

Immagini e forme del potere

Arte, critica e istituzioni in Italia fra le due guerre

a cura di
Davide Lacagnina


edizioni/passaggio



ACCADEMIA DI BELLE ARTI PALERMO

Ministero dell'Istruzione dell'Università e della Ricerca - Alta Formazione Artistica e Musicale

Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca
Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica
Accademia di Belle Arti di Palermo

Con il patrocinio di

Università degli Studi di Siena
Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici

Università degli Studi di Palermo
Dipartimento di Studi culturali

Archivio Crispolti Arte Contemporanea, Roma

Comitato scientifico

Massimo Bignardi, Emily Braun, Michele Cometa, Enrico Crispolti, Gabriella De Marco, Umberto De Paola, Maria Concetta Di Natale, Luciana Giunta, Davide Lacagnina, Ara H. Merjian, Sileno Salvagnini, Emilia Valenza.

© edizioni di passaggio, 2011

edizioni di passaggio

via Principe di Granatelli, 36 - 90139 Palermo
tel./fax +39 091 583368

www.edizionidipassaggio.it
info@edizionidipassaggio.it

ISBN: 978-88-97298-06-9

Progetto grafico

Davide Li Vecchi

Immagini e forme del potere : arte, critica e istituzioni in Italia fra le due guerre / a cura di Davide Lacagnina.
- Palermo : Edizioni di passaggio, 2011.

(Le flâneur)

ISBN 978-88-997298-06-9

1. Arte - Italia - 1920-1945. I. Lacagnina, Davide <1978->.
709.450915 CDD-22 SBN Pal0238388

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"

Ringraziamenti

Ringrazio in prima battuta il Direttore, il Consiglio e i colleghi dell'Accademia di Belle Arti di Palermo per il sostegno che hanno assicurato al progetto di questa pubblicazione. Un ringraziamento va segnatamente ai colleghi storici dell'arte, per la generosità umana e intellettuale di un dialogo sempre molto stimolante, e soprattutto ai professori Giulia Ingarao, Toni Romanelli ed Emilia Valenza, per la loro disponibilità nell'organizzazione del seminario su Pippo Rizzo da cui questo libro prende le mosse.

Al Presidente, al Direttore amministrativo e a tutto il personale dell'amministrazione sono debitore di una sollecitudine e di una professionalità impeccabili nell'istruire tutto quanto è stato necessario al risultato che qui si presenta. Desidero esprimere uno speciale ringraziamento alla dottoressa Ornella Privitera e al dottore Angelo Gambino, per la gentile premura con cui hanno seguito e contribuito a risolvere i passaggi più "spinosi" del progetto. Allo stesso modo le signore Maria Blandi, Marisa Cirrotta, Marianna Mistretta e il dottore Alessandro Evola sono stati d'aiuto prezioso nelle diverse fasi di realizzazione dell'opera.

Sono molto grato ai direttori delle istituzioni che hanno garantito il loro patrocinio all'iniziativa della pubblicazione, sotto il profilo scientifico ma anche, e soprattutto, umano e culturale: al professore Massimo Bignardi, direttore della Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici dell'Università degli Studi di Siena, alla professoressa Maria Concetta Di Natale, direttore del Dipartimento di Studi culturali dell'Università degli Studi di Palermo, e al professore Enrico Cripsolti, per la disponibilità del suo archivio e la generosità dei suoi sempre preziosi insegnamenti.

Allo stesso modo sono profondamente riconoscente ai membri del comitato scientifico e agli autori dei saggi contenuti nel volume per la qualità dei loro contributi, per la fiducia accordatami e per l'impegno cui sono stati da me "costretti" in pochissimo tempo. Ancora, esprimo sincera gratitudine ai professori Emily Braun del Graduate Center della City University of New York, Ara H. Merjian della New York University e Sileno Salvagnini dell'Accademia di Belle Arti di Venezia per l'interesse manifestato nei confronti del progetto del libro, sostenendone l'impianto scientifico e i risultati.

Devo dei ringraziamenti speciali: alla professoressa Teresa Pugliatti, riferimento costante del mio lavoro, per la sua sempre benevola e solidale presenza; al dottore Ruggero Vasari, per la straordinaria cortesia con cui si è reso disponibile nei miei riguardi; all'architetto Jacopo Gardella, per la gentile concessione dei materiali custoditi presso l'Archivio Studio Gardella di Milano pubblicati nel saggio di Gianluca Burgio; ad Alessandro Mancuso, per il suo sempre puntuale lavoro e la sollecitudine con cui si è adoperato nei confronti delle mie richieste; a Gaia Colombo, per l'amichevole disponibilità; a Tania e a Sally per il loro affetto e il loro incrollabile supporto.

Alla signora Alba Rizzo Amorello, figlia di Pippo Rizzo e preziosa interlocutrice anche di questo volume, dedico da ultimo un affettuoso pensiero, per l'amorevole impegno e per il rigore intellettuale con cui tiene vive la memoria e l'eredità del padre, in tempi sempre più smermerati e indifferenti.

D.L.

INDICE

Introduzione <i>di Davide Lacagnina</i>	11
Le mostre “sindacali” in Italia, fra le due guerre <i>di Enrico Crispolti</i>	19
Mussolini e l’uso pubblico della storia: dalle demolizioni nel centro storico di Roma al complesso dell’E42 <i>di Gabriella De Marco</i>	33
L’Italia della “vita reale” nella pittura degli eredi della Brücke <i>di Massimo Bignardi</i>	49
Il teatro futurista fra le due guerre <i>di Günter Berghaus</i>	61
Palermo, 1942: una mostra al Teatro Massimo e la politica culturale di Giuseppe Bottai <i>di Sergio Troisi</i>	87
Politica, ideologia, militanza: Pippo Rizzo, critico d’arte e uomo delle istituzioni <i>di Davide Lacagnina</i>	97
Tra ufficialità e censura: Corrado Cagli, 1937-1940 <i>di Raffaele Bedarida</i>	123
«Pittura, poesia e un po’ di strada». Cultura visiva di Ungaretti alle soglie di una nuova stagione <i>di Lorenzo Giusti</i>	135
Donne artiste e associazionismo in Sicilia negli anni Trenta <i>di Anna Maria Ruta</i>	145
Architetture per la salute in Italia e in Spagna. Storia di due edifici <i>di Gianluca Burgio</i>	157
Indice dei nomi	168

Mussolini e l'uso pubblico della storia: dalle demolizioni nel centro storico di Roma al complesso dell'E42

Gabriella De Marco

Questo scritto è il frutto di alcune riflessioni maturate a margine di due corsi da me tenuti all'Università di Palermo e di un incontro a cui ho partecipato nell'ambito della Scuola di Dottorato in Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo dell'Ateneo di Padova.

