



162-163. Francesco Di Cocco, divertissements ascrivibili alla metà degli anni Trenta, gouaches, in Archivio Enrico Crispolti, cartella Fine anni Trenta

3.2. *Il volto antico del regime.*

Il Padiglione della Ville de Rome: l'inespresso desiderio di conquista, il nostalgico sguardo verso l'Impero

Al padiglione Littorio si contrapponeva, in un'infelice vicinanza geografica, il magniloquente ed eclettico padiglione di *Roma e Arte*³⁴⁹ (o, in alternativa, chiamato anche con il nome *Ville de Rome*, probabilmente per la sua contiguità con la filologica quanto anacronistica ricostruzione della vecchia città di Bruxelles, il *Vieux Bruxelles*³⁵⁰, figg. 164-166), l'edificio più stridente di tutta la sezione italiana, che vide cimentarsi nelle vesti di inedito progettista e architetto Antonio Muñoz (Roma, 1884-1960)³⁵¹.

349 *La partecipazione dell'Italia*, cit., p. 12: «La città di Roma volle avere all'Esposizione un suo speciale padiglione, che solo, fra tutti quelli della grande Mostra doveva durare nel tempo; esso fu donato con atto solenne dal Governatore Giuseppe Bottai ad Adolfo Max, Borgomastro di Bruxelles. L'edificio sarà dedicato a Museo, e sormontato dalla fatidica scritta S.P.Q.R., rimarrà ricordo perenne della partecipazione italiana». Proprio la sua originaria destinazione museale spinse inizialmente gli organizzatori belgi a prospettare, durante il periodo di apertura dell'esposizione, il pagamento di un biglietto supplementare e cumulativo per visitare il padiglione *Rome et Art* e la mostra *Cinq siècles d'art Bruxellois*. In tal senso è eloquente lo scambio epistolare rinvenuto in AGR, Inv. T183, Liasse 122, in particolare la lettera del 27 settembre 1934 inviata da Volpi di Misurata al Commissariato Generale belga: «Caro Amico, [...] Io credo che il biglietto cumulativo per l'ingresso al vostro Padiglione di Arte Antica ed alla nostra piccola raccolta nel Padiglione Roma ed Arte, complicherebbe molto: mentre la ringrazio di avere attirato la mia attenzione sulla necessità di limitare l'accesso del pubblico specialmente nelle giornate di grande folla popolare, vedrò come si potrà prevedere».

350 La costruzione del *Vieux Bruxelles*, avvenuta per incarico e con la consulenza scientifica della Société Royale d'Archéologie de Bruxelles, rappresentava un *mélange* architettonico e artistico. Guido Artom, *La grande Esposizione di Brusselle*, in «La Tribuna», 17 aprile 1935, p. 3: «Ma l'attrazione maggiore è certo quella del Vieux-Bruxelles. Che cosa sarà mai questo Vieux-Bruxelles? Niente altro che una ricostruzione: ma così perfetta e così completa che il visitatore passeggiando per quelle viuzze o stando in quelle piccole piazze dovrà credere d'essere un suo antenato. Insomma, fra Place St. Lambert e l'Avenue du Gros Tilleul è nata un'altra città, anzi è rinata la capitale del XVIII secolo con le sue strade, le sue chiese, i suoi palazzetti, le sue case. I grandi alberi che vi si sono abilmente inseriti e i corsi d'acqua (ricostruzione della Senne) che vi si sono sapientemente formati, aggiungono suggestione a suggestione. Questa è la mecca del pittoresco, il paradiso dell'uomo romantico [...]. Tanti quadretti fiamminghi! Una bazza per i turisti-fotografi! [...] Ci sarà un insediamento del Borgomastro, un ritorno dalla caccia di Carlo di Lorena, l'arrivo del Duca di Malborough e quello del Re di Napoli a fianco del Principe di Piemonte». Alcuni disegni del *Vieux Bruxelles* sono contenuti in AGR, Liasse 2; sempre in AGR, Liasse 5, Chemise "Comité des fêtes du Vieux Bruxelles". Alcuni bozzetti per manifesti dell'artista Anto Carte, nonché una descrizione del *Vieux Bruxelles*, sono visibili in Garnier, George, *Le Vieux Bruxelles*, in «L'Illustration», 1935, pp. 4-10. La costruzione venne affidata agli architetti J. De Lange e F. Blockx, autori anche del padiglione della Palestina.

351 Per una biografia sintetica di Muñoz si veda, Catini, Raffaella, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 77, 2012, *ad vocem*. Dopo il conseguimento della laurea in Lettere e una formazione all'estero, Muñoz si avviò ben presto alla pubblicazione di numerosi contributi

«Uomo di regime, è ricordato a seconda dei casi – come storico, poeta, pittore e artista, restauratore, archeologo, urbanista, alto funzionario statale, docente e, molto spesso, genericamente come architetto. Letterato di formazione, in realtà Antonio Muñoz fu un dilettante sia dell’architettura che dell’archeologia; eclettico negli interessi e nelle predilezioni e di vasta cultura generale, fu autodidatta nelle materie estranee alla propria formazione; diligentissimo funzionario e infaticabile servitore dello Stato, fu un abile manipolatore di idee altrui. La più radicale trasformazione archeologica e monumentale che Roma abbia mai conosciuto fu, quindi, nelle mani di un uomo che sulla carta non possedeva né le capacità tecniche né quelle scientifiche e culturali per affrontare un simile compito. Al di là delle sue personali e incontestabili compromissioni politiche, tuttavia proprio questa mancanza di specializzazione e il suo velleitarismo culturale – uniti ad indiscusse doti organizzative [...] sembrano essere le ragioni del suo successo professionale»³⁵².

Personalità di grande cultura, dalla precoce e profonda formazione classica, dagli interessi variegati e molteplici, ingenerosamente connotato come dilettante dalla definizione *tranchante* di Paola Porretta, e ignorato lungamente da molta della storiografia per il suo impegno come architetto³⁵³, Muñoz

e all’attività dell’insegnamento universitario, che fu costretto a lasciare per imposizione della famiglia, ripiegando su ruoli altrettanto importanti nella Soprintendenza di Roma, occupandosi di interventi di emergenza, studio e tutela dei monumenti ed estendendo, sotto il fascismo, la sua attività anche alla sistemazione urbanistica di Roma. Sul suo ruolo all’interno del Governatorato si veda l’accurata ricostruzione di Bellanca, Calogero, *La direzione della X Ripartizione Antichità e Belle Arti del Governatorato*, in Antonio Muñoz, *La politica di tutela dei monumenti durante il Governatorato*, L’Erma di Bretschneider, Roma 2003, pp. 139-169; e sulle modalità operative del Sovrintendente si veda ancora Bellanca, Calogero, *Antonio Maria Colini, Antonio Muñoz e il Governatorato*, in *Rendiconti*, Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Serie III, Vol. LXX, Anno Accademico 1997-1998, Tipografia Vaticana, Città del Vaticano 2000, pp. 27-34.

352 Porretta, Paola, *Antonio Muñoz e via dei Fori Imperiali a Roma*, in «Ricerche di Storia dell’Arte», n. 95, 2008, pp. 31-32.

353 Bellanca, Calogero, *Antonio Muñoz. La politica di tutela dei monumenti durante il Governatorato*, cit., pp. 19-20: «Nello stesso tempo, mentre continua l’attività di studio e di pubblicazione dei lavori condotti, incrementa un altro aspetto, meno conosciuto, della sua operosità: quello di “architetto autodidatta”. Si tratta d’esperienze diverse e distribuite nel tempo, variamente ubicate»; cfr. anche Betti, Fabio e Raimondi, Maria Gloria, *Inedite testimonianze grafiche dell’attività di Antonio Muñoz conservate presso il Museo di Roma (Gabinetto Comunale delle Stampe)*, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», n.s., XX, 2008, pp. 147-184. Nicoloso, Paolo, *Mussolini architetto*, cit., pp. 38-39: «Muñoz, ispettore generale delle Antichità e belle arti del Governatorato, è, a giudizio di Antonio Cederna, il “regista” del più vasto teatro di demolizioni della storia moderna”. L’archeologo, figura molto vicina al duce, scrive che: “nella grande opera di

rimane tuttora una figura atipica e difficilmente afferrabile, e il suo composito lavoro per Bruxelles 1935 ne restituisce e ne riassume tutta la complessità.

Sicuramente architetto autodidatta (ottenne una laurea *honoris causa* al Politecnico di Praga nel 1940), proprio a partire dagli anni Trenta, in coincidenza con il nuovo incarico romano di sovrintendente delle Antichità e Belle Arti della X Ripartizione del Governatorato Capitolino, fu in grado di approfondire, alternare e accompagnare ai suoi studi, alle sue pubblicazioni e conferenze e ai suoi scavi e interventi di manutenzione archeologica, l'attività di progettazione di costruzioni di vario genere che, come quella di Bruxelles, avrebbero dovuto durare nel tempo³⁵⁴, come dimostrava anche l'impiego di

trasformazione di Roma, [...] la volontà di Benito Mussolini agisce in pieno: è quella che vigila, consiglia, comanda».

354 Il Padiglione di *Roma e Arte*, donato con cerimonia solenne alla città di Bruxelles il giorno dell'inaugurazione della sezione italiana, era inizialmente destinato a rimanere sul sito di Heysel a memoria sempiterna dei rapporti italo-belgi; in realtà, per incuria, vetustà estetica, l'edificio venne abbattuto alla fine degli anni Quaranta. Si legga soprattutto il fondamentale contributo di Platton, Roger, *Le Heysel. D'Hier à aujourd'hui*, avril 1977-novembre 1978, s.l., copia anastatica, p. 141: «Une autre construction que son armature légère ne semblait pas destiner à un lointain avenir, l'ex-pavillon de la ville de Rome, se maintiendra jusqu'au 1949. Il se dressait, rapidement vétuste et délabré, à l'emplacement des installation actuelles de la brigade canine de la police de Bruxelles et fut utilisé, jusqu'à sa disparition, comme dépôt de matériel par les services de la ville. Les boulevards et avenues avaient conservé, eux aussi, leur brillante parure que les années n'allaient que rendre plus attrayante encore. Leurs plantation seront en pleine maturité en 1958 puisque la plupart des artères créées en 1935 seront maintenues et utilisées comme telles». Nei documenti rinvenuti nell'Archivio Storico Capitolino (ASC), Ripartizione X Antichità e Belle Arti (ABA), classe 1. Direzione, sottoclasse 6. Mostre d'arte. Esposizione di Bruxelles. Titolo 17, classe 1, sottoclasse 6, busta 124, fascicolo 2, si evince che il Governatorato di Roma versò una cifra al Commissariato italiano di trecentomila lire per contribuire alle spese del padiglione: Roma 22 aprile 1935 XIII, dattiloscritto su carta intestata Commissariato Generale per l'Italia, Esposizione Universale e Internazionale Bruxelles 1935, inviato a Bottai da Volpi di Misurata: «Caro Bottai, Il Comm. Prof. Muñoz mi comunica che hai già dato l'ordine perché siano versate al Commissariato dell'Esposizione di Bruxelles Lit. 300.000, quale contributo del Governatorato per la costruzione del Padiglione di Roma. Mentre ti ringrazio della sollecitudine con la quale hai voluto occuparti di questo versamento, ti prego di voler disporre perché il mandato relativo alla somma suddetta sia intestato al Conte Carlo Connestabile della Staffa, Via Quattro Fontane, 143, nella sua qualità di mio Segretario per la detta Esposizione. Cordialmente credimi, Volpi». Lettera del 2 maggio 1935/XIII (originale prot. 1977 del 25 aprile 1935). Oggetto: Contributo per costruzione del Padiglione di Roma all'Esposizione Universale e Internazionale di Bruxelles: «Premesso che è imminente l'inaugurazione dell'Esposizione Universale e Internazionale di Bruxelles alla quale l'Italia ha partecipato con la costruzione di parecchi padiglioni; Che uno di questi è dedicato alla città di Roma la quale invierà molteplici opere d'arte dei suoi Musei; Che una sala del Padiglione, sotto l'Augusta direzione di S. A. Reale il Principe di Piemonte, sarà dedicata ai ricordi di Casa Savoia con le Fiandre; Che si è determinato di offrire, al termine dell'Esposizione, tale edificio alla Città di Bruxelles quale conferma dei sentimenti fraterni che legano le due Capitali; Che si reputa, pertanto, opportuno contribuire alla costruzione di tale padiglione; Il Governatore

materiali durevoli³⁵⁵. Le sue competenze e la sua posizione ministeriale gli fornirono le chiavi d'accesso privilegiate per entrare, attraverso la sua autorità e le sue qualità intellettuali, nelle grazie del regime e al servizio di Mussolini, diventando il "consigliere urbanistico" privilegiato del duce, al quale fornì l'avallo scientifico per la scriteriata operazione dello "sventramento" della capitale romana.

L'impegno architettonico di Muñoz, che non si risolse mai solo e soltanto in un'attività amatoriale e trascurabile come molta della critica recente aveva indicato, fu dunque un'occupazione autenticamente integrata, seppur collaterale, al suo lavoro di ricerca e di pianificazione degli interventi di recupero e manutenzione dei monumenti, delle campagne di scavo, dell'interesse per il futuro urbanistico e architettonico di Roma, che portò avanti sicuramente con difficoltà ma con notevoli soddisfazioni personali³⁵⁶ (figg. 167-168).

delibera che venga accordato un contributo di £300.000 per la costruzione del Padiglione di cui in narrativa».

Busatti, Piero, *L'inaugurazione dei padiglioni italiani*, in «Il Lavoro Fascista», 11 maggio 1935, pp. nn.; s.a., *La più grandiosa mostra dell'Italia Fascista*, in «La Gazzetta di Venezia», 12 maggio 1935, p. 3: «Nel pomeriggio [...] ha avuto luogo con eccezionale solennità la cerimonia della consegna del Padiglione di Roma al Borgomastro di Bruxelles da parte del Governatore di Roma on. Bottai. Il Re Leopoldo, rientrato espressamente dall'Italia per assistere alla cerimonia della consegna, che varrà a rafforzare sempre più i legami tra il Belgio e l'Italia, è giunto all'Esposizione ricevuto dal R. Ambasciatore d'Italia, da S.E. Bottai e dal conte Volpi di Misurata e salutato dalle acclamazioni entusiastiche di numerosissima folla. Entrato nel padiglione di Roma, il Sovrano si è soffermato dinanzi alla storica lupa capitolina d'argento che il Governatore di Roma ha offerto al Borgomastro della città. Il dono simbolico è accompagnato da una pergamena miniata». Si veda anche s.a., *Le Pavillon Rome et art*, in «La Flandre Libérale», 10 mai p. 2 col. 4; F. Demany, *La participation italienne*, in «Le Soir», 11 mai 1935, p. 2, col. 2-3, et p. 3; s.a., *La section italienne a l'Exposition*, in «La Libre Belgique», 9 mai 1935, p.3, col.6; s.a., *La journée de samedi à l'Exposition. La remise officielle du pavillon de Rome à la Ville de Bruxelles*, in «La Nation Belge», 12 mai 1935, p.7 col. 5-7; s.a., *L'Italie a l'Exposition de Bruxelles*, in «La Dernière Heure», 11 mai 1935, p. 1, col.2; s.a., *Le gouverneur de Rome à Bruxelles*, in «La Dernière Heure», 11 mai 1935, p. 3, col.2.

355 Stiévenard, Armand, *Rapport Général*, cit., p. 142: «La construction, faite pour durer et protéger contre toute injure du dehors les précieuses collections artistiques qu'elle abritera, est toute d'acier et de béton. Elle repose sur une épaisse semelle de béton armé au-dessus de laquelle un carrelage en briques forme le pavement des salles; ces briques sont posées sur champ, en arête de poisson, dispositif romain encore utilisé dans nos jours dans la campagne de l'Italie centrale. Des poutrelles de fer forment la carcasse du bâtiment; les montants verticaux sont incorporés dans la semelle de béton armé qui forme paroi externe; la toiture est une terrasse également en béton armé percée de larges lanternaux. Les parois internes sont en briques de Boom à vif».

356 Si veda l'interessante saggio ricostruttivo di Bellanca, Calogero, *Antonio Muñoz. La politica di tutela dei monumenti durante il Governatorato*, cit., in particolare il capitolo *L'attività come architetto*, pp. 215-238. Della sua attività come architetto si ricordano

Quello belga fu il primo e unico edificio che l'architetto realizzò all'estero, con molta probabilità su sollecitazione del Governatore di Roma (forse Francesco Boncompagni Ludovisi, che rimase in carica fino al 23 gennaio 1935, cedendo il proprio posto a Giuseppe Bottai) e anche per la sua posizione amministrativa all'interno del Governatorato.

Ma, al di là delle possibili e naturali implicazioni politiche, tale commissione architettonica sembrava adeguarsi e riflettere perfettamente soprattutto le teorie elaborate da Muñoz nel campo del restauro archeologico e del ripristino in stile nell'ambito della città moderna; concetti che erano già stati elaborati nei primi anni Trenta e confluiti nella conferenza del 1931 tenutasi ad Atene per la Settimana Italiana della Cultura, dal titolo *Les monuments antiques dans l'ambiance de la ville moderne*. Con queste scultoree parole si esprimeva Muñoz a proposito della convivenza tra architettura e archeologia nella città moderna, quasi prevedendo l'imminente impegno belga: «Dans toutes les villes d'origine antique, où le passé a laissé subsister des édifices ou des groupes d'édifices, un problème se pose: comment harmoniser les constructions anciennes avec l'ambiance moderne? [...] Faut-il créer autour des monuments antiques une ambiance particulière qui les isole de la vie moderne, à l'instar d'objets précieux dans une vitrine; ou bien est-il préférable d'aménager autour d'eux, avec sagacité, une zone de transition qui rende le contraste moins sensible, par exemple au moyen d'arbres et de plantes? Faut-il laisser tout alentour la solitude et le silence, en faisant passer à distance les grandes artères nouvelles; ou bien, suivant une conception diamétralement opposée, faut-il en faire, au contraire, le centre des nouvelles places et le fond des nouvelles rues, de sorte que le passant qui parcourt celles-ci même rapidement, soit pour ainsi dire contraint d'y jeter les yeux et d'oublier [...] les sollicitations de la vie moderne, pour entendre malgré lui les grandes voix du passé?»³⁵⁷. A queste

soprattutto: le tombe del principe Eugenio Ruspoli (S. Maria in Aracoeli, 1928), del generale Armando Diaz (S. Maria degli Angeli, 1928), del pittore Antonio Mancini (SS. Bonifacio e Alessio, 1940) e due tombe gentilizie al Cimitero del Verano; i rifacimenti monastici e liturgici, come il collegio *Russicum*, la casa degli esercizi spirituali a Borgo Santo Spirito, l'ampliamento del convento di S. Sabina, l'adattamento dell'oratorio di San Paolo alla Regola (1931), la Cappella del Sacramento in Sant'Alessio.

³⁵⁷ Muñoz, Antonio, *Les monuments antiques dans l'ambiance de la ville moderne. L'exemple de Rome*, in «Mouseion», septième année, vol. 21-22, n. I-II, 1933, pp. 117-122.

domande il sovrintendente forniva una risposta piuttosto ampia e ambigua che avrebbe dovuto favorire auspicabilmente la contestualizzazione degli interventi sulla base delle differenti necessità e circostanze contingenti; il suo discorso infatti si concludeva con queste affermazioni: «Il est clair qu'on ne peut adopter un système unique, car les diverses localités et les constructions surgies au cours des siècles passés et cependant dignes de respect, posent dans chaque cas des conditions différentes. En outre, il faut tenir un juste compte de la différence entre les monuments vivants et les monuments morts. Autour des premiers, l'aménagement est éminemment subordonné au but auquel ils servent; pour les derniers, un aménagement d'un caractère surtout archéologique peut se montrer plus approprié»³⁵⁸.

In particolare, proprio nella città di Roma e anche attraverso l'operato di Muñoz, veniva condotta la più grande iniziativa volta a trasformare inesorabilmente l'aspetto della Capitale, in cui lo sfruttamento dell'archeologia a fini estetici e strumentali da parte del regime esercitava una profonda influenza a livello nazionale e internazionale, in particolare nella prima metà degli anni Trenta, diffusa attraverso gli organi ufficiali delle riviste, delle Università e delle Soprintendenze³⁵⁹. In senso lato tale considerazione conduce anche alla ricerca della legittimazione del potere da parte del regime e che costituisce il “rovescio della medaglia” dello stile mussoliniano, completamente contrapposto a quello evidenziato nel padiglione Littorio:

358 Idem, p. 120.

359 Si veda l'efficace interpretazione della storia archeologica e degli intellettuali del settore durante il fascismo di Manacorda, Daniele, *Per un'indagine sull'archeologia italiana durante il ventennio fascista*, in «Archeologia Medievale. Cultura, materiali, insediamenti, territorio», IX, 1982, pp. 443-477. In particolare alle pp. 476-477, a proposito della convenienza della scelta dell'archeologia e delle diverse “epoche” archeologiche lo studioso afferma: «L'aspetto “annalistico” di queste scelte non va sottovalutato: occorre infatti tenere ben presente quella periodizzazione interna al ventennio fascista [...] che, oltre ad aver avuto riflessi evidenti sul complesso delle istituzioni del regime, si è tradotta in orientamenti e comportamenti via via diversi anche nel campo culturale. Ciò vale sia sul piano dei settori di intervento – si pensi alla Romanità, della “Roma onde Cristo è Romano”, dell'Imperialismo (Roma e Cartagine), della Razza – sia sul piano militante del ruolo dell'intellettuale, per il quale gli anni '30 rappresentano certamente un momento di definizione più compiuta dell'intellettuale nel “regime” reazionario di massa. [...] Si tratta di mettere in luce il risvolto operativo, archeologico, di quella adesione ideologica che il classicismo italiano dette alla politica imperiale fascista. Non entra tanto nel conto l'impresa d'Etiopia (pur non priva di risvolti “archeologici”; si pensi al furto dell'obelisco di Axum), quanto la gestione in regime fascista delle colonie e dei possedimenti ereditati dall'Italia liberale».

quello del ritorno e del recupero dell'antico, che conviveva in precario equilibrio con quello più spiccatamente moderno sperimentato negli altri edifici eretti per l'esposizione, e su cui la letteratura, sia italiana sia internazionale, si è copiosamente profusa³⁶⁰.

La rappresentazione del tema coloniale, poi, rivestiva, in un periodo politicamente delicato per l'Italia come quello alla metà degli anni Trenta, un'importanza cruciale ed emblematica anche nella modalità con la quale il regime si approcciava alla sua traduzione artistica e propagandistica; come ribadisce la studiosa Nadia Vargaftig, «[...] la campagne d'Éthiopie des années 1935-1936 constitue de ce point de vue un tournant dans la propagande du régime. La conquête tant attendue, l'humiliation d'Adou enfin lavée, et la proclamation de l'Empire permettent à l'Italie de Mussolini d'entrer dans sa phase impériale»³⁶¹.

360 Tra i contributi belgi si distinguono gli studi e numerosi studi multi e transdisciplinari di Nelis, Jan, *Italian fascism and culture: some notes on investigation*, in «HAOL», n. 9, 2006, pp. 141-151; Nelis, Jan, *La romanité («romanità») fasciste: Bilan des recherches et propositions pour le futur*, in «Latomus», vol. 66, n. 4, 2007, pp. 987-1006; Nelis, Jan, *La "Fede di Roma" nella modernità totalitaria fascista. Il mito della romanità e l'Istituto di studi romani tra Carlo Galassi Paluzzi e Giuseppe Bottai*, in «Studi Romani», vol. 58, n. 1-4, 2010, pp. 359-381; si veda anche l'interpretazione di Falasca Zamponi, Simonetta, *The Myth of Rome*, in *The Fascist Spectacle*, cit., pp. 90-95 la quale, pur confermando un'attività regolare e secolare di appropriazione del mito romano nei vari periodi storici, manifesta un'ambiguità nell'operazione fascista: «The ambivalent nature of the regime's references to Rome, however, permitted different interpretations of the myth to coexist, thus enlarging the chances of popular identification with fascism. Ambiguity paved the way for the normalization of fascism's values as represented in the regime's version of the semantically rich Roman myth». Si veda anche l'importante contributo di Manfren, Priscilla, *Romanità panmediterranea e archeologia a sostegno della restaurazione fascista dell'impero*, in *La rivista illustrata del Popolo d'Italia. Scritti d'arte e grafica in una rivista di regime (1923-1943)*, Scripta, Verona 2016, pp. 111-116.

361 Per un'acuta analisi comparata con il regime salazarista si veda Vargaftig, Nadia, *Les expositions coloniales sous Salazar et Mussolini (1930-1940)*, in «Vingtième Siècle», a. IV, n. 108, 2010, pp. 39-52; cit. p. 48. Alle pp. 45-46 si sottolinea: «Le choix architectural de l'Italie à Paris adopte la même conception historique de la colonisation, en allant chercher les racines de l'expansion italienne dans un autre "âge d'or": "Dans notre domaine libyen, l'Italie a eu le bonheur de rencontrer de magnifiques vestiges de l'époque romaine. C'est la période qui est l'essence même de notre âme nationale, celle qui, encore aujourd'hui et avec une vivacité que les siècles n'ont même pas effleurée, fait naturellement vibrer notre peuple". Le bâtiment principal de la section [all'Exposition Coloniale di Parigi del 1931], oeuvre de l'architecte Armando Brasini, membre de l'Académie royale d'Italie, consiste en une reproduction très approximative de la basilique de Septime Sévère à Leptis Magna, en Tripolitaine – manière explicite d'affirmer le retour de l'Italie en Afrique, après deux mille ans d'absence. Le pavillon de Rhodes fait référence au temps des croisades et permet de souligner la dimension chrétienne de la colonisation, rendant hommage au "caractère" à la fois guerrier et civilisateur de la Rhodes des Chevaliers en face de la menace qui pesait sur l'Europe chrétienne au 15e siècle. Rhodes et

La nostalgica affermazione delle glorie imperiali attraverso il ripristino archeologico andava indissolubilmente a sovrapporsi al desiderio di conquista che Mussolini stava faticosamente riscattando attraverso la campagna in Etiopia, cui si aggiungeva un'atavica appropriazione del passato da parte del fascismo, declinata anche in senso coloniale ed espressa in alcune esposizioni precedenti a quella di Bruxelles. Perseguendo la strada del classicismo architettonico, corrente presente anche all'interno dell'Esposizione³⁶², il padiglione di *Roma e Arte* era sicuramente più assimilabile, concettualmente e stilisticamente, a quelli, altrettanto pesanti e magniloquenti, brasiniani realizzati per l'*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels* di Parigi nel 1925³⁶³ e per l'*Exposition Coloniale Internationale*, anch'essa

les îles du Dodécanèse ont en effet été conquises par l'Italie à l'occasion de la guerre italo-turque de 1911-1912, en même temps que la Libye. Le message historique et politique est explicite: cinq siècles plus tard, l'histoire se répète, le christianisme l'emporte sur l'Islam et l'Italie revient à Rhodes».

362 Stiévenard, Armand, *Rapport Général*, cit., pp. 141-142: «Le Palais de la Ville de Rome était le seul qui se prévalait d'une architecture se rapprochant des conceptions classiques, tout au moins pour son aspect extérieur, car pour son édification les procédés les plus modernes avaient naturellement été utilisés. Rappelons que, offert à la capitale italienne à la capitale belge, il doit survivre à l'Exposition, témoignage magnifique à travers les temps de la sympathie agissante de la cité romaine. [...] Le Palais de la Ville de Rome, avec ses terrasses et annexes, couvre environ 450 mètres carrés à l'Avenue du Gros Tilleul. Vu de cette voie, il apparaît sous la forme d'une exèdre; les deux corps de bâtiment qui le composent sont séparés par une large escalier axial qui monte vers les frondaisons du parc voisin. Ainsi la façade évoque-t-elle l'idée d'une sorte de porte monumentale rappelant les constructions similaires "issues du baroque d'inspiration Borrominienne assez répandu à Rome et dans les environs". L'architecte, M. le Professeur A. Muñoz de Rome, a cependant atténué largement cette rassemblement par une simplification voulue. Néanmoins un contraste violent s'accusait encore entre ces façades aimables aux arcades élégantes, aux jolis médaillons ovales inscrits dans la fine balustrade de couronnement du palais, et la masse lourde du pavillon qui l'avoisinait sans transition. Cette leçon ne peut être perdue pour l'avenir. Elle engagera nos urbanistes à des prudents recherches dans la préparation des constructions et du décor appelés à encadrer le bâtiment élevé par la ville de Rome dans notre exposition. Chaque aile du palais se compose de deux salles, une grande et une petite; les deux moitiés de l'édifice sont reliées par un couloir passant sous l'escalier axial».

363 Cottone, Anna, *Parigi 1925. Architettura e arredo urbano*, in *Le città dei prodotti. Imprenditoria, architettura e arti nelle grandi esposizioni*, a cura di Mauro, Eliana e Sessa, Ettore, Grafill, Palermo 2010, pp. 256-257: «[...] il padiglione italiano progettato da Armando Brasini, tra i più criticati tra i padiglioni stranieri, dichiarò apertamente la sua adesione ad un linguaggio classico in cui si negava ogni ricerca innovativa [...]. Situato sulla riva destra della Senna davanti al Gran Palais, il padiglione italiano aveva ottenuto, con soddisfazione generale del commissario e del duce, un posto di grande visibilità, anche se ci si era dovuti accontentare, rispetto alle richieste avanzate di duemila metri quadri, di solo quattrocento metri quadri (tanto era l'area assegnata ad ogni espositore). [...] Malgrado l'accorata difesa fatta da Margherita Sarfatti sul catalogo italiano dei prodotti presentati all'esposizione, il padiglione si presentava come un manufatto antiquato e pesante che non concedeva niente alla modernità».

svoltasi nella capitale francese sei anni dopo, nel 1931³⁶⁴; a quella di Jean Chevalley per l'*Exposition internationale coloniale, maritime et d'art flamand* organizzata ad Anversa nel 1930, alla quale l'Italia pur non mancò di partecipare con successo e buona risposta di pubblico; o alle strutture effimere piacentiniane del primo quindicennio del Novecento realizzate per l'Esposizione di Bruxelles del 1910 e di San Francisco del 1915.

Nelle esposizioni di Anversa del 1930 e di Parigi del 1931, consacrate (la prima parzialmente, la seconda integralmente), al tema coloniale, la palese frustrazione italiana per la mancanza di un vero impero coloniale, era compensata dalla valorizzazione estetica di ogni piccolo successo nel campo delle conquiste politiche e nell'annessione di territori, verso traguardi sempre più ambiziosi (figg. 169-170)³⁶⁵, in accordo con Giuliana Tomasella, che a proposito della partecipazione italiana ad Anversa afferma: «La diversa storia (coloniale e non) dell'Italia condizionò inevitabilmente anche il peso da dare alle esperienze artistiche della tradizione all'interno delle rassegne»³⁶⁶.

364 Morton, Patricia, *Hybrid Modernities. Architecture and representation at the 1931 Colonial Exposition, Paris*, Massachusetts Institut of Technology, Massachusetts 2000, pp. 58-60. Fondamentale l'asserzione dell'autrice a p. 58: «The government of Mussolini and the Fascists chose to allude to their Roman imperial past, rather than the meager possessions of Italy's colonial present, by recreating the Leptis Magna of Libya and the medieval Seven Towers of Rhode [...]. The Fascist coloniale empire was of recent vintage, the product of Mussolini's invasion of Ethiopia in the 1920s, and the indigenous culture of these countries was not evoked in the pavilions».

365 Contestualmente a Roma si ri-aprirono le collezioni del nuovo Museo coloniale (l'ex Museo Africano di Roma), inaugurato proprio nel 1935. Si veda in tal caso il volume dedicato di Gandolfo, Francesca, *Il Museo Coloniale di Roma (1904-1971). Fra le zebre nel paese dell'olio di ricino*, Gangemi, Roma 2014.

366 Tomasella, Giuliana, *Esporre l'Italia coloniale. Interpretazioni dell'alterità*, Il Poligrafico, Padova 2017, pp. 65-108. A proposito della partecipazione all'esposizione di Anversa, la studiosa afferma: «Un deciso cambiamento di rotta fu avvertito di lì a poco; mentre in colonia, grazie al contributo di alcuni giovani architetti, venivano sperimentate interessanti proposte progettuali di sintesi fra modernità e tradizione mediterranea, anche l'allestimento delle mostre mutò in modo significativo: via via la foga ambientalista fu abbandonata in favore di soluzioni più spaziate, luminose e ariose. Un esempio di rilievo è quello del Padiglione coloniale di Anversa del 1930, in cui si optò per un'architettura ispirata al Pantheon, con cupola decorata da Tito Chini e inserimento di copie di statue classiche. Proprio ad Anversa, [...] in una grande sala attigua al salone centrale si tenne una mostra di pittura a tema coloniale, alla quale parteciparono molti artisti, in maggioranza della nuova generazione. Allo scoccare del nuovo decennio, dunque, l'Italia si presentò alla ribalta internazionale mostrando un rinnovamento su tutti i fronti: architettura, allestimento, opere». Una fedele ricostruzione è operata nello stesso volume, nel regesto, da Priscilla Manfred alle pp. 166-172; si legga in particolare: «La sezione coloniale, organizzata dal Ministero delle Colonie, mira a dare un'idea concreta della vita economica presente nei possedimenti italiani di Eritrea, Tripolitania, Cirenaica e Somalia, nonché a dimostrare i risultati lì ottenuti in pochi anni dal Governo italiano. Il padiglione, inaugurato

Un percorso all'interno del padiglione

In questo senso e alla luce di tali affermazioni, il padiglione progettato e realizzato da Muñoz sembrava iscriversi in questo contesto concettuale e progettuale, condensando una variegata miscela di riferimenti ed elementi architettonici, con una peculiarissima attenzione all'elemento vegetale e con un programma allestitivo di sintesi allegorico-mitologica.

Estrema importanza, in quella che globalmente fu ragionevolmente battezzata "Esposizione fiorita"³⁶⁷, venne infatti attribuita all'inserimento del verde, non solo perché era previsto uno spazio in tal senso nel "villaggio" italiano, ma anche perché lo stesso Muñoz in quasi tutti i suoi lavori aveva previsto con accuratezza anche l'elemento del verde che si innestava nei suoi ripristini architettonici, come nella coeva sistemazione del tempio di Venere e dell'area del Foro Olitorio alle pendici del Campidoglio, di cui si percepisce l'eco anche nel padiglione belga³⁶⁸.

Per il padiglione realizzato per Bruxelles si parla, ragionevolmente, di un classicismo ibrido «carico di riferimenti all'architettura tardorinascimentale fiorentina e tardobarocca, [...] un formulario retorico in cui si combinavano incorniciature a rilievo di ascendenza classica, una balaustra di coronamento sormontata da medaglioni recanti l'iscrizione S.P.Q.R., inseriti in timpani

il 15 maggio 1930 dal ministro delle Colonie Emilio De Bono, si presenta in "stile puramente italico" e con forma "piena di dignità e di severo complesso", [...] dando ad Anversa una piccola anticipazione di quella ricerca volta all'evocazione della classicità romana che si paleserà poi a Parigi, con più imponenza, l'anno seguente. [...] La sezione coloniale, collocata in un'ala del padiglione, ha invece un ingresso autonomo, e sin dalle decorazioni di quest'ultimo denuncia la volontà di coniugare la Roma imperiale con l'Italia fascista e i suoi possedimenti oltremarini». Si ricordi che a partire dal 1931 si era tenuta a Roma la Prima Mostra Internazionale d'Arte coloniale, e nel 1934-1935 le due edizioni napoletane. Nella Mostra coloniale di Roma, la sala del Belgio era stata allestita da Henri Lacoste.

367 Savorgnan di Brazzà, Francesco, *La partecipazione italiana all'Esposizione di Bruxelles*, in «L'Illustrazione italiana», 19 maggio 1935, p. 775: «Potrebbe chiamarsi l'"Esposizione fiorita" tante e molteplici sono le macchie di colore che da ogni lato contornano palazzi e padiglioni. È il trionfo dei fiori, così cari ai pesi del Nord, che per essi hanno infinite cure. [...] Prima, tra le mostre temporanee organizzate, è stata, contemporaneamente all'inaugurazione ufficiale, quella dei fiori, in cui ha figurato una prodigiosa raccolta di molte migliaia di orchidee dalle forme più complicate e più bizzarre, con a quadro un'orgia di colore, dal rosso color fiamma, al bianco più immacolato delle azalee, delle ortensie, dei tulipani».

368 Bellanca, Calogero, *Antonio Muñoz. La politica di tutela dei monumenti durante il Governatorato*, cit., pp. 224-226. Si veda anche la documentazione contenuta all'Archive de la Ville de Bruxelles, in Réceptions/Recepties 920, di allocazione delle piante e saldo delle fatture a favore di François Goossens.

centinati»³⁶⁹ (figg. 171-173). Tra varie suggestioni architettoniche, la stampa riconosceva a Muñoz anche due aspetti estremamente interessanti della sua produzione architettonica: il primo, di prendere spunto da numerosissime e spesso discordanti sollecitazioni; il secondo, notizia che emerge lampante dall'analisi della mole dei suoi disegni³⁷⁰, il continuo e costante ripensamento e perfezionamento di ogni elemento progettuale. «Da considerarsi a parte in questa rassegna il Padiglione di Roma ideato dal professore Muñoz in stile antico, vuoi romano, vuoi rinascimento, e che ha già subito varie modificazioni, secondo l'ispirazione del momento: costruito in forma di esedra, in due parti distinte era stato, in ultimo, risolto con una facciata di una certa nuda severità; ma, ci è stato assicurato, la lacuna verrà presto colmata con una bella serie continua di archetti decorativi»³⁷¹ (figg. 178-179).

Le ricerche condotte all'Archivio Storico Capitolino, nel nucleo della X Ripartizione Antichità e Belle Arti, integrate con quelle del fondo di disegni di Muñoz conservato nel Museo di Roma nella sede di Palazzo Braschi³⁷², hanno dimostrato una copiosa documentazione e un significativo riferimento

369 Betti, Fabio e Raimondi, Maria Gloria, *Inedite testimonianze grafiche dell'attività di Antonio Muñoz conservate presso il Museo di Roma (Gabinetto Comunale delle Stampe)*, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», n.s., XX, 2008, pp. 147-177.

370 Per una completa e sintetica catalogazione del fondo, da me redatta, si veda l'Appendice dedicata. Molti dei disegni e delle piante legati alla progettazione definitiva del Padiglione, sono contenuti in AGR, Liasse 201, Chemise Italie.

371 Podestà, Attilio, *Prime notizie dalla Esposizione di Bruxelles*, in «Casabella», anno VIII, n. 89, maggio 1935, p. 16; Artom, Guido, *Aspetti e significati della partecipazione italiana alla Mostra Universale di Brusselle*, in «La Tribuna», 14 maggio 1935, p. 5: «All'ombra ancora dei quattro fasci del padiglione Littorio si leva, costruito in mattoni e destinato a durare, l'edificio, disegnato da Antonio Muñoz [...]. Due corpi di fabbrica ad esedra, arieggianti, con molta semplicità il barocchetto romano, ospitano la Mostra di Roma e quella dell'arte».

372 Betti, Fabio e Raimondi, Maria Gloria, *Inedite testimonianze grafiche dell'attività di Antonio Muñoz conservate presso il Museo di Roma (Gabinetto Comunale delle Stampe)*, cit., pp. 147-148, a proposito della collezione al Museo di Roma, si legge: «Gran parte della raccolta della collezione privata nonché delle carte personali di Antonio Muñoz (1884-1960), prima ispettore e poi direttore dei monumenti della Regia Soprintendenza di Roma (1909-1928) e in seguito direttore capo della Ripartizione Antichità e Belle Arti del Governatorato di Roma (1929-1944), venne acquistata dall'amministrazione capitolina, entrando a far parte delle raccolte del Museo di Roma, in due acquisizioni successive avvenute nel 1961. [...] A questa delibera ne fece seguito una seconda [...] riguardante tra l'altro l'acquisto dell'intera raccolta di disegni e stampe dello studioso, tutte relative alla città di Roma, davvero ragguardevole per qualità e quantità [...] La collezione fu oggetto nei primi anni Novanta del secolo scorso di due importanti esposizioni, che costituirono l'occasione per un primo studio ragionato sull'insieme della raccolta, nonché sulle singole opere più significative».

filologico da cui sicuramente è derivata la determinazione della pianta dell'edificio (figg.175-176).

Effettivamente i numerosi indugi progettuali sul tema delle colonne e della facciata rispondevano a quell'ansia di perfezionismo e alle numerose sollecitazioni che nel corso della lunga e approfondita formazione di Muñoz avevano suscitato i suoi interessi, *in primis* il suo viscerale amore per l'architettura di Borromini, che dal 1918 l'aveva spinto ad occuparsi dell'esponente del barocco romano in alcune monografie a lui consacrate³⁷³. I due corpi separati ad esedra portavano il segno del porticato continuo borrominiano di Sant'Ivo alla Sapienza³⁷⁴, anche nella determinazione delle monofore del colonnato, in una sorta di trasposizione dell'anastilosi attraverso la quale Muñoz aveva restituito alla restaurata basilica di Santa Sabina, sulla quale era intervenuto, l'aspetto "originario", eliminandone tutte le superfetazioni.

La perfezione della pianta brussellese, con i due speculari corpi ad esedra collegati da un corridoio, idealmente trovava un sicuro riferimento e un illustre precedente anche nell'architettura di Palladio o, più in generale e in maniera ancor più pertinente, nell'impianto basilicale di templi romani. La sequenza degli spazi interni, di dimensioni diverse ma legati da un sistema di proporzioni correlate, sembra infatti ripetere uno schema palladiano, di cui Muñoz aveva accuratamente ritagliato e conservato la fotografia di una pianta, ritrovata nella cartella dei disegni e dei progetti del padiglione per Bruxelles³⁷⁵ (fig. 177).

La parte dell'emiciclo, che fungeva anche da ingresso e punto di sosta monumentale, era occupata da aiuole e da una breve scalinata che, nell'imponenza oscurante del padiglione Littorio e del contiguo padiglione

373 Muñoz, Antonio, *Elogio del Borromini*, Stab. Tip. E. Armani, Roma 1918; *La formazione artistica del Borromini*, Alfieri e Lacroix, Milano 1919; *Sei e Settecento italiano: Francesco Borromini*, Società Editrice della biblioteca dell'arte illustrata, Roma, 1920; *I disegni di Francesco Borromini*, F.lli Palombi, Roma 1958.

374 Sull'interpretazione del barocco da parte di Muñoz si veda: Catalano, Maria Ida, *Tra riconoscimenti e ripristini: ambivalenze del barocco di Antonio Muñoz*, in «Annali di critica d'arte», IX, 2013, pp. 277-287.

375 Musei di Roma, Palazzo Braschi, Fondo Antonio Muñoz, Gabinetto Stampe (GS), GS 11039. La fotografia della pianta, incollata su cartoncino, porta sul retro la scritta "Pianta Palladio". Tuttavia dai cataloghi palladiani non si riscontra una pianta riconducibile a quella conservata in archivio. La presenza, sulla pianta, dell'indicazione di uno spazio denominato "Curia Athletarum" farebbe piuttosto pensare ad un tempio romano.

lituano, offrivano e garantivano al padiglione *Roma e Arte*, di dimensioni contenute, protezione e raccoglimento (fig. 174).

Le fonti documentarie hanno rivelato, oltre agli aspetti tecnici e la modalità di progettazione di Muñoz, un'altra interessante circostanza: nella cartella relativa all'Esposizione sono contenuti anche alcuni progetti degli altri padiglioni (quello Littorio e quello Ortofrutticolo di Baldessari), che potrebbe far pensare ad un possibile ruolo di Muñoz come collettore dei padiglioni ritenuti più significativi, sebbene non esistesse ufficialmente nella sezione italiana un architetto designato come unico coordinatore della sezione, facendo in conclusione supporre che ciascuno fosse responsabile della propria opera architettonica³⁷⁶. Come manifesta un primo disegno elaborato da Muñoz per il colonnato esterno del padiglione (fig. 178), la teoria di capitelli corinzi, estremamente elaborati nelle foglie d'acanto, venne abbandonata in favore di una struttura sicuramente eclettica ma depurata; ma all'interno della sala dedicata a Roma, e in particolare nell'intelaiatura della tempera murale eseguita nella sala romana da Augusto Orlandi, ritorna la caratterizzazione corinzia che sembra replicare il primo modello muñoziano.

Se storicista era la progettazione degli ambienti esterni, nondimeno la concezione degli interni rispondeva ad un gusto particolarmente attardato su modelli museologici e museografici tardo-ottocenteschi. Il padiglione brussellese costituisce anche sotto questo aspetto un ulteriore, utilissimo e interessante pretesto di approfondimento della figura di "curatore" museale *ante litteram* incarnata dal poliedrico Muñoz, che proprio negli anni Trenta veniva a delinearsi e a compiersi con definitezza, e ad intrecciarsi alla sua più antica passione di collezionista di opere d'arte.

L'aspetto estremamente antiquato conferito alle sale, tutte di stampo rettangolare – quelle alle estremità laterali più grandi, quelle centrali di minori dimensioni –, era ulteriormente appesantito da una totale assenza di

376 In un documento del 6 août 1934, contenuto in AGR, Liasse 272, Chemise 7/31 *Correspondance Italie*, Muñoz era nominato tra le personalità autorizzate ad avere un ingresso permanente all'Esposizione, insieme al Conte Volpi di Misurata, Girolamo De' Rossi, Ezio Valentini (Commissariato Generale per l'Italia), Carlo Connestabile della Staffa (Segretario di Volpi di Misurata), l'ing. Ferruccio Francescato (ingegnere capo del Commissariato Generale per l'Italia), Angelo de Palma (impiegato del Commissariato Generale per l'Italia).

illuminazione naturale, se non quella zenitale filtrata da velari³⁷⁷, che avrebbe dovuto lasciare pareti libere per l'allestimento delle opere, e da un mobilio generalmente pesante, per un effetto finale d'insieme severo e piuttosto tetro. Componenti, queste, che lo stesso Muñoz non esitava a definire “signorili” e che facevano parte del suo vocabolario e del suo *modus operandi* nella *mise en scène* dei Musei capitolini e delle nuove sale del Museo di Roma, che gli erano stati affidati negli stessi anni³⁷⁸. Tra i criteri adottati dallo stesso curatore per l'organizzazione della nuova Galleria Mussolini in Campidoglio si leggevano gli stessi parametri impiegati per l'allestimento delle sale di Bruxelles: «Il riordinamento è stato fatto con signorilità; in molte sale son state soppresse le finestre e sostituite con velari, col risultato di guadagnare spazio e di ottenere una illuminazione più adatta; tutte le sale hanno le pareti rivestite di stoffa, a terra eleganti tappeti: i quadri si presentano con decorose cornici, le sculture su degni basamenti»³⁷⁹ (fig. 183).

Anche le quattro sale del padiglione della *Ville de Rome* rientravano in questa globale ottica organizzativa, vedendo esposte riproduzioni ma soprattutto pezzi

377 Raimondi, Maria Gloria, *Inedite testimonianze grafiche dell'attività di Antonio Muñoz conservate presso il Museo di Roma*, cit., p. 177: «All'interno, l'illuminazione delle sale, prive di finestre, era affidata ad ampi lucernari che confermavano la prevista destinazione museale dell'edificio».

378 Si veda in generale *Percorsi del Novecento romano dalla Galleria Comunale d'arte Moderna*, catalogo della mostra (Roma, Museo del Casino dei Principi, 31 marzo- 4 luglio 2010), a cura di Tittoni, Maria Elisa et alii, Gangemi, Roma 2010; in particolare si legga Muñoz, Antonio, *Il Museo di Roma*, in «Capitolium», VI, n. 5, maggio 1930, pp. 209-226. Inizialmente ospitato presso il villino Boncompagni Ludovisi, venne trasferito nella sede dell'ex Pastificio Pantanella al Foro Boario; definito come museo tipicamente “romano”: «[...] è come una parte di casa nostra; come la vetrina dei ricordi di famiglia, in cui stanno la tabacchiera del nonno e il libro da messa di nostra madre. A noi ogni quadro, ogni oggetto, ogni costume, ricorderanno un aspetto del volto caro della bella città nostra». Il museo si connotava per una commistione di gusto archeologico e folkloristico di stampo aulico e allo stesso tempo popolare, e la collezione si distingueva per un multiforme catalogo composto di: «Affreschi distaccati da chiese demolite dopo il 1870; frammenti architettonici, portali, iscrizioni, rappresentano nel Museo di Roma l'arte dei secoli XV e XVI. Ma la suppellettile più numerosa è naturalmente quella che si riferisce al Sei e Settecento»; Muñoz, Antonio, *Nuove sale del Museo di Roma*, in «Capitolium», X, n. 4, aprile 1934, pp. 157-174. Il Museo di Roma, inaugurato nel 1931, ampliò le proprie collezioni e duplicò i propri spazi nel 1934, con l'acquisto di opere da Palazzo Rospigliosi; veniva prefigurato, come indicato a p. 169, un futuro allestimento di una sala dedicata a Bartolomeo Pinelli, del quale era stato recentemente acquistato un numero cospicuo di opere; si veda anche Muñoz, Antonio, *La Galleria Mussolini d'arte Moderna in Campidoglio*, in «Capitolium», VI, n. 11, novembre 1931, pp. 541-549; cfr. anche Bellanca, Calogero, *Antonio Muñoz. La politica di tutela dei monumenti durante il Governatorato*, cit., pp. 230-238.

379 Muñoz, Antonio, *La Galleria Mussolini d'arte Moderna in Campidoglio*, in «Capitolium», VI, n. 11, novembre 1931, pp. 544.

originali originariamente appartenuti alla sua collezione privata, frutto di una attenta e faticosa campagna di acquisti attuata sin dagli inizi del Novecento, e confluiti anche nel neonato Museo di Roma e nelle collezioni capitoline, in un'ambigua confusione tra documento e reliquia³⁸⁰. La particolarità dell'operazione architettonica e artistica a Bruxelles si configurava dunque come un tentativo di ripercorrere la storia di Roma anche dal punto di vista museale ed espositivo e di esplorare anche i gusti, le tendenze e le preferenze dello stesso Muñoz, non ultime l'amore per la topografia, la cartografia, le stampe e le incisioni di ogni sorta, con un tipico gusto da studiolo rinascimentale. L'ordinamento di questo e altri spazi si inseriva peraltro all'interno di un più ampio (e dicotomico) dibattito nazionale e internazionale sul tema del criterio ordinativo delle sale museali e della conservazione delle opere d'arte che vedeva un'ingerenza, sin dall'inizio del 1930, della compatta compagine degli archeologi, che nella conferenza di Madrid del 1934 avevano dibattuto sullo stato dell'arte a tal proposito³⁸¹. A partire da questo periodo si erano inoltre moltiplicate le occasioni di riadattamenti e allestimenti di sale museali ed esposizioni effimere (ad opera di Argan, Pacchioni, Venturi, dell'immane e onnipresente Ojetti), della cui stagione anche Muñoz, evidentemente, era stato un protagonista di considerevole importanza.

L'interno delle sale di Bruxelles non mancò tuttavia di suscitare qualche perplessità anche nei recensori e negli organizzatori dell'Esposizione, i quali ne rilevavano tutte le criticità appena elencate: «Cet appareillage donne à l'intérieur des salles un aspect un peu rude, y crée une impression de

380 Leone, Rossella, *La grafica del passato tra documentazione ed evocazione: Antonio Muñoz collezionista*, in *Incisioni romane dal 500 all'800 nella collezione Muñoz. Il catalogo informatizzato della Raccolta*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 27 maggio-4 luglio 1993), a cura di Cavazzi, Lucia, Carte Segrete, Roma 1993, pp. 16-18.

381 Si veda in particolare Cecchini, Silvia, *Musei e mostre negli anni Trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale*, in *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1920-1940)*, a cura di Catalano, Maria Ida, Gangemi, Roma 2013, pp. 57-106. A partire dal 1930 si era svolto proprio a Bruxelles il XII Congrès International d'Histoire de l'Art (20-29 settembre 1930), cui seguì un incontro romano (la I Conferenza internazionale per lo studio dei metodi scientifici applicati all'esame e alla conservazione delle opere d'arte) nell'ottobre (13-18 ottobre) dello stesso anno, a cui partecipò anche Muñoz. Sulla predominanza della componente archeologica alla conferenza madrilenza del 1934, *Muséographie. Architecture et aménagement des Musées d'Arts*, si legga p. 70: «La schiacciante rappresentanza dell'archeologia nella commissione può essere letta in relazione al crescente spazio riservato, a questa data, all'immagine archeologica della Romanità che il regime fascista adotta nella propria strategia di propaganda».

sécheresse que n'atténue pas l'éclairage tombant du plafond, et contribue à leur conférer une sorte de grandeur et de sévérité imposantes. L'intérêt, du point de vue architectural, naît ici de cette apparence ancienne, quasi-classique, superposée à nos matériaux actuels assemblés par des procédés et une technique modernes, sans que se manifeste dans l'édifice lui-même, soit une rupture d'harmonie, soit un contraste pénibles»³⁸².

Se la pianta e le descrizioni ricavate dall'analisi delle pubblicazioni dell'epoca rivelano il contenuto parziale delle sale, più difficile ancora, perché non indicato chiaramente in nessun contributo dell'epoca o recente, determinare quale fosse il reale posizionamento delle stesse: «L'uno [spazio] comprende accanto a molti cimeli e a numerosi oggetti di recente scoperta, due raffigurazioni, schiettamente popolaresche, della Via dell'Impero e delle navi di Nemi. L'altro, affidato alle Auguste cure del Principe di Piemonte, ospita una Mostra d'opere di pittori italiani che lavorarono nelle Fiandre, accanto a quadri di maestri fiamminghi che svolsero parte della loro attività artistica in Italia. La stessa sala comprende una sezione dedicata all'illustrazione dei vincoli dinastici che nei secoli legarono Casa Savoia ai reggitori delle provincie che oggi formano parte essenziale del Belgio»³⁸³. Dato per certo che ogni esedra con i suoi due spazi rettangolari fosse dedicata a un tema (quello di "Roma" e quello di "Arte", dedicato ai rapporti dell'Italia con le Fiandre), l'orientamento delle quattro sale, ricostruibile parzialmente attraverso le uniche fotografie pubblicate nel *Catalogo generale* della sezione italiana – e stancamente replicate in quotidiani e riviste specializzate – farebbe pensare, considerando il senso delle fotografie come corretto, che quella dedicata a "Roma" potrebbe essere stata collocata nell'esedra sinistra; viceversa, quella ispirata ai rapporti di Casa Savoia con le Fiandre, potrebbe aver occupato l'intera esedra di destra (figg. 175-176).

Si potrebbe anche già anticipare e aggiungere che a Muñoz, come si evince dall'analisi dei documenti romani e brussellesi e come si potrà stabilire lungo il corso dell'analisi del padiglione, sia stata affidata la progettazione dell'edificio

382 Stiévenard, Armand, *Rapport Général*, cit., p. 142.

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

e l'ordinamento della sala di Roma, ma che per quanto riguarda l'ambiente dedicato a Casa Savoia abbia avuto probabilmente un ruolo di supervisore generale, ma non di attivo ideatore del programma iconografico.

La sala di Roma

Sicuro invece fu il suo diretto intervento nella scelta oculata e nella tassonomia delle sale dedicate alla celebrazione delle glorie imperiali di Roma, alla cui organizzazione sovrintese personalmente trasferendosi a Bruxelles per un periodo di tempo relativamente lungo³⁸⁴, con l'apporto ed il supporto di Giuseppe Moretti (San Severino Marche, 1876- Roma, 1945), archeologo di chiara fama nazionale³⁸⁵. Cominciando proprio dalla descrizione di questa sala dedicata alla reviviscenza dell'Impero Romano si potevano leggere, nel *Livre d'Or*, alcune informazioni che necessitano di una contestuale integrazione e di qualche riflessione ulteriore: «Durant l'Exposition, ce pavillon était consacré aux souvenirs de la Rome Impériale, aux dernières découvertes archéologiques, comme au rappel des liens séculaires existant entre les deux pays. La première salle, éclairée par deux larges verrières, contenait deux grands toiles, l'une

384 Raimondi, Maria Gloria, *Inedite testimonianze grafiche dell'attività di Antonio Muñoz*, cit., pp. 177-178: «Il ruolo di Muñoz nell'operazione del padiglione non si limitò tuttavia al solo aspetto progettuale; il suo intervento, infatti, interessò anche quello contenutistico che sviluppò orchestrando, con sapiente scelta retorica, la tipologia delle opere da esporre, in particolare nella parte riservata alla [...] rappresentazione più evocativa, diretta e visibile del regime». Come evidenziato in alcune lettere rinvenute in ASC, Ripartizione X Antichità e Belle Arti (ABA), Titolario 1931, classe 1, sottoclasse 16. Varie, si evince che in periodi alternati e intensificati, soprattutto tra l'aprile e il maggio del 1935, Muñoz alternò i suoi impegni romani con quelli belgi, concedendosi dei soggiorni nel prestigioso Hotel Astoria di Bruxelles. Si vedano: le lettere del 20 aprile 1935 indirizzata al Direttore dell'Istituto Interuniversitario Italiano, nella quale Muñoz rifiuta di tenere un ciclo di lezioni proprio perché l'impegno belga glielo impedisce; lettera del 27 aprile 1935, nella quale Muñoz scrive all'On. Cav. di Gr. Cl. Avv. Francesco Salata, Senatore del Regno, direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Vienna; 30 aprile 1935, Muñoz scrive al Capo di Gabinetto di S.E. il Governatore di Roma, in cui si scusa della sua partenza imminente per Bruxelles, che gli impedisce di vedere il Governatore; lettera del 20 maggio 1935 al Cav. di Gr. Cl. Prof. Arturo Marescalchi, in cui risponde a una domanda di raccomandazione nei confronti dell'artista Carlo Petrucci dicendo di essere tornato da Bruxelles il giorno prima (ossia il 19 maggio); lettera del 28 maggio 1935 inviata da Muñoz alla Principessa di Belmonte, nella quale si scusa per il ritardo perché: «[...] sono stato parecchio tempo nel Belgio per l'organizzazione del padiglione di Roma all'Esposizione Universale di Bruxelles».

