e aggressività politica, della comprensibilità di massa e della leggibilità e attrattività ottica. Non viene contemplato come il quadro; viene esaminato e letto come il manifesto; non è un'armonia di colori e forme, è una sfida e una comunicazione: narra, chiarisce, convince, documenta, influenza attivamente,

L'esperimento italiano all'esposizione belga, un interessante banco di prova oscillante tra rassicuranti e confortanti soluzioni decorative e audaci espedienti compositivi, si risolse nell'affinamento di alcune teorie e pratiche allestitivo sicuramente eterogenee, che andarono concentrandosi soprattutto nel padiglione Littorio, un meta-*collage* di esperienze e personalità di provenienze talvolta profondamente diverse.

---

intellettualmente ed emozionalmente la psiche degli osservatori, magnetizza la loro energia creativa, la indirizza in accordo con gli interessi del lavoro e della cultura socialista». In quanto al concetto di aura si veda Benjamin, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di Valgussa, Francesco, Einaudi, Torino 2011, pp. 4-17: «Dove però l'uomo scompare dalla fotografia, lì per la prima volta il valore espositivo prevale sul valore culturale»; *Gustav Klutskis and Valentina Kulagina: Photography and Montage after Constructivism*, exhibition catalogue (New York, International Center of Photography, 12 March-20 May 2004), curated by Tupitsyn, Margarita, International Center of Photography, New York 2004, in particolare le pp. 37-40.

## La sala di destra: le Opere e Realizzazioni del regime

Tali aspetti saranno ancor più evidenti nella concezione e nella determinazione degli spazi nell'ala opposta rispetto a quella delle Corporazioni, ossia quella di destra, nella quale continuava lo spettacolo del regime, trasformata in un autentico *musée de la propagande*, e che costituisce un vero e proprio *unicum* nelle modalità espositive fasciste *tout court*, per alcuni elementi assolutamente innovatori e di grande lirismo che si andranno ad evidenziare. La spettacolarizzazione degli ambienti, ottenuta attraverso espedienti tecnici di grande modernità ed effetto, tanto da far pensare all'icastica espressione del *living theatre* di Marla Stone per gli stupefacenti effetti sul pubblico<sup>246</sup>, prevedeva infatti otto sale in *enfilade*, con un sistema di porte basculanti e a scomparsa, la molteplice commistione di materiali e, soprattutto, la presenza di enormi fotomontaggi sospesi da terra<sup>247</sup> (fig. 96 a, b, c).

Quest'ultimo aspetto, riscontrato solo sporadicamente in alcune occasioni espositive – si è fatto riferimento, nelle prime pagine, alla sospensione

---

246 Stone, Marla, *Staging fascism: The Exhibition of the Fascist Revolution*, in «Journal of Contemporary History», Vol. 28, n. 2, april 1993, pp. 215-243.

247 Busatti, Piero, *L'inaugurazione dei padiglioni italiani avverrà domani alla presenza di S.E. Bottai*, in «Il lavoro fascista», 11 maggio 1935, p. 3: «Nell'ala di destra del padiglione, in un salone di 580 metri quadrati di superficie, è ordinata la mostra delle opere sociali del Regime [...] e i maggiori lavori di pubblica utilità come ferrovie, strade, ponti, con una grande carta geografica in rame, con segnalazioni luminose a scatto che indicheranno, per le varie regioni, le statistiche dei lavori compiuti in dodici anni dal Fascismo. In un angolo di questo grande salone, come simbolo della ricostruzione operata dal Regime, v'è una enorme gru che deposita, su altri dodici, un tredicesimo blocco»; Stiévenard, Armand, *Rapport Général*, cit., p. 144: «Particulièrement originale aussi dans sa conception, la grande salle de droite, "Salle des Réalisations fascistes". Murs nus ou couverts de glace créant l'impression d'infini, pas de portes, pas de meubles; descendant directement du plafond des panneaux inclinés qui divisent... en l'air... l'immense pièce en huit compartiments précédé d'un vestibule tout noir. Ces panneaux par des images, des chiffres, des sentences, évoquent en un résumé saisissant la vie de l'Italie sous le régime actuel. Innovation encore: quatre portes basculantes de 3m50 de large sur 2m50 de haut pouvant s'ouvrir, soit par commande électrique à distance, soit par la simple pression de la foule contre le bas de la porte. La carcasse métallique de l'avant-corps, en raison des vastes espaces encadrés, en raison aussi de la disposition des multiples fenêtres, dont rien ne pouvait couper les ouvertures, avait nécessité, cela se conçoit, une étude très détaillée, d'autant qu'elle devait supporter, outre le toit, la lourde vêtue en plaques de Travertin de 2 centimètres d'épaisseur, les dalles de verre, la marquise, les quatre faisceaux et le parois internes en fibro-plâtre. Les autres parties du bâtiment sont aussi formées d'une ossature de poutres d'acier masquée verticalement par le béton enduit de chromolite vers l'extérieur, par plaques de fibro-plâtre à l'intérieur. Elles s'éclairent par des vastes lanternaux. Quel que fut le sentiment que l'on éprouvait, après la première impression d'étonnement à la vue de ce "phénomène", l'on ne pouvait lui refuser un caractère de profonde originalité dans sa conception et de parfaite adaptation aux intentions de ses promoteurs».

cilindrica del Sacrario dei Martiri nella Mostra della Rivoluzione Fascista, e si potrebbe pensare più genericamente alla sospensione di alcune opere negli ambienti della Mostra Azzurra nel 1934 – e che non sembra trovare seguito in altre manifestazioni del genere, a Bruxelles investe invece un'intera ed estesa superficie (di ben 580 metri quadrati). L'immersiva dimensione ambientale sperimentata nella sala dedicata alle opere del fascismo deriva probabilmente dallo sviluppo della pratica espositiva messa in atto dai progettisti Libera e De Renzi, con il benestare e il contributo armonico dei numerosi architetti e artisti che, legati ai diversi enti statali e parastatali, furono coinvolti nell'allestimento. La massiccia presenza del montaggio e della composizione fotografica come precipuo elemento espressivo e decorativo esercitava sullo spettatore un effetto di grandioso coinvolgimento, rispetto anche alla dimensione di queste opere, sottolineando una volta di più la propensione dell'Italia a servirsi in questa circostanza espositiva di questo *medium*, rinunciando alle arti monumentali per le quali la nostra nazione brillava in patria. Motivazioni di ordine economico, tempistico e logistico sicuramente impedivano al Governo e al Commissariato generale italiano la possibilità di prevedere il dispiegamento di artisti dediti alla decorazione monumentale; ma un'ulteriore ragione potrebbe essere rintracciata nella volontà di fornire dell'Italia un'immagine dinamica e assolutamente contemporanea, ottenuta attraverso il coinvolgimento di personalità a vario titolo legate al mondo delle avanguardie, lontana dalla rappresentatività storica che si era resa necessaria anche nella Mostra della Rivoluzione Fascista. Peraltro, il recente e cocente fiasco della V Triennale del 1933 aveva acceso un serio dibattito sull'opportunità del "muralismo" nell'architettura moderna e nelle occasioni espositive effimere<sup>248</sup>.

All'interno degli ambienti si alternavano gli interventi congiunti di personalità del calibro di Franco Albini, Pietro Aschieri, Angelo Canevari, Attilio Calzavara, Vincenzo Fiordigiglio, Vinicio Paladini, Leonardo Palladino e Antonio Giuseppe Santagata, per lo più dunque architetti e artisti, esponenti

---

248 Ginex, Giovanna, *Il dibattito critico e istituzionale sul muralismo in Italia*, in *Muri ai pittori*, cit., pp. 25-43. A proposito della Triennale la studiosa afferma a p. 29: «I problemi tecnici posti dalla pittura a tempera o a fresco su muro sono però negli stessi anni certamente i più dibattuti, specie contestualmente alle grandi prove collettive, come nel caso della V Triennale».

eterogenei del mondo culturale e artistico italiano e legati, alcuni di loro a vario titolo, agli ambienti delle corporazioni e delle opere assistenziali.

«Ogni sezione illustra, con plastici, grafici, e fotografie un ramo dell'attività spiegata dal Regime per migliorare la razza, per riscattare il suolo, per proteggere l'economia del Paese. Ammirabile nella sua efficace sobrietà la sezione dell'Opera per la Maternità e per l'Infanzia e quella dell'Ente Opere Assistenziali, dovuto a Vinicio Paladini. Ogni angolo dell'immenso salone mostra allo straniero attonito l'opera rinnovatrice compiuta in tredici anni dal Regime fascista»<sup>249</sup>.

La prima sala all'ingresso, secondo un attendibile ordine attribuito da un cronista italiano<sup>250</sup> era occupata dalla narrazione immaginista di Vinicio Paladini (Mosca, 1902-Roma, 1971)<sup>251</sup>, che rifletteva la complessità della sua personalità artistica, orientata al mondo delle avanguardie europee, praguesi e sovietiche favorite anche dalle sue origini e dalla conoscenza diretta e la condivisione delle esperienze con Teige<sup>252</sup>, e ampliata dalla precedente frequentazione degli ambienti futuristi, surrealisti, metafisici e razionalisti. La

---

249 Artom, Guido, *Aspetti e significati della partecipazione italiana alla Mostra Universale di Brusselle*, in «La Tribuna», 14 maggio 1935, p. 5.

250 Secondo Savorgnan di Brazzà, Francesco, *La partecipazione italiana all'Esposizione di Bruxelles*, in «L'Illustrazione italiana», 19 maggio 1935, p. 776: «Si inizia la visita con l'Opera Maternità ed Infanzia, di cui le decorazioni sono state curate dallo scultore Vincenzo Fiordigiglio. [...] Segue, sempre sulla destra, l'Opera Nazionale Balilla e le Opere Assistenziali [...]. Sulla sinistra l'Opera Dopolavoro. Infine l'Istituto nazionale delle Assicurazioni [...] e l'Istituto Nazionale di Previdenza Sociale. A completare la sala, in fondo a destra, gli edifici pubblici, con una decorazione di grande effetto dovuta all'architetto Calzavara e la bonifica integrale, dell'architetto Paladino». Secondo il cronista la sala ONMI precedeva quella dell'Ente Opere Assistenziali, sebbene nel Catalogo generale della sezione italiana la descrizione delle sale procede secondo un ordine diverso.

251 Pur ricordando gli imprescindibili e pionieristici studi sul Paladini futurista di Enrico Crispolti, per il periodo d'interesse si vedano Lista, Giovanni, *Dal Futurismo all'Immaginismo. Vinicio Paladini, il cavaliere azzurro*, Bologna 1988, in particolare le pp. 40-60; Schiaffini, Iliaria, *I fotomontaggi immaginisti di Vinicio Paladini tra pittura, teatro, cinema*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 109, 2013, pp. 54-65. Si veda anche Labalestra, Antonio, *L'ordinamento del fondo archivistico costituito dai disegni dell'architetto Vinicio Paladini: da una serie di disegni d'architettura contemporanea della collezione Francesco Moschini*, archivio A.A.M. Architettura Arte Moderna di Roma, Master Europeo in Storia dell'Architettura, Rapporto di Attività Didattica 2001-2006, pp. 2-11, <http://ffmaam.it/GALLERY/0/1216487691.pdf>.

252 Martinelli, Rossella, *Vinicio Paladini e Praga 1925-1931. Ultima tappa nell'utopia dell'avanguardia rivoluzionaria*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 47, 1992, pp. 53-63; Schiaffini, Iliaria, *Scambi nell'avanguardia europea degli anni Venti: Vinicio Paladini, Karel Teige e il fotomontaggio*, in *Contemporanea. Scritti di storia dell'arte per Jolanda Nigro Covre*, a cura di Schiaffini, Iliaria e Zambianchi, Claudio, Campisano, Roma 2013, pp. 193-202.

sua personale avanguardia, arricchita dall'apprendistato presso Giacomo Balla, Anton Giulio Bragaglia e Virgilio Marchi, dalla maturazione del linguaggio letterario degli ambienti dell'avanguardia surrealista, e da una tardiva ma efficace partecipazione all'ambiente architettonico del MIAR<sup>253</sup>, si era sviluppata soprattutto in senso scenografico e ambientale, nella perfetta armonizzazione ed enfattizzazione allusiva degli stilemi mutuati dal mondo del cinema e dell'architettura, quella che Ilaria Schiaffini definisce l'"autobiografia culturale di Paladini"<sup>254</sup>.

Il suo coinvolgimento a Bruxelles, dal quale probabilmente scaturirà anche un analogo e successivo impegno per la Mostra delle colonie estive<sup>255</sup>, derivava probabilmente dalla sua apertura europea e dai solidi contatti stabiliti oltre i confini nazionali, e dalla sua indubitabile dote di specialista del campo espositivo effimero; peraltro con l'ambiente artistico belga Paladini aveva già avuto contatti durante gli anni immediatamente precedenti al suo distacco futurista in occasione del secondo Kongres voor Moderne Kunst, mostra di avanguardie tenutasi ad Anversa nel 1922<sup>256</sup>.

---

253 Si laurea infatti in architettura solo nel 1931 e partecipa alla seconda mostra del MIAR nello stesso anno.

254 Schiaffini, Ilaria, *I fotomontaggi immaginisti di Vinicio Paladini*, cit., p. 58.

255 La Mostra delle colonie estive e dell'assistenza all'infanzia (20 giugno-26 settembre 1937), tenutasi al Circo Massimo di Roma, prevedeva l'impiego di Paladini nel padiglione della Scuola. Tuttavia Roscini Vitali, Aurora, *Le esposizioni della Roma fascista*, cit., alle pp. 392-393 ipotizza un sicuro coinvolgimento di Paladini nella sala ONMI a Bruxelles, che tuttavia non è confermato da documenti di prima mano: «La progettazione dei fotomontaggi è affidata a Vinicio Paladini, probabilmente in virtù della sua stessa partecipazione al Padiglione Maternità e Infanzia a Bruxelles (1935); lontani dall'espressione "immaginista", "poetista" e sperimentale di altri fotomontaggi, quelli della Mostra delle colonie riflettono piuttosto il "ritorno all'ordine" che caratterizza alcuni lavori dell'artista-architetto intorno alla metà degli anni Trenta. La similitudine con le scelte di Bruxelles è notevole, soprattutto per quanto riguarda l'ipertrofia del lettering, dei grafici e dei dati di accompagnamento all'immagine, molto spesso isolata e ritagliata su uno sfondo neutro»; cfr. anche Sanzin, Paolo, *Vinicio Paladini architetto*, in *Vinicio Paladini futurista-immaginista. Un percorso tra le culture dell'avanguardia: metafisica dada costruttivismo surrealismo astrattismo. Catalogo di una "mostra" virtuale*, L'Arengario, Milano 1997, pp. 10-15. A p. 12 l'autore afferma: «Nel 1935 realizza la sezione delle Opere Assistenziali del PNF nel padiglione italiano alla Esposizione di Bruxelles e nel 1937 il Padiglione della Scuola alla Mostra delle Colonie a Roma; il Padiglione merceologico alla Mostra del Tessile a Roma e allestimenti nella mostra del Dopolavoro al Circo Massimo. Dal '35 al '37 e dalla fine del 1939 al 1953, vive e opera a New York [...] soprattutto nel campo dell'arredamento commerciale (bar e negozi) e disegno di mobili».

256 Si veda anche Van den Bossche, Bart, *Ceci n'est pas un futuriste. L'impatto del futurismo in Belgio*, in *Shades of Futurism/Futurismo in ombra*, Atti del Convegno (Princeton, 9-10 ottobre 2009), a cura di Frassica, Pietro, Interlinea, Novara 2011, pp. 135-156.

Tuttavia lo sfruttamento delle possibilità derivate dal linguaggio fotografico in senso filocostruttivista, metafisico e surrealista, sintetizzato nel termine di immaginismo, nelle pareti degli ambienti di Bruxelles (sicuramente quello dell'Ente Opere Assistenziali e, forse, quello dell'Opera Nazionale Maternità e Infanzia), sembrava lasciare il posto a una visione sicuramente più ordinata, regolare e priva della complessità allusiva del linguaggio paladino dei primi anni Trenta. Per l'E.O.A. Paladini aveva concepito una narrazione che, come testimoniano le fotografie dell'allestimento<sup>257</sup>, era naturalmente sospesa al soffitto e che evidenziava, seppur più timidamente che in altre occasioni, la molteplicità dei suoi orientamenti e delle sue peculiari influenze.

Cominciando dalla parete nord, che colpiva il visitatore dall'ingresso, mostrava una famiglia in primo piano intenta all'ascolto delle parole del duce, impresse in un candido *ton sur ton* in alto a sinistra; l'immagine era separata dalla successiva da un intermezzo (forse pittorico), allusivo al profilo forse dello stesso padiglione littorio, in un ideale collegamento tra spazio interno ed esterno<sup>258</sup> (figg. 94-95-96). La struttura, così sinteticamente connotata nella sua ordinata e perfetta incisione dei mattoncini scuri e dello sveltante fascio littorio nero, introduceva a un moderno e quasi metafisico paesaggio industriale,

---

257 *Vinicio Paladini futurista-immaginario*, cit., pp. 95-96. Delle fotografie, acquistate dopo la mostra, come risulta da comunicazione personale, l'ubicazione attuale, così come l'acquirente, restano ignoti. Il nucleo era composto da negativi e fotografie originali (23,7x17,5cm) con i seguenti numeri di catalogo: a) Fotocollage di prova. Parete nord. Primo piano [inteso come particolare del fotocollage, non come ubicazione], negativo originale+fotografia di stampa recente; b) Fotocollage di prova. Parete sud. Primo piano. Negativo originale + fotografia di stampa recente; c) Fotocollage di prova. Parete Sud. Negativo originale + fotografia di stampa recente; d) Fotocollage di prova. Parete Ovest. Negativo originale + fotografia di stampa recente; e) Parete Nord. Negativo originale + fotografia di stampa recente; f) Parete Nord e Parete Est. Piano lungo. Negativo + fotografia originali (Timbro Photo Industrielle Pollak & Roberto); g) Parete Nord e Parete Est. Piano ravvicinato. Negativo originale + fotografia di stampa recente; h) Parete Est. Negativo e fotografia originali (Timbro Photo Industrielle Pollak & Roberto); i) Parete Sud. Negativo originale + fotografia di stampa recente; j) Parete Sud e Parete Ovest. Negativo originale + fotografia di stampa recente; k) Parete Ovest. Negativo originale + fotografia di stampa recente. A queste si aggiungeva una serie di ventidue fotografie originali, in parte pubblicate nel catalogo, scattate da Paladini durante il suo soggiorno a Bruxelles (12,5x8,5 cm): a, b) Padiglione del Littorio (a, con auto e passanti); c,d,e) Torre Innocenti; f,g) Padiglione svedese; h, i) Padiglioni in costruzione; j) Ripresa dall'alto della mostra con due visitatori; k) Canale con la sede di un'organizzazione socialista; l) Edificio funzionalista; m) Locomotiva e automobile; n) Locomotiva e operai; o) Locomotiva in movimento; p) Via affollata; q) Tetti; r) Facciata della Cattedrale; s) Piazza; t) Retro della Cattedrale; u) Veduta della città; v) Barche.

258 Martinelli, Rossella, *Vinicio Paladini e Praga 1925-1931*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 47, 1992, pp. 53-63 cit., p. 56.

caratterizzato da una fumante torre, le cui esalazioni si confondevano con le nuvole, e da una struttura estremamente slanciata, simbolo, nel suo scheletro quasi svuotato, della moderna e avveniristica architettura di fabbrica. Sulla parete est la narrazione proseguiva con una serie di grafici che, su sfondo nero, accoglievano, in un lettering bianco e in due fotografie di accompagnamento a una tabella statistica, il programma del regime per l'infanzia e per l'assistenza materna, e, dato non secondario, per la campagna di sostegno alle madri italiane espatriate<sup>259</sup>. Ma è soprattutto il montaggio dell'immagine centrale che colpisce l'attenzione, per la capacità sintetica di comporre le immagini creando un *collage* di ispirazione bauhausiana, più che costruttivista, con un cenno munariano e con una labile traccia surrealista. La composizione fotografica, che sembrerebbe composta da ritagli fotografici e applicazioni materiche (forse cartoncino e strisce di carta)<sup>260</sup>, mostrava l'esempio tipico dei vari aspetti ludici, culturali e sanitari dell'operazione politica (e anche architettonica) delle colonie per l'infanzia<sup>261</sup>. Il montaggio era costituito da un *assemblage* sapiente di elementi geografici e architettonici diversi, in una globale soluzione compositiva che conferma il mutuo e reciproco scambio tra gli innumerevoli ambiti di applicazione del mezzo. Una montagna innevata, una spiaggia assolata su cui bambini e bambine sono distesi per le cure elioterapiche, alcune rovine di templi, costituivano i simboli tangibili di ricerca di una formazione completa e ricca del giovane fascista; sulla destra della composizione spicca la metafisica colonia marina Edoardo Agnelli di Marina di Massa, dedicata al soggiorno estivo dei figli dei dipendenti FIAT, progettata e costruita nel 1933

---

259 Si legga, a proposito del Belgio, preso come campione della politica fascista all'estero, Morelli, Anne, *Fascismo e antifascismo in Belgio*, cit., pp. 85-89; e sempre Morelli, Anne, *Les tentatives d'implantation fasciste dans l'émigration italienne de Belgique*, in «Risorgimento», n. 1, 1980, pp. 47-57.

260 Si veda a tal proposito Sanzin, Paolo, *Vincio Paladini futurista architetto*, cit., p. 102, cat. 379. Parlando di un "Press Book" del 1956 l'autore si esprime sulla tecnica: «[...] tavole in cartone robusto, costituite da una a tre fotografie in bianco e nero e da strisce di carta colorata variamente disposte in stile "Arte Concreta", costituendo a tutti gli effetti un'opera originale che nelle intenzioni di Paladini avrebbe dovuto concretizzare il progetto di una monografia sulla propria attività di architetto».

261 Dei molti aspetti e soprattutto dei risvolti architettonici della politica fascista per l'infanzia si veda Mucelli, Elena, *Colonie di vacanza italiane degli anni '30*, Alinea, Firenze 2009.

dall'ingegnere Vittorio Bonadè Bottino, con la presenza della celebre Torre Balilla<sup>262</sup> (fig. 97).

I potenti raggi che si irradiavano dal disco luminoso, espediente riproposto da Paladini due anni dopo per l'omonima Mostra delle colonie estive (fig. 98), avvolgevano e quasi benedivano sacralmente la torre. Diversamente dall'elaborazione del tema dei Fasci all'estero alla Mostra della Rivoluzione Fascista<sup>263</sup>, dove il nitido grafismo e la sovrapposizione delle immagini e degli elementi scenici erano ancora debitori del futurismo, il montaggio paladiniano per Bruxelles rifletteva modelli aggiornatissimi e moderni, tanto da farlo quasi apparire un'elegante (e ingigantita) copertina di una rivista, adottando soluzioni pseudo-pubblicitarie che in quel momento anche gli artisti e i grafici dello studio Boggeri andavano elaborando: basti pensare alle composizioni surrealiste e immaginiste di Attilio Rossi, Bruno Munari, Kathe Bernhardt elaborate negli stessi anni, o agli interventi sulle riviste specializzate come "Campo Grafico"<sup>264</sup>.

La parete sud e la ovest presentavano (figg. 99-101), come le precedenti, altre soluzioni figurative e compositive particolarmente interessanti; la prima, riprendendo e declinando il tema dell'assistenzialismo, rifletteva sul *welfare* statale promosso e offerto dal regime. La bandiera tricolore faceva da sfondo ad una sorta di "personificazione" tridimensionale della cartina geografica dello stivale che, tendendo una mano (una vera mano che fuoriusciva da un cerchio, all'altezza delle regioni centrali italiane), al nucleo di persone che, braccio destro alzato, tendevano le mani alla nazione, così come, nella parete nord, si protendevano le mani verso Mussolini.

---

262 Si veda nello specifico il più recente e completo contributo sul tema di Vivaldi, Gaia, *L'ex colonia FIAT "Edoardo Agnelli" a Marina di Massa*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di architettura, Dipartimento di Storia dell'Architettura e della Città, Relatore prof. Gianluca Belli, a.a. 2006-2007.

263 "I Fasci all'estero – Gli italiani d'oltre confine dopo l'avvento del fascismo", Sala I, primo piano, allestita dallo storico Piero Parini con interventi artistici di Publio Morbiducci, Angelo della Torre e Italo Mancini.