Sia il ciclo di lezioni palermitane sia l'intervento al Dottorato, pur con modalità e con livelli di approfondimento diversi, intendevano affrontare, fondamentalmente, il tema della trasformazione urbanistica e architettonica a cui fu sottoposta Roma nel corso del Novecento. Non a caso, infatti, il corso palermitano svolto nel 2007 procedeva dall'analisi condotta sugli interventi di urbanistica e architettura attuati a Roma dagli anni del fascismo sino al tempo della giunta comunale guidata da Walter Veltroni.

Arte e committenza, quindi: l'intento era quello di occuparsi di arti visive, architettura, urbanistica, paesaggio e archeologia.

Nel procedere, in particolare, il rapporto tra pianificazione urbanistica contemporanea e le preesistenze archeologiche, con particolare riferimento all'archeologia classica e cristiana, si è rivelato sempre più stringente, se non ineludibile, e ciò non solo per quanto riguarda le attuali esigenze della capitale ma, soprattutto, per quanto concerne una nuova e originale possibilità di lettura di alcuni segni incisivi attuati da Benito Mussolini nel tessuto cittadino romano a partire dalla fine degli anni Venti del Novecento.

Ne è emersa, così, con caratteri sempre più consistenti, un'idea della città dove ha preso forma, attraverso strategie più o meno mirate, l'immagine della politica e del potere. Città che, parafrasando le raffinate riflessioni di Paul Ricoeur, offre al confronto epoche differenti fornendo allo sguardo una storia sedimentata dai gusti e dalle forme culturali¹.

Queste le premesse: qui affronto, invece, un aspetto storiografico più circoscritto che riguarda la strategia politica perseguita da Mussolini con l'ausilio dell'urbanistica. Non proporrò, dunque, né un'ennesima rilettura degli edifici e dei cicli decorativi realizzati nell'Urbe in quegli anni, e in particolare all'interno del cantiere dell'E42, rinviando, per questo, ai contributi già esistenti di storici, urbanisti e storici dell'arte, né una disamina dettagliata delle demolizioni attuate nel centro storico di Roma: cercherò, invece, di offrire un contributo alla riflessione, attualmente in corso, sul rapporto tra arte, architettura e politica.

Pur dando per scontata, quindi, la fondamentale bibliografia sul fascismo e sulla cultura in Italia ai tempi del fascismo non posso, tuttavia, non ricordare in questa mia riflessione alcune recenti pubblicazioni che, da angolazioni diverse, hanno affrontato questo argomento. In particolare, mi riferisco al volume di Andreina Ricci, *Attorno*

alla nuda pietra, al libro di Emilio Gentile, *Fascismo di pietra* e, non certo ultimo per interesse, al contributo su *Mussolini architetto* di Paolo Nicoloso. Studi recenti a cui aggiungo il catalogo della mostra romana *L'invenzione dei Fori imperiali. Demolizioni e scavi: 1924-1940*².

Sulla scia, quindi, dei ragionamenti sollecitati da queste pubblicazioni analizzo, su queste pagine, attraverso quali passaggi (ovviamente frutto, anche, di una mia personale selezione) Mussolini individuò, progressivamente, nell'archeologia, nell'urbanistica e nell'architettura, così come nella storia, uno strumento efficace non solo per creare e consolidare il consenso ma, sulla scia delle acute osservazioni avanzate da Paolo Nicoloso, per forgiare le masse, per creare l'italiano nuovo.

Ricordo, a questo proposito, che il fascismo, come tutti i regimi totalitari, aspirava alla creazione di una cultura di massa e, soprattutto, come ha scritto Ruth Ben-Ghiat, ambiva, particolarmente negli anni cupi della Depressione, dopo il 1929, a fare dell'Italia un regime alternativo all'Unione Sovietica e agli Stati Uniti d'America, i due grandi poli che si erano imposti nel panorama politico internazionale³.

Per attuare questo disegno Mussolini operò una sorta di rilettura della storia fatta di forzature, selezioni ideologiche, riproponendo così, con l'avallo di archeologi, storici, artisti e architetti, un'interpretazione del passato, e con esso della città, che rispondeva a dei criteri non di ingenua megalomania, come molto spesso si è scritto, ma che rimandava ad un preciso progetto di carattere politico. In definitiva, come hanno opportunamente osservato sia Emilio Gentile sia Andreina Ricci, Mussolini si servì di ciò che è stato definito come un uso pubblico della storia.

Cosa s'intende, dunque, per uso pubblico e/o politico della storia?

S'intende, sto semplificando, tutto ciò che rientra in forme d'interpretazione che si collocano al di fuori dei luoghi specialistici della ricerca scientifica, del contributo storiografico e che sfiora, utilizza, o persino manipola il concetto di ricordo e memoria, il concetto di identità collettiva per elaborare, invece, un giudizio o una valutazione politica che si esprime sul passato, sul presente e sul futuro. In definitiva una sorta di rilettura attualizzante della storia secondo fini ideologici⁴.

Rilettura del passato attuata da Mussolini e dal fascismo scientemente già dagli anni compresi tra il 1926 e il 1929 e poi sino al 1940 e che trovò nelle arti e ancor più nell'architettura e nell'archeologia uno strumento efficace per manifestarsi. Una reinterpretazione della storia e del paesaggio cittadino estesa a tutto il territorio nazionale con particolare attenzione, per motivi facilmente intuibili, alla capitale. Mussolini, infatti, impresse, con l'ausilio di architetti, urbanisti, archeologi, storici, un segno indelebile nell'Urbe ridisegnandone in molti casi l'antico tessuto urbanistico e creando, inoltre, una sorta di gerarchia nella fruizione del passato mediante l'inserzione di segni eloquenti inseriti nel tessuto cittadino. Ciò non fu slegato, soprattutto dagli anni Trenta, dall'elaborazione di un nuovo stile architettonico. Nuovo stile che diventerà nel cantiere dell'E42 manifesto tangibile, programmatico, delle intenzioni del duce di dar vita alla costituenda civiltà fascista.

Sottolineo, a questo proposito e sulla scia di Nicoloso, che nella prima metà del XX secolo nessuno stato ha investito di più, in termini sia economici sia di impegno nell'architettura pubblica di quanto abbia fatto il fascismo a partire dagli anni Trenta e, particolarmente, dopo la guerra d'Etiopia⁵.

Un *furor* edilizio che non ha temuto il confronto neanche con il nazismo che, sul piano teorico, varò un programma ancor più ambizioso. La Germania, tuttavia, sul versante pratico degli interventi effettivamente realizzati, non uscì vincente dalla competizione con l'Italia fascista.

Scuole, palazzi destinati ad uso civile, quartieri nuovi edificati, case del fascio, stazioni ferroviarie, città universitarie, uffici postali, piscine, un impulso edilizio, ha evidenziato Nicoloso, che vide Mussolini direttamente coinvolto in cerimonie inaugurali, in pose della prima pietra, in tagli di nastri. Il capo del governo comprese – e cito sempre le parole di Nicoloso – che l'architettura tra tutte le arti poteva farsi espressione della civiltà fascista proprio perché, per antonomasia, espressione creativa e tecnica legata più di tutte al valore della durata.