385 Si veda la voce biografica a cura di Cagiano de Azevedo, Elena, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 76, 2012, *ad vocem*. Il nome di Moretti, legato a numerose imprese e scavi archeologici, in particolare alla sistemazione dell'Ara Pacis, offre la sua consulenza per l'Esposizione di Bruxelles in merito alle Navi di Nemi: «Nel 1930, dopo aver allestito a Monza la mostra sul vetro antico per la IV Triennale di Milano, fu richiamato a Roma come soprintendente alle antichità del Lazio e direttore del Museo nazionale romano. Anche in questo periodo condusse molti scavi e interventi, tra i quali: i restauri di Porta Venere a Spello e del ponte romano a Narni; il recupero, l'identificazione e lo studio del “guerriero italico di Capistrano” [...]; la conclusione nel 1940 del recupero e della musealizzazione delle navi di Nemi e i relativi studi». Si veda anche AGR, Liasse 39, in cui il nome di Moretti è citato insieme a quello di Muñoz proprio per la “Mostra Padiglione di Roma”.

montrant l'aspect actuel des grands monuments de Rome dégagés, l'autre une des galères de Tibère, retirées du lac de Nemi. Devant le tableau se trouvaient deux têtes de loups en bronze, qui servaient de porte-amarres, encore attachées à des fragments de poutres. Sur deux autres parois, quatre grandes cartes figuraient les accroissements successifs de l'Empire romain, de la fondation de Rome au règne de Trajan; enfin, on admirait huit bustes et une grande statue de marbre, venant du Musée du Capitole, ainsi qu'une reproduction de la Louve fameuse, allaitant Rémus et Romulus»³⁸⁶.

La fedele narrazione fin qui delineata riporta, con qualche omissione, l'effettivo ordinamento dell'ambiente concepito da Muñoz che vedeva affrontarsi, nelle pareti laterali, due nostalgiche e "ottocentesche" visioni pittoriche (una sorta di parete sfondata) su tela della "Roma liberata" e di una delle navi di Nemi, eseguite probabilmente intorno all'aprile del 1935 da Augusto Orlandi³⁸⁷, ignoto pittore realista presente nelle recenti collezioni museali romane, create proprio dal sovrintendente (figg. 185-186). L'iconografia delle due tele, incorniciate da un partito architettonico a colonne di stile ionico ribassato, con capitelli a volute, era più che giustificata dai due eventi archeologici recentissimi che avevano interessato, direttamente e indirettamente, la città di Roma: il primo, di cui Muñoz stesso era stato uno dei principali promotori ed esecutori, della "liberazione" (si legga sventramento) della Capitale, che proprio intorno al 1933 aveva visto la perdita del quartiere Alessandrino in favore dell'emancipazione architettonica dei Fori Imperiali tra piazza Venezia, via Cavour e il Colosseo³⁸⁸. Il secondo era costituito dall'altrettanto recente recupero, in seguito a un poderoso scavo

386 *Livre d'Or*, cit., pp. 471-473.

387 In ASC, Ripartizione X ABA, classe 1. Direzione, sottoclasse 6. Mostre d'arte. Esposizione di Bruxelles. Titolo 17, classe 1, sottoclasse 6, busta 124, fascicolo 2, in una lettera datata Roma, 16 aprile 1935 XIII, di Muñoz forse al Governatorato, si legge: «Il Prof. Augusto Orlandi pittore deve recarsi d'urgenza a Bruxelles per eseguire alcune decorazioni nel Padiglione che il Governatorato di Roma ha eseguito per quell'Esposizione Universale. Il Direttore. Antonio Muñoz».

388 Sulla sistemazione dei Fori Imperiali da parte di Muñoz si veda Bellanca, Calogero, *Antonio Muñoz. La politica di tutela dei monumenti di Roma*, cit., in particolare il capitolo *I Fori Imperiali*, pp. 186-198. Cfr. anche Porretta, Paola, *Antonio Muñoz e via dei Fori Imperiali a Roma*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 95, 2008, pp. 31-44.

archeologico attuato tra il 1928 e il 1932³⁸⁹, delle due immense navi di Nemi; i due vascelli imperiali, attribuibili all'epoca di Caligola, costituirono un contributo fondamentale per la ricostruzione e la contestualizzazione della storia navale romana. Proprio tra il 1933 e il 1935, in seguito al loro ritrovamento, in attesa di collocarle nel museo realizzato da Vittorio Ballio Morpurgo, erano state "pubblicizzate" in occasioni internazionali come l'esposizione di Chicago del 1933³⁹⁰, il Convegno di Madrid del 1934³⁹¹ e, appunto, l'esposizione di Bruxelles del 1935. Probabilmente i supporti di ancoraggio bronzei, ancora attaccati ai frammenti di travi che si intravedono nell'allestimento della sala, facevano parte del corredo delle navi ed erano i pezzi originali rinvenuti durante gli scavi e esposti per l'occasione³⁹². Anch'essi dall'evocativa fisionomia zoomorfa, fronteggiavano la lupa allattante che, irta su un piedistallo di marmo cipollino, sembrava proteggere e

389 Dello scavo archeologico, i cui studi vennero condotti dal già citato Giuseppe Moretti, si occupò materialmente la ditta Costruzioni Meccaniche Riva di Milano, e fu condotto da Guido Ucelli, al quale spettò un Diploma d'Onore all'Esposizione come sembrano testimoniare in un documento rinvenuto in AGR, Liasse 39, nel quale si legge: «Les collaborateurs et coopérateurs des exposants ne reçoivent pas la médaille. Ils sont uniquement gratifiés du diplôme. J'ai fait recommencer les diplômes erronés de S.E. le Général R. Piccio, de M. O. Dal Fabbro et de M. G. Ucelli».

390 *A Century of Progress*, cit., p. 42: Scientific Exhibits of Foreign Nations: «The visitor who returns to the north wing on the main floor will be splendidly rewarded for time spent in the bays occupied by Italy and Denmark. Each of these countries has a wealth of fundamental discoveries to its credit; and these are here shown in a concrete and highly interesting form for example, a section, in replica, of the ancient Roman vessel recently rescued from Lake Nemi, after two thousand years under water; and a replica of the simple compass with which Oersted made the brilliant discovery of electromagnetism». Si veda anche: <http://www.museoscienza.org/collezioni/archivio-biblioteca/fondo-nemi.asp>.

391 Nella già citata conferenza di Madrid del 1934, le Navi di Nemi ebbero un posto di notevole importanza, come riportato in Cecchini, Slivia, *Musei e mostre negli anni Trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale*, in *Snodi di critica*, cit., p. 72: «Nonostante le faide interne, la voce italiana a Madrid fu particolarmente rilevante. Complici le defezioni di altri Stati, la delegazione italiana ebbe un peso cospicuo – come ricostruito da Gianluca Kannés – non solo al convegno ma anche alla mostra di museografia, di cui gran parte era costituita dai modellini del progetto di Vittorio Ballio Morpurgo per il Museo delle Navi di Nemi, della Mostra per il decennale della rivoluzione fascista e del Museo Nazionale di Reggio Calabria di Marcello Piacentini». Le Navi, collocate nel 1935 e nel 1936 nella nuova struttura museale, vennero distrutte da un incendio divampato nel 1944.

392 A proposito della manutenzione di alcuni pezzi originali delle navi di Nemi e di alcune criticità a metà dell'esposizione si parla in ASAC, BUSTA 3 Ufficio Trasporti. Mostre d'arte all'estero. Mostra di Bruxelles, Fogli sciolti, dattiloscritto, Venezia, 3 luglio 1935 XIII, da Valentini al Commendatore [non identificato]: «ALLEGATO PROMEMORIA PER IL SIG. REALI: [...] Entro questa settimana dovrebbero essere consegnate e messe a posto le vetrine fatte costruire a protezione dei bronzi della Navi di Nemi nel padiglione di Roma. Anche per ciò far sollecitare la consegna, col mezzo dell'Ing. Francescato».

continuare idealmente la lunga via dei Fori Imperiali ritratta nella tela alle sue spalle.

Vero simbolo iconico imperiale ritornato in auge per stessa mano di Muñoz, nel tentativo artefatto di riabilitazione di Roma (e del regime fascista in senso lato) in chiave imperialista, che, secondo un'originale interpretazione di Claudia Lazzaro, era piuttosto invisibile a Bottai³⁹³, la riproduzione della lupa, acquistata nella versione d'argento dall'antiquario Guido Marchesi e donata ufficialmente al Borgomastro di Bruxelles (per coincidenza, proprio da Bottai) il giorno dell'inaugurazione della sezione italiana, insieme a una pergamena decorata da Nestore Leoni³⁹⁴ (figg. 180-182).

393 Lazzaro, Claudia, Crum, Roger J., *Donatello among the blackshirts. History and modernity in the visual culture of fascist Italy*, Cornell University Press, Ithaca and London, 2005, p. 16: «In antiquity, the she-wolf with the founding of Romulus et Remus embodied the idea of Rome. Widely represented on reliefs, the image put the stamp of the capital on every region of the empire. Under Fascism, both ancient and modern versions of the she-wolf functioned similarly, as a symbol of the shared Roman origins of all the regions that constituted the Italian nation. [...] The she-wolf was depicted in sculpture and mosaics, in models large and small, and on the masthead and occasionally the cover of the journal *Capitolium*. The image functioned as a sign of modern membership in a collectivity defined by classical culture. [...] Both the she-wolf and the equally omnipresent fasces were already familiar images from unification».

394 In ASC, Ripartizione X ABA, classe 1. Direzione, sottoclasse 6. Mostre d'arte. Esposizione di Bruxelles. Titolo 17, classe 1, sottoclasse 6, busta 124, fascicolo 2, esiste una documentazione piuttosto precisa e completa sulla realizzazione e la donazione della lupa capitolina alla città di Bruxelles. Nella lettera del aprile 1935/XIII, Oggetto: Patinatura di lupe destinate a Bruxelles e a Parigi: «Premesso che il Governatorato ha determinato di inviare alle città di Bruxelles e di Parigi due lupe in bronzo in occasione delle imminenti rispettive esposizioni; Che tali lupe vengono fornite dal Provveditorato; Che occorre, prima della spedizione, di procedere ad un lavoro di cesello e di patinatura alle lupe stesse; Che richiesto alla Ditta Gaetano Chiurazzi un preventivo della spesa l'interessata ha esibito l'accluso; Che la somma richiesta in £850 si reputa giusta ed equa; Il Governatore delibera di affidare alla Ditta Gaetano Chiurazzi (Via Antonio Baldissera 1) il lavoro di cui in narrativa. La spesa graverà l'art. 123/b del B.C. ed il mandato dovrà essere intestato al nome del Sig. Gaetano Chiurazzi». Con lettera del 16 luglio 1935 XIII, oggetto: acquisto di una lupa d'argento per £1400, si affermava tuttavia: «Visto che si ritiene opportuno donare al Borgomastro di Bruxelles una riproduzione in argento della Lupa Capitolina quale omaggio della città di Roma al primo cittadino della Capitale Belga; Vista l'offerta del Sig. Guido Marchesi della Lupa in argento su base di marmo cipollino per il prezzo di £1400; Il Governatore delibera l'acquisto della detta Lupa per la somma di £1400 da pagarsi al Sig. Guido Marchesi (Viale Giulio Cesare 15) dietro dichiarazione della X Ripartizione A.B.A. della avvenuta consegna dell'oggetto»; nella lettera del 3 luglio 1935 XIII, inviata da Muñoz al Signor Barone Comm. Avv. Giuseppe Valigiani di Turri, Capo di Gabinetto di S.E. il Governatore, si confermava che Marchesi non era disponibile a contrattare sul prezzo. Sulla pergamena realizzata da Nestore Leoni, a titolo gratuito per volontaria concessione dell'artista, si vedano le lettere del 3 e 19 giugno 1935, 10 luglio 1935 XIII, aventi tutte per oggetto: pergamena offerta al Borgomastro di Bruxelles.

Una sorta di moderna archeologia di Roma, che sulla base di criteri e accostamenti oculati, dimostrava una tangenza con le antiche e fastose vestigia romane, era poi interpretata attraverso le quattro carte geografiche dell'Impero romano, la cui rappresentazione rispettava, in *pendant* con i busti degli imperatori, quella originaria realizzata e collocata sulle mura della Basilica di Massenzio, a riprova della funzione e dell'efficacia storico-propagandistica (e non solo) dell'iniziativa promossa dal regime di cooptazione e assimilazione dell'antichità e del suo adeguamento alle nuove solenni esigenze rappresentative di Mussolini³⁹⁵.

Alle repliche delle carte dell'Impero³⁹⁶ attese ancora Augusto Orlandi, il quale si era già occupato in altre occasioni della traduzione pittorica delle

395 Nelis, Jan, *Receptions of Antiquity*, Academia Press, Gent 2011, in particolare il capitolo *Le mythe de la romanité et la religion politique du fascisme italien: nouvelles approches méthodologiques*, pp. 349-359. Sull'interpretazione del recupero della romanità si legga a p. 349: «[...] la tendance, souvent sous-jacente, à surévaluer le rôle instrumental et utilitaire de la *romanité* comme simple moyen de propagande comme un système que le régime mettait en place afin d'obtenir un consensus maximal auprès de la population. Une telle vision diminue fortement l'engagement personnel et actif d'une partie considérable du monde scientifique dans la propagation de l'image d'une troisième Rome, nationaliste et fasciste, reprenant l'antiquité romaine comme signe identitaire et vecteur de légitimité».

396 Alle carte marmoree dell'Impero Romano avevano lavorato gli stessi artisti (più correttamente artigiani, ossia artisti-artigiani) romani, assidui collaboratori di Muñoz in numerose occasioni, come Pietro Fortunati, Mario Federici, Pietro Cardolini, Amedeo Margheriti, Galileo Parisini, suoi fidati collaboratori in molte delle iniziative da lui intraprese nella Capitale. Secondo la ricostruzione proposta da Fabio Betti e avvalorata dalla relativa documentazione, per le tavole originali collocate appunto a Roma una serie di acquerelli e disegni preparatori venne eseguita dagli artisti Pietro Cardolini e Augusto Orlandi, mentre le tavole marmoree vennero così suddivise: ad Amedeo Margheriti spettò quella relativa alle origini di Roma; a Mario Federici quella della fine delle Guerre Puniche, e a Pietro Fortunati le due relative alle annessioni dell'impero romano ai tempi di Augusto e Traiano. Si veda Betti, Fabio, *Inedite testimonianze grafiche dell'attività di Antonio Muñoz*, cit., pp. 158-160: «I quattro pannelli marmorei, raffiguranti le più importanti fasi storiche dell'espansione territoriale del dominio di Roma nel corso della sua storia – la prima relativa alle origini della città (753 a.C.), la seconda alla fine delle Guerre Puniche (146 a.C.), la terza pertinente alla fondazione dell'Impero alla morte di Augusto (14 d.C.), e l'ultima alle conquiste dell'imperatore Traiano (98-117 d.C.) – furono eseguiti per espressa volontà di Benito Mussolini che, com'è noto, fece del culto della romanità e delle sue memorie storiche e monumentali un elemento cardine dell'ideologia fascista, e che raggiunse il suo apice proprio con la realizzazione dell'asse stradale di via dell'Impero. Dallo spoglio della documentazione, tuttavia, si è scoperto con sorpresa che l'idea iniziale delle targhe storico-geografiche venne, in realtà, a un comune cittadino, l'ingegnere genovese Santo Grasso Puglisi, nel corso di una sua visita ai Fori Imperiali nel 1933, l'anno di definitiva sistemazione di Via dell'Impero [...]. L'incarico della realizzazione delle carte fu affidato ad Antonio Muñoz, che in un solo mese [...] con la sua consueta rapidità ed efficienza, aveva selezionato i periodi storici [...] ed aveva preparato i relativi disegni. [...] Le targhe che comprendono gran parte dell'Europa, con l'esclusione della penisola scandinava, l'Africa settentrionale e la porzione occidentale dell'Asia, sono composte di preziosi marmi colorati alla scelta dei quali Muñoz dedicò particolare

tavole marmoree³⁹⁷. La fedeltà dell'imitazione è palesemente e visibilmente confermata dal particolare utilizzo “politico” del colore, a sottolineare confini, inglobamenti, occupazioni, conquiste antiche e recenti; tale suddivisione, che emergeva attraverso il sapiente uso dei marmi colorati nelle carte romane, per l'episodio di Bruxelles è evidenziato da una lettera del 24 aprile 1935, nella quale si fa esplicitamente riferimento alla tecnica adottata per la replica delle carte dell'Impero. A pochi giorni infatti dall'inaugurazione del padiglione, e con esso anche della sezione italiana, tra le opere richieste e predisposte per la spedizione, di cui si parlerà a breve, si specificava, forse per la prima e unica volta in assoluto: «Accompagnano la spedizione due panorami moderni dipinti

attenzione: cipollino antico per il mare, pietra di Trani per le province soggette a Roma, marmo nero lucido per la parte della terraferma fuori del dominio romano. Il successo e l'efficacia storico-propagandistica dell'iniziativa vennero sanciti due anni e mezzo dopo con l'apposizione sul muro semi circolare della basilica di Massenzio [...] dell'ultima carta marmorea, quella relativa all'istituzione dell'Impero dell'Italia fascista». Si veda anche Muñoz, Antonio, *La Roma di Mussolini*, Treves, Milano 1935, in particolare le pp. 206-208.

Sebbene non esistano biografie, antiche o recenti, relative alle figure di questi artisti artigiani, dallo spoglio delle buste d'archivio in ASC la ricorrenza dei loro nomi determina un loro continuo coinvolgimento per lavori di restauro, rifacimenti, commissioni per la Capitale. Oltre ai documenti sulle carte dell'Impero Romano per la Basilica di Massenzio, in Ripartizione X ABA (1920-1953), titolo 17, classe 4. Monumenti vari, palazzi e fontane, sottoclasse 5. Edifici e località di carattere storico artistico. 1934, “Via dell'Impero, carte marmoree”, busta 119, fascicolo 1, sottofascicolo A; Ripartizione X ABA (1920-1953), titolo 17, classe 4. Monumenti vari, palazzi e fontane, sottoclasse 5. Edifici e località di carattere storico artistico. 1935, “Via dell'Impero, carte dell'Impero romano”, busta 136, fascicolo 2; Ripartizione X ABA (1920-1953), titolo 17, classe 4. Monumenti vari, palazzi e fontane, sottoclasse 5. Edifici e località di carattere storico artistico. 1936.

³⁹⁷ Su Augusto Orlandi è presente un fascicolo nella Ripartizione X Antichità e Belle Arti (1921-1931), Appendice, titolo 7, classe 4, 1930. Musei, scavi, gallerie, busta 350, fasc. 1, sottofascicolo 12. “Acquisto opera Augusto Orlandi, Enrico Toti [per Museo dell'Impero di Roma, riprodotta in appendice fotografica]”. Su Pietro Fortunati è presente un fascicolo nella Ripartizione X ABA (1920-1953), titolario 1929, titolo 11, busta 21, fascicolo 3, sottofascicolo C, Pinacoteca Capitolina “Musei Capitolini”, che riguarda l'esecuzione di due erme commissionate a Pietro Fortunati. Su Amedeo Margheriti è presente un fascicolo nella Ripartizione X ABA, titolo 21, Busta 43, fascicolo 2, Busti, lapidi, e targhe. Su Galileo Parisini è presente la seguente documentazione: Ripartizione X ABA (1921-1931). Appendice, titolario 1930, titolo 7, classe 6. Antiquarium. 1930, busta 351, fascicolo 2, sottofascicolo 1, Musei scavi gallerie. Antiquarium stucchi: “Restauro di Parisini Galileo di 2 grandi maschere 1929-1930”; busta 351, fascicolo 2, sottofascicolo 14, Musei scavi gallerie. Antiquarium marmorari: “Incarichi per lavori di scalpello a Parisini Galileo e Pietro Fortunati (1929-1930)”, Titolario 1931, classe 3, busta 367, fascicolo 1, sottofascicolo 11, Musei, scavi, gallerie: “Museo di Roma, incarico a Parisini di eseguire quattro trapezofori romani più restauro opere antiche”; Ripartizione X ABA (1920-1953), titolario 31, classe 4, busta 279, fascicolo 5, sottofascicolo C, Monumenti vari, palazzi e fontane. Fontana di Piazza Nicosia: “Esecuzione del balaustro artistico. Lavoro affidato allo scultore Galileo Parisini. Esecuzione bozzetti e modelli dal vero” (1941-1942; 1945); Ripartizione X ABA (1920-1953), titolario 31, classe 4, sottoclasse 6, busta 279, fascicolo 15, Busti: “Saverio Mercadante, busto eseguito da Galileo Parisini” (1949-1950).

in tela di via dell'Impero e un gruppo di tavole dipinte ad olio riproducenti le carte geografiche di via dell'Impero; un busto in bronzo moderno di Giulio Cesare, due centauri moderni di bronzo, che il Governatore spedisce a detta Esposizione. Mentre prego l'E. V. di voler concedere il Suo nulla osta La prego al tempo stesso di voler esonerare i detti oggetti dalla tassa di esportazione, trattandosi di esportazione temporanea. Con particolari ossequi»³⁹⁸. Sembra dunque ipotizzabile che in questo caso specifico la commissione sia stata affidata al solo pittore Augusto Orlandi, che, come già appurato in precedenza, aveva già realizzato riproduzioni pittoriche delle carte dell'Impero e che, con molta probabilità, era stato chiamato con una certa urgenza a realizzare forse l'intera decorazione pittorica del padiglione. Così come nella scelta di alcune opere scultoree, alle quali, come si vedrà, si rinunciò o si optò per la realizzazione di un calco, anche per le rappresentazioni delle carte dell'Impero, per motivi legati al costo della manodopera, dei materiali e dell'eventuale trasporto e montaggio, gli organizzatori, in primis Volpi e Muñoz, decisero per una soluzione assolutamente economica ma altrettanto efficace, condensata nella riproduzione con tecnica ad olio su tavola, così come sembrerebbero suggerire le fotografie della sala, restituendo la piattezza e la pesante opacità di queste carte rispetto alla luminosità di quelle marmoree.

Alle rilevanti cesure storiche e geografiche delle carte corrispondeva una selezione coerente di busti marmorei che erano di sicura provenienza romana, e più precisamente dalle collezioni dei Musei Capitolini; degli otto busti assicurati e affidati alla ditta Gondrand per la spedizione a Bruxelles, cui si aggiungevano due statue in gesso di Augusto e Traiano (che tuttavia non si rintracciano nelle sale), si parla in alcune lettere della metà di aprile del 1935. La rassicurante e severa presenza dei busti rifletteva una cauta ma decisa scelta politica che anticipava alcuni dei contenuti che saranno sviluppati ai massimi

398 ASC, Ripartizione X ABA, classe 1. Direzione, sottoclasse 6. Mostre d'arte. Esposizione di Bruxelles. Titolo 17, classe 1, sottoclasse 6, busta 124, fascicolo 2, lettera del 24 aprile 1935 da parte del Governatorato di Roma al Ministero dell'Educazione Nazionale; Savorgnan di Brazzà, Francesco, *La partecipazione italiana all'Esposizione di Bruxelles*, in «L'Illustrazione italiana», 19 maggio 1935, p. 777. L'autore non sembra confermare né smentire: «[...] la riproduzione a grandezza naturale degli originali delle quattro carte geografiche dell'Impero romano conservate a Roma, sul muro della Basilica di Massenzio».

livelli nell'imperialissima Mostra Augustea della Romanità tra il 1937 e il 1938, nelle cui sale figurerà una spregiudicata collezione scultorea di "barbari", allestita con criteri *morelliani*, a sancire la vittoria del conquistatore sul conquistato³⁹⁹.

Inizialmente, in uno scambio epistolare tra Volpi e Bottai, il primo scriveva al secondo: «Caro Bottai, Per l'arredamento del Padiglione di Roma alla Esposizione di Bruxelles 1935, ti sarei molto riconoscente se il Governatorato di Roma potesse prestare per il periodo della durata dell'Esposizione stessa (maggio-ottobre [sic]) i seguenti oggetti d'arte appartenenti alle sue collezioni: Arazzo fiammingo esistente nel Palazzo dei Conservatori; Statua di marmo di Polinnia nel Museo Mussolini⁴⁰⁰ (fig. 184); Trenta acquarelli di Roesler Franz riproducenti vedute; Copia in bronzo della Lupa Capitolina; Le due statue moderne in bronzo degli imperatori Tito e Vespasiano che si trovano nei magazzini del Museo. Dette opere verranno assicurate dal mio Commissariato per quella cifra che la tua Amministrazione vorrà indicare. Con vivi ringraziamenti, credimi. Volpi»⁴⁰¹. Tuttavia cinque giorni dopo Volpi scrisse nuovamente a Bottai apportando alcune modifiche al catalogo precedentemente redatto: «Caro Bottai, A seguito della mia del 17 aprile, visto che le due statue moderne in bronzo degli Imperatori Tito e Vespasiano che si trovano nel Magazzino del Museo del Governatorato sono assai pesanti e rendono quindi gravose le operazioni inerenti alla rimozione, trasporto, ecc., ti sarò molto grato se vorrai disporre perché in loro vece siano concesse in prestito per Bruxelles: 2 statue in gesso di Augusto e Cesare; 8 busti in marmo di Imperatori Romani

399 Si veda in tal senso Giglioli, Giulio Quirino, *Mostra Avgvstea della Romanità. Appendice bibliografica al catalogo*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1968, edizione anastatica; e cfr. il più recente Silverio, Enrico, *La Romanità incontra il Razionalismo: la Mostra della Romanità ed il Piano regolatore della città italiana dell'economia corporativa progettato da Giuseppe Pagano per l'E 42*, in «Civiltà Romana», I, 2014 (ma aprile 2015), pp. 321-346.

400 La celebre *Statua di Musa* di Polimnia, è attualmente collocata ed esposta al Museo Archeologico Centrale Montemartini di Roma. Scultura di marmo di 159 cm, da originale di età ellenistica, proveniva da Roma, Via Terni (1928), con inventario MC2135. http://www.centralemontemartini.org/it/collezioni/percorsi_per_sale/sala_caldaie/horti_spe_i_veteris/statua_di_musa_polimnia.

401 ASC, Ripartizione X ABA, classe 1. Direzione, sottoclasse 6. Mostre d'arte. Esposizione di Bruxelles. Titolo 17, classe 1, sottoclasse 6, busta 124, fascicolo 2, lettera dattiloscritta di Giuseppe Volpi di Misurata a Giuseppe Bottai, 17 aprile 1935. A penna Volpi aggiungeva: «Caro Bottai, La lista è stata redatta dal Prof. Muñoz. Si raccomanda che il Governatore aderisca [...]. Volpi».

esistenti nei Musei Capitolini, che sono state scelte dal Professor Muñoz . Parto oggi alle 12 per Parigi e Bruxelles, dove ti attendo per l'inaugurazione dell'11 maggio. Cordialmente, Volpi»⁴⁰². Degli otto busti marmorei, ai quali se ne aggiunge uno bronzeo di Cesare collocato all'esterno del padiglione⁴⁰³, sotto un arco addobbato di fiori (fig. 187), solo sei sono interamente visibili dalle fotografie della sala; ma la loro attribuzione, che negli elenchi non viene mai esplicitata, potrebbe essere in parte risolta da un appunto anonimo rinvenuto negli archivi del Governatorato, nel quale si legge: “Cesare 1; Augusto 1; Traiano 30; Adriano 32; M. Aurelio 38; S. Severo 51?; ? 7; Cicerone?”⁴⁰⁴. Se dunque si riconoscono nitidamente il celebre e imberbe Augusto, di cui Mussolini si considerava erede diretto per filiazione politica e architettonica⁴⁰⁵, l'inconfondibile volto di Traiano, le cesellate barbe di Marco Aurelio (o Commodo, dalla simile iconografia) e Settimio Severo, e sembrerebbe intravedersi anche il ritratto di Cicerone, pur nominato negli appunti – sebbene non si tratti propriamente di un imperatore, ma di un personaggio fondamentale che ebbe uno strettissimo rapporto con la politica imperiale –, degli altri tuttavia rimane quasi impossibile verificare la presenza.

402 ASC, Ripartizione X ABA, classe 1. Direzione, sottoclasse 6. Mostre d'arte. Esposizione di Bruxelles. Titolo 17, classe 1, sottoclasse 6, busta 124, fascicolo 2, Roma, 22 aprile 1935 XIII, Via Quattro Fontane, 143, dattiloscritto su carta intestata del Commissariato Generale per l'Italia, Esposizione Universale e Internazionale di Bruxelles 1935, inviato da Volpi a Bottai.

403 ASC, Ripartizione X ABA, classe 1. Direzione, sottoclasse 6. Mostre d'arte. Esposizione di Bruxelles. Titolo 17, classe 1, sottoclasse 6, busta 124, fascicolo 2, Lettera del 24 aprile 1935 da parte del Governatorato di Roma al Ministero dell'Educazione Nazionale.

404 ASC, Ripartizione X ABA, classe 1. Direzione, sottoclasse 6. Mostre d'arte. Esposizione di Bruxelles. Titolo 17, classe 1, sottoclasse 6, busta 124, fascicolo 2, Appunto s.d., s.n., sul retro di una cartolina di invito per i Musei Capitolini. Si tratta indiscutibilmente dei busti degli imperatori esposti nella sala degli Imperatori a Palazzo Nuovo nei Musei Capitolini (fino a Settimio Severo); il busto di Cicerone è esposto nella sala dei Filosofi sempre a Palazzo Nuovo nei Capitolini; cfr. *Nuova guida ai musei capitolini*, a cura di Sommella, Anna Maria, Mondadori Electa, Milano 2007.

405 Sulla figura augustea di Mussolini come modernizzatore e rinnovatore “di marmo” della Roma eterna, si veda l'interpretazione che ne dà Thomas Wilkins, Ann, *Augustus, Mussolini, and the Parallel Imagery of Empire*, in *Donatello Among the Blackshirts*, cit., pp. 53-65. In particolare alle pp.54-55 si afferma: «Mussolini's urban renewal projects, like their Augustan precedents, suggested his intent to commemorate his heritage and accomplishments as he built a better Rome. The projects of Augustus and Mussolini also suggested impatience with and the desire to correct the squalor and confusion left by prior generations. [...] Mussolini's sponsorship of the archeological recovery of Augustan Rome was perhaps his most serious attempt to evoke the power of first emperor».

Così come, purtroppo, rimane molto vago e difficilmente verificabile l'allestimento delle due piccole sale laterali, la cui suddivisione rispetta la coerente bipartizione del padiglione (dunque ancora una duplice divisione tra parte romana e parte pseudo sabaudo-fiamminga), così come anche questa descrizione conferma: «Deux petites salles enfermaient l'une de curieuses aquarelles du peintre E. Roesler Franz, représentant le Tibre et les quartiers populaires de Rome, tels qu'ils étaient aux environs de 1880. L'autre, des peintures sur bois, – portraits de philosophes et d'écrivains – attribuées à un artiste flamand, Juste de Gand, qui fut le peintre du duc d'Urbin. On y voyait encore la reproduction de deux très beaux Centaures de bronze ainsi qu'une tapisserie flamande: "Une fête donnée au Colisée en l'honneur de l'Empereur Charles V"»⁴⁰⁶.

Concentrandosi sulla prima parte della descrizione, che faceva sicuramente riferimento alla sala annessa a quella della Roma imperiale – così come lascerebbe intravedere l'unica fotografia relativa alla sala stessa, con due aperture laterali che mostrano il principio di un'affollata pinacoteca ottocentesca –, l'allestimento globale prevedeva in questo ambiente un tono meno aulico; uno spirito più divertito e scanzonato sembrava dominare la sala, con l'ulteriore finalità di mostrare in quest'occasione le nuove acquisizioni museali romane contemporanee, delle quali lo stesso Muñoz si era occupato.

L'idea di illustrare i secoli della storia culturale di Roma risaliva del resto, nostalgicamente, a tempi remoti, nel recupero di un concetto nato alla fine dell'Ottocento e culminato nelle mostre retrospettive di Castel Sant'Angelo durante l'Esposizione del 1911, nelle quali lo stesso giovane Muñoz aveva ricoperto un ruolo di primaria importanza per la costituzione del suo nucleo personale prima, e delle future collezioni romane poi: «Nel corso della sua lunga carriera, Muñoz costituì una ricchissima collezione d'arte, comprendente anche un ampio settore di disegni e stampe di soggetto romano. [...] Basandosi sul materiale effettivamente disponibile, accentua l'aspetto del museo come deposito delle sopravvivenze della città scomparsa. Oltre ad alcuni plastici recuperati dalla Mostra del 1911, il museo presentava i frammenti recuperati

406 *Livre d'Or*, cit., pp. 471-473.

dalle infinite demolizioni della città. una serie di dipinti di contemporanei sulla Roma che scompariva, tra cui gli acquerelli di Roesler Franz erano il nucleo più significativo, e qualche ritratto di romani illustri, da Belli a Domenico Gnoli»⁴⁰⁷. Alla “Roma liberata” dalla barbarie e civilizzata dalle riforme dell’Impero, si sovrapponeva dunque il mito della “Roma sparita”, tema carissimo al curatore Muñoz, che venne interpretato per l’occasione brussellese attraverso le icastiche rappresentazioni del vedutista ottocentesco Ettore Roesler Franz (Roma, 1845-1907)⁴⁰⁸. Della vastissima produzione del pittore svizzero, ma naturalizzato e appassionato romano, gli acquerelli, realizzati attraverso il rapido e fluido tocco intriso di realismo tardo-ottocentesco, furono sicuramente il mezzo a lui più congeniale per immortalare la *vanished Rome*, e gli permisero una vastissima e rapida conoscenza e diffusione del suo lavoro, esposto in numerosissimi musei italiani e stranieri. Nel periodo di massima concentrazione degli interventi del “piccone demolitore” nella Capitale, di cui Muñoz era uno dei primi promotori, non sembrava casuale la scelta di esibire e giustificare la presenza delle opere di Roesler-Franz, che già quasi cinquant’anni prima aveva eternato una visione della città in corso di demolizione⁴⁰⁹: «L’impresa di porsi a ritrarre la Roma attaccata dai demolitori era ardua e difficile, ma egli l’affrontò con entusiasmo sino dal 1872 e continuò per quasi venticinque anni a lavorare senza interruzione. [...] Si pensi infatti al Tevere e si vedrà che ha subito una trasformazione assolutamente radicale, tanto da assumere un aspetto del tutto nuovo. [...] Qualche volta, per riposare, egli si recava a dipingere in campagna o nei rioni di Roma, dove il lavoro di demolizione era meno furioso, ma poi sembrandogli che sul Tevere dovesse succedere chissà quale finimondo, vi tornava spesso all’improvviso»⁴¹⁰.

407 Leone, Rossella, *La grafica del passato tra documentazione ed evocazione: Antonio Muñoz collezionista*, in *Incisioni romane dal 500 all’800 nella collezione Muñoz*, cit., pp. 17-18.

408 Hermanin, Federico, *Artisti contemporanei: Ettore Roesler-Franz ed i suoi acquerelli di “Roma sparita”*, in «Emporium», vol. XXIX, n. 170, febbraio 1909, pp. 83-97.

409 s.a., *La partecipazione dell’Italia*, cit., p. 12: «Una sala minore conteneva trenta grandi acquerelli rappresentanti aspetti di Roma intorno al 1880, interessante confronto tra la città di mezzo secolo fa e l’attuale, rinnovata dal Fascismo».

410 Hermanin, Federico, *Artisti contemporanei: Ettore Roesler-Franz ed i suoi acquerelli di “Roma sparita”*, in «Emporium», vol. XXIX, n. 170, febbraio 1909, pp. 86-87.

Le scarsissime informazioni e la totale assenza di fotografie o documenti precisi delle sale laterali del padiglione *Roma e Arte*, spingono a formulare ipotesi difficilmente verificabili: è certo che gli acquerelli portati a Bruxelles, provenienti dai Musei Capitolini, fossero trenta, così come ricordano i documenti e le liste redatte da Muñoz per la scelta e l'allestimento delle opere⁴¹¹; ma di queste trenta opere non sono purtroppo pervenute altre liste con i titoli precisi che, peraltro, potrebbero non corrispondere più alla segnatura attuale⁴¹². Pur escludendo, come indicato anche nel *Livre d'Or*, gli acquerelli

411 ASC, Ripartizione X ABA, classe 1. Direzione, sottoclasse 6. Mostre d'arte. Esposizione di Bruxelles. Titolo 17, classe 1, sottoclasse 6, busta 124, fascicolo 2; lettera del 24 aprile 1935 XIII. Oggetto: Esposizione di Bruxelles, inviata al Sig. Armando Stefanori, Capo Custode Museo di Roma: «La S.V. è autorizzata a consegnare al Rappresentante della Ditta Gondrand, facendosene rilasciare regolare ricevuta, le seguenti opere esistenti al Museo di Roma: 30 acquerelli di Roma Sparita del Roesler Franz; 2 statue in gesso di Augusto e di Traiano. Le opere stesse già sono state assicurate. Con stima. Il Direttore». Le opere, con lettera del 26 aprile 1935, inviata da Connestabile a Bottai su carta intestata del Commissariato Generale per l'Italia, Esposizione Universale e Internazionale Bruxelles 1935, erano state assicurate per le corrispondenti cifre: «Eccellenza, In assenza del Conte Volpi, ho l'onore di rispondere alla Sua comunicazione del 24 aprile al medesimo indirizzata, per assicurarLa che le seguenti opere d'arte, date in prestito dai Musei Capitolini per il Padiglione dell'Esposizione di Bruxelles, verranno assicurate contro ogni rischio dal momento della consegna a quello della restituzione ai Musei stessi, per le somme qui appresso indicate: Arazzo Fiammingo £.250.000; Statua di Polinnia £. 100.000; Trenta acquerelli di Roma sparita £. 4000 (ognuno); Copia in bronzo della Lupa Capitolina £. 4000; 2 statue in gesso di Augusto e Traiano £. 5000 (l'una); 8 busti in marmo di imperatori romani £. 10.000 (l'uno). Gradisca, Eccellenza, i sensi della mia più alta considerazione. Il Segretario del Commissario, Connestabile».

412 Considerando inoltre l'estrema difficoltà di identificare la corrispondenza dei titoli alle opere e la complicatissima alterazione e evoluzione degli inventari, come rivela Corsi, Marcella, *Un problema di titolazione negli acquerelli della "Roma Sparita"*, in *Paesaggi della memoria. Gli acquerelli romani di Ettore Roesler Franz dal 1876 e il 1895*, catalogo della mostra (Roma, Museo di Roma in Trastevere, 19 dicembre 2007- 24 marzo 2008), a cura di Tittoni, Maria Elisa, Pirani, Federica e Fornasiero, Maria Paola, Mandragora, Roma 2007, pp. 57-66, nel 1930-1935 *l'Inventario delle opere dal N.1 al n. 1501 acquisite al Museo di Roma* (s.d., ma 1930-1935), presentava una numerazione e una titolazione diverse da quelle attuali. Cfr. anche Jannattoni, Livio, *Roma sparita negli acquerelli di Ettore Roesler Franz*, Newton Compton, Roma 2013, in particolare le pp. 7-28. In particolare sulla storia delle collezioni antiche e attuali di Roesler Franz, alle pp. 21-23 l'autore precisa: «Esistono molte altre opere ancora, di Ettore Roesler Franz, come quelle avute in dono dal futuro Vittorio Emanuele III, di cui non conosciamo più la destinazione, l'esatta ubicazione. [...] Il cammino degli acquerelli di Franz, iniziato ufficialmente nel 1881, continuò nell'83 con i quaranta della Prima Serie esposti a Roma con il titolo collettivo "Memorie di un'era che passa". Il Baracconi sarà il primo a servirsene, [...] mentre il Comune acquisterà le altre due serie soltanto nel 1908. Così, tutti insieme, i 120 acquerelli poterono venire esposti nella sezione "Topografia romana" delle Mostre retrospettive tenute a Castel Sant'Angelo nel 1911. [...] Eppure gli originali li abbiamo a nostra disposizione nel Museo di Roma. Tutti e 120. Anzi, 119, poiché uno è andato perduto nel 1966 durante una mostra a Colonia [...]». Cfr. anche Trastulli, Paolo Emilio, *Identificazione della prima serie degli acquerelli di "Roma sparita" acquistata dal Comune di Roma nel 1883*, in *Paesaggi della memoria*, cit., pp. 17-25. Il catalogo delle

delle campagne delle paludi pontine, e concentrandosi solo sui quartieri popolari di Roma e le zone tiberine che il pittore dovrebbe aver immortalato intorno al 1880, risulta particolarmente complicato individuare con esattezza gli acquerelli mostrati a Bruxelles.

Praticamente impossibile, invece, determinare la quantità e qualità di opere di Bartolomeo Pinelli (Roma, 1781-1835) presentate durante l'esposizione, e verosimilmente nella stessa sala di Ettore Roesler-Franz⁴¹³. Artista multiforme ed estremamente prolifico⁴¹⁴, (si stima infatti che il suo catalogo superi i diecimila esemplari tra incisioni, pitture e ceramiche) anche lui, come e prima di Roesler Franz, aveva lasciato un'immagine di Roma sicuramente originale, popolaesca, scanzonata e divertita, come Raffaele Calzini evidenziava nel 1911 dalle pagine di "Emporium": «[...] il Pinelli ritrasse le caratteristiche della vita, del costume, dell'ambiente romanesco. [...] La sua ricerca del cuore di Roma, la sua profonda conoscenza di esso, l'affinità dello spirito con quello dei suoi soggetti, furono favoriti dalla sua nascita e dalla sua infanzia in Trastevere»⁴¹⁵.

Se il suo nome era passato sotto silenzio persino nelle guide ufficiali dell'esposizione belga, eccezion fatta per qualche sparuta menzione in alcuni quotidiani⁴¹⁶, la sua presenza era giustificata dalla sorprendente coincidenza del

prime due serie della "Roma pittoresca" è qui liberamente consultabile: <http://www.ettoreroeslerfranz.com/wp-content/uploads/2016/04/Catalogo-di-Roma-Sparita-1%5e-e-2%5e-Serie-fatto-stampare-da-ERF.pdf>.

413 A parte alcuni appunti rinvenuti in ASAC, negli archivi consultati e interrogati non sono presenti liste o elenchi che facciano riferimento alla quantità e qualità delle opere di Bartolomeo Pinelli esposte a Bruxelles. In ASAC, BUSTA 3 Ufficio Trasporti. Mostre d'arte all'estero. Mostra di Bruxelles, Fogli sciolti, sono presenti: un telegramma inviato a Maraini da Giulio Baradel, s.d.: «Ritrovato Faruffini et Pinelli stop. Connestabile chiede commento mostra. Saluti Baradel»; un appunto a matita s.d.: «Bruno Sgherri: quadro Faruffini consegnato e avvertito Giglioli (Accademia San Luca Roma). Ditta Tartaglia provvede restituzione quadro Faruffini. Opere Pinelli saranno consegnate via ditta Tartaglia. Saluti Baradel Biennale».

414 Della nutrita bibliografia relativa a Pinelli, si vedano: Pacini, Renato, *Bartolomeo Pinelli e la Roma del tempo suo*, Treves, Milano 1935; Fagiolo dell'Arco, Maurizio, *Bartolomeo Pinelli (1781-1835) e il suo tempo*, Rotostilgraf, Roma 1983; Leone, Rossella, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 83, 2015, *ad vocem* (comprensivo di bibliografia aggiornata).

415 Calzini, Raffaele, *Arte retrospettiva: Bartolomeo Pinelli, il glorificatore della vita romanesca*, in «Emporium», vol. XXXIV, n. 200, agosto 1911, pp. 83-97.

416 Si veda per tutti la testimonianza di Savorgnan di Brazzà, Francesco, *La partecipazione italiana all'Esposizione di Bruxelles*, in «L'Illustrazione Italiana», 19 maggio 1935, p. 777, nella quale si parla di una: «[...] saletta ornata con deliziosi quadretti pinelliani, contiene numerose opere di Roesler-Franz della seconda metà dell'Ottocento».

centenario della morte del pittore, che aveva innescato una serie di celebrazioni, di cui la più importante a Roma, curata proprio da Antonio Muñoz e da Ceccarius (Giuseppe Ceccarelli)⁴¹⁷, con la quale si celebrava anche l'acquisizione di nuove opere per il Museo della Capitale. La mostra romana, promossa dall'Istituto di Studi Romani e sotto gli auspici del Governatorato, aveva aperto le sue porte il 5 aprile 1935, a meno di un mese dall'inaugurazione di quella brussellese, e presentava, oltre a incisioni originali provenienti da collezioni soprattutto romane, anche pubblicazioni e volumi dedicati alla fortuna critica del pittore. Per l'esposizione di Bruxelles è altamente probabile che, escludendo le opere contemporaneamente a Roma, fosse stato scelto un nucleo piuttosto esiguo (forse, per equità con le opere di Roesler Franz, intorno ai venti-trenta esemplari) di *gravures*⁴¹⁸, facilmente trasportabili perché poco o relativamente ingombranti, e di agevole installazione; il generico tema romano in questo caso, perno attorno al quale si era costituita l'intera carriera dell'artista, non contribuisce a restringere il campo delle ipotesi. L'imbarazzo della scelta avrebbe potuto far propendere Muñoz per la selezione di temi più aulici, che pure Pinelli aveva trattato, come quelli epici romani; o, più verosimilmente, per gli aspetti più popolari, romaneschi della serie dei "Costumi pittoreschi"; o ancora, per quelli più goliardici.

417 Ojetti, Ugo, *Bartolomeo Pinelli*, in «Corriere della Sera», 5 marzo 1935, p. 3; Ceccarius, Antonio Muñoz, *Catalogo della mostra delle opere di Bartolomeo Pinelli*, Tumminelli, Roma 1935.

418 s.a., *Le Pavillon Rome et Art*, in «La Métropole», 10 mai 1935, p. 2.

La sala sabauda-fiamminga

Lo stesso si può dire della saletta laterale adiacente a quella della sala celebrativa dei rapporti dell'Italia (e in particolare di Casa Savoia) con le Fiandre; anche in questo caso, se più precisa è la determinazione delle opere, nessuna notizia o immagine ulteriore è stata rintracciata sulla natura dell'allestimento, che si immagina antiquato come il complesso del padiglione. Secondo la notizia precedentemente riportata nel *Livre d'Or*, in questo ambiente di raccordo e di transizione verso la sala sabauda-fiamminga, vi era la riproposizione dello studiolo urbinato di Federico da Montefeltro realizzato da Giusto di Gand tra il 1473 e il 1476. La teoria degli *Uomini Illustri*, una serie di ventotto tavole di filosofi, dottori della Chiesa e letterati antichi e recenti, realizzate da Giusto di Gand con la collaborazione di Pedro Berruguete, che componeva la parte superiore delle pareti dello studiolo, aveva subito nel corso del tempo una serie di vicissitudini storiche, che proprio nel 1934 avevano conosciuto una felice e parziale risoluzione. Se le spoliazioni napoleoniche non avevano risparmiato nemmeno l'integrità del prezioso scrigno urbinato, tuttavia alla vigilia dell'esposizione belga, le quattordici opere di proprietà dello Stato italiano, vennero esposte nella Galleria Nazionale delle Marche, nella cui sede ritornarono dopo alcuni secoli di assenza. Potrebbe quindi essere plausibile l'ipotesi per la quale tale recente esposizione si sia prolungata anche nella "succursale" brussellese del padiglione italiano, e che i ritratti di Gregorio, Boezio, Ambrogio, Euclide, Pio II, Bartolo, Alberto, Ippocrate, Petrarca, Cicerone, Mosè, Salomone, Omero e Duns Scoto abbiano continuato il proprio *tour* espositivo nell'occasione belga⁴¹⁹.

La riproposizione parziale dello studiolo in Belgio, che anticipava, confermava e garantiva rapporti di collaborazione, fin da tempi remoti, tra l'Italia e le Fiandre, era "intralciata" dalla presenza di un arazzo, anch'esso non riprodotto,

419 Per la ricostruzione dello studiolo e le vicende legate alle opere d'arte si veda il recente contributo *Lo studiolo del Duca. Il ritorno degli Uomini Illustri alla Corte di Urbino*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, Galleria Nazionale delle Marche, 12 marzo-4 luglio 2015), a cura di Marchi, Alessandro, Skira, Milano 2015, in particolare i contributi alle pp. 45-58 e 77-84. Cfr. anche Dal Poggetto, Paolo, *La Galleria Nazionale delle Marche e le altre Collezioni nel Palazzo Ducale di Urbino*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2003.

appartenente alle collezioni romane, dove è tuttora conservato⁴²⁰. Si tratta di un pezzo prelevato dalla fortunata serie delle *Meraviglie del mondo*, intessuto da manifattura brussellese intorno all'ultima parte del XVI secolo (1575-1600)⁴²¹, raffigurante *Una festa al Colosseo in onore di Carlo V* (fig. 187). Esposto, come ricorda Possenti, alla Mostra d'Arte Antica tenutasi a Valle Giulia nel 1932, l'arazzo era stato acquistato nel 1928 dai fratelli Angelo e Giacomo Di Segni dalla Galleria parigina George Petit e, già all'epoca, il soggetto non sembrava convincere il critico⁴²². Al di là delle pur importanti ipotesi attributive, che per Possenti convergevano verso un'interpretazione romana e imperiale del soggetto – suggestivamente inerente al tema dell'allestimento proposto da Muñoz –, e che nel corso del tempo si spostarono da Tito, a Carlo V, a Traiano, o Carlo Magno⁴²³, l'iconografia mitologico-allegorica che emergeva dai mirabili cartoni di Maarten van Heemskerck (Heemskerck, 1498 – Haarlem, 1574), risentiva del manierismo accentuato che il talentuoso artista fiammingo aveva direttamente assorbito dallo studio e dalla lezione dei grandi maestri romani, durante il suo viaggio italiano tra il 1532 e il 1536. Prolifico artista, sapiente ritrattista e disegnatore, aveva a lungo indugiato sulle rovine e i

420 Attualmente nelle collezioni dei Musei Capitolini; cfr. *Pinacoteca Capitolina. Porcellane europee e orientali*, a cura di Guarino, Sergio, D'Agliano, Andreina, Electa, Milano 2007, pp.11-12; cfr. anche Standen Appleton, Edith, *European Post-Medieval Tapestries and Related Hangings in the Metropolitan Museum of Art*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1985, vol. I, scheda n. 19, p. 160, note 29; la versione romana porta addirittura il titolo di *Trajan Going to the Colosseum to see a Bullfight*.

In ASC, Ripartizione X ABA, classe 1. Direzione, sottoclasse 6. Mostre d'arte. Esposizione di Bruxelles. Titolo 17, classe 1, sottoclasse 6, busta 124, fascicolo 2, l'arazzo era già annoverato tra le collezioni museali capitoline. Dattiloscritto inviato da Connestabile a Bottai su carta intestata del Commissariato Generale per l'Italia, Esposizione Universale e Internazionale Bruxelles 1935, Roma, 26 aprile 1935: «[...] le seguenti opere d'arte, date in prestito dai Musei Capitolini per il Padiglione dell'Esposizione di Bruxelles, verranno assicurate contro ogni rischio dal momento della consegna a quello della restituzione ai Musei stessi, per le somme qui appresso indicate: Arazzo Fiammingo £.250.000».

421 Per una puntualissima schedatura della serie, del soggetto e delle sue varie redazioni, si veda: Standen Appleton, Edith, *European Post-Medieval Tapestries*, cit., pp. 154-161. Di manifattura fiamminga (firma WS, forse Willem Sergers), realizzato in lana e seta su cartone di Maarten van Heemskerck (1498-1574), misura m.3,45x5,16m.

422 Possenti, Enrico, *Un arazzo fiammingo alla Mostra d'Arte Antica a Valle Giulia*, in «Bollettino d'Arte», anno 26, serie III, 1932, pp. 173-174.

423 Standen Appleton, Edith, *European Post-Medieval Tapestries*, cit., pp. 156-157: «The identity of the emperor on horseback has been variously given as Titus, Charles V, Trajan, or Charlemagne. The arms on the peytrel are those of the Holy Roman Empire, but the face of the emperor is not that of Charles V. [...] It was normal sixteenth-century practice to use the arms of the Holy Roman Empire as those of a Caesar, but there is no indication in here which Caesar is represented; he could well be Titus».

monumenti di Roma, che nell'arazzo sono riprodotti con senso prospettico e accurata fedeltà archeologica e architettonica, tanto da ispirare un suo celebre autoritratto proprio accanto alle rovine dell'Anfiteatro Flavio (fig. 188)⁴²⁴. Si apprezzano, dell'opera, i virtuosismi del prato fiorito che fa da tappeto al meticoloso e preciso sfondo architettonico del Colosseo, e l'affollamento di personaggi, antropomorfi e zoomorfi, che con le loro diverse pose e contorsioni, abitano e animano la scena; bellissima e originale, inoltre, la parete di sfondamento rappresentata dalla cornice, ingombra di volatili e animali selvaggi e putti, avvolti da cespugli e corone di fiori; impareggiabili i puntuali riferimenti archeologici (oltre al citato Anfiteatro, un enorme piede simile al *Pie' di marmo* in Campo Marzio), e le pose eleganti, "cortesi" e composte dell'imperatore e del suo corteo. L'apprezzamento nei confronti dell'artista e della sua modalità di trattare il soggetto delle vestigia romane, più che forse la presenza nell'opera, peraltro ancora in dubbio, dell'imperatore Carlo V, di origine e formazione belga⁴²⁵, avevano promosso l'arazzo a far parte dell'allestimento delle sale italiane del padiglione Roma e Arte.

«La dernière salle enfermait de précieux souvenirs des Princes de la Maison de Savoie qui furent en rapport avec la Belgique; S.A.R. le Prince Humbert s'était personnellement occupé de les réunir. C'est ainsi qu'on voyait des moulages de plusieurs statues de Marguerite d'Autriche, veuve de Philibert de Savoie; des tapisseries anciennes, des portraits, une importante collection de manuscrits, appartenant à la Bibliothèque Royale de Belgique, des photographies d'autographes ou de manuscrits, ainsi qu'un panneau de la tapisserie du Sablon (aux Musées du Cinquenaire), où l'on voit Marguerite d'Autriche, duchesse

424 Puff, Helmut, *Self-Portrait with Ruins: Maerten van Heemskerck, 1553*, in «The Germanic Review», col. 86, n. 4, 2011, pp. 262-276. Si legge: «While in Rome and over the course of several years, the Haarlem artist recorded, above all, fragments and ruins. [...] As we learn to recognize through Heemskerck, ruins were thought to link the animate and the inanimate, the tangible and the invisible, life and death. This narrative heralds Italians as ruins' early proponents. Invocations of the grandeurs of Italian antiquity ushered in a search for actual remains of the Roman Empire. [...] To Heemskerck and other artists, ruins may well have figured as an index of warrelated violence. In the drawings we have from the artist's stay in Rome, however, the causes for fragmentation and ruination are, as a rule, not apparent. Instead, fragments, sculptures, ornaments, and other objects are parsed out for appreciation as such».

425 L'imperatore Carlo V (1500-1558), era contemporaneo dell'artista, quindi un riferimento anche allegorico al personaggio era più che probabile.

de Savoie, agenouillée devant la populaire Madone bruxelloise»⁴²⁶. Nell'ultima grande sala, specularmente omologa a quella di Roma, l'intervento di Muñoz sembrava tuttavia eclissarsi, se non scomparire, in favore di un allestimento direttamente concertato dai Savoia con le istituzioni legate alla famiglia reale e alla collezione reale belga, rinsaldando gli ancestrali legami tra le due dinastie. Per quanto concerne la parte sabauda, l'organizzazione e la raccolta del materiale venne probabilmente confidata a Mario Zucchi (Sannazzaro de' Burgondi, 1872 – Torino, 1949), per molti anni segretario della Biblioteca Reale di Torino, e, dal 1930 circa, bibliotecario del principe Umberto di Savoia; fu anche autore nel 1934 del volume relativo alla *Bibliografia storica degli Stati della monarchia di Savoia*, collana di volumi iniziata dal direttore della Biblioteca Reale Antonio Manno e continuata poi da Vincenzo Promis⁴²⁷. A Zucchi si aggiunsero come collaboratori, nell'occasione brussellese, Giacomo Silimbani e lo studioso friulano-viennese Leo Planiscig (Gorizia, 1887- Firenze, 1952)⁴²⁸.