264 Si veda Monguzzi, Bruno, *Lo studio Boggeri 1933-1981*, Electa, Milano 1981; Veronesi, Luigi e Pallavera, Battista, *Del fotomontaggio*, in «Campo Grafico», n. 12, 1934, pp. 278-280: «La scelta della fotografia per il fotomontaggio è dunque importantissima, perché deve entrare in un'ordine [sic] severamente prestabilito dalla composizione e completarne il contenuto narrativo. Si avrà così un insieme lirico nel quale il racconto di un fatto o di un oggetto non è banalmente espresso attraverso l'oggettivismo proprio della fotografia, ma lo si percepisce e vivrà nell'atmosfera creata».

La parete ovest era occupata da una composizione sicuramente meno accattivante delle altre ma comunque originale: su una regolare griglia a quadretti si alternavano sei piccoli pannelli fotografici di formato quadrato (più un altro pannello spostato verso sinistra), e uno di formato rettangolare, accompagnati da intromissioni grafiche e statistiche concernenti il “soccorso ed il conforto invernale”, come recita la didascalia di accompagnamento del *Catalogo generale*. Di grande originalità la raffigurazione tridimensionale del tabellone del tiro a bersaglio, un disco dai cerchi neri e bianchi, sovrastato da una grande freccia che punta dritta e decisa verso il centro: è il dardo che porta l’acronimo dell’E.O.A., a sancire la vittoria del programma fascista.

Sebbene non confermato univocamente da tutte le fonti (fra queste quella precedentemente citata di Guido Artom), a Paladini era attribuito anche un contributo nella contigua sala dell’O.N.M.I. (Opera Nazionale Maternità e Infanzia)<sup>265</sup>, della quale rimangono alcune fotografie pubblicate nel *Catalogo generale* della sezione italiana, ma di cui non si conosce l’effettiva disposizione o il generale assetto. Sebbene la prossimità del tema con le opere assistenziali può far pensare ad una vicinanza con il precedente e generico Ente Opere Assistenziali, tuttavia il risultato finale dell’ambiente risulta decisamente diverso da quello precedentemente descritto.

L’O.N.M.I., che nel 1935 festeggiava il suo decimo anniversario dalla nascita, rappresentava l’organismo assistenziale sicuramente tra i più significativi delle nuove creazioni fasciste, per i suoi intenti e per la delicatezza del suo mandato: «[...] servizi di protezione e di assistenza alla gestazione, del parto, del puerperio e della prima infanzia; la protezione fisica e morale dei fanciulli, di età prescolastica e scolastica; di quelli anormali, abbandonati, traviati e delinquenti»<sup>266</sup>. Se numerosissime erano state le strutture assistenziali erette e

---

265 Per una sintetica storia del complesso organismo assistenziale dell’ONMI si vedano in particolare Luzzatto, Sergio, in *Dizionario del fascismo*, cit., pp. 273-277, *ad vocem*; Bresci, Annalisa, *L’Opera nazionale maternità e infanzia nel ventennio fascista*, in «Italia Contemporanea», n. 192, settembre 1993, pp. 421-441.

266 Ricci, Renato?, *La partecipazione dell’Italia*, cit., p. 24: «Tale azione è svolta attraverso gli alberghi materni, gli asili di maternità, i consultori ostetrici, l’assistenza a domicilio; l’assistenza alla prima infanzia attraverso i singoli consultori infantili e le opere ausiliarie; la protezione dei fanciulli attraverso i servizi profilattici, un’attiva vigilanza circa l’impiego dei fanciulli, la protezione nell’ambito della famiglia, della vita e del lavoro».

diffuse in ogni centro nazionale, rare o quasi nulle erano state le occasioni espositive di dimostrazione dei risultati ottenuti attraverso l'ente parastatale. La sala era occupata da quattro fregi, corrispondenti ad altrettante pareti, il cui ordinamento presumibilmente rispettava il criterio cronologico e narrativo indicato dagli stessi fotomontaggi, ossia dalla culla all'infanzia del bambino, seguendone tutti i suoi minimi progressi e sviluppi. Dal punto di vista stilistico, se il *lettering*, soprattutto delle scritte inserite all'interno dei pannelli, sembrerebbe replicare quello paladiniano della sala E.O.A. (soprattutto negli accenti e nei segni di interpunzione), lo stile complessivo sembra radicalmente distante da quello dell'ambiente precedente. In questo caso la sobrietà della composizione è ulteriormente manifestata dalla "classicità" dell'intervento scultoreo attribuito, per vicinanza stilistica e per via deduttiva, all'artista Vincenzo Fiordigiglio, artista brindisino ancora non ben noto, attivo nella Roma degli anni Trenta<sup>267</sup>. Le pareti erano dunque occupate da sei fotografie (disposte simmetricamente tre a destra e tre a sinistra, ciascuna fornita di una propria didascalia) nei lati corti, mentre un numero maggiore di riproduzioni fotografiche – una sorta di *reportage* di tutte le attività dell'Ente, come un libro fotografico<sup>268</sup> –, occupava i lati lunghi (figg. 102-105); al centro di esse, come

---

267 Le informazioni più su Vincenzo Fiordigiglio sono contenute in Modestini Dwyer, Dianne, *Masterpieces. Based on a manuscript by Mario Modestini*, Cadmo, Fiesole, 2018, pp. 54-56, 61-62 e p.472 nota 5 (tradotto in italiano e pubblicato sempre da Cadmo nel giugno 2018 con il titolo *Capolavori*). Amico e collaboratore dell'artista e restauratore Mario Modestini, con il quale divideva l'*atelier* romano, ricevette, insieme a Modestini, la commissione di una scultura dal Principe Piero Colonna e la sistemazione della sala del Rettorato di Palazzo Valentini a Roma, di modo che avesse «[...] an appropriately Fascist theme. [...] Vincenzo Fiordigiglio decorated the room with bas-reliefs and designed the furniture». Un ringraziamento particolare a Dianne Dwyer Modestini per l'interesse e la squisita disponibilità. Si veda anche Avellino, Raffaele, Canali, Ferruccio, Quinterio, Francesco (a cura di), *Percorsi d'architettura in Umbria*, EDICIT, Foligno 2010, p. 552. A proposito del concorso bandito dal Comune di Terni nel 1932 per la sistemazione di Piazza Tacito si dice: «Inizialmente La Padula aveva collaborato con Vincenzo Fiordigiglio presente come Artista nel primo progetto; poi il Concorso venne annullato "e ripetuta la gara per i tre ritenuti migliori" (La Padula ormai solo; Aliotta-Martini; Ridolfi-Fagiolo)». Fiordigiglio è ricordato anche per aver realizzato nel 1937 una scultura bronzea di Virgilio nell'omonimo Liceo romano), come confermato dall'Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro (ISCR) che ne ha curato il restauro. In AGR, Liasse 11, nel documento dattiloscritto del 5 febbraio 1936 (XIV), nella lista denominata "Partecipazione italiana. Lista dei collaboratori", per il Gruppo I Classe I, Opera Nazionale per la Maternità e infanzia, viene citato Vincenzo Fiordigiglio (Medaglia d'Oro) insieme al prof. Comm. Carlo Curcio (Diploma d'Onore).

268 Dei libri fotografici del fascismo si occupa anche Russo, Antonella, *Il fascismo in mostra*, cit., pp. 30-31: «Oltre che negli allestimenti delle mostre, durante il fascismo l'immagine

punto imprescindibile di unione e di raccordo, quattro sculture imponenti di Fiordigiglio, piuttosto simili allo stile scultoreo di Publio Morbiducci e, più lontanamente, di Alfredo Biagini, raffiguranti: un neonato dormiente in una culla, inscritto all'interno di una nicchia; una tutrice che sorregge un bambino pronto a camminare; un'istitutrice (o una giovane madre incinta) che tiene per mano una bambina; una famiglia composta da padre, madre e due bambini. Gli intervalli scultorei di Fiordigiglio si caratterizzavano per una severa monumentalità scaturita dalla squadrata e quasi arcigna rigidità dei personaggi, che sfondano il limite della parete, sporgendosi come da un balcone. Bellissime le figure dei bambini, in particolare quello in procinto di camminare, rappresentato come un tornito putto michelangiolesco, dalla posa plasticamente aperta verso il futuro; o ancora la tradizionale famiglia fascista<sup>269</sup>, avviluppata in un'intirizzita e ferrea articolazione dei corpi, erede di un composto classicismo romanelliano, tipico dello stile littorio della metà degli anni Trenta.

La continuazione degli ambienti, idealmente collegati tra di loro senza soluzione di continuità, proseguiva con la presenza, in coerenza logica e cronologica, delle organizzazioni relative all'Opera Nazionale Balilla (O.N.B.), che accoglieva i bambini e le bambine dopo una prima iniziazione neonatale nelle fila dell'O.N.M.I. Ordinata con la supervisione di Renato Ricci (Carrara, 1896- Roma, 1956)<sup>270</sup>, anche in questa circostanza la sala era, nelle esigue testimonianze iconografiche pervenuteci (solo tre, sempre pubblicate nel *Catalogo Generale*, figg. 106-108), caratterizzata da un massiccio utilizzo della

---

che il regime voleva mostrare di sé comincia a circolare anche attraverso libri di fotografia che costituiscono importanti esempi di ingegneria semiotica. [...] Più che una modalità del fare fotografia, il fotomontaggio diviene il linguaggio e la strategia visiva privilegiata dei libri fotografici degli anni Trenta. [...] I libri fotografici [...] costituiscono la controparte narrativa delle mostre del regime, ripropongono attraverso riproduzioni e costruzioni di fotografie, i temi chiave della politica fascista e celebrano la modernizzazione e l'industrializzazione del paese, la bonifica delle terre, la razionalizzazione del lavoro».

269 Sulla declinazione del tema materno e della famiglia, elemento caro alla cultura figurativa fascista, si veda lo spunto riflessivo di Regonelli, Silvia, *La maternità*, in *Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre*, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 2 febbraio-16 giugno 2013), a cura di Fernando Mazzocca, Silvana, Cinisello Balsamo 2013, pp. 324-331.

270 Si veda la voce biografica di Teodori, Giovanni, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 87, 2016, *ad vocem*. Ricci fu Presidente, in carica dal 1927, dell'Opera Nazionale Balilla e dal 1929 Sottosegretario al Ministero dell'Educazione Nazionale.

fotografia e del montaggio fotografico, con pochissime intromissioni grafico-pittoriche (se ne intravede una, un cerchio e una freccia che potrebbero far pensare ancora a un contributo paladiniano). Le fotografie e i montaggi, in questo caso specifico, nelle misure e nella disposizione, assomigliano a quelle già viste nella sala dedicata all'O.N.M.I., dalle quali tuttavia si distaccano per una maggiore dinamicità intrinseca e per una maggiore insistenza sulla ripetitività del numero e dei gruppi di bambini (a riposo, coinvolti in attività ludiche e sportive, in file ossessivamente ordinate e precise), che vanno a corroborare le statistiche di successo dell'Ente snocciolate nei grafici o nelle stesse parole di Ricci<sup>271</sup>. Da un documento del 1936 emerso negli archivi belgi, nella lista dei collaboratori per l'Opera Balilla viene citato il nome di Angelo Canevari, che dunque essere una presenza certa all'interno della compagine di decoratori della sala<sup>272</sup>. L'indugio sul criterio di reiterazione e raddoppiamento delle figure manifesta una permanenza del retaggio costruttivista, e in generale tipica del fotomontaggio praticato da Paladini e dagli altri architetti e artisti coinvolti nella costruzione del padiglione Littorio e, con esso, di una parte importante dell'immagine del regime.

Se gli ambienti sinora descritti sembravano sottendere un linguaggio più vicino a quello costruttivista, la sala dedicata all'Opera Nazionale Dopolavoro (O.N.D.) manifestava invece una preponderante adesione al futurismo, veicolata da artisti come Enrico Prampolini, Ivo Pannaggi, e una certa tendenza architettonica romana vicina alle istanze del razionalismo e della sua declinazione in senso scenografico e scenotecnico.

L'Ente era considerato un fondamentale collante e un elemento di coesione e anche di controllo delle ingenti masse lavoratrici, attraverso programmazioni ricreative per adulti<sup>273</sup>, tra le quali spiccava quella dei carri di Tespi<sup>274</sup>: p

---

271 Ricci, Renato, *La partecipazione dell'Italia*, cit., pp. 25-26.

272 AGR, Liasse 11, nel documento dattiloscritto del 5 febbraio 1936 (XIV), nella lista denominata "Partecipazione italiana. Lista dei collaboratori", per il Gruppo I Classe I, Opera Balilla.

273 Si veda la voce di De Grazia, Victoria, *Dopolavoro*, in *Dizionario del Fascismo*, cit., pp. 443-447. Fondata il 1° maggio 1925, l'OND, inizialmente per contrastare il potere sindacale, si trasformò ben presto in un organo capace di coordinare e controllare sempre di più le masse: «I vantaggi concreti per gli iscritti – sconti sui treni popolari, facilitazioni commerciali, sconti al cinema (incluso il cinema ambulante), partecipazione a concorsi

a partire dal 1929, vero e proprio fiore all'occhiello del sabato fascista, erano considerati una sorta di teatro *off*, itinerante, che raggiungeva i luoghi anche più sperduti dell'Italia attraverso le sue scenografie ambulanti, affidate ad architetti come Antonio Valente (figg. 109-110). «Alla Mostra Universale di Bruxelles, l'O.N.D. per volere di S.E. Achille Starace suo animatore e suo Presidente, ha presentato una larga documentazione dell'attività svolta in ogni campo dall'assistenza all'educazione fisica, dalla cultura popolare alla popolarisca, dal Dopolavoro rurale all'assistenza igienico-sanitaria, dall'educazione artistica ai “Carri di Tespi”, ai cinema ambulanti, alla diffusione degli apparecchi radio, alle biblioteche, ecc.»<sup>275</sup>.

Per la trattazione del tema e la sua conduzione artistica si potrebbe pensare ad attribuire la concezione e l'esecuzione del programma decorativo di Bruxelles all'architetto Pietro Aschieri (Roma, 1889-1952)<sup>276</sup>, come sembrerebbe testimoniare non solo la presenza dichiaratamente esplicitata nel *Catalogo generale* della partecipazione italiana (nella quale però non è dato sapere in riferimento a quale sala)<sup>277</sup>, ma nella già citata lista del 1936 rinvenuta presso gli archivi brussellesi<sup>278</sup>. sebbene i due siano citati insieme alle altre nella concezione del programma figurativo dell'ala dedicata alle realizzazioni del Regime, i soli dati pervenutici non forniscono alcun indizio

---

canori e musicali e a quella strombazzatissima forma di teatro ambulante che fu il Carro di Tespi – generarono un seguito massiccio».

274 Si veda Pedullà, Gianfranco, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Titivillus, Roma 2009, e la voce, redatta dallo stesso autore, *Carri di Tespi*, in *Dizionario del Fascismo*, cit., pp. 273-275.

275 s.a., *La partecipazione dell'Italia*, cit., p. 30.

276 Purtroppo l'esplorazione del pur meticoloso e ordinatissimo Fondo Aschieri presso l'Accademia di San Luca di Roma non ha rivelato alcun indizio sulla partecipazione all'Esposizione di Bruxelles 1935. Marconi, Plinio, *Pietro Aschieri architetto romano (1889-1952)*, nei numeri di «L'Architettura. Cronache e storia», n. 69, pp. 204-207; n. 71, pp. 348-351; n. 72, pp. 420-423; n. 73, pp. 492-495; n. 74, pp. 564-567; n. 75, pp. 636-639, n. 76, pp. 708-711; n. 77, pp. 780-783; n. 78, pp. 852-855, 1961; AA.VV., *Pietro Aschieri architetto (1889-1952)*, Bulzoni, Roma 1977.

277 s.a., *La partecipazione dell'Italia*, cit., p. 90. I nomi di Aschieri e Canevari sono citati insieme a quelli di Franco Albini, Attilio Calzavara, Vincenzo Fiordigiglio, Vinicio Paladini, Leonardo Palladini e Antonio Giuseppe Santagata per il Gruppo III, Classe 18, e in particolare proprio in qualità di *Autori della decorazione interna della sala del Regime del Padiglione Littorio (in partecipazione)*.

278 AGR, Liasse 11, nel documento dattiloscritto del 5 febbraio 1936 (XIV), nella lista denominata “Partecipazione italiana. Lista dei collaboratori”, per il Gruppo V Classe 31, Opera Nazionale Dopolavoro, Roma, viene fatto il nome di Pietro Aschieri insieme a quello del Comm. Aristide Rotunno.

specifico sull'effettiva autorialità della sala, che potrebbe prevedere una concertazione molteplice di più personalità coinvolte contemporaneamente<sup>279</sup>.

È pur vero che di Pietro Aschieri, architetto, allestitore di mostre e soprattutto scenografo<sup>280</sup>, non si ricorda mai abbastanza il vivace e brillante impegno, dalla metà degli anni Trenta, di docente (al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, dal 1935 al 1937) di discipline legate al mondo scenico, teatrale e cinematografico e di creatore di bellissime scenografie per eventi come il Maggio Musicale Fiorentino e numerose rappresentazioni liriche (fig.). L'architettura di scena a servizio delle arti cinematografiche e teatrali sottendeva tacitamente un'affinità e un minimo comune denominatore che risiedeva nella strutturazione e nell'impiego plastico, estetico ed espressivo delle folle; elemento che sarà ben presente nelle architetture realizzate dal progettista per film e quinte teatrali, e che sarà tenuto in primissima considerazione dagli autori delle pareti della sala O.N.D.

I quattro ambienti descritti nella sala del padiglione Littorio rispondevano infatti ai criteri di rappresentatività, efficacia e chiarezza del messaggio enucleato nei fotomontaggi, e soprattutto, di grande attrazione estetica che potesse catturare il visitatore, aumentata dal posizionamento "sospeso" al di sopra dei canonici spazi di attraversamento.

---

279 In Avellino, Raffaele, Canali, Ferruccio, Quinterio, Francesco (a cura di), *Percorsi d'architettura in Umbria*, cit., p. 553, viene fatto il nome di Giuseppe Preziosi, non confermato altrove, affermando che egli: «[...] venne chiamato a realizzare prima per il teatrale "carro di Tespi", poi per le Mostre del Dopolavoro della "Società Terni" (vero committente di opere avanguardiste), poi per i prodotti della stessa Società (stand per l'Esposizione di Bologna nel 1935, per l'Esposizione Mondiale di Arti, Scienze e Industrie di Bruxelles e per la Mostra dei Vini tipici a Siena, sempre del 1935, dove si pubblicizzava la "calciocianammide", il più importante fertilizzante prodotto dalla Società Terni, per la Fiera Campionaria di Tripoli del 1936, per la IV Biennale della Floricoltura di San Remo del 1938)». Il nome di Preziosi tuttavia non compare in nessuna lista o catalogo ufficiale dell'Esposizione; rimarrebbe inoltre da chiarire se nella pubblicazione il riferimento è all'*Exposition internationale des "Arts et des Techniques appliqués à la Vie moderne"* di Parigi del 1937, o all'*Exposition Universelle et Internationale di Bruxelles del 1935*, com'è noto dedicata al tema della colonizzazione e dei trasporti.

280 Donetti, Dario, *"I colori, i toni e le architetture delle scene". Pietro Aschieri scenografo*, in «Palladio», n. 52, luglio-dicembre 2013, pp. 117-138. A p. 118 si legge: «[...] l'impiego di una metodologia riconducibile [...] a quella della prassi scenografica è già riscontrabile in Aschieri sin dai primissimi esordi, tanto da farne apparire la successiva carriera teatrale come uno sbocco naturale e felice, piuttosto che un ripiegamento o un palliativo ad un'imprecisata sconfitta sul campo dell'architettura *tout court*». Si veda anche il documento elenco della cronologia delle opere realizzate da Aschieri, nell'archivio dell'architetto, presso l'Accademia di San Luca di Roma Faldoni, Documenti vari I.

La parete nord (fig. 111), di chiara ispirazione futurista-prampoliniana, era composta da un pannello materico dal quale emergevano scritte, frecce e grafici tridimensionali; sullo sfondo della stessa parete era presente un intervento, che si suppone un pittorico manifesto della moderna narrazione di una giornata lavorativa. Nella profonda diagonale che tagliava a metà la composizione, sulla sinistra si inseriva la rappresentazione di una fabbrica dai camini fumanti; al centro, come elemento di congiunzione, un cancello da cui usciva un folto e ordinato nucleo di lavoratori, manichini tutti uguali che, seguendo le indicazioni, venivano convogliati, e umanizzati, verso la via del divertimento. Nelle altre tre pareti, infatti, la est, la ovest e la sud (figg. 112-114), il grigio paesaggio industriale si accendeva di località ridenti e di volti allegri che emergevano dai montaggi e dai precisissimi incastri, ottenuti attraverso la sapiente azione del ritaglio e dell'assemblaggio di ingrandimenti di fotografie. Se nella parete est i piaceri offerti ai lavoratori (rigorosamente maschili) nel tempo libero concernevano le attività legate ai viaggi e allo sport, come l'escursionismo, la corsa, il lancio del peso, il tiro al piattello, in quella ovest, con un maggiore dinamismo e una più felice intromissione grafica (di lettere tridimensionali, di figure geometriche e di piccoli grafici), i passatempo si aprivano anche al pubblico femminile, in un festante coro che, affollando le piazze, confermava, come recitava la didascalia esplicativa, che "L'ARTE È PER NOI UN BISOGNO PRIMORDIALE, ESSENZIALE DELLA VITA".

La parete sud, riprendendo l'aspetto più decisamente politico dell'opposto pannello settentrionale, mostrava e riassumeva, attraverso una collezione antologica di fotografie di interni ed esterni, tutte le attività che il fascismo aveva creato intorno all'uomo e per l'uomo: dal miglioramento delle sue condizioni lavorative e sanitarie, a quelle legate all'istruzione professionale e personale, contribuendo a risollevarne le sorti e l'umore. La qualità della raccolta e del posizionamento dei materiali fotografici e la commistione con quelli più spiccatamente pittorici all'interno della sala O.N.D. sembra fortemente debitrice nei confronti della Mostra della Rivoluzione Fascista, con una spiccata propensione alla prosecuzione ideale della Mostra delle Realizzazioni del regime, tenutasi al primo piano del palazzo.

Peraltro, uno dei più interessanti collaboratori all'interno della sezione delle Realizzazioni nel 1932 fu chiamato in causa e coinvolto nella collaborazione nell'allestimento della sala dell'I.N.P.S. (Istituto Nazionale della Previdenza Sociale): si tratta del poliedrico artista genovese Antonio Giuseppe Santagata (Genova, 1888-Recco, 1985), cantore e celebratore delle imprese e delle fatiche dei mutilati di guerra, ma anche dinamico e assiduo frequentatore di mostre ed esposizioni nazionali e internazionali<sup>281</sup>. Santagata aveva preso parte, con un incarico diretto forse da parte di Cipriano Efisio Oppo, alla Mostra della Rivoluzione Fascista di tre anni prima, come ideatore ed esecutore della quinta sala del primo piano, la cosiddetta "Sala delle Realizzazioni", ma gli era riconosciuto un ruolo ancor più importante come membro della commissione per la Mostra stessa<sup>282</sup>. Il fotomosaico realizzato da Santagata in questa occasione, dall' incisivo titolo *Il lavoro*, metteva artisticamente in luce gli aspetti che le riforme mussoliniane avevano messo in atto nel campo della pianificazione del lavoro collettivo<sup>283</sup> (fig. 115).

---

281 Per una globale comprensione della complessa figura di Santagata ci si permette di rimandare ai lavori redatti dalla sottoscritta, in particolare Pacchiani, Serena, *Antonio Giuseppe Santagata (1888-1985): la grande decorazione per l'architettura fascista*, tesi di Laurea, Università degli Studi di Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea Specialistica in Storia dell'Arte, Relatore, prof. Luca Quattrocchi; correlatore, prof. Matteo Fochessati, A.A. 2014-2015; e sempre a Pacchiani, Serena, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 90, 2017, *ad vocem*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-giuseppe-santagata\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-giuseppe-santagata_(Dizionario-Biografico)/). Tralasciando le innumerevoli partecipazioni ad esposizioni in patria, Santagata fu coinvolto nella *Mostra internazionale della Medaglia* di New York (1924), curata dal mentore Ugo Ojetti, nell'Exposition Internationale di Parigi del 1925, nelle Esposizioni universali di Madrid e Barcellona del 1929, nell'Exhibition of contemporary Italian paintings di Baltimora (1931), nell'Exposition Universelle et Internationale di Bruxelles del 1935.