Un *fascismo di pietra* quello realizzato in molte piazze e paesaggi italiani dal duce, come ha efficacemente intuito Emilio Gentile nel suo volume sull'architettura di quegli anni, destinato nelle intenzioni a sfidare, come per le grandi architetture del passato e delle civiltà scomparse, le stagioni del tempo e del trascorrere della politica⁶. Ciò che di fatto è avvenuto nonostante quella comprensibile rimozione culturale a cui furono sottoposte le architetture fasciste nell'immediato dopoguerra. Noi oggi percepiamo, infatti, l'edilizia di quel tempo come tipicamente fascista proprio perché realizzata in uno stile genericamente definito mussoliniano.

Certo, il regime ricorse alle arti e all'architettura utilizzandole come strumento di propaganda, come efficace mezzo di comunicazione, come macchina volta a creare consenso: tuttavia, alla luce degli apporti storiografici recenti, quest'attenzione non può considerarsi come l'unico motore della spinta, dell'interesse dimostrato da Mussolini nei confronti di queste discipline. Le sue intenzioni, i suoi progetti erano ben più ambiziosi e per questo probabilmente più complessi. Qui sposo la tesi, affermata nei contributi recenti dai citati Ricci, Gentile e Nicoloso, di un'alleanza tra il fascismo, gli imprenditori e gli architetti finalizzata, anche, a quell'uso pubblico o politico della storia a cui prima accennavo, e volta, quindi, non solo a utilizzare le arti in genere e l'architettura, in particolare, come mero strumento di propaganda atto a costruire il consenso, ma anche a far dell'urbanistica e dell'architettura, pur rispondendo alle esigenze di una capitale moderna, l'efficace strumento di educazione del popolo.

Questo avvenne in modo sistematico a Roma a partire dagli anni Trenta del Novecento, evidenziandosi, in modo particolare, nei progetti tesi sia ad un grandioso piano di riscrittura del tessuto archeologico della città sia di proiezione urbanistica volta a tracciare le nuove direttive di espansione della capitale. Come Mussolini affermò, del resto, nel discorso tenuto il 19 marzo del 1932 in occasione della presentazione del piano regolatore di Roma.

IL PIANO REGOLATORE DI ROMA.

(Discorso tenuto al Senato il 19 Marzo 1932-X da S. E. Benito Mussolini, Capo del Governo).

Onorevoli Senatori! La discussione che sull'attuale disegno di legge si è svolta in questa Assemblea è stata ampia ed alta, tuttavia serrata e degna di questa Assemblea che prende il suo nome da una di quelle che furono le istituzioni fondamentali di Roma antica.

Siccome mi reputo, senza false modestie, il padre spirituale del piano regolatore di Roma, mi sento in dovere di interloquire sull'argomento.

Se qualcuno mi domandasse: — Il piano regolatore che stiamo esaminando è perfetto? — risponderci immediatamente di no. Prima di tutto perchè la perfezione non è attingibile dagli umani mortali, poichè se alla perfezione gli uomini potessero giungere, cambierebbero la loro natura. Poi è stato fatto da una Commissione; e Napoleone avvertiva che un generale mediocre può vincere una battaglia, ma che cinque generali sublimi corrono il rischio di perderla. Terza ragione e forse non ultima: la gravità e la delicatezza estrema del problema.

— XI —

Il sen. Corrado Ricci vi ha tracciato la storia del travaglio attraverso il quale nel piano regolatore bisognava conciliare due opposte esigenze: il rispetto della Roma antica e le necessità della Roma moderna.

Tutto sommato, dichiaro che ci troviamo dinanzi al miglior piano regolatore pensabile ed attuabile.

Non ho bisogno di dire a Voi che cosa significa Roma nella storia del mondo e nella storia d'Italia. Basta pensare che, senza le pagine della storia di Roma, tutta la storia universale sarebbe terribilmente mutilata e gran parte del mondo contemporaneo sarebbe incomprendibile.

Ma quando veniamo a tempi più recenti e sentiamo echeggiare nel nostro orecchio il grido fatale di Garibaldi: «O Roma o morte», ciò significa che per gli italiani di quell'epoca, e anche della nostra, quell'antitesi stessa viene a significare che Roma è fonte di vita, senza della quale non varrebbe la pena di vivere.

Ma udite! Un uomo che meriterebbe forse di essere portato in più alto piano nella storia del Risorgimento italiano — parlo di Bettino Riccasoli, il Barone di ferro — udite quello che egli scriveva al conte Luigi Torelli, il quale fu il

— XII —

Benito Mussolini, *Il piano regolatore di Roma*, discorso tenuto al Senato il 19 marzo 1932 (pubblicato in *Roma Mussolinèa*, presentazione di Luciano Morpurgo, Luciano Morpurgo editore, Roma 1932).

Da quell'intervento si evincono, oggi, alcuni indizi interessanti quali l'identificazione dell'Italia con Roma, il richiamo ad una generica quanto efficace civiltà romana, il rapporto con le vestigia del passato. In quest'ultimo caso distinguendo, tuttavia, tra monumento, rudere, pittoresco e colore locale⁷.

Come forgiare, dunque, l'italiano nuovo? E, ancora, quanto contribuì l'archeologia con i suoi studi, con i suoi scavi a delineare la nuova civiltà italiana? Infine, come poteva il fascismo svolgere quest'azione educativa attraverso l'architettura?

L'architettura, con l'ausilio delle altre discipline, fu chiamata a progettare spazi, infrastrutture, a riscrivere il tessuto urbano creando una nuova città, simbolo, espressione universale dell'italianità. Per ottenere questo il fascismo agì su piani diversi pur se tra loro comunicanti sia mediante la definizione di vuoti attorno a quelli che furono ritenuti i principali monumenti della nostra storia sia attraverso l'edificazione del nuovo: ovvero elaborando la creazione di uno stile che, senza rinunciare alla modernità (diversamente dagli orientamenti della Germania nazista), attingesse alla memoria della nazione. Una forma urbana che parlasse alla gente dell'Impero romano e del cristianesimo proponendosi come sintesi della grande, della gloriosa tradizione classica. Una tradizione classica rivisitata e corretta che aveva avuto origine nella Roma antica tramandandosi, poi, nella Roma dei papi. In tal modo il fascismo dava forma tangi-

bile, di pietra, per ricordare ancora Ricci e Gentile, alla propria ambizione a porsi come faro di civiltà non solo europea.

L'architettura, l'urbanistica, l'archeologia, la storia contribuirono a tracciare nell'immaginario collettivo un'idea della stirpe italica (costruendo il mito della razza ben prima del periodo compreso tra il 1937 e il 1943) e della città di Roma basato sul vagheggiamento della Roma imperiale e sui fasti sulla grandezza della città dei papi dove trovava poco spazio, ad esempio, sia la fase repubblicana sia quella medievale.