Tra portali pseudo-rinascimentali, cantari pseudo-greci e consolle pseudo-barocche, si stagliava, in un clima museografico ottocentesco, una ricca collezione di opere di diversa origine, provenienza e destinazione, che è stata identificata, nonostante alcune difficoltà oggettive, nella quasi totalità, permettendo una ricostruzione piuttosto esaustiva e fedele della sala. A cominciare dai calchi delle statue, probabilmente realizzati in loco a Bruxelles nel prolifico e attivissimo *Atelier de moulage* dei Musées Royaux d'Art et d'Histoire (situati in prossimità del Musée du Cinquantenaire), che riproducevano nitidamente le fattezze dei loro originali: Margherita d'Asburgo

426 *Livre d'Or*, cit., pp. 471-473.

427 Si veda Dervieux, Ermanno, *L'opera cinquantenaria della R. Deputazione di storia patria di Torino: notizie di fatto storiche, biografiche e bibliografiche sulla R. Deputazione e i suoi deputati nel secondo mezzo secolo dalla fondazione, in occasione del suo centenario*, Fratelli Bocca, Torino 1935, pp. 558-560; Bottasso, Enzo, *Dizionario dei bibliotecari e bibliografi italiani dal XVI al XX secolo*, a cura di Roberto Alciati. Accademia valdarnese del Poggio, Montevarchi 2009, p. 466-467.

428 In AGR, Liasse 39, in un documento senza data e senza nome, è presente una lista che recita: "Section italienne: propositions de diplomes de collaborateurs. Liste de diplomes speciaux. Mostra di S.A.R. il Principe di Piemonte. Comm. Prof. Mario Zucchi, Comm. Giacomo Silimbani, Professeur Planiscig". Verosimilmente il prof. Leo Planiscig ebbe un ruolo cogente anche nella scelta delle opere per la retrospettiva *Cinq Siècles d'art Bruxellois*.

(Bruxelles, 1480- Mechelen 1530) della Hofkirche di Innsbruck, il Principe Tommaso e il Principe Eugenio dello Scalone di Palazzo Reale di Torino (fig. 189).

La figlia di Massimiliano I e Maria di Borgogna, governatrice dei Paesi Bassi, sposata in seconde nozze con Filiberto II di Savoia e tutrice, nonché zia, del futuro Carlo V, venne immortalata nel bronzo nella seconda metà del Cinquecento, in quel mastodontico mausoleo voluto dal padre per se stesso e progettato dall'architetto Andrea Crivelli nella cittadina austriaca⁴²⁹. A prescindere dalla pur affascinante storiografia attributiva della scultura e del complesso architettonico dedicato a Massimiliano d'Asburgo, la non casuale scelta della riproduzione della statua della Duchessa di Savoia rientrava perfettamente nel programma iconografico e allegorico legato alla discendenza dinastica tra le due casate; e in questo caso forse l'intervento e la consulenza del conservatore viennese Planiscig, per i suoi stretti contatti con l'ambiente austriaco in generale, potrebbero essere stati determinanti.

Poche speranze di risalire all'identificazione del dipinto collocato al di sopra della duchessa, ma un fugace cenno bibliografico⁴³⁰ potrebbe far pensare a un ritratto a mezzo busto o a figura intera di Tommaso II di Savoia, Conte di Fiandra (m. 1259); o forse, e ancor più coerentemente, allo stesso ritratto di Margherita di Savoia di Bernard van Orley (Barend/Barent/ Bernaert van Brussel, 1491- 1542)⁴³¹, pittore ufficiale della Duchessa, dal cui cartone è tratto

429 In realtà il nipote di Massimiliano I, Ferdinando I, accortosi che le statue non avrebbero mai potuto abitare il sepolcro originariamente scelto dal nonno, decise di far erigere una chiesa *ad hoc*, con un enorme cenotafio annesso. La teoria delle ventotto sculture bronzee realizzate nel Mausoleo, legate a personalità care a Massimiliano I, ha una storia particolarmente complessa: fu infatti un lavoro protrattosi per anni, completato ben oltre la sua morte (1519, si consideri che a questa data solo undici statue erano completate), appaltato a molti artisti talvolta di difficile identificazione. La statua bronzea di Margherita è forse tra le ultime ad essere state realizzate. Si veda, dei molti studi condotti sul soggetto, Hörmann-Weingartner, Magdalena, *Die Bronzestandbilder des Maximilian-Grabes und die Frage ihrer Ausstattung mit Kerzen*, in *Conservatum est. Festschrift für Franz Caramelle zum 70. Geburtstag*, von Andergassen, Leo, und Frick, Michaela, Wagner, Innsbruck 2014, pp. 159-162.

430 *La partecipazione dell'Italia*, cit., p. 12: «Una grande sala era dedicata ai rapporti tra Casa Savoia e le Fiandre, illustrati con statue, quadri, arazzi, stampe, specialmente relative a Tommaso di Savoia Conte di Fiandra, a Margherita d'Austria Duchessa di Savoia, a Tommaso di Savoia Principe di Carignano, al Duca Emanuele Filiberto e al Principe Eugenio, che operarono e combatterono in Fiandra».

431 Dell'opera, realizzata intorno al 1518, si conoscono sette versioni. Una di queste (quella presente ai Musées di Bruxelles, inizialmente attribuita a "Vecchia scuola Olandese",

anche l'arazzo della serie *La légende de Notre-Dame du Sablon*, realizzato proprio nello stesso periodo del ritratto, tra il 1516 e il 1518, ed esposto nel padiglione della *Ville de Rome*⁴³² (fig. 190). Quarto arazzo (di quattro) della serie commissionata da François de Taxis per la cappella di Sant'Orsola nella chiesa di Notre-Dame du Sablon a Bruxelles, l'opera in questione, *L'arrivée de la statue miraculeuse d'Anvers dans l'église de Notre-Dame du Sablon à Bruxelles*, presentava nel complesso un'iconografia particolarmente interessante che prendeva spunto e derivava da una leggenda brussellese de 1348, secondo la quale la stessa chiesa del Sablon era stata costruita per fornire uno spazio adeguato ad ospitare la statua della Vergine trasferita da Anversa. Ai tempi di Carlo V la commemorazione annuale della trasferta della statua era diventata un enorme apparato processionale con funzioni altamente simboliche e politiche (*Ommegang*). Di stampo ancora altamente medievaleggiante e proto-rinascimentale, si caratterizzava dunque per la proporzionale tripartizione degli ambienti, per il gioco prospettico ancora empirico e per il trattamento complessivo e gerarchico dei personaggi, tra i quali si distinguono i reali inginocchiati (Filippo il Bello e i figli Carlo V e Ferdinando). La commissione

prima metà del XVI secolo, con una tempestiva rettifica nell'attribuzione a Van Orley) era stata esposta alla mostra *Cinq siècles d'art Bruxellois*, dunque risulta quasi impensabile che possa essere stato esposto in due versioni diverse nella stessa occasione. Si veda AGR, Liasse T183, 186/37-SA-NV, Cartolina.

Come si evince dalla corrispondenza rinvenuta in AGR, Inventaire T183, Liasse 122, Chemise Italie, Section étrangères art ancien+litige, sous-chemise 747, esiste una lettera dattiloscritta del Commissaire pour l'Exposition des Beaux Arts Paul Lambotte a Volpi di Misurata, 17 août 1934, nella quale si afferma: «Désireux de vous apporter ma modeste collaboration pour la réalisation de vos magnifiques projets artistiques à notre exposition de 1935, je me permets de vous signaler que le Musée de Bruxelles possède une oeuvre de Th. Van Thulden qui pourrait figurer dans l'ensemble historique consacré aux Princes de la Maison de Savoie mêlés à l'histoire de nos Provinces. Le titre du tableau est "La hiérarchie ecclésiastique et la hiérarchie civile adorant l'Eucharistie". Parmi les personnages représentés – portraits fidèles – se trouve Thomas François de Savoie. Si vous demandez au Ministre de l'Instruction Publique que cette peinture vous soit confiée, je suis persuadé que vous l'obtiendrez, encore qu'il soit décidé en principe de ne pas dépouiller les Musées belges au profit de l'Exposition en 1935»; la risposta di Volpi arrivò il 23 agosto 1934: «La ringrazio per la nuova prova ch'Ella mi dà del Suo vivo interessamento per la partecipazione italiana all'Esposizione di Bruxelles. Ho subito fatto comunicare a S.A.R. il Principe di Piemonte la Sua segnalazione del quadro di T. Van Thulden, persuaso che esso potrà figurare nell'insieme storico consacrato ai Principi di Casa Savoia in Fiandra, di cui S.A.R. ha degnato occuparsi». L'opera in questione appartiene al pittore manierista e rubensiano Theodoor van Thulden (Hertogenbosch, 1606-1669).

432 Appartenente alle collezioni dei Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles (cm 355x545 cm), inv. 3153. Il titolo per esteso è *L'arrivée de la statue miraculeuse d'Anvers dans l'église de Notre-Dame du Sablon à Bruxelles*, tratto dalla serie *La légende de Notre-Dame du Sablon*.

diretta al pittore van Orley, al quale è attribuita anche la perizia nel tessere l'arazzo, derivava dal suo *status* di pittore di corte e dal suo impegno decorativo per la Chiesa di Sablon, per la quale aveva già realizzato un trittico⁴³³.

La linea dinastica che sottendeva l'intero complesso iconografico della sala era perseguita anche attraverso la replica di parte della serie scultorea concepita per lo *Scalone d'Onore* di Palazzo Reale di Torino⁴³⁴: nell'angolo sinistro rispetto a Margherita, è il Principe Eugenio di Savoia – Soissons (1635-1673), la cui realizzazione torinese fu tra le ultime in senso cronologico e affidata alle già esperte mani di Silvestro Simonetta, dopo la deludente prova di Giovanni Antonio Lanzirotti, a cui era stata inizialmente commissionata l'esecuzione delle ultime due statue raffiguranti Vittorio Amedeo II e il Conte Verde⁴³⁵.

L'imitazione dei tesori scultorei del Palazzo Reale di Torino proseguiva nella parete opposta a quella appena analizzata: sulla destra, parzialmente coperta da un'ingombrante vetrina, un'altra statua dello Scalone, quella di Tommaso Francesco di Savoia principe di Carignano (1596-1656), capostipite dell'omonima dinastia principesca⁴³⁶. La scultura, di estrema forza e serietà, fissava nel condottiero Tommaso, vestito della possente armatura e dalla folta chioma leonina, il modello virile che tanto si distanziava dal delicato e celebre

433 Tra i numerosi contributi su Van Orley, si veda nello specifico quello relativo all'arazzo in questione e la sua attività di tessitore: Cordeiro, Catherine Victoria, *Bernard Van Orley's Tapestry Designs for The Story of Romulus and Remus, 1524*, Thesis Presented to the Faculty of the Graduate School of The University of Texas at Austin, Supervisors Jeffrey Chipps Smith, Louis A. Waldman, May 2013, pp. 31-36; Ebbinge Wubben, Johan Conrad, *De Van Eyck à Rubens: les maîtres flamands du dessin*, Bibliothèque Nationale, Paris 1949, p. 7 e 13; si rimanda in particolare al *Catalogue of Early Netherlandish Paintings in the Royal Museum of Fine Arts of Belgium*, in particolare il volume VI. *The Flemish Primitives. The Bernard Van Orley Group*, a cura di Alexandre Galand, Brepols, Bruxelles 2013.

434 Per un'analisi delle decorazioni e dell'apparato scultoreo dello Scalone d'Onore si veda il contributo di Speranza, Francesco, *La decorazione dello Scalone d'Onore. Allegoria e celebrazione*, in «Polo Reale di Torino. Quaderni di Studio», n. 1, 2012, pp. 105-113.

435 Idem, p. 112.

436 Idem, p. 107: «Avrebbero occupato il pianerottolo verso il Salone degli Svizzeri il Francesco Bussone conte di Carmagnola, opera di Giuseppe Dini, specializzato nella statuaria monumentale in Torino e nella provincia piemontese, ed il Tommaso di Savoia - Carignano, nella doppia veste di condottiero e capostipite della dinastia regnante, eseguito da Giovanni Albertoni, da più di un decennio autore di monumenti pubblici e privati per Torino e per i Savoia».

ritratto che il fiammingo Van Dyck aveva di lui realizzato nel 1634⁴³⁷ e che era esposto anch'esso nella sala sabauda-fiamminga⁴³⁸ (fig. 192).

Sembrerebbe intravedersi, sulla testa del Principe, un altro ritratto, che si potrebbe immaginare, senza averne purtroppo alcuna conferma, il coevo *pendant* berlinese, realizzato contemporaneamente a quello equestre⁴³⁹ (fig.193). Intriso di luminosità tizianesca e londinese, che da qualche anno Van Dyck aveva eletto come patria adottiva, il ritratto "sabauda" di Tommaso poco conservava di sabauda: per motivi storicamente verificabili, il dipinto era stato eseguito all'apogeo della fase spagnola del Principe, riconoscendo nell'abbigliamento, nella posa e addirittura nella razza del cavallo elementi inequivocabilmente riconducibili al suo impegno di comandante dell'esercito spagnolo nelle Fiandre durante la guerra dei trent'anni. Come afferma Judy Egerton nella minuziosa analisi iconografica dell'opera di Van Dyck: «Prince Tommaso Francesco is portrayed wearing the ribbon and badge of the Order of the Annunciade conferred on him by his father in 1616; but this now appears to be his only link with the small principality of Savoy. His armour appear to be of a Spanish workmanship. His horse must derive from Spain»⁴⁴⁰.

Nel calco accanto all'opera del pittore fiammingo si potrebbe riconoscere la fisionomia di Carlo V d'Asburgo (1500-1558), successo a Massimiliano I d'Asburgo, la cui presenza sarebbe più che pertinente, e del resto quasi

437 Prima di approdare in Galleria Sabauda nel 1834, l'opera attraversò una lunga serie di vicissitudini e spostamenti. *Quadri ed opere d'arte della R. Pinacoteca di Torino*, Paravia, Torino 1884, cat. n. 363, p. 88, su tela, 3,15m. X 2.36 m, "Uno dei più splendidi e maestosi che esistano".

438 Muñoz, Antonio, *Van Dyck*, Istituto Geografico De Agostini, Roma 1941, p. XVI. A proposito del suo periodo londinese e del ritratto sabauda afferma: «Ecco oramai Van Dyck al colmo delle sue aspirazioni: favorito dei sovrani, accolto familiarmente dalla nobiltà, ricercato e adulato dalla società; niente gli mancava, ricchezza, splendida casa, servi, carrozza, cavalli e, ciò che non poco gli premeva, compiacenza di molte donne belle. [...] Tranne una breve corsa in patria dal marzo alla fine del '34, ove dipinse il grande ritratto equestre del principe Tommaso di Savoia (Torino, Galleria Sabauda), governatore dei Paesi Bassi dopo la morte di Isabella [...], Van Dyck trascorre ormai la sua vita nella capitale inglese, dove brilla come astro principale, mentre ad Anversa la maggior gloria di Rubens offuscava la sua [...]». Il ritratto equestre è pubblicato alla p. 95 dello stesso volume.

439 Si tratta del ritratto ora conservato alla Gemäldegalerie di Berlino (inv. 782; Barnes, Susan, *Van Dyck. A complete catalogue*, Yale University, New Haven, Londra 2004, p. 347, tav. III. 124).

440 *Van Dyck 1599-1641*, Exhibition catalogue (Antwerp, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 15 May-15 August 1999- London, Royal Academy of Arts, 11 September- 10 December 1999), curated by Brown, Christopher and Vlieghe, Hans, Antwerpen Open, Royal Academy Publications, Antwerp-London 1999, cat. n. 79, p. 275.

immancabile in una sala che celebrava i rapporti intrattenuti tra Fiandra e Italia. Ritratto in un'eroica posa, con la spada che sembra sorreggere il suo corpo fiero, è avvolto da un pannello grafico, quasi metallico che si allontana dalla versione "mitologica" di Leone Leoni del Prado. Nessuna indicazione, purtroppo, emerge dai documenti finora pervenuti, né sul nome dell'autore, né sull'ubicazione (antica o recente) dell'originale, che si presume marmoreo.

Grande attenzione e curiosità, sotto il profilo stilistico, estetico ma soprattutto iconografico, suscitano gli altri tre arazzi visibili, disposti nella sala con meravigliose scene di battaglie, facenti parte di una serie di ben diciannove esemplari, non tutti pubblicati, intitolata *Le Vittorie del duca Carlo V di Lorena*, tessuta all'inizio del Settecento nella manifattura di Charles Mitté a Nancy (tra 1703 e 1710) e nella manifattura arciduciale di La Malgrange per la corte di Lorena, da cartoni di diversi pittori (Jean-Baptiste Durup, Jean-Baptiste Martin, Jean-Louis Guyon e Claude Jacquard)⁴⁴¹. La serie, negli anni in cui venne organizzata l'esposizione di Bruxelles, si trovava (e tuttora si trova) nelle collezioni statali viennesi del Kunsthistorisches Museum⁴⁴². Partendo dall'arazzo nella parete di fondo, appeso tra i calchi di Carlo V e del Principe Tommaso di Carignano, si riconosce la scena *Die Entsatzschlacht bei Wien (La Battaglia di soccorso nei pressi di Vienna)*⁴⁴³, nella quale è

441 Per notizie sulla serie si vedano: Antoine, Michel, *Les manufactures de tapisserie des ducs de Lorraine au XVIIIe siècle (1698-1737)*, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Nancy 1965; e, soprattutto a cura di Bauer, Rotraud, *Historische Schlachten auf Tapissereien aus dem Besitz des Kunsthistorischen Museums Wien*, catalogo della mostra, (Halbturm. Schloss Halbturn, 22/05-26/10 1976), Burgenländische Landesregierung, Eisenstadt 1976, in particolare le pp. 29-39.

442 La serie è composta di 18 tapestries (formalmente 19, in quanto due arazzi, quelli segnati dall'inventario con i numeri numbers T IX/11 and 12 in passato sono stati donati e un altro è stato smembrato in due parti, corrispondente al numero di inventario T IX/3a e 3b. La lista si compone dunque dei seguenti arazzi: 1. Die Befreiung Preßburgs von den Türken; 2. Die Entsatzschlacht bei Wien; 3a. Der Entsatz von Wien; 3 b. Die Schlacht am Kahlenberg; 4. Die Besetzung Wiens durch Herzog Karl V. von Lothringen; 5. Die Eroberung des Schlosses Bárkány; 6. Herzog Karl V. von Lothringen zwingt die Festung Gran zur Übergabe; 7. Die Eroberung der Stadt Waitzen; 8. Die Einnahme der Insel Szent Endre in der Donau; 9. Die Niederlage des türkischen Heeres bei Hamszabék; 10. Der Entsatz der Festung Gran und die Einnahme von Neuhäusel; 13. Die Eroberung von Ofen; 14. Herzog Karl V zieht auf einem Triumphwagen in Ofen ein; 15. Herzog Karl V. schlägt die Türken bei Szegedin; 16. Die Plünderung nach der Schlacht bei Mohács; 17. Die Schlacht bei Mohács; 18. Die Einnahme der Festung Eszék; 19. Siebenbürgen unterwirft sich Kaiser Leopold I.

443 Bauer, Rotraud, *Historische Schlachten auf Tapissereien aus dem Besitz des Kunsthistorischen Museums Wien*, cit., pp. 35-37, inv. n. IX/2, Abb. 23, m. 4.30x8.05, con iscrizione: VIENNA A TURCIS OBSESSA LIBERATUR VICTRICIBUS ARMIS

rappresentato l'episodio noto come la *Battaglia di Vienna*, tenutosi tra 11 e 12 settembre 1683, che vide la cacciata dei Turchi che assediavano per due mesi la città austriaca, e nella quale mosse i primi passi un esordiente e futuro abilissimo condottiero: Eugenio di Savoia.

Sul lato sinistro, la scena *Die Eroberung von Ofen* (Il sacco di Buda)⁴⁴⁴, rappresentante uno degli episodi culminanti della guerra austro-turca del 1683-1689, e che vide la conquista vittoriosa della città ungherese da parte degli austriaci contro i Turchi; anche in questo caso il condottiero Eugenio di Savoia fu determinante per la riuscita dell'impresa. Del terzo arazzo, collocato nella parte sinistra della sala rispetto all'arazzo *Notre-Dame du Sablon*, e non pubblicato nella serie⁴⁴⁵, si riconosce un'altra concitata scena austro-turca nella quale è coinvolto Carlo V, per la precisione *Herzog Karl V schlägt die Türken bei Szegedin* (Il duca Carlo V sconfigge i turchi a Szeged).

Dunque questo sottilissimo legame storico con la casata sabauda, e la presenza del conservatore viennese Leo Planischig (esperto soprattutto di scultura rinascimentale) nell'elenco dei curatori della sala, potrebbero chiarire definitivamente le motivazioni della scelta così accurata degli arazzi di Nancy; scelta che apparentemente potrebbe sembrare poco in linea con la globalità dell'ambiente della sala.

Sui vasi, i clipei romanici, i vari cimeli e soprattutto i codici miniati esposti lungo i lati della sala e in alcune teche al centro, cui si fa genericamente riferimento nella sommaria descrizione estratta dal *Livre d'Or*, si pone l'attenzione su un verosimile contributo della Bibliothèque Royale de

CAROLI V DIE 12 SEPTEMB. ANNI 1683. Eseguito dall'atelier di La Malgrange, 1724-1725, da cartone di J-B. Martin. Rispetto all'arazzo belga, la cornice di quello pubblicato in questa serie sembra differire per una cornice più movimentata e con motivi antropomorfi diversi da quelli che si intravedono nell'arazzo prestato al Belgio. Ma il soggetto e lo stile sono perfettamente aderenti all'arazzo pubblicato nel catalogo.

444 Idem, pp. 37-39, Abb. 24, Farbtafel V, 4.50x6.95, inv. n. IX/13, Inschrift: BUDAM EXPUGNATAM JANISSARIORUM SANGUINE EXUNDANTEM. DIREPTIONI TRADIT VICTOR CAROLUS V. 2 SEPT. 1686. Tessuto a Nancy, 1715, da cartone di J.-B. Martin.

445 Nel catalogo degli arazzi del Kunsthistorisches Museum, Wien, questa scena presenta il numero di inventario T IX/15, Herzog Karl V. schlägt die Türken bei Szegedin; le altre due precedentemente descritte sono contrassegnate dai seguenti numeri di inventario: T IX/13, Die Eroberung von Ofen, T IX/2, Die Entschlachtung bei Wien.

Belgique⁴⁴⁶; tuttavia alcuni di essi, seppure non esattamente determinabili o identificabili, possono essere almeno contestualizzabili in un ambito collezionistico ben preciso, ossia quello afferente al gusto e all'importantissima e variegata raccolta di Carlo Emanuele I (1562-1630): «Il Duca sviluppò una politica di prestigio destinata ad accrescere il ruolo del principe e quello dei suoi Stati. Tale politica si basava principalmente sulle armi e sulle arti, che dovevano servire a legittimare le sue azioni elevandolo al rango degli altri sovrani europei, in particolare all'altezza dei re che Casa Savoia aspirava un giorno a eguagliare»⁴⁴⁷.

Tra i prestigiosi pezzi collezionati, acquistati ed acquisiti con profondo interesse e vorace curiosità (tra pregiatissimi codici miniati, smalti, arazzi, armi, armature e oggetti preziosi di ogni sorta), compare anche un catalogo piuttosto nutrito di frammenti marmorei antichi e moderni⁴⁴⁸, nonché una serie di vasi⁴⁴⁹ (fig. 194), che potrebbero aver ispirato la scelta dei pezzi per l'allestimento della sala sabauda-fiamminga, la quale rimane un episodio, seppur estremamente interessante nel quadro della partecipazione italiana all'esposizione.

Al di là delle insormontabili difficoltà nel riconoscere la presenza di alcuni esemplari, rimane tuttavia valida l'argomentazione generale e complessiva secondo la quale il padiglione *Roma e Arte* incarna un ideale di ritorno

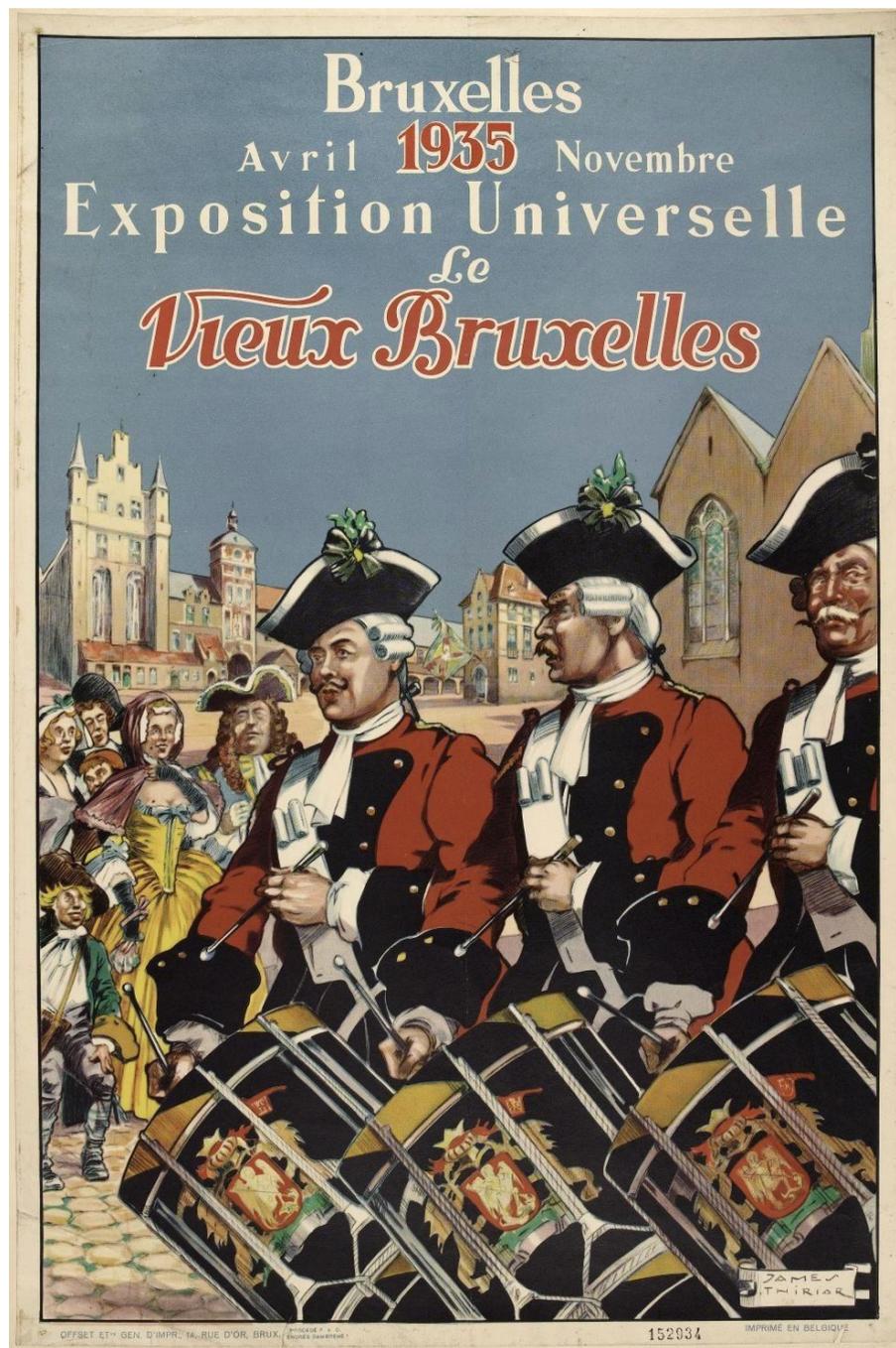
446 Le pertinenti interrogazioni agli archivi amministrativi della Bibliothèque Royale de Belgique, o della Société Royale d'Archéologie, o negli altri archivi consultati, non hanno rivelato scambi epistolari o elenchi che possano con precisione determinare una lista attendibile delle opere esposte, che peraltro vanno a sovrapporsi e confondersi con quelle prestate ed esposte per la retrospettiva *Cinq siècles d'art Bruxellois*. Negli inventari degli archivi della Société Royale d'Archéologie de Bruxelles, si trovano le seguenti informazioni: Congrès archéologique de la fédération des archéologues et historiens de Belgique, à Bruxelles, juillet-août 1935; Programme et Annales; Expo "Cinq siècles d'art bruxellois", 1935; Factures 1935-1939. Un ringraziamento a M. Pierre Anagnostopoulos per le preziose informazioni.

447 Gal, Stéphane, *Carlo Emanuele I: le arti e le armi al servizio dell'ambizione reale dei Savoia*, in *Le meraviglie del mondo. Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, catalogo della mostra (Torino, Musei Reali, 16 dicembre 2016- 2 aprile 2017), a cura di Bava, Anna Maria, Pagella, Enrica, Sagep, Genova 2016, p. 13.

448 Gomez Serito, Maurizio, *Marmi antichi e moderni per la corte di Carlo Emanuele I. Nuove proposte di lettura*, in *Le meraviglie del mondo*, cit., pp. 191-197.

449 *Le meraviglie del mondo*, cit., scheda in appendice a cura di Gualano, Franco, cat. 222, pp. 359-360. Si tratta di tre vasi di bronzo sbalzato e cesellato (Vaso con anse a foggia di serpenti; Vaso a mortaio; Vaso con anse a teste di drago e particolare dei medaglioni), facenti parte della Collezione dei Musei Reali di Torino, di datazione compresa tra 1575 e 1606.

all'antico e di propaganda del potere attraverso la riproposizione di modelli appartenenti al passato, in continuità con gli esempi imperiali evidenziati nei criteri di scelta delle opere, che con precaria armonia conviveva all'interno della sezione italiana, affollata da anime diverse, contrapposte e antitetiche, come aveva già dimostrato il padiglione del Littorio e come, e con ancor maggior evidenza, sottolineeranno le altre strutture del villaggio italico a Bruxelles.



164. James Thiriari, Affiche Le Vieux Bruxelles, 1935



A

Vieux-Bruxelles - Rue sur la Senne



B.

Une rue de
Vieux-Bruxelles
au XVIII^e siècle

Une Rue du Vieux-Bruxelles au XVIII^e siècle.

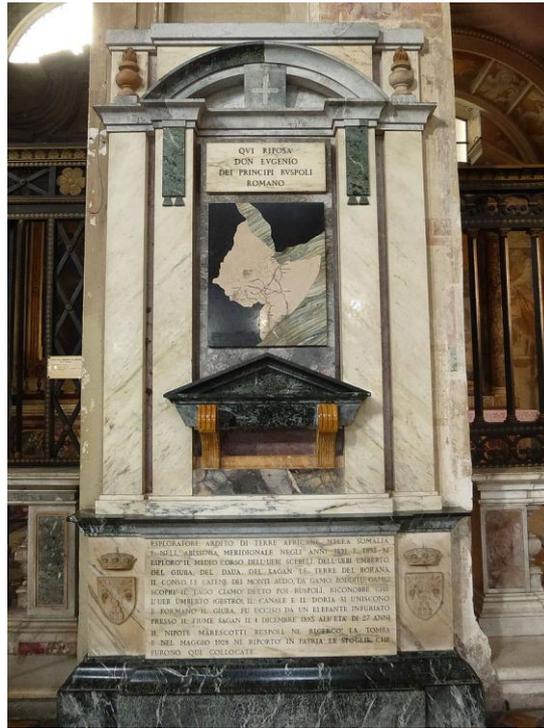
165. J. De Lange e F. Blockx, Vieux Bruxelles, Rue sur la Senne/Une Rue du Vieux Bruxelles
au XVIII siècle,
in AGR, Bruxelles, Liasse 2



**166. J. De Lange e F. Blockx, Vieux Bruxelles,
Coin de la place des Baudouins et Palais des Ducs du Brabant,
in AGR,Liasse 2, Bruxelles**



167. Antonio Muñoz, Cenotafio Armando Diaz, Chiesa di Santa Maria degli Angeli, Roma, 1928



168. Antonio Muñoz, Tomba del Principe Eugenio Ruspoli, Santa Maria in Aracoeli, Roma 1928



169. Interno del Padiglione Italiano all'Exposition d'Anvers 1930, FelixArchief, Antwerp, photography SA081121



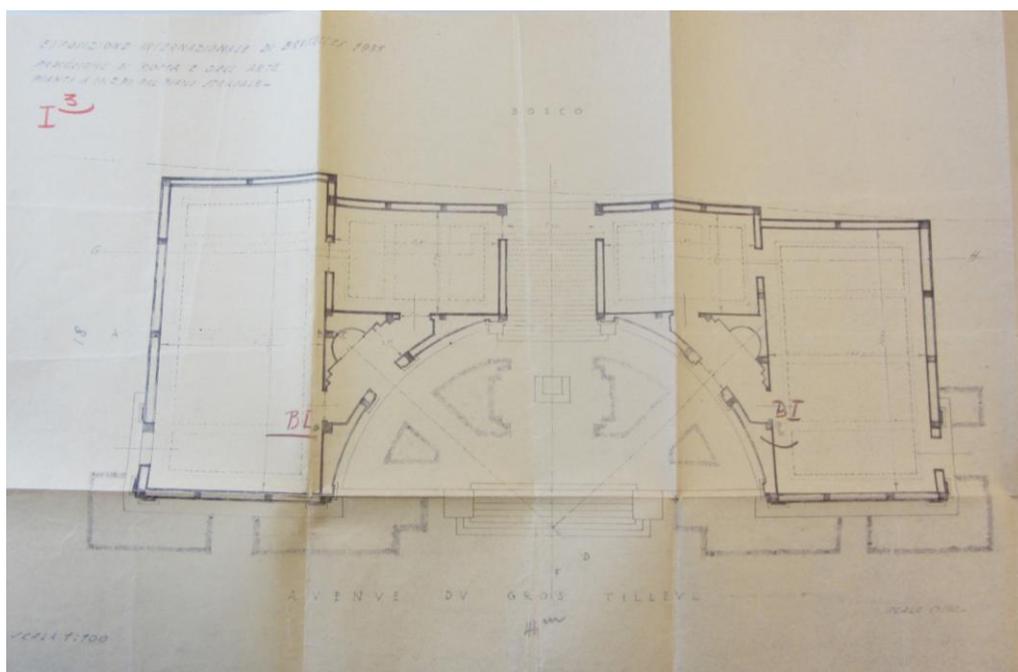
170. Armando Brasini, Padiglione italiano all'Exposition Coloniale Internationale, Paris 1931



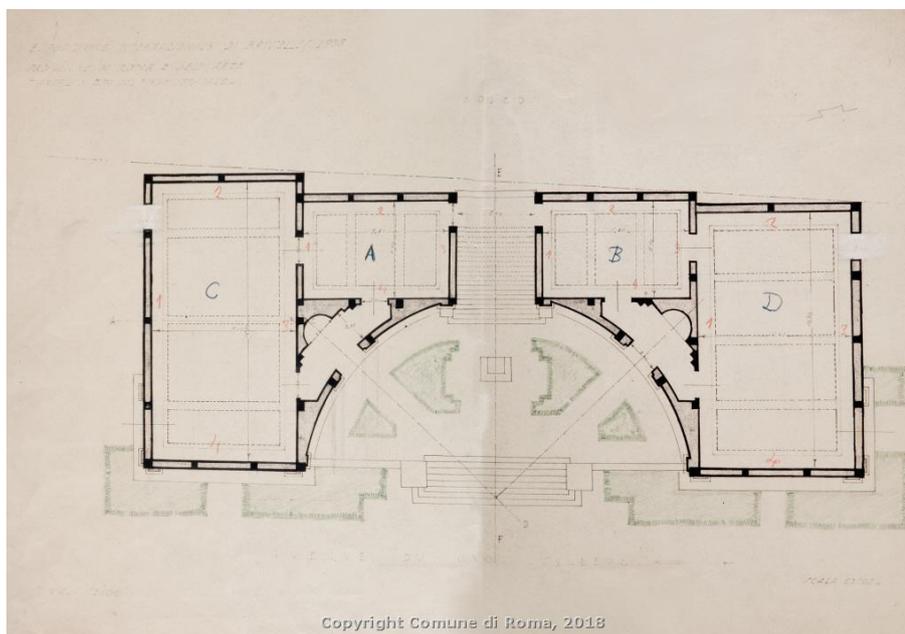
171. Antonio Muñoz, Padiglione Roma e Arte completato (aprile 1935?), fotografo sconosciuto, in Archive de la Ville de Bruxelles, Réception/Recepties 920



**172-173. Antonio Muñoz, padiglione Ville de Rome,
fotografie scattate probabilmente il giorno dell'inaugurazione,
in Fondo Fotografico Giulio Parisio, Courtesy Stefano Fittipaldi, Napoli-Lecce
PRS935.B12.00031-1.sn0011.L08/ PRS935.B12.00031-1.sn0014.L08**

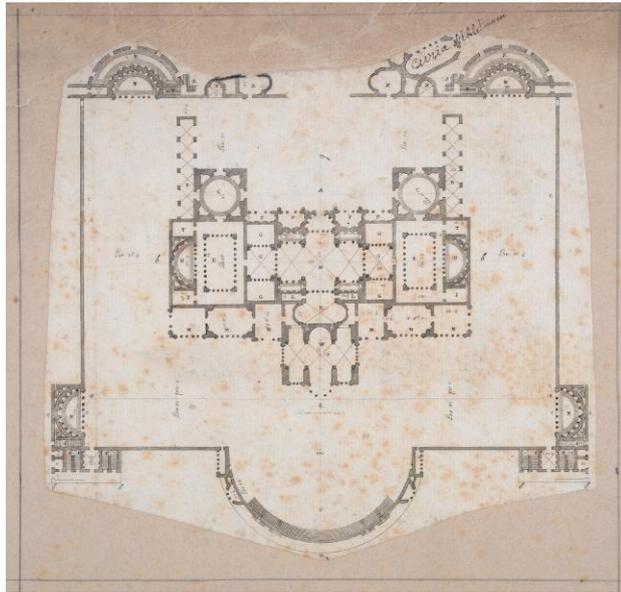


175. Antonio Muñoz, Padiglione Roma e Arte, pianta a m. 2,70 dal piano stradale, scala 1:100, in AGR, Liasse 201, Chemise Italie, Bruxelles

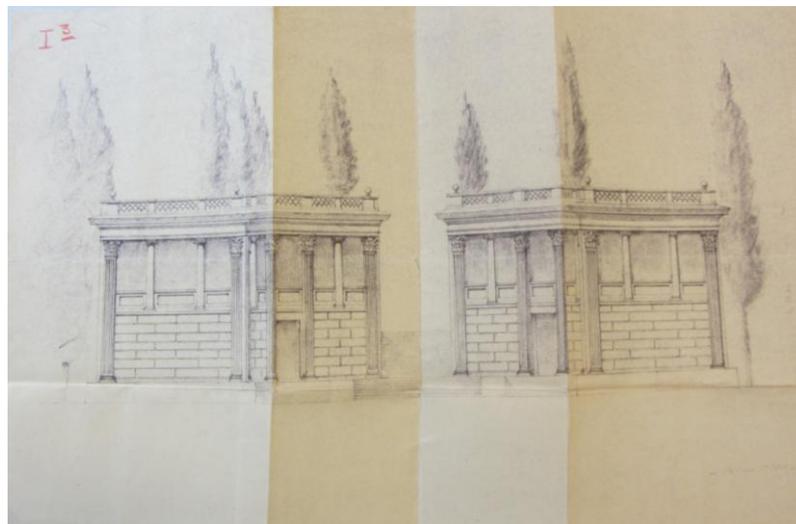


176. Antonio Muñoz, Padiglione Roma e Arte, scala 1:100, Musei di Roma-Palazzo Braschi, Fondo Antonio Munoz, GS 10937

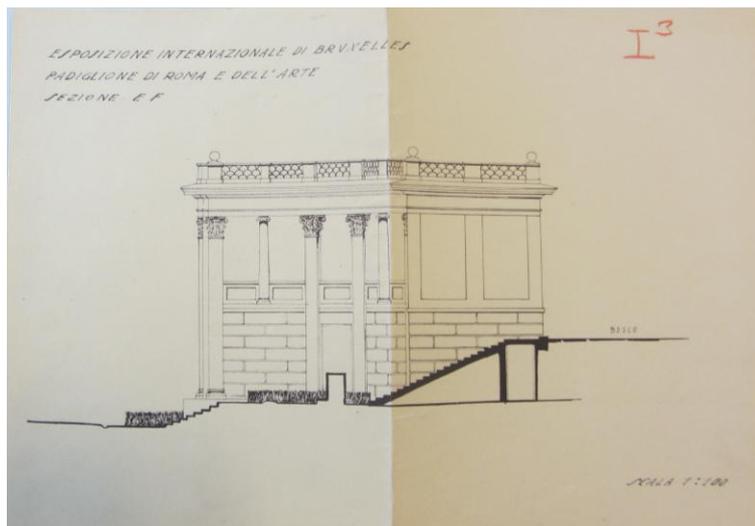
C e A: probabile collocazione mostra "Roma"
 B e D: probabile collocazione mostra "Rapporti con le Fiandre"



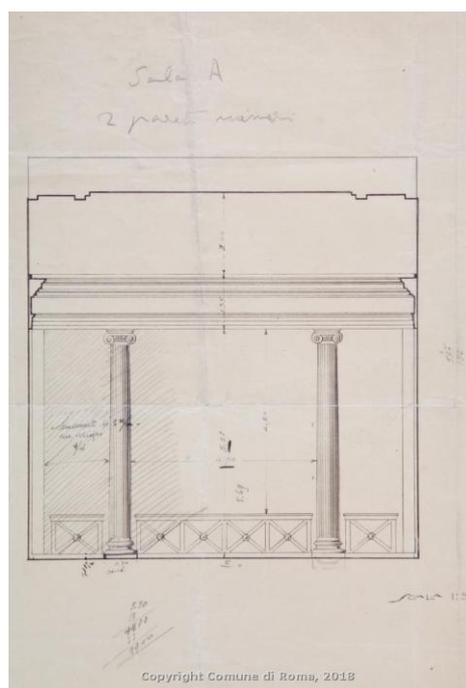
177. "Pianta Palladio", incollata su cartoncino, Musei di Roma-Palazzo Braschi, Fondo Antonio Muñoz, GS 11039



178. Antonio Muñoz, Padiglione Roma e Arte, sezione EF (laterale), scala 1:100, primo progetto, in AGR, Liasse 201, Chemise Italie, Bruxelles



179. Antonio Muñoz, Padiglione Roma e Arte, colonnato esterno (primo progetto), in AGR, Liasse 201, Chemise Italie, Bruxelles



180. Antonio Muñoz, colonnato interno al padiglione Roma e Arte, in Musei di Roma-Palazzo Braschi, Fondo Antonio Muñoz, GS 10982



181. Sala di Roma, interno del padiglione Roma e Arte,
in *La partecipazione dell'Italia*, 1935, p. 15

da sinistra

parete di fondo: Augusto Orlandi? Riproduzione delle Navi di Nemi inscritta in un colonnato
parete laterale: Augusto Orlandi? Riproduzione pittorica di due Carte dell'Impero Romano
lungo la parete: busti marmorei di Imperatori

al centro della sala

fondo: Statua di Polimnia
centro: tavolo marmoreo (non identificato)
primo piano: lupa capitolina



**182. Sala di Roma, continuazione dell'interno del padiglione Roma e Arte,
in La partecipazione dell'Italia, 1935, p. 15**

da sinistra

**parete di fondo: Augusto Orlandi, riproduzione pittorica dei Fori Imperiali
parete laterale: Augusto Orlandi, riproduzione pittorica di due Carte dell'Impero Romano
lungo la parete: tre busti marmorei di Imperatori romani (uno coperto)**

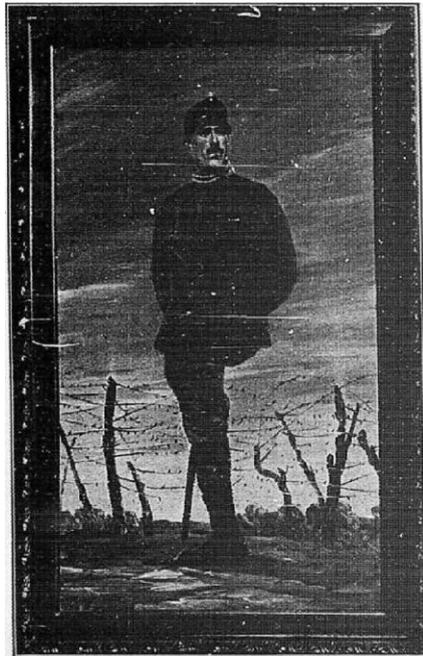
**si notino verso destra le due aperture che conducono verso
la sala delle opere di Ettore Roesler Franz e Bartolomeo Pinelli (non documentate)**



183. Antonio Muñoz, Museo di Roma, Allestimento della sala dell'Archeologia, 1930, p. 211



184. Statua di Musa di Polimnia, Museo Archeologico Centrale Montemartini di Roma, inventario MC2135



185. Augusto Orlandi, Ritratto di Enrico Toti, in Il Museo di Roma, 1930, p. 226.



186. Augusto Orlandi, Dacci oggi il nostro pane, in La Galleria Mussolini d'arte moderna, 1931, p. 544



187. Busto di Giulio Cesare collocato all'esterno del padiglione Roma e Arte, in *Livre d'Or*, tavola fuori testo



187. Dalla serie delle *Meraviglie del mondo*, manifattura brussellese intorno all'ultima parte del XVI secolo (1575-1600), su cartone di Maarten van Heemskerck, arazzo raffigurante *Una festa al Colosseo in onore di Carlo V*, versione del disegno Bergen op Zoom (nella versione capitolina conosciuto con il titolo *Traiano va al Colosseo ad assistere a una battaglia di tori*)



188. Maerten van Heemskerck, Self-Portrait with the Colosseum, oil on panel, 1553 Fitzwilliam Museum, Cambridge, photographer 67020



189. Sala dei rapporti di Casa Savoia con le Fiandre, in *La partecipazione dell'Italia*, 1935, p. 16

parete di fondo: arazzo dalla serie delle *L'arrivée de la statue miraculeuse d'Anvers dans l'église de Notre-Dame du Sablon à Bruxelles*

ai lati dell'arazzo: moulages delle sculture di Margherita d'Austria e Tommaso di Carignano
 sinistra: arazzo della serie *Le Vittorie del duca Carlo V di Lorena*, tessuta all'inizio del Settecento nella manifattura di Charles Mitté a Nancy (tra 1703 e 1710) e nella manifattura arciduciale di La Malgrange



**190. Bernard Van Orley, L'arrivée de la statue miraculeuse
d'Anvers dans l'église de Notre-Dame du Sablon à Bruxelles Musées Royaux d'Art et d'Histoire de
Bruxelles, 355x545 cm, inv. 3153.**



191. Sala dei rapporti di Casa Savoia con le Fiandre, in *La partecipazione dell'Italia*, p. 16

parete di fondo: arazzo *Die Entzschlacht bei Wien* (*La Battaglia di soccorso nei pressi di Vienna*, atelier di La Malgrange, 1724-1725, da cartone di J.B. Martin)

ai lati dell'arazzo: moulages delle sculture di Tommaso di Carignano (destra) e Carlo V? (sinistra)

parete sinistra: arazzo *Die Eroberung von Ofen*, (*Il sacco di Buda*, atelier di Nancy, 1715, da cartone di J.-B. Martin)



192. Antoon Van Dyck, *Ritratto del Principe Tommaso di Savoia di Carignano*, 1634, olio su tela, Galleria Sabauda, Torino



193. Antoon Van Dyck, *Ritratto del Principe Tommaso di Savoia di Carignano*, 1634, olio su tela, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin



**194. Tre vasi di bronzo sbalzato e cesellato (1575-1606),
in Le meraviglie del mondo, 2016, scheda in appendice cat. 222**

3.3. Tra modernità e folklore.

I Padiglioni del Turismo e dei Monopoli di Stato.

Il padiglione del Turismo

«La vista dei primi tre padiglioni che s'affacciano sul viale delle Nazioni [sic] lascia veramente perplessi. Come, sono veramente tutti e tre dello stesso Paese il Padiglione del Littorio, quello di Roma e l'altro, del Turismo? Non si tratta, intendiamoci, di semplice diversità formale in rapporto all'epoca raffigurata o allo scopo prefisso, ma di una disparità intima che fa pensare a tre origini addirittura in contrasto»⁴⁵⁰. Con queste icastiche parole il redattore de *La rivista illustrata del Popolo d'Italia*, completato il suo *tour* nella parte più significativa della sezione italiana, descriveva l'effetto complessivo dei tre principali padiglioni, evidenziandone soprattutto (e ragionevolmente) la "disparità intima". La visione d'insieme dei padiglioni Littorio, *Rome et Art* e Turismo restituiva infatti il senso dell'intera operazione italiana, basata su un criterio pressoché fortuito, aspetto confermato dalla lettura delle principali piante rinvenute presso gli *Archives Générales du Royaume* di Bruxelles, e qui mostrate anche in Appendice (tavv. I, II).

Se infatti, intorno all'estate del 1934, l'Italia nel suo vastissimo spazio verde aveva previsto la presenza dei soli padiglioni "fascisti" (quello di Libera e De Renzi e quello di Muñoz), a partire dall'ottobre dello stesso anno la fiorita sezione italiana aveva visto moltiplicarsi il numero dei padiglioni, quasi certamente sulla base della disponibilità finanziaria e dell'adesione dei singoli enti promotori invitati a partecipare. L'aspetto del coinvolgimento dei principali enti nazionali, ma anche di quelli privatizzati, e l'ingerenza dei loro amministratori delegati nel programma decorativo dei singoli padiglioni rappresenta, a mio avviso, la chiave di lettura della complessa partecipazione italiana all'esposizione belga. Come sarà manifesto in altri esempi ben più (e meglio) documentati, i nuovi organismi fascistizzati, uniti sotto il saldo comando dell'orchestratore Giuseppe Volpi di Misurata, poterono godere

450 L.P., *L'Italia all'Esposizione di Bruxelles*, in «La rivista illustrata del Popolo d'Italia», anno XIII, n. 7, luglio 1935, p. 27

dell'assoluta libertà di esprimersi secondo le proprie volontà e le particolari esigenze rappresentative, e limitatamente alle risorse di cui disponevano.

Tale criterio è assolutamente valido anche per questo padiglione, del quale si tratterà una ricostruzione nelle prossime pagine. Per la prima volta nella storia della partecipazione italiana ad una manifestazione internazionale, l'Italia sfruttò l'eccezionale occasione dell'esteso lotto concessogli, permettendosi l'opportunità di dedicare un singolo padiglione anche all'Ente Nazionale Italiano per il Turismo (ENIT), che ebbe il prestigioso compito di affiancare fisicamente, completare idealmente e assecondare architettonicamente il padiglione del Littorio sull'Avenue du Gros Tilleul. L'organismo preposto alla promozione del turismo italiano in patria e soprattutto all'estero, nato nel 1919 per risollevarne le sorti dell'industria turistica dopo le tragedie della Grande Guerra, e ben presto cooptato nella totalizzante operazione di fascistizzazione delle istituzioni pubbliche e private, aveva progressivamente ampliato il proprio bacino di competenze, ben consolidatesi e potenziatesi nella macchina propagandistica della Mostra della Rivoluzione Fascista⁴⁵¹.

Se nel primo decennale della sua nascita, coinciso con l'anno dell'esposizione di Barcellona, l'ENIT aveva potuto contare sul "memorabile" contributo dell'artista-architetto Giovanni Guerrini, che si era molto prodigato per la buona riuscita dell'allestimento⁴⁵², e per l'esposizione di Chicago, puntando

451 Schnapp, Jeffrey Thomas, *Anno X*, cit., p. 39.

452 Neppi, Alberto, *Giovanni Guerrini. Un maestro dell'arredamento moderno*, in «La Casa Bella», anno VII, n. 10, ottobre 1929, pp. 25-28: «Ma la più memorabile e recente affermazione di Giovanni Guerrini si è compiuta, di questi giorni, all'Esposizione Internazionale di Barcellona, con le due mostre dell'ENAPI e dell'ENIT, che recano alta la bandiera della nuova arte italiana al cospetto delle nazioni più progredite. Per i due padiglioni dell'Ente, a cui il nostro amico dedica il meglio della sua quotidiana attività, egli ha disposto nitidissimi accordi di tinteggiature candide, vetrine quadrangolari con legni intarsiati, armadi di linee mosse e schiette, adorne di tappezzeria grigio-azzurra. E per il salone propagandistico dell'ENIT, dove i monumenti e i panorami del Bel Paese nostro appaiono incorniciati sotto la specie di altrettante immagini fotografiche, o nel quadro delle scherne di protezione, il fertile decoratore faentino ha disegnato mobili sontuosamente semplici [...], e quindi specchiere a cimase curvilinee, di legno dorato, eseguite, come il mobilio, dalla Casalini di Faenza, tappezzerie alle pareti, intonate in gamme delicatissime di grigi e di rosa, tappeti, a disegni geometrici, tessuti magistralmente eseguiti da Guido Pugi di Prato, lampadari e vetri d'arte della casa Venini, ceramiche iridescenti di Focaccia e Melandri, una grande fioriera in rame sbalzato dell'eccellente fabbro veneziano Gioacchino Dorigo: quanto basta, insomma, per dimostrare anche agli stranieri più scettici che esiste un'arte italiana moderna, non troppo indegna dei capolavori

sulla straordinaria apertura biennale, aveva sperimentato e perfezionato alcune soluzioni e tipologie espositive⁴⁵³ (figg. 199-200), per Bruxelles 1935 l'Ente si presentò con uno spazio personale in una struttura completamente autonoma e indipendente (figg. 195-198). Come si evidenziava e si ribadiva nel *Rapport Général* a proposito della non comune operazione italiana: «Des Pavillons italiens nous avons été amené à évoquer l'architecture intérieure lorsque nous les avons passée en revue dans un chapitre antérieur. C'est que chacun, ayant sa destination particulière, avait été entièrement conçu selon cette fin et, que l'intérieur, dès lors, s'associait étroitement au dessin général. l'un et l'autre étant révélateurs de la fonction»⁴⁵⁴.

Il padiglione era opera dell'architetto Ettore Rossi, e rappresentava un *unicum* anche in confronto alle parallele esperienze partecipative delle altre nazioni⁴⁵⁵, compreso il Belgio, che aveva approfittato dell'ala sinistra dell'enorme padiglione principale per concentrare le mostre della marina, dell'aeronautica, della navigazione fluviale, del turismo e dell'esercito, e aveva separato e disseminato la distribuzione di informazioni e programmi turistici in piccoli chioschi pubblicitari e in una piccola struttura temporanea occupata dagli uffici del Touring Club all'ingresso dell'Entrée Astrid⁴⁵⁶.

del passato». Si vedano anche, sul padiglione guerriniano: s.a., *Il padiglione italiano all'Esposizione di Barcellona*, in «Rassegna di Architettura», anno I, n. 10, 15 ottobre 1929, VII, pp. 362-366; Masina, Lucia, *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali*, cit., p. 212, nota 13.

453 Si legga ancora Masina, Lucia, *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali*, cit., pp. 258-259.

454 Stiévenard, Armand, *Rapport Général*, cit., p. 273.

455 *Guida Ufficiale dell'Esposizione Universale di Bruxelles*, Bureau de l'Exposition, Bruxelles 1935, pp. nn. A proposito dell'Italia si leggeva: «A sinistra del Littorio sorge il Padiglione della Direzione Generale del Turismo, nel quale sono riuniti gli aspetti più suggestivi dei bei paesaggi italiani, le indicazioni dei moltissimi luoghi di cura, delle magnifiche spiagge marine, delle stazioni montane divenute d'inverno centri di sports invernali noti ovunque. Il padiglione è contornato da serre a semicerchio, mentre, sopra una enorme vetrata costituente la facciata, è dipinto il profilo geografico dell'Italia». Si vedano: Bonomi, Oreste, *Ministère da la presse et de la propagande*, in «Bulletin officiel de l'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles», 3ème année, n. 50, 19 octobre 1935, p. 1381; s.a., *Pavillon du Tourisme italien*, in «Le Soir», 28 mai 1935, p. 2, col. 2-3; s.a., *Le Pavillon du Tourisme Italien*, in «La Libre Belgique», 28 mai 1935, p.3, col. 5-6; J.R. Raoul, *A l'Exposition de Bruxelles: Connaissez-vous l'Italie?*, in «La métropole», 28 mai 1935, p. 2, col. 2: «Rien d'étonnant donc à ce que le Duce ait fait la part belle au tourisme. [...] La conception de l'édifice et originale dans son entièreté comme en ses détails et fait honneur à Ettore Rossi, l'architecte qui en traça les plans».

