

**“*Mnemosyne*” di un regime:
gli spazi della Mostra della Rivoluzione Fascista
al Palazzo delle Esposizioni, 1932-1934**

Fabrizio Gay

La Mostra della Rivoluzione Fascista – come scrive Giorgio Ciucci

era nata per esaltare il periodo della presa del potere da parte di Mussolini e per dargli una connotazione eroica, mitica, venivano riproposte le matrici del fascismo identificandole con l'irruenza dei futuristi, la spiritualità dei razionalisti, l'ordine dei novecentisti, l'elementarità degli strapaesani [...]. Con la mostra, nel '32, si volle mostrare che lo stato era fatto, che aveva una sua forza e una sua immagine.¹

Questa “immagine” proteiforme (eppur coerente) venne messa in scena dall'ottobre 1932 all'ottobre 1934 trasfigurando il neoclassicista Palazzo delle Esposizioni di via Nazionale – costruito mezzo secolo prima da Pio Piacentini – in un moderno “Sacrario storico” del regime in forme che mostravano una “sintesi” (avanguardista) delle Arti rispondente all'ideale di una “Arte di Stato”², affermata in termini che oggi chiameremmo “identità visiva” dello stato-regime di massa. Si trattava di una “immagine totale” – nel senso tecnico che oggi ha in marketing, semiotica visiva e in teoria del “montaggio” – anzitutto per la recezione quantitativa e qualitativa della mostra. Nei due anni d'apertura, “quasi quattro milioni di persone avevano visitato la mostra”³ il cui catalogo⁴ ebbe una tiratura di 250.000 copie che, sommate alle altre immagini dell'evento variamente diffuse, avevano portato al “totale sbalorditivo di 1.630.000 pezzi stampati”⁵, senza contare le riprese filmate. Oltre a essere visitata dal 10,5% della popolazione italiana coeva, la mostra aveva una risonanza mediatica tale da farne un fenomeno di massa che – a conti fatti – incarnò alcuni dei tratti più salienti del cosiddetto “stile littorio”⁶ inteso come denominatore comune a una vasta congerie di artefatti visuali, dall'architettura alla grafica. Si trattava di una “immagine totale” anche perché era tecnicamente concepita come una “sintesi delle arti” propagandista e spaziale (“immersiva”) del tutto analoga a quella esperita dagli ambienti “totali” costruttivisti e, in origine, dagli spazi espositivi elaborati nel corso delle avanguardie astrattiste russo-europee degli anni Venti – dai

controrilievi di Tatlin, le mostre berlinesi di Puni, i Proun spaziali e le sale espositive di Lissitzky, agli interni di Mondrian, del De Stijl e della Bauhaus, ... – che configuravano uno spazio interno come un particolare artefatto visuale e performativo, con la confluenza di forme espressive provenienti dalla pittura e grafica astrattiste, dal lettering plastico, dal collage polimerico e dal fotomontaggio dadaista, dal lettrismo, dall'arte cinetica (le pale rotanti della sala O), dalla poesia visiva, dall'infografica, ...

Ma, a differenza dei concorrenti prototipi modernisti-astrattisti, le sale della “mostra-sacrario” del Decennale erano segnate da un carattere intensamente figurativo, ancorato all'immaginario popolare, esplicitamente riferito agli archetipi della chiesa, del mausoleo, della fabbrica, della tomba, dell'aula di tribunale, ... , spinto fino all'uso di reliquie, reperti, documenti autentici, teatro di performance – cerimonie militari – visitato secondo i protocolli più radicati delle pratiche del pellegrinaggio, dell'ex voto, della via crucis, ... La mostra del 1932 – molto spesso ridescritta nel suo svolgimento espositivo⁷, nelle sue masse documentali⁸ e nella sua risonanza fotografica⁹ – si caratterizzava per il suo concreto radicamento antropologico e il suo carattere intensamente “figurale”, dovuto soprattutto alla mano di Sironi. È questo “carattere figurale” l'aspetto più essenziale per comprendere che cosa s'intendesse esattamente per “immagine” in architettura, nelle Arti e nell'interior design; questione che aveva tentato (con scarso esito) il convegno Volta del 1936¹⁰. Questa nozione di “immagine” era al contempo condivisa e contesa tra i molti e diversi artisti e architetti impegnati, ed era alla base del loro stesso procedimento ideativo delle sale condotto – tipicamente – a partire da “bozzetti” analoghi a quelli praticati in scenografia.