282 Schnapp, Jeffrey Thomas, *Anno X*, cit., pp. 31-32: «A metà del 1931 una commissione di artisti, architetti e scultori, per la maggior parte giovani aderenti al Novecento (Funi, Rambelli, Carpanetti, Pratelli e Santagata), e al Razionalismo (Terragni, Nizzoli, Libera e De Renzi), fiancheggiati anche da membri dello Strapaese (Maccari e Longanesi) e del secondo Futurismo (Fillia, Dottori e Prampolini), tutti di specchiata virtù fascista, fu formata sotto la supervisione di Cipriano Efisio Oppo, deputato, veterano di guerra, critico d'arte e artista filo-Novecentista, tra i Protagonisti della cosiddetta "Secessione Romana" e futuro vicepresidente dell'Ente Autonomo Esposizione Universale di Roma (E42). È opportuno sottolineare la presenza in questo gruppo di trentenni di un artista specialmente autorevole, il quarantasettenne Mario Sironi, il cui ruolo direttivo dietro le quinte si sarebbe rivelato altamente significativo. [...] A nessun altro artista o architetto sarebbero state assegnate quattro sale intere, sale che il catalogo stesso descrive come "le più vaste e forse le più importanti della Mostra" perché esse costituivano il fulcro dello schema narrativo dell'esposizione».

283 Per la descrizione dell'opera di Santagata si faccia sempre riferimento a Pacchiani, Serena, *Antonio Giuseppe Santagata (1888-1985)*, cit., pp. 123-126. Si legge: «Ridimensionando dunque i parallelismi con il bolscevismo, peraltro teoricamente invisibile alle istanze

Anticipando di poco la descrizione dell'ambiente dell'I.N.P.S.<sup>284</sup>, è importante rilevare che sia Aschieri che Santagata avevano acquisito durante il fascismo un importante, e forse ancora poco noto, ruolo all'interno degli enti e delle istituzioni assistenziali, che peraltro aveva loro permesso una reciproca conoscenza e collaborazione: il primo entrò a far parte della Commissione Tecnica presso il Comitato Centrale dell'Associazione Nazionale Mutilati e Invalidi di Guerra a Roma<sup>285</sup>; il secondo, che dell'A.N.M.I.G., sia genovese che nazionale, era uno dei principali animatori, grazie anche all'amicizia del Presidente Carlo Delcroix, ottenne la maggior parte degli incarichi decorativi legati proprio alle opere assistenziali (soprattutto per strutture permanenti, ma anche per occasioni celebrative).

Probabilmente nel suo *background* rapidamente riassunto in queste poche righe si racchiudeva la commissione di un lavoro per la sala I.N.P.S. nel padiglione Littorio di Bruxelles, testimoniata da due bellissimi bozzetti a tecnica mista conservati presso The Mitchell Wolfson Collection di Miami e dal diploma d'onore rinvenuto nell'archivio ligure dell'artista<sup>286</sup>. I due bozzetti (uno

---

promosse da Mussolini, Santagata sembra anche lontano da contatti con il futurismo. Sebbene Marinetti, lodando le sale dei colleghi Dottori e Prampolini avesse menzionato l'opera santagatiana per la modernità, caratteristica dettata dalle stesse tematiche affrontate, nelle poche testimonianze fotografiche e nell'unico bozzetto di Santagata relativo ad una figura maschile, non si rintracciano palesi riferimenti al movimento marinettiano. Nella figura maschile, probabilmente una delle poche, insieme forse alla torre, alle ruote ed agli altri simboli iconografici del lavoro corporativo, realizzate con la tecnica ad affresco, sono invece percepibili le principali caratteristiche del linguaggio del gruppo Novecento, che testimoniano il progressivo passaggio di Santagata da uno stile tardo-secessionista degli anni Venti, ad un realismo di matrice socialista».

284 In una quanto più possibile veritiera disposizione delle sale, già evidenziata in una nota precedente, e che tenga conto di tutte le diverse interpretazioni e descrizioni, alla sala O.N.D. dovrebbero seguire la sala I.N.A. e I.N.P.S.

285 Si veda, all'interno mia della tesi *Antonio Giuseppe Santagata (1888-1985)*, cit., il paragrafo *La Casa di Lavoro per i Ciechi di guerra di Pietro Aschieri (1928-1931)*, alle pp. 436-459. L'informazione, riportata dalle studiose Lucia Morganti e Valentina White nei loro studi sulla Casa Madre dei Mutilati di Guerra a Roma, sarebbe confermata anche dal fatto che all'architetto viene affidata nel 1931 la costruzione della Casa dei Ciechi di Guerra di Roma e compare tra i consulenti per la costruzione della Casa dei Mutilati di Ravenna (architetto Matteo Focaccia) a partire dal 1934.

286 The Mitchell Wolfson Foundation of Design and Propaganda Art, Miami, Florida, inv. 84.5.37, Studio per Istituto Nazionale della Previdenza Sociale (Padiglione Italiano a Bruxelles), gouache, 1935 (cm 39,4x71,2) ; 84.5.38, Studio per l'Istituto Nazionale contro la tubercolosi (Padiglione Italiano a Bruxelles), gouache, 1935 (cm 40,6x71,8). I bozzetti sono pubblicati in Focchessati, Matteo, *Santagata e la decorazione murale*, in *Antonio G. Santagata. Rappresentare la guerra- Rendering War, catalogo della mostra*, (Miami, The Wolfsonian-Florida International University, 2013), a cura di Barisione, Silvia, Focchessati, Matteo and Franzone, Gianni, Sagep, Genova 2014, p. 31. Proprio alla luce della sua

strettamente dedicato all'I.N.P.S., l'altro all'assistenza e all'assicurazione contro la tubercolosi, figg. , 116-117, 120-121), inerenti allo stile monumentale di Santagata, offrono anche alcuni spunti di riflessione sulle modalità artistiche, sul suo percorso alla metà degli anni Trenta, e soprattutto evidenziano alcuni significativi cambiamenti *in itinere*, dalla prima concezione iniziale, tipicamente "santagatiana", alla messa in opera definitiva sulle pareti. Nel bozzetto dedicato all'I.N.P.S., infatti, l'iniziale fotomosaico pseudo-futurista (che rimane nella versione finale), era sormontato dalla personificazione dell'Italia regina, che marcia con il fascio littorio tra le braccia, scomparsa nella parete belga. La trattazione di questo motivo allegorico costituiva un elemento ricorrente nella produzione dell'artista, che lo aveva parimenti riproposto in altre occasioni (fig. 118). È lo stesso Ugo Nebbia, principale commentatore dell'arte di Santagata, nonché suo amico (almeno fino alla rottura nel 1936), che agli esordi del 1934, a proposito della perduta decorazione del "Gruppo Rionale Fascista Generale Giordana" di Genova, tracciava una precisa descrizione di una figura, stilisticamente e iconograficamente simile a quella ideata per l'Esposizione di Bruxelles del 1935: «È la grande immagine dell'Italia, che, reggendo il Fascio, procede sicura nel luminoso cammino aperto da chi ha combattuto per la Guerra e per la Rivoluzione, ma segnato oramai verso una mèta certa dalla Fede delle nostre nuove generazioni»<sup>287</sup>. La figura venne sicuramente reimpiegata per arricchire

---

recente premiazione all'Esposizione, per la quale l'artista era stato insignito del Grand Prix, l'artista trovò il coraggio di rompere ogni indugio e chiedere esplicitamente a Mario Sironi, coinvolto, alla metà del 1935, nella decorazione della Casa Madre Romana, uno spazio alla VI Triennale del 1936; si veda pertanto Pacchiani, Serena, *Antonio Giuseppe Santagata (1888-1985)*, cit., p. 127-128, nota 309, nella quale viene riportata la lettera, contenuta nell'archivio di Santagata (denominato ASBCA), faldone Corrispondenza 1915-1939, busta 5, bozza di lettera autografa di Santagata a Sironi, s.l., s.d. (ma probabilmente 1935): «Caro Sironi, oggi ho potuto parlare con Delcroix tornato da Bruxelles. Gli ho prospettato i problemi che tu sai e ora lui si vedrà con Piacentini per decidere. [...] Come tu mi dicevi ti ricordo il mio vivo desiderio di collaborare alla Triennale. [...] Non mi sono fatto più vivo nell'ultima perché ero in condizioni di salute pessime». Effettivamente Santagata, sebbene con molta difficoltà, riuscirà a partecipare alla VI Triennale con una tempera (perduta) dal titolo "Composizione eroica" all'interno della sala dedicata alla Mostra dell'Enciclopedia (una fotografia dell'opera esposta è presente nell'Archivio della Triennale di Milano, VI, 06, 0424).

287 Nebbia, Ugo, *La nuova sede del Gruppo Rionale "Generale Giordana"*, in «Genova. Rivista Municipale», anno XIII, n. 1, gennaio 1934, p. 64.

il *recto* di una medaglia che festeggiava il decimo anniversario dell'A.N.M.I.G.<sup>288</sup> (fig. 119).

Ritornando, dopo questo necessario *excursus*, alla decorazione delle pareti del padiglione littorio, rimangono apprezzabili le soluzioni adottate dall'artista, di grande impatto visivo e che ricordano il suo precedente allestimento per la Mostra della Rivoluzione Fascista, soprattutto per la presenza e la disposizione delle lettere e delle scritte, "depurate" dell'unico intervento pittorico che l'artista avrebbe potuto apportare come tocco peculiare e personale ad una parete che certo aveva acquistato in modernità, ma perso di identità. Di grande originalità anche la triplice suddivisione della composizione, con la parte centrale in basso costituita da un fregio fotografico di opere e realizzazioni finanziate dall'Ente, e della parte laterale sulla destra concepita come una terrazza babilonese a gradienti, a rappresentare la scalata del fascismo verso le nuove conquiste in campo assistenziale. Il punto di fuga delle due sezioni laterali, che converge verso il centro, avrebbe dovuto mettere in risalto il cammino dell'allegoria dell'Italia, non presentata poi nella versione finale.

Allo stesso modo la versione finale della seconda parete realizzata da Santagata non presentava, rispetto al bozzetto santagatiano, la figurazione pittorica prevista al centro della composizione; in coerenza narrativa con il bozzetto antecedente, in questo si manifestava la compiutezza del messaggio del regime nel desiderio di onnipotenza e di vittoria sulla morte. Dovendo rappresentare i recenti risultati raggiunti dal fascismo nell'ambito della protezione e dell'"Assicurazione contro la Tubercolosi", forse anche in questo caso non casualmente era stato chiamato in causa il nome di Santagata, che proprio nell'anno precedente era stato occupato nella partecipazione alla decorazione di una delle strutture cliniche e ospedaliere più all'avanguardia in

---

288 In ASBCA, faldone Foto 2, è presente la stessa raffigurazione come *recto* di una medaglia commemorativa per l'Associazione Mutilati del settembre 1934, per cui è probabile che l'idea dell'iniziale affresco (genovese e brussellese) sia stata poi realizzata in medaglia, o, molto più semplicemente, che la figurazione sia stata realizzata sin da subito per molteplici occasioni.

questo campo, il Forlanini-San Camillo di Roma<sup>289</sup>, che sembra addirittura intravedersi in uno di quei montaggi fotografici disposti, a forma di triangolo allungato, nella parte bassa della composizione. Anche in questo caso dunque era stata eliminata la figura allegorica dell'Italia che, deponendo il fascio littorio e abbracciato un giovane uomo di spalle, si dirigeva con lui verso il sole luminoso (composto da due cerchi non completamente chiusi) della salvezza e della vita. Nessun'altra opera di reimpiego tratta da questo bozzetto è stata rinvenuta, se non per una suggestiva e vaghissima traccia in due figure tratteggiate per una medaglia, una maschile e una femminile, che si abbracciano guardando verso l'orizzonte (fig. 122).

Nella composizione finale rimangono: i due cerchi non completamente aperti, la grande M di Mussolini, che chiosa il motto del duce "OCCORRE CHE SCIENZIATI, LEGISLATORI, FILANTROPI, COSTITUISCANO UNA SPECIE DI FRONTE UNICO PER CONDURRE A VITTORIOSA FINE LA GRANDE BATTAGLIA", e le iscrizioni e *lettering* (quello di destra sostituisce la parola "ASSISTENZA" con "PRESTAZIONI"), cui si aggiungono altre scritte che occupano la parte centrale, privata della figurazione originaria.

Della terza parete della sala (figg. 123-124), l'ultima ad essere immortalata nel *Catalogo generale*, si nota l'aspetto visivamente coerente rispetto alle modifiche richieste a Santagata negli altri pannelli da lui realizzati; di certo il fotomontaggio, anche rispetto a quello estremamente pittorico realizzato per la Mostra della Rivoluzione Fascista, poco appartiene allo stile dell'artista, esperto della grande decorazione a fresco e meno interessato all'utilizzo della fotografia, se non per scopi meramente strumentali (come traccia per tenere a mente certe idee compositive o per memorizzare la prosecuzione di certi lavori). Ma è anche possibile che, visti i cambiamenti occorsi alle composizioni affidate a Santagata (e forse con la consulenza del sobrio razionalismo aschieriano), gli sia stato espressamente richiesto di realizzare pareti senza interventi pittorici; e questa parete, piena di significati politici, manifesta tutta la purezza del messaggio fotografico come simbolo di efficacia visiva: le folle dei visitatori dell'esposizione sono unite alle folle

---

289 Sulla storia e la bibliografia relative al "Forlanini" di Roma ci si permette di rimandare di nuovo a Pacchiani, Serena, *Antonio Giuseppe Santagata (1888-1985)*, cit., pp. 459-468.

radunate sotto Palazzo Venezia ad ascoltare i solenni discorsi e le promesse del duce al suo popolo, in una confluenza psicologica ed estetica della coscienza individuale e collettiva, tra funzione oggettiva e soggettiva, che Wilhelm Reich individua come caratteristica e peculiarità dei fascismi<sup>290</sup>.

Se permangono ancora alcuni dubbi, forse dissipati da alcune adiacenze stilistiche e tematiche, sulla paternità aschieriana degli ambienti finora descritti, è quasi certo che la sala dedicata all'Istituto Nazionale delle Assicurazioni (I.N.A.) sia stata organizzata da Franco Albini (1905-1977), architetto milanese di chiara fama ed indiscusso maestro dell'architettura razionale<sup>291</sup>. Anche nel suo caso, come appurato per altre personalità che operano nel padiglione Littorio e anche in altri padiglioni della sezione italiana, la sua commissione per Bruxelles indubitabilmente deriva da un pregresso contributo dell'architetto nella determinazione dell'immagine dell'I.N.A. nell'ambito delle esposizioni e delle fiere. Dell'ente assicurativo Albini aveva conquistato una fiducia quasi monopolistica, interpretandone le esigenze architettoniche attraverso una *mise en scène* che denotava l'intrinseca propensione albiniana per l'"arredamento" di interni e il gusto per gli allestimenti; nella consapevolezza, inoltre, che: «[...] i giovani architetti [...] sapevano che le Fiere, così come si erano andate sviluppando, con un continuo nascere, sparire, rinnovarsi di edifici potevano essere un provvido campo sperimentale della piccola architettura, così come le Esposizioni universali erano state campo sperimentale per la megaingegneria»<sup>292</sup>. Sin dal 1933 e fino

---

290 Reich, Wilhelm, *Psicologia di massa del fascismo*, Einaudi, Torino 2009.

291 Della ricca bibliografia dedicata a Franco Albini si fa riferimento soprattutto a *Franco Albini. Architettura e design 1930-1970*, catalogo della mostra (Milano, Rotonda di Via Besana, dicembre 1979-gennaio 1980), a cura di De Seta, Cesare, Fagiolo, Marcello e Garzena, Biagio, Centro Di, Firenze 1979; Rossari, Augusto, *Franco Albini: l'arte del porgere*, in «Casabella», n. 730, febbraio 2005, pp. 9-13; Bucci, Federico e Rossari Augusto, (a cura di), *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Electa, Milano 2005; al numero speciale dedicato al *Ricordo di Franco Albini*, in «Rassegna di Architettura e Urbanistica», anno XLII, nn. 123-124-125, settembre 2007-agosto 2008; Bosoni, Giampiero e Bucci, Federico (a cura di), *Il design e gli interni di Franco Albini*, Electa, Milano 2009; Bosoni, Giampiero, *Franco Albini*, 24 Ore Cultura, Milano 2011. Si rimanda comunque al ricco apparato bibliografico, liberamente consultabile dal sito della Fondazione Franco Albini: <http://www.fondazionefrancoalbin.com/bibliografia/>. Un particolare ringraziamento al Presidente della Fondazione e alla sua collaboratrice Elena per la fiducia e la disponibilità.

292 Fagiolo, Maurizio, *Franco Albini. Architettura e design 1930-1970*, cit., pp. 28-29: «[...] Va notato che l'Esposizione è un terreno di scontro fra architetti e artisti. Oltre ai rapporti

al 1935 l'operato di Albini si era infatti rivolto alla sperimentazione di diverse soluzioni compositive per i padiglioni dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, che, pur non rientrando pienamente nel novero degli enti ammissibili all'esposizione belga, venne comunque invitato con un proprio spazio<sup>293</sup>. Le esplosive soluzioni compositive adottate da Albini per gli omonimi padiglioni milanesi della Fiera Campionaria del 1933-1934 e del 1935 e per la Fiera barese del 1934 – dove per esplosione si intende, in accordo con Federico Bucci, “la densità dei contenuti”<sup>294</sup> –, erano state riproposte e migliorate, in scala minore, nella fugace occasione brussellese (fig. 125).

Vale tuttavia la pena di ricordare brevemente che il contributo albiniano per l'esposizione di Bruxelles è stato finora derubricato come episodio epigono rispetto ai precedenti padiglioni delle Fiere Campionarie, ma soprattutto determinato dalla storiografia critica come un episodio di architettura “autonoma”, relativo ossia alla progettazione di un padiglione, e non di un allestimento. Effettivamente gli unici due disegni presenti nell'archivio milanese dell'architetto riportano la progettazione di una torre dell'I.N.A. (figg. 126-127), e l'iscrizione “ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DI BRUXELLES. TORRE DELL'I.N.A.”, il cui corpo di fabbrica, un vero e proprio grattacielo metallico, svetta sul ciglio di una strada.

È pur possibile, ma i documenti di archivio sembrano escluderlo e non sembrano addirittura sollevare il problema, che inizialmente l'I.N.A. avesse previsto la presenza di un padiglione autonomo all'interno della sezione italiana; ipotesi che avrebbe potuto verificarsi solo entro il settembre-ottobre 1934, quando la maggior parte dei padiglioni era stata definitivamente stabilita.

---

di collaborazione, nel segno della unità e solidarietà fra le arti, abbiamo artisti che si cimentano nella grafica, nella scenografia, nell'architettura, ovvero assistiamo agli exploits degli architetti in una direzione “plastico-pittorica”. Ed ecco artisti che rivendicano capacità “costruttive”, architetti che si sentono intimamente “artisti”, critici d'arte che si occupano anche di architettura [...] ovvero architetti che si provano nella critica d'arte».

293 *La partecipazione dell'Italia*, cit., p. 41: «L'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, pur non avendo interessi immediati per partecipare all'Esposizione Universale ed Internazionale di Bruxelles nell'insieme della Sezione Italiana, in quanto che non è ammesso ad operare nel Belgio, ha tuttavia aderito volentieri all'invito rivoltogli, per aver modo di mostrare anche all'estero la sua solidità e il suo sviluppo, che lo mettono alla testa delle Imprese di assicurazione sulla vita dell'Europa continentale».

294 Bucci, Federico, *Franco Albini: padiglioni INA per le fiere di Bari e Milano 1935*, Ilios, Bari 2011, p. 5: «[...] il riquadro fotografico sembra non essere in grado di contenere la quantità di temi che questi piccoli “laboratori effimeri” propongono».

Se, d'altronde, pertinentissimi sono i riferimenti estetici e tecnici della torre nell'incastellatura metallica<sup>295</sup> al padiglione-torre della SNIA-Viscosa di Eugenio Faludi e alla stessa Torre Innocenti realizzati per la sezione italiana, tuttavia non esiste, a Bruxelles, nel sito dell'esposizione o altrove, dentro o fuori la sezione italiana, alcuna torre dell'I.N.A. (e nessun padiglione specifico) che sia stata costruita da Albini o da chicchessia. Rimane indubitabile che Albini abbia approfondito, nel reticolato interno e nella trasparente e traslucida griglia tridimensionale della sala brussellese, motivi e stilemi introdotti e perfezionati nei padiglioni delle Fiere Campionarie e nei loro allestimenti interni, compreso quello della sala dell'Aerodinamica alla Mostra azzurra del 1934<sup>296</sup>. L'analogia più stringente è sicuramente sostenibile con il padiglione milanese del 1935 – dalle soluzioni compositive straordinariamente simili a quelle del padiglione ortofrutticolo di Baldessari –, in cui l'idea della griglia cromatica esterna, all'interno della quale sono inglobate immagini, elementi materici, fotografia, sembra specularmente replicata nell'interno belga, senza soluzione di continuità (figg. 128-132).

«Questo lo dimostrarono chiaramente dati e diagrammi presentati con forma efficace quanto signorilmente nuova che indicano la solidità degli investimenti»<sup>297</sup>. È quantomai appropriato il termine “signorilità” utilizzato dal redattore del *Catalogo generale* della sezione italiana, soprattutto se usato per descrivere il peculiare stile di Albini, che con la sua modernità e la sua apertura

---

295 Il contributo di Romoli, Giorgio, *Franco Albini, Musei e allestimenti*, in «Convergências», vol. 1, 2008, pp. nn., <http://convergencias.esart.ipcb.pt/?p=article&id=34>, afferma erroneamente: «Nel padiglione dell'INA all'Esposizione Internazionale di Bruxelles, del 1935, Albini costruisce una torre a traliccio basata su un modulo cubico, con “la presenza all'interno di un nastro dall'andamento verticale e spezzato, che si innalza verso la sommità tendendo all'infinito”: tale nastro esprime il successo dell'INA sia come diagramma, sia come costruzione imponente, quasi opera ‘pop’ ante litteram. Il grafico degli incrementi dell'attività dell'INA poteva essere posto benissimo all'interno del Padiglione, invece lui preferisce costruire un traliccio di quasi trenta metri, che qualifica con la sua eccezionale presenza non solo il Padiglione, ma anche tutta l'Esposizione»; allo stesso modo Alberti, Lara, *Carlo Scarpa e Franco Albini: l'ultima frase della fiaba*, Tesi di Laurea Magistrale in Architettura, Politecnico di Milano, Polo Territoriale di Mantova, Relatore: Prof. Luigi Spinelli; Correlatore: Prof. Federico Bucci, A.A. 2012-2013, alla p. 160, evidenzia, dando quasi per scontata la reale costruzione della torre: «Il telaio grigliato diventa quindi il motivo dominante dei successivi padiglioni realizzati da Albini per l'INA alla Fiera del Levante di Bari sottolinea la forma cilindrica dell'edificio, mentre nell'Esposizione Internazionale di Bruxelles compone un'alta torre».

296 Lanzarini, Orietta, «Arte al servizio di un'idea», cit., p. 762.

297 *La partecipazione dell'Italia*, cit., p. 41.

crea un ambiente veramente unico e sicuramente diverso da quello sinora incontrato all'interno del padiglione Littorio. Bellissima e di grande impatto la sospensione aerea (e dinamica) del diagramma tridimensionale, nella ricercata meditazione tra pieni e vuoti e nella rimeditazione sull'impulso cinetico della spinta impalpabile verso l'alto, quasi a sfondare il soffitto. Lo stimolo espressivo innovativo, offerto dal carattere effimero dell'esposizione, offre ad Albini nuova possibilità poetiche e sintetiche del suo linguaggio, nella ricerca di un'equilibrata armonia tra struttura e forma<sup>298</sup>.

La sobria ed elegantissima sala albiniana era seguita dagli ultimi significativi interventi che riguardavano le opere di bonifica e le opere pubbliche, tematiche carissime al fascismo e perno essenziale delle politiche economiche, sociali e propagandistiche di Mussolini. In particolare il legame con il mondo agricolo, che occuperà un altro posto di primaria importanza nella sezione italiana (nel padiglione Ortofrutticolo commissionato a Baldessari), aveva rappresentato, fin dai tempi della battaglia del grano e altre iniziative simili, un fondamento imprescindibile della politica rurale del regime, per l'importanza che esso ricopriva nella cultura italiana; tanto che, anche dal punto di vista espositivo, al mondo agricolo erano state riservate sempre occasioni autonome, come nel caso della prima Mostra nazionale delle bonifiche, quasi parallela alla Mostra della Rivoluzione Fascista, ma tenutasi in una sede romana indipendente (presso Villa Umberto)<sup>299</sup>.