456 Nella Relazione sulle esposizioni presente in ACS, Fondo Minnucci, a proposito della sezione belga, si leggeva: «XXXVII. Mostra del turismo. Esisteva una Mostra del Turismo

A Ettore Rossi (Fano, 1894-1968)⁴⁵⁷, forse proprio per il suo privilegiato rapporto personale e professionale con il presidente della Direzione Generale del Turismo Oreste Bonomi (Milano, 1902-Roma, 1983)⁴⁵⁸, venne affidata la costruzione del padiglione, il terzo che portava la sua firma all'interno dell'Esposizione (insieme al padiglione della Chimica e quello dell'Ottica), al fine di monumentalizzare e pubblicizzare in senso architettonico «[...] en un raccourci saisissant, toutes les beautés du sol italien: paysages, monuments, chefs-d'oeuvre de la sculpture et de la peinture», come sentenziò l'architetto

e dell'Ospitalità che comprendeva un'ampia documentazione delle possibilità turistiche del Belgio. Vi era inoltre un padiglione turistico delle Spiagge e della Fiandra dell'Ovest». Sulla parte del Turismo belga si veda, AGR, Liasse 1, Chemise 3, Sport et Tourisme. Si legga anche Stiévenard, Armand, *Rapport Général*, cit., pp. 288-289. Si veda soprattutto *Le hall latéral de gauche*, in *Livre d'Or*, cit., pp. 270-277: «En retraite de l'Esplanade d'Honneur, et au delà du Palais de l'Art Ancien s'élevait la façade du Hall latéral de gauche. Distribuée en cinq départements, la participation de l'Armée y couvrait une superficie de près de 2000 mc. [...] En dehors de l'Armée, le hall latéral gauche abritait les participations de la marine, de la navigation fluviale, de l'aéronautique, de l'éducation et du tourisme». Si veda anche *L'Exposition Internationale de Bruxelles*, in «La technique des travaux», 11ème année, n. 7, juillet 1935, p. 342: «[...] trois vastes portes donnent accès à l'intérieur du vaisseau qui, dans sa destination momentanée, a été aménagé en gare terminus de grand réseau. A gauche de cette salle, éclairé en façade, s'étend le buffet décoré et meublé de "limba", bois colonial à ton chaud. Vers les voies en impasse se présentent les locaux du bureau international de tourisme [...]. La décoration artistique comporte, à gauche un beau vitrail, à droite un grand panneau sculpté en bois de diverses couleurs, vers les voies une baie avec fresque, etc. Enfin, de petits magasins à bibelots touristiques complètent le dispositif». Inoltre si legga anche la descrizione sul Palais du Brabant in Stiévenard, Armand, *Rapport Général*, cit., pp. 137-138, nella quale era presente una carta geografico-turistica della regione del Brabante, a imitazione di quelle antiche, *La carte du Brabant*, realizzata dall'artista Edgard Thytgat.

457 Per una storia biografica di Ettore Rossi si veda la più completa monografia finora pubblicata, che sopperisce all'assenza di informazioni archivistiche sull'architetto, a cura di Pandolfi, Ettore, *Ettore Rossi 1894-1968, architetto del movimento moderno*, Metauro, Pesaro 2013, pp. 31-43. Fin dal primo decennio del Novecento si trasferì, dopo una formazione classica nelle Marche, a Roma, dove cominciò a frequentare l'Istituto di Belle Arti, licenziandosi con il massimo dei voti. Rientrato a Fano dopo un soggiorno ad Atene e dopo la parentesi bellica, iniziò il suo apprendistato presso un architetto locale, Vittorio Menegoni. Si rimanda anche a Volpe, Gianni, *Architettura razionalista a Fano*, in «Nuovi Studi Fanesi», n. 6, 1991, pp. 167-207. Un ringraziamento in ogni caso al dott. Pandolfi e agli eredi dell'architetto per la disponibilità.

458 Bonomi, Oreste, *Esposizione Universale e Internazionale di Bruxelles 1935. La partecipazione dell'Italia*, cit., p. 43: «La partecipazione della "Direzione Generale per il Turismo" con un proprio padiglione ha avuto lo scopo di offrire a molti dei visitatori una visione sintetica delle attrattive turistiche dell'Italia attraverso un indirizzo estetico perfettamente aderente alla realtà attuale. Una tale manifestazione doveva avere una base di propaganda ed il carattere a cui il padiglione si ispira, nelle sue masse architettoniche e nella sua veste decorativa, è pubblicitario». Bonomi, ragioniere e commerciante, ricoprì, dal momento della sua elezione nella tornata elettorale del marzo 1934, numerose cariche governative, da quella di consigliere nazionale del 1939 fino a ricoprire quella di Ministro per gli Scambi e le Valute nel 1943. Fu Direttore Generale del Turismo e dal 1936 Commissario aggiunto per la futura Esposizione Universale del 1942.

belga Jean Hendrickx nella recensione delle sezioni straniere all'Esposizione, dimostrando un certo apprezzamento della struttura di Rossi⁴⁵⁹ (fig. 201).

Il progettista marchigiano, conosciuto per il suo impegno e il suo coinvolgimento nella progettazione dell'E42, cominciò la sua esperienza nel campo delle esposizioni internazionali proprio con quella brussellese⁴⁶⁰. Abbandonatele cadenze déco che lo avevano caratterizzato verso la fine degli anni Venti e gli inizi degli anni Trenta, ben rappresentate dal *Circolo Canottieri Tevere Remo*⁴⁶¹ (fig. 202), per l'Esposizione di Bruxelles, e per questa struttura in particolare, optò per un audacissimo stile che sanciva la sua personale e definitiva svolta verso il razionalismo e la sua vicinanza alla corrente modernista romana.

La facciata del padiglione⁴⁶² che, per l'abbondanza dell'uso del vetro e degli effetti di trasparenza, sembra avvicinarsi ai tentativi ben più moderni dei

459 Hendrickx, Jean, *A travers les sections étrangères*, in «L'Emulation», 55ème année, n. 6, 1935, p. 103; Artom, Guido, *Aspetti e significati della partecipazione italiana alla Mostra Universale di Brusselle*, in «La Tribuna», 14 maggio 1935, p. 5: «Dall'altro lato del padiglione del Littorio, sorge, in cima ad una piccola altura, il padiglione audacemente moderno che l'architetto Rossi ha progettato per la Direzione Generale del Turismo. Vi sono raccolti numerosi documenti fotografici destinati ad illustrare ampiamente la scritta che corre a grandi caratteri lungo i fianchi dell'edificio "L'Italia, terra del sole, dei fiori, dell'arte"»; Si vedano anche s.a., *L'Italia all'Esposizione di Bruxelles*, in «Corriere della Sera», 12 maggio 1935, p. 3; la fotocronaca con il particolare della parete destra pubblicato in «Corriere della Sera», 28 maggio 1935, p. 5.

460 Pandolfi, Ettore, *Ettore Rossi*, cit., pp. 39-42: «[...] nel 1937 progetta due padiglioni e precisamente il padiglione introduttivo ed il padiglione dell'ONMI per la mostra delle colonie estive al Circo Massimo di Roma; sempre nel 1937 progetta e realizza il ristorante del padiglione italiano all'esposizione internazionale di Parigi e il padiglione italiano all'esposizione internazionale di San Paolo del Brasile. [...] Con il passare degli anni il regime perde interesse per l'operazione che assume il nome di E42 ma non sono dello stesso avviso i costruttori edili che vi vedono delle opportunità di guadagno. Si procedette dunque spinti più da valori materiali che dai nobili principi ispiratori. [...] Ad Ettore Rossi viene affidato l'incarico di realizzare il ristorante della manifestazione. L'architetto ritiene l'incarico modesto rispetto alle sue aspettative e manifesta la delusione attraverso una corposa quanto vana corrispondenza».

461 Muratore, Giorgio, *Roma. Guida all'architettura*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2007. Si legge, nella relativa scheda a p. 64: «Il circolo è caratterizzato da una composizione binata: un ingresso classicheggiante che si affaccia sul lungotevere in Augusta introduce ad una struttura galleggiante lungo la banchina del fiume sottostante. Le caratteristiche architettoniche del complesso attingono sia alle coeve strutture balneari del lido di Ostia, sia all'architettura tradizionale, come si può constatare nel trattamento del fronte principale della sede, elegantemente impreziosito da partiture in travertino e da un atrio introdotto da una facciata a tempio con timpano spezzato, inquadrata tra le maggiori emergenze dei due corpi cilindrici».

462 AGR, Liasse 201, Chemise Italie. I progetti del padiglione sono datati e approvati dalla Commissione in carica dell'Esposizione al 6 février 1935.

padiglioni finlandese e svizzero all'interno dell'Esposizione⁴⁶³ (figg. 203-206), presentava due blocchi sovrapposti: quello superiore, puramente “decorativo”, nella sua peculiare forma ricordava quasi una rampa di lancio, con una bellissima superficie vetrata interrotta dalla discreta ma immancabile presenza del fascio littorio, nonché dalla sagoma dello stivale italiano visibile anche dall'esterno, e dalla stilizzazione monumentale di una stella e del tricolore nella facciata laterale; quello inferiore, il “vero” padiglione, si componeva di un corpo di fabbrica quasi a forma di falce, arricchito da una finestratura continua e da tre archi che ne costituivano gli ingressi, e da un ambiente stretto e lungo, a terminazione absidale, corrispondente all'ambiente espositivo (figg. 201, 204a).

Ciò che maggiormente catturava lo sguardo del visitatore, introdotto nel (si presuppone) colorato e variopinto mondo dell'offerta turistica italiana, erano sicuramente l'elevata, vertiginosa e luminosa struttura vitrea che, con la sua magniloquenza avveniristica, si mescolava con il vivace cromatismo del corpo fabbrica; i fianchi laterali del padiglione erano stati infatti dipinti di un vivissimo rosso intenso, ad imitazione forse dei tipici laterizi littori (fig. 197), con effetto finale che contribuiva a far risaltare la struttura nel festoso ambiente dell'esposizione belga⁴⁶⁴.

L'insistenza sull'utilizzo del vetro, elemento estetico ma anche funzionale (come “bacino” di raccolta e convoglio della luce in un paese nordico) e architettonicamente fondativo, accomunava, almeno nel risultato estetico finale, la struttura di Rossi anche alla coeva esperienza svizzera dell'architetto

463 Il progetto del padiglione finlandese, che portava la firma degli architetti Aarne Hytönen (Turku, 1901-1972) e Luakonen (personalità non nota), è pubblicato in Hendrickx, Jean, *A travers les sections étrangères*, in «L'Emulation», 55^{ème} année, n. 6, 1935, p. 89. Quello svizzero era una modernissima opera dell'architetto di Zurigo Hofmann.

464 Stiévenard, Armand, *Rapport Général*, cit., p. 146: «Le pavillon italien du tourisme procédait d'une certaine audace dans son plan architecturale et dans la violence de son revêtement pictural. A gauche du formidable bâtiment du Littorio, il était planté, assez petit, 340 mètres carrés de superficie, au sommet d'une butte à laquelle on accédait de trois côtés. Il évoquait un peu l'idée d'une carlingue d'avion sur le flancs rouges vifs de laquelle se détachaient les drapeaux italiens raidis. Devant, un hall carré tout en vitres; des deux côtés de celui-ci, ailes de l'oiseau, deux serres longues – 12 mètres – et étroites – 1m25 de profondeur. En façade le pavillon s'élève à 16m50 [...]. La construction, quoique légère, a dû être érigée sur fondations à puits perdus, en raison de l'instabilité du sol récemment remblayé. Elle était surtout formée de portiques d'acier reliés par des poutres en caisson, cornières et fers plats. Les plans de ce pavillon très particulier étaient de l'architecte *Ettore Rossi* de Rome».

Hofmann di Zurigo: «[...] en fait l'architecte, [...] fort connu parmi les "jeunes" de son pays, avait tout sacrifié à la lumière et à la démonstration pratique utilitaire. [...] En résumé section étendue en surface, construction d'un dépouillement, d'une simplicité extrêmes en considération de leur durée éphémère, très lumineuses, très éclairées pour mettre en évidence tous les objets exposés»⁴⁶⁵ (fig. 206). La descrizione sembra davvero combaciare con le parole che potrebbero essere utilizzate per descrivere il padiglione di Rossi, di cui tuttavia la mancanza di informazioni documentarie e iconografiche non permette di ricostruire o determinare con esattezza la completa organizzazione dello spazio interno.

Come si leggeva in una precisa relazione contenuta nel *Livre d'Or*: «Les différences de niveau qui marquaient l'emplacement choisi avaient permis une présentation très variée; c'est ainsi que, à front de l'Avenue du Gros Tilleul se trouvait le Pavillon du Tourisme, juché sur un talus herbeux, à l'entrée du Parc Forestier [...]. En participant à l'Exposition de Bruxelles dans un pavillon séparé, la Direction Générale du Tourisme voulait offrir aux visiteurs une vision synthétique des charmes touristiques de l'Italie. Une telle manifestation devait avoir une base publicitaire; l'architecture et la décoration furent orientées dans ce sens. Mais un esprit d'art d'une façon moderne animait toute la composition: les trésors de beauté que l'Italie possède furent mis en valeur par des données statistiques et des renseignements divers, d'après de nouvelles orientations, de façon à donner une vision complète du pays. Le Pavillon représentait l'Italie, pays du soleil, des fleurs, de l'art, nation d'une civilisation millénaire. Tant à l'extérieur comme à l'intérieur du pavillon, une fête de couleurs, des transparences lumineuses transportait les visiteurs dans le climat italien. Des drapeaux, des emblèmes, de belles photographies, de curieux photomontages disposés autour d'un rectangle fleuri faisaient de ce Pavillon du Tourisme la plus suggestive des invitations au voyage»⁴⁶⁶. Le uniche fotografie ufficiali reperite sul padiglione, infatti, facevano sempre riferimento alla stessa, e forse unica, porzione dell'allestimento interno, un

465 Stiévenard, Armand, *Rapport Général*, cit., pp. 152-153.

466 *Livre d'Or*, cit., pp. 462-463.

vero e proprio compendio della più caratteristica e inflazionata visione dell'Italia “da cartolina”.

Lo spazio ellittico brussellese, al quale l'architetto si ispirerà nella più tarda organizzazione degli spazi interni dell'*Andrea Doria* (fig. 208), era occupato da un allestimento che comprendeva due livelli: quello superiore, affollato di immagini fotografiche e decorazioni; e quello inferiore, costituito da vetrine e arredi disposti tutt'intorno alla parete, creando una sensazione di soffocamento e di *horror vacui* che mal si intonavano con la modernità dell'involucro esterno. Al centro della sala, una rigogliosa aiuola fiorita rappresentava certamente l'elemento più innovativo dell'intero programma decorativo, rispecchiando la volontà dell'architetto di creare un clima “vacanziero” e totalmente immersivo per il visitatore che entrava nel padiglione, dimenticando per qualche minuto la sensazione di trovarsi a Bruxelles e, soprattutto, all'interno di un edificio (fig. 207).

Nella parte superiore delle pareti, per circa due terzi, correva un enorme fregio (si immagina pittorico, come del resto sembrerebbe suggerire l'affidabile descrizione di Stiévenard nel *Rapport Général*)⁴⁶⁷, che da destra a sinistra racchiudeva e sintetizzava le bellezze artistiche delle principali città italiane: da Roma, “ville des Césars, des Papes et du Fascisme”, come si intravede nella didascalia che accompagna il montaggio, alle architetture di Napoli (come il Castel dell'Ovo e un lacerto di affreschi pompeiani) e della Costiera Amalfitana, con l'inserimento dell'*Atalanta e Ippomene* di Guido Reni, la cui seconda versione è conservata a Capodimonte; dai templi siciliani, risalendo verso Siena, contraddistinta dagli sbandieratori delle sue contrade paliesche, alla Firenze di Palazzo Vecchio, del *David* e dell'allegoria della *Notte* della tomba medicea in San Lorenzo di Michelangelo⁴⁶⁸. Nell'altra porzione di

467 Stiévenard, Armand, *Rapport Général*, cit., p. 146: «Le pavillon italien du tourisme procédait d'une certaine audace dans son plan architecturale et dans la violence de son revêtement pictural».

468 Informazioni più precise sono fornite dal cronista Lameere, Jean, *Le Pavillon italien du tourisme*, in «Terres latines», août-septembre 1935, pp. 199-203: «Un oeuvre d'art n'est réelle que dans la mesure où chaque esprit qui la contemple, la recrée pour son propre compte; en la recréant, il la modifie sans doute, mais il assure en même temps sa pérennité en réaffirmant les principes prévus de son existence. [...] Tel est, à mon sens, l'avantage de la photographie qui nous donne une image à peu près impersonnelle [...] d'un pays. Et c'est pour ce qu'il ne renferme que des photographies que le Pavillon italien de Tourisme à

parete, verso il basso, due lunghe vetrine di fotografie di diverso formato, arricchivano l'incoerente allestimento di Rossi.

In fondo alla sala, circondata da una lunga sequenza di sedie (probabilmente disegnate dallo stesso Rossi)⁴⁶⁹, vi erano una rosa dei venti e il tricolore italiano, intrecciato al simbolo littorio e al numero romano XIII, a memoria dell'anno dell'Esposizione 1935.

L'allestimento del padiglione E.N.I.T. si diversificava peraltro grandemente da quello realizzato dallo stesso Rossi per la sala del rugby della Mostra dello sport tenutasi a Milano nello stesso anno⁴⁷⁰, nella quale la manipolazione fotografica era risolta in un nitido e modernissimo *collage* di ispirazione bauhausiana e costruttivista, tra cerchi olimpici, stilizzati fasci littori e bandiere, e folle di sportivi in allenamento (fig. 209).

Difficile però determinare l'effettiva paternità della composizione d'insieme brussellese, ovvero chi possa aver collaborato con Rossi all'esecuzione dei lavori dell'interno. Non ci sono testimonianze certe, almeno in questo padiglione, sulla presenza del pittore pistoiese Riccardo Magni, a cui è invece attribuita la delicata decorazione a tempera delle pareti interne del padiglione dell'Ottica; né sulla presenza dei collaboratori dell'architetto Luciano

l'Exposition me plaît. Des photographies sont impersonnelle ou presque et, par là même, elles ne me gênent pas les paysages que j'ai vus et que j'ai aimés. [...] Je sais gré aux réalisateurs du Pavillon italien du tourisme de la discrétion dont ils ont fait preuve en respectant les émotions dont chacun a pu s'enrichir au cours de voyages en Italie. J'ai pu revivre, pour ma part, les deux séjours que j'y ai faits. Bellagio, les Lacs, Gênes, Pise, Florence, Rome, Naples et son Golfe, Sorrente, Capri, Amalfi, la grecque Sicile et ses villes: Palerme, Syracuse, Agrigente et Taormina; dans le nord, Bologne et ses arcades, Ravenne et ses étonnantes mosaïques, Venise la romantique où s'étonne d'être la classique Piazza San Marco [...]. La figure de l'Adam "La création de l'homme" qui se détache sur le mur de droit du Pavillon du Tourisme, suggère toute la décoration de la Chapelle Sixtine; la figure de "La Nuit" réssuscite la vision des tombeaux des Médicis, la "Descente de croix" inachevée mais combien puissante du Duomo de Florence et cet étonnant David qu'on peut voir dans une petite salle du musée de cette ville et qu'on dirait lui aussi inachevée».

469 Nella biografia di Pandolfi, Ettore, *Ettore Rossi*, cit., p. 109, è pubblicato un disegno con studi per arredi per il Ristorante dell'E42, che evidenzia il suo impegno anche come *designer*.

470 Sulla Mostra dello Sport si veda Russo, Antonella, *Il fascismo in mostra*, cit., pp. 97-120. Peraltro il rapporto di Rossi con lo sport, come visto precedentemente nella costruzione del Circolo Canottieri, di cui era membro, è ben evidenziato in Pandolfi, Ettore, *Ettore Rossi*, cit., pp. 39-40: «Sono anni in cui la sua passione agonistica lo porta ai vertici delle varie discipline sportive, dal 1932 al 1936 è consigliere del Reale Club Canottieri e Circolo del Remo, nel 1933 viene nominato Presidente della Federazione Italiana Rugby e dal 1935 e al 1937 diviene Presidente e Consigliere Sportivo delle Roma Polo Club».

Baldessari, che pure con Rossi condivisero l'impegno per l'allestimento del padiglione della Chimica⁴⁷¹. Allo stesso modo non è accertato, in questo episodio decorativo, il coinvolgimento del fotografo Giulio Parisio, che realizza dei bellissimi pannelli fotografici nel padiglione della Navigazione, e che per l'esposizione *A Century of Progress* del 1933 aveva lasciato un indelebile ricordo nei visitatori che ammiravano la sala E.N.I.T. nel padiglione italiano in America, creando una scenografia di pannelli fotografici illuminati con fotomontaggi turistici e pseudo-propagandistici della Roma Imperiale⁴⁷² (fig. 200).

Sicuramente Rossi aveva, come molti architetti della sua generazione, competenze anche nel settore artistico che gli permettevano di gestire personalmente l'allestimento *tout court* del padiglione: la sua prima formazione avvenne infatti all'Istituto di Belle Arti di Roma, frequentò a lungo e soggiornò presso Villa Strohl-Fern, entrando in contatto con il *milieu* artistico della Roma del primo ventennio del Novecento. «Fino al 1919 il sistema scolastico non prevedeva la facoltà di architettura e quindi per conseguire il titolo di architetto era necessario iscriversi ad un Istituto di Belle Arti con indirizzo architettura; frequentare il corso preparatorio, il primo anno e successivamente i tre anni di indirizzo architettonico, conseguendo così il diploma di “Professore di disegno architettonico”. Percorso che Ettore Rossi (Fano, 1894-1968) porta a compimento con il massimo dei voti, contemporaneamente frequenta il corso di “Decorazione Architettonica” presso il Regio Museo Artistico Industriale dove ha l'opportunità di imparare a padroneggiare le proporzioni operando su modelli di epoche e stili passati»⁴⁷³. Questa sua formazione lo portò con una certa verosimiglianza ad acquisire gli strumenti della professione artistica, architettonica e artigianale, che ebbe forse l'occasione di integrare e mettere a frutto anche nella *kermesse* belga, il suo primo e autentico battesimo internazionale; ma le notevoli dimensioni, le

471 L'ipotesi della partecipazione di Magni è esclusa per una certa difficoltà nello scorgere similitudini tra il lavoro prodotto nel padiglione del Turismo e quello realizzato dal pistoiese nel padiglione dell'Ottica; allo stesso modo la presenza dei collaboratori di Baldessari nel padiglione dell'E.N.I.T. sarebbe sicuramente emersa nello scrupoloso carteggio di Baldessari.

472 Cfr. ancora Masina, Lucia, *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali*, cit., pp. 258-259.

473 Pandolfi, Ettore, *Ettore Rossi*, cit., p. 31.

numerose commissioni che gli furono affidate nella sezione italiana e la corsa contro il tempo, sarebbero di per sé motivi razionalmente sufficienti per escludere questa, seppur suggestiva, ipotesi.

Un labile indizio sul probabile affidamento, almeno dei lavori fotografici esposti, potrebbe essere suggerito dai lacerti di un carteggio rinvenuto negli archivi della Biennale di Venezia e da una fotografia rinvenuta negli stessi fascicoli⁴⁷⁴ (fig. 210). Sebbene in questo caso si faccia riferimento alla possibilità di inserire nel padiglione alcuni pannelli con dei *totem* fotografici, è possibile supporre che parte dell'iniziale programma iconografico anche dell'interno fosse stato concertato con la Triennale (o con il Touring Club), che fu, come si vedrà nel paragrafo dedicato, una risorsa di estrema importanza per la rapida organizzazione (e la riuscita) della mostra fotografica di architettura nella sezione collettiva (e separata) di arte moderna.

Il 9 luglio del 1935 Oreste Bonomi che, in qualità di presidente dell'E.N.I.T., può aver sicuramente avuto ingerenze nella dettatura del programma iconografico del padiglione, così scriveva a Giulio Barella, sancendo un rapporto di vicinanza e di comunione di intenti con il presidente della Triennale e membro del Bureau International des Expositions: «Caro Barella, riferendomi alla tua lettera n. 5730, ti comunico che la proposta avanzata, per la sistemazione del cartello relativo alla Triennale e Biennale nell'interno del padiglione del Turismo all'Esposizione di Bruxelles, non è

474 ASAC, BUSTA 3 Ufficio Trasporti. Mostre d'arte all'estero. Mostra di Bruxelles. La fotografia in questione è legata quasi certamente a queste due lettere, relative all'organizzazione della Triennale del 1936, della quale era prevista una campagna pubblicitaria all'Esposizione di Bruxelles. Nella lettera del 15 febbraio 1936, Marcello Torsiello, esponente della Triennale, scrive a Giulio Baradel, segretario di Maraini per la Biennale di Venezia: «È arrivata la cassa con i noti pannelli fotografici. Di questi però manca la base e gli altri elementi che per migliore intelligenza ho tratteggiato in rosso nell'unità fotografica. Poiché le parti giunteci sono assolutamente inutilizzabili, Le sarò assai grato se potrà rintracciare il rimanente. Attendo comunque Sue cortesi notizie in merito. Con molta cordialità mi abbia». In risposta Baradel scrive a Torsiello il 17 febbraio 1936: «Pregiatissimo Cav. Torsiello, Rispondo subito alla stimata Sua del. 15 corrente per informarLa che nonostante le più accurate indagini svolte presso i ns. uffici non è stato possibile rintracciare altre parti dei noti pannelli fotografici. Egualmente negativa è risultata la ricerca presso i magazzini della Ditta Gondrand, alla quale, all'epoca di smontaggio della Mostra di Bruxelles, erano state date istruzioni per la rispedizione di detto materiale. Sono spiacente perciò di non poterLa agevolare nel ricupero di quanto da Ella desiderato ed augurandomi di averne presto notizia Le invio i migliori, cordiali saluti».

realizzabile, perché recentemente si è provveduto a decorare con altri elementi la zona indicata. La soluzione che io posso proporti, come la più efficace dal punto di vista pubblicitario, è di destinare a tale scopo i lati posteriori delle ascie costruite all'esterno del padiglione, e fronteggianti il grande viale alberato che conduce al centro della sezione italiana. Una di queste già venne riservata per la Fiera di Bari, le altre quattro potrebbero essere destinate rispettivamente, la prima e la quinta alla Triennale, la seconda e la quarta alla Biennale. Le superfici disponibili consentono l'applicazione di cartelli e scritte in rilievo [...]. Nella parte superiore potrebbero venire esposti dei telai con i manifesti della Triennale e della Biennale, oppure delle grandi foto delle due città, che opportunamente riquadrate in metallo bianco, con una sovrapposizione di cellulosa, sarebbero di sicuro effetto; mentre nella parte inferiore potrebbero disporsi le scritte sui due avvenimenti. Per tale sistemazione provvederemo noi stessi, salvo il rimborso delle spese, con quel materiale di cui tu stesso potresti disporre l'invio a Roma. Sono certo che la soluzione prospettata sarà di tuo completo gradimento. Per il materiale di propaganda, da distribuire ai visitatori, potrai senz'altro disporre per l'inoltro al nostro padiglione. A tale scopo al nostro delegato sono state date le necessarie istruzioni. In attesa di un cortese riscontro, ti porgo i più cordiali saluti fascisti. F.to Bonomi»⁴⁷⁵.

Con lettera del 18 luglio 1935 Carlo Felice, responsabile della Triennale di Milano, si accordava con Giulio Baradel, segretario e vicario di Antonio Maraini per la Biennale di Venezia, aggiornandolo sull'allestimento pubblicitario nel padiglione del Turismo: «Mi spiace che non mi abbia trovato a Milano nei giorni in cui Ella vi è passato. Io ero, come Le avranno detto, in Toscana per la Triennale. Le unisco, a proposito della propaganda della Triennale e della Biennale nel Padiglione del Turismo a Bruxelles, la copia di una lettera che l'On. Bonomi ha scritto al nostro Presidente. La soluzione prospettataci sembra ottima e noi provvediamo senz'altro a far preparare il materiale che riguarda la Triennale. Per la Biennale ho informato subito delle disposizioni dell'On. Bonomi il Comm. Bazzoni, perché visto che si tratta di

475 ASAC, Miscellanea, BUSTA 3 Ufficio Trasporti. Mostre d'arte all'estero. Mostra di Bruxelles, lettera di Oreste Bonomi a Giulio Barella, 9 luglio 1935.

quattro ascie destinate due alla Triennale e due alla Biennale, ci sembra più opportuno che anche le rispettive iscrizioni si riferiscano particolarmente e separatamente alle due manifestazioni. Invece per il materiale di propaganda da distribuire in comune lo faremo stampare d'urgenza d'accordo con la Biennale»⁴⁷⁶.

Sulla base delle lettere appena citate è ipotizzabile che i pannelli fotografici in questione, inerenti le due più importanti manifestazioni nazionali (la milanese e la veneziana), vennero spostati nel sentiero esterno che introduceva alla sezione italiana (e non più all'interno, come Bonomi aveva tenuto a sottolineare nella lettera a Barella), costeggiato da riproduzioni delle bellezze italiane montate su supporti rigidi (fig. 210a). Tra quelli riprodotti nelle scarse fotografie dell'epoca tuttavia non v'è traccia dei manifesti pubblicitari dedicati nello specifico alla Triennale e alla Biennale: ma tra le radure e le piante, una suggestiva galleria di paesaggi e di sensazionali scorci italiani accompagnava verso l'uscita i visitatori, permettendo loro di perpetuare un indimenticabile *souvenir d'Italie*, sognando ancora le mètte turistiche appena lasciate all'interno del padiglione.

Il padiglione dei Monopoli di Stato

Anche il padiglione dei Monopoli di Stato, dedicato in particolare ai Tabacchi, rientrava nella vasta categoria dei beni legati al controllo e alla promozione pubblica, e, per una sottesa coerenza con quello del Turismo,

476 ASAC, Miscellanea, BUSTA 3 Ufficio Trasporti. Mostre d'arte all'estero. Mostra di Bruxelles, lettera Carlo Felice a Giulio Baradel, Segretario della Biennale, il quale, con lettera di risposta del 26 luglio 1935, scriveva: «Egregio Commendatore, di ritorno da Parigi, dove ho dovuto recarmi 5 o 6 giorni per diverse cose relative alle Mostre d'arte Italiana, leggo la Sua gradita del 18 corrente. In relazione alla Sua cortese comunicazione ho voluto subito verificare se gli spazi accordatici potevano essere di nostra soddisfazione. Le ascie segnalate sono realmente in ottima posizione e possono essere sfruttate bene per l'Esposizione di fotografie o di diciture relative alle nostre due Mostre, però ho osservato che la quarta e la quinta ascia sono di scarsa visibilità perché quasi completamente nascoste, nella parte prospiciente al viale che conduce alla torre, da arbusti molto alti. Di conseguenza, data che la prima è già occupata dalla Fiera del Levante non restano di bene utilizzabili che la seconda e la terza. Però è stato ottenuto dalla Direzione Belga dell'Esposizione la rimozione delle piante che tolgono la perfetta visuale e perciò tutti gli spazi indicati possono essere adoperati. A Sua buona conoscenza io mi trattengo qui fino alla fine del mese e dopo tale data sarò a Venezia. Prima di partire prenderò i dovuti accordi con il dott. Donà dell'ENIT, come informerò il Commissariato nostro di qui, perché le réclame siano messi a posto nel modo migliore. Cordiali saluti».

potrebbe esserne assimilato almeno negli intenti programmatici; e perché, come nel caso del padiglione di Rossi, racchiude in sé una vicenda artistica e architettonica particolarmente interessante nell'individuazione della figura dell'architetto e decoratore, a sua volta assimilabile a quella, che si vedrà più avanti, delle *Boutiques Italiennes*, episodio ancor più peculiare.

Tra tutti gli Enti che avevano conosciuto una progressiva fascistizzazione, quello dei tabacchi e dell'organizzazione dei tabaccai aveva sicuramente la storia più recente, che nel triennio 1932-1935 si intrecciava con la vicenda internazionale legata all'esposizione di Bruxelles. Proprio tre anni prima dell'apertura delle porte della *kermesse*, la Federazione Nazionale dei rivenditori di generi di monopolio aveva aggiunto al suo nome l'importantissimo aggettivo "patronimico" Fascista, sancendo ufficialmente la propria adesione alla politica economica mussoliniana e favorendo il graduale avvicinamento degli industriali del settore verso la creazione di un Ente sotto il controllo nazionale⁴⁷⁷. Dunque la sua presenza a Bruxelles, seppur in un padiglione semplice, di dimensioni sicuramente ridotte rispetto a quello dell'E.N.I.T. e in un luogo più mimetizzato della sezione (tra le *Boutiques Italiennes* e il padiglione Ortofrutticolo), confermava la volontà di metterne in mostra il suo nuovo posizionamento rispetto al regime, indipendente sì, ma allo stesso tempo strettamente legato alle stringenti maglie protezioniste.

La vicenda legata alla costruzione di questo padiglione è incontrovertibilmente congiunta, come la stampa e i cataloghi ufficiali affermano, alla figura di Amos Scorzon in qualità di progettista (Venezia, 1885-Roma?)⁴⁷⁸, illustratore conosciuto per le sue abilità decorative, e in particolare per le doti di scanzonato e umoristico disegnatore delle vicende post belliche del grande

477 In effetti l'Ufficio Nazionale di Protezione del Tabacco Italiano, così denominato nel 1929, nel 1935 acquisì un nuovo *status* giuridico nell'Ente Nazionale per il Tabacco (secondo il decreto emanato il 4 luglio 1935, R.D. n. 2265), con incarichi di promozione, studio, valorizzazione del tabacco, tutela dei produttori e rivenditori e gestione delle politiche di distribuzione ed esportazione.

478 Il suo nome è contenuto nella corrispondenza rinvenuta all'ASAC, Busta 3. Ufficio Trasporti. Mostre d'arte all'estero. Mostra di Bruxelles, Sottofascicolo Baradel arte moderna: Biglietti da visita di *Amos Scorzon, Monopoli dello Stato*; Georges Parmentier, Bruxelles; Gorgoni Carlo de Mogar, architetto Milano; Arthur Laes, Conservateur aux Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique; Nino Donà, Chef de la délégation pour la France (ENIT); Le continentale Menkes.

conflitto del 1915-1918⁴⁷⁹ (fig. 222). Sebbene in molti lo definiscano con il nome di ingegnere, la sua formazione globale non sembrerebbe annoverare, nel suo inafferrabile *curriculum*, esperienze di questo genere che possano far pensare ad un impiego in tal senso in questa esposizione, da considerare un vero e proprio *unicum* nella sua produzione artistica. È altresì vero che le sue innate doti grafiche possano aver contribuito in qualche modo a caratterizzare lo stile del padiglione e definirne la sua composizione interna: «Alla mostra dei tabacchi italiani è stato dedicato, per cura dell'Ente Nazionale del Tabacco, un interessante padiglione – disegnato e allestito dal prof. A. Scorzon – dalle sobrie e lineari forme di stile modernissimo alleggerite da una torretta a vetrata luminosa. Il pubblico cosmopolita dei visitatori, attraverso un'ampia documentazione grafica e una varia raccolta di campionari, ha potuto farsi un'adeguata idea dell'importanza che ha oggi l'industria italiana dei tabacchi. È stata anzitutto documentata nella maniera più dimostrativa l'ampiezza attuale della tabacchicoltura italiana. Un grande quadro geografico illustrava le zone coltivate a tabacco in Italia e notava i dati della produzione che complessivamente, per le varie qualità, è salita verso i 400.000 quintali annui, e figura tra le maggiori produzioni europee che si fa notare particolarmente per i risultati qualitativi. [...] Altri grandi quadri geografici illustravano la attrezzatura industriale con i centri di produzione manifatturiera e la irradiazione commerciale dei prodotti nei vari paesi esteri. [...] Un angolo frequentatissimo del gran pubblico è stato quello dov'era il banco di vendita di alcuni nostri prodotti più ricercati all'estero: i sigari *Toscani*, le sigarette *Macedonia*, *Principe di Piemonte*, *Savoia*. La vendita ha dato costantemente risultati soddisfacenti»⁴⁸⁰.

Le uniche testimonianze dirette, documentate negli archivi del Belgio, constano di alcune tavole e progetti (e lievissime varianti di progetto, con progressivi perfezionamenti e adeguamenti soprattutto nella caratterizzazione della facciata e dell'ingresso) e di una relazione tecnica di costruzione, redatta

479 Si veda in tal senso *Amos Scorzon e Anselmo Ballester: illustrazione e decorazione agli inizi del '900*, catalogo della mostra (Roma, Museo centrale del Risorgimento, 2 giugno-27 luglio 2003), a cura di Pizzo, Marco, Alpha Print, Roma 2003.

480 Boselli, G., *La partecipazione dell'Italia*, cit., pp. 59-60.

dall'impresa belga incaricata della realizzazione dell'edificio⁴⁸¹; edificio che rimane comunque un'opera dalle "sobrie e lineari forme di stile modernissimo" derivate da un'originaria idea di Scorzon, elaborata grazie all'apporto dell'impresa costruttrice "Walice" (già occupata nell'erezione dei padiglioni della Fotogrammetria e delle *Boutiques Italiennes*) (figg. 211-216).

Il corpo di fabbrica squadrato, con una terminazione absidale, appena interrotto dal portale d'ingresso, è animato dalla torretta quadrata all'angolo del padiglione (elemento del resto molto comune nei padiglioni più piccoli dell'esposizione, per permettere loro di essere "avvistati" con maggiore facilità), recante l'insegna pubblicitaria e le immancabili bandiere tricolori.

Ciò che giustifica la presenza di Scorzon a Bruxelles, è il suo ruolo, pressoché inedito, per i Tabacchi e il Monopolio di Stato, rapporto che, come attesta una fondamentale fonte scritta (e illustrata), ossia *I tabacchi del monopolio italiano*⁴⁸², risale fin dall'inizio degli anni Trenta e che spiega non solo la particolare e insolita mansione di architetto per l'esposizione belga, ma più in generale la posizione ricoperta dall'illustratore come principale interprete pubblicitario della campagna promozionale dell'Ente, che perdura fino agli anni Quaranta e Cinquanta, come testimoniano alcuni tardi manifesti reclamistici (figg. 218-221).

L'ambiente interno si configura come uno spazio unico che, come si evince dalla pianta generale, sembra presentare un percorso fluido e scorrevole,

481 AGR, Liasse 201, Chemise Italie. "Bordereau pour la construction du pavillon de la Régie Italienne des Tabacs", dattiloscritto di due pagine redatto dagli ingegneri J. Van Hove e J. Van Deuren, gli stessi già ritrovati in altre costruzioni italiane come il Padiglione ortofrutticolo di Luciano Baldessari. Purtroppo le ricerche presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma, Ministero delle Finanze – Amministrazione autonoma dei Monopoli di Stato – Ufficio forniture e patrimonio immobiliare serie contratti, e presso la Federazione Italiana Tabaccai, non hanno rivelato notizie sul ruolo di Scorzon e più in generale, sulla partecipazione dell'Ente all'Esposizione di Bruxelles. Vane anche le interrogazioni agli archivi della Federazione Italiana Tabaccai.

482 *I tabacchi del monopolio italiano: catalogo 1930-1931*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo, 1930-1931?. Copertina e tavole colorate di A. Scorzon. La carriera di illustratore di Scorzon, oltre alla già nota raccolta di lavori grafici al Museo del Risorgimento di Roma, si sviluppa anche nelle tavole fuori testo (*Paesaggio/Veduta- Saggio grafico-Ai nostri morti-I colombi de San Marco-I profughi-La Marantega (La Befana)*) a corredo dell'opera di G. Cucchetti, *Quattro liriche*, in «Il Risorgimento Grafico», anno XVI, n. 4, aprile 1919, E. Pinci, Roma 1919; Scorzon viene anche citato, insieme ad Arturo Lancellotti e Guido Guidi, per la realizzazione di un fregio alla terza *Biennale Romana d'arte MCMXXV*, Pinci, Roma 1926.

attraverso diagrammi, grafici e vetrine, che mostrano l'intero processo di coltivazione e trasformazione della canapa. Alle piante vere, rigogliose e distribuite generosamente nello spazio, sono giustapposte quelle probabilmente realizzate in legno colorato, a loro volta replicate, ingrandite e incorniciate in piccole stampe, in una vera e propria antologia grafica e floreale della fibra utilizzata per il tabacco e per la creazione di filati. I bellissimi ingrandimenti di sigarette riprodotti su una porzione laterale di una parete ben si identificano con la coeva produzione di Scorzon nelle eleganti illustrazioni a corredo del volume citato in precedenza, che restituisce una visione piuttosto aggiornata dell'artista, il quale recupera il brillante tonalismo e il tratto sinuoso ma preciso della sua produzione grafica, virando verso una dimensione più spiccatamente pubblicitaria (fig. 217).

Il catalogo dei sigari, dei colorati pacchetti di sigarette che si squaderna nella pubblicazione redatta qualche anno prima dell'Esposizione, potrebbe ragionevolmente, per coerenza di stile, rientrare nel repertorio riproposto nel piccolo padiglione belga, che tuttavia è solo possibile intravedere e ipotizzare, a causa della scarsa documentazione fotografica pervenutaci.



195-196. Ettore Rossi, il padiglione dell'ENIT, Exposition de Bruxelles 1935,
 a sx: fotografia Archives de la Ville de Bruxelles, Documents Iconographiques, C-15710
 a dx: fotografia Giulio Parisio, Fondo Fotografico Giulio Parisio, Courtesy Stefano Fittipaldi,
 Napoli-Lecce, PRS935.B12.00031-1.sn0005.L08



197. Il padiglione ENIT, in La partecipazione dell'Italia, 1935, tavola fuori testo



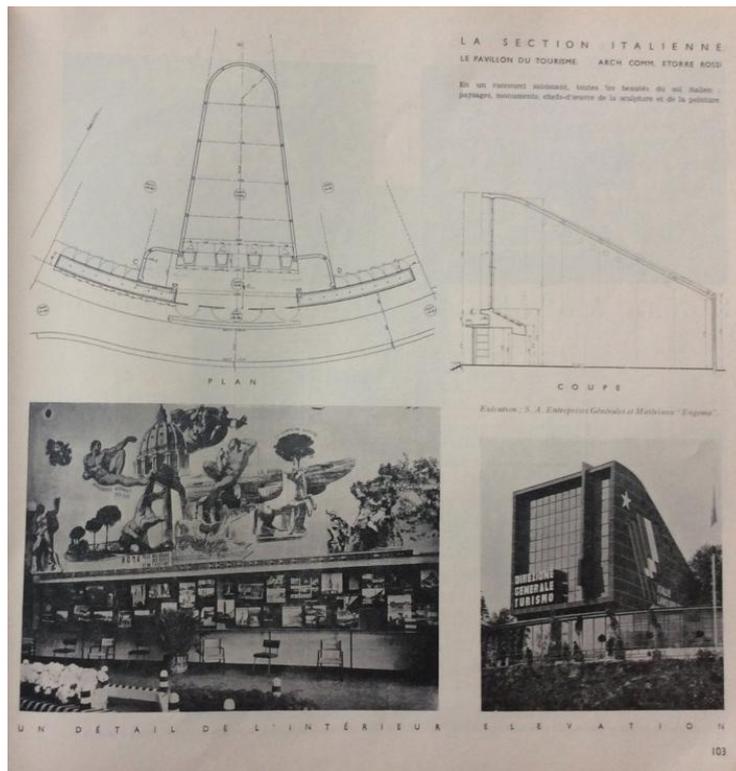
**198. Ettore Rossi, una visione d'insieme del Padiglione E.N.I.T.
all'Exposition Universelle et Internationale, Bruxelles 1935,
fotografia Istituto Luce**



199. Giovanni Guerrini, Particolare della Mostra del Turismo nell'ala sinistra della Sezione italiana (Padiglione Ufficiale) di Barcellona, 1929, in L. Masina, 2016, p. 240



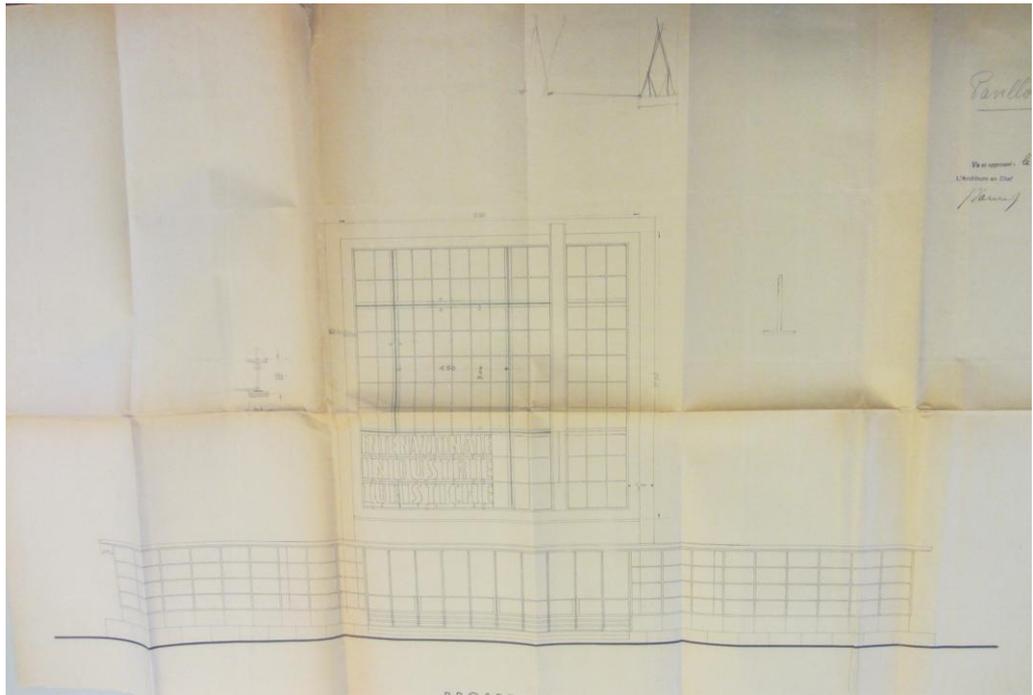
200. Particolare dello Stand ENIT all'Esposizione di Chicago 1933, con montaggi fotografici di Giulio Parisio, in L. Masina, 2016, p. 285



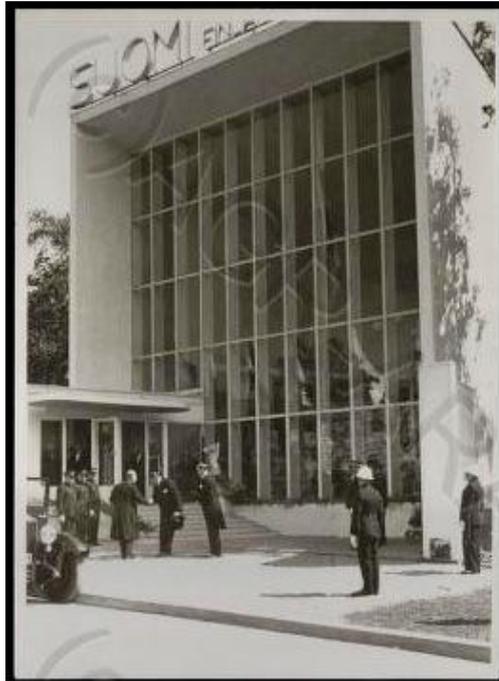
201. Padiglione E.N.I.T., in Hendrickx, Jean, *A travers les sections étrangères*, «L'Emulation», 55ème année, n. 6, 1935, p. 103



202. Ettore Rossi, Circolo Canottieri Tevere Remo, Roma, 1927



**204a. Ettore Rossi, Pavillon du Tourisme, prospetto
AGR, Liasse 201, Chemise Italie, approuvé le 6 février 1935**



205. arch. Aarne Hytönen e Luukkonen, Pavillon de la Finlande, Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles, 1935, Courtesy AGR, T186/12



206. arch. Hofmann, Pavillon de la Suisse, Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles, in Livre d'Or, 1935



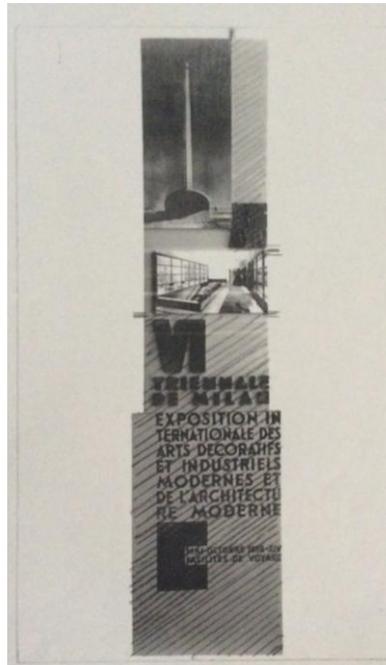
207. Ettore Rossi, L'interno del padiglione del Turismo, in *La partecipazione dell'Italia*, 1935, p. 43



208. Ettore Rossi, Allestimento dell'Andrea Doria, anni Cinquanta, in E. Pandolfi, 2013, p. 46



209. Ettore Rossi, Allestimento della Sala del Rugby alla Mostra dello Sport, Milano, 1935, Archivio fotografico della Triennale di Milano, SPO-01-0011, Stabilimento fototecnico Crimella



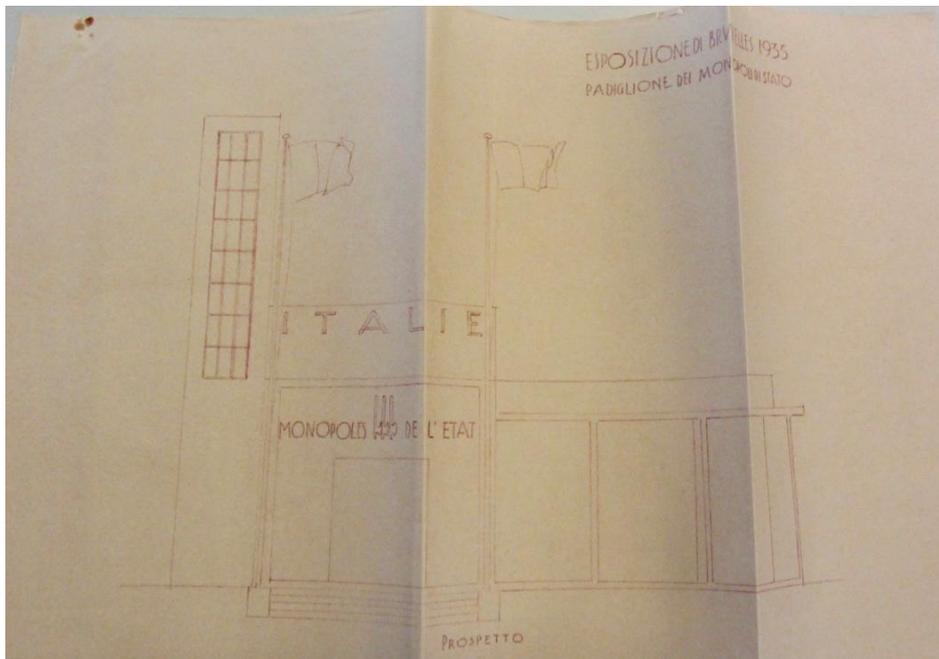
210. Autore sconosciuto, pannello pubblicitario della VI Triennale verosimilmente proposto per il padiglione del Turismo, in ASAC,



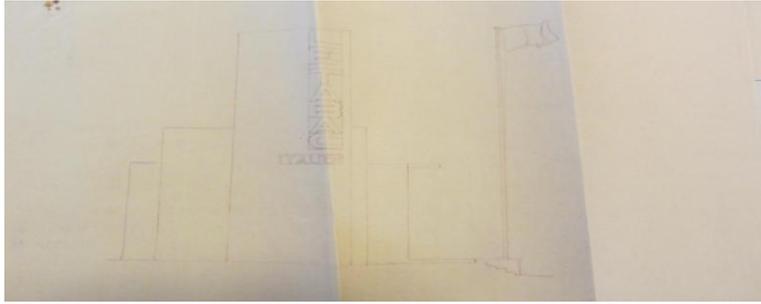
210a. Totem pubblicitari sul retro del padiglione del Turismo, in La partecipazione dell'Italia, 1935, p. 44



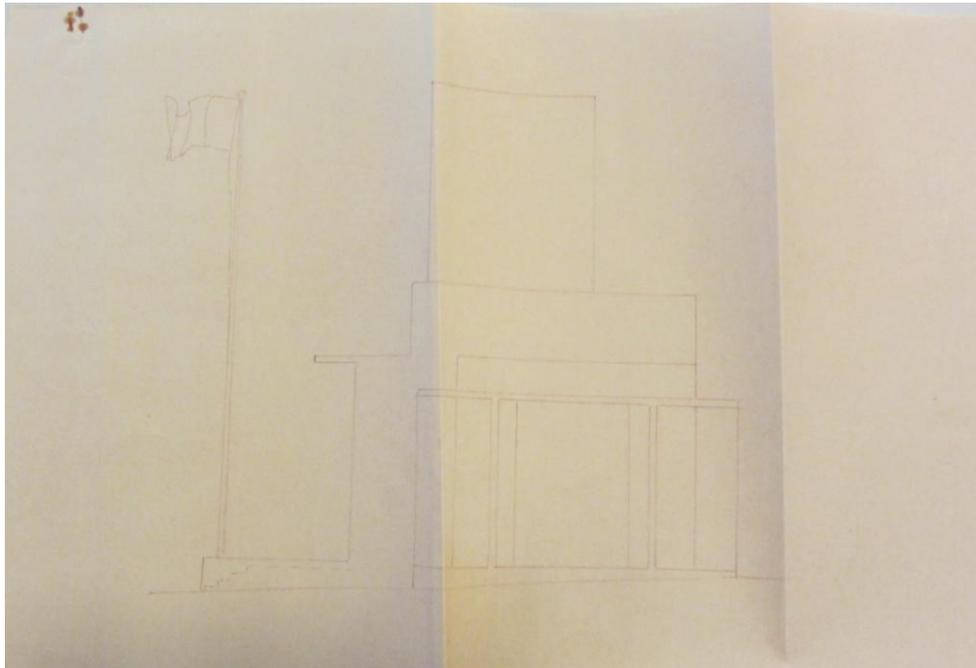
211. Amos Scorzon, Padiglione Tabacchi d'Italia,
in *La partecipazione dell'Italia*, 1935, p. 59 .



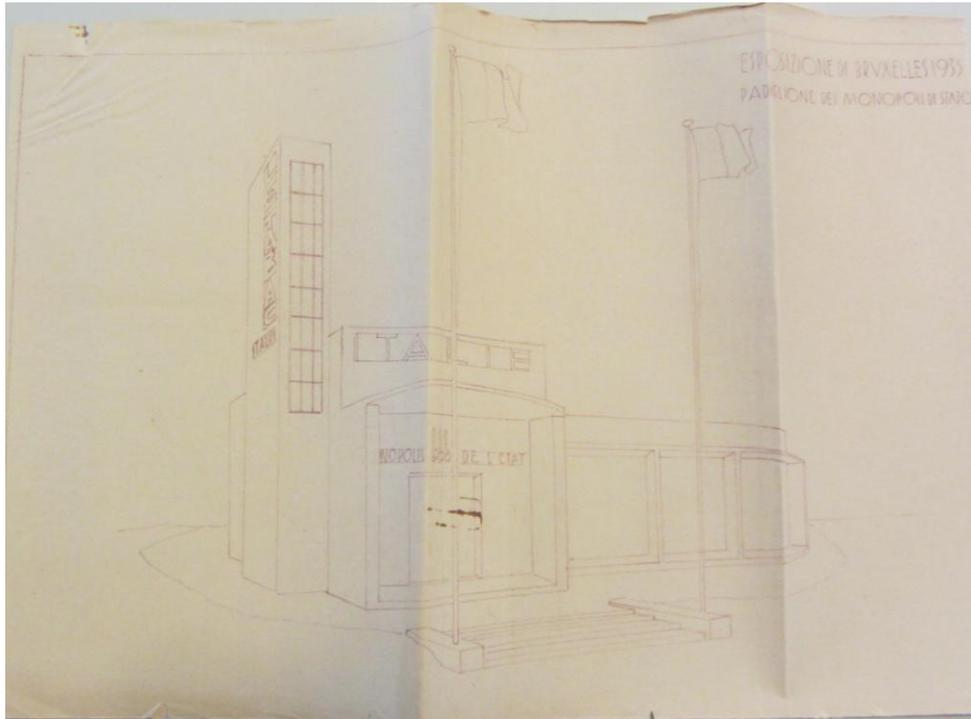
212. Amos Scorzon, Prospetto del Padiglione Tabacchi d'Italia,
in *AGR, Bruxelles, Liasse 201, Chemise Italie*, 1935.