Prima di affrontare, proponendo su queste pagine solo alcuni esempi, attraverso quali passaggi Mussolini attuò, più o meno in parte, questo ambizioso programma volto a ridisegnare la capitale, a plasmare il nuovo italiano e con esso a forgiare la civiltà fascista, mi soffermerò su come l'Urbe era percepita dagli italiani.

I fascisti che il 28 ottobre del 1922 marciarono sulla città, nutrivano, afferma Gentile, un profondo disprezzo per Roma e per i suoi abitanti⁸. La capitale era ritenuta dai militanti del fascio giunti da tutta Italia come chiusa nel suo stereotipo di insediamento pigro, inoperoso, arrogante e papalino, e percepita, inoltre, come una città di provincia, priva di quell'autenticità propria dei piccoli centri perché prigioniera del proprio passato. Un passato recepito non come testimonianza autorevole ma come un teatrino pittoresco⁹.

In quegli anni Roma era prevalentemente città di servizi e di consumo più che produttrice: ricca di professioni liberali dedite al commercio e con un ceto impiegatizio significativo (efficacemente descritto da Emilio Gadda), mancava di propensione all'industrializzazione ed era caratterizzata, sul piano urbano, da ampie aree di borgo rurale.

La città, dunque, rispetto alle avanguardie culturali e politiche d'orientamento modernista, sfigurava sia nei confronti di Milano, già considerata capitale morale, sia rispetto a Napoli e a Firenze, la prima capitale intellettuale al centro della rinascita promossa da Benedetto Croce, la seconda ritenuta, analogamente al capoluogo partenopeo, capitale culturale.

Perdurava, certo, ancora nei primi anni Venti la stagione brillante di una Roma dannunziana che, tuttavia, non riusciva ad imporsi. La monumentalità unita al fascino dell'antico che tanto aveva rapito i viaggiatori del *Grand Tour* non sollecitava più alcuna suggestione sia in molti intellettuali (complice anche, sul piano del gusto, il futurismo) sia nei fascisti. I suoi ruderi, ad esempio, non esercitavano più alcuna emozione: al contrario, erano percepiti come intralcio, come una superfetazione malsana.

Al di fuori di nuove strade quali via Cavour, via Nazionale, corso Vittorio Emanuele, il centro della città, diversamente da Parigi e nonostante Roma fosse divenuta capitale, era rimasto in gran parte come era prima del 1870, ovvero un agglomerato di quartieri che si erano stratificati nel tempo senza progettazione, crescendo gli uni accanto agli altri e inglobando le colonne, gli archi, le mura, le tracce della città antica. Nelle arcate del Teatro Marcello vi erano fucine di maniscalchi, artigiani, botteghe. Piazza Venezia, come del resto i Fori, era attraversata da greggi in transumanza, le balie ciociare, si legge in Gentile, allattavano in piazza di Spagna.

Non che fossero mancate opere destinate a conferirle un aspetto moderno e grandioso: ricordo il Palazzo di Giustizia, il quartiere in stile piemontese di piazza Vittorio, il monumento a Vittorio Emanuele II, per la cui edificazione erano state effettuate significative demolizioni; tuttavia, questi interventi non modificarono il clima della città in quello di una capitale moderna.

L'avversione del fascismo e di Mussolini per Roma (freudianamente destinata a tramutarsi paradossalmente nel suo contrario) aveva lontane origini e attingeva a quegli stereotipi sviluppatisi nel corso del Risorgimento, sebbene il processo di unificazione fosse avvenuto proprio nel mito di Roma capitale. Il sentimento anti-romano si era acuito nel tempo e la neonata capitale sembrò sempre più inadeguata a rappresentare gli ideali a cui era stata chiamata. Il discredito della classe dirigente e dei parlamentari, la speculazione edilizia della Banca romana, il fallimento della politica colonialista di Francesco Crispi condotta, anche, sotto l'egida del modello della grandezza romana, furono alcuni degli aspetti politici che si aggiunsero al clima "passatista" della città. Al generale coro di polemiche (che vide anche le voci di Marinetti e di Giovanni Papini) si unì, sin dal 1910, quello dell'allora rivoluzionario socialista Benito Mussolini che, riecheggiando i modi dell'avanguardia vociana e futurista, dipingeva l'immagine della città come parassitaria.

Emilio Gentile, opportunamente, ha fatto notare il profondo cambiamento che lo vide coinvolto: dall'odio dimostrato verso la romanità all'edificazione di un impero basato sul mito di Roma.

In questo mutamento anche contraddittorio si può individuare, sulla scia di quei testi qui ampiamente citati, una linea di continuità riscontrabile nell'esaltazione dell'italianismo, ossia nella convinzione che la penisola dovesse riscattarsi divenendo una vera protagonista della vita contemporanea. L'Italia poteva, doveva, dunque, porsi al centro di una nuova civiltà moderna. Così, quando agli albori della grande guerra Mussolini abbandonò il socialismo, si schierò, forte di questi presupposti, tra i fautori della romanità. La romanità giocò, quindi, per il fascismo non solo un ruolo importante sul piano della comunicazione politica divenendo collante dell'identità nazionale ma svolse una funzione considerevole anche sul piano della visualizzazione del programma politico mediante l'architettura e l'urbanistica.

Alla luce di questi aspetti appare ancor più chiaro perché Roma sia stata scelta come luogo privilegiato per realizzare la nuova città fascista. La capitale, infatti, ben si prestava ad incarnare l'azione rigeneratrice attribuita all'architettura offrendosi quasi spontaneamente come canone, come modello, per sviluppi successivi. Mussolini con l'avallo di personalità quali Antonio Muñoz, Corrado Ricci, Gustavo Giovannoni, Armando Brasini e di Marcello Piacentini ridisegnò, arbitrariamente, il tessuto connettivo della capitale creando quei vuoti che ancor oggi percepiamo come una sorta di aura che "spontaneamente" circonda quelli che, nell'opinione comune, sono ritenuti come i principali monumenti.



Isolamento del Teatro Marcello, fotografia di Luciano Morpurgo (pubblicata in Roma Mussolinè, presentazione di Luciano Morpurgo, Luciano Morpurgo editore, Roma 1932).

Grazie alla creazione di questi vuoti ottenuti mediante l'isolamento di alcuni monumenti, il fascismo creò, come ha scritto con notevole intuizione Ricci, una gerarchia sia nella percezione del paesaggio urbano sia nella memoria della storia del passato. Una gerarchia che si riflette nell'immaginario comune che vuole Roma come città imperiale e barocca, ridimensionando le tracce della città repubblicana e medievale, mentre è il frutto di una sapiente operazione di regia attuata, anche, durante il Ventennio¹⁰. Il fascismo ha agito, in tal modo, sul fronte simbolico, propagandistico, urbanistico, collegando l'archeologia al nuovo.