---

298 Rossi Prodi, Franco, *Franco Albini*, Officina, Roma 1996, p. 29: «Proprio la continua variabilità degli allestimenti legittima l'invenzione di una macchina razionale flessibile, basata su regole immateriali, come la modularità geometrica e quelle sottili fessure, che separano le lastre del pavimento e del soffitto, di una misura sufficiente a consentire il montaggio di elementi e divisori».

299 La prima Mostra nazionale delle Bonifiche, inaugurata il 2 ottobre 1932, poche settimane prima della Mostra della Rivoluzione Fascista, faceva parte di una rassegna più ampia dedicata anche alla Mostra del Grano e dell'Esposizione della Frutticoltura; organizzata con la supervisione scientifica di Arrigo Serpieri, venne allestita occupando due grandi sale di Villa Umberto (con un'ulteriore suddivisione interna su base regionale), con plastici tridimensionali, disegni, mappe e materiale fotografico. Si veda Russo, Antonella, *Il fascismo in mostra*, cit., pp. 16-18, che insiste sul carattere ancora ottocentesco dell'allestimento: «L'allestimento della mostra [...] risultava alquanto tradizionale e non anticipava né prefigurava in alcun modo le audaci soluzioni architettoniche che si sarebbero viste, poche settimane dopo, sempre a Roma, alla Mostra della Rivoluzione Fascista». Si veda, più in generale, Schnapp, Jeffrey Thomas, *Anno X*, cit., pp. 35-36: «A questo ingente bilancio si aggiunsero le spese per il finanziamento di altre manifestazioni programmate per celebrare l'anniversario della Marcia su Roma – mostre che riguardavano utensili agricoli e la produzione di cereali, la bonifica delle paludi e la colonizzazione

La sala belga dedicata alla bonifica era costituita da due coppie di pareti piuttosto diverse, che convivevano all'interno dell'ambiente, costituite da: «[...] grandi composizioni fotografiche [che] illustrano i territori prima e dopo l'opera bonificatrice; i diagrammi di popolamento e una planimetria dell'appoderamento delle paludi pontine testimoniano ai visitatori come l'Italia abbia acquistato, entro i suoi confini, migliaia di ettari di terreno che una volta erano deserti e oggi son popolati da decine di migliaia di coloni. Due grandi statue stanno qui a simboleggiare il bracciante di un tempo e il contadino di oggi, padrone della sua terra»<sup>300</sup>.

La paternità della sala, o meglio delle due pareti con orientamento nord-sud (figg. 133-134), secondo quanto indicava il cronista de *L'Illustrazione Italiana*, è ascrivibile all'architetto Leonardo Palladini (che l'autore identificava con un ignoto Paladino, forse effettuando una crasi tra Vinicio Paladini e Leonardo Palladini), «[...] in cui si prendono come esempio tipico il prosciugamento delle Paludi Pontine e la nascita della nuova provincia di Littoria, riprodotta in un superbo grafico luminoso. Alla realizzazione di questa magnifica sintesi delle opere del Regime ha presieduto, per incarico di S.E. Volpi, l'on. Dino Alfieri»<sup>301</sup>. Leonardo Palladini, figura ancora poco studiata nel panorama architettonico italiano degli anni Trenta, iscritto dal 9 agosto 1926 all'Ordine degli architetti di Roma e del Lazio<sup>302</sup>, aveva forse avuto un ruolo di tecnico,

---

interna; fiere campionarie; congressi culturali, giuridici, musicali e scientifici; raduni di veterani fascisti e di giovani universitari; la costruzione della via dell'Impero e la via del Mare; mostre di pittura, di scultura, e di oreficeria; il lancio del Maggio Musicale fiorentino; la crociera del Decennale ad opera di Balbo – e le prove diverranno schiaccianti. La necessità di elaborare una definizione pubblica “stilistica” del fascismo e di plasmarlo in modo tale da garantirgli una legittimità intellettuale e culturale all'interno e all'estero, la necessità di mobilitare e radunare le masse, e di rinnovare simbolicamente la rivoluzione ri-radiciandola in istituzioni statali contemporanee, la voglia di lanciare un richiamo alla loro patria ai figli dispersi su vari continenti, erano considerate più indispensabili al futuro del regime, più efficaci dal punto di vista dell'utilità politica e sociale dell'investimento di quegli stessi milioni programmi per risanare l'economia nazionale».

300 Busatti, Piero, *L'inaugurazione dei padiglioni italiani avverrà domani alla presenza di S.E. Bottai*, in «Il lavoro fascista», 11 maggio 1935, p. 3.; s.a., *Oggi si è inaugurata la Sezione italiana all'Esposizione internazionale di Brusselle*, in «La Tribuna», 12 maggio 1935, p.nn.

301 Savorgnan di Brazzà, Francesco, *La partecipazione italiana all'Esposizione di Bruxelles*, in «L'Illustrazione italiana», 19 maggio 1935, p. 776.

302 Insieme a lui risultano immatricolate, presso il Tribunale di Roma, personalità del calibro di Marcello Piacentini, Plinio Marconi, Florestano di Fausto, Luigi Piccinato, Gino Cancellotti. Palladini risulta curatore, nel dopoguerra, delle sale del Museo Acerbo delle

collaboratore o consulente nei piani urbanistici delle nuove città di fondazione o nell'ambito delle politiche di bonifica integrale. Indipendentemente dalla posizione lavorativa, difficilmente identificabile per le scarse notizie documentarie pervenuteci, per la sala brussellese aveva pensato a ricoprire le due pareti con griglie, grafici e cartine tridimensionali (della sagoma dell'Italia e delle nuove città pontine), sulla scorta della già citata Mostra nazionale del 1932, nella quale «[...] un enorme plastico luminoso era installato nell'atrio centrale del padiglione, formato da bande in scala diversa che rappresentavano i costi sostenuti per la bonifica»<sup>303</sup>.

A questi profili tridimensionali si sovrapponevano e si incastravano immagini fotografiche, sapientemente ritagliate, che completavano la narrazione corredata da didascalie tecniche, dei cantieri urbanistici inerenti i lavori di bonifica e costruzione delle terre impaludate, e strappate alla decadenza dal fascismo. È presumibile che l'incarico affidato a Palladino scaturì dall'iniziativa di Giacomo Acerbo, allora Ministro dell'Agricoltura, e suo amico<sup>304</sup>.

A queste due raffigurazioni si contrapponevano le più "tradizionali" pareti laterali (figg. 135-136) che, nell'alternanza di immagini fotografiche perfettamente simmetriche e regolari, e interventi scultorei al centro della composizione, ricordavano quelle precedentemente analizzate della sala dell'O.N.M.I. Lo stile, particolarmente vicino peraltro alla rigida compostezza e alla severità di Vincenzo Fiordigiglio, potrebbe essere ascrivibile con molta cautela anche allo scultore Angelo Biancini (Castel Bolognese, 1911-1988), allievo di Libero Andreotti e che proprio nel 1934 era stato insignito del premio dei Littoriali dell'Arte e aveva ottenuto la licenza di Maestro d'Arte nella sezione scultorea all'Accademia di Firenze; ma, soprattutto perché, come molte delle personalità finora incontrate, era stato nominato in un articolo tratto da un

---

Ceramiche di Castelli, a Pescara, da cui si potrebbe forse dedurre l'origine abruzzese dell'architetto.

303 Russo, Antonella, *Il fascismo in mostra*, cit., p. 17.

304 Giacomo Acerbo, di origini abruzzesi, fu Ministro dell'Agricoltura fino al 24 gennaio 1935. Si veda anche la voce di Parisella, Antonio, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 34, 1998, *ad vocem*.

quotidiano come partecipante all'esposizione belga<sup>305</sup>. Le raffigurazioni scultoree rappresentavano le due diverse condizioni del contadino italiano, *avant* e *après* l'avvento del fascismo; in una un contadino derelitto vagava, faticosamente oberato dei suoi strumenti di lavoro sulle spalle, in cerca di nuove occupazioni, in un desertico e desolante clima di terre brulle e incolte ben rappresentato dalle fotografie. Una visione sicuramente più arcadica e idillica circondava la scultura che incarnava la *pars construens* del regime: tra floridi campi e grappoli maturi di uva e spighe di grano, una giovane, forte e fiera famiglia fascista campeggiava all'interno della composizione fotografica. La scultura del nucleo familiare comprendeva il lavoratore dei campi che, deposta momentaneamente la zappa, accarezzava una laica rappresentazione di una giovane Madonna allattante, seduta su una soffice balla di fieno. I corpi delle figure, torniti nelle loro pose massicce e squadrate, conservavano una certa grazia rinascimentale nella conduzione del panneggio e una modalità di conduzione dei volti vicina al già citato Fiordigiglio.

Chiudeva la lunga rassegna del padiglione Littorio l'ambiente dedicato alle Opere pubbliche, sulla cui rassegna il regime insisteva, cercando di mostrare come nell'ambito architettonico, ingegneristico e, più in generale, nelle scoperte tecnologiche, si rifletteva anche la rappresentazione delle innovazioni politiche introdotte dal fascismo<sup>306</sup>.

Questo aspetto all'interno del padiglione Littorio era rafforzato dalle rappresentazioni plastiche dell'artista-architetto Attilio Calzavara (Padova,

---

305 In un articolo comparso il 12 maggio 1935 su «La Tribuna», dal titolo *Oggi si è inaugurata la sezione italiana all'Esposizione internazionale di Brusselle*, compare la fotografia una scultura decorativa con una didascalia attribuita all'artista Angelo Biancini che però corrisponde a *La Vittoria fascista* di Lina Arpesani, pur presente, come visto precedentemente, in una mostra collaterale. Dunque si può ipotizzare che Biancini abbia avuto uno spazio nella mostra collaterale o che abbia realizzato le due sculture nella suddetta sala. Si veda la monografia di Ramadori, Michela, *Angelo Biancini (1911-1988)*, Tesi di diploma in storia dell'arte contemporanea, Università degli Studi "La Sapienza", Relatore prof. Claudio Zambianchi; correlatore prof.ssa Micol Forti, Roma 2010.

306 Schnapp, Jeffrey Thomas, *Anno X*, cit., p. 26: «Forse più significativa ancora, la mostra del 1929 portò a un primo e decisivo riconoscimento da parte del regime mussoliniano che le esposizioni – e non i musei – rappresentavano lo strumento ideale sia per l'autoriflessione e la rappresentazione storica che per la promozione dei grandi temi della politica nazionale».

1901-Roma, 1952)<sup>307</sup>, secondo un'interpretazione che, più che le adesioni al costruttivismo, rivelava fortissimi legami con la matrice futurista<sup>308</sup>, dalla quale peraltro l'artista era stato interprete soprattutto nel campo della grafica e della "pubblicità" di propaganda per l'O.N.B. (figg. 137-139)<sup>309</sup>. In campo espositivo Calzavara non lavorò mai propriamente come un muralista di propaganda (come ricorda anche Enrico Crispolti), al livello di Santagata, o di Carpanetti, anche per la sua mancata compromissione con il regime che gli rese molto difficile il suo percorso lavorativo durante il ventennio dittatoriale. Tuttavia è nella sua capacità straordinaria nella commistione di elementi plurimi (dinamismo grafico, ardimentose diagonali, sintetismo meccanico, architettura plastica), manifestata nell'ambito delle installazioni espositive, come nel padiglione per le Opere di Ingegneria nella montagna alla quinta edizione della Fiera del Levante di Bari nel 1934, che deve essere rintracciata la commissione della sala per Bruxelles.

Il lavoro per la sala belga, testimoniato da alcuni scatti fotografici e da due bozzetti rinvenuti presso gli archivi della Fondazione Wolfson di

---

307 Allievo di Pietro Selvatico presso la prestigiosa Regia Scuola Artistica Industriale, si specializzò in Architettura all'Accademia di Belle Arti di Venezia e si spostò a Roma per cercare lavoro, inizialmente negatogli per la sua mancata iscrizione al Partito Nazionale Fascista. Entrò ben presto nelle grazie di Armando Brasini che lo coinvolse nella Consulenza Artistica per il Monumento a Vittorio Emanuele II; in collaborazione con Del Debbio realizzò nel 1929, la palestra della Scuola elementare Umberto I a Roma. Per una bibliografia su Calzavara si rimanda a: Valeriani, Enrico, A. *Calzavara, una vita difficile nell'architettura*, in «Controspazio», n. 4, 1998, pp. 78-79; *Parole e immagini futuriste dalla Collezione Wolfson*, catalogo mostra, (Casa Italiana Zerilli Marimò- New York, New York University-San Francisco, Museo ItaloAmericano-Genova Palazzo Ducale, dal febbraio al dicembre 2001), a cura di Barisione, Silvia, Fochessati, Matteo e Franzone, Gianni, Mazzotta, Milano 2001; *Tra futurismo e visual design: Attilio Calzavara e il progetto grafico di Opere pubbliche 1922-1932*, Maristella Casciato (a cura di), Iiriti, Reggio Calabria, 2005; Torelli Landini, Enrica, *Attilio Calzavara. Works and commissions of an anti-fascist designer*, The Wolfsonian Foundation, Miami Beach, Amalthea, Fiesole, 1994 (e la versione italiana *Attilio Calzavara. Opere e committenza di un architetto antifascista*).

Una biografia esaustiva e liberamente consultabile è presente sul sito di do.co.mo.mo Italia; [http://greenlab1.roma2.infn.it/docomomo/Attilio\\_Calzavara/bibliografia.htm](http://greenlab1.roma2.infn.it/docomomo/Attilio_Calzavara/bibliografia.htm).

308 Mutuando un'affermazione di Cesare De Seta, *La cultura architettonica in Italia fra le due guerre*, Laterza, Bari, 1972, p. 200, a proposito del lavoro di Terragni per la Mostra della Rivoluzione Fascista si potrebbe dire anche per Calzavara: «Pannelli fotografici, collage, scritte, reticolati esili, strutture portanti in profilato, compongono uno spazio che è fortemente influenzato dalle esperienze costruttiviste. Ma chiamare in causa il costruttivismo, se per certi versi è filologicamente corretto – perché la sala rimanda, per analogia visiva, a scenografie, allestimenti e murali sovietici – per altri versi è generico in quanto che la matrice più diretta è quella futurista».

309 Si veda Villari, Anna (a cura di), *L'arte della pubblicità: il manifesto italiano e le avanguardie 1920-1940*, Silvana, Cinisello Balsamo 2008.

Genova<sup>310</sup>, confermano un gusto impeccabile per la costruzione dominata da «[...] tensioni elastiche affidate alla linea curva»<sup>311</sup>, che facevano tesoro della precedente e significativa esperienza della Mostra di plastica murale tenutasi a Genova l'anno precedente<sup>312</sup>, e un richiamo ancora antecedente alla Sala delle realizzazioni alla Mostra della Rivoluzione Fascista, con una maggiore drammatizzazione in senso espressionista.

La parete sud (o quella si presuppone tale) (fig. 141) mostrava, all'estrema sinistra, una sorta di calendario composto di virtuali blocchi di mattone che costruivano, figurativamente e letteralmente, il percorso politico di tredici anni di riforme fasciste all'interno delle Opere pubbliche; cammino culminato in una avveniristica costruzione svettante di una torre, sormontata e circondata da scritte che andavano a completare il *Gestamtkunstwerk* di Calzavara, composto anche dal libro-oggetto *Opere Pubbliche 1922-32*, affidato da Araldo di Crollalanza ad Attilio Calzavara e tradotto in francese in occasione dell'esposizione<sup>313</sup>.

La parete opposta (fig. 140), probabilmente la prima sulla quale i visitatori “impattavano”, era la raffigurazione dell'Italia che, con la ramificazione del

---

310 Torelli Landini, Enrica, *Attilio Calzavara. Opere e committenza*, cit., pp. 80-83. Sono presenti quattro fotografie nell'album degli allestimenti; sei fotografie in un grande album; quattro negativi (cm. 17X23); due fotografie sciolte della prospettiva del primo modello (cm 19x24 e 23x19). In archivio sono presenti anche alcune lettere di Calzavara spedite alla moglie (5 aprile e 4, 8, 12 maggio), e una cartolina spedita alla figlia Elisa. Interessante quella del 12 maggio, in cui Calzavara affermava: «Il lavoro è riuscito, Volpi ed altre autorità si sono congratulate. Volpi ha detto che la mia sala è la migliore di tutta la mostra».

311 Eadem, p. 83.

312 Podestà, Attilio, *La Mostra di plastica murale, inaugurata a Genova dal Ministro Ercole*, in «Il Messaggero», 15 novembre 1934, p. 5; Fochessati, Matteo, *La plastica murale. Teorie ed esperienze*, in *Muri ai pittori*, cit., pp. 71-82; Golan, Romy, *Muralnomad*, cit., p. 48: «They had issued pressing demands for such commissions in the pamphlets that accompanied their two mural exhibitions. The “Mostra di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista” held in Genoa's Ducal Palace in 1934 included eighty-one murals by thirty artists. There, the Futurists' wish list of venues for new murals included the Case del Fascio (Fascist headquarters), Case del Dopolavoro, (organized leisure), train stations, post offices, sports facilities, schools, military barracks, and the more fanciful seaplane airport».

313 Toneguzzi, Gabriele, *Un visual designer per il duce*, in «Il Giornale dell'Architettura», n. 43, settembre 2006, p. 47: «Questo giovane architetto, a tutta prima privo delle canoniche credenziali per ambire a siffatto compito, produce un volume che nel 1933, anno d'uscita, campeggia in bella evidenza sulla scrivania di Mussolini a Palazzo Venezia. [...] Si potrebbe obiettare che ciò fosse dovuto esclusivamente al contenuto. Ma, per sgomberare il campo dai dubbi, basti il segnalare che, dello stesso libro, l'anno successivo fu commissionata allo stesso autore una versione tradotta, elaborata per l'Esposizione Universale di Bruxelles del 1935 (*Les Travaux Publics exécutés dans les premières années du régime fasciste*)».

suo apparato stradale, conduceva verso un *collage* fotografico di località nazionali; la stilizzazione grafica, accattivante *réclame* pubblicitaria, della strada alberata di cipressi posta sulla sinistra, sembrava ricondurre a soluzioni vagamente futuriste del meccanicismo deperiano<sup>314</sup>. I lati lunghi delle pareti, in direzione est e ovest (figg. 142.143), manifestavano una maggiore estensione dell'aspetto pittorico e grafico, prevalente rispetto a quello fotografico, che addirittura nei due bozzetti preparatori, di carattere più esplicitamente costruttivista, era quasi totalmente assente (figg. 144-145).

Lungo la parete ovest si evidenziava, attraverso fotografie, diagrammi tridimensionali e una potente grafica basata sulla contrapposizione di nero/bianco, di positivo/negativo, il sistema degli acquedotti italiani, attraverso la creazione di ponti e dighe; la soluzione pittorica adottata per la raffigurazione della diga, rimandavano alle forme quasi organiche di Prampolini e di Fillia, a loro volta riconscenti delle soluzioni compositive e delle applicazioni murali, polimateriche bahuausiane.

La parete est, relegando a un minimo spazio il messaggio fotografico, era quasi interamente occupata da una composizione che vedeva una trasposizione quasi scenografica di una galleria ferroviaria sotto un ponte, inscritta all'interno di un cerchio: «Dalla galleria fuoriesce, a tre dimensioni, una rotaia che viene a sfondare il primo piano e che ha, nello stesso tempo, la funzione di cornice del pannello esplicativo sottostante»<sup>315</sup>. Il motivo del cerchio, trovato anche nel ricorrente tema paladiniano, era riproposto da Calzavara anche nel pannello meridionale, a significare una sorta di città ideale, come la stessa Torelli Landini evidenzia analizzando le fotografie relative.

Nei due bozzetti, dedicati al Ministero dei Lavori Pubblici (che sembrano corrispondere all'estremità laterale della parete ovest), il verticalismo ascensionale, adottato anche nel padiglione della Fiera di Bari, era concepito come una sorta di scatola tridimensionale: i corpi aggettanti delle lettere dalle

---

314 Torelli Landini, Enrica, *Attilio Calzavara. Opere e committenza*, cit., p. 83: «[...] la raffigurazione della strada alberata in prospettiva che l'architetto aveva proposto anche nel volume *Opere Pubbliche*. Appare invece pesante la presentazione della penisola con la rete stradale, evidenziata sopra un fotomontaggio. Lo spunto della penisola [...] sembra prendere spunto dall'allestimento di Esodo Pratelli alla Mostra della Rivoluzione Fascista».

315 Eadem, p. 83.

forme appuntite e triangolari e dei fasci littori, sembrano quasi volersi staccare dalle pareti per assumere vita propria, fino a divenire architetture autonome.

## La sala E.N.A.P.I.

Del padiglione Littorio resta però da sondare un ambiente assai significativo, la cui collocazione rimane però ancora misteriosa per un intrinseco “bipolarismo” della stampa dell’epoca<sup>316</sup>: quello relativo alla mostra dell’Artigianato, ordinata dall’architetto Giovanni Guerrini (Imola, 1887-Roma, 1972)<sup>317</sup>, artista multiforme e poliedrico il quale, al personalissimo percorso pittorico professionale, partito da istanze liberty, aveva affiancato l’impegno nel settore effimero di allestimenti ed esposizioni, contribuendo,

---

316 In Artom, Guido, *Aspetti e significati della partecipazione italiana alla Mostra Universale di Brusselle*, in «La Tribuna», 14 maggio 1935, p. 5, si legge: «Un’ala annessa alla destra dell’edificio ospita la Mostra dell’Ente Nazionale per le piccole Industrie»; ma in s.a., *La più grandiosa Mostra dell’Italia fascista presentata dal Conte Volpi all’Esposizione Universale di Bruxelles*, in «La Gazzetta di Venezia», 12 maggio 1935, p. 3, si legge: «Lasciata la Mostra delle Corporazioni i visitatori accedono alla seconda parte dell’ala sinistra del padiglione, la quale è dedicata all’artigianato»; e in Savorgnan di Brazzà, Francesco, *La partecipazione italiana all’Esposizione di Bruxelles*, in «L’Illustrazione italiana», 19 maggio 1935, p. 776: «La seconda parte dell’ala sinistra del Littorio è occupata dall’Artigianato»; in Busatti, Piero, *L’inaugurazione dei padiglioni italiani avverrà domani alla presenza di S.E. Bottai*, in «Il lavoro fascista», 11 maggio 1935, p. 3, sebbene non sia specificato il posizionamento della sala, si aggiunge una notizia importante: «Il padiglione contiene inoltre la Mostra dell’Artigianato disposto in un altro grande salone. Le vetrine son sistemate in modo da formare venti ambienti, ognuno dei quali contenente una caratteristica produzione delle nostre maestranze. Questa rassegna artigiana ordinata in maniera veramente dignitosa, dimostra l’utilità pratica di impiego di alcune nostre materie prime, come vetri, marmi, alabastri, nelle costruzioni moderne»; s.a., *L’Italia all’Esposizione di Bruxelles*, in «Corriere della Sera», 12 maggio 1935, p. 3. Invertita anche qui, rispetto a quanto riportato negli altri quotidiani, la distribuzione di alcuni spazi, come quello dell’artigianato ENAPI.

317 *Giovanni Guerrini 1887-1972*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Campo de’ Fiori, maggio 1997), a cura di Carli, Carlo Fabrizio e Djokic, Leila, Tip. Essetre, Roma 1997, p. 8. Carli fa riferimento ad alcuni principali impegni di Guerrini in campo espositivo dalla metà degli anni Venti, tra ideazione di padiglioni strettamente dedicati all’ENAPI e allestimenti di vario tipo; tra questi ricorda le esposizioni di Torino del 1928, e di Colonia e Barcellona del 1929; la settimana italiana in Atene del 1931 (e contestualmente la celebre Mostra di Arte Sacra di Padova); le edizioni IV-V-VI-VII della Triennale di Milano; l’esposizione di Arti Decorative di Parigi del 1935, e le più tarde esposizioni di Berlino (1938) e New York (1939).