L'asse portante

Il Palazzo delle Esposizioni in via Nazionale (Fig. 01), completamente rivestito all'interno e all'esterno, era trasfigurato – seguendo il dettato di Mussolini¹¹ – in “cosa d'oggi, modernissima dunque e audace, senza malinconici ricordi degli stili decorativi del passato.” Esternamente era ridotto a un'infilata assiale di due volumi compenetrati: un prominente cubo rosso cupo di trenta metri e un soggiacente, largo parallelepipedo sui cui estremi svettavano due “X” di sei metri. Questa massa astratta era figurativamente presidiata dal prodromo di quattro fasci

littori metallici alti 25 metri trafiggenti lo stilobate virtuale segnato da una bassa pensilina sulla quale correva, per 38 metri, la scritta cubitale che insegnava la mostra. Della facciata celata non restava che la scalinata distesa su via Nazionale, mentre del suo arco trionfale neoclassico non restavano che le imbotti scavate nel cubo rosso.

L'asse centrale delle masse edilizie diveniva all'interno il tratto di percorso più sacrale della mostra, quello delle sale R, S, T e U, l'unico che si percorreva in andata e ritorno, una volta raggiunto nella sala U l'acme mistico e teatrale: il *martyrion* cilindrico largo 14 metri e sollevato di 2 metri e mezzo intorno a una massiva croce in rame di sette metri che portava a mo' di *titulus crucis* la scritta "per la patria immortale". Facciata, vestibolo e *martyrion* – disegnati da Libera, De Renzi e Valente – trasfiguravano l'intero edificio espositivo stilizzandolo nei volumi puri di un tempio di pietra, "sangue", metallo, con fasce e fasci luminescenti, fiaccole e ampio presidio di guardia sotto la perenne colonna sonora dell'inno *Giovinezza*.

L'accesso a questo tratto assiale tra le sale R e U – come obbligava il suo carattere sacrale – non era immediato. I visitatori vi potevano giungere solo dopo l'intera iniziazione storica dispiegata nel percorso perimetrale dalle sale dalla A alla Q, entrando nella sala R che – sagomata su pianta svasata come il portale di una cattedrale – costituiva il vero nartece del tempio. Sironi gli dava forma di antro cavato nella roccia con netti tagli piani, facendo scolpire l'effigie del duce militare in bassorilievo (di Ruggeri) sulla scritta cubitale DUX nella parete che volgeva le spalle all'esterno. Ai piedi di quella parete esclusiva poneva una garitta cubica di acciaio e vetro contenente la ricostruzione e i cimeli della prima stanzetta dalla quale Mussolini aveva diretto *Il Popolo d'Italia*, usando i rulli di stampa del giornale come le quattro colonne angolari del baldacchino-reliquiario.

Quel reliquiario era dunque posto come polo di partenza e di meta (verso e dal *martyrion*) dell'asse espositivo che esprimeva l'ormai avvenuto passaggio storico del fascismo da "movimento" a "regime"¹² scandendolo tra la Galleria dei fasci (sala S) e l'evocazione dell'ultima stanza di Mussolini al *Popolo d'Italia* (sala T) collocata prima del Sacratio. Con la Galleria dei fasci Sironi dava l'espressione più antonomastica della strategia figurativa ch'era riuscito a imporre all'intera mostra. Per esempio, nei pilastri-fasci squadrate posti in parata nella sala S egli sintetizzava le figure della "ascia" e del "saluto romano"

nella sola sporgenza protesa del capitello del pilastro, inclinandone lo sbalzo con l'angolo visivo delle X scolpite nella stanza precedente. Questo dettato figurativo che Sironi – in vario modo e grado – estese anche alle sale allestite dalla variegata compagine degli altri autori, consisteva nel plasmare ogni membratura architettonica con una figuratività ibrida e antropomorfa che sintetizzava – col minimo dei determinativi comuni e dei gesti configurativi – le figure della “colonna”, del “fascio littorio”, della “spada”, della “croce”, della “catena spezzata”, della “fiaccola”, dei “bracci protesi nel saluto romano”. Questo “vocabolario” di figure – grazie all'intensa perentorietà espressa nelle quattro sale sironiane – poteva essere efficacemente declinato nell'intera mostra e nella sua intera grafica propagandistica, nelle più diverse forme espressive – dal gigantesco fotomontaggio alla minima reliquia – anestetizzando e confondendo la differenza tra le categorie del viscerale grottesco, dello storiografico-cronologico, dell'epico, del mitico”.

Il vortice perimetrale

La mostra voleva insegnare una storia mitizzata in un'epica con satelliti lirici di alta e di bassa cultura, tramite un percorso iniziatico perimetrale che concatenava sale configurate attraverso un'ampia escursione di toni e generi espressivi: dal grottesco (satirico) al sacro, dall'aneddotico al monumentale, dalla cronologia all'epica, ... La “catena” degli spazi interni doveva dunque “rimediare” (trans-mediando-le) immagini salienti provenienti dai *media* più diversi trasducendole in un “interno”.