La creazione di quelli che Ricci ha definito come dei veri e propri vuoti gerarchici, segni di eccellenza secondo le intenzioni del regime realizzati intorno ad alcuni monumenti quali il Teatro di Marcello, il Colosseo, l'Arco di Giano, l'Arco di Costantino, unitamente agli sventramenti perseguiti con tenacia e costanza per tutto il Ventennio, costituiscono l'attuazione di quella distinzione tra monumento, rudere, pittoresco, colore locale a cui accennavo.

Non tutto il passato andava quindi conservato, non tutto il passato poteva essere oggetto di memoria: occorreva, perciò, operare una distinzione perché il passato ricco di valenze simboliche poteva essere anche ingombrante. Il vuoto creato *attorno alla nuda pietra*, per citare ancora l'efficace espressione coniata da Ricci, induce a chiederci, al di là di facili generalizzazioni, a quale passato, a quale Roma Mussolini guardava e pensava.



Da sinistra, Museo dell'Impero. Riproduzioni della Colonna di Benevento e Museo dell'Impero. Riproduzioni dei dettagli dell'arco di Augusto a Susa, fotografie di Luciano Morpurgo (pubblicate in *Roma Mussolinèa*, presentazione di Luciano Morpurgo, Luciano Morpurgo editore, Roma 1932).

Il vero eroe mussoliniano, informa sempre la studiosa, era Giulio Cesare: figura esemplare nella storia della città, conciliava il ruolo del guerriero con quello del saggio. Cesare, inoltre, guidò la transizione dalla fase della Repubblica a quella dell'Impero. Figura ben salda nell'immaginario collettivo ma, al contempo, proprio per il triste epilogo della sua vicenda umana, visto il suo destino, poteva creare imbarazzi. Non poteva, perciò, costituirsi come unico modello. La scelta cadde, così, su Ottaviano che, fregiandosi del titolo di Augusto, svolse il compito di raccogliere l'eredità di Cesare e fondare l'Impero.

Augusto, inoltre, ben rispondeva alle idee mussoliniane sul piano dell'azione politica: secondo Svetonio, infatti, abbellì l'Urbe lasciando in marmo ciò che aveva trovato in mattoni.

Inoltre, nel 1937, in piena mira espansionistica del regime avallata dalla guerra di Etiopia, ricorreva il bimillenario dell'imperatore romano. Una ricorrenza importante, celebrata con un'imponente mostra tenutasi al Palazzo delle Esposizioni di Roma, che Mussolini non poteva lasciarsi sfuggire¹¹.

Sempre a quell'arco temporale risale (esattamente a partire dal 1935) la scelta di isolare, creando un nodo ancor oggi irrisolto e al centro di accesi dibattiti e battaglie politiche, il Mausoleo di Augusto e ricomporre, lì accanto, l'Ara Pacis. Un tipico esempio, questo, che vide Mussolini svolgere non solo il ruolo di committente: nel 1935, infatti, ricevette Luciano Morpurgo che gli propose di isolare il mausoleo chiudendo la piazza con uno stampo prospettico verso via del Corso.

Il progetto non piacque a Mussolini che voleva collegare il mausoleo con il Tevere. Scartò inoltre, anche, l'ipotesi di collocare l'Ara di Augusto, appena emersa dalle fondamenta di un palazzo ubicato in via Lucina, sia in un edificio e quindi al chiuso, poco visibile, sia nei Fori imperiali vicino al progettato, e poi non realizzato, edificio del Palazzo Littorio. Infatti, pur tenendo all'edificazione di questo edificio che si voleva simbolo del fascismo, il capo del governo rifiutò queste proposte accogliendo la soluzione avanzata poi da Morpurgo di collocare l'altare vicino al Mausoleo di Augusto.

La ragione di questa scelta è facilmente intuibile: l'ipotesi dell'architetto gli offriva la possibilità di riscrivere la storia ridisegnandola anche urbanisticamente, ovvero reinventando un pezzo di città augustea ancor avvertita al di fuori delle competenze specialistiche come verosimile, credibile, e che, in realtà, così come è stata proposta, non è mai esistita. Con quest'operazione Mussolini contribuiva, inoltre, non solo a rafforzare il mito di Augusto ma a suggerire la propria identificazione con l'imperatore romano.

Tuttavia, per tornare ai miti fondanti la Roma mussoliniana e ancor più la civiltà fascista, accanto a Cesare e Ottaviano Augusto si situava un altro imperatore romano a conferma delle accorte strategie del duce e del suo uso politico della storia. Mi riferisco a Costantino, imperatore cristiano, la cui figura come hanno scritto sia Ricci sia Gentile è stata spesso trascurata negli studi sul fascismo e la cui acquisizione nel pantheon ideale di Mussolini serviva come segnale di distensione verso la Chiesa e il mondo cattolico che, come è noto, nutriva nei confronti del fascismo sentimenti ambivalenti. Una personificazione, osserva Ricci, per la quale era disponibile un monumento: l'arco fatto erigere dall'imperatore cristiano proprio accanto al Colosseo.

Queste, quindi, le figure della Roma antica sulle quali modellò la propria immagine e l'Impero.

Sul fronte, invece, dell'architettura e dell'urbanistica la liberazione da quello che fu presentato come superfluo, iniziò subito dopo la marcia su Roma. Pur senza pretesa alcuna di esaustività (e rinviando ancora una volta agli autori qui ripetutamente citati) ricordo solo alcuni episodi salienti: nel 1923 iniziarono le demolizioni per isolare e restaurare il tempio della Fortuna virile e il tempio Rotondo di Vesta, l'anno successivo si avviarono le demolizioni delle case che coprivano i mercati e il Foro di Traiano, il Foro di Augusto e di Cesare. Al 1925 risalgono le demolizioni e gli scavi di Torre Argentina; nel 1926 il Teatro di Marcello fu liberato dalle superfetazioni aggiuntive e gli abbattimenti si estesero al popoloso quartiere adiacente sino a far sparire piazza Montana e avviando quell'ineluttabile processo di svuotamento del centro storico, dei suoi abitanti e delle botteghe. Decontestualizzazione imposta che creò la nascita di nuovi quartieri.

L'isolamento del Teatro Marcello, letteralmente riemerso e liberato dalle botteghe che ne occupavano i primi ordini di arcate, fiancheggiava il primo tratto della via del mare, nuova arteria ottenuta demolendo le case tra l'Ara Coeli, il Campidoglio e piazza San Marco. La strada, seguendo il Tevere, doveva collegare la città al mare e al porto di Ostia garantendo, in tal modo, quell'estensione verso il litorale auspicata dal regime.

Al tempo stesso, la progettazione della nuova arteria oltre ad assumere un'inevitabile impronta urbanistica contribuiva a rafforzare sul piano simbolico la memoria dell'antico. È quasi superfluo ricordare, infatti, che in prossimità dello sbocco del Tevere sorgevano gli scavi archeologici di Ostia antica: un sito intorno al quale il fascismo, in previsione dell'Esposizione Universale del '42, aveva avviato un progetto di valorizzazione¹².