Di notevole importanza fu il suo impegno programmatico per le mostre tenutesi al Circo Massimo, in particolare per quella della Colonie estive e dell’assistenza all’infanzia, per la quale si rimanda a Vitali Roscini, Aurora, *Le esposizioni della Roma fascista*, cit., in particolare le pp. 322-343. Si rimanda anche alla voce biografica redatta da Raimondi, Gloria, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 60, 2003, *ad vocem*, nonché alla precedente biografia di Bignami, Silvia, in *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, catalogo della mostra (Milano, Museo della Permanente, 16 ottobre 1999-3 gennaio 2000), a cura di Fagone, Vittorio, Ginex, Giovanna, Sparagni, Tulliola, Mazzotta, Milano 2000, p. 219, *Giovanni Guerrini. 1887-1972*, Catalogo della mostra (Faenza, Palazzo delle Esposizioni, 5 maggio-27 maggio 1990), a cura di Bertoni, Franco, Litografica, Faenza 1990; *Giovanni Guerrini. La pittura, le incisioni, gli oggetti*, catalogo della mostra (Roma, Nuova Galleria Campo dei Fiori, 19 novembre 2009-19 gennaio 2010), a cura di Carli, Carlo Fabrizio Roma, 2010; Colombo Guerrini, Elisabetta, *Giovanni Guerrini. Poeta dell’immagine*, Servizi Tipografici Carlo Colombo, Roma 2010.

attraverso la sua ventennale direzione, a far conoscere ed apprezzare la grande famiglia artistica e artigiana dell'E.N.A.P.I. (Ente Nazionale Artigianato e Piccole Industrie), nell'ambito della più vasta riforma dei Regi istituti e delle Scuole d'arte sotto l'egida del regime<sup>318</sup>.

La progressiva fascistizzazione degli enti pubblici, statali e parastatali, aveva coinvolto infatti anche il particolare settore dell'artigianato legato alla produzione industriale e artistica, una sorta di "terra di mezzo" che anche dal punto di vista regolamentare e legislativo aveva riscontrato qualche difficoltà già a partire dal primo dopoguerra e il cui scontro con Confindustria era, alla fine degli anni Venti, ancora piuttosto acre<sup>319</sup>.

Proprio negli anni in questione, e nello specifico nel 1935, l'articolazione dell'Ente risultava, pur nella sua complessità, sicuramente definita sia nel suo organigramma interno, sia nelle diramazioni locali, nazionali e internazionali: «La composizione degli uffici centrali si articolava in un ufficio di segreteria,

---

318 *La mostra dell'arredamento artistico a Valle Giulia. Produzione dei Regi istituti e Scuole d'arte*, Catalogo, gennaio-febbraio 1932, s.n., Roma 1932, pp. 2-6: «Il Governo Fascista riconobbe che una confusione siffatta non era più consentita in un'epoca che alle arti cosiddette minori concedeva un'importanza persino soverchiante quella delle arti cosiddette pure o maggiori, e coraggiosamente provvide a stralciare dal gruppo delle scuole predette una cinquantina di istituti avente carattere *prevalentemente artistico*, al quale aggiunse un altro gruppo di istituti provenienti dalla trasformazione di inutili e vecchie accademie di belle arti, provvedendo altresì a dar loro un indirizzo e programmi nettamente ispirati allo studio delle arti decorative. [...] Tra una produzione di simil natura e quella delle scuole industriali vere e proprie corre quindi un immenso divario: mentre le scuole d'arte applicata preparano al lavoro personale, le scuole industriali preparano a quello fatto in serie per gli usi comuni; mentre le prime creano, ad esempio, il mobiliere di lusso, le seconde creano il falegname ebanista»; si veda anche Artifex, *L'Ente Nazionale per le Piccole Industrie e le Arti Applicate in Italia*, in «Rassegna dell'Istruzione Artistica», n.1, 1930, pp. 82-93; cfr. soprattutto Frattani, Paola e Badas, Roberto, *Cinquant'anni di arte decorativa e artigianato in Italia. L'ENAPI dal 1925 al 1976*, Re.Co. Grafica, Roma 1976.

319 Paladini, Anna Pia, *Tra Stato e parastato: le origini e l'avvio dell'Ente Nazionale Artigianato e Piccole Industrie tra le due guerre mondiali*, in «Società e Storia», n. 141, 2013, pp. 495-530. Nato nel 1925, l'E.N.A.P.I fu uno dei primi enti fascisti che risentirono delle notevoli mutazioni legislative del complesso disegno statale nella fase di passaggio verso il corporativismo. Alle pp. 513-514 viene esplicitato il rapporto conflittuale con Confindustria: «A tal proposito, la definizione dei rapporti tra il regime, la Confindustria e la Federazione artigiana non costituì affatto un passaggio semplice e privo di controversie. Non avendo ancora una solida rete organizzativa a livello territoriale, la Confindustria vide nel tentativo del governo di strutturare le forze produttive entro organismi di rappresentanza settoriale una minaccia alla propria unità interna, poiché alimentava le aspirazioni secessioniste delle imprese di piccole dimensioni. [...] Il regime allora agì in una duplice direzione, affiancando da un lato la Confindustria nel mettere a tacere le istanze dei piccoli industriali, che rimasero perciò vincolati alla grande industria, e favorendo, dall'altro, all'interno di una politica di ampliamento del consenso, l'organizzazione autonoma degli artigiani, che fu tuttavia solo parziale».

che curava i rapporti con l'esterno e con le sedi periferiche; un ufficio amministrativo, cui competevano la contabilità, la gestione del personale e i rapporti con la Sezione di credito; tre uffici di consulenza (tecnico, artistico e commerciale), incaricati di organizzare e controllare i vari aspetti della produzione e della vendita, nonché di occuparsi della pubblicizzazione dei servizi offerti. Per quel che concerne l'organizzazione periferica, l'Ente contava su tre principali strutture: le Delegazioni interprovinciali, collocate di norma presso le sedi della Federazione; [...] gli Istituti di Venezia, Bolzano, Gorizia, Rovereto, Trieste, che svolsero nel Triveneto le medesime funzioni delle Delegazioni; le Sale Campionarie e Corrispondenti in Italia e all'estero (Firenze, Venezia, Tripoli, Amsterdam, Bruxelles, Copenaghen), sedi espositive di campionario artigianale e piccolo industriale con finalità commerciali»<sup>320</sup>. Fu sicuramente merito della capacità coordinativa, organizzativa e della feconda creatività di Guerrini se le operazioni espositive da lui messe in campo soprattutto nel corso degli anni Trenta risultarono di grande effetto e di estrema importanza sotto il profilo allestitivo e nell'ambito delle novità apportate al nutrito catalogo delle numerosissime aziende italiane e degli artisti e artigiani impiegati nel campo della lavorazione di «[...] ceramiche, mobili, oggetti in legno lavorato ad intaglio e ad intarsio, ricami, merletti, lavori in paglia ed in raffia, vetri artistici, cuoi artistici, oggetti in alabastro, onice, madreperla e corallo, mosaici, metalli cesellati e sbalzati, oreficerie, e tessuti e tappeti confezionati nelle materie più diverse»<sup>321</sup>. L'impegno guerriniano per Bruxelles, che pure fu gravoso per l'ingente mole di lavoro<sup>322</sup>, si inseriva in un

---

320 Eadem, pp. 516-517. La studiosa continua affermando: «A questo apparato amministrativo non corrispose tuttavia un pari livello di attività, ostacolato principalmente dalla penuria di mezzi finanziari e dalla conseguente scarsa disponibilità di personale. Risulta difficile fare una stima degli artigiani e dei piccoli industriali assistiti dall'Ente a causa della molteplicità di direzioni verso cui esso aspirava ad indirizzare la propria attività».

321 *La partecipazione dell'Italia*, cit., p. 50.

322 *Livre d'Or*, cit., p. 465: «Dans une salle d'un superficie de 600 mètres carrés, l'artisanat italien avait disposé les oeuvres de 118 maîtres artisans, appartenant aux centres producteurs les plus caractéristiques de la péninsule. Ces oeuvres, toutes exécutées entièrement à la main, pour ce qui concerne la technique et, pour ce qui concerne le style, d'après des conceptions artistiques qui reflètent dans les formes et la décoration, l'évolution rapide de toute la production italienne, offraient le cadre sommaire, mais complet, de l'art décoratif italien moderne. [...] Quelques productions de caractère artistique industriel, c'est-à-dire des modèles exécutés en série mais d'une façon limitée et contrôlée, figuraient également en nombre restreint. [...] Les 5.000 objets exposés étaient

momento storico cruciale, in cui l'*exploit* dell'artigianato e delle scuole d'arte ad esso legate aveva moltiplicato la sua visibilità attraverso numerose occasioni espositive, dall'Esposizione di Barcellona del 1929, alle Triennali del 1930 e 1933, alle molteplici mostre dell'artigianato e degli istituti d'arte organizzate in tutto il territorio nazionale<sup>323</sup>.

Dall'elenco dei numerosissimi partecipanti all'esposizione, secondo la classificazione operata dal *Comité de l'Exposition*, è possibile evincere l'evoluzione di molte delle più importanti ditte e aziende italiane che, sotto la direzione artistica di Guerrini, vennero chiamate a vario titolo a presentare le proprie produzioni e i capolavori delle loro botteghe artigiano-industriali. Pur riscontrando la permanenza di una certa eterogeneità «delle forme e delle esperienze artistiche» propria di questo periodo compreso fra gli anni Venti e Trenta<sup>324</sup>, in cui la separazione tra antico e moderno non è antitetica, ma anzi particolarmente fluttuante, alcuni importanti cambiamenti, anche in seno alla nuova egida corporativa parastatale, erano occorsi alle società artistiche e alla loro produzione; tra fusioni, interscambi e nuove collaborazioni artistiche, molte di esse avevano operato un significativo salto di qualità nel

---

le résultat d'une sélection faite par la Fédération qui encadre la grande famille des artisans italiens, laquelle comprend plus de 800.000 inscrits. Sauf quelques types traditionnels, classiques ou rustiques, les objets exposés représentaient autant de modèles d'une nouveauté absolue, objets dûs en partie à la collaboration entre artistes créateurs et artisans exécutants et en partie à la création directe, originale, de ces mêmes maîtres artisans»; Rousseau, Charles, *L'E.N.A.P.I.*, in «Terres latines», août-septembre 1935, pp. 217-220.

323 Alla già citata Esposizione Internazionale di Barcellona si potrebbero aggiungere la partecipazione di Guerrini e dell'E.N.A.P.I. alla Fiera Internazionale di Lipsia, alla I Quadriennale d'arte romana, nella quale Guerrini presentò dei tappeti "futuristi" eseguiti dalla ditta Pugi di Prato e Bulleri di Cascina; la partecipazione alla Settimana Italiana in Atene nel 1931, e la significativa Esposizione d'arte sacra cristiana moderna a Padova, sempre nel 1931, per la quale si rimanda a Marconi, Plinio, *L'architettura e l'arredamento dell'ambiente all'Esposizione internazionale di Arte sacra cristiana moderna a Padova*, in «Architettura e Arti Decorative», fasc. XIV, n. 10, ottobre 1931, pp. 720-735, per la quale si fa riferimento soprattutto al bellissimo disegno pavimentale di Adalberto Libera, realizzato dalla Ceramica Salernitana. Si veda anche Masina, Lucia, *Le mostre italiane: l'ENAPI di Giovanni Guerrini*, in *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali*, cit., pp. 218-224. Più in generale, riguardo le mostre di arte decorativa e Scuole e Istituti d'arte si pensi alla mostra d'arte decorativa tenutasi ad Anversa nel 1931, recensita da Nebbia, Ugo, *Cronache estere. Una mostra d'arte decorativa italiana ad Amsterdam*, in «Emporium», vol. LXXIV, n. 439, 1931, pp. 54-58; s.a., *Le scuole d'arte alla Triennale di Milano*, in «Rassegna dell'Istruzione Artistica», n. 7-9, 1933, pp. 377-389; Roccanti, Diletto, *La V Fiera dell'artigianato a Firenze*, in «Rassegna dell'Istruzione Artistica», n. 7-9, 1935, pp. 242-245.

324 Fochessati, Matteo, *Il déco. Gli anni Trenta in Italia tra modernità e classicismo*, in *Antiquariato del '900. Dal Liberty agli anni Cinquanta*, a cura di De Guttry, Irene, Maino, Maria Paola, Il Sole 24 Ore, Milano 2013, pp. 7-18.

rinnovamento delle collezioni e della confezione semi-industriale dei prodotti, rispetto al tradizionalismo decorativo evidenziato a Parigi nel 1925.

Se da una parte gli archivi Guerrini hanno rivelato solo qualche labile traccia della partecipazione belga, è indubbio che, in sede progettuale, tutti gli elementi del piano espositivo, dalle vetrine, al mobilio, alle opere pittoriche, agli oggetti più variegati, siano diventati i cardini formali della *mise en scène* della mostra; l'ambiente espositivo venne curato con grazia ed eleganza ma, come si evince dagli unici scatti fotografici relativi alla sala (figg. 150-151, 154), tendeva a replicare alcuni modelli invariabilmente presentati in altre occasioni espositive che, dall'Esposizione di Barcellona del 1929, alla prima Quadriennale del 1931, alla più recente Triennale del 1933, avevano conosciuto una presenza fissa e costante dell'Ente (figg. 146-149). In particolare la rigida griglia schematica di disposizione simmetrica e alternata di vetrine (da quelle "barcellonesi", di forma quadrata, utilizzate nell'occasione spagnola di sei anni prima, a quelle "milanesi", di forma più allungata), nel vuoto quasi siderale della sala ricoperta da linoleum, lasciava ampio spazio di movimento al folto pubblico dei visitatori e permetteva un'agiata collocazione delle opere nelle teche, riunite secondo una disposizione che procedeva presumibilmente per "scuole" e per singole ditte.

Sebbene, purtroppo, non esistano – né nei cataloghi generali o nella documentazione relativa all'esposizione belga, né nei singoli cataloghi e monografie relativi alle personalità e alle ditte partecipanti – elenchi o liste, parziali o tantomeno esaustivi, dei singoli pezzi portati in mostra, sembrerebbero distinguersi alcuni esemplari quasi inconfondibili. Mediando inoltre tra la nota enfatica del *Catalogo generale* della partecipazione italiana che insisteva sull'assoluta novità dei pezzi esposti, non ancora commercializzati, e la tentazione a voler derubricare ogni elemento come episodio di puro e mero "riuso", è opportuno affermare che sicuramente si riconoscevano alcuni motivi di ispirazione variamente riadattati per l'occasione. È questo, ad esempio, il caso emblematico dei bellissimi tappeti a motivi "futuristi" dello stesso Guerrini (sembrano infatti ricordare composizioni vicine a Balla) proposti, in un allestimento ben più drammatico e

moderno rispetto a quello di Bruxelles, alla Triennale del 1933, per fermarsi all'esempio più recente, o, andando ancora più a ritroso nel tempo, in occasioni precedenti, alla prima Quadriennale di Roma. Una sorta di tappeto-arazzo, intessuto anche nel caso belga con verosimiglianza dalla fidata ditta Pugi di Prato, pensato, come lo stesso Guerrini puntualmente descriveva nei suoi bozzetti rinvenuti in archivio (figg. 152-153), con l'alternanza di lane rosa e marroni; bellissimi i fluttuanti motivi cilindrici di uno dei modelli, così come quelli modernissimi, geometrici e losangati, di un altro esemplare, forse anch'esso realizzato ed esposto anche in Belgio<sup>325</sup>.

Allo stesso modo, nell'ambito della ceramica artistica, potevano contarsi molteplici e notevoli aziende, tra le quali spiccavano quelle albisolesi e faentine<sup>326</sup>.

A partire dalla società S.P.I.C.A. (Società per Industria Ceramiche Artistiche), istituita intorno alla metà degli anni Venti e attiva fino alla metà degli anni Trenta, sotto la guida artistica del pittore Romano Di Massa, la cui presenza alla V Triennale del 1933 rappresentò un momento di intensa produzione artistica, con caratteri formali di ispirazione déco nella lavorazione, nell'uso dei materiali e nei caldi effetti di intonazione cromatica; fino alla vasta produzione ceramica, della famiglia Mazzotti<sup>327</sup>.

Immane le fornaci faentine, anche se numericamente limitate alla produzione altamente rappresentativa dell'espertissimo Anselmo Bucci

---

325 Giovanni Guerrini. *Dalla bottega dell'arte al Made in Italy*, catalogo della mostra (Imola, Centro Polivalente Gianni Isola, 11 novembre 2011- 8 gennaio 2012), a cura di Bertoni, Franco, La Mandragora, Imola 2012, p. 153.

326 De Guttry, Irene, Maino, Maria Paola (a cura di), *Ceramica déco*, in *Artigianato del '900. Dal Liberty agli anni Cinquanta*, Il Sole 24 Ore, Milano 2013.

327 *Fabbrica Casa Museo Giuseppe Mazzotti 1903*, a cura di Marotta, Antonella, Fondazione-Museo Giuseppe Mazzotti Albisola Mare (Sv), 2005, p. 8, nella quale si legge che: «[...] le esperienze condivise con l'ambiente culturale genovese durante la preparazione delle grandi esposizioni, il confronto tra le singole situazioni regionali, nonché tra la produzione nazionale e quella straniera, contribuiscono certamente a creare stimoli e rinnovamenti nella produzione albisolese e a determinare una sempre crescente collaborazione tra artisti e manifatture. Mostre e rassegne a Savona, Firenze, Torino, Milano, Faenza, confermano il successo della ceramica nostrana che riceve inoltre frequenti segnalazioni sulle riviste specializzate di arredo e generosi riconoscimenti nelle Esposizioni di Bruxelles del 1935 e di Parigi del 1937». Cfr. anche Mazzotti, Tullio, *La collezione della fabbrica casa museo "Giuseppe Mazzotti 1903" di Albisola Marina*, in *Le ceramiche nelle collezioni pubbliche e private. Studio, restauro e fruizione pubblica*, Atti del XXXVI Convegno Internazionale della Ceramica (Savona, Complesso monumentale del Priamàr, s.d., ma 2003), All'insegna del Giglio, Firenze 2004, in particolare le pp. 69-78,

(Faenza, 1887-1959), maestro nella cottura della pasta ceramica e abile smaltatore e cesellatore, Pietro Melandri (Faenza, 1885-1976), Mario Morelli (Castelbolognese, 1908-Firenze, 1966) e Emilio Casadio (Faenza, 1902-Firenze, 1957); e l'ancor più nota Richard-Ginori, della quale sembrerebbero intravedersi, in alcune teche, i pregiatissimi servizi da colazione finemente disegnati da Gio Ponti (e realizzati dalla manifattura di Doccia), che pure aveva concluso la sua collaborazione fissa nel 1930, ma che sporadicamente continuava a offrire la sua competenza e la sua consulenza; o alcuni vasi ideati da Giuseppe Gariboldi sempre per la stessa ditta<sup>328</sup>.

Allo stesso modo un grande spazio era concesso all'arte del vetro<sup>329</sup>, per la quale vennero chiamate in causa le più importanti ditte del nord-est italiano, da quelle venete e muranesi, a cominciare dalle notissime Venini e Zecchini-Martinuzzi, distintesi in pregevoli occasioni espositive, prima su tutte quella del 1925<sup>330</sup>, fino alla Barovier-Toso<sup>331</sup>. La metà degli anni Trenta per queste

---

328 Ottennero il Grand Prix: Gruppo XIX Classe 114, Céramique: “La Casa dell’Arte” (Albisola Capo), “La Fenice” di Manlio Trucco (Albisola Capo); Società ceramica Richard Ginori (Milano); mentre il Diploma d’onore spettò a: Fabbrica ceramiche SPIGA, Roma [sic]; la Medaglia d’oro venne conferita a: Anselmo Bucci, Faenza; Vannina Gatti, Padova; “La Fiamma” di Ivos Pacetti, Albissola Capo; Industria Ceramica Salernitana, Vietri sul Mare; Mazzotti Giuseppe, Albissola Capo; Pietro Melandri, Faenza; Morelli Mario, Faenza; Zortea Luigi, Bassano Veneto; la Medaglia d’Argento venne attribuita a: Casadio Emilio, Faenza; Ceramiche Minghetti, Bologna; Espedito Archito, San Giorgio a Cremano (Napoli); infine la Medaglia di Bronzo a Motolese Luigi, Grottaglie.

329 Vennero insigniti del Grand Prix per il Gruppo XIX Classe 109, Vitraux: la Soc. An. Venini; Gruppo XIX Classe 115, Verrerie: Istituto Sperimentale del boro e del silicio (Firenze), Morandini Ferruccio (Milano), Studio “Ars et Labor” Industrie Riunite SALIR (Murano), Venini Soc.An. (Venezia), Zecchin-Martinuzzi (Murano); il Diploma d’Onore venne conferito a: Gruppo XIX Classe 115, Verrerie: Vetreria Artistica Barovier (Venezia), Vetrerie E.Taddei (Empoli); la Medaglia d’Oro venne data a: Vetrerie Taddei&C., Empoli; Gruppo XIX, Classe 115, Arte vetraria muranese, A.V.E.M. , Murano; Ravà Elda, Venezia; Toso Fratelli, Murano.

330 Olivié, Jean-Luc, *Un lustre pour le Pavillon italien à Paris en 1925*, in *Glasklar. Festschrift für Helmut Ricke*, a cura di von Kerksenbrock-Krosigk, Dedo, Petersberg, Düsseldorf 2013, pp. 118-129. Sulla produzione di Napoleone Martinuzzi per Venini si veda su tutti, *Napoleone Martinuzzi: Venini 1925-1931*, catalogo della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 8 settembre- 1 dicembre 2013, a cura di Barovier, Marino, Skira, Milano 2013; e il *Catalogo ragionato. I vetri Venini* a cura di Deboni, Franco, Allemandi, Torino 2007, voll. I (*La storia, gli artisti, le tecniche*) e II (*Catalogo 1921 - 2007*). Su Vittorio Zecchin (Milano, 1878-1947), si veda la scheda nel *Catalogo Generale* di Deboni, vol. I, p. 34 e, in particolare, a cura di Barovier, Marino e Sonogo, Carla, *Vittorio Zecchin: i vetri trasparenti per cappellini e Venini*, Skira, Milano 2017.

331 La vetreria Barovier Toso aveva origini riconducibili al 1878, quando Benvenuto e Giuseppe Barovier fondarono la F.lli Barovier. Poco dopo, la vetreria prese il nome di Artisti Barovier, producendo soffiati di tipo classico e oggetti di ispirazione Art Nouveau.

ditte e per i loro prestigiosi collaboratori si confermava come un anno di svolta importante, che vedeva cambiamenti rivoluzionari nelle collezioni, con il lancio delle nuove linee fitomorfe e “naturali” come *Alga* e *Laguna*, nei nuovi contributi e nell’avvicendamento di artisti e architetti e nella ricerca di nuove aperture straniere. Come afferma Deboni, all’abbandono da parte di Martinuzzi, la ditta Venini aveva chiamato nella sua scuderia un giovane Carlo Scarpa (Venezia, 1906-Sendai, 1978), che aveva animato e perfezionato la tecnica del vetro incamiciato, sommerso e corrosivo: «In questi anni gli architetti più in voga collaborano con la Venini, sia su richiesta della ditta stessa, sia facendo eseguire da questa interventi in opere pubbliche e private. Oltre a Ponti e Buzzi, ricordiamo fra gli altri Lancia, Pulitzer e il gruppo B.B.P.R. [...] Altra scelta vincente di Paolo Venini fu, nel 1935, quella di avvalersi della collaborazione di un’artista svedese di successo, la ceramista Tyra Lundgren. [...] Sono per lo più figure di pesci e uccelli, oppure coppe a forma di foglia stilizzata, impreziosite da sottili canne policrome, tono su tono, con la superficie a volte corrosa o iridata»<sup>332</sup> (fig. 155).

Più deludente il settore dei mobili<sup>333</sup>, probabilmente ospitato in una sala attigua non immortalata da fotografie, che, offuscato dagli allestimenti modernissimi

---

Nel 1936 (e fino al 1939) avvenne la fusione con la S.A.I.A.R. Ferro-Toso, prendendo il nome di Ferro-Toso-Barovier. Si rimanda alla pubblicazione *L’arte dei Barovier, vetrai di Murano 1866-1972*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Scientifica Querini Stampalia, 12 marzo-18 aprile 1993), a cura di Barovier, Marina, Arsenale, Venezia 1993. A p. 18, a proposito delle novità introdotte alla metà degli anni Trenta da Ettore Barovier si legge: « Sul piano tecnologico egli diventa uno dei più profondi conoscitori del materiale e delle sue intriseche e molteplici possibilità espressive [...]. La tendenza al rinnovamento latente in Ettore Barovier appare in tutta evidenza, per forma e contenuti, nella produzione del 1935-1936 con i vetri con “colorazione a caldo senza fusione”, ai quali egli, ripetutamente si dedicherà anche negli anni successivi».