È dal cinema – in una sorta di “documentario fatto stanze” – che iniziavano le sale A e B dove Esodo Pratelli montava gigantografici primi piani (collage in rilievo) alla cronologia e geografia dell'entrata nella grande guerra a far da sfondo a vetrine di documenti. Da questo spazio squassato si passava, all'opposto, (Fig. 02) alle composte simmetrie di due silenziosi sacrari di guerra, per attraversare poi il chiassoso e grottesco (goliardico) dileggio dei nemici interni ed esterni. La dinamica squassante trovava poi (Fig. 03) un nuovo rigore negli interni configurati come campi energetici di un futurismo tipograficamente disciplinato negli impaginati ortogonali di Nizzoli che Prampolini metteva a frutto anche nella IV sala al piano superiore (fig. 05), dove trasformava l'infografica celebrativa in decorazione costruttivista.

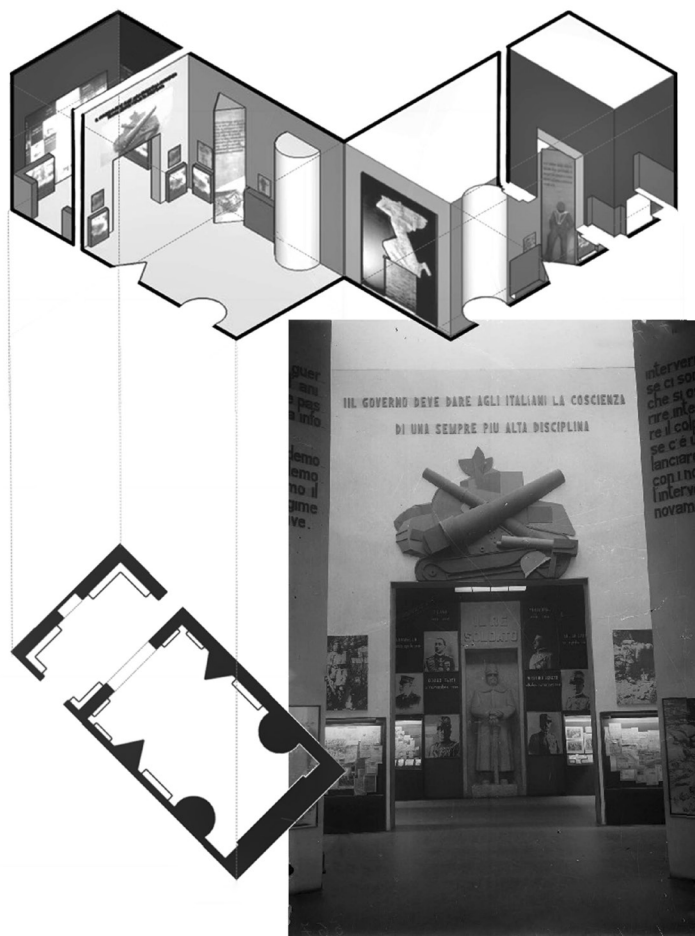


Fig. 02. Sala C (La Grande Guerra: il re saldato e il fante vittorioso) su programma di A. Monti, allestimento di A. Funi e rilievi scultorei di M. Marini e D. Rambelli

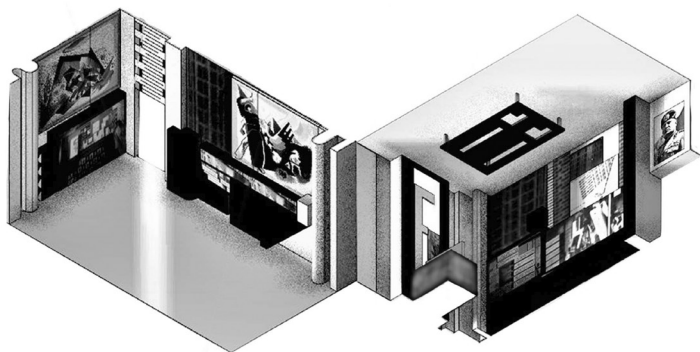


Fig. 03. Sala F (il 1919) su programma di D. Dini,
allestimento di M. Nizzoli e pannelli pittorici di E. Prampolini