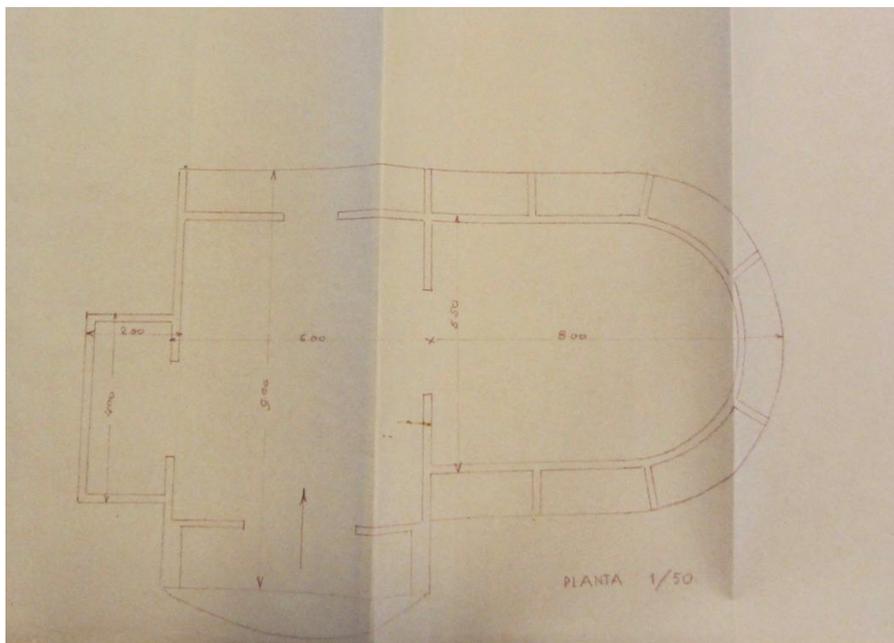
213. Amos Scorzon, Prospetto del Padiglione Tabacchi d'Italia, particolare della torre, in AGR, Bruxelles, Liasse 201, Chemise Italie, 1935



214. Amos Scorzon, Prospetto del Padiglione Tabacchi d'Italia, facciata posteriore, in AGR, Bruxelles, Liasse 201, Chemise Italie, 1935



215. Amos Scorzon, Prospetto del Padiglione Tabacchi d'Italia, in AGR, Bruxelles, Liasse 201, Chemise Italie, 1935.



216. Amos Scorzon, Pianta 1:50 del Padiglione Tabacchi d'Italia, in AGR, Bruxelles, Liasse 201, Chemise Italie, 1935.



esportazione tanto da giungere al pareggio e all'avanzo favorevole nella bilancia commerciale del tabacco.

Il padiglione è stato mèta di numerose visite anche di tecnici e di fabbricanti che hanno esaminato con interesse e giudicato con favore la nostra produzione.

Un angolo frequentatissimo del gran pubblico è stato quello dov'era il banco di vendita di alcuni nostri prodotti più ricercati all'estero: i

sigari *Toscani*, le sigarette *Macedonia*, *Principe di Piemonte*, *Savoia*. La vendita ha dato costantemente risultati molto soddisfacenti.

G. BOSELLI

mente per i risultati qualitativi. La mostra dei campioni di tabacchi greggi presenta, infatti, le più varie qualità dai tipi scuri originari del Nord America, ai gialli Burley e Bright Italia, ai dorati levantini dell'Abruzzo e

della Puglia; tutte varietà di ottima acclimatazione in Italia e ormai egregiamente affermatesi nella produzione industriale. Altri grandi quadri geografici illustravano la attrezzatura industriale con i centri di produzione manifatturiera e la irradiazione commerciale dei prodotti nei vari paesi esteri.

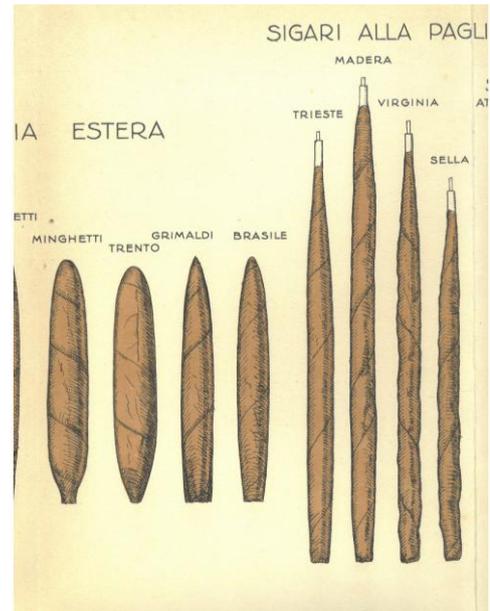
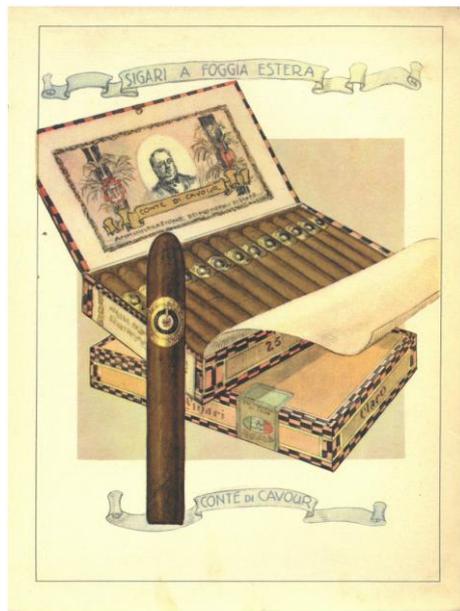
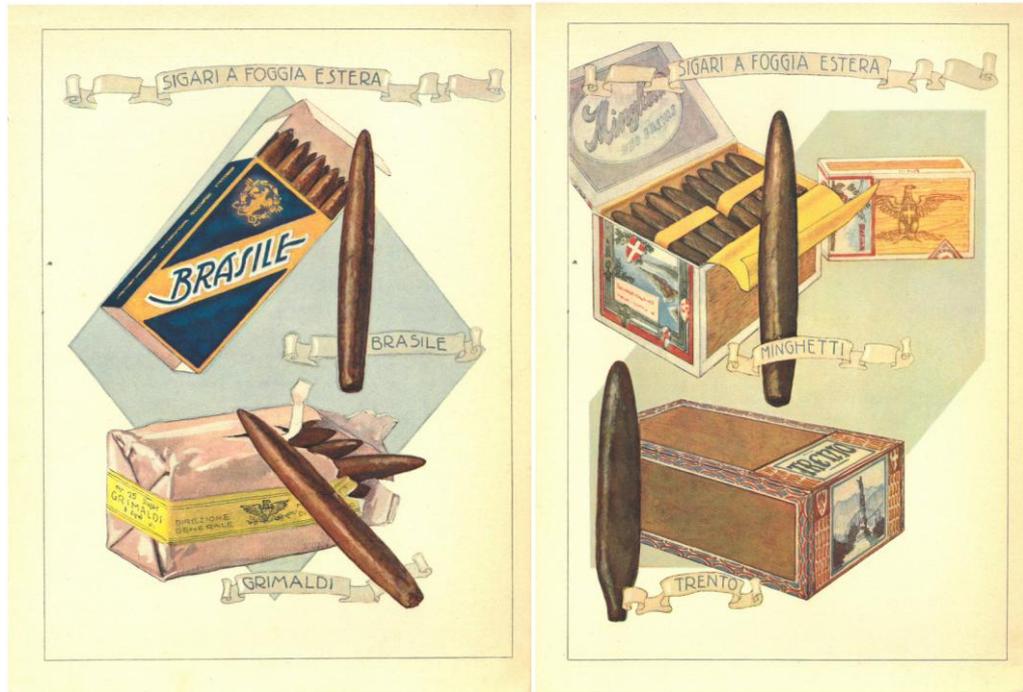
Al gran pubblico internazionale è stato offerto un panorama completo di una organizzazione agricolo-industriale che, nel giro di appena un ventennio, si è messa su basi autonome disimpegnando il paese un tributo annuo verso l'estero di circa 150 milioni di lire per importazioni di tabacchi, ed è iuscita ad avviare una apprezzabile corrente di

CAMPIONI, DIAGRAMMI E SCRITTE

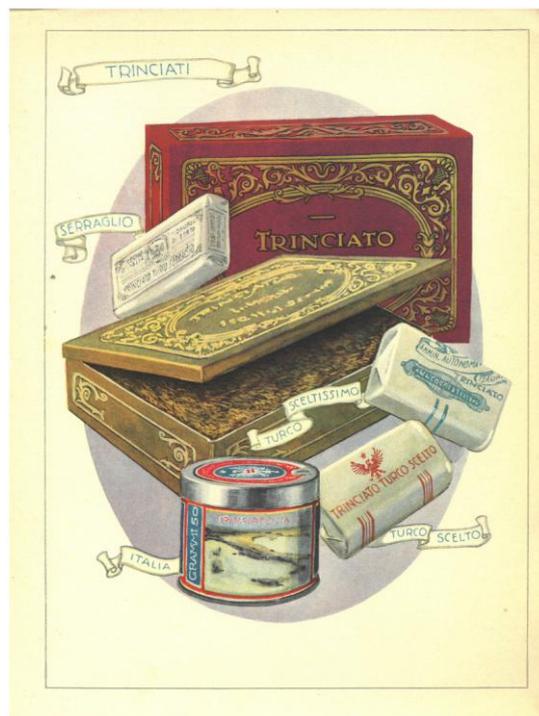
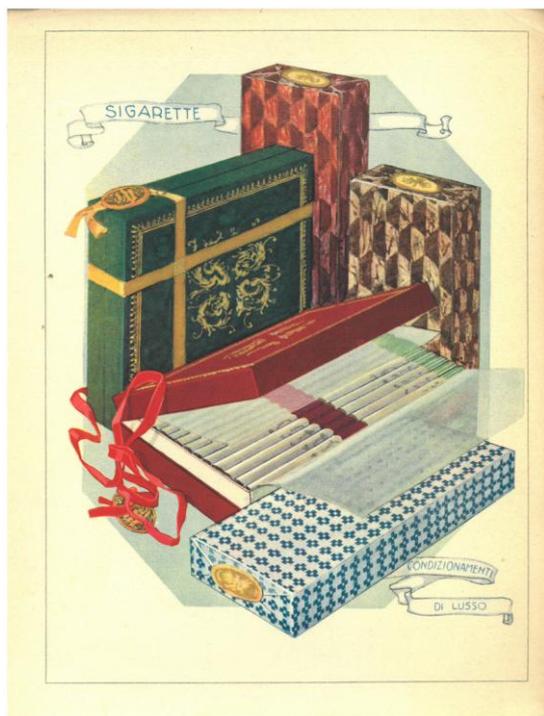
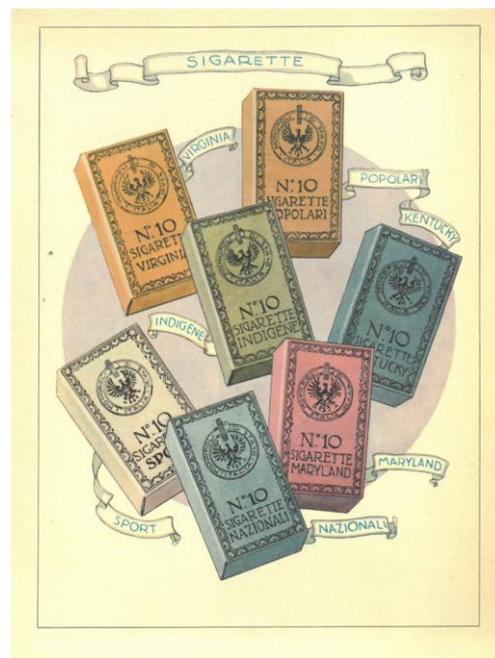
217. Amos Scorzon, Padiglione dei tabacchi, alcuni particolari dell'allestimento, in *La partecipazione dell'Italia, 1935*, p. 60.



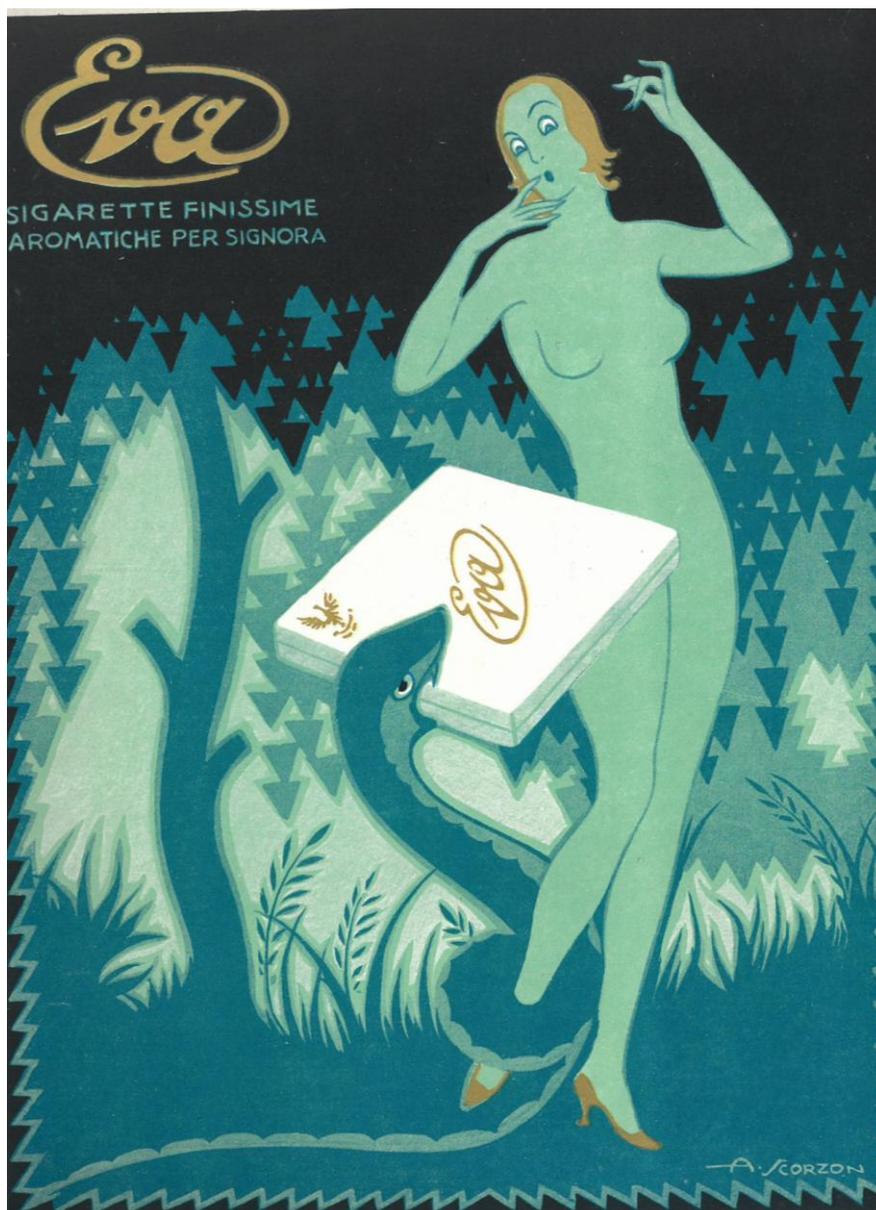
218. I tabacchi del monopolio italiano: catalogo 1930-1931, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo, 1930-31?, Copertina e tavole colorate di A. Scorzon (tavole non firmate), in senso orario tavv. 1, 4, 6,5.



219. I tabacchi del monopolio italiano: catalogo 1930-1931, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo, 1930-31?, Copertina e tavole colorate di A. Scorzon (tavole non firmate), in senso orario tavv. 11, 12, 16b, 15.



220. I tabacchi del monopolio italiano: catalogo 1930-1931, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo, 1930-31?, Copertina e tavole colorate di A. Scorzon (tavole non firmate), in senso orario tavv. 17, 18, 20, 19.



221. "La più innocente e irresistibile delle tentazioni",
in I tabacchi del monopolio italiano: catalogo 1930-1931, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo,
1930-31?, tavola firmata da Amos Scorzon



222. Amos Scorzon, "Inutile mi tentiate!...", Museo Centrale del Risorgimento, Roma, Cassetta XLI, 1917

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

In questo capitolo, e nei suoi due distinti paragrafi, verranno descritti i padiglioni che, per le loro caratteristiche generali, sono più strettamente afferenti ad un ambito “milanese”, non solo per il *cursus honorum* dei loro progettisti, allestitori, e decoratori, ma soprattutto per il legame fortissimo con il mondo industriale e, per la precisione, nell’ambito delle Fiere Campionarie che si tenevano ogni anno nel capoluogo lombardo, da considerarsi quasi dicotomicamente rispetto alle esperienze più strettamente legate alla committenza di regime e maturate in seno all’ambiente romano.

Ma non solo: interverranno ed emergeranno anche importantissimi intrecci con il mondo espositivo della Triennale milanese ed altre esperienze di allestimento, nelle quali il rapporto tra architetti e artisti (e anche pubblicitari, fotografi, grafici) nelle commissioni delle grandi industrie private e parastatali si fa sempre più stretto e coeso, tanto da poter stabilire una ricorrenza veramente impressionante nella quantità e nella qualità della pratica maturata dall’“équipe dell’effimero”. Questa espressione, da me coniata, mira a individuare un gruppo stabile, e talvolta intercambiabile, di collaboratori, i quali contribuiscono a creare una sorta di riconoscibile “marchio di fabbrica” realizzato in dimensioni volatili come l’allestimento di negozi, mostre e, in generale, nell’organizzazione di spazi legati all’effimero; l’occasione dell’esposizione brussellese si pone dunque come ulteriore momento di riflessione, rimediazione e analisi della relazione tra queste personalità.

Accomunati dal “macrotema” delle scienze e dei trasporti, uno dei campi privilegiati nel variegato panorama dell’esposizione di Bruxelles, i cinque padiglioni analizzati nel primo paragrafo manifestano una serie di caratteristiche che ne motivano, pur nella diversa caratterizzazione estetica e

nella dislocata posizione nell'ambito dell'Expo, la compresenza in questo blocco.

La comunanza di intenti e la reiterazione di modelli sperimentati è per esempio evidente nel padiglione della Chimica, collocato in prossimità del padiglione della Navigazione e della struttura voluta dall'U.N.F.I.E.L. (Unione Nazionale Fascista), nel quale l'interscambio tra gli architetti Ettore Rossi e Luciano Baldessari è evidente nella congiunta commissione della struttura. Mentre all'architetto marchigiano, più avvezzo alla creazione di architettura "funzionale", viene affidato l'incarico di occuparsi dell'"involucro", il compito dell'allestimento interno (e in particolare dello stand Montecatini) non può che spettare a Baldessari e alla sua significativa "équipe dell'effimero", che vede in questo caso specifico la collaborazione di Marcello Nizzoli e Lucio Fontana. Nel *tandem* Nizzoli-Baldessari, il vicendevole scambio di saperi nell'ambito espositivo e la collaborazione con il mondo delle industrie e delle imprese, si riflette nella loro quasi decennale e simbiotica compartecipazione ad episodi effimeri: una vera e propria statistica della frequenza li vede insieme a lavorare per un allestimento alla Mostra della Seta di Como del 1927, passando per quello del Bar Craja a Milano nel 1930, fino alle edizioni della V e VI Triennale del 1935 e 1936 (per il settore tessile), per concludere con l'Exposition Internationale parigina del 1937. Il caso di Nizzoli è altresì eloquente per il suo impiego in moltissime occasioni espositive legate al *brand* Montecatini, di cui diviene il principale interprete nelle edizioni delle Fiere Campionarie internazionali (il riferimento immediato corre a quelle di Budapest del 1930 e 1936) e milanesi (in particolare nelle edizioni del 1931, 1934, 1935, 1941).

Cercando di rispettare il più ampio soggetto delle scienze, si è deciso di analizzare in questa sede anche i padiglioni dell'Ottica, della Fotogrammetria e i più marginali episodi architettonici della Torre Innocenti e della valle tridimensionale realizzata dall'U.N.F.I.E.L., che hanno legami più labili rispetto al tema milanese e all'équipe dell'effimero, ma che pure rivelano aspetti interessanti nella loro concezione e *mise en scène*.

I due padiglioni dell'Ottica e della Fotogrammetria, collocati vicino all'edificio della Chimica, sono realizzati il primo di nuovo da Ettore Rossi e il secondo da Alphonse Barrez, architetto belga che sarà impegnato anche nell'erezione del padiglione delle *Boutiques Italiennes* (capitolo quinto); entrambi, pur nelle dimensioni ridotte e nella sobria decorazione interna, rappresentano una traduzione piuttosto fedele e coerente delle istanze pubbliche e private in ambito nazionale. Non casualmente la figura dell'architetto Ettore Rossi, per il suo attivo ruolo di progettista di strutture ospedaliere e legate al mondo sanitario (non si dimentichi che dal 1936 diventerà membro del Consiglio Superiore della Sanità), potrebbe essere indicata come *trait d'union* fondamentale per comprendere questa sua peculiare commissione legata all'universo scientifico e tecnologico, dimostrando anche il concorso delle aziende pubbliche e private italiane nel contributo, economico ma anche pubblicitario e illustrativo, a questa esperienza espositiva. Questo aspetto è ben evidenziabile e dimostrabile nell'analogia con l'esperienza immediatamente precedente della Mostra dell'Ottica fiorentina del 1934, di cui il padiglione della Fotogrammetria diventa la "succursale" brussellese.

Nell'ambito dei trasporti le caratteristiche di "milanesità" precedentemente analizzate possono essere verificate nella triplice commissione all'architetto Eugenio Faludi del Padiglione dei Tessili, della Torre SNIA-Viscosa, e del padiglione dell'Aeronautica-Automobile. Anche del progettista di origini ungheresi, come nel caso precedentemente analizzato di Baldessari, si ricordano importantissime collaborazioni che dimostrano il suo legame con il mondo delle imprese, e della loro pubblicizzazione in contesti espositivi, e, in questo caso ulteriore, anche con l'ambiente più strettamente statale del Ministero dell'Aeronautica.

Il carteggio rinvenuto presso il Ministero, integrato con la scarna biografia dell'architetto, ha infatti evidenziato un rapporto di collaborazione che trova solide radici nel poco noto allestimento della Sala dei Paracadute all'Esposizione dell'Aeronautica Italiana milanese del 1934, preludio, in questo caso specifico, alla costruzione e all'allestimento del padiglione per Bruxelles.

Lo stesso tema e il programma iconografico, concertati, se non imposti, dai consulenti del Ministero, portano Faludi a replicare e ampliare notevolmente il soggetto delle innovazioni tecniche nell'ambito dell'aeronautica, con espedienti allestitivi di modernissima e sobria compostezza. Anche in questa circostanza, l'"équipe dell'effimero", oltre all'acclarato rapporto tra Faludi e il maresciallo Francesco Cutry, si compone di una comune collaborazione che vedrebbe, nell'occasione milanese e in quella brussellese, il nome dell'architetto insieme a quello del pubblicitario e grafico Araca, impiegato come suo aiuto nell'allestimento degli ambienti.

A questa importante esperienza si aggiunge, nello stesso paragrafo, quella del padiglione della Navigazione, singolarmente posizionato nel "triangolo delle scienze" tra i padiglioni della Chimica e dell'Ottica. Nella sua peculiarissima forma di nave (del resto quello di Faludi replicava un aereo), il padiglione fu commissionato all'architetto ligure Giulio Zappa dalle principali compagnie di navigazione statali e parastatali, che, come verificato nei precedenti casi, conservano un ruolo essenziale nel finanziamento e nella concertazione del programma iconografico. Del resto Piazza, esperto progettista di architettura "marittima", era la figura sicuramente più adatta ad incarnare in modo attraente e chiaro il messaggio propagandistico richiesto dalla committenza, la quale demandò al fotografo e artista Giulio Parisio il compito di documentare l'accattivante interno, in virtù della sua abilità nell'ambito degli allestimenti, legati anche al settore industriale e, di nuovo, delle Fiere (come, ad esempio, quella barese del Levante).

Il secondo paragrafo, nel quale sono accomunati i padiglioni Ortofrutticolo e quelli dei Tessili, riprende, sviluppa e amplia il discorso precedentemente affrontato, contribuendo a corroborare e rafforzare le due matrici di cui l'intero capitolo è permeato: l'impronta milanese che si riflette su queste costruzioni brussellesi, e il mutuo scambio di esperienze e competenze che sottende la loro decorazione e *mise en scène*.

Tornano, preponderanti, a innalzare l'autonomia dell'Italia e del prodotto italiano autarchico, i nomi di Luciano Baldessari e di Eugenio Faludi, e della loro insostituibile e immancabile "équipe dell'effimero".

Tra le più apprezzate costruzioni dell'intera sezione, il padiglione baldessariano dedicato all'esposizione dei prodotti agricoli italiani, riflette ancora una volta l'abilità del progettista a saper elaborare e reinterpretare in maniera assolutamente personale e modernissima le esigenze decorative e funzionali dell'edificio, assecondando le richieste della committenza. Committenza, in questo caso rappresentata dalla Confederazione italiana degli agricoltori, presieduta da Achille Mango e Massimiliano Majnoni, e presumibilmente coadiuvata dagli uffici tecnici della stessa corporazione, che interviene a più riprese nel programma strutturale e iconografico del padiglione, imponendo modifiche e aggiustamenti; ma, elemento ancora più importante, sarà lo stesso Commissario Generale Volpi di Misurata a imporre, se non lo stesso nome dell'architetto, il suo benessere alla prosecuzione dell'*iter* progettuale. È, infatti, proprio dal carteggio dell'architetto, uno dei pochi restituiti nella loro completezza, che si evincono tali aspetti fondamentali, a mio avviso estendibili anche alle altre esperienze finora analizzate. Nel bellissimo, coloratissimo e affollatissimo padiglione baldessariano, ritorneranno le significative e consolidate esperienze dell'architetto con i suoi artisti di fiducia: *in primis* Enrico Ciuti, con il quale ha condiviso, oltre che l'esperienza a Bruxelles, il lavoro negli allestimenti del Calzaturificio di Varese (1929-1933), del padiglione Vesta alla Fiera di Milano (1933), della sezione tessile alla VI Triennale di Milano (1936) e, contemporaneamente, dello stand De Angeli Frua alla Fiera Campionaria di Milano (1936), fino al negozio milanese Galtruccio (1938); lo stesso vale per la collaborazione con i meno noti fratelli Broggi (Oreste e Achille), dei quali si tenta in questo elaborato di tracciare un profilo.

Di nuovo, i due contigui padiglioni legati ai Tessili, posizionati vicino all'altra struttura faludiana dell'Aeronautica-Automobili, mostrano una strettissima vicinanza e una diretta filiazione con gli edifici, anch'essi faludiani, realizzati nello stesso anno per la Fiera Campionaria milanese. Le

strutture milanesi e brussellesi, sicuramente volute dalla medesima committenza e intenzionalmente affidate allo stesso costruttore e ai suoi aiuti (si identifica, tra tutti, il contributo del collega Giancarlo Palanti), mostrano stringenti analogie nella composizione (in particolare nella più moderna e tecnologica torre della S.N.I.A.) e nell'organizzazione interna, orientata verso modelli dinamici e moderni degni delle avanzate industrie italiane che sempre di più affidano il loro messaggio architettonico e pubblicitario alle esposizioni effimere e alle fiere.

Ed è probabilmente in questo ambito che deve essere ricercata e a cui deve essere ricondotta l'esperienza del contributo di questi padiglioni specifici a Bruxelles. Il labile e sfumato contorno, ben evidenziato dal contributo di Anna Pia Paladini *Tra Stato e Parastato*, citato opportunamente, tra mondo pubblico e mondo delle imprese private, che si consuma in quegli anni nel fiancheggiamento delle aziende più influenti all'opera di nazionalizzazione e fascistizzazione del governo, e il legame tra ambito statale e parastatale, riflettono la complessa dinamica politica ed economica che si cela dietro l'operazione del corporativismo; legame che, a sua volta, si riverbera in queste ibride, complesse e intersecatissime commissioni architettoniche.

Questo aspetto conduce inoltre alla rimeditazione conclusiva sul ruolo di garante e collante dell'intera sezione italiana incarnato dal Commissario Generale Giuseppe Volpi di Misurata e sulla sua figura ibrida, che media tra gli interessi finanziari personali e pubblici di Confindustria, nella quale possono verosimilmente rintracciarsi le più profonde motivazioni che spingono alla partecipazione all'esposizione e, soprattutto, alla presentazione di un panorama così variegato e frammentario.

4.1. Italia terra di scienziati e navigatori. I Padiglioni delle scienze e dei trasporti.

I padiglioni delle scienze: la Chimica, l'Ottica, la Fotogrammetria

Nel grande spazio verde concesso all'Italia si celavano, quasi inosservati, tra le radure dei boschi, tre padiglioni dedicati alle scienze: due realizzati dall'architetto Ettore Rossi, quelli della Chimica e dell'Ottica, e quello ancor più esiguo della Fotogrammetria, opera dell'architetto belga Alphonse Barrez.

Certamente non paragonabile, per ampiezza e importanza, alle corrispondenti strutture espositive della nazione belga⁴⁸³, il piccolo padiglione italiano della Chimica, promosso e sovvenzionato dalla Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dei Prodotti Chimici, pur nelle sue limitate dimensioni rappresentava senza dubbio un concentrato di grazia ed eleganza (figg. 223-224). La duplice commissione all'architetto Rossi di altri due padiglioni, oltre a quello più rappresentativo dedicato al Turismo, rientrava probabilmente in un programma complessivo di velocizzazione della macchina organizzativa dell'esposizione, già in estremo ritardo. Nel caso del coinvolgimento dell'architetto marchigiano, oltre al pur importante e già appurato rapporto biografico e professionale con Mario De Renzi e il gruppo razionalista romano, attraverso cui imprese una progressiva svolta alla sua carriera e alla sua prassi architettonica⁴⁸⁴, contò forse e ancor di più la conoscenza e l'amicizia con

483 Stiévenard, Armand, *Rapport Général*, cit., pp. 96-98, in cui si analizza il *Palais des Industries Chimiques*, realizzato dall'architetto Jean Hendrickx (1890-1961). Si veda anche AGR, Liasse 35, Liasse 57. Su Hendrickx si vedano: Culot, Maurice, et alii, *Catalogue des collections*, AAM, Bruxelles 1999, p. 336; De Hens, Georges, Martiny, Victor, *Une école d'architecture, des tendances, 1766-1991*, AAM, Bruxelles 1992, pp. 211, 212 et 319; Martiny, Victor, *La Société centrale d'architecture de Belgique depuis sa fondation (1872-1972)*, s.n, Bruxelles 1974, pp. 165, 166, 208, 220; Midant, Jean-Paul, *Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles. Une école d'architecture*, AAM, Bruxelles 1989, pp. 381, 457; Hendrickx, Jean, *Hôtel de M. R. v. d. B., 27, rue Jean-Baptiste Meunier à Ixelles*, in «L'Émulation», n. 8, 1926, planche 31. Sul Pavillon Solvay, finanziato e costruito dai tecnici dell'omonima ditta, si veda sempre Stiévenard, Armand, *Rapport Général*, cit., pp. 96-97. Si veda anche AGR, Liasse 108.

484 Pandolfi, Ettore, *Ettore Rossi*, cit., p. 40: «Gli anni Trenta sono i più fecondi per l'architetto e oltre ai successi personali ottiene anche dai colleghi dei riconoscimenti come nel caso di Giuseppe Samonà che lo descrive come coloro “che piegano e curvano i loro lunghi blocchi in un disegno aperto ma fondato su una immagine unitaria, [...] coloro che più credono nell'architettura come disciplina autonoma, capace, di per sé, di conseguire “valori”, al di fuori delle ideologie più o meno nobili”. Questa grande attività, e la fama

Oreste Bonomi, che già rivestiva un ruolo di grande prestigio all'interno dell'Ente Nazionale Italiano del Turismo. Ancora più interessante, per stabilire un legame con il mondo delle scienze, evidenziare che nell'elenco dei suoi progetti⁴⁸⁵, proprio tra il 1933 e il 1934, il nome dell'architetto figurava tra i partecipanti al concorso per il nuovo Istituto di chimica farmaceutica dell'Università di Padova, vinto poi dall'architetto Giuseppe Merlo di Milano⁴⁸⁶.

Se nell'episodio più importante – per la sua posizione geografica nell'esposizione in generale e per il suo significato simbolico all'interno della sezione italiana – e rappresentativo del padiglione dell'E.N.I.T., il processo creativo di Rossi si era sviluppato nella sua massima espressività, nel padiglione della Chimica l'architetto, adeguandosi a uno spazio limitato, non trascurò tuttavia la cura dei particolari, optando per una struttura esterna semplice ma di efficace e accattivante *appeal*, e per una soluzione compositiva interna depurata da orpelli e sovrastrutture, grazie anche al contributo di Luciano Baldessari, che lascerà un'impronta indelebile in questa “multiforme” occasione brussellese.

Come risulta dai progetti depositati e approvati dalla commissione brussellese tra il 12 e il 20 marzo 1935⁴⁸⁷ (figg. 225-226), la pianta della “Chimica” presentava un ambiente unico rettangolare che, come si vedrà, sarà equamente e proporzionalmente frazionato e ripartito, attraverso pareti divisorie, secondo

che ne conseguì, spinsero l'Istituto Case Popolari di Fano a riallacciare i rapporti con l'architetto Rossi. L'Istituto aveva snobbato le offerte dell'architetto negli anni '20 ed a lui aveva preferito il lavoro di stagionati tecnici locali, ma ora l'istituto è in difficoltà tanto che il Consiglio di Amministrazione offre al Podestà di ricoprire i posti da tempo vacanti in seno al Consiglio».

485 Idem, p. 118.

486 Pica, Agnoldomenico, *L'istituto di chimica farmaceutica e tossicologica dell'Università di Padova*, in *Nuova Architettura Italiana*, Hoepli, Milano 1936, parte seconda, pp. 85 e 308.

487 AGR, Liasse 201, Chemise Italie, Pavillon de la Chimie, Section Italienne. Oltre ai progetti sono presenti alcuni documenti, il primo dei quali un elenco redatto a penna e che porta la data del 12 Mars 1935, «Section Italienne, Pavillon de la Chimie, Notice des matériaux: Fondalin en beton de briquailles; soulassement en maçonnerie; charpente en bois ignifuge; enduit extérieur staff et crepis sur treillis; enduit intérieur sur plaque de plâtre; couverture en roofing; menuiserie en bois ignifuge; pavement céramique»; il secondo un documento dattiloscritto del 20 Mars 1935: «Exposition de 1935, Section Italienne (Pavillon de la Chimie), Avis favorable, à condition: 1° que le pavillon soit protégé par une bouche d'incendie située à l'endroit figuré sur la vue en plan et armée de 20 mètres de tuyaux souples [...]; 2° qu'un bouton avertisseur relié à l'avertisseur public le plus proche soit placé d'une façon bien parente près de la bouche précitée; 3° qu'une sortie de secours soit aménagée dans la façade postérieure du pavillon».

le esigenze e le necessità delle diverse aziende aderenti; mentre la facciata, sormontata da un grande pannello decorativo, restituiva un'immagine di unitarietà del blocco architettonico, interrotta e animata solo da due contrafforti laterali, solcati dai fasci littori e dal simbolo XIII (corrispondente all'anno 1935 dell'Era Fascista, fig. 227).

Lo ribadiva, peraltro, la stessa descrizione che del padiglione veniva tracciata nel *Livre d'Or*, nella quale ci si soffermava sulla "chiarezza" dell'edificio e sull'eloquente decorazione-manifesto della facciata: «Très clair aussi, le Pavillon de la Chimie italienne s'élevait au milieu des arbres, à l'orée du Parc Forestier. Un grand panneau peint, au-dessus de l'entrée surbaissée, portait le mot "Chimica" dans un décor de cornues, d'alambics, d'éprouvettes – et d'un tableau statistique qui rassemblait à une énorme feuille de température. A Bruxelles, l'Italie avait voulu faire ressortir la position qu'a atteint son industrie chimique, en essayant de donner non un tableau complet de toute son activité, mais une documentation vivante de ses possibilités dans les domaines les plus modernes et les plus complexes»⁴⁸⁸.

Il grande pannello decorativo, l'unico effettivo inserimento propriamente artistico all'esterno del padiglione, del quale non viene citato il

488 *Livre d'Or*, cit., pp. 465-468: «On avait donc choisi un nombre limité d'exposants: mais ceux-ci montraient la perfection obtenue par l'industrie italienne dans ce domaine très élevé de la technique. La Société "Carlo Erba", l'Institut "Sieroterapico Milanese" et l'Institut "Serono" ont représenté les progrès de l'industrie pharmaceutique; les Thermes de Salsomaggiore ont exposé l'iode; les principaux fabricants d'essences ont montré les essences d'agrumes italiens qui ont une renommée mondiale; les parfumeurs, les parfums que les Italiens savent tirer de leurs fleurs et les nombreuses compositions artificielles qu'ils produisent désormais. Le Groupe Montecatini a indiqué le maximum de progrès réalisé par un grand organisme capable de couvrir le domaine entier de l'industrie chimique transformatrice, c'est-à-dire depuis l'extraction, en passant par la synthèse des azotés et l'industrie chimique lourde, jusqu'aux manipulations les plus délicates de la chimie synthétique. La Terni a démontré la vitalité d'un autre grand groupe producteur d'azotés. La Solvay italienne et le Consortium des Producteurs de Chlore et de Soude embrassèrent le domaine de la grosse industrie des Alcalis. L'Appula, la Gaslini, le Consortium italien des Extraits de Tanin ont montré, entre autres, les conquêtes récentes en ce qui concerne l'utilisation chimique des produits et sous-produits agraires. La Société "Boracifera" (du Borax) de Larderello, les producteurs de la "Cappelli-Ferrania", présentèrent le progrès accompli dans le domaine des préparations qui réclament un contrôle chimico-physique continue». Si veda anche Stiévenard, Armand, *Rapport Général*, cit., p. 147: «Les pavillon de l'Optique et de la Chimie avaient été dessinés par l'architecte E. Rossi de Milan [sic]. [...] La maison de la Chimie, 420 mètres carrés, rectangulaire, est aussi bâtie de bois. Extérieurement la façade avec ses extrémités en briques rouges, surmontées de mitres, évoquait des cheminées d'usine. Au-dessus de l'entrée, un grand panneau à dessins stylisés. Même couverture que le précédent».

nome dell'esecutore, potrebbe verosimilmente essere ascrivibile a Enrico Ciuti, uno degli artisti e affidabili collaboratori di Baldessari, invitato dall'architetto ad attendere all'allestimento e alla decorazione del padiglione Ortofrutticolo all'interno della sezione italiana⁴⁸⁹.

L'allegria matrice pubblicitaria della composizione che campeggiava sulla facciata del padiglione della Chimica, fatta di provette, atomi e diagrammi, restituiva l'impressione complessiva di un enorme cartellone propagandistico-promozionale, dal cromatismo sfumato e graficamente stilizzato; difficile però stabilire se si trattasse di una composizione pittorica tradizionalmente ascrivibile alla tecnica dell'affresco, o piuttosto una più moderna e temporanea affissione di un pannello decorativo preventivamente preparato sulla superficie liscia della facciata. La fluidità del tratto, astratto, "organico" e allo stesso tempo geometrico, potrebbe suggerire un'influenza mitteleuropea di Ciuti, derivante dalla scuola del Bauhaus che pure egli in qualche modo aveva assorbito indirettamente dalla sua personale e professionale frequentazione con Baldessari.

All'animazione grafica della facciata corrispondeva un'ordinata e simmetrica organizzazione dello spazio interno, arricchito dall'elegante contrasto cromatico del mobilio, dalla luminosità delle enormi quadrature delle finestre che occupavano la metà della parete⁴⁹⁰ (figg. 228-230), ma soprattutto dall'apporto stilistico dell'architetto Luciano Baldessari che coadiuvò Rossi nell'allestimento di questo padiglione, in particolare nello stand destinato al

489 Si rimanda al paragrafo §4.2.

490 Nel fondo Luciano Baldessari al MART, Bal.II.25, insieme alla documentazione sul padiglione Ortofrutticolo, sono rintracciabili gli scambi epistolari relativi anche al contemporaneo allestimento dello Stand Montecatini nel Padiglione della Chimica. Tra questi, le prime lettere riguardano la fornitura di mobili, mensole, scaffali, da parte della ditta Luigi Saita di Milano. Foglio datt.1: intestazione di Luigi Saita, Mobili d'arte e comuni, Milano Corso Como (dattiloscritto datato 30.3.1935 XIII, di Luigi Saita a Luciano Baldessari); fattura del 18.5.1935 XIII, indirizzata alla Spett. Montecatini, Soc. Generale per l'industria Mineraria ed agricola, per il lettering del padiglione (n.105 lettere laccate alte cm. 30 per le parole: "CORPORAZIONE" ripetuta 4 volte; "VITI VINICOLA OLEARIA", 1 volta; "ORTO FLORO FRUTTICOLA" ripetuta due volte; n. 34 lettere laccate alte cm.15 per le parole: "INDUSTRIA CHIMICA", "INDUSTRIA MINERARIA"; n. 17 lettere laccate alte 40 cm.a scatola per le parole "GRUPPO MONTECATINI").

rinomato e potente Gruppo Montecatini⁴⁹¹, avvalendosi del prezioso contributo di Marcello Nizzoli (Boretto, 1887-Camogli, 1969), Lucio Fontana (Rosario, Argentina, 1899-Varese, 1968), e forse anche di suoi collaboratori meno noti come Ciuti. Come testimonia una lettera inviata nell'aprile del 1935 da Massimiliano Majnoni, esponente di spicco del mondo industriale e finanziario italiano (e soprattutto milanese), all'ingegnere belga Van Hove: «Cher Monsieur, J'ai le plaisir de vous presenter M. l'Arch Baldessari, auteur du Pavillon des Fruits ainsi qu'organisateur de la Montecatini dans le Pavillon de la Chimie. Je vous prie de vouloir bien faciliter sa tache d'autant plus que l'Arch. Baldessari a été prié par son collègue M. l'arch. Rossi, auteur du Pavillon, de sorte que avec M. l'Arch. Baldessari vous pourrez décider éventuellement tout ce qui peut être encore en suspense»⁴⁹².

Gli intenti programmatici di chiarezza e di precisione, che si riflettevano in un allestimento altrettanto coerente e rigoroso, erano d'altronde già stati anticipati dal *Corriere della Sera* che affermava: «All'apprestamento di un padiglione della chimica ha voluto presiedere personalmente l'accademico prof. Parravino⁴⁹³ [sic]: esso accoglierà in linea di perfetta uguaglianza esteriore,

491 s.a., *Montecatini*, in «Corriere della Sera», 30 marzo 1935, p. 1. Purtroppo il Fondo Fotografico Montecatini Edison, presso il Centro per la Cultura d'Impresa di Milano, ampiamente interrogato, non ha rivelato documentazione relativa alla partecipazione della Società all'Exposition Universelle di Bruxelles. La documentazione presente testimonia l'attività chimica di Montecatini e, minoritariamente, quella elettrica di Edison, con la quale l'impresa si fuse nel 1966. A partire dalla metà degli anni Venti Mussolini iniziò una propaganda di valorizzazione delle risorse della terra e dell'autosufficienza dell'Italia. L'azienda si avvale di grande esponenti della fotografia italiana per consolidare la propria immagine; tra gli autori emergono Bruno Stefani, Vincenzo Aragozzini, lo Studio Crimella, Achille Bologna, lo Studio Ancillotti & Martinotti, Ernesto Fazioli, Publifoto, Tullio Farabola, Federico Patellani e Ugo Mulas. http://www.db.ccdi.glauco.it/pls/ccdi/gp_schede_ccdi.scheda_prodotto?ritorno=http%3A%2F%2Fwww.db.ccdi.glauco.it%2Fpls%2Fccdi%2FGP_CONSULTAZIONE_CCDI.RES%2FTITUISCI_COMPLEX%3Fpagina=0%26da=%26a=%26chiave=%26denominazione=edison%26dove=Tutte%26provincia=%26ordine=AA&quale=16; si rimanda anche alla voce biografica redatta da Petri, Rolf, *Montecatini*, in *Dizionario del fascismo*, cit., pp. 158-159.

492 MART, Fondo Luciano Baldessari, Bal.II.25, dattiloscritto, Milano, 16 aprile 1935, dattiloscritto inviato da Majnoni a Van Hove.

493 Parravano, S.L. [ma Nicola], *La partecipazione dell'Italia*, cit., p. 57. Sebbene Parravano nella pubblicazione porti le iniziali S.L., la sua figura si può senz'altro ricondurre a quella di Nicola Parravano (Frosinone, 1893-Fiuggi, 1938), come si legge in Calascibetta, Franco, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 81, 2014, *ad vocem*: «Del sostegno della scienza o quanto meno della chimica italiana al regime mussoliniano, Parravano fu certamente tra i più convinti e autorevoli esponenti. Dal 1926, anno della sua iscrizione al Partito nazionale fascista, quasi tutti gli articoli che pubblicò non riguardarono quasi più ricerche scientifiche originali ma ebbero assai spesso contenuto divulgativo, con lo scopo

cioè in vetrine della stessa forma e proporzione, i prodotti tipici delle imprese produttrici maggiori e minori, mentre all'industria estrattiva, sviluppatasi di recente nei noti modi, sarà data una esibizione più ampia»⁴⁹⁴. Effettivamente le poche ma chiarissime indicazioni espresse nel contenuto di questo articolo trovano una perfetta corrispondenza negli unici scatti fotografici della sala interna, pubblicati nel *Catalogo generale* della partecipazione italiana (figg. 228-230), i quali sembrano tuttavia sufficienti per stabilire l'esatta collocazione e distribuzione degli spazi e delle opere, e per attribuirne la paternità esecutiva. Il rigore e la purezza degli interni erano stati ottenuti attraverso un'oculata e ordinatissima distribuzione degli oggetti e degli elementi di arredo nello spazio: dall'ingresso nella sala, attraverso una porta non particolarmente ampia, si accedeva ad un ambiente unico che permetteva al visitatore la libertà di attraversamento. Nessuna presenza di pareti divisorie o di tramezzi ostruiva la visione o il passaggio, ma la suddivisione tra gli stand era caratterizzata dalla presenza di scaffali che fungevano anche da contenitori. Ogni stand era inoltre ben connotato da un *lettering* peculiare che ne permetteva il riconoscimento e la distinzione.

Tra tutti gli espositori, lo spazio simbolicamente e strutturalmente più influente, in fondo alla sala, era stato riservato alla Montecatini, la più grande e influente azienda di trasformazione di prodotti chimici attraverso processi elettrici, che allo stesso tempo annoverava una parte fondamentale relativa allo sfruttamento delle risorse idriche a fini terapeutici e turistici. Il suo peculiare allestimento brussellese rivela particolari interessanti, non solo utili alla ricostruzione complessiva del padiglione, ma anche alla contestualizzazione

di documentare alla società civile i progressi e il ruolo assunto dalla chimica nello sviluppo nazionale. In tali scritti comparvero frequenti riferimenti inneggianti a Mussolini, indicato come "l'Uomo" inviato dal destino, che aveva ridato a ogni italiano uno spirito nuovo. La sua fiducia incondizionata per il capo del fascismo fu ricambiata e fu proprio Mussolini nel 1929 a nominare personalmente Parravano come rappresentante dei chimici italiani nella neonata Accademia d'Italia, da lui fortemente voluta. [...] Inoltre, negli anni Trenta fu vicepresidente e poi presidente dell'Unione internazionale di chimica. Fu anche capo della delegazione italiana al IX Congresso di questa associazione, svoltosi a Madrid nel 1934. In tale occasione presentò, a nome del governo italiano, la richiesta di organizzare il successivo Congresso in Italia. La richiesta fu accolta e lo stesso Parravano fu designato a presiedere l'evento, che si tenne a Roma dal 14 al 21 maggio del 1938».

494 s.a., *L'Italia fascista all'Esposizione di Bruxelles*, in «Corriere della Sera», 4 aprile 1935, p. 2.

della struttura nel percorso artistico e professionale di Rossi, nonché di Baldessari e dei suoi collaboratori nelle occasioni espositive e fieristiche italiane, in particolare milanesi.

La caratterizzazione fotografica e decorativa dello stand Montecatini, nella quale il visitatore si immetteva dopo aver oltrepassato una sorta di valico (fig. 230), era opera concepita e realizzata da Marcello Nizzoli; lo confermava infatti una lettera inviata il 25 maggio del 1935 probabilmente dallo stesso Baldessari all'ingegnere brussellese Rook, suo interlocutore nell'intero periodo di organizzazione dell'esposizione: «Il progetto è stato studiato in collaborazione con il pittore Nizzoli e secondo i desideri del Prof. De Angelis»⁴⁹⁵.

Risulta di fondamentale importanza evidenziare non solo e non tanto il contributo di Nizzoli e di Baldessari, sui quali si indugerà nelle prossime pagine, ma soprattutto l'apporto e l'ingerenza dei (come il già citato Accademico Nicola Parravano e il meno noto Alcine [forse Alcide] De Angelis⁴⁹⁶, sulla caratterizzazione degli ambienti del padiglione e, più in generale, sul programma iconografico. Come già appurato anche in altri esempi incontrati finora, in questa occasione espositiva belga la programmazione degli interventi sui singoli padiglioni italiani, dalla scelta dei progettisti e degli artisti, fino alla decorazione e alla valorizzazione della struttura, era prerogativa degli stessi enti promotori, e dei collaboratori che facevano parte dei corrispettivi uffici tecnici. La figura di De Angelis è in tal senso particolarmente significativa e dimostra questa ipotesi: tanto invasivo nella dettatura delle indicazioni sull'allestimento della sala Montecatini da scavalcare le originarie intenzioni programmatiche del pittore e dell'architetto, creò un vero e proprio *casus belli* che ritardò il completamento dell'organizzazione dello stand, e deluse le aspettative dello stesso Baldessari,

495 MART, Fondo Luciano Baldessari, Bal.II.25, lettera dattiloscritta, Milano, 25 maggio 1935 XIII, inviata con molta probabilità da Baldessari all'ing. Rook.

496 In un documento del 5 febbraio 1935, "Partecipazione Italiana. Lista dei collaboratori" rinvenuto in AGR, Liasse 11, nel foglio dattiloscritto n. 12, per il Groupe XIII, Classe 74 (Industries chimiques et physico-chimiques. Industries des produits d'origine minérale), per la Società generale per l'industria mineraria ed agricola "Montecatini-Milano", sono citati i nomi dell'ing. Claudio Castellani, del prof. Alcine [sic] De Angelis, dell'ing. Enzo Borelli e del Pittore Marcello Nizzoli.

costretto a giungere ad un necessario compromesso, come dimostrato, in particolare, da due lettere ravvicinate nel tempo (una del 22 maggio 1935 e l'altra del 25 dello stesso mese).

Una decina di giorni dopo l'inaugurazione ufficiale della sezione, infatti, Enrico Ciuti, il cui ruolo anche in questa circostanza sembra confermare il suo "vicariato" rispetto a Baldessari, manifestava all'architetto tutto il suo dissenso in una lettera del 22 maggio 1935: «Caro Baldessari, Oggi stesso sono state tolte le scritte [...] della Montecatini. L'operazione di smontaggio è stata compiuta dall'impresa medesima che le ha messe in opera. L'ing. Biagi non ha più nulla da fare in merito, perché è rimesso la pratica a M. Van Hove per evitare discussioni di carattere polemico tra i due. Mi ha sorpreso la decisione presa, e è subito indagato presso persona bene informata, per ottenere qualche particolare che Lei potesse tornare utile. Pare che la decisione presa, sia derivata da una sfavorevole opinione pronunciata dal Comm. Majnoni al Presidente Borrelli circa la riuscita del lavoro. Poi il prof. De Angelis avrà parlato con Majnoni e da ciò l'idea di una modifica. Ho saputo che il pres. Borrelli non vuole occuparsi personalmente della cosa a scampo di ogni responsabilità di ordine artistico. Quanto le ho comunicato e quanto le ho potuto raccogliere, Lei potrà tornare utile nel caso che Lei non si possa spiegare la decisione sorta e soprattutto perché Lei possa prevenire la provenienza di questi frutti. Grande parte di tutto ciò è sinceramente la mancata dimostrazione fotografica che indichi la reale potenza di una Società come la Montecatini: di questa medesima opinione era pure la persona che mi ha così cortesemente informato»⁴⁹⁷. Il malcontento generale che Baldessari fu costretto a subire sottintendeva verosimilmente una modifica occorsa alla generale e originaria concezione dell'allestimento, consistita nell'aver «[enlevé] les supports de l'ecriteau Montecatini»⁴⁹⁸, e che rivela anche altre interessanti informazioni

497 MART, Fondo Luciano Baldessari, Bal.II.25, lettera di Enrico Ciuti, 22.5.1935 XIII, a Baldessari su carta intestata SIBRA Bruxelles.

498 MART, Fondo Luciano Baldessari, Bal.II.25. Con molta probabilità la motivazione di tale disappunto era sorta dalla modifica accennata in questa lettera del 21 maggio 1935, inviata a Baldessari dall'impresa belga che sovrintendeva ai lavori per conto dell'architetto: «Cher Monsieur Baldessari, Mr. Ciuti m'a téléphoné ce matin pour me communiquer votre telegramme. Je me suis rendu sur place pour discuter la chose avec M. Ciuti, et vérifier les côtés des plans que vous m'aviez remis. A l'occasion, j'ai rencontré Mr. Van Hove.

sull'allestimento dello stand, che in verità, pur adattandosi mimeticamente al padiglione, secondo gli stessi committenti non metteva sufficientemente in luce l'importanza né della società attraverso un adeguato corredo fotografico, né dell'opera d'arte scultorea presente, sulla ci si soffermerà tra breve (figg. 237, 239, 241).

Lo stesso Baldessari, qualche giorno dopo, reagiva con una lettera inviata all'ingegnere Rook nella quale sembrava riproporre una modifica che probabilmente rispettava le nuove imposizioni "dall'alto": «Ci pregiamo inviarLa qui compiegata copia del Progetto per la nuova sistemazione della sezione della Montecatini nella Mostra Italiana all'Esposizione di Bruxelles. Come Lei potrà rilevare dal disegno pur cercando di lasciare intatto quanto più ci è stato possibile abbiamo modificata la curva per la quale il pittore Nizzoli va preparando un nuovo fotomontaggio; lo zoccolo lo farei pieno ed un po' sporgente e potrà essere in mattoni a faccia vista od in compensato dipinto. Sul corridoio verrà posta una grande quinta sulla quale verrà pure montato un fotomontage con diciture. Lo zoccolo di tale quinta dovrebbe essere costituito da diverse lastre di marmi come sul lato sinistro del corridoio stesso. La decorazione in alto sulla parete di fondo potrà essere lasciata, ma dovrà però essere coperta con lastre di compensato verniciato che porterà la sola scritta "Montecatini" ed alcuni dati numerici esplicativi»⁴⁹⁹. L'assottigliamento della

J'estime opportun de vous signaler que Mr. Van Hove avait reçu des instructions de Mr. Majnoni pour enlever les supports de l'ecriteau Montecatini. Toutefois, la chose n'avait pas reçu d'instructions de notre part, instructions que nous n'aurions pu donner, Mr. Majnoni ne nous ayant rien dit a ce sujet. Après la réception de votre telegramme, nous avons confirmé ces instructions a Mr. Van Hoven, et demandé que les supports soient enlevés. Je vous envoie, en annexe a la presente, le plans que vous m'aviez remis, avec les côtés vérifiées sur place. Au cas où vous auriez besoin d'autres renseignements, Je me tiens à votre entière disposition».

499 MART, Fondo Luciano Baldessari, Bal.II.25, lettera dattiloscritta, Milano, 25 maggio 1935 XIII, inviata con molta probabilità da Baldessari all'ing. Rook. I particolari tecnici espressi nella lettera indicavano: «[...] la posa in opera di alcuni traversi che siano atti anche per la posa in opera delle diciture in quanto il compensato non sarebbe da solo sufficiente a trattenerle. La parete la cui visuale resta interrotta dalla quinta X resterà naturalmente libera. [...] Davanti al fotomontage Y metteremo una vetrina che costruiremo qui a Milano e sarà fatta a scatola con cristalli che invieremo pure da Milano. Sopra la vetrina stessa legata al pilastro A all'altezza massima di mt. 3,50 verrà posto l'angolare che sia da una parte come dall'altre porterà la scritta "Montecatini". La vetrina esistente (Z) resta così com'è e solo dovrà essere naturalmente ripulita. [...] Ci auguriamo che con l'ausilio dei disegni e di questa descrizione sommaria Ella potrà provvedere alla esecuzione dei lavori, ci riteniamo comunque a Sua completa disposizione per tutti quei chiarimenti che La potessero interessare». La copia di progetto cui si fa riferimento nella lettera potrebbe

curva rispetto al pilastro avrebbe in effetti contribuito a liberare uno spazio ulteriore nella parete di fondo, sulla quali Nizzoli sarebbe potuto intervenire preparando altri fotomontaggi e diagrammi esplicativi per mettere ancora più in luce l'apporto dell'impresa Montecatini non solo nel padiglione, ma nell'intera economia italiana.

Sebbene non vi siano notizie precise sul completamento del padiglione (se prima dell'inaugurazione della sezione o durante l'apertura dell'esposizione), dalle parole espresse in questi due scambi epistolari emergono, quasi alla fine di maggio, degli importanti perfezionamenti ancora apportati allo spazio dedicato alla Montecatini: la "rettifica" della curva in muratura, sulla quale erano stati applicati alcuni fotomontaggi e il bassorilievo di Fontana (figg. 231-232), il completamento dello zoccolo, e il montaggio di altri pannelli fotografici. Non è dunque da escludere che i padiglioni maggiori e più rappresentativi fossero aperti e integralmente visitabili il giorno del *vernissage*, mentre alcuni dei padiglioni più "mimetici" della sezione fossero ancora *in fieri*; dai quotidiani dell'epoca, che non si soffermano su questo particolare cronologico, non si evincono purtroppo notizie in merito.