332 Deboni, Franco, *Catalogo ragionato*, cit., vol. I, p. 22.

333 Il Grand Prix viene conferito a: Gruppo XIX Classe 111, Mobilier: Anzani Giuseppe (di Mariano Comense), Canciani Antonio (Chiavari); Canciani Antonio, Chiavari, Cooperativa Artieri dell’Alabastro, Volterra; del Diploma d’Onore sono insigniti: Gruppo XIX Classe 111, Mobilier: Baucar Francesco (Cernizza), Carugati Celso (Manera); vincono la Medaglia d’Oro: Chiappe, Guido, Chiavari; “Il pezzotto di Valtellina” di Luciana Buzzi, Sondrio; Parlondi Egidio, Fiesole; Scremin Fratelli, Belluno; Società Vendita ed Esportazione Artigiana (S. V. E. A.), Castelsardo; per lo stesso gruppo la Medaglia d’Argento è assegnata a: Berni Arturo, Firenze; Bisacco Francesco, Torino; Dosio L.&C., Torino; Fascio Femminile, Pesaro; la Medaglia di Bronzo è assegnata a: Ente Nazionale per l’Artigianato e le Piccole Industrie (E.N.A.P.I.), Roma; Gaggiottini Ugo, Roma. Interessante la menzione al Fascio Femminile di Pesaro, per il quale si rimanda a *Fatiche e passioni. Storie di donne in Provincia di Pesaro e Urbino*, a cura di Gorgolini, Luca, in «Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche», anno XVII, n. 110, marzo 2012, e in

degli ambienti belga e francesi<sup>334</sup> (figg. 156-158), non suscitò l'entusiasmo della critica<sup>335</sup>.

Il catalogo si arricchiva poi di altre produzioni (alabastri, merletti e oggettistica preziosa)<sup>336</sup>, che probabilmente andavano anche (o esclusivamente) ad abbellire il padiglione delle *Boutiques Italiennes*, creato a scopi appositamente commerciali e oggetto di una trattazione specifica<sup>337</sup>, nel quale l'intervento guerriniano sembra, se non del tutto assente, comunque estremamente limitato a una superficiale supervisione.

---

particolare al saggio di Spigarelli, Paola, *Le donne pesaresi tra regime fascista e seconda guerra mondiale*, alle pp. 75-104.

334 Stiévenard, Armand, *Rapport Général*, cit., pp. 297-312. Tra piccoli padiglioni autonomi e partecipazioni di aziende e ditte artigianali si distinguevano: il padiglione autonomo delle ceramiche di Hemiken, le *maisons* Jaivaux, G.& Alfred Carle, G. Desenaux, per le decorazioni del padiglione de la Ville de Bruxelles; la *maison* Wallaert, per la camera in palissandro all'Alberteum; les Frères Désir, De Blondel, e in particolare i mobili firmati da Vanhaegenborg. Nel padiglione della France Métropolitaine si distingueva una sala allestita da progetti di Mallet-Stevens, e soprattutto ambienti a tema che portavano le firme di architetti come Paul Talbot (bureau/bibliothèque), Lucie Renadout (chambre à coucher), e artigiani come Dominique (Salle à manger), Perzel, Gaveau, Leleu, Yencesse, Jean Luce, Francis Paul. E in particolare, come espresso alla p. 326 del *Rapport Général*, la "salle d'étude" di Perriaud, Le Corbusier e del fratello P. Jeanneret: «Cette pièce, très nette, vise à la simplicité». Si veda anche Migennes, Pierre, *Artisanat français et artisanat italien*, in «Art et Décoration», année 1935, Tome LXIV, janvier 1935, pp.188-189; Pierron, S., *La Renouveau de la céramique*, in «L'Indépendance belge», 6 octobre 1935, p. 8, col. 3-4-5.

335 Counhaye, Charles, *L'art décoratif à l'Exposition*, in «L'Emulation», 55ème année, n. 12, 1935, p. 187, il quale coglie appieno lo spirito dell'ENAPI e sottolineandone gli aspetti obsoleti: «Dans le pavillon italien [...] on trouvait un salon d'art décoratif groupant sous le titre ENAPI, la production de l'Artisanat. Toutes les industries du pays y étaient représentées. J'entends toutes les industries nécessitant la collaboration de l'artiste. Tout n'y était pas parfait, bien sûr, tout n'y était pas sans faux éclat, et bien de choses encore rêvetaient un air cliquant assez près de l'article bazar. Les meubles surtout autorisaient la critique à user toute la gamme de ses éreintements et j'ai souvenir d'une table en mosaïque qui me faisait regretter l'âge de la pierre polie. Ceci dit, empressons-nous de reconnaître que l'Italie, a su faire l'effort nécessaire pour renouveler non pas seulement dans le décor, mais dans la forme, la plupart de ses réalisations et que ses ateliers ont su se réadapter à une conception plus traditionnelle de l'emploi des matières. Le créateur semble avoir reconquis une place et une liberté qui ne sont soumises qu'au seul contrôle de la qualité. Certains verres de Venise ne le cédaient en rien aux productions antérieures et certains camées portaient la trace d'un classicisme nouveau».

336 Il Grand Prix venne dato a: Gruppo XXI Classe 126, Joaillerie: Finzi Arrigo & C. (Milano), Pugi Pietro (Prato); Gruppo XXI Classe 127, Bijouterie de fantasia: Franconeri Fratelli Vittorio e Umberto (Firenze); il Diploma d'Onore venne assegnato a: Gruppo XXI Classe 126, Diamants: Ente Nazionale per l'Artigianato e le Piccole Industrie (E.N.A.P.I.), Roma; la Medaglia d'Oro spettò a: Gruppo XXI, Classe 125, Orfèverie: Ente Nazionale per l'Artigianato e le Piccole Industrie (E.N.A.P.I.), Roma; Rossi Luigi, Milano; Gruppo XXI, Classe 127, Bijouterie: Barda Hai, Tripoli; Barda Isacco, Tripoli; Fragi Gerbi, Tripoli; Haggigi & Serrusi, Tripoli; Marchiano Pietro, Genova; Polese G., Napoli; Rota G.B., Genova. È possibile, anzi più che probabile, che i prodotti di dimensioni minori, e soprattutto quelli di bigiotteria, siano stati esposti in qualche esemplare nella sala dell'ENAPI e commercializzati nel padiglione delle *Boutiques Italiennes*.

337 Cfr. cap.5.

Il binomio arte e industria era perfettamente incarnato dalla presenza di alcuni mosaici incorniciati di Gino Severini (Cortona, 1883-Parigi, 1966), il cui nome compare solo nel puntuale articolo di Charles Counhaye: «Les mosaïques de Severini, travaillées en plans et en volumes, manquaient à leur fonction murale en s'inspirant de la technique du tableau, mais, à part ce défaut, capital sans doute, l'oeuvre restait sensible par le choix des éléments»<sup>338</sup>. L'unica composizione musiva pubblicata nel Bollettino Ufficiale dell'Esposizione sotto il nome di "Mosaïque de l'Ecole de Venise"<sup>339</sup>, era presumibilmente tratta da uno dei molteplici cartoni realizzati da Severini sul tema delle *Nature morte con oggetti*, in particolare delle composizioni con piccioni e liuto<sup>340</sup>, che nel catalogo severiniano si inserivano in uno stretto rapporto di collaborazione con le ditte musive veneziane (in particolare la Salviati) e ravennati<sup>341</sup>, testimoniato dall'affidamento della traduzione dei cartoni (compreso questo inviato a Bruxelles) per importanti occasioni, come il celebre mosaico *Le Arti* per la Sala delle Cerimonie per la V Triennale<sup>342</sup>, o per la commissione più tarda del Palazzo di Giustizia di Milano<sup>343</sup>. Peraltro la sua svolta "archeologica", ben rappresentata dalla conduzione grafica e dalla stessa scelta tecnica di traduzione musiva, si trasferiva, in questo pannello severiniano, in una

---

338 Counhaye, Charles, *L'art décoratif à l'Exposition*, in «L'Emulation», 55ème année, n. 12, 1935, p. 187.

339 Pubblicato in *Bulletin Officiel de l'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles*, 3ème année, n. 50, 19 Octobre 1935, p. 1383.

340 Gino Severini. *Catalogo ragionato*, a cura di Fonti, Daniela, Mondadori, Milano 1988; in particolare alle pp. 402-434 del catalogo sono pubblicate numerosissime nature morte del genere, prodotte da Severini tra 1929 e 1936, di cui molte nascevano appositamente come cartoni per mosaico. Non è stato tuttavia possibile individuare con precisione la corrispondenza con l'opera presentata a Bruxelles, comunque, se non di paternità severiniana, di chiara ascendenza e ispirazione.

341 Il rapporto di Severini, soprattutto nel dopoguerra, fu soprattutto con i mosaicisti ravennati, come documentato da Sarasini, Federica, *L'importanza di un carteggio nella memoria storica e culturale di Ravenna*, in *Gino Severini: l'amore per il mosaico; il carteggio tra Gino Severini e il gruppo mosaicisti dell'Accademia di Ravenna*, a cura di Fiorentini Roncuzzi, Isotta e Sarasini, Federica, Fernandel, Ravenna 2004, pp. 25-40.

342 s.a., *L'arte del mosaico alla Triennale*, in «Domus», anno XI, n. 65, 1933, pp. 228-229.

343 Severini e il mosaico, catalogo della mostra (Ravenna, Loggetta lombardesca, 11 maggio-9 giugno 1985), a cura di Mascherpa, Giorgio, Longo, Ravenna 1985, pp. 17-18: «La tendenza tutta severiniana a ridurre la verità e l'accensione cromatica a pochi contrasti-base va accentuandosi mentre cresce proporzionalmente l'accensione "interiore", interna al colore, accortamente posto in scala col complementare o col semitono; ancora una volta la lezione di Seurat viene impiegata per dei fini tipicamente severiniani. [...] Basterebbe sentire da non pochi testimoni ravennati, specie i mosaicisti ovviamente, quanto il lavoro d'équipe, dopo la progettazione dell'artista inventore, proceda in sincrono, animato da continue intuizioni».

rielaborazione tutta personale del realismo, intrisa dell'amore per il passato classico e dell'ammirazione per l'elemento naturale confrontato con la propria visione immaginifica interiore.

Nell'enorme spazio concesso all'E.N.A.P.I sulle quattro pareti fluttuava una decorazione murale che constava di quattro delicate e originalissime tempere realizzate dall'artista Francesco Di Cocco (Roma, 1900-1989)<sup>344</sup>, che con Guerrini intratteneva da decenni rapporti personali e lavorativi legati alle commissioni per l'Ente, dimostrando un grande interesse per le arti applicate; e ottenne, in virtù della sua leggera libertà narrativa ed espressiva, anche una commissione per l'Esposizione Internazionale di Parigi 1937 per il tramite dell'architetto Ettore Rossi<sup>345</sup>. L'immaginazione libera e fantastica di Di Cocco si esprime anche a Bruxelles in tutto il suo dinamismo, in un periodo sicuramente denso di impegni per l'artista e, proprio per questo, difficilmente afferrabile: negli anni Trenta fu infatti occupato nel cinema per la Cines come direttore di abbigliamento per alcuni film di Blasetti, poi come documentarista (suo è *Il ventre della città* del 1932), continuando incessantemente la sua produzione pittorica, esposta in mostre collettive, e costellando il suo percorso di viaggi ed esperienze formative e lavorative all'estero<sup>346</sup>.

---

344 Artom, Guido, *Aspetti e significati della partecipazione italiana alla Mostra Universale di Brusselle*, in «La Tribuna», 14 maggio 1935, p. 5: «Ai piedi d'una serie di chiari e schietti affreschi del pittore Di Cocco, una teoria di vetrine racchiude il fiore della nostra produzione artigiana, passata al vaglio di quel profondo conoscitore dell'arte popolare italiana che è il professor Guerrini. Maioliche di Faenza, d'Albissola, di Vietri, magnifici mobili intarsiati di Brianza, vetri veneziani, bronzi, terrecotte, ricami compongono un insieme armonioso e vivace da cui risalta il genio nazionale nostro che, saggiamente guidato, ha saputo riprendere, rinnovandole, forme che già da secoli avevano conquistato i mercati artistici d'Europa». Sulla figura di Francesco Di Cocco si rimanda soprattutto agli studi di Enrico Crispolti, che ne detiene anche l'archivio, in particolare *Di Cocco nomade, solitario, contemplativo, dal futurismo alle strutture di puro colore*, catalogo della mostra (Macerata, Pinacoteca e Musei Comunali, novembre 1983), a cura di Crispolti, Enrico, coedito, Macerata 1984; Stefanelli Torossi, Lucia (a cura di), *Francesco di Cocco. Dal futurismo alla Scuola romana 1917-1938*, Edizioni Arco Farnese, Roma 1991; Crispolti, Enrico (a cura di), *Francesco Di Cocco. Settant'anni di ricerca dal Futurismo alle strutture di colore puro*, Officina, Roma 1996.

345 Nel memoriale di Di Cocco, a p. 40, l'artista riferisce a proposito del coinvolgimento a Parigi, e per l'Esposizione di New York del 1939: «Lavoravo per l'architetto Ettore Rossi, che abitava a Roma, a Villa Strohl-Fern, e fu lui infatti che mi dette questo incarico. Poi lì a Parigi conobbi Pulitzer, che era l'architetto dell'Italian Line. [...] E fu lui che mi chiamò nel '38 a New York per fare lo stesso lavoro alla New York World's Fair».

346 Si veda Perrella, Cristiana, *Incontri e percorsi dal 1927 al 1938*, in *Francesco di Cocco. Dal futurismo alla Scuola romana 1917-1938*, cit., pp. 25-32. A p. 32 si afferma: «Degli ultimi tre anni prima della partenza per gli Stati Uniti, dal 1935 al 1937, non ci è giunta

---

alcuna testimonianza pittorica. Si sa, però [...] che egli deve aver realizzato almeno due *Paesaggi di Ibiza*, probabilmente nel 1936, quando si trova nelle Baleari per studiare il soggetto di un film. Restano invece documenti fotografici e numerosi bozzetti dei murales realizzati per l'Exposition Internationale di Bruxelles del 1935 e per il ristorante del Padiglione italiano, questa volta all'Expo di Parigi del 1937». I numerosi bozzetti per Bruxelles citati da Perrella purtroppo non sono stati rinvenuti nel Fondo Di Cocco presso l'Archivio Enrico Crispolti. Nella cartella dei documenti relativi a Bruxelles sono presenti una lettera personale inviata ad Adele Di Cocco al suo indirizzo romano, e il lasciapassare per l'Esposizione di Bruxelles (1-11 maggio). La lettera concerne un esonero di Di Cocco in vista di un probabile richiamo alle armi ed è datata 10 luglio 1935: «Fin dai primi di marzo del 1935 egli è ora fuori d'Italia per importanti lavori, tra cui quelli della decorazione del padiglione italiano all'Esposizione internazionale di Bruxelles. In questo momento egli ha in corso altri lavori di cui ha potuto documentare l'urgenza e l'importanza al R. Consolato di Anversa. L'interruzione di tali lavori gli procurerebbe il più grave pregiudizio finanziario e la richiesta dei danni interessi da parte degli interessati [sic]. Inoltre tutta la sua attività artistica è attualmente concentrata all'estero ove egli conta di riprendere stanza, e anche un provvisorio allontanamento annullerebbe ora tutti gli sforzi da lui fatti per conquistarsi questa situazione». Alcune lettere rinvenute nell'Archivio Giovanni Guerrini presso gli eredi, inviate da Francesco Di Cocco a Giovanni Guerrini, dimostrano l'impegno dell'artista per Bruxelles, individuando le tappe di conduzione del lavoro, e rivelando anche un interessante particolare biografico legato alla sua parentesi belga. Intorno al 12 di marzo del 1935, come scriveva a Guerrini, Di Cocco si trovava a Bruxelles per una prima perlustrazione degli spazi all'interno del padiglione, ormai in dirittura d'arrivo: «Caro Guerrini, Sono a Bruxelles da due giorni. Ho già visitato il Padiglione. Ho preso accordi per la sistemazione delle armature e la preparazione del muro che è ancora greggio. Comincerò a lavorare in settimana. Bruxelles è una bella città molto grande e c'è un sole magnifico. Non è neanche troppo freddo. Spero di vederla qui presto»; e in poco meno di un mese, intorno agli inizi di aprile, aveva già terminato il proprio lavoro, riferendo così all'amico: «Il mio lavoro tra pochi giorni sarà finito. Io vorrei aspettare il suo arrivo prima di partire, ma non so come impiegare questo tempo. Credo che farò un viaggetto e al ritorno ripasserei per Bruxelles se fosse necessario. Mi dica in ogni modo se crede necessario che io resti qui fino al suo arrivo. [...] Qui ancora non si parla né di velario né di linoleum, quando lo domando mi si dice che sono state date tutte le disposizioni e basta. [non leggibile] essere al minimo 7 [non leggibile] perché il mio fregio centrale [non leggibile] appena qualche centimetro alto. Ma io credo che così starà bene. Ieri sono venuti tutti i giornalisti [...] a farci visita. Null'altro di nuovo. Attendo dunque istruzioni». Bellissima la missiva, posteriore rispetto all'esposizione, ma rivelatrice della condizione non solo di Di Cocco, ma dell'intera generazione degli artisti nel complesso periodo tra le due guerre, inviata dall'artista, impiegato in Belgio da già un anno, forse collaborando per la fabbrica di tessuti cotoniera Desmet-Guéquier, a nord di Gand, o per la Galmeston. Così Di Cocco scriveva a Guerrini da Gand il 12 novembre del 1936: «Carissimo Guerrini, Come vedi sono di nuovo nel Belgio dove sto facendo dei disegni per una fabbrica di tessuti. Questo lavoro mi è capitato proprio nel momento in cui stavo per partire dell'Italia dove contavo di venire a lavorare con te al palazzo delle Esposizioni come tu tanto gentilmente mi avevi offerto. Sono davvero dispiacente di dovervi rinunciare: ma questo lavoro che ora mi si presenta non potevo lasciarmelo scappare poiché è assai remunerativo, e ho buona speranza che possa prevedere grandi sviluppi in avvenire. Credo che mi tratterò qui ancora qualche settimana dopodiché andrò forse a Londra (per lo stesso lavoro) [...] Intanto sarei lietissimo di fare qualche disegno per l'ENAPI che potrei spedirti di qui. In quanto ai temi e alle materie, tu sai press'a poco [sic] come regolarti. Se per caso avessi intenzione di fare delle stoffe stampate di seta o cretonnes, avrei l'occasione di inviarti alcuni dei miei ultimi disegni che secondo me sono tra le cose migliori che ho fatto finora. Ma farei volentieri disegni per intarsi, ricami, tappeti, majoliche, ecc. Penso che a quest'ora siano state prese delle decisioni per Parigi. Ti sarei molto grato di tenermene informato. Durante questo tempo ho avuto poco tempo per dipingere ed è questa la cosa che più mi addolora, ma saprò rifarmi del tempo perduto appena se ne presenterà l'occasione, perché ne ho una gran voglia.

Le tempere brussellesi, stilisticamente vicinissime a quelle elaborate qualche anno dopo per l'esposizione parigina, per le decorazioni dei piroscafi americani e per altri bozzetti fantasiosi (figg. 162-163), riflettevano la liquida pennellata e il tratto grafico sincopato e aerodinamico, lontano sia dal futurismo che ai tempi dell'esposizione l'artista aveva già da tempo abbandonato, sia dal calmo, rasserenato, lirico e bucolico realismo antichizzato, a sua volta intrinseco portatore di una svolta in senso surrealista-astratto: «Quella progressiva concentrazione fantastica e fabulistica della pittura di Di Cocco allo scorcio degli anni Venti e all'inizio dei Trenta, matura in senso più decisamente immaginativo, attraverso anche nuove esperienze di rapporti culturali, nel lavoro di muralista nella Esposizione Internazionale parigina del 1937, per svilupparsi poi a New York negli altri murali per la New York World's Fair, nel 1939, e per alcuni piroscafi (nel 1938 si è stabilito negli USA, inizialmente a New York). Di questo lavoro restano alcune memorie fotografiche, che indicano uno snodarsi nuovo in levità narrativa, con una freschezza che, più che a modelli dufyani, credo vada imparentata alle ricerche rabescanti di un Cristofanetti. Anticipano comunque la nuova dimensione surreale della pittura di Di Cocco negli anni Quaranta, in California»<sup>347</sup>.

Le quattro tempere delle pareti lunghe – e la quinta sul fondo della parete –, *divertissements* di stampo allegorico, rappresentavano le principali attività dell'artigianato: la tessitura e la ceramica, e il vetro e un'altra attività non ben identificabile (forse quella orafa).

Disposte a coppie sulle pareti lunghe della sala (figg. 159-161), le tempere furono ammirate dalla critica, che ne rilevò il carattere giocoso, disimpegnato ma allo stesso tempo mirabilmente eseguito<sup>348</sup>. Le lievi e delicate figurine, animate da uno stile altamente decorativo, rimandano soprattutto alle decorazioni di Giò Ponti, e in particolare alle delicate composizioni realizzate tra anni Venti e Trenta nell'ambito del *design*, nel vasto repertorio

---

Certo i tempi non sono molto propizi a questo genere d'occupazione e gli artisti oggi fanno un po' la figura di pazzi che cercano la luna nel pozzo, ma meglio questa pazzia di tante altre!». Un particolare ringraziamento alla collega Aurora Roscini Vitali per la segnalazione e alla Sig.ra Elisabetta Colombo Guerrini per la generosa ospitalità.

347 Crispolti, Enrico, *Di Cocco. Nomade, solitario, contemplativo*, cit., p. 16.

348 Rousseau, Charles, *L'E.N.A.P.I.*, in «Terres latines», août-septembre 1935, p. 220.

immaginario realizzato per la Richard-Ginori, di chiara ispirazione classica, o ancora nella collaborazione per i tappeti commissionati da Vittorio Ferrari negli anni Trenta.