Ancora, tra il 1928 ed il 1930, ripresero gli abbattimenti degli antichi quartieri che coprivano il colle del Campidoglio. Demolizioni, queste, va comunque osservato,

già iniziate al tempo dei governi liberali proprio per creare spazio al monumento a Vittorio Emanuele II.

Si abbattono, dunque, le abitazioni medievali poste tra l'Altare della Patria e la Rupe Tarpea definite, nel 1929, dalla rivista del governatorato come una moltitudine di luride casucce sudice¹³. La stampa scrisse di liberazione dei luoghi sacri di Roma antica da costruzioni indegne di una società moderna. Si stava edificando, dunque il mito della Roma moderna erede di Augusto. Ancora, i lavori per la costruzione della nuova strada che avrebbe collegato piazza Venezia al Colosseo (l'attuale via dei Fori imperiali), la cui funzione era finalizzata a snellire il traffico e collegare la città verso i Colli Albani e creare, al tempo stesso, un efficace palcoscenico per le parate militari comportarono un vasto impegno nella demolizione che vide l'abbattimento dei fabbricati collocati tra il Foro di Traiano e via Cavour. Fu cancellato un quartiere del XVI secolo costruito sui Fori di Augusto e di Nerva, per un totale, secondo Gentile, di cinquemilacinquecento vani abitati. Fu spianata gran parte della collina della Velia posta alle spalle della Basilica di Massenzio con la rimozione di circa 300.000 mc di terra, roccia e ruderi¹⁴.

Far spazio alla nuova e monumentale Roma moderna e aver isolato, pur valorizzandoli, alcuni dei suoi antichi monumenti, aveva significato sacrificare, cancellare, tracce importanti quali la Meta Sudans posta vicino al Colosseo e all'Arco di Costantino oltre a far seppellire, sotto la via dell'Impero, l'84% dei 76.000 mq dei Fori imperiali¹⁵.

L'approccio di Mussolini all'antico, approccio che negli anni si giovò dei suggerimenti di Margherita Sarfatti, Ugo Ojetti, Giuseppe Bottai, Antonio Muñoz, Ettore Romagnoli e Marcello Piacentini, non fu un approccio colto, raffinato, da fine conoscitore. Il capo del governo ricorse, comunque, a piene mani, al bagaglio intellettuale dei suoi consiglieri. Ciò perché individuò nella storia e nell'archeologia un arsenale di miti a cui attingere.

In questa sua visione della città assunse importanza, sulla scia delle intuizioni di Andreina Ricci, la realizzazione dei vuoti simbolici creati intorno ad alcuni monumenti. E qui concordo con l'archeologa quando definisce questi interventi, diversamente dalla lettura che ne diede Antonio Cederna, come configurazioni di un nuovo rapporto spaziale tra passato e futuro. Una nuova configurazione dello spazio che divenne cifra stilistica e che confluirà, poi, nelle forme moderne dell'E42. Vuoti, quindi, come parola efficace, come segno che si impone nel tessuto urbano¹⁶.

Un'ipotesi storiografica, questa proposta da Ricci che, in parte, ridimensiona o più esattamente pone in una nuova luce la lettura, pur interessante, proposta da Maurizio Calvesi, che ha insistito sulla componente metafisica delle architetture dell'E42 interpretando l'isolamento creato intorno agli edifici come sinonimo di silenzio, come chiara eco della metafisica di De Chirico.

Certamente, la pittura di Giorgio De Chirico, e probabilmente le fonti a cui guardò il grande metafisico per la sua arte, costituirono un patrimonio comune per molti architetti attivi in quegli anni, a cui si aggiunse la rilettura dei primitivi e del Rinascimento architettonico italiano come presupposto importante per l'architettura razionale italiana.

Certo, è difficile capire, tornando a quella che si potrebbe definire come una vera e propria poetica dei vuoti, quanto fu frutto di un lucido ragionamento e quanto effetto casuale. E ancora, quanto la casualità possa poi esser stata recuperata all'interno di un'innegabile progettualità.

Innegabile progettualità, e qui intendo visione d'insieme unita alla capacità di coinvolgimento di un'ampia comunità di professionisti, evidente sia negli edifici previsti e poi non realizzati – come il Palazzo del Littorio di fronte alla Basilica di Massenzio – sia negli interventi attuati in seguito alla bonifica dell'Agro Pontino con l'edificazione di nuove città. Penso, ancora, alla realizzazione dell'Università “La Sapienza” di Roma e, infine, a quello che doveva essere il simbolo della nuova Roma, ovvero il cantiere dell'E42. Quest'ultimo, vera e propria città nella città, segno evidente, manifesto tangibile del nuovo stile fascista che si voleva universale e, soprattutto, approdo coerente alla concezione della storia e del passato fatta propria dal duce.

La scelta del luogo dove edificare cadde, dopo vari sopralluoghi effettuati da Mussolini, su un punto strategico della periferia romana: l'area del monastero cistercense delle Tre Fontane posta in una zona che avrebbe collegato la città al mare di Ostia ricongiungendosi idealmente al Campidoglio e al centro di Roma. Nel litorale sud, inoltre, le fonti e lo stesso Virgilio collocavano lo sbarco di Enea presso l'antica Lavinium (oggi Pratica di Mare).



*Isolamento del Campidoglio e la via del Mare visti dall'alto della Sinagoga, fotografia di Luciano Morpurgo (pubblicata in *Roma Mussolinè*, presentazione di Luciano Morpurgo, Luciano Morpurgo editore, Roma 1932).*

Tra gli obiettivi dell'E42 finalizzati alla promozione di Roma capitale a livello mondiale c'era, infatti, anche quello di dare impulso urbanistico alla città verso il mare come già era accaduto sotto Anco Marzio con la proiezione logica di Roma verso la foce del Tevere. Così Ostia, il litorale di Enea, il porto imperiale di Claudio e di Traiano rappresentavano il ritorno alle fonti, alle radici. Ostia antica emersa dalle paludi attendeva, dopo l'impegno considerevole degli archeologi nel corso del XIX secolo, un nuovo impulso. La campagna di scavi si effettuò tra il 1917 e il 1937.

L'edificazione di quello che oggi è il quartiere dell'EUR sorto in funzione dell'Esposizione Universale che si sarebbe dovuta tenere nel 1942 nella capitale (la candidatura della città fu approvata nel 1936), voleva essere, nelle intenzioni del duce, la realizzazione della Roma del futuro protesa non a caso verso il mare.

I lavori iniziarono nel 1937. A quella data il fascismo aveva fondato nuove città nell'Agro Pontino bonificando paludi e portando nuovi coloni dal veneto ma l'E42 rappresentava il conseguimento di una nuova ambizione: non solo una sorta di città nella città a cui legare il proprio nome ma una nuova Roma, espressione tangibile della nuova civiltà italiana.