Fu dunque al Nizzoli "pubblicitario" e forse "architetto", ruolo fortemente rivendicato da studiosi come Arturo Carlo Quintavalle e Bruno Zevi⁵⁰⁰, che

corrispondere al progetto di allestimento rinvenuto nel fondo Luciano Baldessari, MART, con la segnatura Bal.III.22.10 (fig. 231, che tuttavia non è datato).

500 *Marcello Nizzoli*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Sala Esposizioni dell'Antico Foro Boario, 4 novembre-31 dicembre 1989), a cura di Quintavalle, Arturo Carlo, Electa, Milano 1989, pp. 1-19. Insistendo sul ruolo autonomo di Nizzoli come progettista di stampo bauhausiano e gropiusiano, sulla sua peculiarità di essere un "artista totale", e impegnato nella riabilitazione della sua complessa e sfaccettata attività, Quintavalle afferma: «[...] si dovrebbe procedere quindi a considerare il materiale per i manifesti, quello per l'impaginato grafico, inoltre si dovrebbe leggere il consenso alle sue opere degli anni Trenta, discutere delle recensioni ai progetti con Persico, oppure Terragni [...]. Nizzoli è personaggio che sa disegnare e dipingere, ma anche progettare oggetti e tessuti oppure architetture, insomma è un progettista in senso totale e, proprio perché formato a un modello globale di esperienza, ha avuto spazi assai ampi nella progettazione degli anni Trenta, dal manifesto all'arredo, partecipando a operazioni complesse all'interno dei più sensibili gruppi di progettazione architettonica». Come ricorda sempre Quintavalle, a p. 379 dello stesso catalogo, solo nell'anno 1935 Nizzoli: «Progetta l'allestimento dell'Autotreno viaggiante per la difesa degli aggressivi bellici e del Salone d'Onore alla Mostra dell'Agricoltura di Bologna; realizza lo Stand Montecatini all'VIII Salone dell'Automobile e quello Carlo Erba alla Fiera di Milano, ove allestisce anche la Sala Montecatini per il metallo Xantal e due sale del Padiglione della Chimica. Progetta un secondo negozio Parker, in corso Vittorio Emanuele, e una vetrina per un negozio Motta a Milano. Con il gruppo Carminati, Lingeri, Saliva, Terragni e Vietti mette a punto il progetto A e B per il Palazzo Littorio di Roma, curando insieme a Mario Sironi la

Baldessari si rivolse per concertare la composizione dello stand, realizzata attraverso montaggi fotografici, intrusioni grafiche e pittoriche; peraltro, come nel caso del padiglione dedicato all'esposizione della frutta e della verdura "italiche", Baldessari, pur mantenendo la direzione artistica a distanza, aveva delegato l'allestimento ai costruttori belgi, confidando nella scrupolosa supervisione dei suoi collaboratori, in virtù dei legami lavorativi quasi decennali.

L'aspetto sicuramente più significativo concerne, al netto degli aspetti tecnici evidenziati, il rapporto di collaborazione tra Nizzoli e Baldessari, diventato nel 1935 quasi simbiotico e che si protrarrà nel tempo⁵⁰¹, sia nel campo degli apparati effimeri che di allestimenti permanenti, e che affondava le sue radici in tempi relativamente antichi, già dal rientro di Baldessari in Italia e dalla sua partecipazione nel 1927 alla Mostra della Seta di Como, in un comune amore il tessile che li porterà a collaborare in moltissime occasioni del genere⁵⁰².

Nel caso di questo particolare allestimento belga, Nizzoli mostra un particolare attaccamento alle vicende industriali della Montecatini, delle quali si fece interprete e per la quale fornì la sua opera nei corrispettivi padiglioni alla Fiera di Budapest del 1930 e 1936 (forse grazie anche al contributo dell'architetto di origini ungheresi Eugenio Giacomo Faludi) e Lipsia del 1935, alle Fiere di Milano nelle edizioni del 1931, 1934, 1935 e 1941⁵⁰³ (figg. 233-236). Rispetto alle imprese "ufficiali" dettate dalle esigenze rappresentative e propagandistiche fasciste (si pensi alla *Sala del 1919* all'interno della Mostra

decorazione parietale». Si rimanda anche a Zevi, Bruno, *Il pioniere del design italiano*, in *L'architettura in copertina: 40 anni di copertine degli Studi Nizzoli*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Bruno Zevi, 22 maggio-30 giugno 2003), promosso dalla Fondazione Bruno Zevi, in collaborazione con lo CSAC, Parma, Fondazione Bruno Zevi, Roma 2003, pp. 16-35.

501 In seguito alla collaborazione all'Esposizione belga, i due saranno impegnati, solo per citare gli episodi più significativi, nella Sezione Tessili della VI Triennale di Milano del 1936, nella Sala della Mescita dei vini italiani all'Exposition Internationale di Parigi del 1937, fino all'atrio dello Scalone d'onore della IX Triennale del 1951.

502 Per un approfondimento sul tema si veda il paragrafo dedicato al Padiglione del Tessile/SNIA Viscosa. In particolare si veda anche Cimorelli, Dario, Piazza, Mauro, *La Fiera di Milano. Pubblicità dell'industria italiana 1920-1940*, Silvana, Cinisello Balsamo 2015.

503 Archivi Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC), Università di Parma, numero di catalogo 0075P, 0076P, 0099P.

della Rivoluzione Fascista e alla *Sala della Vittoria* nella VI Triennale di Milano del 1936)⁵⁰⁴, le istanze cui aderisce Nizzoli nell'ambito delle esposizioni temporanee e commerciali, che pure avevano tangenze e coincidenze con il messaggio politico littorio⁵⁰⁵, si caratterizzavano per una maggiore leggerezza compositiva, aderente ai rigorosi stilemi allestitivi, alle maglie e alle composte griglie sperimentate in collaborazione con architetti come Persico, Albini e lo stesso Baldessari. L'impianto grafico complessivo nello spazio belga dedicato alla Montecatini rivela la presenza di alcuni stilemi compositivi che saranno ricorrenti nella poetica architettonica e allestitiva nizzoliana operata in particolare nelle Fiere Campionarie milanesi: dalla curvatura della superficie muraria, lungo la quale vengono introdotte riproduzioni fotografiche, che evidenziano una vivace abilità nel passare da un *medium* all'altro con disinvoltura, alla frammentazione dell'apparato linguistico, tra vernacularismo e modernità, tra piattezza bidimensionale e profondità tridimensionale. L'accesso alla sezione, evidenziato da un varco quadrato e cromaticamente connotato dal fondo nero sul quale emergono per contrasto le lettere capitali in bianco della società estrattiva, spiccava al suo interno per la dicotomica articolazione spaziale tra le sporgenze spigolose degli arredi perfettamente squadrati e la bellissima curvatura del muro in laterizio sul quale Nizzoli aveva collocato e giustapposto una serie di pannelli fotografici secondo un ordine allo stesso tempo libero e rigoroso. L'alternanza di ingrandimenti fotografici di dimensioni diverse e esposti in posizione orizzontale e verticale con le relative didascalie, diagrammi e interventi grafici

504 Schnapp, Jeffrey Thomas, *Anno X*, cit., pp. 75 e 86.

505 Quintavalle, Arturo Carlo, *Marcello Nizzoli*, cit., pp. 27-28: «[...] Nizzoli si impegna a fondo in un'architettura che poi verrà detta dell'effimero, l'architettura degli allestimenti temporanei, delle fiere, delle mostre, delle rassegne che, inevitabilmente, viene distrutta. Ma Nizzoli è assai meno fortunato di altri progettisti; [...] non costruisce di fatto strutture, quelle in muratura, quelle in metallo, salvo qualche eccezione, come i negozi Parker a Milano, ma essi rientrano nell'ambito reputato "minore" dell'arredamento [...]; operando prevalentemente nel campo degli allestimenti e, per giunta, di quelli ufficiali e, quindi, politicamente connotati, Nizzoli non poteva immediatamente rientrare all'interno di un dibattito reso schematico dal confronto ideologico, da una parte l'architettura anti-fascista, dall'altra quella legata al regime. [...] il modo di concepire la progettazione nel decennio non vedeva una graduatoria di valori fra invenzione temporanea per pubblica committenza e architettura costruita con materiali permanenti, e neppure si poteva cogliere una netta differenza fra campagne pubblicitarie del regime, o dei prodotti commerciali, ed edifici che questa immagine, del regime, o anche della ditta, intendevano costruire o moltiplicare».

e tipografici, restituiva infatti un aspetto ordinato ma allo stesso tempo dinamico, mai banale o scontato. Lungo le pareti correvano, inoltre, ordinatissime vetrine sormontate da grafici e pannelli esplicativi e in basso correva una serie di perfetti e (si immagina) verdissimi alberelli, della stessa forma e dimensione, piantati in vasi.

Sul retro del muro, lungo le pareti, si intravedono pannelli fotografici più ampi, dalla verticale ascensionalità; tra questi spicca quello, posizionato invece in orizzontale, collocato nella parete di fondo della sala, nel quale sono rappresentate, oltre alla scritta relativa alla Montecatini e gli aspetti numerici e statistici dell'azienda, due lavoratrici all'opera, leggibili come un intervento pittorico (figg. 237-238). L'espedito della curvatura del muro, per alloggiare gli inserimenti pitto-fotografici, venne adottato, replicato e sviluppato successivamente in occasione dell'allestimento della sala Montecatini alla Fiera Campionaria di Milano del 1941, alla cui decorazione Nizzoli venne invitato a lavorare insieme a Giac (Giacinto) Mondaini, già visto all'opera nella sala delle Corporazioni del padiglione Littorio.

Il bassorilievo scultoreo in terracotta policroma commissionato e realizzato da Lucio Fontana⁵⁰⁶, andato perduto o verosimilmente distrutto⁵⁰⁷, era invece collocato, nella sua imponente presenza (circa nove metri quadrati) lungo la terminazione della stessa parete muraria; la sua posizione "strategica" (era collocato infatti nel punto di fuga tra la curvatura del muro e il grande pannello pitto-fotografico della parete di fondo), rispondeva sicuramente alla volontà di impressionare e sorprendere i visitatori (figg. 237, 239, 241). Impatto che, in realtà, nell'effetto finale e complessivo dello stand, fu un'autentica delusione per gli ideatori dello spazio, per i motivi già precedentemente indicati.

La commissione del bassorilievo, il secondo in ordine di tempo (e a distanza ravvicinata) commissionato da Baldessari allo scultore per

506 Campiglio, Paolo, *Lucio Fontana: la scultura architettonica negli anni Trenta*, Ilisso, Nuoro 1995, p. 57.

507 Crispolti, Enrico, *Fontana. Catalogo generale*, Electa, Milano 1986, vol. I, pp. 62-63, 35 SC 1 (Scultura per la sezione Montecatini all'Expo International di Bruxelles, terracotta colorata, 300x300 cm, distrutta?). La notizia è confermata anche dalla Fondazione Lucio Fontana di Milano.

impresiosire una sua architettura⁵⁰⁸, arrivò in un momento di grande crisi produttiva e di estrema penuria dell'artista⁵⁰⁹, che nel marzo 1935 confida al padre: «Presentemente [...] sono privo di lavoro – però nel medesimo tempo ne ò in trattativa diversi – fra i quali una grande statua per la Montecatini da esporre all'Esp. di Brussels [sic] – se non sono scarognato qualcosa mi dovrebbe rimanere da fare»⁵¹⁰.

Sancendo la progressiva ricerca verso l'astrazione della figura, il minotauro del bassorilevo, esso stesso in un certo senso simbolo emblematico di questa fase metamorfica, ricorda, nella figura del cavallo rampante, l'imbizzarrito equino del manifesto pubblicitario-propagandistico nizzoliano realizzato per la XII Fiera Campionaria di Milano del 1931 (fig. 242), e ritrova, nelle lontane radici futuriste milanesi, medardiane e boccionane di dissoluzione della materia, la sua peculiare ragione di essere. Lo stesso Crispolti riscontra, nelle sculture realizzate da Fontana tra il 1933 e il 1935, una certa propensione per l'attenzione alla materia nello spazio, e in particolare nello spazio architettonico, in cui la dimensione dismorfica della terracotta è impreziosita da toni espressionisti derivati dall'uso del colore⁵¹¹. Nel caso specifico dell'esposizione belga l'artista indugia su una: «[...] figurazione immersa nel

508 Campiglio, Paolo, *Lucio Fontana: la scultura architettonica negli anni Trenta*, cit., pp. 55-60: La prima collaborazione tra l'architetto e lo scultore si verificò nel 1934 a Milano, per l'abitazione di via Pancaldo 1-3, commissionata a Luciano Baldessari da A. Dell'Acqua. In quell'occasione Fontana realizzò una formella in terracotta colorata (*Il ritorno del figliol prodigo*), collocata poi nell'atrio. La seconda occasione è proprio quella per Bruxelles, su incarico di Volpi di Misurata.

509 Campiglio, Paolo (a cura di), *Lucio Fontana. Lettere 1919-1968*, Skira, Milano 1999, p. 19.

510 Campiglio, Paolo, *Lucio Fontana: la scultura architettonica negli anni Trenta*, cit., pp. 47-49. Lettera di Lucio Fontana al padre del 14 marzo XIII (1935). Come si evince da alcune lettere del Fondo Luciano Baldessari al MART, Bal.II.25, le note di pagamento delle opere avvennero intorno all'estate dello stesso anno: Milano, 2 luglio 1935 XIII, lettera di Nizzoli e Baldessari all'Ing. Rock (Soc. Ammoniaque Synthetique); Milano, 2 luglio 1935 XIII, nota spese dettagliata alla Montecatini per i lavori di allestimento della Mostra, forse da parte di Baldessari. Si parla di una voce spesa relativa agli acconti versati allo scultore Fontana £1100 per un totale di £7215,70. Milano, 8 luglio 1935 XIII, nota spese dettagliata indirizzata sempre alla Montecatini, Società generale per l'Industria Mineraria e agricola, via Principe Umberto 18, Milano. Le note spesa risultano riviste e corrette con segni a penna. Milano, 10 settembre 1935 XIII, dattiloscritto a De Angelis (Montecatini) forse da Baldessari.

511 Campiglio, Paolo, *Lucio Fontana: la scultura architettonica negli anni Trenta*, cit., pp. 58-60.

divenire della materia, e nell'accidentalità spaziale»⁵¹²; pur guardando a Boccioni come un modello e un punto di riferimento, come lo stesso Fontana testimoniò a Carla Lonzi nel 1967⁵¹³, le sue molteplici influenze si rivolgevano, nella sua personalissima ricerca, anche alle ricerche delle avanguardie astratte: «[...] da Balla a Depero, a Prampolini, a Fillia, a Diulgheroff, a Marasco, e in scultura al primo Mino Rosso [...]. Ma è facile comprendere come, pur partecipando alle manifestazioni collettive di tendenza, Fontana fosse sostanzialmente distante da una interpretazione rigorosamente grammaticale della problematica non figurativa»⁵¹⁴.

Il dinamismo della materia e dell'inflessione del prorompente segno vitale della scultura di Bruxelles contribuivano ad accentuare, sempre in senso espressionista, l'aspetto scenografico baldessariano, contribuendo a donare un'«[...] impressione di forza, di potenza, [...] di crescita [...] funzionali alla propaganda pubblicitaria di rilancio dell'industria italiana all'estero, analogamente all'architettura effimera di Baldessari; [...] il complesso però si traduceva in uno spettacolare scenario teso a coinvolgere come protagonisti i visitatori, determinando in loro una sorta di disorientamento»⁵¹⁵.

La collaborazione tra l'architetto e gli artisti, in primis Fontana e Nizzoli, nell'occasione effimera di Bruxelles sembrava dunque attuarsi sul presupposto comune di una trasformazione dello spazio dato, attraverso un accordo e una

512 Crispolti Enrico, *Fontana*, cit., p. 12. Il critico ricorda che l'impegno di Fontana «[...] non solo [...] si arricchisce nei rilievi e nelle sculture in terracotta o in gesso immediatamente successivi attraverso l'impiego del colore, che va da apposizioni di brani bianchi, azzurri, gialli [...] a interventi d'oro e d'argento decisamente smaterializzanti in senso attivistico e artificiale, ma insorge molto più accentuato nel 1933 in particolare nelle due sculture, colorate anch'esse (e di notevoli dimensioni), che Fontana espose rispettivamente all'esterno della *Casa del Sabato per gli sposi* del gruppo di architetti razionalisti BBPR [...], e nel "solarium" della *Villa-atelier per un artista* degli altri architetti razionalisti Figini e Pollini, nella V Triennale di Milano, nel 1933: *Amanti* [...] e *Bagnante*».

513 Campiglio, Paolo, *Lucio Fontana: la scultura architettonica negli anni Trenta*, cit., pp. 58-60: «Io ho un'ammirazione profonda per Brancusi, ma lui è sempre la forma, e io gli ho detto che eran cose stupende dentro un'epoca, però c'era già Boccioni con *Muscoli in movimento*, che ritenevo una scoperta più importante della sua, perché, mentre lui valorizzava la materia in un senso scultoreo e anche spaziale, in Boccioni la materia era secondaria, entrava la luce nella materia [...]. Boccioni ha detto: "La materia non ha più importanza"».

514 Crispolti, Enrico, *Fontana*, cit., p. 13.

515 Campiglio, Paolo, *Lucio Fontana: la scultura architettonica negli anni Trenta*, cit., p. 59.

corrispondenza di comuni sensibilità, che permisero la prosecuzione delle collaborazioni in questo tipo di apparati effimeri⁵¹⁶.

Il padiglione dell'Ottica

Diverso, ma non meno ricco di spunti significativi, e frutto della concezione dello stesso architetto Rossi, fu il caso del vicino padiglione dell'Ottica che, insieme a quello della Fotogrammetria, collocato sulla sinistra rispetto a quello della Chimica, arricchiva di un esemplare il nucleo "scientifico" della sezione italiana (fig. 243).

Se due anni prima, all'esposizione di Chicago⁵¹⁷, l'Italia si era presentata con un omaggio storico alla disciplina scientifica e medica⁵¹⁸, in questo caso particolare essa si prefiggeva lo scopo di replicare e testimoniare i successi, di

516 La collaborazione tra Fontana e Baldessari proseguì in Argentina nel 1936 (nel Monumento al Generale Roca, Buenos Aires), con una amicizia e una collaborazione rinsaldate anche nelle rispettive carriere oltreoceano; si veda Cimoli, Anna Chiara, *Misi nel cappello due biglietti. Baldessari da Berlino a Milano*, in «Solchi», n. 1, 1997, pp. 7-10. Cfr. soprattutto Quattrocchi, Luca, *Gli "ambienti spaziali" e i rapporti con l'architettura nel secondo dopoguerra*, in Lucio Fontana, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 3 aprile-22 giugno 1998), a cura di Crispolti, Enrico e Siligato, Rosella, Electa, Milano 1998, pp. 162-173.

517 *Livre d'Or*, cit., p. 468: «L'Exposition Nationale des Instruments d'Optique (Florence en 1934) avait rencontré un vif succès auprès des visiteurs et des techniciens spécialistes étrangers. On estima donc qu'il était possible et utile de démontrer à Bruxelles, dans une section spéciale, la capacité de l'Industrie Optique Italienne. L'Institut del Boro e del Silicio" (Institut du Bore et du Silicium) présentait une section documentaire qui démontrait les possibilités et les ressources de l'industrie italienne pour la fabrication du verre optique. Le "Officine Galileo" présentait trois sections différentes: celle des appareils scientifiques et divers: microscopes, microtomes, polarimètres, saccharimètres, spectrographes; celle des appareils photogrammétriques (avec le concours de l'Institut Géographique Militaire); celle des appareils militaires, projecteurs de type ultra-modernes, télémètres, appareils de pointage, etc. La "San Giorgio" exposait des instruments optiques, tous à usage militaire: télémètres et appareils de tir, des jumelles, etc. La "Filotecnica" outre ses appareils classiques d'astronomie et de géodésie et d'autres appareils divers de météorologie et aéronautique, exposait une série intéressante de télégraphes optiques à miroir. La "Ottica Meccanica Italiana" présentait avec le concours de l'Administration du cadastre, des statistiques, des documentations et des productions cartographiques. La Compagnie "Koristka", divers appareils optiques, mécaniques, microscopes, etc. La "Cicogna" (Comm. Ratti) un genre d'optique tout particulier: fabrication de lunettes de précision de tout genre et à tout usage».

518 *A Century of Progress*, cit., p. 40: «[...] the Italian exhibits show you Italy's great pioneers of the three basic medical sciences pathology, anatomy, and physiology – respectively, Leonardo de Vinci, Morgagni, Spallanzani. With models and apparatus they tell you something of how these men, and Galvani, and Malpighi, and Vesalius, lit the lights by which the men who came after them charted their course, for the welfare of mankind».

cui ancora si sentiva l'eco, della Mostra Nazionale degli strumenti ottici fiorentina del 1934⁵¹⁹.

«Les pavillons de l'Optique et de la Chimie avaient été dessinés par l'architecte E. Rossi de Milan [sic]. Le premier est très simple de forme: vaste rectangle nu, flanqué d'une série de gorges lumineuses aux couleurs de l'arc-en-ciel, percé au centre d'une grande ouverture ronde à laquelle un grillage chromé donne la forme d'une lentille: large marquise protégeant l'entrée. La salle unique, 285 mètres carrés, aurait risqué d'être fort sombre, le bâtiment étant presque caché sous bois, si huit grandes fenêtres de 3m50 sur 3 mètres n'y avaient recueilli toute la lumière possible. Bâtiment tout en bois: à l'extérieur treillis métallique supportant l'enduit tyrolien; à l'intérieur enduit blanc sur plaques de fibro-plâtre. Décoration: quatre panneaux à fresque imitation d'ancien»⁵²⁰.

Lo stile del padiglione, precisamente descritto nel contributo appena citato, rispecchiava il coerente percorso che l'architetto Rossi andava concretizzando in quegli anni in alcune strutture permanenti, come la costruenda Colonia

519 Jafrancesco, David, *L'Istituto Nazionale di Ottica: una storia quasi centenaria*, in «Il Colle di Galileo», vol. I, n. 1-2, 2012, pp. 71-87. Alle pp. 76-77 si legge: «Il 18 Luglio 1930, con il Regio Decreto n. 1224, veniva abolito il Laboratorio di ottica pratica e meccanica di precisione (che in realtà di meccanica non si era mai occupato) e, al suo posto, era istituito l'Istituto Nazionale di Ottica. Nello Statuto, annesso al decreto, sono chiaramente evidenziati gli scopi dell'Istituto: la didattica, la consulenza ed il collaudo, la ricerca scientifica (Statuto del R. Istituto Nazionale di Ottica, 1934). Fondatore dell'Istituto fu quindi Vasco Ronchi, che mantenne la carica di Direttore dal 1930 al 1975. Personalità eclettica ed innovatrice, promosse l'attività di ricerca sia nel settore dell'ottica fisica e geometrica che della scienza della visione; Vasco Ronchi inoltre organizzò l'Istituto in modo che svolgesse una mole considerevole di attività didattica nel campo dell'ottica. L'Istituto, negli anni '30 del secolo scorso, conobbe un notevole sviluppo, sia nel numero dei dipendenti e collaboratori che nelle strutture, e l'edificio sede dell'Istituto fu notevolmente ingrandito. L'INO aveva inoltre assunto una dimensione nazionale, e poteva contare su forti legami con il mondo industriale, ed in particolare con la San Giorgio di Genova, la Filotecnica Salmoiraghi di Milano e naturalmente le Officine Galileo di Firenze. Si osservi che dal 1928 al 1934 le importazioni di materiale ottico in Italia diminuirono di quasi il 50%, mentre le esportazioni conobbero un incremento del 500%, con una bilancia commerciale che proprio nel 1935 divenne positiva. Anche se ovviamente il merito non poteva essere ascritto completamente all'INO, è indiscutibile che la politica industriale di quel periodo, per quello che riguardava l'ottica, fu coronata da successo, e di questo successo era partecipe anche l'Istituto». Si veda anche Casalbuoni, Roberto, *La fisica fiorentina dalla nascita della Regia Università alle leggi razziali: una breve introduzione*, in *La Fisica ad Arcetri. Dalla nascita della Regia Università alle leggi razziali*, Firenze University Press, Firenze 2006, pp. 7-19.

520 Stiévenard, Armand, *Rapport Général*, cit., p. 147 e p. 148: «Citons pour compléter la liste, le pavillon de la Photogrammétrie, par M. A. Barrez, de Bruxelles».

Montana aquilana⁵²¹, a conferma della sua proficua collaborazione con l'Opera Nazionale Maternità e Infanzia, gli ospedali e i vari istituti promossi da imprese private e istituzioni pubbliche⁵²². La monotona simmetria della regolare forma parallelepipedica e della nitida linea retta era interrotta dall'inserzione di elementi scenografici (come il rosone centrale e le fasce cromate laterali), ad ulteriore testimonianza della peculiarità di Rossi come attento “decoratore” di ambienti, oltre che abile e mimetico interprete e asseccatore delle richieste della committenza; le istanze razionaliste, ridolfiane e derenziane⁵²³, sono qui declinate in un moderata adesione a quel vastissimo ambito definito genericamente con il nome di “modernismo”.

Gli elaborati progettuali consegnati agli uffici del Commissariato di Bruxelles, rinvenuti negli archivi belgi⁵²⁴, testimoniano di una composizione estremamente semplificata, un parallelepipedo non dissimile da quello della

521 Sfamurri, Daniela, *Ettore Rossi architetto tra le due guerre*, in *La costruzione del regime. Urbanistica, Architettura e Politica nell'Abruzzo del Fascismo*, a cura di Giannantonio, Raffaele, Rocco Carabba, Lanciano 2006, pp. 204-207. Alle pp. 206-207 si legge: «La Colonia Montana “Gente del Mare e dell’Aria (IX Maggio)”, viene realizzata a Poggio di Roio [...] La progettazione dell’edificio gli era stata affidata nel 1934 dall’Ente Nazionale per l’Assistenza alla Gente del Mare (ENAGM). La colonia, divisa in tre settori, adotta la tipologia a “monoblocco”, ed ha una forma allungata leggermente concava verso l’esposizione migliore, presentando un asse di simmetria centrale. [...] Lo schema razionalista appare addolcito dalla lunga curvatura nella parte centrale, convessa ad ampio raggio, mentre in seguito un’inflessione viene a svilupparti rettilinea per accogliere i due cortili a pianta circolare».

522 Pandolfi, Ettore, *Ettore Rossi*, cit., p. 41: «All’ombra dei concorsi e delle esposizioni internazionali egli sviluppa il progetto dell’ospedale moderno che dal secondo dopoguerra ad oggi si è rivelato l’unico modello ospedaliero funzionale alle esigenze della medicina contemporanea. Probabilmente Rossi si avvicina alla progettazione dei padiglioni ospedalieri attraverso l’edilizia dell’accoglienza grazie al suo amico Alessandro Frontoni che per molti anni fu Consigliere dell’Opera Nazionale Maternità e Infanzia fino a divenirne Presidente dal 1941 al 1943. L’architetto infatti dal 1934 al 1937 progetta e realizza la Colonia Montana di Poggio Roio (AQ) e l’Asilo Materno di Monterotondo (Roma) per l’ONMI. Nel 1936 progetta e realizza la Casa della Madre e del Bambino in via Volpato a Roma. L’architetto partecipa anche, in quegli anni, al concorso per il progetto dell’Ospedale di Viterbo, per l’Ospedale di Modena, dell’Ospedale di Bolzano e per l’Ospedale tipo della Marina Militare. I suoi progetti ospedalieri, le sue amicizie e le sue capacità di affabulatore lo aiutano a diventare membro del Consiglio Superiore della Sanità».

523 Pandolfi, Ettore, *Ettore Rossi*, cit., p. 13: «Con il trionfo del nuovo monumentalismo alcuni architetti razionalisti iniziano una riflessione sui limiti della stagione del moderno in Italia e sulla sua compromissione con il regime. Questo fu l’orientamento, ad esempio, di Pagano e Ridolfi (che aveva studio nello stesso edificio di Rossi e col quale era in contatto), ma non di Libera o Moretti. Per questi ultimi la permissività eclettica del fascismo poteva ancora essere trasformata, plasmata a favore di una maggiore rappresentatività dell’architettura moderna, mentre per Pagano era ormai evidente che esistevano delle contraddizioni insanabili tra fascismo ed architettura moderna».

524 AGR, Liasse 201, Chemise Italie.

Chimica, ma con una sostanziale differenza nel dinamismo della facciata che in questo caso porta al centro una fenditura vitrea, una sorta di “rosone laico”, animato lateralmente da una serie di strisce verticali *multicolor*, ricordo dei colori dell’iride, così come il tema stesso del padiglione suggeriva, ed espediente tecnico che avrebbe permesso ai visitatori di intercettare la struttura anche nelle ore notturne, distinguendola nelle radure boschive attraverso le sue colorate installazioni luminose (figg. 244-246).

L’interno del padiglione, nei cui arredi (teche e mobilio) si potrebbe intravedere una progettazione *tout court* di Rossi (fig. 247), come del resto era sua usanza anche in altre occasioni simili (tra le quali lo stesso padiglione E.N.I.T. per Bruxelles)⁵²⁵, sembrava fondersi in un caldo e accogliente ambiente unico: dal parquet in caldo legno chiaro, ai piccoli stand, alle teche trasparenti collocate al centro della sala, alle mensole sulle quali erano esposti i più innovativi e tecnologici strumenti scientifici, l’insieme restituiva un’immagine sobria ed elegante, tanto da annoverare l’architetto tra coloro ai quali venne conferito il Diploma d’Onore per il Groupe VI, Classe 107, *Décoration fixe édifices publics*.

Difficile invece stabilire e risalire, per la penuria di fonti documentarie e iconografiche sul tema, a quelli che anche il *Rapport Général* definiva come «quatre panneaux à fresque imitation d’ancien»⁵²⁶, che effettivamente emergono nitidamente anche dalle fotografie, collocate lungo le pareti laterali, con qualche intrusione nelle pareti di fondo (fig. 247). Simboli quasi allegorici, delicatissimi fregi a tempera realizzati direttamente sul muro (tanto da consentire, forse con un eccesso di premura, ai redattori francofoni del catalogo di chiamare in causa l’imitazione dell’antico nella tecnica pittorica), erano strettamente legati al tema scientifico del padiglione. Si tratta in effetti di una delle rare manifestazioni di pittura parietale, ancorché estremamente semplificata e non particolarmente elaborata, di un decorativismo piuttosto lezioso, non ascrivibile in particolare all’aulico stile littorio in auge tra gli artisti più rappresentativi del rinnovamento e dell’ammodernamento di questa

525 Pandolfi, Ettore, *Ettore Rossi*, cit., p. 109, nella quale è pubblicato un disegno con studi per arredi per il Ristorante dell’E42.

526 Stiévenard, Armand, *Rapport Général*, cit., p. 147.

tecnica, esplosa al suo massimo grado proprio in questi anni, e trascurata invece anche nei padiglioni più rappresentativi della sezione italiana. Di nuovo in questa circostanza, la preziosa testimonianza di Guido Artom contribuisce a chiarire l'identità del decoratore nella poco nota figura del pittore pistoiese Riccardo Magni (1886-1964): «Lungo i viali del parco i padiglioni italiani si susseguono ininterrottamente. Ecco l'edificio della chimica, quello dell'Ottica, decorato da affreschi di Riccardo Magni, quello della fotogrammetria»⁵²⁷. L'artista Magni, le cui notizie biografiche sono particolarmente esigue, sicuramente tra la metà degli anni Trenta e fino al 1936 si trovava tra Parigi e Bruxelles, dove fu impegnato, prima del definitivo trasferimento in America, nella preparazione di scenografie teatrali per due *pièces*⁵²⁸. Futurista della prima ora e convinto adepto della corrente marinettiana, in alcune delle opere realizzate intorno al 1935 (e in vendita all'asta), dimostra un'elaborazione personalissima e certamente *naïve* del tema urbano, in cui le istanze futuriste sono esplicitamente mantenute nei titoli (come *Fulmini sulla Città Futurista*, *Vento sulla Città Futurista*, *Luce Futurista sulla Città*, *L'architetto vede la Città che sale*, figg. 248-250), ma meno al livello formale. Rispetto alle vorticose, vertiginose e condensate visioni della seconda generazione degli aeropittori, i suoi grattacieli "cadenti", tema quasi ossessivo nella sua produzione, simili a canne piegate dal vento, presentano un bidimensionalismo in cui il segno grafico futurista è mantenuto nella reiterazione degli elementi cromatici e geometrici e nelle intrusioni di lettere, simboli e parole all'interno della superficie dipinta. Le decorazioni realizzate nel fregio del padiglione dell'Ottica possono essere ascrivibili alla sua ricerca pittorica condotta in quegli anni, tenendo conto della sua propensione per l'attività scenica e scenografica, che ben si confaceva all'operazione di *maquillage* dei padiglioni della sezione italiana.

La costruzione del padiglione dell'Ottica, così come quello precedentemente analizzato della Chimica, si pone comunque come un'importante testimonianza

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

528 Mazzi, Cecilia., *La città e gli artisti: Pistoia tra Avanguardie e Novecento. Catalogo del Museo Civico*, Comune di Pistoia, La Nuova Italia, Firenze 1982, vol.2., p. 270. Si noti che nel catalogo la data di nascita di Magni viene dubitativamente posticipata al 1902.

di un caso di studi interessante per colmare e riabilitare l'attività dell'architetto Rossi, fuori e oltre gli schemi e i preconcetti di declinazione provinciale, nell'alveo del dibattito architettonico nazionale e internazionale e nell'ambito della sua personale interpretazione dell'architettura effimera nelle esposizioni, di cui Bruxelles rappresenta il primo, effettivo e autonomo banco di prova.

Il padiglione della Fotogrammetria

Ad Alphonse Barrez, la cui sfuggente personalità⁵²⁹ è strettamente legata alle vicende progettuali dell'esposizione di Bruxelles e in particolare della sezione italiana⁵³⁰, venne commissionato il “padiglioncino”⁵³¹ della Fotogrammetria, secondo una procedura piuttosto usuale di affidare ad architetti locali la progettazione e la costruzione di padiglioni di minori dimensioni, ma probabilmente anche di minor peso specifico all'interno della sezione.

Sebbene le regole imposte dal nuovo Commissariato generale belga prevedessero l'erezione di strutture realizzate con materiali ignifughi, per scongiurare il pericolo che il terribile e distruttivo incendio dell'*Exposition Universelle* del 1910 si riproducesse anche in quest'occasione⁵³², per molti dei

529 Alphonse Barrez, il cui nome è legato ad alcune costruzioni civili in Belgio e in generale al problema abitativo, rimane una personalità la cui biografia risulta ancora oggi difficile da ricostruire. Tra le sue pubblicazioni sul tema si vedano ad esempio: Barrez, Alphonse, *Maisons d'habitation*, in *L'art international d'aujourd'hui*, Editions d'art Charles Moureau, Paris environ 1930, vol. III, e Barrez, Alphonse, *Belgique joyeuse. Album souvenir*, préface de Charles d'Ydewalle, illustré par Françoise Lambilliotte, Exlibris, Bruxelles 1958. Tra le sue architetture acclamate risulta una abitazione civile per il Medico Frans Herman del 1928, in *Hazelarenstraat 10, Antwerpen*, in collaborazione con Raymond Ceurvorst. Si vedano anche Jaumain, Serge, Lindeau, Paul-André, *Vitrines, architecture et distribution*, in *Vivre en ville: Bruxelles et Montréal aux XIXe et XXe siècle*, Peter Lang, Berne-Bruxelles 2006, pp. 295-296: «La question de l'éclairage apparaît au moins aussi importante que la disposition des objets. “L'éclairagiste est le collaborateur de l'étalagiste – note en 1933 Alphonse Barrez –. Il est important que ces deux spécialistes étudient la question à fond” [...]. Un autre aspect de la présentation des vitrines et du magasin dans son ensemble fait son entrée dans la réflexion générale sur leur esthétique: l'éclairage nocturne. Pour les architectes, celui-ci joue un rôle de plus en plus important. Désormais il ne s'agit plus seulement de construire un édifice qui impose sa silhouette la journée mais il faut que la nuit il soit tout aussi visible voire d'avantage. “Les magasins illuminés [...] sont de puissants appels à la curiosité et au désir”, explique en 1936 Alphonse Barrez dans un article intitulé “Esthétique et féerie de la rue nocturne”, et illustré notamment par des photos du récent bâtiment des Galeries Anspach». Barrez venne coinvolto anche nel “villaggio” *Merry Belgium* all'Esposizione Universale di Bruxelles del 1958: insieme agli architetti Alfons De Rijdt e Lucien François era responsabile delle costruzioni in legno, finanziate e gestite da un consorzio di trentadue birrifici. Si veda anche la citazione di Barrez in Baudin, Antoine, *The Alberto Sartoris Collection/ Objects from the Vitra Design Museum*, EPFL, Lausanne 2005 (I), pp. 66-69 e 204.

530 Oltre al padiglione della Fotogrammetria, Barrez venne incaricato della progettazione del padiglione delle *Boutiques Italiennes*, mentre per l'esposizione belga era stato autore dei padiglioni del Cile e del Brasile.

531 Savorgnan di Brazzà, Francesco, *La partecipazione italiana all'Esposizione di Bruxelles*, in «L'Illustrazione italiana», 19 maggio 1935, p. 777: «Vicino [all'Ottica] il Padiglioncino della Fotogrammetria».

532 Il terribile incendio che si propagò il 14 agosto 1910 nel sito dell'Exposition Universelle de Bruxelles, indusse gli organizzatori delle esposizioni successive ad evitare il massiccio uso del legno, come si legge in Schoonbroodt, Benoît, *L'incendie du 14 août: flammes*,

padiglioni più piccoli o considerati “minori” prevalsero in verità le più stringenti esigenze di economizzazione di tempo, spazio e risorse finanziarie, che portarono, in questo esempio specifico, all’erezione di una costruzione ibrida ma particolarmente coerente ed accurata, nella dinamica caratterizzazione esteriore, e nella rigida, semplice ma originale organizzazione interna.

Da quanto emerge dall’unico scatto fotografico dell’esterno e dalle piante rinvenute negli archivi brussellesi⁵³³ (figg. 251-253), si evince che la struttura, pur nelle sue ridottissime dimensioni, si distingueva all’interno della sezione per la sua posizione isolata ma centralissima, e per la sapiente commistione di materiali di vario genere (come legno e vetro), nonché per la sua peculiare ed evocativa forma che ricordava quasi un piccolissimo osservatorio astronomico in miniatura. La facciata era caratterizzata da una netta alternanza cromatica, dalla reiterazione di alcuni elementi luminosi e una *silhouette* dell’Italia in corrispondenza dell’ingresso; il corpo di fabbrica constava di un ambiente unico ma dinamico, con un emiciclo che, nella tipica forma lenticolare, rispecchiava la volontà ricercata di fondere l’esterno con l’interno, il contenitore con il contenuto, la forma con la sostanza. Eseguito dall’impresa belga di fiducia dell’architetto Barrez, la Luminator Walice⁵³⁴, il piccolo padiglione fotogrammetrico si poneva, nel contenuto, in strettissima analogia con la Mostra fiorentina degli strumenti ottici del 1934, letteralmente e quasi fedelmente esportata in questa struttura brussellese, sebbene risulti evidente che la specularità tra le due mostre fosse relativa non tanto alla decorazione, quanto all’esposizione di alcuni degli strumenti più recenti e tecnologicamente avanzati⁵³⁵.

Anche in questo esiguo spazio, in corrispondenza dell’emiciclo occupato dalle Officine Galileo e dall’Istituto Geografico Militare di Firenze, era presente una

rivalités communales et opportunités commerciales, in *Bruxelles 1910: de l’Exposition Universelle à l’Université*, cit., pp. 177-190.

533 AGR, Liasse 201, Chemise Italie.

534 Il progetto, evidentemente approvato, porta il timbro dell’impresa CET (Constructions, Entreprises, Travaux).

535 Si veda *La II Mostra nazionale di strumenti ottici: catalogo descrittivo* (Firenze, 20 maggio-1 luglio 1934), pubblicato dal Comitato esecutivo per cura di Gino Giotti, Barabino&Graeve, Genova 1935. Nel volume in questione, nonché negli archivi dell’Istituto Geografico Militare di Firenze non sono presenti notizie o documenti.

decorazione piuttosto imponente, consistente in un fregio marittimo-aereo, dinamico e delicato “balletto” di ali e vele (fig. 254). Il sovvertimento delle leggi della prospettiva, che cede il passo a una sentimentale composizione di aerei che si librano in volo, in una fusione tra mare, cielo e terra, potrebbe far pensare anche in questo caso ad un intervento pittorico dello stesso Riccardo Magni, già impiegato nel fregio del padiglione dell’Ottica. Non vi sono tracce documentarie che possano avvalorare o confermare questa ipotesi; ma certamente i criteri analogici e stilistici e la comunanza delle tematiche trattate nell’allestimento dei padiglioni dedicati alle scienze, potrebbero far pensare anche in questo caso al pittore pistoiese, più che a un artista belga affiliato all’architetto Barrez, il cui compito era dichiaratamente quello di progettista e di supervisore della costruzione, più che di inventore del programma iconografico o della decorazione.

La Valle Alpina e la Torre Innocenti

Le innovazioni in campo scientifico e tecnologico portarono l’Italia a cimentarsi anche in due costruzioni che esulavano dalla tradizionale struttura “abitativa” dei padiglioni. Come recitano le preziose guide ufficiali, corroborate da altri analoghi interventi della stampa nazionale e internazionale relativi all’esposizione belga, la novità e lo sfruttamento del terreno concesso all’Italia permisero all’UNFIEL (Unione Nazionale Fascista Italiana delle Industrie Elettriche, che peraltro aveva rapporti molto stretti con la Montecatini)⁵³⁶ di sperimentare una nuova ed efficace modalità espositiva

536 Sui rapporti di Volpi con l’UNFIEL e con Montecatini si veda anche Romano, Sergio, *Giuseppe Volpi*, cit., pp. 205-206: «Un esempio di questa guerra di posizione è il lungo negoziato – dal ‘29 al ‘33 – fra SADE e Montecatini per lo sfruttamento della concessione idroelettrica del Piave-Ansei. Era, questa concessione, un enclave “straniero” nell’impero veneto del gruppo Volpi. [...] Il fatto che l’energia cadorina fosse destinata agli impianti della *Montecatini* a Marghera rende la vicenda ancora più significativa perché dimostra che la carta geo-politica dell’economia italiana conteneva spazi incerti e confini imprecisi, abbandonati ai rapporti di forza tra le potenze e l’arbitraggio del regime. Complicato dalla diminuzione dei consumi elettrici dopo a grande crisi, il negoziato tra Volpi e Donegani ebbe fasi alterne. Donegani rinunciava alla costruzione d’una rete distributiva, ma chiedeva per l’energia del Piave-Ansei un prezzo che Volpi considerava eccessivo. [...] L’enclave Piave-Ansei diveniva così il punto di partenza d’un progetto elettrico-industriale destinato a colpire Volpi là dove egli aveva le basi territoriali della sua potenza. Corse ai ripari chiedendo l’arbitraggio del regime; e poiché l’on. Motta, presidente della UNFIEL, rivendicava in quello stesso periodo la libera costruzione degli elettrodotti, espose in una

dall'impatto attraente e coinvolgente: «Finalmente sulla parte più accidentata del settore di terreno assegnato all'Italia, per iniziativa della Unfiel, sopra una superficie di mille e quattrocento metri, sarà riprodotto, con evidenza oggettiva, un nostro bacino montano: un modello ridotto di proporzioni, ma al vero e funzionante, di quelle colossali attrezzature con le quali – tra laghi artificiali, dighe, imbrigliamenti, condotte forzate, realizzati dall'Italia ad altitudini che non hanno riscontro altrove – produciamo idricamente l'elettricità»⁵³⁷. Al coro del *Corriere della Sera* si univa anche la descrizione, ancor più precisa, che della Valle Alpina dell'UNFIEL era tracciata nel *Livre d'Or*: «Un repli du terrain, près de grands halls de la Section italienne, avait permis une présentation pictoresque des résultats obtenus au delà des Alpes par la captation des forces hydrauliques. De plusieurs vallées bordées de rochers surmontées de pics escarpés, descendaient des ruisseaux; de-ci de-là, des barrages s'élevaient, retenant les eaux qui allaient animer les turibines, dissimulées dans des bâtiments bas, et qui n'abimaient pas le paysage. D'un balcon surélevé, le visiteur découvrait ce décor alpestre et les hauts arbres qui l'ombrageaient lui donnaient un air d'authenticité singulière. Le "ticket magique" (ainsi qu'un grand journal anglais appela le billet d'entrée à l'Exposition) permettait d'entreprendre une sorte de tour du monde et de s'arrêter un moment sur les pentes des Alpes... Telle était la façon pittoresque dont les Services publics italiens, les industries de production et de distribution d'énergie électrique, avaient compris leur représentation à l'Exposition de Bruxelles. Renonçant aux diagrammes, aux dessins, aux photos, elles avaient construit ce plan en relief, montrant (à l'échelle voulue) un certain nombre de

lettera a Mussolini del 28 luglio 1932 le sue tesi sui rapporti fra gli industriali e lo Stato [...]. Il contenzioso fu regolato tra il febbraio e il novembre del 1933 con l'intervento di Toeplitz e Beneduce. Donegani rinunciò alla costruzione dell'elettrodotto, e Volpi dovette assicurare la fornitura d'energia a condizioni particolarmente vantaggiose per il gruppo chimico. Ma l'interesse della vicenda non è tanto nei termini del compromesso quanto nel rapporto triangolare che emerge da essa. La SADE e *Montecatini* sono due potenze che si battono per estendere il loro potere orizzontale e verticale; lo Stato è un arbitro, al tempo stesso desiderato e temuto. [...] Verso la metà degli anni trenta, in un momento in cui il regime ormai consolidato assume poteri e prospetta soluzioni che potrebbero alterare questo difficile equilibrio, le imprese hanno bisogno d'un loro ambasciatore nella capitale e il fascismo di un "ostaggio" con cui promuovere quella "funzionarizzazione" dell'economia che fa parte della sua filosofia corporativa».

537 s.a., *L'Italia fascista all'Esposizione di Bruxelles*, in «Corriere della Sera», 4 aprile 1935, p. 2.

barrages et d'installations hydro-électriques, choisis parmi les plus intéressants. De très nombreux visiteurs s'arrêtèrent longuement devant ce "stand" original et le but que visaient les organisateurs de cette section fut atteint»⁵³⁸.

L'aspetto tridimensionale dello stand, concepito come una vera e propria installazione tridimensionale, era messo in evidenza anche da Guido Artom, il quale rilevava a sua volta che: «Uno sprofondamento del terreno è stato mirabilmente sfruttato dai tecnici dell'Unione Fascista delle Industrie Elettriche, che vi hanno fatto sorgere in miniatura una valle alpina completamente attrezzata per l'industria idroelettrica. Vi appaiono, fedelmente riprodotti in scala, i modelli delle più potenti dighe italiane. L'acqua, scorrendo verso il fondo valle per mille rivoli, anima la scena, e le conferisce un suggestivo tono di realtà. Questa ricostruzione è destinata, senza dubbio, a costituire uno dei più clamorosi successi di pubblico dell'Esposizione»⁵³⁹.

Se nelle precedenti esposizioni, come quella barcellonese del 1929, l'ente si era comunque distinto presentandosi con uno stand in una sala interna del padiglione⁵⁴⁰, per l'esposizione brussellese si era cimentato, grazie al contributo dell'architetto Carlo Gorgoni de Mogar, coadiuvato dall'ingegnere Testa⁵⁴¹, nello sviluppo di un moderno e colorato diorama trasposto all'aperto (a ridosso dell'Avenue des Hêtres Rouges, fig. 254a), una sorta di plastico tridimensionale completamente attraversabile⁵⁴². Lo stesso presidente

538 *Livre d'Or*, cit., pp. 469-470.

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

540 Nell'esposizione del 1929 l'UNFIEL aveva proposto con la decorazione del pittore Bazzi (probabilmente Mario, artista bolognese nato nel 1891 e morto nel 1954). Cfr. E. De Zuani, *Le mostre italiane all'Esposizione di Barcellona*, in «L'Illustrazione Italiana», 16 giugno 1929, n. 24, pp. 972-974. A p. 972 si legge: «Assai interessante la sezione dell'Unione Nazionale Fascista delle industrie elettriche (Unfiel) che ha voluto dare – con una mostra dove figurano fotografie, diapositive, plastici e diagrammi – un'impressione di quel che è oggi l'industria elettrica italiana. La decorazione della sala è opera del pittore Bazzi, che ha interpretato con geniali figurazioni simboliche i più svariati motivi: la genesi dell'energia idroelettrica, la trasformazione della forza d'acqua in energia, e le diverse applicazioni dell'elettricità».

541 Carlo Gorgoni di Mogar fu anche costruttore della cappella Pozzi Maestri nel Cimitero Monumentale di Milano, come evidenziato in «Rassegna di Architettura», anno III, n. 11, 15 novembre 1930, p. 425.

542 Si veda anche Artom, Guido, *Aspetti e significati della partecipazione italiana alla Mostra Universale di Bruxelles*, in «La Tribuna», 14 maggio 1935, p. 5: «Uno sprofondamento del terreno è stato mirabilmente sfruttato dai tecnici dell'Unione Fascista delle Industrie Elettriche, che vi hanno fatto sorgere in miniatura una valle alpina completamente attrezzata per l'industria idroelettrica. Vi appaiono, fedelmente riprodotti in scala, i modelli

dell'UNFIEL, Giacinto Motta, promotore di questa operazione con il benessere del Commissariato Generale e, in particolare, dell'onnipresente Volpi di Misurata, non esitava a esaltare il carattere assolutamente innovativo di questo intervento: «Non vi sono forse altre industrie che, esaminando il modo di partecipare a una esposizione, si trovino così a disagio come le industrie esercenti servizi pubblici, e, tra queste, nessuna viene a trovarsi nelle condizioni dell'industria per la produzione e la distribuzione di energia elettrica. Infatti essa non ha nulla di materiale da esporre: né il prodotto, che è invisibile, né le macchine che essa acquista dai fabbricanti, né i procedimenti seguiti, che non si possono materializzare. La tradizione non offre che un solo modo di superare ogni difficoltà: quello di affiggere alle pareti dei grandi quadri illustranti lo sviluppo dell'industria con l'aiuto delle solite rappresentazioni grafiche: diagrammi, disegni, progetti, fotografie. [...] E naturalmente questa prospettiva non è la più attraente per l'espositore. Perciò quando S.E. il Conte Volpi di Misurata ci ha invitato a partecipare all'Esposizione di Bruxelles il nostro entusiasmo non era certamente eccessivo. Ma il corrispondere all'invito era per noi un punto d'onore. E fu appunto dal desiderio di fare del nuovo, per attirare l'attenzione dei visitatori, che scaturì l'idea realizzata nella nostra mostra»⁵⁴³.

Ancor più significativa era tuttavia la nostrana e autarchica Tour Eiffel, ossia la Torre Innocenti la quale, con i suoi oltre cento metri di altezza⁵⁴⁴, si

delle più potenti dighe italiane. L'acqua, scorrendo verso il fondo valle per mille rivoli, anima la scena, e le conferisce un suggestivo tono di realtà. Questa ricostruzione è destinata, senza dubbio, a costituire uno dei più clamorosi successi di pubblico dell'Esposizione».

543 Motta, Giacinto, *La partecipazione dell'Italia*, cit., pp. 45-46. Tra i numerosi incarichi di Giuseppe Giacinto Clemente Motta (Mortara, 1870-Orta, 1943), quello della presidenza dell'UNFIEL era considerato tra i più significativi; si veda a tal proposito Segreto Luciano, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 77, 2012, *ad vocem*.

544 s.a., *La partecipazione dell'Italia*, cit., pp. 82-83: «In mezzo alla selva delle torri e dei campanili e delle cupole e dei pinnacoli, la costruzione più eminente di tutta l'Esposizione è stata la fantastica e curiosa torre tubolare che, dall'alto dei suoi 104 metri, dominava ovunque e da decine e decine di chilometri riusciva visibile, specialmente di notte quando la lanterna costituente la sua sommità irradiava, a lampi, i tre colori della patria: bianco, rosso e verde. Curiosa ed ardita perché costituita da semplici tubi tra loro collegati da un giunto universale, geniale come concezione e preciso come costruzione; interessante non soltanto dal punto di vista statico, per la scientifica distribuzione di sforzi colossali su elementi apparentemente assai fragili, ma ancora per la rapidità vertiginosa del suo

imponeva agli occhi degli spettatori (e in un serrato confronto con le altre nazioni, in particolare in una continua “gara” con la Francia) come “faro” e sentinella della sezione italiana, chiudendo il catalogo delle opere architettoniche e ingegneristiche più all’avanguardia messe in campo dal genio italico, un vero concentrato di innovazione tecnologica, grazie anche alla suggestiva illuminazione notturna in bianco, rosso e verde, che ne accentuava la spettacolarità e che fu un pretesto funzionale per indicarne la presenza⁵⁴⁵. Finanziata e costruita dalla stessa ditta Innocenti che, il 5 gennaio 1935, inoltrava agli uffici competenti del Commissariato Generale (e quindi all’attenzione di Volpi di Misurata), la domanda di autorizzazione ad erigere la torre⁵⁴⁶.

La critica ha individuato stringenti analogie con gli allestimenti di Albini, Nizzoli e Persico nell’incastellatura e nell’uso dei tralicci metallici (in riferimento al rivoluzionario castello di tubi Mannesmann alla Mostra Azzurra di Milano del 1934, o agli allestimenti per i padiglioni INA alle Fiere

montaggio e smontaggio, alcune settimane in totale, e grazie all’opera di un numero molto limitato di operai, non mai più di venti anche nei momenti di maggior impegno. Vera dimostrazione della forza del fascio di verghe rispetto alla struttura massiccia, efficace riprova del recupero al cento per cento del materiale impiegato, un centinaio di tonnellate per i tubi ed una trentina per i giunti. [...] In alto soltanto il tricolore che rimane l’ultima bandiera ad essere ammainata di tutta l’Esposizione». Gruppo XVII Classe 100 ditta f.lli Innocenti, Roma.

545 Si legga anche s.a., *L’Italia fascista all’Esposizione di Bruxelles*, in «Corriere della Sera», 4 aprile 1935, p. 2: «È toccato all’Italia erigere all’Esposizione di Bruxelles il più alto edificio: una torre di centotré metri di altezza a forma di piramidi tronche sovrapposte, costruita con tubi di metallo, connessi senza saldature, sul cui fastigio un faro a luci intermittenti effonderà il bianco, il rosso e il verde con tale potenza che se ne vedrà il bagliore da grandissima distanza». Le esposizioni, fin dal loro esordio e per lo scopo per cui nascono sono intrinsecamente e intimamente legate al campo delle innovazioni tecnologiche. Si leggano i contributi di Raizman, David, *Inventing the Modern World: Decorative Arts at the World’s Fairs, 1851–1939*, in «Design and Culture», v. 5, n. 2, 2013, pp. 255-260; Bennett, Tony, *The exhibitionary complex*, in «new formations», n. 4, Spring 1988, p. 81.

546 ASD, Direzione Generale Affari Economici, pos. 10, Belgio, sottofascicolo Expo. Sottofascicolo Progetti Padiglione Italiano, lettera del 5 gennaio 1935 inviata dalla Ditta F.lli Innocenti S.A. al Ministero degli Affari Esteri (Direzione Generale A.E. Ufficio IV): «Allegata alla presente ci onoriamo di trasmettere una domanda diretta a S.E. l’On/le Commissario per l’Esposizione di Bruxelles tendente ad ottenere l’autorizzazione alla costruzione di una nostra torre tubolare smontabile alla predetta manifestazione internazionale. Saremmo sommamente grati a Codesto On/le Ministero se volesse appoggiare tal ns. richiesta rivolta soprattutto allo scopo di onorare il ns. Paese con una dimostrazione di arditezza e di forza».

Campionarie)⁵⁴⁷; al di là delle possibili interpretazioni poetiche del simbolo turrato come espressione del desiderio di potenza e di “coazione al superamento” manifestati dalla propaganda di regime attraverso l’arte e, soprattutto, l’architettura, rimane un’interessante nota aneddótica che conferma la fortuita e progressiva determinazione della sezione italiana a poche settimane dall’inaugurazione dell’esposizione. Nell’aprile del 1935, quando la torre era in procinto di essere elevata, l’entusiasmo del comparto tecnico del commissariato italiano venne smorzato dalle preoccupazioni e dalle perplessità del ministero dell’Aeronautica belga, che, come evidenziato da uno scambio epistolare con gli organizzatori di Bruxelles, reagì con preoccupazione alla costruzione della struttura, considerata una minaccia e un ostacolo al traffico aereo. Il 12 aprile 1935, alla notizia che l’Italia avrebbe eretto una torre metallica di cento metri⁵⁴⁸, il ministero belga scriveva con preoccupazione a..., indicando quali possibili soluzioni la segnalazione della struttura attraverso una sorta di radar, un dispositivo luminoso: «[...] la tour métallique de la Section italienne [...] est de nature à présenter un danger sérieux pour la navigation aérienne, du fait de la proximité de l’aérodrome de Haren. Il conviendra de prévoir un dispositif balisage lumineux, en vue d’attirer l’attention des aviateurs sur cet obstacle. Les services techniques de l’Aéronautique se tiennent à votre disposition pour vous fournir, sur demande, tous renseignements utiles concernant les différents systèmes de balisage, appliqués en Belgique»⁵⁴⁹ (fig. 254b).