**47. Adalberto Libera, Mario De Renzi,  
Padiglione Littorio all'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles, 1935,  
Fotografia Alinari, Firenze, FVQ-F-140512-0000**



**48. Adalberto Libera, Mario De Renzi,  
Padiglione Littorio all'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles,  
Archivio Giulio Parisio, Napoli-Lecce, PRS935\_B12\_00031-1\_sn0001\_L08**



**49. Adalberto Libera, Mario De Renzi,  
Padiglione Littorio all'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles,  
Archivio Giulio Parisio PRS935\_B12\_00031-1\_sn0002\_L08**



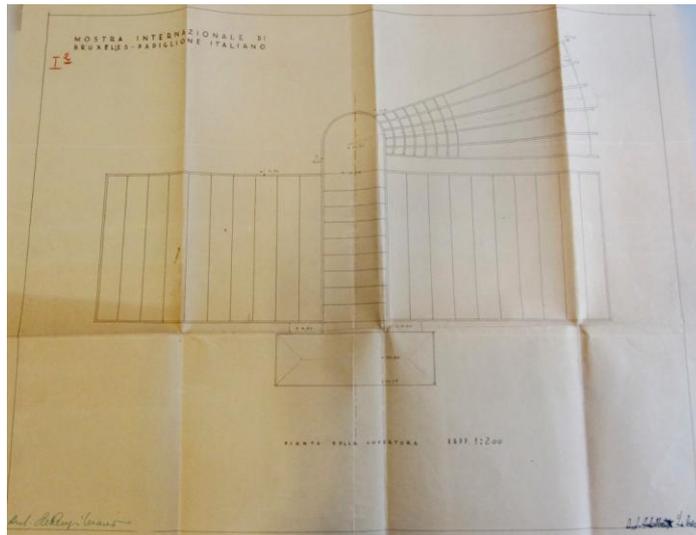
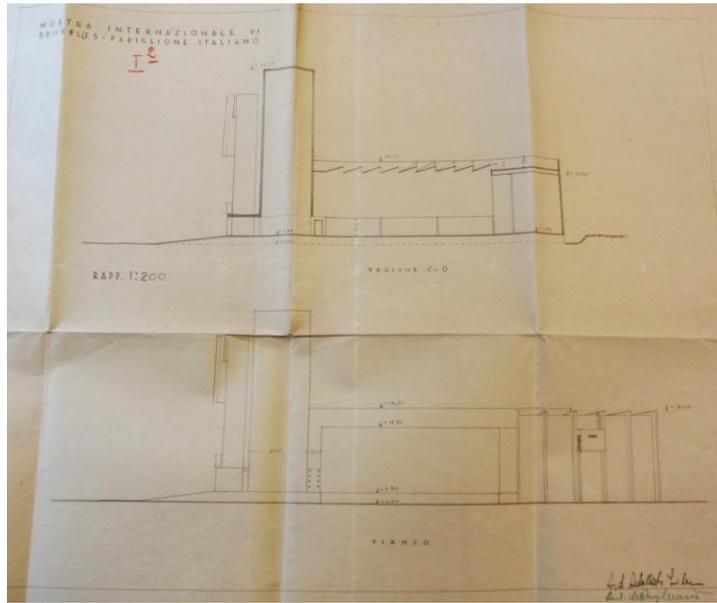
**50. Pavillon de l'Italie à l'Exposition Universelle et Internationale 1935,  
photographie Willy Kessels, AAM, Bruxelles, bte. n. 413 et 390**



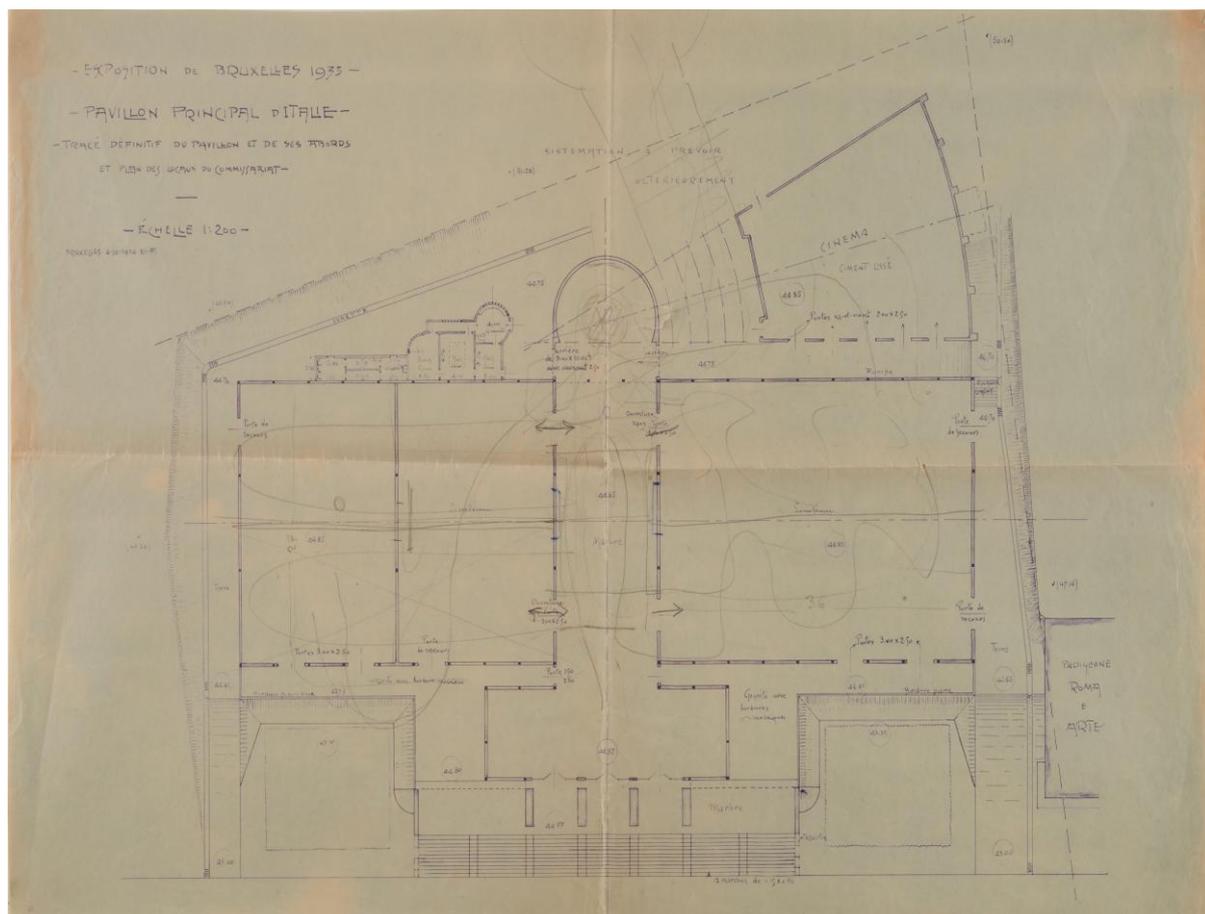
**51. Adalberto Libera, Mario De Renzi,  
Facciata della Mostra della Rivoluzione Fascista, Roma, 1932, ACS,  
fotografia AS0001.0003706.0001**



**52-53. Adalberto Libera, Mario De Renzi, Antonio Valente, fotografia della maquette del Padiglione  
Italiano all'Esposizione di Chicago del 1933,  
Fondo Fotografico Mario De Renzi, Accademia di San Luca, Roma, DR34.01  
DR34.02**

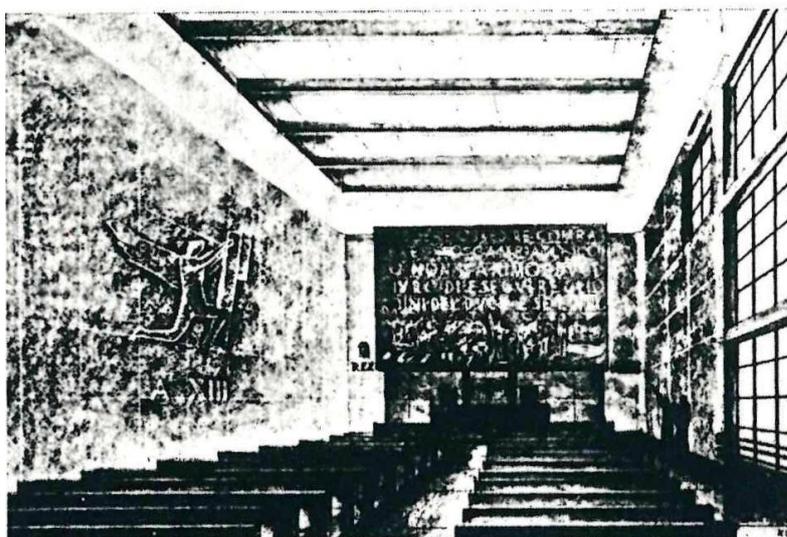


54-55. Adalberto Libera, Mario De Renzi, padiglione Littorio per l'Esposizione di Bruxelles, AGR, Bruxelles, Liasse 201, Chemise Italie, Pianta della copertura Sezione e fianco, rapp, 1:200



56. Adalberto Libera, Mario De Renzi, Pavillon Principal d'Italie, échelle 1:200, Bruxelles, le 4.10.1934

In alto a sinistra sembrerebbe intravedersi lo spazio destinato ai locali del Commissariato Generale e adibito, forse, anche a spazio espositivo  
Fondo Antonio Muñoz, Musei di Roma, Palazzo Braschi, GS.11004



57. Cesare Valle, ampliamento della Casa degli Italiani, 1935 circa, Rue de Livourne, Bruxelles. Si nota sulla sinistra la Vittoria di Guido Cadorin, Archivio Cesare Valle, Roma



58. Giuseppe Bottai tiene un discorso sul balcone della Casa degli Italiani a Bruxelles, nel cantiere in costruzione, 1935 circa, Archivio Bottai, Fondazione Arnoldo Mondadori, Milano, A08\_B58\_F01



59-60. Adalberto Libera, Mario De Renzi, Guido Cadorin, Sala centrale del Padiglione Littorio,  
 visione dal fondo della sala:  
 parete di sinistra, La Fondation des fasci  
 parete di fondo (verso l'ingresso): Vers Rome  
 parete di destra, L'Etat fasciste  
 in *La partecipazione dell'Italia*, 1935, p. 19



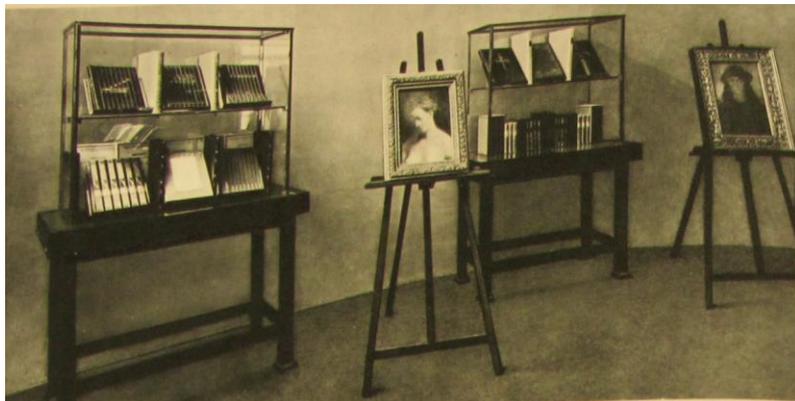
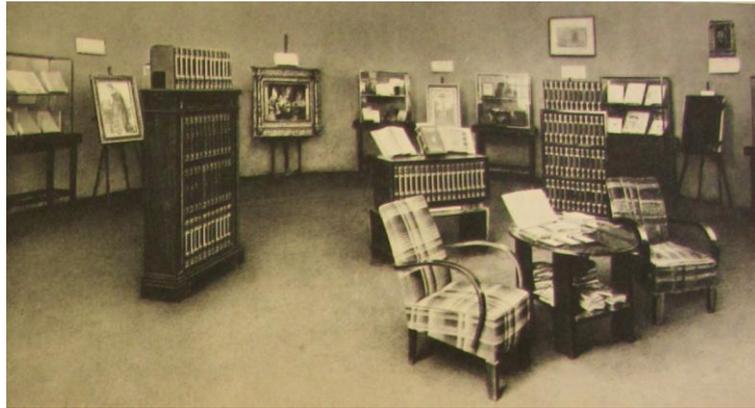
61-62. Adalberto Libera, Mario De Renzi, Guido Cadorin, Sala centrale del Padiglione Littorio,  
 visione verso il fondo della sala:  
 parete di destra: L'Etat fasciste (si intravede, nell'ingresso in alto a sinistra,  
 il mosaico di Casorati)  
 parete centrale (verso il fondo): La Victoire  
 in *La partecipazione dell'Italia*, 1935, p. 20



**63. Mario Sironi, Vittoria alata, cartone per l'affresco della composizione per la Città Universitaria, Roma, Aula Magna, 1935, cm 182x250 (Collezione Isolabella, Milano)**



64-65. Aleksandr Rodčenko, Varvara Stephanova, dall'album fotografico  
*La prima armata di cavalleria, 1935*, in *L'utopia della visione*, pp. 34 e 36



66-68. Padiglione Littorio, emiciclo, Sala dell'Istituto Poligrafico dello Stato, ordinata da Domenico Bartolini, in *La partecipazione dell'Italia*, pp. 35-36



**69-70. Felice Casorati, allestimento della “saletta Casorati” alla V Triennale del 1933, con il bassorilievo “La favola dell’architettura”, Fondo Fotografico della Triennale di Milano, stabilimento fotografico Crimella, TRN.V.02.041/042**



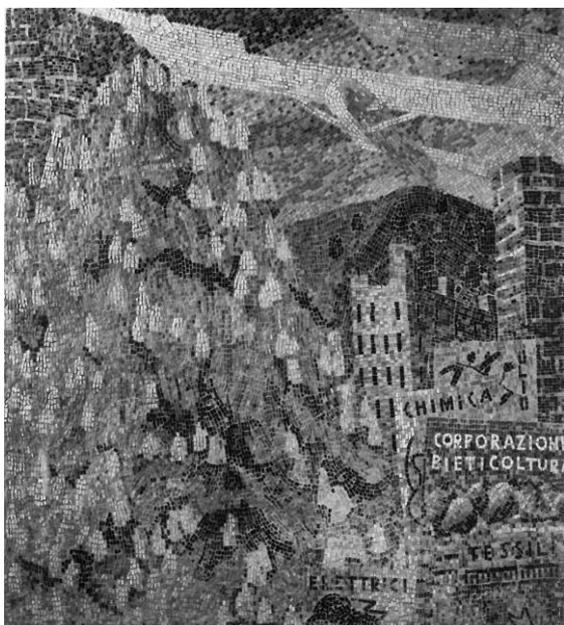
**71-73. Felice Casorati, Mosaico per la VI Triennale di Milano, 1936,  
Fondo Fotografico della Triennale di Milano, stabilimento fotografico Crimella,  
TRN.VI.18.1196/1197/1198**



74. Felice Casorati, mosaico *Le Corporazioni*, padiglione Littorio, sala delle Corporazioni (sinistra), 7m.x2m., in *La partecipazione dell'Italia*, p. 40



75-78. Giorgio Perissinotto (Peri), Alcune affiches pubblicitarie e di propaganda,  
 Collezione Salce, Museo Nazionale, Treviso  
 in alto a sinistra, in senso orario  
 1925, Fiera di Padova  
 1931-1932, Abano Terme  
 1929, Incontro atletico Ungheria Italia  
 1930, Giornata dell'O.N.B.



**79-81. Felice Casorati, alcuni particolari del mosaico dell'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles, 1935, fotografie Archivio eredi Casorati, Torino**

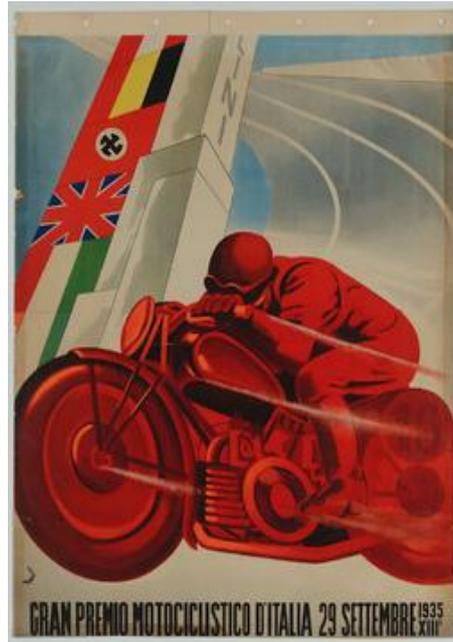


**82-84. Felice Casorati, fotografia della modella in posa utilizzata per il mosaico di Bruxelles, 1935, e un particolare della Maternità del mosaico realizzato per la VI Triennale di Milano (la prima e l'ultima fotografia provengono dall'Archivio eredi Casorati, Torino)**



**85. Daphne Maugham e Felice Casorati intenti a realizzare il mosaico per l'Exposition de Bruxelles, 1935, fotografia Archivio eredi Casorati, Torino, (ante maggio 1935)**





88-90. Giaci Mondaini, manifesti, Collezione Museo Salce, Treviso  
 dall'alto a sinistra in senso orario  
 1930: operai in tenuta da lavoro, 12454\_VE 37016  
 1935: Gran Premio motociclistico d'Italia, 2469\_VE 49485  
 1933: 14° Fiera di Milano, 12455\_VE 49493



**91-92. Giacì Mondaini**

**in alto: allestimento della sala VI Triennale di Milano, 1936,  
Archivio Fotografico della Triennale di Milano, TRN.VI.04.0271**

**in basso, fotomontaggio della Mostra del Tessile, Roma  
in Aurora Roscini Vitali, 2016**



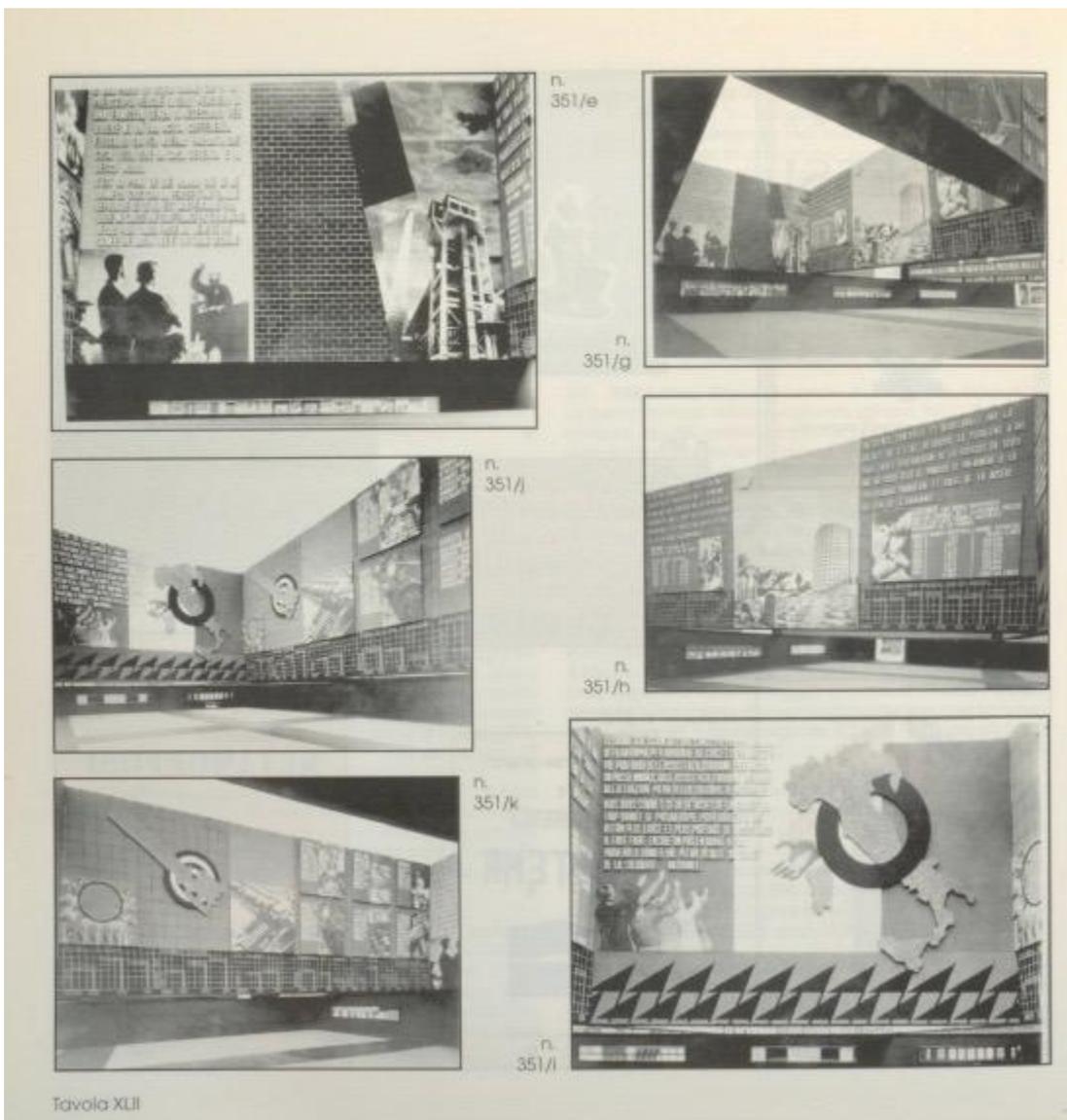
93. Padiglione Littorio, Sala delle Corporazioni, sinistra, con probabile fotomontaggio di Giaci Mondaini, in *La partecipazione dell'Italia*, 1935, p. 18



94. Padiglione Littorio, sala destra, Vinicio Paladini, Ente Opere Assistenziali, parete nord



95. Vinicio Paladini, particolare della parete nord, in *Vinicio Paladini*, 1997, p. 6



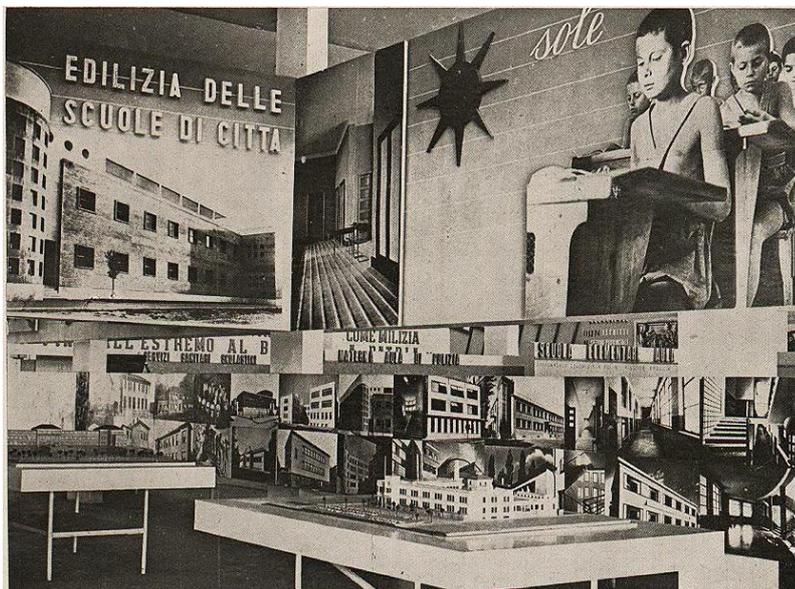
96. Vinicio Paladini, una selezione delle fotografie e dei fotomontaggi per la sala E.O.A. del padiglione Littorio, sala destra, in Vinicio Paladini, 1997, tavola XLII



96 a, b, c. Un esempio dei fotomontaggi sospesi dalla Sala di Vinicio Paladini, in Vinicio Paladini, 1997, tavola XLII



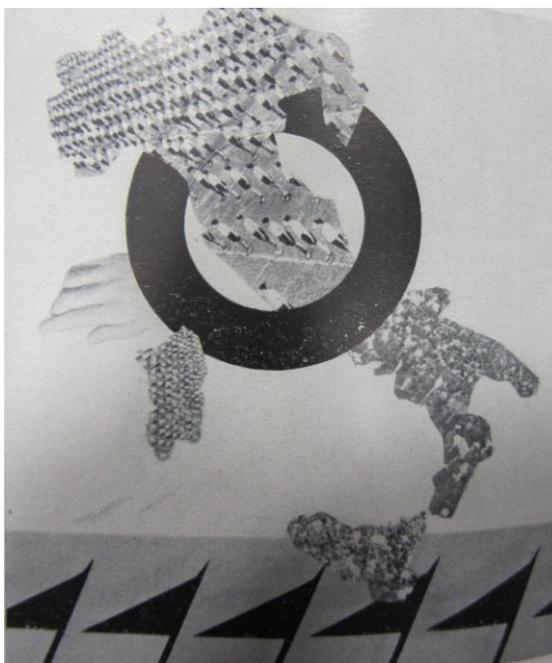
97. Vinicio Paladini, padiglione Littorio, sala E.O.A., parete est, fotomontaggio, in *La partecipazione dell'Italia*, 1935, p. 22



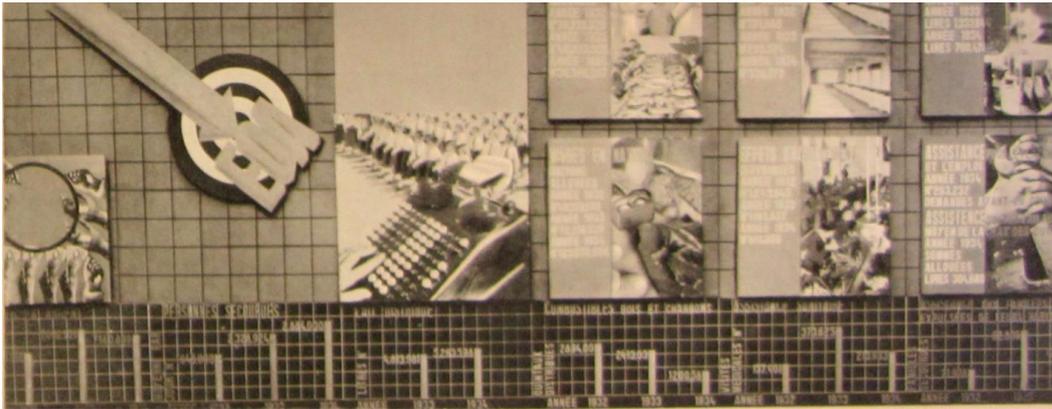
98. Vinicio Paladini, parete del Padiglione delle scuole, Mostra delle colonie estive, Roma, 1937 in *Aurora Roscini Vitali*, p. 459



99. Vinicio Paladini, padiglione Littorio, sala E.O.A., parete sud, fotomontaggio, in *La partecipazione dell'Italia*, 1935, p. 22