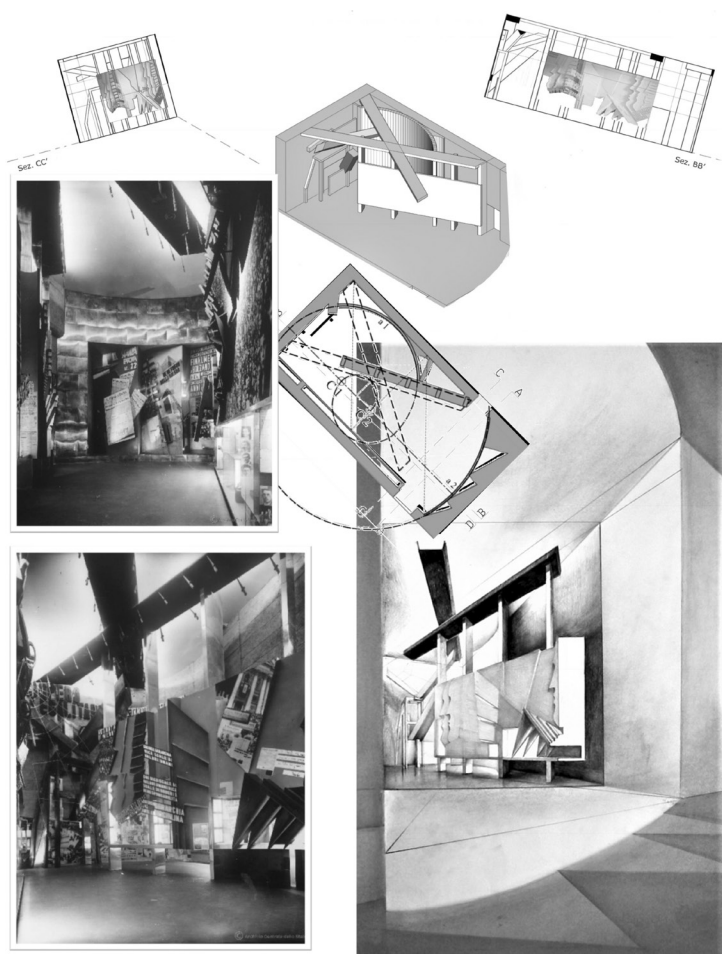


Fig. 04. Sala O (1922: la vigilia della marcia su Roma) programma di E. Arrigoni, allestimento di G. Terragni

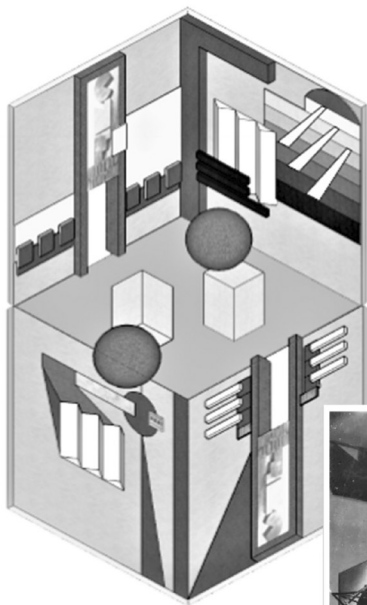


Fig. 05. Sala III (realizzazioni fasciste del primo decennio) allestita da E. Prampolini

Poco oltre il senso di altre stanze si poneva come rievocazione strapaesana dell'interno di sedi fasciste con pannelli didascalici e vetrine in parata. Poi le stanze divenivano panorami olografici con reliquie-*souvenirs* al vero. Fino alla sala allestita da Terragni (Fig. 04) che sussumeva nella sua configurazione le due figure più essenziali della mostra: il grafema "X" e il vortice spiraliforme delle turbine. Offrendoci questa proliferante trasduzione tra immagini di poche figure, la mostra si offre ancora oggi come una sorta di tavola warburghiana – *Mnemosyne* – di interni con cui il regime costruì il suo immaginario¹³.

1. G. Ciucci, *L'autorappresentazione del fascismo. La Mostra del decennale della marcia su Roma*, in "Rassegna", n. 10, 1983, pp. 48-55.
2. G. Ciucci, *Il dibattito sull'architettura e le arti fasciste*, in AA.VV., *Storia dell'arte italiana 7: parte seconda. Dal Medioevo al Novecento*, vol. III, Einaudi, Torino 1982, pp. 263-378.
3. J. T. Schnapp, *Anno X. La Mostra della rivoluzione fascista del 1932*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 2003, p. 43.
4. D. Alfieri, L. Freddi (a cura di), *Mostra della rivoluzione fascista. Guida storica: 1. decennale della marcia su Roma*, Partito nazionale fascista, 1933.
5. J. T. Schnapp, *op. cit.*, p. 37.
6. M. S. Stone, *The Patron State: Culture & Politics in Fascist Italy*, Princeton University Press, Princeton 1998.
7. C. Fogu, *The Historic Imaginary Politics of History in Fascist Italy*, University of Toronto Press, Toronto 2003.
8. G. Fioravanti, *Mostra della Rivoluzione Fascista*, Archivio Centrale dello Stato, 1990.
9. A. Russo, *Il fascismo in mostra*, Editori riuniti, Roma 1999.