547 Fagiolo, Marcello, *Franco Albini, Architettura e design*, cit., p. 38: «Gli esiti della incastellatura di Persico e Nizzoli furono immediati nel campo delle esposizioni [...] influenzando persino la Torre-monumento che la Innocenti si eresse all’Expo di Bruxelles del 1935».

548 AGR, Liasse 272, *Correspondance Italie*, Chemise 7/31, lettera di Caspers al Directeur général de l’Aéronautique di Bruxelles, 5 avril 1935: «J’ai l’honneur de porter à votre connaissance que dans la section italienne à l’Exposition, s’élèvera une tour métallique de 103 mètres, construite sur un mamelon dans le parc de l’Exposition et qui pourrait peut-être présenter du danger pour la navigation aérienne».

549 AGR, Liasse 272, *Correspondance Italie*, Chemise 7/31.

I trasporti: il padiglione della Navigazione

Al tema delle scienze e delle innovazioni tecnologiche era indissolubilmente legato quello relativo ai trasporti, che insieme a quello delle colonie costituiva il perno attorno al quale si era incentrata l'intera operazione espositiva di Bruxelles, ponendosi come ideale continuazione di un più ampio discorso iniziato già con le precedenti manifestazioni del 1930 di Liegi e soprattutto la concomitante *Exposition Internationale, Coloniale, Maritime et d'Art flamand*, di Anversa⁵⁵⁰: «Sans doute son exposition coloniale ne pouvait encore soutenir la comparaison avec ses exposition de la marine, de

550 A questi due appuntamenti concomitanti l'Italia partecipava con due modalità architettoniche e artistiche completamente diverse, se non contrastanti.

Ad Anversa l'Italia si era presentata con un eclettico e pesante padiglione realizzato dall'architetto Giovanni (Jean) Chevalley (Siena, 1868-Torino 1954), definito "banale" dal critico Paul Fierens per il maldestro tentativo di emulare, nell'alternanza degli elementi concavi e convessi e nel mutevole assetto degli elementi architettonici, il dinamico padiglione liegese felicemente realizzato dai torinesi Giuseppe Pagano e Gino Levi Montalcini. Si legga in proposito la recensione riportata nella sezione *Rivista delle Riviste*, in «Rassegna di Architettura», anno IX, n. 11, 15 novembre 1930, p. 433: «Da *La Construction Moderne*. Paris, 21 septembre 1930. *L'architettura all'Esposizione di Liegi*, è esaminata da Paul Fierens in un articolo che riproduce i principali padiglioni nazionali, tra i quali quello dell'Italia, opera dell'arch. Pagano. L'Autore ricorda il Padiglione d'Anversa che definisce banale, ricorda il Padiglione dell'esposizione del 1925 che si voleva romano e altro non era se non una realizzazione accademica, ed ha per il padiglione attuale parole di elogio, pur rilevando qualche menda, come ad esempio di non trovare, dietro la facciata monumentale, la costruzione che ci si aspetta». La confusionaria sistemazione dell'esterno si ripercuoteva anche nella decorazione interna, nella quale trionfava un lezioso quanto anacronistico tripudio di marmi, stucchi, ceramiche e fontane luminose in uno stile tra barocchetto e déco, concertato dall'accademico di origini senesi, ma naturalizzato torinese, insieme alla famiglia d'arte Musso (lo scultore Carlo Bartolomeo e l'architetto Giovanni Clemente) e al decoratore fiorentino Tito Chini. Si veda Signorelli, Bruno, *Jean Chevalley*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 34, 1988, *ad vocem*. Si rimanda anche al catalogo *Exposition Internationale, Coloniale, Maritime et d'Art Flamand. Rapport Général*, Commissariat Général du Gouvernement, Anvers 1930, in particolare p. 23: *Exposition Internationale, Coloniale, Maritime et d'Art Flamand. Rapport Général*, Commissariat Général du Gouvernement, Anvers 1930, p. 23: «Au milieu se trouve le grand Salon d'honneur – à ses côtés deux petits kiosques – et autour du quel se groupent les salons destinés aux Expositions Coloniale Maritime, Automobilistique, de l'Aviation et de l'Industrie en général. [...]. Le sujet décoratif est inspiré aux anciennes gloires coloniales et maritimes italiennes. Deux grandes lunettes aux deux extrémités de la salle rappellent les confins de l'empire romain et la grandeur de l'Urbe. Trois grands panneaux décoratifs représentant des cartes géographiques inspirées à celles bien connues du Vatican, reproduisant les possessions coloniales de Venise, Gènes, Pise, tandis qu'un quatrième panneau représente les itinéraires des anciens grands voyageurs Italiens (Christophe Colomb, Vespuce, etc.). Au dessus des grandes fenêtres susmentionnées se trouve une ornementation représentant les anciens navires Italiens (trirèmes romaines, galères vénitiennes, génoises, amalfitaines, pisanes) et les caravelles de Christophe Colomb. A l'imposte des grandes arcades qui soutiennent le plafond sont disposées sur des consoles façonnées en proue de navire des statues moulées par le musée de Turin des grands voyageurs, navigateurs et conquérants Italiens (Marco Polo, Christophe Colomb, Morosini, etc.)».

l'automobile, de l'aviation. Dans ces derniers domaines, la nouvelle Italie ose se mesurer avec les nations les plus puissantes et les plus civilisées»⁵⁵¹.

Un lustro dopo, di poco mutata la situazione coloniale – ma non meno intensa l'intenzionalità dimostrativa e la volontà in questo ambito –, i progressi nel campo dei trasporti legati al nome di Mussolini subirono in poco tempo una svolta assai importante. Il potenziamento della flotta marina, civile e militare, e più in generale delle vie del mare, furono uno dei principali punti di orgoglio della politica fascista, e la presenza del padiglione della Navigazione all'esposizione di Bruxelles ne confermava l'importanza acquisita nel corso del lungo periodo di stabilizzazione del regime e dei suoi interventi in campo economico, politico e commerciale.

Sulla scia dell'emulazione e del successo del famoso transatlantico *Rex*, autentico fiore all'occhiello che vide la luce proprio nei cantieri di Genova⁵⁵², e delle recenti Mostre del Mare tenutesi a Trieste⁵⁵³, l'architetto Giulio Zappa (Genova, -?), che proprio nella sua terra natale diede vita alla vivace stagione architettonica insieme ai colleghi ed agli esponenti della nuova tendenza modernista regionale⁵⁵⁴, si adoperò per lasciare un segno significativo

551 *Exposition Internationale, Coloniale, Maritime et d'Art Flamand. Rapport Général*, Commissariat Général du Gouvernement, Anvers 1930, p. 23.

552 Fochessati, Matteo, *Déco anni Trenta*, in *Antiquariato del '900. Dal Liberty agli anni Cinquanta*, a cura di De Guttry, Irene e Maino, Maria Paola, Il Sole 24 Ore, Milano 2013, p. 56: «Con la fusione tra la Navigazione Generale Italiana, il Lloyd Sabauda e la Cosulich Line, la compagnia di bandiera Italia Flotte Riunite assunse nel 1932 la responsabilità del potenziamento della flotta italiana. Il regime aveva infatti già da tempo cominciato a puntare sulla produzione dei suoi cantieri navali per affermare, a livello internazionale, un prestigio che sulle rotte oceaniche si misurava attraverso la conquista del Nastro Azzurro. [...] A strappare al grandioso transatlantico francese *Normandie* l'agognata onorificenza fu il *Rex* che – tenuto a battesimo nei cantieri Ansaldo di Sestri Ponente dal re Vittorio Emanuele III e dalla Regina Elena il 1 agosto 1931 e salpato da Genova il 27 settembre 1932 per il suo viaggio inaugurale verso New York». *Architettura in Liguria. Dagli anni Venti agli anni Cinquanta*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Borsa Nuova, 20 maggio-30 giugno 2004), a cura di Barisione, Silvia, Fochessati, Matteo, Franzone, Gianni, Canziani, Andrea, *Abitare Segesta*, Milano 2004, in particolare le pp. 61-62. Cfr. anche *Genova moderna. Percorsi tra il levante e il centro città*, a cura di Fochessati, Matteo, Franzone, Gianni, Sagep, Genova 2015, pp. 53-57 e p. 232.

553 Si rimanda, per l'edizione del 1934, a Samengo, Odo, *La mostra del mare a Trieste*, in «Emporium», vol. LXXX, n. 475, luglio 1934, pp. 58-60; e, per quella del 1935, a Muratori, Saverio, *La terza mostra del mare a Trieste*, in «Architettura», anno XIV, fascicolo XII, dicembre 1935, pp. 692-693.

554 Si veda, tra le realizzazioni attribuite a Giulio Zappa, *Architettura in Liguria. Dagli anni Venti agli anni Cinquanta*, cit., in particolare le pp. 26-48 e le schede relative all'architetto alle pp. 122 (n. 019, Caserma dei Vigili del Fuoco, Bolzaneto, Genova, via Pastorino n.27) e p. 144 (n. 076, Casa del marinaio norvegese, 1937, Genova, via San Luca D'Albaro 2).

all'interno dell'Esposizione, il cui impegno sanciva una tappa di sperimentazione fondamentale nella carriera dell'architetto.

Come il *Catalogo ufficiale* della partecipazione italiana evidenziava: «Le grandi linee italiane di navigazione marittima anche a Bruxelles hanno saputo dare una chiara dimostrazione della loro importanza mondiale. Il pubblico, che numerosissimo era accorso a visitare il caratteristico ed interessante padiglione dovuto alla linea preminente dell'ITALIA», non soltanto ha espresso la sua viva ammirazione per le nostre belle navi ed i lussuosi apprestamenti ma anche, col suo stesso accorrere, ha mostrato di conoscere a fondo la capacità e l'importanza e la rinomanza dei nostri grandi vapori di linea. [...] Anche nella sua conformazione architettonica il padiglione richiamava, con garbo congiunto a modernità assoluta, lo sguardo del visitatore e la sua stessa sagoma, quasi a generare una sorta di timone da grande nave, se in principio intrigava il visitatore, era poi per lui occasione di apprezzarne lo spirito e lo scopo anche dal punto di vista pubblicitario»⁵⁵⁵ (figg. 255-258).

La minuziosa descrizione confermava il peculiare interesse propagandistico ed estetico suscitato dal padiglione, ritenuto tra gli episodi più particolari della sezione italiana, a conferma delle doti dell'architetto ligure, che per volontà e con il supporto della conterranea Compagnia di Navigazione Italiana, fu in più occasioni coinvolto, con i più qualificati colleghi dell'epoca, suoi conterranei e non, nella progettazione di padiglioni, ambienti espositivi e strutture legati al mondo marittimo, come ad esempio a Genova la *Torretta dei Segnali* al Villaggio Balneare nel 1933 o la *Casa del marinaio norvegese*

⁵⁵⁵ s.a., *La partecipazione dell'Italia*, cit., p. 56. Nel *Livre d'Or*, cit., alle pp. 463-465 si legge: «Des drapeaux, des emblèmes, de côté de l'entrée était placé un grand tableau en métal, où, sur les continents du fond, se dessinait un navire italien des plus modernes. Ensuite, un panneau à fresque synthétisait, en peu de chiffres éloquents, la grande envergure prise par la marine marchande italienne durant ces treize années. A gauche, la paroi, décorée de photomontages, mettait en évidence les avantages de la "Voie du Sud" et le luxe des magnifiques qui figurait en pleine mer: la rencontre du navire "Rex" avec le "Comte de Savoia" au détroit de Gibraltar, et au premier plan, un vol énorme de mouettes les poursuivant. A côté, tout contre ce mur de verre, de confortables chaises longues faisaient penser à de reposants voyages, et les grandes photomontages montraient les commodités de ces grands transatlantiques». Si legga anche Savorgnan di Brazzà, Francesco, *La partecipazione italiana all'Esposizione di Bruxelles*, in «L'Illustrazione Italiana», 19 maggio 1935, p. 777. Grande apprezzamento sul padiglione e sulla sua peculiare forma si legge in s.a., *Mer, terre et ciel*, in «Bulletin officiel de la Section Italienne», 3ème année, n. 50, 19 octobre 1935, p. 1382. Si veda anche Stiévenard, Armand, *Rapport Général*, cit., p. 148.

realizzata nel 1937, con un occhio sempre attentissimo al sapiente impiego dei nuovi materiali per l'architettura⁵⁵⁶ (fig. 259).

Sebbene il *dossier* conservato presso gli Archives Générales du Royaume concernente il particolarissimo padiglione della Navigazione sia piuttosto scarno e limitato ai soli prospetti architettonici e a una relazione tecnica dell'impresa costruttrice per l'utilizzo dei materiali⁵⁵⁷ (figg. 256-257), si tratta della struttura realizzata *ad hoc* per arricchire la sezione italiana in Belgio simulava in tutto e per tutto la forma di una nave: sia all'esterno, nella sua dinamica, sinuosa e movimentata vela fatta di bandierine, per le coperture vitree e trasparenti a forma di oblò e per la forma inequivocabilmente simile a quella di una nave; sia all'interno, per la sua confortevole *mise en scène* (come una nave da crociera)⁵⁵⁸ con comode *chaises longues*, lampadari, e un virtuale panorama di mondi esotici e atmosfere da sogno, realizzati attraverso ingrandimenti fotografici, fortunatamente rimasti nella memoria storica e

556 L'attività e la figura dell'architetto Giulio Zappa come animatore della vita architettonica ligure negli anni Trenta, sono ben delineate dalle pubblicazioni di Cevini, Paolo, *Da Labò a Daneri*, Sagep, Genova 1989, nella quale si fa riferimento al suo ruolo nei confronti del rinnovamento urbanistico di Genova attraverso i numerosi concorsi per i Piani Regolatori, e nel rapporto con i suoi colleghi liguri. Nell'area dei vecchi cantieri della Foce intervenne con la realizzazione di una moderna struttura, la *Torretta dei Segnali* (citata nella pubblicazione a p. 65). Sull'attenzione di Zappa all'utilizzo dei nuovi materiali in architettura si veda Allasina, Daniela, *Autori e opere*, in *Materiali del moderno: Campo, temi e modi del progetto di riqualificazione*, a cura di Cupelloni, Luciano, Gangemi, Roma 2017, p. 360.

557 Gli unici progetti autografi relativi alla progettazione del padiglione sono presenti in AGR, Liasse 210, Chemise Italie, e Liasse 286. I tentativi di ricerca documentaria sul soggetto, effettuati prima presso gli archivi della Fondazione Mitchell Wolfson di Genova, dove è conservato un archivio della produzione ligure dell'architetto, del Museo del Mare (MuMa) di Genova, poi presso il Dipartimento DITEN (Ingegneria Navale, Elettrica, Elettronica e delle Telecomunicazioni) dell'Università di Genova, infine nei fondi storici della Biblioteca di Ingegneria a Villa Cambiaso, non hanno rivelato purtroppo nessun tipo di documentazione in merito. Un ringraziamento anche al prof. Fochessati per la costante e proficua collaborazione.

558 s.a., *La partecipazione dell'Italia*, cit., p. 56: «L'interno, assai semplice ma rilevante la potenza con la successione dei modelli ridotti quasi a schemi e perciò ancor più impressionanti e la sobria magnifica bellezza delle nostre navi riusciva quanto mai suggestivo e, lungo tutto un lato, dava esatta l'impressione di trovarsi a bordo grazie alla gradevole successione di finestrette, come quelle di bordo, costituite da diapositive rappresentanti un magnifico incontro, nello stretto di Gibilterra, tra i due grandi levrieri del mare, il *Rex* ed il *Conte di Savoia*. Il padiglione, il suo interno elegante e lo stile conservato durante tutta la durata dell'Esposizione, hanno raggiunto veramente lo scopo prefissosi dai promotori, le grandi Compagnie di Navigazioni Italiane al completo, ed hanno dato anche in questo campo una dimostrazione chiara, evidente e sopra tutto forte, della capacità e dell'eccellenza della marineria commerciale fascista».

immaginifica dell'esposizione attraverso alcuni scatti del fotografo Giulio Parisio.

La stilizzazione del mappamondo presente sulla parte vitrea della facciata, ben definita nel progetto cartaceo redatto dall'architetto e depositato il 6 febbraio del 1935 presso la sede del Commissariato generale belga per l'approvazione, che permetteva una copiosa penetrazione della luce all'interno del padiglione, creava un effetto complessivo estremamente suggestivo ed efficace (figg. 255-256).

La luminosità degli eleganti ambienti rispecchiava perfettamente, persino nell'utilizzo delle lampade, alcune delle soluzioni compositive sperimentate da Zappa e dal gruppo razionalista genovese alla V Triennale del 1933⁵⁵⁹ (fig. 259 a).

Dalla lettura della pianta, non esistendo purtroppo alcuna fotografia d'insieme, ma solo visioni parziali e dettagli dell'allestimento, si deduce che l'ambiente fosse unico, scandito da pannelli fotografici di grandi dimensioni e ricchi di immagini evocative che fungevano da quinta teatrale e da veri e propri elementi architettonici, funzionali pareti divisorie di separazione degli spazi. Quindi, in questo caso più che in altri, alla sapiente costruzione e manipolazione dell'immagine fotografica era stato demandato il compito di rappresentare le compagnie di navigazione italiane e il loro molteplice ruolo non solo di produzione e promozione turistica, ma di veicolo attraverso il quale la volontà espansionistica del fascismo (compresa quella, frustrata, delle colonie e delle conquiste all'estero), avrebbe potuto esercitare un fascino unico e insostituibile. Difficile stabilire, diversamente da altri casi acclarati, se gli ingrandimenti fotografici, scelti e concordati probabilmente dall'architetto insieme al fotografo, siano stati commissionati dalle stesse compagnie di navigazione italiane chiamate ad auto-rappresentarsi all'interno del

559 Si veda s.a., *Salotto, Architetti Vietti e Zappa*, in «Stile futurista», anno II, n. 8-9, maggio 1935, tav. 16; si veda Fochessati, Matteo, *Architettura in Liguria*, cit., p. 40, a proposito della partecipazione di Zappa alla V Triennale del 1933: «[...] altrettanto significativa fu anche l'*Abitazione tipica a struttura d'acciaio* del gruppo degli architetti liguri, guidati da Luigi Vietti e Luigi Carlo Daneri. Questo progetto includeva, tra gli altri ambienti, un "appartamento tipico economico" arredato da Giulio Zappa, per conto del Comune di Genova, con mobili in tubolare metallico ricoperti di linoleum».

padiglione⁵⁶⁰; la conferma dell'ipotesi che sia stato Giulio Parisio (Napoli, 1891-1967) a realizzare tali pannelli, oltre che dal numero "statisticamente" elevato di scatti fotografici presenti nel suo archivio, viene soprattutto dalle sue precedenti esperienze in questo ambito e soprattutto dall'affidabile e precisa recensione di Guido Artom, che anche in questa occasione, così come per l'organizzazione del padiglione Littorio, si rivela assolutamente decisiva: «Il padiglione delle linee di navigazione italiane è una eloquente dimostrazione dello sforzo compiuto, anche negli anni più duri della crisi, dagli armatori italiani, sorretti dal Governo fascista. Una ariosa ricostruzione fotografica di Parisio porta nell'edificio il vento fresco dell'Oceano che s'ingolfa nello stretto di Gibilterra, in mezzo al quale il Rex e il Conte di Savoia si incrociano maestosamente»⁵⁶¹.

Ritenuto uno dei più validi e impegnati fotografi del Novecento, dopo una breve parentesi nell'ambito della compatta compagine futurista napoletana⁵⁶², si dedicò al *reportage* fotografico in tutte le sue più disparate declinazioni (dal ritratto, al paesaggio, all'archeologia industriale); ma soprattutto al fotomontaggio da esposizione, un autentico genere artistico autonomo per il quale si distinse in numerose occasioni, compresa questa, finora pressoché inedita, di Bruxelles. Parisio infatti, in un felice e coerente dialogo con l'architettura, aveva abituato i suoi committenti e il pubblico italiano e internazionale a misurarsi e interagire con questa sua modalità espressiva in manifestazioni di prim'ordine come quella di Chicago 1933, per la quale si era profuso nel reinventare in funzione propagandistica e pseudo antico-imperiale le istanze di magniloquente rappresentatività dettate dalle esigenze del regime, creando una spettacolare scenografia fotografica retroilluminata, ripetuta poi in

560 Tra le compagnie partecipanti si annoveravano, per il Groups XVIII, Classe 105, Matériel de la navigation: "Adria", Soc. An. di Navigazione Marittima, Fiume; Compagnia Adriatica di Navigazione, Venezia; "Cosulich", Soc. Triestina di navigazione, Trieste; "Italia", flotte riunite, Genova; Lloyd triestino, Trieste; Navigazione libera Triestina, Trieste; Officine Galileo, Firenze; "Tirrenia", Flotte Riunite Florio-Citra, Roma.

561 Artom, Guido, *Aspetti e significati della partecipazione italiana*, in «La Tribuna», Roma, 14 maggio 1935, p. 5.

562 D'Ambrosio, Matteo, *C.I.Napoli e la Campania*, in *Futurismo e meridione*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 18 luglio- 31 ottobre 1996), a cura di Crispolti, Enrico, Electa, Napoli 1996, pp. 300-305.

altre occasioni espositive come ad esempio la V Fiera del Levante di Bari del 1934⁵⁶³ (fig. 260).

In effetti il lungo pannello di Bruxelles, aderendo perfettamente al tema della traversata dei due transatlantici descritta da Artom, era costituito da una serie di cornici giustapposte a evocare le regolari finestrate dei transatlantici, secondo la medesima e innovativa tecnica sperimentata dall'artista-fotografo nelle precedenti occasioni appena citate (fig. 261).

Gli altri fotomontaggi ed ingrandimenti fotografici, realizzati attraverso la tecnica "tradizionale" della sovrapposizione di elementi compositi e interventi grafici e pittorici, potrebbero lo stesso rispondere e corrispondere allo stile di Parisio; come quello sulla parete di fondo, che sponsorizzava la compagnia Lloyd-Triestino (fig. 261a), che presentava le grandi navi e le loro avventurose traversate marittime, con al centro un cerchio chiaro, quasi latteo, all'interno del quale era inscritto un altro cerchio più piccolo (forse una poetica e stilizzata rappresentazione di un disco solare).

Interessanti, non solo dal punto di vista fotografico, ma anche da quello antropologico-propagandistico, erano i due grandi pannelli realizzati alla sinistra e alla destra rispetto all'ingresso (fig. 261), promossi dalle altre compagnie di navigazione partecipanti (come Navigazione Libera Triestina, Tirrenia e Adriatica), nelle quali il tema coloniale si ripercuoteva folkloricamente in una serie di sovrapposizioni di immagini che tracciavano un viaggio verso le coste del nord Africa, eletto come mèta turistica per l'uomo bianco che guardava con spirito avventuroso e colonialista gli "indigeni", a cui

563 Come si legge in Masina, Lucia, *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali*, cit., pp. 258-260: «[...] la fascia decorativa al di sotto del grande murale, essa era costituita da cinque pannelli fotografici, retroilluminati, aventi come soggetto particolari della Roma imperiale e dei nuovi monumenti costruiti dal regime fascista, realizzati con una tecnica che destò grande curiosità, poiché all'epoca ancora sconosciuta negli Stati Uniti». *Giulio Parisio. Fotografo artista 1924-1965*, catalogo della mostra (Salerno, Chiesa dell'Addolorata, 24 giugno-10 luglio 2002), a cura di Stefano Fittipaldi, Silvana, Cinisello Balsamo 2002, pp. 17-20: «[...] dai numerosi riconoscimenti ricevuti partecipando a vari concorsi e mostre fotografiche nazionali e internazionali, come quelle di Torino del 1923 e 1928, di Parigi 1925, di Monza 1925, di Chicago 1933, di Bruxelles 1935, e molte altre; Parisio è quindi autore molto conosciuto nel periodo fra le due guerre in Italia e all'estero e poi dimenticato [...]. Artista eclettico, realizza anche allestimenti: esempi, tra i tanti, sono il padiglione per la ditta Bosugi di Messina alla fiera campionaria di Napoli del 1934, e il padiglione per l'Acquedotto Pugliese alla V Fiera del Levante. Da sottolineare il progetto e la realizzazione di un arco di trionfo lungo l'itinerario percorso da Hitler per la sua venuta a Napoli nel 1938».

peraltro la nazione belga, insieme a quella francese, aveva dedicato un ampio spazio all'interno della rispettiva sezione⁵⁶⁴. L'analisi dei pannelli fotografici di Parisio rivela la rara sensibilità dell'artista nell'elaborazione del programma decorativo ed iconografico e la sapiente padronanza tecnica del *medium* fotografico: «La volontà di cogliere l'equivalenza tra sé e l'altro da sé, nell'infinito gioco del “doppio”, tra l'artista e la sua opera, appare ancora più evidente in Parisio quando, libero dai legami della tradizione, usa il mezzo fotografico come possibilità di dare della realtà una visione singolare e tuttavia vera»⁵⁶⁵.

Il padiglione dell'Aeronautica/Automobile

Se da una parte la sezione italiana aveva riservato al trasporto marittimo uno spazio esiguo, ma interessante e peculiare, simile ma tuttavia diverso fu il programma studiato per la rappresentazione dei trasporti, da leggersi in un serrato confronto con l'allestimento belga realizzato da Victor Bourgeois (Charleroi, 1897-Bruxelles 1962)⁵⁶⁶, cuore pulsante attorno al quale si era configurata l'operazione espositiva per la celebrazione del centenario della prima ferrovia (la linea Bruxelles-Malines inaugurata giustappunto nel 1835). Al celebre architetto Bourgeois venne infatti affidata la costruzione di una *gare modèle* (fig. 262), sulla quale merita soffermarsi brevemente perché all'interno dell'immenso spazio concepito dall'architetto belga nella mastodontica struttura della *Hall Central* del *Grand Palais* di Van Neck figurava anche la significativa partecipazione italiana⁵⁶⁷. Una grande volta a botte traforata e

564 Si veda, sull'interpretazione del tema coloniale nell'Esposizione belga, il contributo di Lagae, Johan, *Celebrating a cinquantenaire. The section of Belgian Congo at the 1935 World's Fair in Brussels*, in «Fabrications», vol. I, n. 17, 2012, pp. 82-113.

565 Spinosa, Aurora, *Giulio Parisio, l'arte ritratta*, catalogo della mostra (Napoli, Galleria dell'Accademia di Belle Arti, 5-15 luglio 2008), Paparo, Napoli 2008, p. E [sic].

566 Per una biografia su Bourgeois si rimanda a Van den Loo, Anne, *Dictionnaire de l'Architecture en Belgique*, cit., pp. 168-170, con bibliografia relativa. Per una recente ricognizione dell'attività di Bourgeois si veda Strauven, Ivan, *Victor Bourgeois 1897-1962. Vlees en Beton. Radicaliteit en pragmatisme. Moderniteit en traditie*, A&D50, Mechelen 2015.

567 Stiévenard, Armand, *Rapport Général*, cit., pp. 86-88: «[...] l'on pénètre par trois triples portes en cuivre dans une première salle des pas perdus. Au fond de celle-ci trois portes semblables aux premières donnaient accès à l'intérieur de la gare; à gauche s'ouvraient celles du buffet-restaurant, à droite celles des bureaux de postes, télégraphes, téléphones [...] Revenons au rez-de-chaussée. Au fond de notre terre-plein – que nous appelons le hall

trasparente, avvolgeva e proteggeva lo spazio centrale, la *Salle des pas perdus*⁵⁶⁸, interrotto da una struttura simile a un botteghino di vendita dei biglietti, che interrompeva lo sguardo separando i vari ambienti e introduceva ai binari che ospitavano i treni; tutt'intorno, una lunga serie di servizi aggiuntivi e ricreativi, come quelli offerti in una reale stazione ferroviaria⁵⁶⁹, costellati da episodi di "arte pura", che testimoniavano l'attenzione dell'architetto alla decorazione e soprattutto al coinvolgimento degli artisti – anche per il suo fondamentale ruolo di professore all'*Institut des Arts décoratifs* de La Cambre⁵⁷⁰ –, in una stretta collaborazione e comunanza di intenti. Questo aspetto avvalorava la tesi, alimentata dai recenti studi (in

des guichets – et le séparant des têtes de quais, s'alignent des bureaux de renseignements et de propagande touristique nationaux, coquets, d'aspect engageant, un peu surbaissés afin de masquer le moins possible la vue. Au centre, une fontaine décorative, en marbre, de Puvrez. A gauche se trouvent un hall spacieux réservé au tourisme international, des magasins divers et une "hôtellerie" de jour" (l'"albergo diurno" des gares italiennes), des salons de coiffure modèles, admirablement installés par la maison Letz, des salles de bains, des douches, etc. Au-dessus s'éclaire un grand vitrail dont les cartons sont du peintre Anto Carte. Du côté droit du terre-plein se trouve des bureaux, un cinéma, les guichets de distribution des billets, d'enregistrement de bagages, consigne, etc. A la paroi qui les surplombe, et faisant face au vitrail, un panneau en bois polychromé de Jaspers. Aux murs des cartes à tubes luminescents où s'inscrivaient les avis intéressants les voyageurs. Dominant les bureaux de renseignements une grande horloge moderne, sans cadran, aux chiffres et aiguilles de clair métal. [...] L'aménagement intérieur, adroitement assoupli au dessin de l'édifice, bien équilibré et très pratique»[...] Avant de quitter la "gare moderne" remarquons que, telle que nous l'avons vue à l'exposition, elle ne pouvait être vraiment considérée, ni comme une gare moderne, ni comme une gare modèle. Le bâtiment n'était en somme pas construit pour pareille destination. Il servirait mal à pareil usage dans un pays où roulent encore des locomotives qui crachent de la vapeur et soufflent de la suie. Encore un détail que beaucoup de visiteurs reprochaient aux installations que l'on aurait voulu "gare modèle"».

568 Una descrizione altrettanto esaustiva, con relativa pianta, si trova in François, Lucien, *Les pavillons provisoires de la section belge*, in «L'Emulation», 55ème année, n. 9, 1935, p. 134.

569 Deville, Françoise, *L'Exposition Universelle et Internationale du Heysel de 1935, ensorcellement des masses*, in *L'architecture art déco à Bruxelles*, cit., pp. 134-135: «Autour de la salle des pas perdus se trouvent rassemblés tous les services nécessaires à l'exploitation d'une gare ainsi que les aménagements qui contribuent au confort des voyageurs: des guichets, des bureaux de renseignements touristiques, des agences de voyage, un bureau de postes, télégraphes et téléphones, un bureau de change, une agence d'expédition de colis, un buffet-restaurant, une librairie, une pharmacie, un atelier de photographie, des boutiques et une hôtellerie de jour. [...]. L'entrée des quais franchie, on découvre douze voies de plus de 80 mètres de long présentant du matériel ferroviaire et des tramways belges et étrangers. Au quai central l'ancienne locomotive Le Belge et les berlines de 2° et 3° classes reconstituent le premier train de 1835». Si veda la cartella in AAM, Victor Bourgeois, 1934, *La Gare Modèle à l'Exposition Internationale de Bruxelles 1935*, in cui sono raccolte fotografie e ritagli di giornale relativi alla messa in opera e all'allestimento.

570 AA.VV., *Académie de Bruxelles. Deux siècles d'architecture*, cit., in particolare *Chapitre VII. L'architecture Moderne (1916-1950)*. Victor Bourgeois, pp. 460-465.

particolare, quelli già ampiamente citati, di Virginie Devillez) e corroborata dalle stesse affermazioni intenzionali degli organizzatori, che il ricorso massiccio agli artisti all'interno dei padiglioni aveva lo scopo precipuo di risollevarne e restituire dignità e lavoro in un'occasione unica come quella offerta dall'organizzazione di un'esposizione universale.

In soli due mesi l'allestimento della sala aveva previsto (e realizzato): un bassorilievo in legno dello scultore Oscar Jaspers, del quale peraltro l'architetto aveva costruito la bellissima *casa-atelier* nel 1928, una sinuosa abitazione vicina allo stile loosiano; una struttura metallica con una grande vetrata i cui cartoni erano stati realizzati dall'artista Anto Carte; un kandiskiano pannello decorativo di Floris Jaspers (*Les grottes de Han. Le lac d'embarquement*)⁵⁷¹, e uno dalle ascendenze *naïves* di Gustave De Smet (*L'allée verte*); un fregio di William Paerels; una fontana di Puvrez, ritenuta un vero e proprio *chef d'oeuvre* della produzione dell'artista fino a quel momento, nonché perla dell'intera sistemazione della sala; e, sopra lo spazio del cinema, un altro pannello di Jean Timmermans⁵⁷² (figg. 263-265).

571 Si veda AAM, Liasse 35, Destination des oeuvres d'art: Sous chemise: plico contenente alcune lettere inviate in data 9, 16 e 17 ottobre 1935 dal Commissario Generale del Governo agli scultori che hanno decorato gli spazi esterni (giardini), ma anche dei padiglioni, per cominciare la restituzione delle opere; nonché alcune lettere interessanti sul reimpiego di alcune opere scultoree, pittoriche e di tapisseries che decoravano i padiglioni belga dopo l'Esposizione. Viene citata anche un'opera di Permeke che era stata realizzata per l'Expo nello stand della Marina (destinata alla scuola di Navigazione di Ostenda). L'opera di Floris Jaspers, con lettera del 17 ottobre 1935, viene spostata nella sede della Société des Grottes de Han. Con lettera del 9 ottobre 1935, Réemploi des oeuvres d'art, si sancisce che: «Diverses oeuvres de peinture pourraient être mises à la disposition de la Société Nationale des chemins de fer belges pour la décoration des principales gares du pays. Il en est ainsi notamment du vitrail d'Anto Carte qui se trouve dans la salle des Pas Perdus de la Gare Modèle; du panneau représentant l'Allée Verte en 1835 du peintre Gustave de Smet qui se trouvent également dans la Gare Modèle; des enseignes de Joris Minne également mis en place dans la Gare Modèle; des vitraux dont les cartons ont été exécutés par Marc Séverin et qui décorent le Pavillon de l'Automobile; des grands panneaux décoratifs de Van Vlasselaeere qui décorent le Bureau de renseignements se trouvant dans la Gare Modèle». In una lettera del 16 ottobre 1935 si afferma: «Il a été précédemment convenu que le bas-relief du Sculpteur Oscar Jaspers, qui se trouve dans la salle des Pas Perdus de la Gare Modèle, serait mis à la disposition de la SNCFB pour la décoration de la Gare du Midi. La Société des Chemins de fer a accepté cette proposition, mais, vu les transformations que va subir la Gare du Midi [...] la Société a nous demandé d'assurer provisoirement la garde de cette précieuse oeuvre d'art».

572 Si veda Goberte, Jules (architecte), *Les arts décoratifs*, in «L'Emulation», 55ème année, n. 12, 1935, pp. 181-185, più concentrato sui confronti tra le varie nazioni; si legga anche Milo, Jean, *Au service de l'architecture. Les Artistes à l'Exposition de 1935*, in «Beaux Arts» n. 142, décembre 1934, pp. 14-16: «Le premier à qui je rendis visite est le sculpteur Oscar Jaspers. Ce dernier est chargé d'exécuter pour la gare modèle, dont l'architecture est

La scrupolosa attenzione con la quale Bourgeois studiò e affrontò il tema, considerato appunto cruciale per la riuscita della manifestazione mondiale, è rilevabile dagli studi presenti negli Archives Générales du Royaume che testimoniano di una coerente raccolta di materiale relativa alle *Gares modernes américaines*⁵⁷³, in particolare con scambi epistolari, relazioni tecniche del reparto *Publication Division Promotion Department A Century of Progress*, Chicago, e riproduzioni fotografiche di stazioni come l'Omaha Union Station, la Broad Street Station di Richmond e soprattutto il concorso e la costruzione del Cincinnati Union Terminal nel 1933 (figg. 266-267), confluiti poi in un articolo-intervista molto approfondito, redatto dallo stesso Bourgeois, dal titolo *Pour l'intelligence des besoins de notre temps. L'architecture et l'organisation des gares*, comparso sul numero di "Bâtir" del febbraio 1934⁵⁷⁴.

Il contributo italiano nello specifico, testimoniato anche da alcuni appunti autografi di Bourgeois, rinvenuti negli Archives d'Architecture Moderne⁵⁷⁵, si esplicitava nella fornitura di treni modello "Littorina", usciti direttamente dalle industrie FIAT, come testimoniano gli scatti fotografici rinvenuti presso l'omonimo archivio storico torinese, che impreziosivano la *gare modèle*, facendo da corollario al primo treno belga⁵⁷⁶ (figg. 268-270).

confiée à Victor Bourgeois, un grand bas-relief en bois polychromé représentant la carte touristique de la Belgique. S'il on peut parler de collaboration entre l'architecte et les artistes à l'exposition de 1935, cette collaboration sera surtout vraie à la gare. La direction vient de l'architecte, mais les artistes sont contents de cette direction. Nous voulons prouver que la sculpture et la peinture, en collaboration avec l'architecture, sont encore possibles. Insiste, ajoute O. Jaspers, sur le fait que c'est la première fois qu'un architecte a pensé à la collaboration des architecte et de peintres. La formule est nouvelle, tout le monde aurait pu la trouver»; si veda, ancora, s.n., *La halle principale de l'Exposition*, in «Bulletin Officiel», 15 mai 1935, pp. 145-149; C.D., *Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1935*, in «Le Bien Être», 8ème année, n. 2, février 1935, pp. 2293-2995; un intervento specifico sulla Gare modèle è in Devillez, Virginie, *Le retour à l'ordre*, cit., pp. 75-76.

573 Si veda AGR, Liasse 106, Chemise 3/44, Documentation sur les gares modernes américaines.

574 s.a., *Pour l'intelligence des besoins de notre temps. L'architecture et l'organisation des gares*, in «Bâtir», n. 15, 15 février 1934, pp. 555-565.

575 In AAM, nel fascicolo relativo a Victor Bourgeois sono presenti alcuni appunti autografi sulla disposizione dei mezzi italiani e un biglietto da visita con il nome del Cav. Luigi Broglia, della Direzione Generale delle Ferrovie dello Stato.

576 AGR, Liasse 41. L'inaugurazione della *gare modèle* ebbe luogo il 5 maggio 1935, alla presenza dei reali del Belgio. Si veda s.a., *Le ferrovie dello Stato*, in *La partecipazione dell'Italia*, cit., pp. 47-49: «L'Italia, su due binari di 90 metri ciascuno, interamente elettrificati col sistema italiano a corrente continua, ha esposto due potenti locomotive elettriche, del gruppo E428 per treni rapidi viaggiatori ed E626 per treni celeri merci,

Questa necessaria digressione sui trasporti terrestri introduce al discorso specifico sulla multiforme partecipazione italiana all'interno dell'esposizione belga: se da una parte, per motivi logistici e per contribuire all'eshaustività di uno dei temi portanti della manifestazione, l'Italia collaborò con la nazione ospitante per la fornitura di modelli di treni all'avanguardia, non rinunciò al suo spazio personale, sebbene esiguo (come del resto la Francia, che per i trasporti aerei e il *Ministère de l'Air* eresse un padiglione *ad hoc*), per sfoggiare la propria evoluzione nel campo aereo attraverso un padiglione dedicato (quello dell'Aeronautica/Automobile, appunto). Memore dei recentissimi successi americani, ossia l'Esposizione di Chicago del 1933, e nostrani, come la "Mostra azzurra" (la milanese Esposizione dell'Aeronautica Italiana del 1934), l'Italia condensò e riprodusse, in una configurazione ridotta e sincopata, un *format* ampiamente sperimentato nelle precedenti occasioni appena citate. Accantonata la spettacolarizzazione della trasvolata atlantica di Italo Balbo per l'Esposizione di Chicago, che peraltro oscurava di gran lunga l'immagine del "Primo Pilota", leggendaria metafora costruita intorno a una delle tante e controverse facce di Mussolini (e del Fascismo)⁵⁷⁷, e la grande scenografia allestita nell'occasione milanese, nella quale erano convogliate le personalità

quest'ultima col ripetitore di segnali Minucciani. [...] Sono degni anche di nota: un autofurgone per il trasporto rapido di merci e due carri speciali, uno dei quali con ghiacciaia ed apparecchio per la prerrefrigerazione, magnifici esempi di perfezionamento dei mezzi di trasporto per le lunghe distanze di merci deperibili». Si legga anche s.a, *Les nouvelles automotrice "Littorina" construites par la Société Fiat à Turin*, in «L'Ossature Métallique» n. 3, mars 1934, pp. 142-143.

577 Sulla figura del Mussolini "aviatore" si rimanda alla lettura di Silk, Gerard, "Il Primo Pilota". *Mussolin, Fascist Aeronautical Symbolism, and Imperial Rome*, in *Donatello among the Blackshirts*, cit., pp. 67-81, nella quale si esplora la controversa dicotomia imperiale tra antichità e modernità declinata sul tema dell'aviazione e della ripercussione pittorica e propagandistica sul tema. A proposito della trasvolata di Balbo a p. 72 si dice: «The 1933 July-August double issue honored the mass squadron aerial crossing of the Atlantic led by Italo Balbo, Italy's minister of aviation [...]. This voyage, which belatedly commemorated the tenth anniversary of the Fascist government, was one of several large-scale squadron endurance flights, which not only amazed the world but also put it on notice that Italy was capable of mounting considerable airpower for long-distance missions. [...] When Balbo arrived in Chicago, the city, comparing his achievement to that of Christopher Columbus, declared Italo Balbo Day and renamed one of his thoroughfares Balbo Avenue. On his return in Italy, festivities culminated in a parade through the Arch of Constantine». Cfr. anche Masina, Lucia, *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali*, cit., pp. 253-255: «La vicenda della partecipazione italiana alla Century Progress risulta anch'essa strettamente intrecciata con la storia dell'aeronautica. In particolare, la ragione per cui tale mostra viene ricordata negli studi italiani, è il suo essere stato il traguardo, in quel 1933, della Trasvolata atlantica del decennale, eroica impresa capitanata dal generale Italo Balbo – all'epoca molto più famoso di Benito Mussolini in terra americana».

artistiche e architettoniche più composite, sotto la guida esperta di Pagano⁵⁷⁸, il padiglione di Bruxelles si poneva come una sorta di bilancio consuntivo della storia e delle esperienze tecniche, tecnologiche e politiche derivate dalle conquiste aeree. Se dunque la Mostra azzurra, che chiuse i battenti l'ultimo giorno dell'anno del 1934 in seguito a una straordinaria proroga di due mesi, e la sua eco ancora risonante, furono un punto imprescindibile di partenza per l'organizzazione della struttura belga, tale continuità venne assicurata anche dall'incarico diretto affidato all'architetto Eugenio Giacomo Faludi, coinvolto nell'allestimento milanese della *Sala dei paracadute e dei mezzi di sicurezza*, la meno intrigante (e meno documentata) di tutta l'esposizione – peraltro unico laureato alla Scuola di Architettura a Roma nel 1924 rispetto alla forte e unita compagine degli architetti formati al Politecnico di Milano (fig. 284).

E non è da dimenticare o trascurare un suo ruolo nell'allestimento della Mostra di Arte Marinara a Roma del 1927-1928, nella quale Faludi, da pochi anni licenziato della Scuola di Roma, si era cimentato in una composizione per una sala di aspetto di un aeroporto insieme a Minnucci e Morbelli e l'ausilio di Ernesto Puppo e Bruno Lapadula, e si era contemporaneamente cimentato nella scrittura di un testo pubblicato in occasione del IV Congresso Nazionale di Navigazione Aerea⁵⁷⁹.

Nell'occasione milanese Faludi aveva lavorato al fianco del colonnello Francesco Cutry e del capitano Prospero Freri, servendosi della loro consulenza e realizzando un ambiente consacrato alle innovazioni tecnologiche dell'aeronautica italiana⁵⁸⁰; sembra dunque altamente probabile

578 Uno studio esaustivo sulla Mostra dell'Aeronautica del 1934 è quello di 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. Della mostra si era brevemente occupato anche Schnapp, Jeffrey Thomas, *Mostre*, in *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945*, Czech, Hans-Jorg and Doll Nikola (curated by), Deutsches Historisches Museum, Berlin, Sandstein Verlag, Dresden 2007, pp. 60-69.

579 Roscini Vitali, Aurora, *Le esposizioni della Roma fascista*, cit., in particolare le pp. 119-120. Si tratta de: *Il problema degli aeroporti civili*, Tipografia del Senato, Roma 1928.

580 Lanzarini, Orietta, *Arte al servizio di un'idea*, cit., p. 765: «Quando si svolgono attività tanto audaci, la sicurezza è garanzia di successo; non poteva mancare quindi una sezione dedicata alle più innovative dotazioni dell'Aeronautica italiana. Allestita da Eugenio Faludi, con Cutry e il capitano Prospero Freri, la "sala dei paracadute e mezzi di sicurezza" presenta un ricco repertorio di fotografie, distribuite lungo le pareti, mentre il fondo è occupato da un diorama "in cui ondeggiavano candidi paracadute, come meduse sotto un

che da questa collaborazione pregressa sia scaturita la commissione della progettazione e dell'allestimento del Padiglione dell'Aeronautica per Bruxelles, alla quale Faludi attese insieme a quella del padiglione dei Tessili.

Gli sforzi del progettista si erano concentrati tutti sulla creazione di una forma letteralmente aerodinamica, nella quale l'involucro del contenitore e la qualità del contenuto si andavano specularmente e vicendevolmente completando. Tale configurazione architettonica pensata per l'esposizione belga ricorda da vicino l'ala rovesciata del padiglione italiano realizzato per l'esposizione di Chicago del 1933 (fig. 271); a conferma del fatto che i recenti successi dell'esposizione americana e gli eccellenti risultati espositivi, artistici e tecnici acquisiti in quel sensazionale bilancio di pubblico e critica che riportò la *Mostra dell'Aeronautica* a Milano, accomunavano indissolubilmente tali esperienze⁵⁸¹.

«Un padiglione sorgente pure su una vetta è la sagoma di un velivolo. Accoglierà la mostra della Aeronautica e dell'Automobilismo. Poiché lo spazio è limitato, anche la mostra è limitata alle cose più significative: i tre apparecchi da volo che detengono primati mondiali: quello di Agello per la velocità assoluta, quello di Donati per l'altezza assoluta, e l'idrovolante che percorse la maggior distanza sul mare, Trieste-Massaua. L'automobilismo figurerà invece con un solo esemplare per ogni tipo di produzione italiana»⁵⁸².

A riprova della stretta contiguità stilistica e operativa con la Mostra azzurra, ci soccorre una fondamentale lettera firmata da Faludi del 18 aprile 1935, che scriveva proprio a Francesco Cutry (in qualità di Capo dell'Ufficio Storico del Ministero dell'Aeronautica) coinvolgendolo, anzi delegandolo, nella scelta diretta del materiale da esporre: «[...] non posso, in questo momento, muovermi da Milano e mi affido alla Sua cortesia per pregarLa di farmi avere tutto il materiale occorrente nel ns./padiglione. Lei potrà certamente scegliere con maggior competenza di me quanto di più significativo per l'esposizione, fotografie, dati, diagrammi, ecc. Naturalmente, dato il poco tempo che abbiamo

velo d'acqua»; s.a., *L'ordinamento delle sale alla esposizione dell'aeronautica italiana*, in «Casabella», anno XII, n. 80, agosto 1934, pp. 10-21.

581 Reggiori, Ferdinando, *L'Esposizione dell'Aeronautica italiana nel Palazzo dell'Arte di Milano*, in «Architettura», n. 9, settembre 1934, p. 532.

582 s.a., *L'Italia fascista all'Esposizione di Bruxelles*, in «Corriere della Sera», 4 aprile 1935, p. 2.

a nostra disposizione, mi raccomando vivamente a Lei per avere al più presto quanto stabilito. Voglia perdonarmi, Egregio Colonnello, se abuso della Sua gentilezza, e gradire i miei più cordiali saluti»⁵⁸³. Inoltre, un *Promemoria per il Sig. Capo dell'Ufficio Studi*⁵⁸⁴ specificava una serie di informazioni significative che concernevano i coinvolgimenti delle varie istituzioni e vedevano ancora, come demiurghi, il Commissario Generale Volpi e Massimiliano Majnoni: «In relazione alla missione compiuta a Milano mi onoro riferire alla S.V. quanto segue: -Ho partecipato alla riunione degli industriali tenutasi presso l'A.N.I.M.A [Gruppo Costruttori di Aeromobili e Motori d'Aviazione] con la partecipazione anche del Comm. Mainoni, Commissario tecnico per l'esposizione di Bruxelles. - Gli aderenti all'ANIMA non si interessano all'esposizione in oggetto, ma danno solo un contributo al Commissariato dell'Esposizione di circa un terzo della spesa preventivata. -Il Commissario dell'Esposizione per parte sua non si interessa nemmeno per quanto riguarda le operazioni di spedizioni, assicurazioni, ecc. - ANIMA e Commissario dicono che ciò spetti al Ministero dell'Aeronautica poiché il materiale da esporre è tutto di proprietà dell'Aeronautica. - Il materiale da esporre sarebbe stato definito nei tre soli apparecchi record [...], poiché questi rappresentano gli esponenti dell'industria aeronautica italiana, dato anche che non esiste un maggior spazio per sistemare altri apparecchi [...] - La scelta dei tre apparecchi suddetti sarebbe stata fatta da S.E. Volpi, Commissario Generale dell'Esposizione e da S.E. Valle». Il rimando a Valle potrebbe rimandare anche all'architetto Cesare, figura, come abbiamo visto, di un certo rilievo per la presenza architettonica italiana nella città di Bruxelles e che nel 1937 sarà incaricato di erigere a Forlì il Palazzo del Collegio Aeronautico.

Di nuovo alle prese con le difficoltà di un terreno tanto suggestivo quanto impervio (vista l'estrema contiguità con il padiglione dei Tessili e della SNIA), le piante dell'edificio, vero capolavoro di sapienza e precisione tecnica, conservate presso il Ministero dell'Aeronautica e contestualmente anche negli

583 Ministero dell'Aeronautica (MDA), cartella n° 276, lettera firmata da Eugenio Faludi a Francesco Cutry, 18 aprile 1935.

584 MDA, cartella n° 276, documento dattiloscritto di due fogli, firmato dal tenente Luigi Stipa, dell'11 aprile 1935 XIII.

archivi di Bruxelles⁵⁸⁵, manifestano una rigorosa disposizione ed economizzazione degli spazi, atti ad ospitare, come in una sorta di *hangar*, nella parte più ampia i tre aerei disposti quasi in maniera piramidale, e in quella più esigua un elegante *garage* di auto fiammanti⁵⁸⁶ (figg. 272-278); mentre gli unici scatti fotografici pubblicati nel *Catalogo generale* italiano e nel *Livre d'Or*⁵⁸⁷, testimoniano il sobrio allestimento interno (figg. 279-282).

Entrato dall'ingresso, il visitatore si sarebbe trovato subito di fronte allo spazio centrale, occupato dall'imponenza del velivolo, l'idrovolante nominato in precedenza, sovrastato da un motto propagandistico che inneggiava al *record de vitesse* del "bolide". Sul retro, verso la sinistra, troneggiava, su un tavolino laccato scuro, una *maquette* che, come indicato dall'elenco evidenziato in nota, rappresentava il Centro Sperimentale di Studi Aeronautici, solennemente inaugurato da Mussolini il 27 aprile 1935 nella neonata Guidonia – città di nuova fondazione progettata dagli architetti Giorgio Calza Bini, Gino Cancellotti e Giuseppe Nicolosi. Nella parete di fondo, sulla destra, si intravedevano le automobili (figg. 279-280).

Proseguendo il *tour* del padiglione, di fronte all'idrovolante si apriva una parete di vetro e cemento interrotta dal posizionamento di un pannello fotografico che introduceva a una serie di altri simili pannelli, definiti dal recensore del *Rapport Général*, des "grands fresques"⁵⁸⁸, uniformandosi a una

585 Si veda MDA, cartella n° 276 (27-3-1935) e AGR, Liasse 201.

586 L'elenco dei mezzi forniti per l'Esposizione è ampiamente documentato in MDA, cartella n° 276, con la relativa corrispondenza dei prestiti e delle restituzioni degli apparecchi. Interessante il documento non datato e non firmato (ma probabilmente ante maggio 1935), intitolato "Materiale che si propone di esporre a Bruxelles", dove si indicavano: 1 e 2. Plastico e disegni dell'impianto prova motori alta quota della Fiat; 3. Modellino Istituto Benito Mussolini di Montecelio; 4. Plastici e disegni di Guidonia e Montecelio; 5. Piccolo stand propaganda Ala Littoria con modelli "S.74" "S.66" ed altri moderni apparecchi commerciali italiani, cartina rotte, statistiche ecc.; 5. Modello grande scala trimotore "S.73" fornito dall'Italia all'Aviazione commerciale Belga; 6 e 7. materiale documentario Reparto Alta Velocità e Alta Quota; 8. Materiale illustrativo R. Accademia Aeronautica; 9. Modelli più moderni apparecchi italiani; 10. Cartina con grandi crociere collettive italiane; 11. Fotografia voli a Bruxelles di Ferrarin con Re del Belgio, della squadriglia Cassinelli, della squadriglia Balbo, della squadriglia De Barberino.

587 Si veda anche Faludi, Giacomo Eugenio, *Architetture di Eugenio Faludi*, Esperia, Milano 1939, p. 50.

588 Stiévenard, Armand, *Rapport Général*, cit., pp. 146-147: «C'est au même architecte qu'étaient dûs les plans du pavillon de l'aéronautique et de l'automobile, également placé sur un terrain accidenté, d'une surface de 850 mètres carrés environ. Le bâtiment consistait en un salle de forme singulière, projection en plan des ailes d'un avion, suivie d'une salle carrée plus basse séparée de la première par une série de pilastres. Une baie vitrée coupait

generale e sistematica improprietà e confusione terminologica, rilevata anche da Antonella Russo, secondo la quale con una certa semplificazione la critica e la stampa mescolavano i piani tematici relativi alla fotografia, agli interventi pittorici sulla fotografia, al fotomontaggio e al fotocollage⁵⁸⁹. Certo è che la commistione di tecnica e linguaggi operata in questi pannelli foto-pitto-grafici (se ne riescono a contare cinque, per quanto riguarda la parte dedicata all'aeronautica) possa aver facilmente condotto in errore i cronisti dell'epoca, ricorrendo alla semplicistica e poetica definizione di affresco; in effetti di fregio si tratta, ma nulla ha a che vedere con quello descritto nella *gare modèle* allestita da Bourgeois e dalla compagine dei “suoi” artisti.

In questo caso l'intervento sui pannelli, che effettivamente ricostruiscono una “storia” dei successi e delle innovazioni italiane in campo aeronautico, prevedevano l'inserimento di frasi, motti e slogan del “duce pilota” e interventi pittorici. A partire da quello di fronte all'idrovolante, una teoria di paracadute che sembrano simili, se non perfettamente speculari, a quello realizzato nella sala faludiana per l'Esposizione dell'Aeronautica a Milano (fig. 284); per proseguire con i due angolari che descrivono, con una stringente analogia tra il materiale esposto e quello riprodotto, un leggendario atterraggio di fortuna con il paracadute, e le avventurose spedizioni aeree, come la Trieste-Massaua, (figg. 281-281); o gli altri due, sempre angolari, relativi ai record mondiali degli apparecchi di volo e le figure dei piloti e degli aviatori che hanno portato in alto il nome della bandiera italiana del mondo (fig. 283).

les pans de mur, sur toute leur hauteur, à chaque extrémité de façade, et se raccordait à la baie horizontale vitrée, haute de 1,60 m., qui ceignait le pavillon sur tout son pourtour. Au centre de la façade principale, une tour prismatique à base quadrangulaire, haute de 25 mètres. [...] Plafonnage au ciment sur toile métallique, enduit chromolithé de teinte bleu pâle à l'extérieur, jaune à l'intérieur avec, de-ci, de-là, de grandes fresques: les conquêtes de l'aviation italienne. Pavillon très clair, très bien disposé pour l'exposition d'avions et d'automobiles, très utilitaire, à l'exception, si l'on veut, de la tour pyramidale. Mais celle-ci, une fois de plus, jouait un rôle représentatif et symbolisait la puissance».

589 Russo, Antonella, *Il fascismo in mostra*, cit., p. 50. Portando come esempio il fotomontaggio di El Lissitzky per la Mostra Internazionale della Stampa di Colonia del 1928, Russo rileva la difficoltà nella definizione di questo “genere” artistico: «Questo lavoro, che gli artisti chiamarono fregio, (e talvolta anche affresco) fotografico perché era montato in alto sulla parete al limite del soffitto, come un fregio appunto, presentava una giustapposizione di diverse immagini di soldati in marcia ripresi in primo piano, campi lunghi su brigate di allegri marinai, intercalati da numerosi ritratti di Lenin che ricorrevano dando cadenza e ritmo al fotomontaggio».