100. Vinicio Paladini, fotomontaggio “grafico delle opere assistenziali del Regime”, variante, in *L'Illustrazione Italiana*, maggio 1935, p. 776



101. Vinicio Paladini, padiglione Littorio, sala E.O.A., parete ovest, fotomontaggio, in *La partecipazione dell'Italia*, 1935, p. 21



102. Vinicio Paladini?, con l'intervento scultoreo di Vincenzo Fiordigiglio, padiglione Littorio, sala destra, O.N.M.I., parete nord?, in *La partecipazione dell'Italia*, 1935, p. 23



103. Vinicio Paladini?, con l'intervento scultoreo di Vincenzo Fiordigiglio, padiglione Littorio, sala destra, O.N.M.I., parete sud?, in *La partecipazione dell'Italia*, 1935, p. 24



104. Vinicio Paladini?, con l'intervento scultoreo di Vincenzo Fiordigiglio, padiglione Littorio, sala destra, O.N.M.I., parete est?, in *La partecipazione dell'Italia*, 1935, p. 24



105. Vinicio Paladini?, con l'intervento scultoreo di Vincenzo Fiordigiglio, padiglione Littorio, sala destra, O.N.M.I., parete ovest?, in *La partecipazione dell'Italia*, 1935, p. 23



106. Padiglione Littorio, sala destra, O.N.B, in *La partecipazione dell'Italia*, 1935, p. 25



107-108. Padiglione Littorio, sala destra, O.N.B,  
in La partecipazione dell'Italia, 1935, p. 26





111. Padiglione Littorio, sala O.N.D., parete nord,  
in *La partecipazione dell'Italia*, 1935, p. 29



112. Padiglione Littorio, sala O.N.D., parete est,  
in *La partecipazione dell'Italia*, 1935, p. 30



113. Padiglione Littorio, sala O.N.D., parete ovest,  
in *La partecipazione dell'Italia*, 1935, p. 29



114. Padiglione Littorio, sala O.N.D., parete sud,  
in *La partecipazione dell'Italia*, 1935, p. 30



115. Antonio Giuseppe Santagata, Bozzetto per la Sala delle Realizzazioni alla Mostra della Rivoluzione Fascista, 1932, in ASBCA, Faldone foto 4



116. Antonio Giuseppe Santagata, padiglione Littorio, Sala I.N.P.S., parete est?, in La partecipazione dell'Italia, 1935, p. 27



117. Antonio Giuseppe Santagata, bozzetto per la parete I.N.P.S. all'Exposition de Bruxelles, 1935, tecnica mista, in The Mitchell Wolfson Foundation, Miami, 84.5.37.000,



118. Antonio Giuseppe Santagata, fotografia del bozzetto con la Vittoria fascista, 1933-1935 circa, in ASBCA, faldone foto 3



119. Antonio Giuseppe Santagata, bozzetto medaglia commemorativa per l'Associazione Nazionale Mutilati e Invalidi di Guerra, 1934, in ASBCA, faldone foto 2



120. Antonio Giuseppe Santagata, padiglione Littorio, Sala I.N.P.S., parete ovest?, in La partecipazione dell'Italia, 1935, p. 28



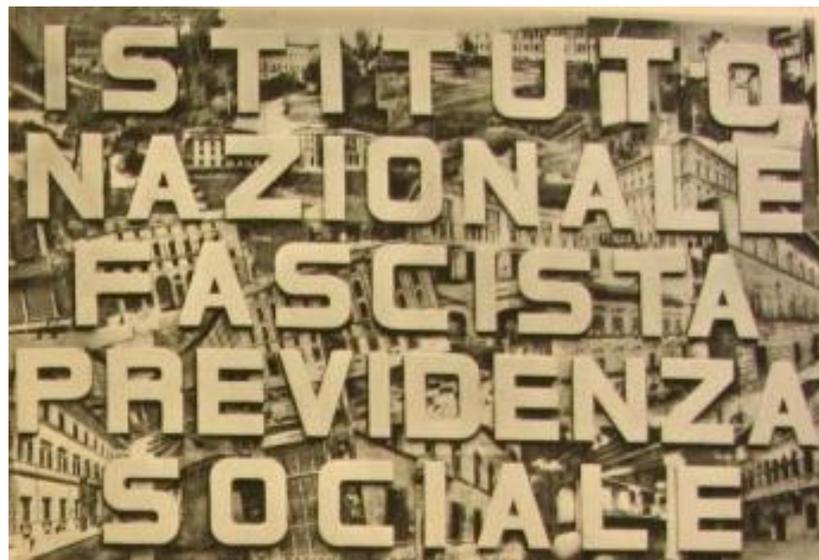
121. Antonio Giuseppe Santagata, bozzetto per la parete I.N.P.S. all'Exposition de Bruxelles, 1935, tecnica mista, in The Mitchell Wolfson Foundation, Miami, 84.5.38.000



122. Antonio Giuseppe Santagata, disegno per medaglia commemorativa, carboncino su carta, anni Trenta in ASBCA, faldone atto di nascita, schizzi



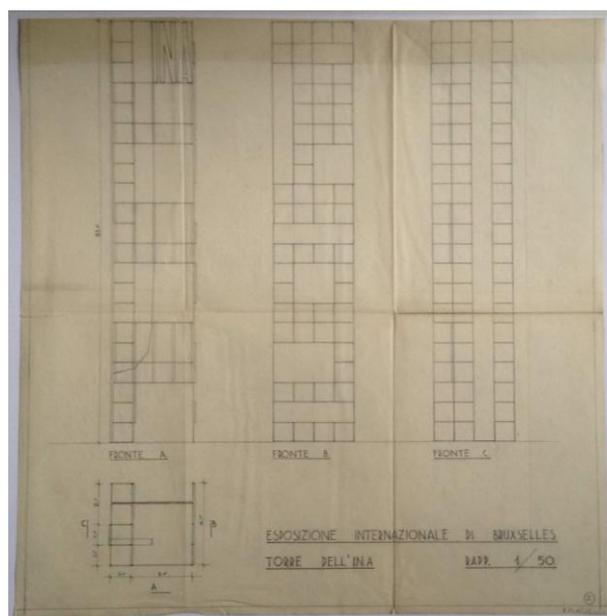
123. Antonio Giuseppe Santagata, padiglione Littorio, Sala I.N.P.S., parete nord?,  
in *La partecipazione dell'Italia*, 1935, p. 28



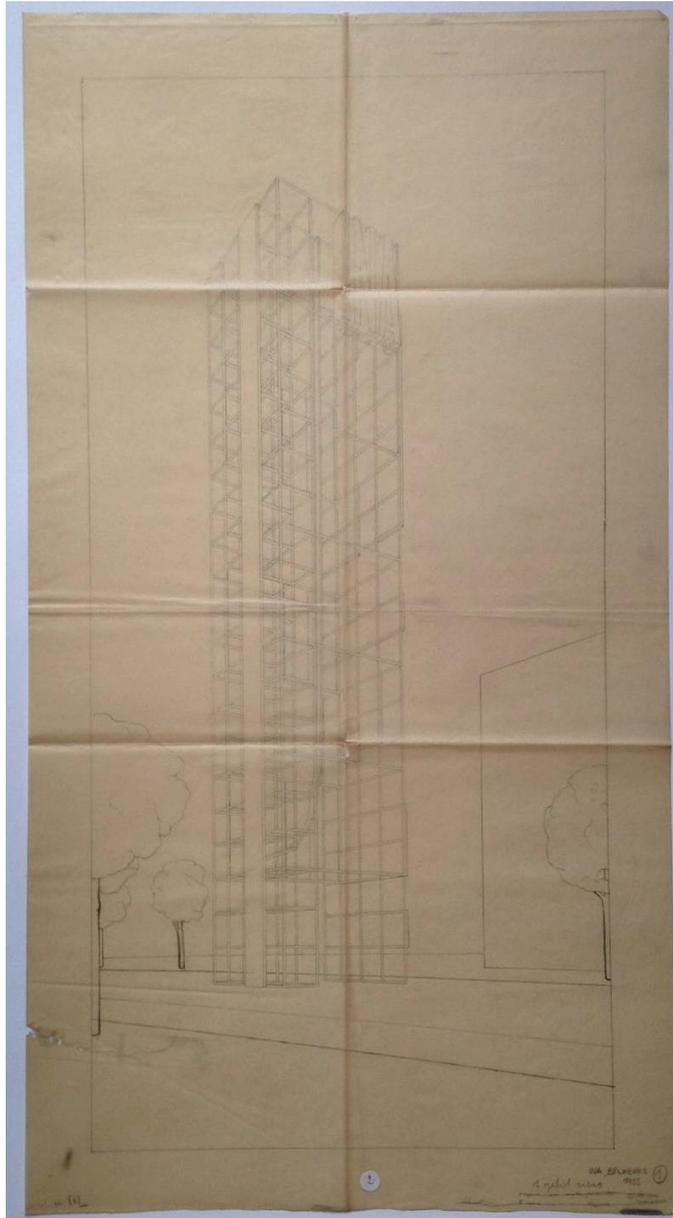
124. Antonio Giuseppe Santagata, padiglione Littorio, Sala I.N.P.S., parete sud?,  
in *La partecipazione dell'Italia*, 1935, p. 27



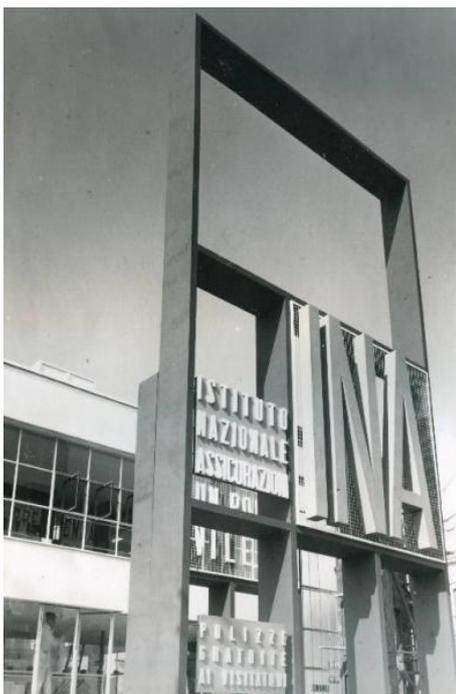
125. Padiglione Littorio, sala I.N.A., allestimento di Franco Albini, parete nord?,  
in *La partecipazione dell'Italia*, 1935, p. 41



126. Franco Albini, Esposizione Internazionale di Bruxelles, Torre dell'INA., pianta,  
rapp. 1:50, 1934-1935 circa?,  
Fondazione Franco Albini, Milano



**127. Franco Albini, Esposizione Internazionale di Bruxelles, Torre dell'I.N.A., 1934-1935 circa?,  
Fondazione Franco Albini, Milano**



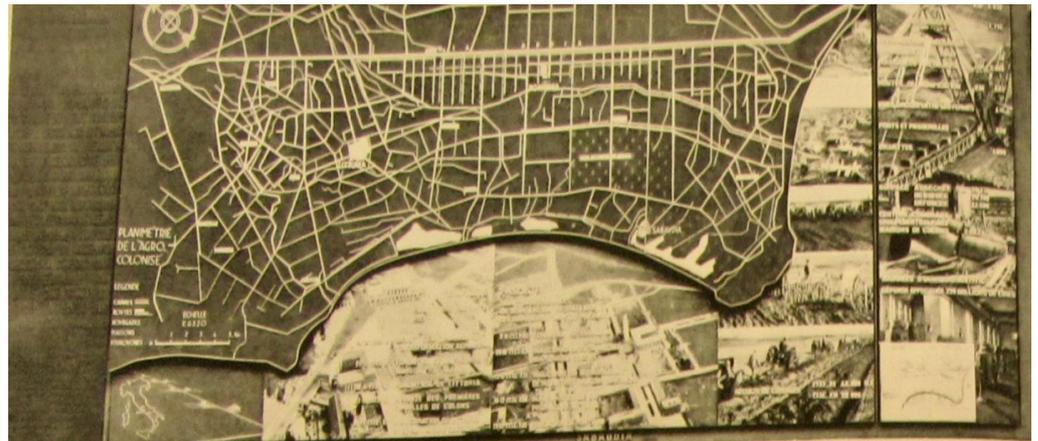
128-131. Franco Albini, Padiglioni I.N.A. per la Fiera Campionaria di Milano del 1933 (in alto a sinistra), del 1934 (in alto a destra) e del 1935 (in basso),  
Archivio Fotografico Fiera Campionaria di Milano



**132. Franco Albini, Padiglione I.N.A. per la Fiera Campionaria di Milano del 1935,  
Archivio Fotografico Fiera Campionaria di Milano**



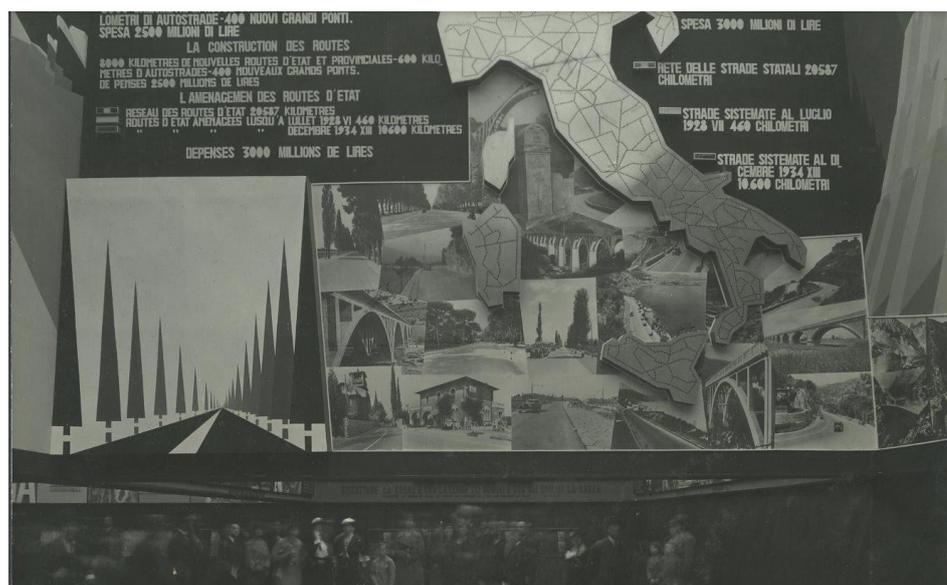
133-134. Padiglione Littorio, sala della Bonifica Integrale, Leonardo Palladini, pareti nord/sud (con interventi di Angelo Biancini, o verosimilmente Vincenzo Fiordigiglio), in *La partecipazione dell'Italia*, 1935, p. 31



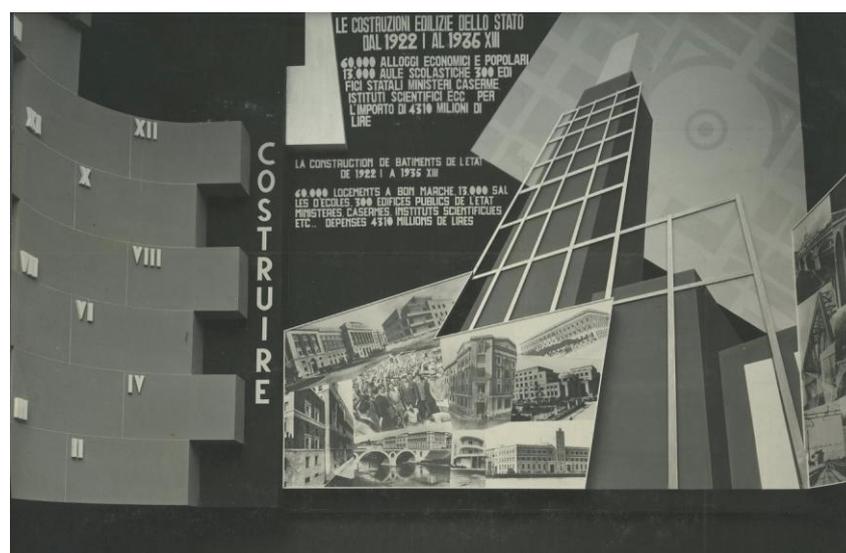
135-136. Padiglione Littorio, sala della Bonifica Integrale, Leonardo Palladini, pareti est/ovest in La partecipazione dell'Italia, 1935, p. 32



137-139. Attilio Calzavara, alcune opere grafiche per l'Opera Nazionale Balilla, 1932-1934, Fondazione Massimo e Sonia Cirulli, Bologna



140. Attilio Calzavara, Padiglione Littorio, sala delle Opere Pubbliche, fotografia dell'allestimento della parete nord, in Archivio Calzavara, The Mitchell Wolfson Foundation (Wolfsoniana), Genova



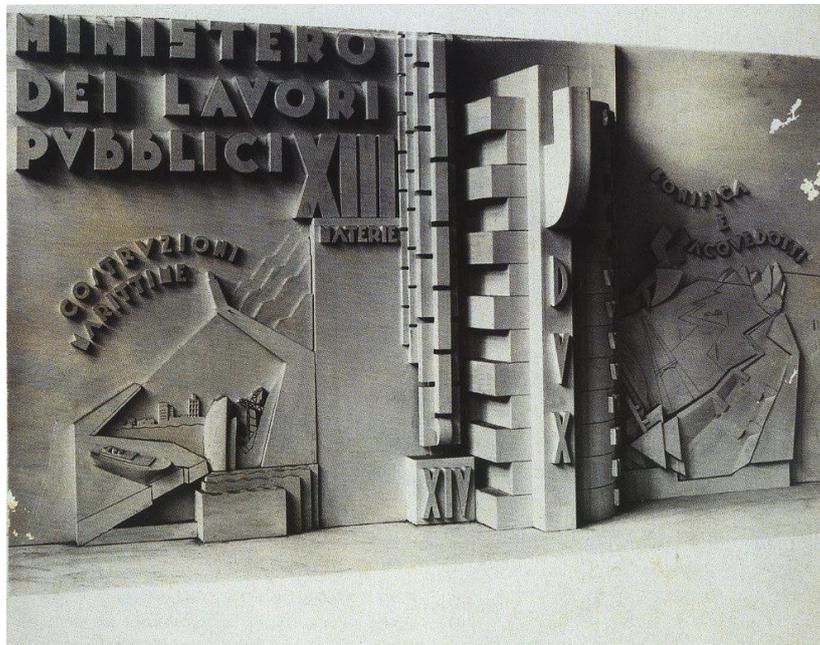
141. Attilio Calzavara, Padiglione Littorio, sala delle Opere Pubbliche, fotografia dell'allestimento della parete sud, in Archivio Calzavara, The Mitchell Wolfson Foundation (Wolfsoniana), Genova



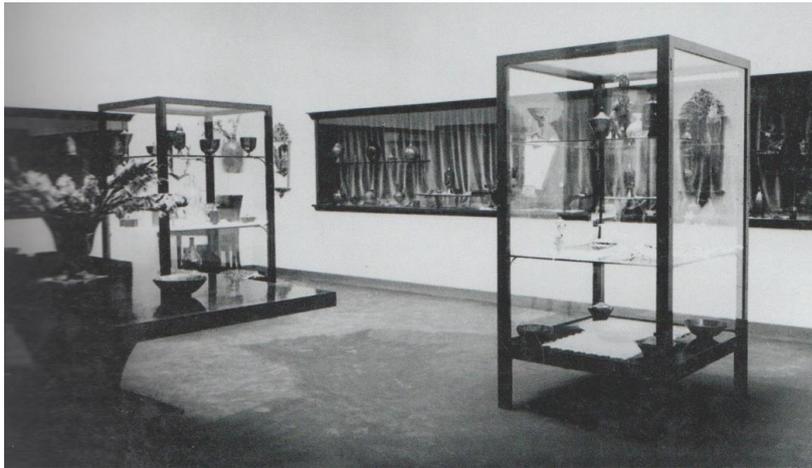
142. Attilio Calzavara, Padiglione Littorio, sala delle Opere Pubbliche, fotografia dell'allestimento della parete est, in Archivio Calzavara, The Mitchell Wolfson Foundation (Wolfsoniana), Genova



143. Attilio Calzavara, Padiglione Littorio, sala delle Opere Pubbliche, fotografia dell'allestimento della parete ovest, in Archivio Calzavara, The Mitchell Wolfson Foundation (Wolfsoniana), Genova



144-145. Attilio Calzavara, Padiglione Littorio, sala delle Opere Pubbliche, fotografia dei bozzetti dell'allestimento della sala (Ministero dei Lavori Pubblici), 1935 in Archivio Calzavara, The Mitchell Wolfson Foundation (Wolfsoniana), Genova



146. Giovanni Guerrini, Sala E.N.A.P.I., Esposizione Internazionale di Barcellona, 1929, in Aurora Roscini Vitali, 2016, p.367



147-148. Giovanni Guerrini, Allestimento della sala E.N.A.P.I. alla V Triennale di Milano del 1933, in Archivio Fotografico della Triennale, TRN.V.04.0146/0144



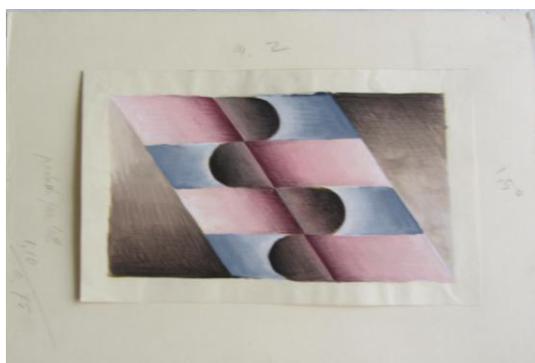
**149. Giovanni Guerrini, Allestimento della sala E.N.A.P.I. alla V Triennale di Milano del 1933, in Archivio Fotografico della Triennale, TRN.V.04.0145**



**150. Giovanni Guerrini, Allestimento della sala E.N.A.P.I. all'Exposition de Bruxelles 1935, in Archivio eredi Guerrini  
Sulle pareti tempere di Francesco Di Cocco**



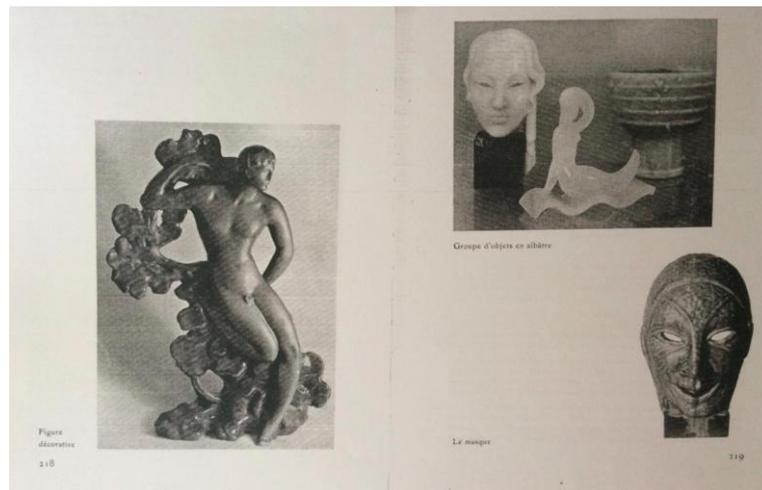
**151. Giovanni Guerrini, Allestimento della sala E.N.A.P.I. all'Exposition de Bruxelles 1935, in  
Archivio eredi Guerrini, Roma  
Sulle pareti tempere di Francesco Di Cocco**



**152-153. Giovanni Guerrini, progetti di tappeti disegnati per l'Esposizione di Bruxelles, 1935  
Archivio eredi Guerrini, Roma**



154. Una panoramica della sala E.N.A.P.I., in *La partecipazione dell'Italia*, 1935, p. 51



155. Alcune opere esposte nella sala E.N.A.P.I., in *Terres Latines*, pp. 218-219



156. Pavillon Vanderborcht, Salle de Jeux, in *Rapport Général*, 1935, p. 300



**157. Pavillon Vanderborght, Jardin d'hiver, in Rapport Général, 1935, p. 303**



**158. Pavillon du Bon Marché, Intérieur, in Rapport Général, 1935, p. 307**



**159-160. Francesco Di Cocco, riproduzione delle tempere della sala E.N.A.P.I.,  
in La partecipazione dell'Italia, 1935, pp. 50-52 (la tessitura e la ceramica)**



**161. Francesco Di Cocco, riproduzione delle tempere della sala E.N.A.P.I.,  
in Terres Latines, 1935, p. 220**