Giovanni Guerrini, Ernesto Bruno La Padula e Mario Romano, *Palazzo della civiltà italiana (Palazzo della civiltà del lavoro)*, 1933-1942, Roma, EUR.

Mussolini intuì, dunque, nell'occasione dell'Esposizione Universale, le potenzialità, le prospettive future e durature intrinseche nell'intera operazione, prima fra tutte quella di grande vetrina sia nazionale sia internazionale.

Prima dell'E42, come ho scritto, il regime edificò in tutta Italia e a Roma con grande energia, nonostante a partire dalla metà degli anni Trenta fosse impegnato dal punto di vista bellico sui fronti dell'Albania, dell'Etiopia e della Spagna. Qual è, tuttavia, la differenza sostanziale tra il capitolo dell'Esposizione universale e la frenetica attività edificatrice precedente?

La differenza sostanziale risiede, come ha evidenziato Nicoloso, in quella che si può definire una prima fase del regime, quando l'architettura oltre a svolgere il ruolo che le è proprio, aveva ribadito che l'Italia era un grande cantiere, che il fascismo pensava al popolo e alle sue esigenze: l'architettura aveva contribuito, come più volte si legge, a creare consenso. Ma in quella fase l'architettura si era espressa con linguaggi diversi manifestando una pluralità di stili e valorizzando le singole individualità. Con l'E42 (e con i precedenti sempre realizzati a Roma del Foro Mussolini e dell'Università "La Sapienza" affidati alla regia di Piacentini) all'architettura si chiese di svolgere quella che era considerata una missione di civiltà, una missione educatrice. E per assolvere a questa nuova funzione l'architettura non doveva essere più elitaria, sperimentale, internazionale.

È utile ricordare, a questo proposito, per comprendere anche le ragioni del sodalizio tra Marcello Piacentini e Mussolini, quanto il potente architetto aveva scritto in un articolo pubblicato su «L'Impero» il 31 marzo del 1929, in cui sosteneva che l'architettura doveva farsi felice espressione del potere ricordando, non a caso, la figura di Giulio II, di Napoleone e di Augusto. Il capo del governo trovò, molto probabilmente, in queste ed altre affermazioni il sostegno teorico alle proprie ambizioni¹⁷. Per Mussolini lo stile italiano che diviene architettura non poteva essere fagocitato dalla personalità della firma importante: al contrario, la sua architettura ideale doveva farsi anonima. Anonima come quella dell'antica Roma con i suoi edifici imponenti non riconducibili al nome di chi li aveva progettati bensì al nome di chi li aveva commissionati.

Se Mussolini precedentemente si era dimostrato attento all'architettura razionale, cambiò, quindi, orientamento in funzione, anche, della nuova strategia politica e del nuovo scenario internazionale. L'architettura divenne, rispetto alla fase precedente, strumento di identificazione. La popolazione doveva ritrovare in essa i caratteri eterni, universali della civiltà italiana espressi non in forma di citazione anacronistica ma in forma di legame, di continuità tra il passato e il presente.

Del resto, le idee architettoniche del capo del governo trovarono un utile quanto qualificata sponda nei concetti già espressi da Marcello Piacentini.

Il risultato dell'E42 è, quindi, l'aver fatto confluire decine di nomi, di contributi individuali di notevole originalità e profondamente diversi quali, ad esempio, quelli di Gaetano Minnucci, Marcello Piacentini, Bruno La Padula, Adalberto Libera in una sola e grande opera collettiva ancor oggi avvertita, anche "dall'uomo della strada", come segno mussoliniano. Il duce corresse, come ha dimostrato Nicoloso, con il sostegno dell'uffi-

cio tecnico diretto da Minnucci e con la complicità di Marcello Piacentini, i progetti, suggerendo come smussare le differenze. Certo, il completamento urbanistico avrebbe dato altri esiti appesantendo, per lo meno secondo i criteri di una nostra estetica, con simboli, statue, scritte, e facendo prevalere la pressione tedesca (sullo sfondo l'asse Roma-Berlino) e la posizione dell'ancora influente Ugo Ojetti che spingeva per un'architettura di archi e colonne inizialmente tenuta a freno.

Impossibile, quindi, formulare un giudizio univoco vista la varietà delle firme e dei progetti. Certo è che il conseguimento di una omogeneità appare evidente; ma ciò che soprattutto colpisce è l'aver realizzato in edifici moderni quell'eloquente poetica del vuoto già tracciata intorno ad alcuni monumenti della città del passato. Un vuoto che nella sua pregnanza, è stato colto, e non a caso, con notevole anticipo rispetto ai contributi scientifici da Federico Fellini che ne ha valorizzato, nel film a episodi realizzato per *Boccaccio '70*, la potenza visiva enfatizzata, proprio, dall'isolamento creato intorno all'architettura dell'E42. Isolamento già divenuto manifesto, cifra stilistica, nel film *L'eclisse* di Michelangelo Antonioni che aveva eletto il quartiere a luogo ideale per narrare l'incomunicabilità, il malessere dell'uomo contemporaneo.

Ma queste sono altre pagine di storia e l'E42 è diventato, ormai, l'EUR.

Questo testo, come dichiaro nello scritto, è il frutto, pur con delle prevedibili varianti, di due corsi universitari da me tenuti nell'a.a. 2007-2008 presso l'Ateneo di Palermo. Successivamente, ho approfondito l'argomento sollecitata dall'invito rivoltomi dalla professoressa Giuseppina Dal Canton a tenere una lezione, nel giugno del 2009, nell'ambito del Dottorato in Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo dell'Università degli Studi di Padova.

Il testo è presente, anche, pur con significativi ampliamenti, soprattutto per quanto concerne l'apparato iconografico, nell'ambiente digitale *Mostre d'arte* posto all'interno di *Agave. Contributo allo studio delle fonti della storia dell'arte in Italia del Novecento*, di cui sono responsabile scientifico, e consultabile all'indirizzo <http://unipa.agave.it>.

¹ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Éditions du Seuil, Paris 2000, (trad. it. di Daniella Iannotta, *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003). La mia citazione, evidentemente, non è letterale. Per il confronto con la frase di Ricoeur invio alla pagina 211 dell'edizione italiana.