Interrogarsi sul nome del possibile autore sembra una impresa complessa, resa ancor più difficile dal carattere effimero di queste esposizioni e dalla frequente omissione dei grafici e pubblicitari che collaboravano a questo genere di allestimenti. Ma alcune lettere rinvenute presso il Ministero dell'Aeronautica, da cui risulta chiaro essere pervenuto praticamente tutto il materiale espositivo anche per il padiglione di Bruxelles, potrebbero far pensare al nome di Enzo Forlivesi Montanari, in arte Araca (Santiago del Cile, 1898-Milano, 1989)⁵⁹⁰, grafico, pittore, artista e pubblicitario, autore negli anni Trenta di molte delle pubblicità legate al campo dell'alimentazione (come il Torrone Geraci, l'Aranciata Scotti, l'Amaro Ramazzotti), delle assicurazioni (Generali) e della Snia Viscosa, altro capolavoro di Faludi all'interno della sezione italiana.

In una lettera del 22 luglio 1935 Araca in persona scriveva a Cutry informandolo che: «Ho atteso come Ella mi aveva promesso la di Lei gradita visita, al suo ritorno da Bruxelles, suppongo che le molteplici occupazioni non le hanno permesso di attuarla, mi lusingo che sarà in una prossima occasione. Spero che avrà trovato il padiglione definitivamente sistemato, e conforme ai suoi desideri. Acclusi alla presente mi permetto trasmettere delle lettere e fatture a me intestate, pervenutemi per errore, dal fotografo che ha eseguito le fotografie dell'interno del padiglione, errore certamente creato dal Comm.Italiano di Bruxelles. In conseguenza prego la cortesia della S.S. volersi compiacere di impartire ordini a chi di dovere per la loro liquidazione»⁵⁹¹. In seguito a questa testimonianza di Araca, in una lettera del 27 luglio del 1935 Cutry scriveva al Commissariato generale italiano di stanza in Belgio affermando: «Tramite pittore Araca mi è pervenuta l'unita fattura e carteggio relativo. Le fotografie in numero di 8 ed in tre copie sono state eseguite

590 Dopo un primo spostamento nella capitale francese intorno alla metà degli anni Venti, passò in Italia dove fu costretto, per motivi di *copyright*, a usare lo pseudonimo Araca, legando il suo nome ai manifesti per la Fiera di Milano e Laros (1930), Padova e Bari (1931).

591 MDA, fascicolo n° 276, Lettera dattiloscritta di Araca a Francesco Cutry, Milano, 22 luglio 1935.

d'ordine mio e, s'intende, per conto di codesto Commissariato; una copia di dette fotografie è stata da me a suo tempo consegnata al Dott. Mainoni»⁵⁹².

Le fotografie allegate purtroppo non si sono conservate nella documentazione cui si fa riferimento, e potrebbero essere ascrivibili a quelle realizzate per il Catalogo generale dell'Italia all'Esposizione di Bruxelles; ma ciò che è più importante è la testimonianza scritta di Araca, che potrebbe fornire una traccia sicura per l'attribuzione dei pannelli realizzati all'interno del padiglione. Visto che il pittore, per sua stessa ammissione, non aveva realizzato le fotografie, e che interrogava Cutry sulla riuscita definitiva del padiglione, sicuramente era stato coinvolto nella decorazione, dal marcato accento pittorico e dall'accentuato grafismo, lontanissimo dallo stile di Parisio visto nel padiglione della Navigazione e ancor più da quello accademico visto nella *gare* di Bourgeois.

Allo stand dell'Automobile⁵⁹³, d'«allure très moderne»⁵⁹⁴, parafrasando il commento riferito al padiglione omonimo realizzato dalla nazione ospitante, era stato dedicato uno spazio più piccolo, ma non per questo meno interessante⁵⁹⁵; presentava, in fondo alla sala, un pannello totalmente pittorico,

592 MDA, fascicolo n° 276, Fotografie eseguite al padiglione aeronautico di Bruxelles 1935, lettera di Francesco Cutry al Commissariato generale, 27 luglio 1935.

593 Si legga anche Acutis, Giovanni, *Ali, macchine e primati*, in *La partecipazione dell'Italia*, cit., pp. 78-80: «L'Aeronautica italiana, nel dodicesimo annuale della sua costituzione, anno XIII E.F., presentandosi all'Esposizione di Bruxelles con i primati mondiali di velocità, altezza e distanza conquistati per opera dei suoi tecnici e dei suoi magnifici piloti non poteva dare contributo migliore al progresso del nuovo mezzo che, realizzando l'umana millenaria aspirazione, divora oggi le distanze e risale lo spazio stratosferico alla conquista di sempre più lontane mete e sempre più ampi orizzonti. Il bolide rosso di Agello, dominante nell'ampia sala del padiglione aeronautico di Bruxelles col suo cuore di acciaio temprato, sta a testimoniare le possibilità della nostra stirpe: l'uomo la macchina, la potenza la volontà, con l'urlo del 3000 HP, saettati nell'azzurro, hanno intonato il canto della vittoria che è vittoria italiana e fascista».

594 Stiévenard, Armand, *Rapport Général*, cit., pp. 95-96. Realizzato dall'architetto Henry Profiter, il padiglione belga dell'Automobile era situato lungo il Boulevard du Centenaire e l'Avenue Charlotte, di fronte al Grand Palais, e presentava al suo interno vetrate eseguite da Walther Vosch et Jean Timmermans su cartoni di Mark F. Severin e un bassorilievo di War van Asten.

595 Acutis, Giovanni, *Ali, macchine e primati*, in *La partecipazione dell'Italia*, cit., p. 81: «L'industria italiana dell'automobile, presente nel nome della Patria all'Esposizione di Bruxelles, ha voluto riaffermare di fronte al pubblico di visitatori delle più diverse nazionalità, la perfezione della sua tecnica costruttiva e la solidità della sua organizzazione produttiva che, ancora oggi, malgrado le vecchie e nuove barriere ostacolanti il commercio d'esportazione, rendono i propri prodotti ricercati ed ammirati in tutto il mondo. [...] A Bruxelles venne esposta soltanto una piccola gamma degli autoveicoli prodotti in Italia e precisamente alcuni tipi di autovetture delle più note fabbriche italiane: Fiat, Lancia, Alfa

ascrivibile, nella conduzione del tratto deciso e vibratile, allo stesso autore degli interventi precedenti (fig. 285). La riproduzione di macchine in corsa, in un chiarissimo turbinio dello sfrecciare delle fiammanti automobili, è restituito con un volatile segno che restituisce l'idea di dinamismo e di movimento. L'estrema, quasi infantile, stilizzazione degli alberi e delle montagne che segnano il percorso a slalom delle automobili, contribuisce a creare l'effetto complessivo di grande *appeal* pubblicitario, per il quale ragionevolmente si potrebbe, anche in questo caso, pronunciare il nome di Araca (figg. 286-288). Ciò che resta nelle immagini e nei ricordi di questi sognanti padiglioni, sospesi tra mare, terra e cielo, è la complessiva, seppur differente, modalità espositivo-pubblicitaria che celava, nel programma propagandistico del fascismo, la volontà di presentarsi al grande pubblico e alla platea internazionale con un aspetto più modernamente sentito e che, in strutture pur sponsorizzate da Enti e Istituzioni pubbliche e private afferenti al regime, riuscivano a trovare una modalità di azione ed espressione più libere che sicuramente la condizione effimera delle esposizioni, e ancor più la straordinaria frammentazione della sezione italiana in Belgio, avevano favorito grandemente.

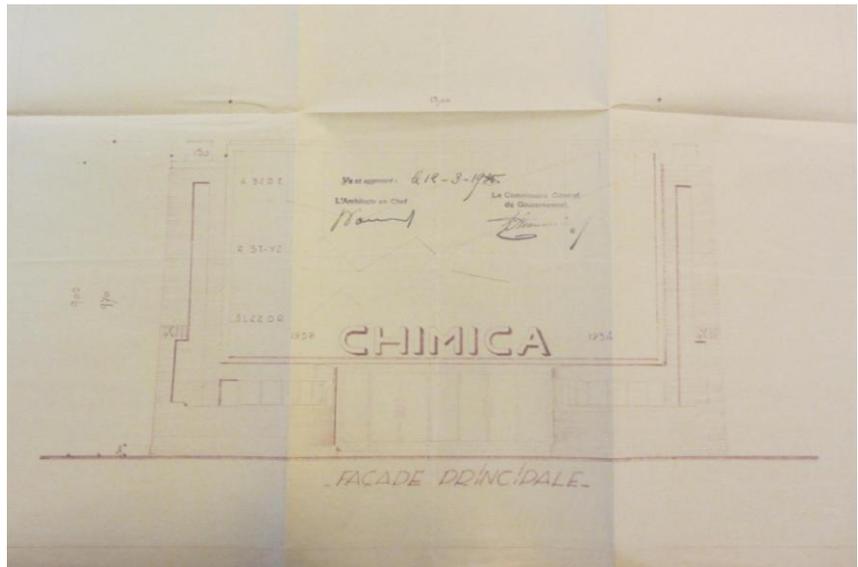
Romeo, tutte però significative e tutte gloriose per successi industriali, sportivi, turistici, utilitari. Piccola gamma e, quindi, piccolo quadro della vasta capacità dell'industria italiana. Il quadro completo si può avere soltanto aggiungendo alla serie delle autovetture esposte, la più grande serie degli autocarri di piccola e grande portata, degli autobus per tutti i servizi, dei trattori agricoli e stradali ed infine tutti gli autoveicoli speciali per l'Esercito, destinati a potenziare la difesa della Nazione».



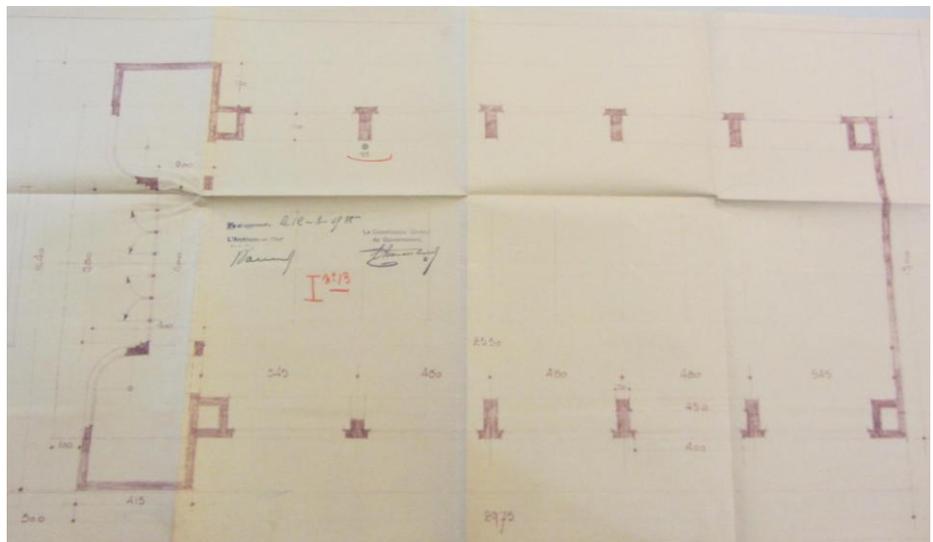
223. Ettore Rossi, Padiglione della Chimica all'Exposition Universelle et Internationale, Bruxelles 1935, fotografia Istituto Luce



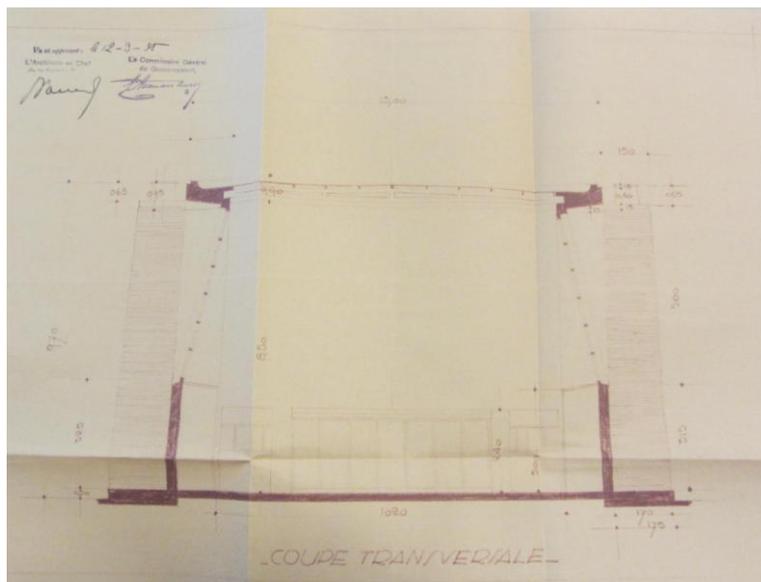
224. Ettore Rossi, Padiglione delle Chimica (dx) e Padiglione dell'Ottica (sx), in La partecipazione dell'Italia, 1935, tavola a colori



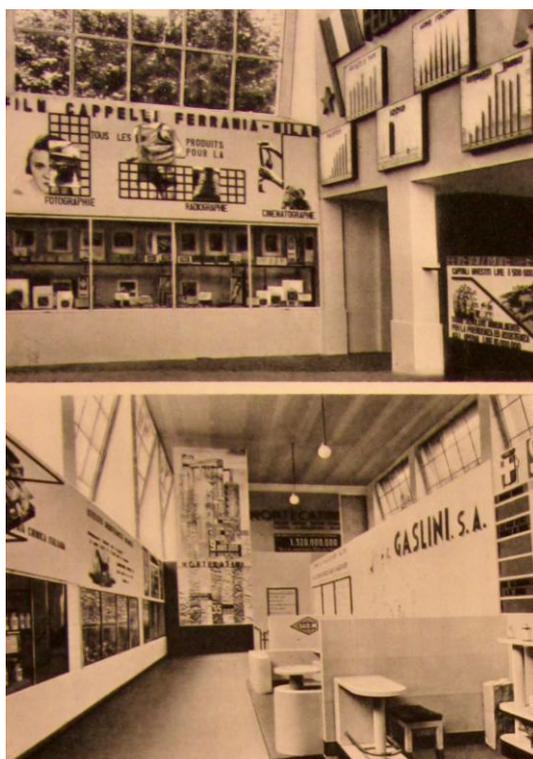
225. Ettore Rossi, Padiglione della Chimica, AGR, Bruxelles, Liasse 201, Chemise Italie, 12-3-1935, Façade principale



226. Ettore Rossi, Padiglione della Chimica, AGR, Bruxelles, Liasse 201, Chemise Italie, pianta (datata 12-3-1935)



227. Ettore Rossi, Padiglione della Chimica, AGR, Bruxelles, Liasse 201, Chemise Italic, sezione et coupe transversale (datata 12-3-1935)



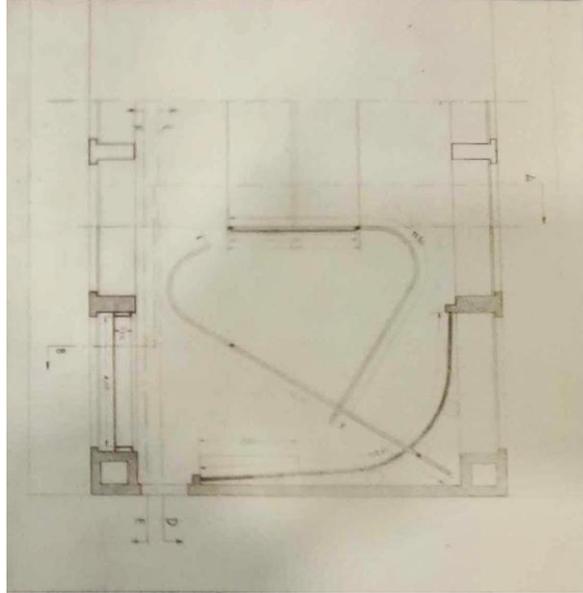
228. Ettore Rossi, Alcuni ambienti del Padiglione della Chimica, in La partecipazione dell'Italia, 1935, p. 58



229. Ettore Rossi, Padiglione della Chimica, un particolare della sala verso lo stand Montecatini, in *La partecipazione dell'Italia*, 1935, p. 58



230. Luciano Baldessari, Ettore Rossi, Padiglione della Chimica, stand Montecatini, MART, Rovereto, Fondo Luciano Baldessari, BAL.III.22.13



**231. Luciano Baldessari, progetto di allestimento (modificato?)
dello stand Montecatini nel padiglione della Chimica,
MART, Fondo Luciano Baldessari, Bal.III.22.10**



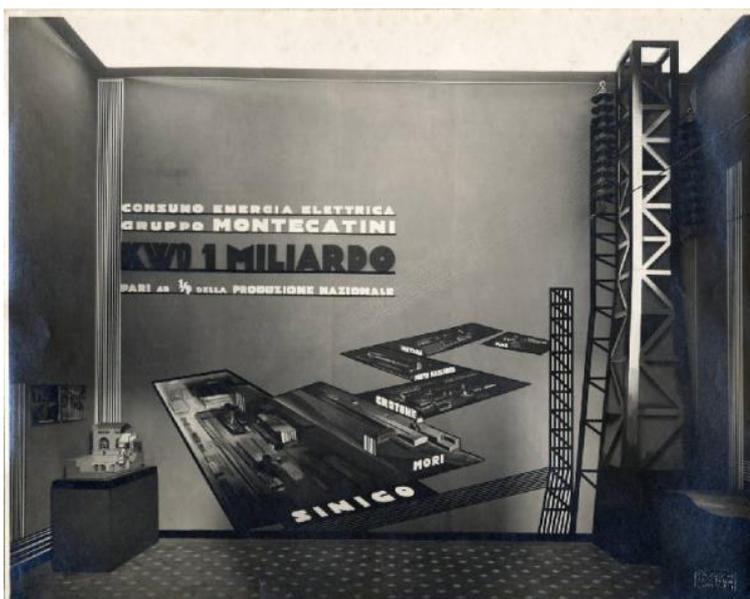
**232. Luciano Baldessari e Marcello Nizzoli, Padiglione della Chimica,
stand Montecatini, MART, Rovereto, Fondo Baldessari, BAL.III.22.12**



233. Marcello Nizzoli, Allestimento della Sala dinamite Nobel S.A., Padiglione Montecatini, Fiera Campionaria di Milano, 1936, Stabilimento Fototecnico Crimella, Milano



234. Attribuito a Marcello Nizzoli, Allestimento del Padiglione Montecatini, Fiera Campionaria di Milano, 1935, fotografo Vincenzo Aragozzini



235. Marcello Nizzoli, Allestimento Padiglione Montecatini, Fiera Campionaria di Milano, 1935, Stabilimento Fototecnico Crimella?, Milano



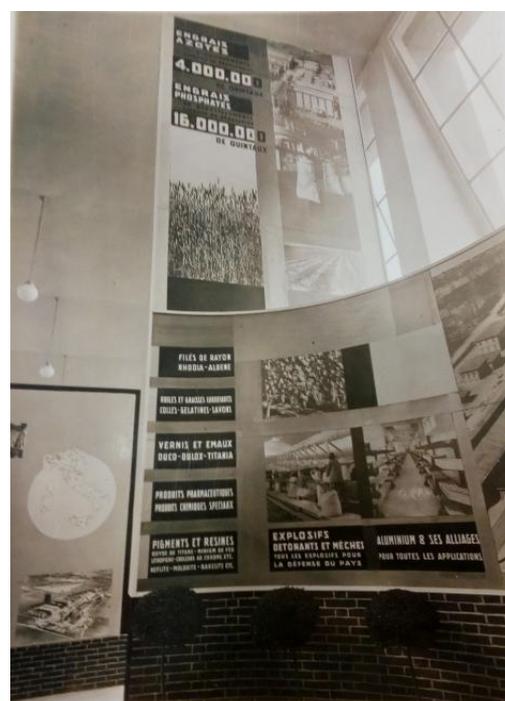
236. Marcello Nizzoli?, Allestimento della Sala Montecatini, Fiera di Lipsia, 1936, Fotografia di autore anonimo (ma Lipsia, 1936)



237. Luciano Baldessari, Marcello Nizzoli, Lucio Fontana, particolare dell'allestimento della Sala Montecatini, Exposition Universelle et Internationale, Bruxelles 1935, MART, Rovereto, Fondo Luciano Baldessari, BAL.III.22.10 si noti in alto a sinistra il particolare delle due contadine



238. Luciano Baldessari, Marcello Nizzoli, Lucio Fontana, particolare dell'allestimento della Sala Montecatini, Lombardia Beni Culturali, fotografo anonimo



239. Luciano Baldessari, Marcello Nizzoli, Lucio Fontana, particolare dell'allestimento della Sala Montecatini, MART, Fondo Luciano Baldessari, Bal.III.22.11



240. Marcello Nizzoli, Giacinto Mondaini, Allestimento e decorazione dello stand Montecatini, Sala prodotti chimici per l'agricoltura alla XXII Fiera Campionaria di Milano, 1941
Stabilimento Fototecnico Crimella, gelatina al bromuro d'argento/carta, Milano



241. Lucio Fontana, particolare del bassorilievo in terracotta, 1935, Fondazione Lucio Fontana
35SC01



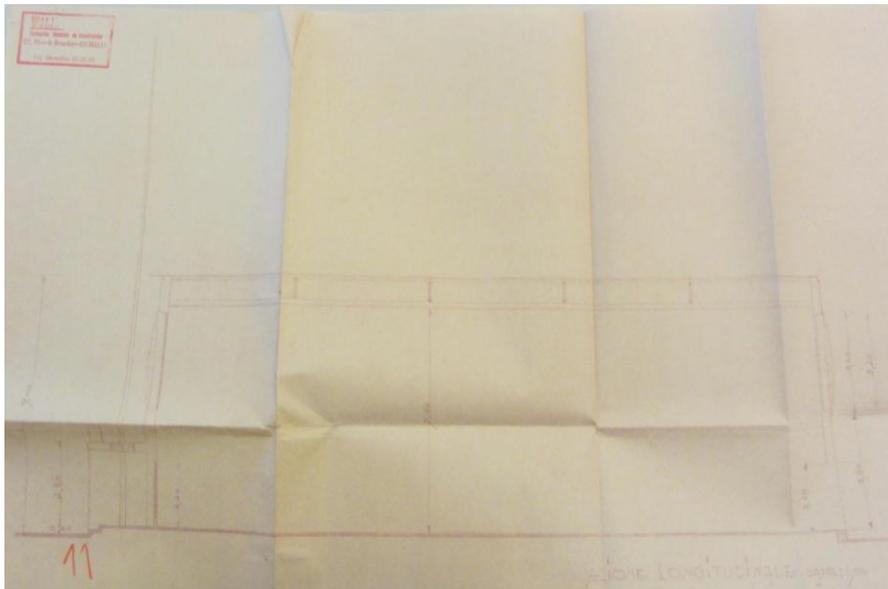
242. Marcello Nizzoli, Manifesto per la XX Fiera Campionaria di Milano, 1931



**243. Ettore Rossi, Padiglione dell'Ottica
all'Exposition Universelle et Internationale, Bruxelles 1935
fotografia Istituto Luce**



244. Ettore Rossi, Padiglione dell'Ottica, AGR, Bruxelles, Liasse 201, Chemise Italie, prospetto



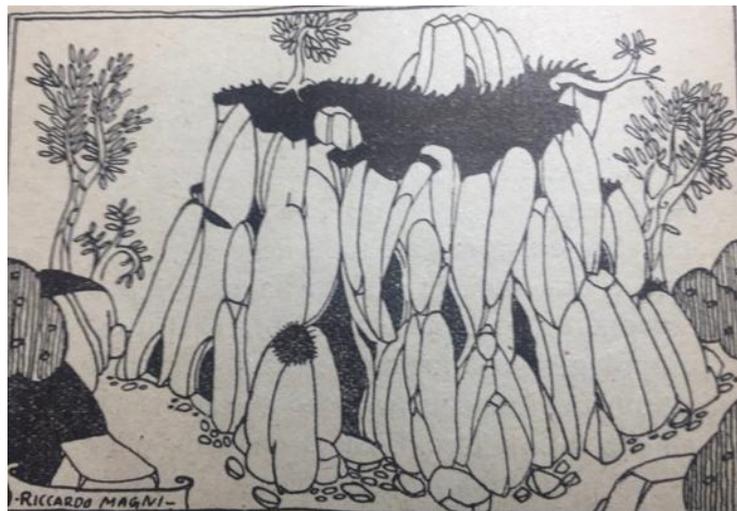
245. Ettore Rossi, Padiglione dell'Ottica, AGR, Bruxelles, Liasse 201, Chemise Italie, sezione longitudinale



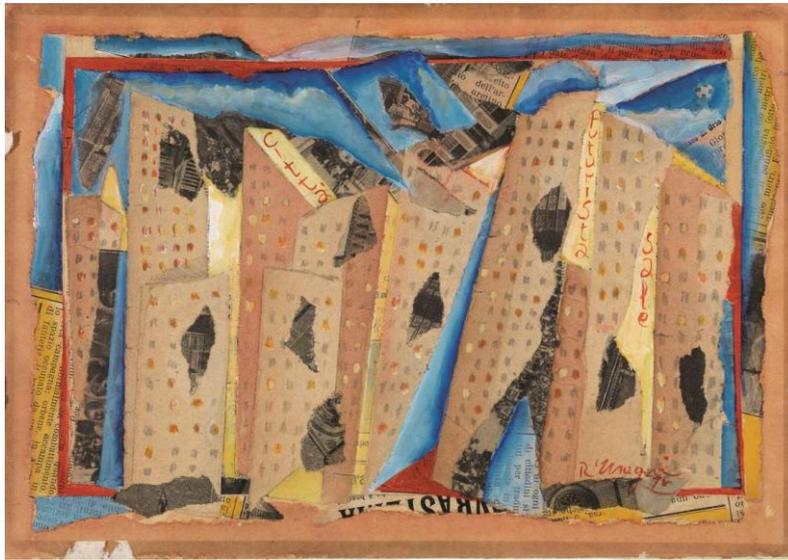
246. Ettore Rossi, Padiglione dell'Ottica, AGR, Bruxelles, Liasse 201, Chemise Italie, dettaglio dello spettro solare, rapp. 1:20



247. Ettore Rossi, Padiglione dell'Optica, alcuni particolari dell'interno in *La partecipazione dell'Italia*, 1935, p. 76. Le decorazioni sono attribuite a Riccardo Magni



248. Riccardo Magni, incisione realizzata per *Le novelle dell'Argenta*, 1924



249. Riccardo Magni, *La città futurista sale*, 1935?, tecnica mista, ubicazione ignota



250. Riccardo Magni, *Vento sulla città futurista*, seconda metà degli anni Trenta, ubicazione ignota



251. Alphonse Barrez, Padiglione della Fotogrammetria, fotografia Istituto Luce



252. Alphonse Barrez, Pavillon de la Photogrammétrie, AGR, Bruxelles, Liasse 201, Chemise Italie, façade principale, coupe verticale, échelle: 0,02 PM



253. Alphonse Barrez, Pavillon de la Photogrammétrie, AGR, Bruxelles, Liasse 201, Chemise Italie, façade principale, coupe verticale, échelle: 0,02 PM



254. Alphonse Barrez, padiglione della Fotogrammetria, in La partecipazione dell'Italia, 1935, p. 76. Probabile decorazione di Riccardo Magni.



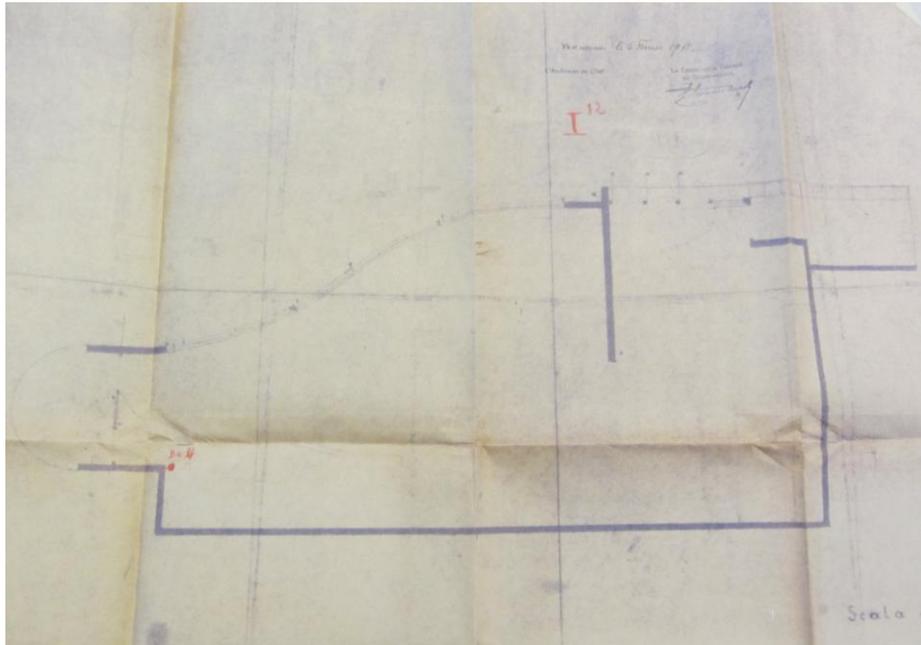
254 a,b. La Valle Alpina e la Torre Innocenti, in *La partecipazione dell'Italia*, 1935, Tavola fuori testo.



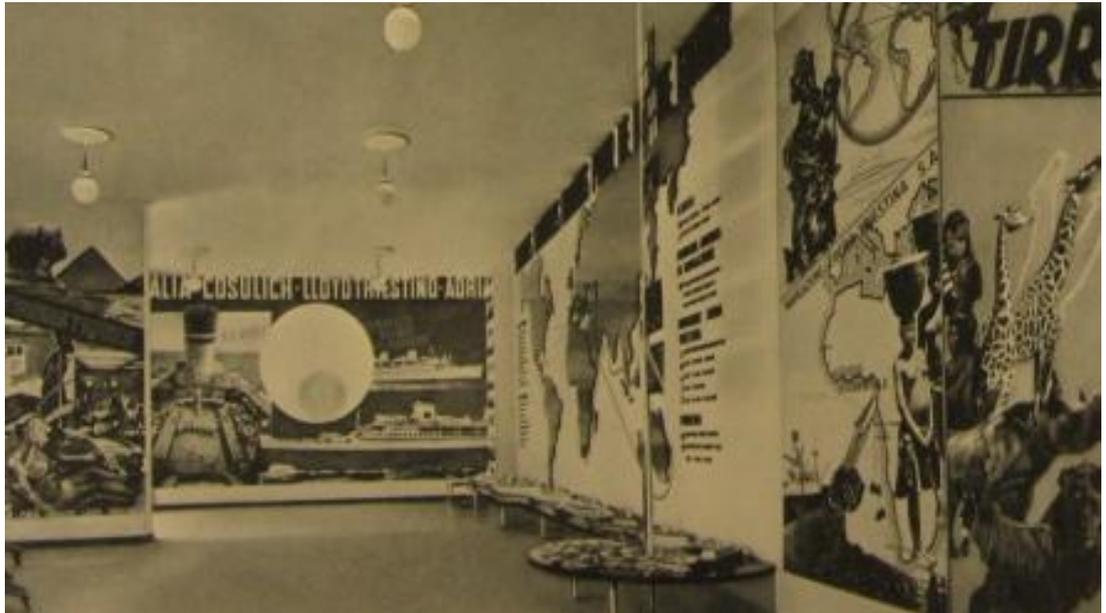
255. Giulio Zappa, padiglione della Navigazione all'Exposition di Bruxelles 1935, particolare dell'ingresso, fotografia Istituto Luce



256. Giulio Zappa, Padiglione della Navigazione, in AGR, Bruxelles, Liasse 201, 6 février 1935



257. Giulio Zappa, Padiglione della Navigazione, in AGR, Bruxelles, Liasse 201, 6 février 1935, pianta e sistemazione dell'interno, scala 1:50



258. Giulio Zappa, Padiglione della Navigazione, interno, in La partecipazione dell'Italia, 1935, p. 56



259. Giulio Zappa, Luigi Vietti, Arredamento di un soggiorno di un'abitazione privata, 1935, in Cevini Paolo, Da Labò a Daneri, 1989, p. 68



259a. Giulio Zappa, Luigi Vietti, Allestimento alla V Triennale di Milano, 1933, in Archivio Fotografico della Triennale, TRN.V.25.1938



260. Giulio Parisio, pannelli fotografici retroilluminati per la V Fiera del Levante 1934, interno del padiglione Acquedotto Pugliese, lastra al bromuro d'argento, in Giulio Parisio fotografo-artista, pp. 110-111

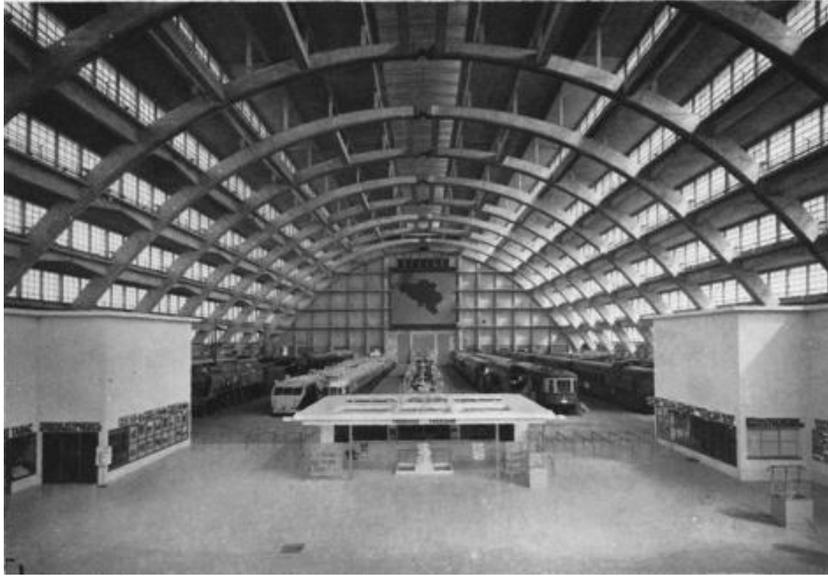


261. Giulio Parisio, fotografie d'interno del Padiglione di Navigazione, scattate probabilmente il giorno dell'inaugurazione della sezione italiana, Courtesy Stefano Fittipaldi, Archivio Parisio, Napoli-Lecce.

In senso orario: PRS935B12.031.010/ 07/09/08



261a. Giulio Parisio, fotografia d'interno del Padiglione di Navigazione, Courtesy Stefano Fittipaldi, Archivio Parisio, Napoli-Lecce, PRS935B12.031.013



262. Victor Bourgeois, La gare modèle (Salle des pas perdus), Exposition de Bruxelles 1935, visione globale dell'interno, tratta dal Livre d'Or, photographie E. Sergysels



263. Anto Carte, Vitraux ec cours de réalisation pour la gare modèle, AAM, fichier Victor Bourgeois 1934, photographie Willy Kessels? (WK 378)



264-265. Visione complessiva della gare modèle verso il cinema e , AAM, fichier Victor Bourgeois 1934, photographie (auteur inconnu)



265a. Visione complessiva della gare modèle verso il cinema e , AAM, fichier Victor Bourgeois 1934, photographie (auteur inconnu)



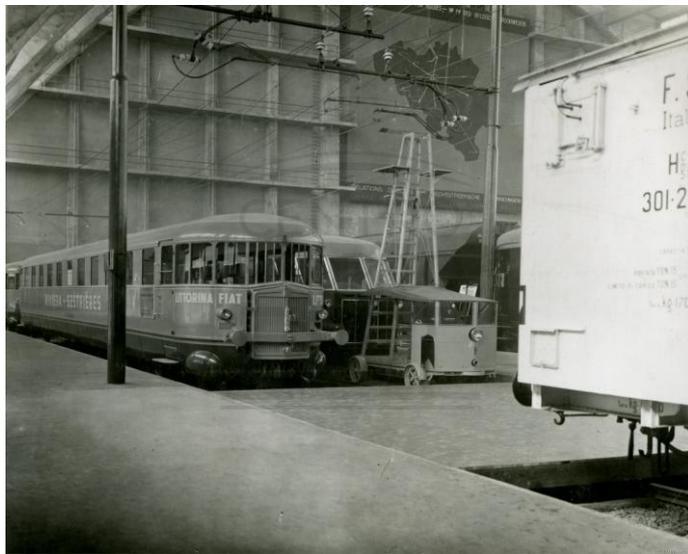
266. AGR, Liasse 106, Les gares modernes americaines,
The Cincinnati Union Terminal, Ohio, 1933



267. AGR, Liasse 106, Les gares modernes americaines,
The Cincinnati Union Terminal, Ohio, 1933



268-269. I treni italiani nella Gare Modèle, Centro Archivio Storico Fiat, Torino



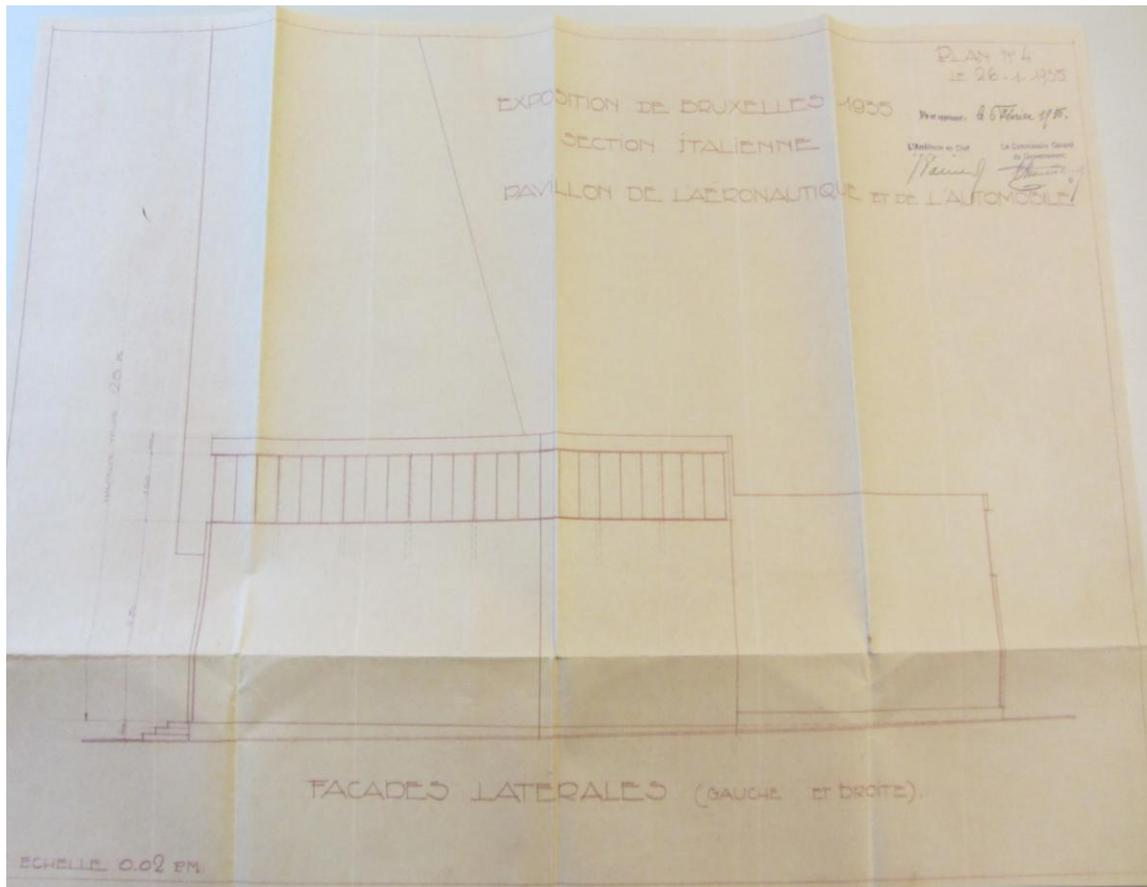
270. I treni italiani alla Gare Modèle, Centro Archivio Storico Fiat, Torino



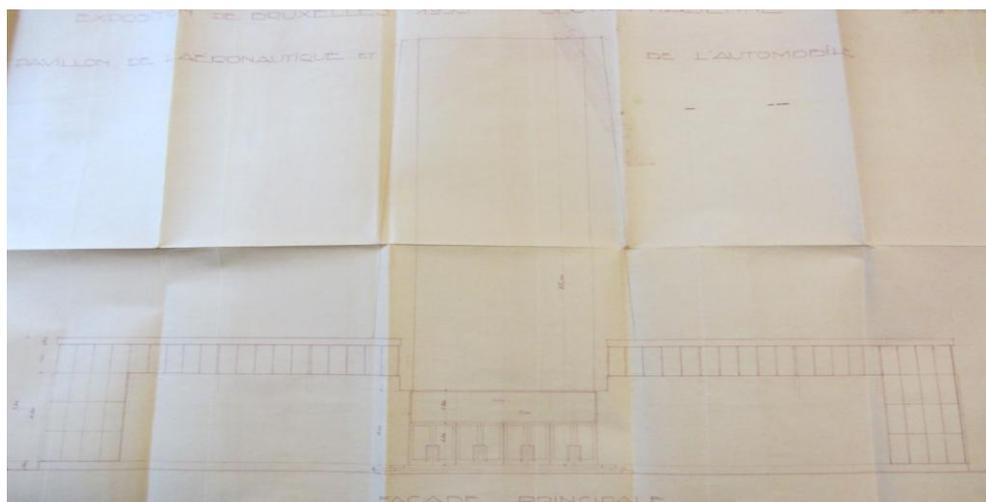
271. Adalberto Libera, Mario De Renzi, Padiglione italiano all'Esposizione di Chicago 1933, fotografia del maquette, Accademia di San Luca, Roma, fondo Mario De Renzi, DR34.01



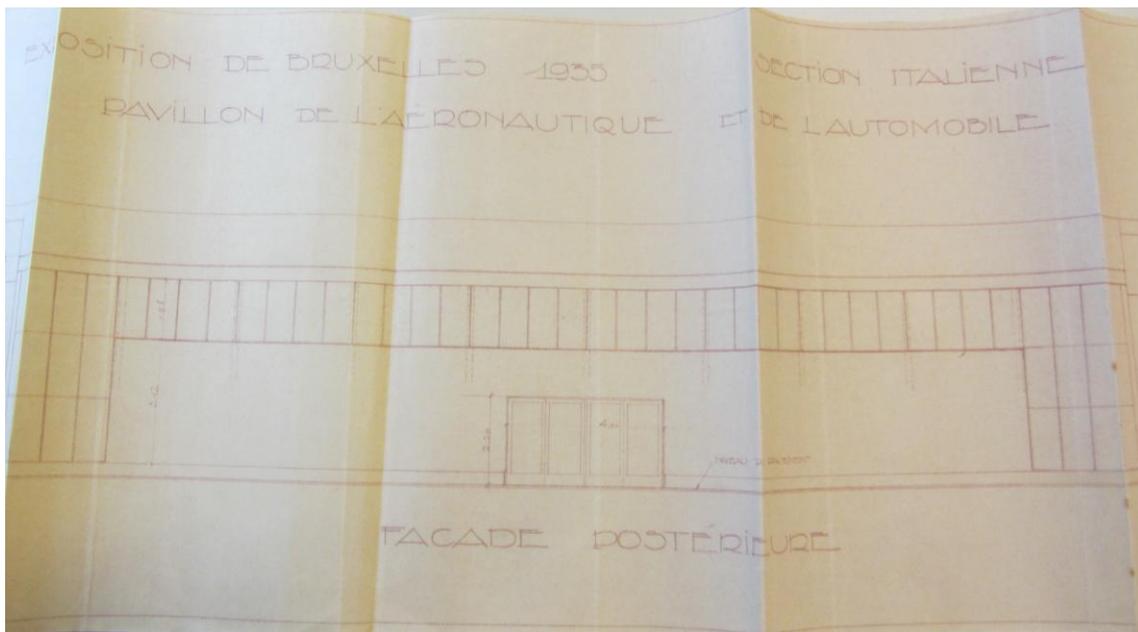
272. Eugenio Faludi, Padiglione dell'Aeronautica-Automobile all'Exposition de Bruxelles 1935, in Architetture di Eugenio Faludi, 1939, p. 51



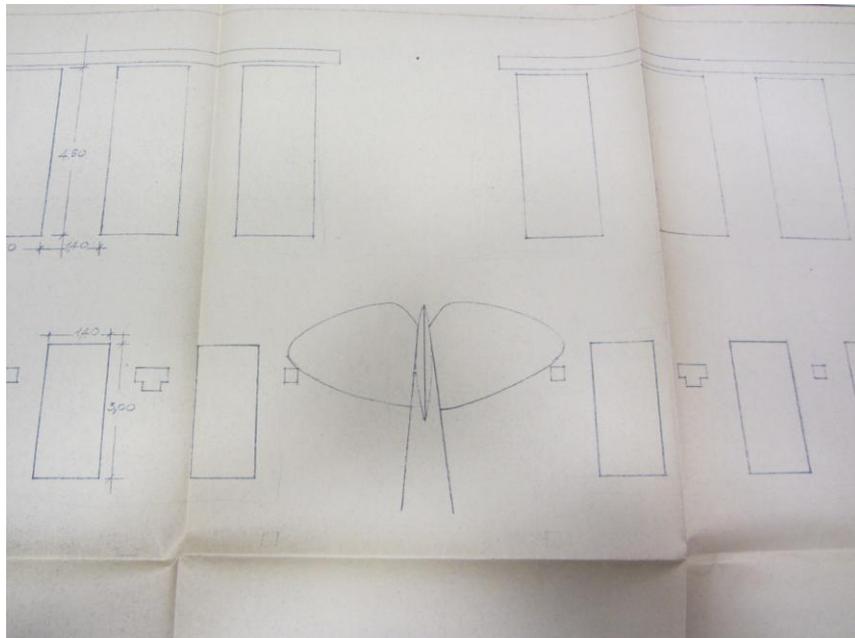
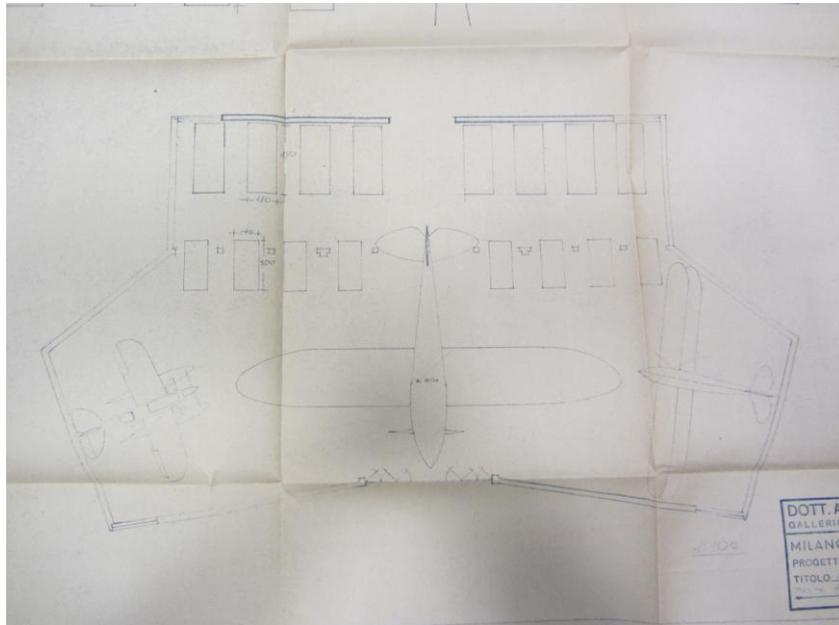
273. Eugenio Faludi, Pavillon de l'Aéronautique, façades latérales, in AGR, Liasse 201, Chemise Italie (approuvé le 26-1-35)



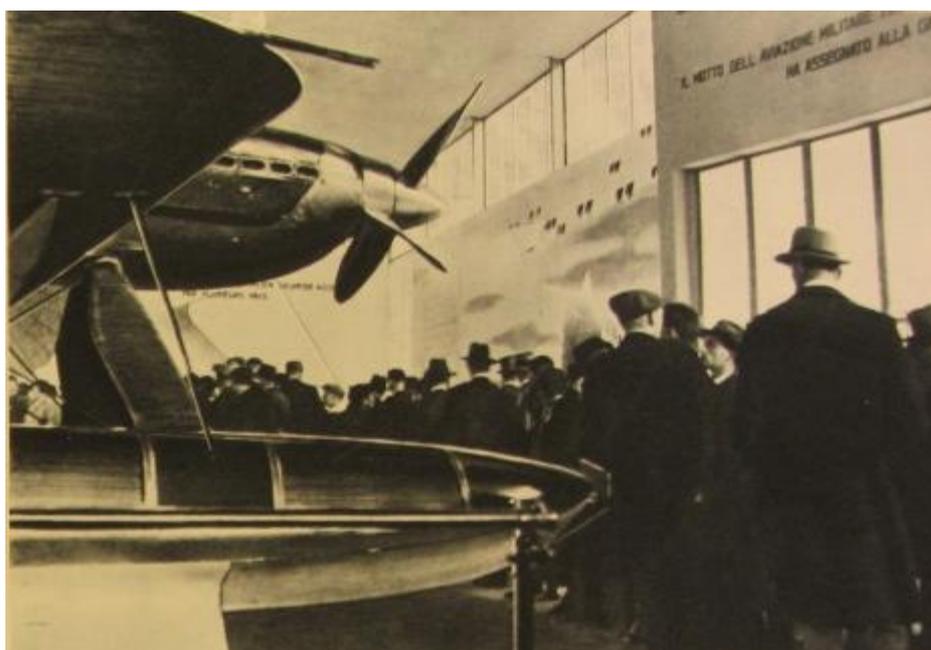
274-275. AGR, Liasse 201, Chemise Italie, Le Pavillon de l'Aéronautique et de l'Automobile, façade principale (in alto), façade postérieure (in basso)



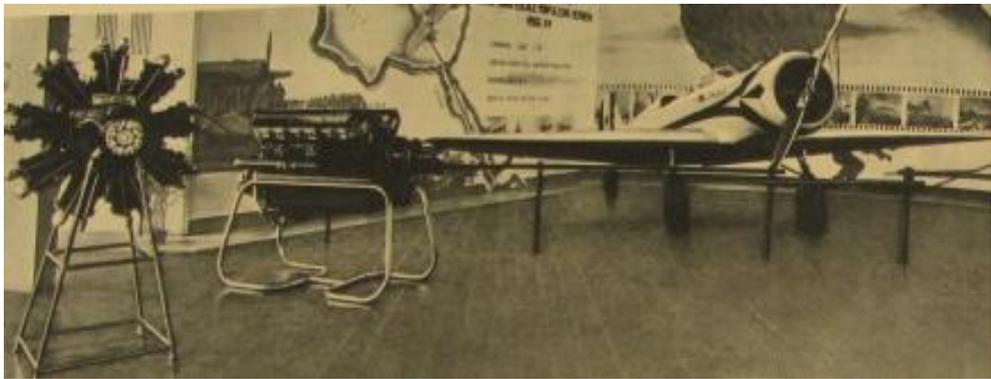
276. AGR, Liasse 201, Chemise Italie, Le Pavillon de l'Aéronautique et de l'Automobile, façade principale (in alto), façade postérieure (in basso)



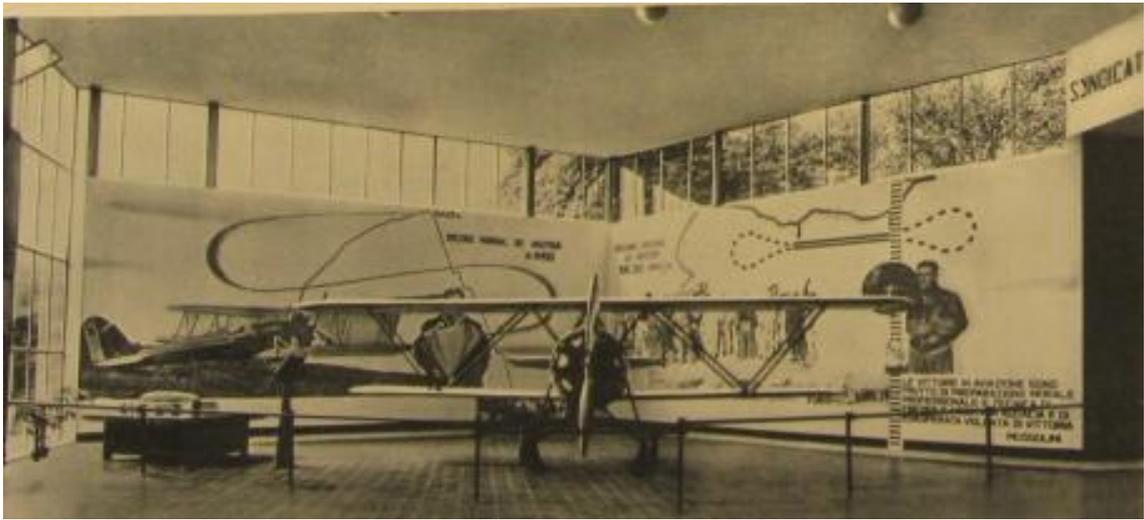
277-278. Eugenio Faludi, Disposizione interna del Padiglione dell'Aeronautica e dell'Automobile, Ministero dell'Aeronautica, Roma, fasc. 296



279-280. L'interno del Padiglione dell'Aeronautica e dell'Automobile, in *La partecipazione dell'Italia, 1935*, pp. 78-79 (in alto, sezione centrale; in basso, parete all'idrovolante)



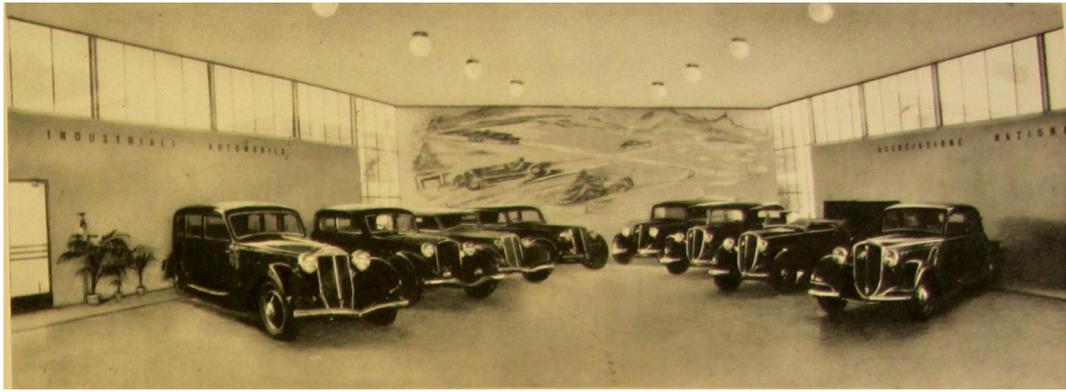
281-282. L'interno del Padiglione dell'Aeronautica e dell'Automobile, in *La partecipazione dell'Italia, 1935*, p. 80, particolare delle decorazioni (da destra verso sinistra)



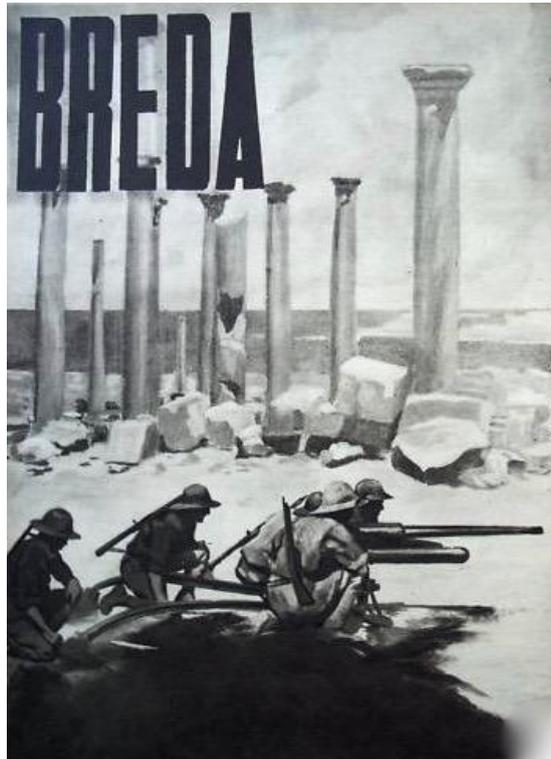
283. L'interno del Padiglione dell'Aeronautica e dell'Automobile, in *La partecipazione dell'Italia, 1935*, p. 80, particolare delle decorazioni (da destra verso sinistra)



284. *Araca?*, Sala dei paracadute e mezzi di sicurezza alla Mostra Azzurra (allestita da Faludi), Milano 1934, in Orietta Lanzarini, 2016 p. 785. Si noti la straordinaria somiglianza con il fotomontaggio-diorama brussellese



285. Eugenio Faludi, Sala dell'Automobile all'interno del Padiglione dell'Aeronautica, in *La partecipazione dell'Italia*, 1935, p. 80. Pannello pittorico di Araca?



286. Attribuito ad Araca, *Composizione*, Breda, 1942