² Mi riferisco, in particolare, ai seguenti contributi degli studiosi citati: Andreina Ricci, *Attorno alla nuda pietra. Archeologia e città tra identità e progetto*, Donzelli editore, Roma 2006; Emilio Gentile, *Fascismo di pietra*, Laterza, Roma-Bari 2007; Paolo Nicoloso, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Einaudi, Torino 2008. Per quanto concerne la mostra a cui mi riferisco nel testo invio a Rossella Leone, Anita Margiotta, Claudio Parisi Presicce e Maria Elisa Tifton (a cura di), *L'invenzione dei Fori imperiali. Demolizioni e scavi: 1924-194*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 23 luglio-23 novembre 2008), Palombi& Partner, Roma 2008. Rimando, inoltre, pur dando per scontata l'ampia bibliografia sull'argomento a: Antonio Cederna, *Mussolini urbanista. Lo sventramento di Roma negli anni del consenso*, Laterza, Roma-Bari 1979; Italo Insolera e Francesco Perego, *Archeologia e città. Storia moderna dei Fori di Roma*, Laterza, Roma-Bari 1983; Vittorio Vidotto, *Roma contemporanea*, Laterza, Bari-Roma 2001; Italo Insolera, *Roma moderna. Da Napoleone I al XXI secolo*, Einaudi, Torino 2011. Ricordo, infine, "ultimo ma non ultimo": Maurizio Calvesi, Enrico Guidoni e Simonetta Lux (a cura di), *E42. Utopia e scenario del regime*, catalogo della mostra (Roma, Archivio centrale dello Stato, aprile-maggio 1987), Marsilio, Venezia 1987. Fondamentale è, inoltre, il catalogo della *Mostra Augustea della Romanità* che si tenne tra il 1937 e il 1938 presso il Palazzo delle Esposizioni di

Roma. Si veda pertanto il catalogo con presentazione di Giulio Quirino Giglioli edito a Roma da C. Colombo nel 1938. Qualche cenno, per concludere questa nota, ad altri testi necessari in una ricognizione condotta tra arte, storia, archeologia ed urbanistica: Massimiliano Munzi, *L'epica del ritorno*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2001; Lorenzo Braccesi, *L'antichità aggredita. Memoria del passato e poesia del nazionalismo*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2006.

³ Ruth Ben-Ghiat, *Fascist Modernities. Italy, 1922-1945*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2001 (trad. it. di Maria Luisa Bassi, *La cultura fascista*, Il Mulino, Bologna 2000, nuova ed. 2004). Invio, inoltre, a Simonetta Falasca Zamponi, *Lo spettacolo del fascismo*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2003.

⁴ Qui mi riferisco all'accezione elaborata dagli storici contemporanei sulla scia di Jürgen Habermas e del suo *L'uso pubblico della storia*, in Gian Enrico Rusconi (a cura di), *Germania, un passato che non passa. I crimini nazisti e l'identità tedesca*, Einaudi, Torino 1997. Per gli apporti degli studiosi italiani all'argomento qui mi limito a segnalare – inviando ad altre sedi specialistiche – i contributi di Nicola Gallerano sull'argomento.

⁵ P. Nicoloso, *op. cit.*

⁶ Molti i contributi dello storico sull'argomento. Qui mi riferisco, in particolare, al volume già citato *Fascismo di pietra*. Insiste, opportunamente, sul concetto di durata fortemente voluto e impresso da Mussolini alle architetture del Ventennio anche Paolo Nicoloso nel suo recente contributo già segnalato su queste pagine. In particolare, Nicoloso osserva che l'urbanistica e l'architettura svolsero, soprattutto dopo gli anni Trenta, non solo una funzione volta a creare consenso tra la popolazione ma un più complesso ruolo pedagogico volto a plasmare l'italiano nuovo. Lettura, questa, che condivido e che è alla base del mio contributo. Tuttavia, nel quadro di questi riferimenti bibliografici non va ignorato l'apporto di Maria Grazia Messina che, sin dal 2000, ha efficacemente evidenziato l'intuizione mussoliniana di consegnare ai posteri la propria ideologia anche mediante la solidità dell'architettura. Invio pertanto al suo *L'arma stampata nella pietra. Il concorso per il Palazzo del Littorio, 1934*, in Sergio Bertelli (a cura di), *Il teatro del potere. Scenari e rappresentazioni del politico fra Otto e Novecento*, Carocci, Roma 2000, pp. 118-141.

⁷ A. Ricci, *op. cit.*

⁸ E. Gentile, *op. cit.* Invio, in particolare, al capitolo 2: *Mussolini antiromano*, pp. 23-31.

⁹ Quando Roma divenne capitale, scrive A. Ricci (*op. cit.*, p. 49), gli abitanti erano circa 200.000 a fronte dei 3.500.000 di Londra e del 1.800.000 di Parigi e nonostante Pio IX avesse promosso interventi di modernizzazione la città si presentava, ancora, come un agglomerato urbano di dimensioni modeste e racchiuso all'interno di una cinta muraria che comprendeva un migliaio di ettari di spazi non edificati occupati da ville, orti, aree a pascolo e tratti di campagna. Certo, nel 1921 la popolazione era triplicata salendo a 691.661 abitanti e c'era quindi stato un incremento ma rimaneva meno popolosa sia rispetto alle grandi capitali europee sia rispetto a Milano e a Napoli.

¹⁰ Invio ancora al volume di Paolo Nicoloso.

¹¹ L'approfondimento delle mostre d'arte rappresenta, ormai, a mio avviso negli studi di arte contemporanea un aspetto ineludibile dal punto di vista metodologico e non solo per quanto riguarda la museologia. Alludo, infatti, in particolare a quell'importante versante che concerne la storia della ricezione ancora non sufficientemente considerato. Chi scrive se ne è occupata sia nell'ambito dei suoi contributi su «L'Ora» di Palermo sia mediante la creazione di un apposito ambiente digitale Mostre d'arte posto all'interno del portale *Agave. Contributo allo studio delle fonti della storia dell'arte in Italia nel Novecento* e consultabile all'indirizzo <http://unipa.it/agave>.

Per quanto concerne la citata mostra augustea sottolineo che l'occasione delle celebrazioni del bimillenario portarono, successivamente, ad un incremento dei materiali esposti nel Museo dell'Impero romano. Riguardo, invece, ad alcune indicazioni bibliografiche relative all'esposizione invio alla nota 2 di questo scritto.

¹² Si veda Valnea Santa Maria Scrinari, *Gli scavi di Ostia e l'E42*, in *E42. Utopia...*, cit., pp. 179-188.

¹³ E. Gentile, *Fascismo...*, cit., p. 72, nota 34.

¹⁴ Ivi, p. 78. I dati, tuttavia, sono tratti dalle pp. 149 e ss. del contributo citato di Insolera e Perego.

¹⁵ Si veda la nota precedente.

¹⁶ Maurizio Calvesi, *La mistica del vuoto*, in *E42. Utopia...*, cit., pp. 3-8.

¹⁷ P. Nicoloso, *op. cit.*, p. 231, nota 10. L'articolo di Piacentini evidenziato dallo studioso e da me qui citato è *L'architettura del tempo fascista e l'edilizia moderna. Intervista a Marcello Piacentini di Alberto Simeoni*, «L'Impero», 31 marzo 1929. Nicoloso ricorda opportunamente a sostegno della sua tesi che una copia dell'articolo è conservata tra le carte di Mussolini.