

## Estratégias monumentais nos anos 1930

Silvia Bignami

Na Itália, nos anos 1930, definem-se três tipos principais de intervenção no espaço urbano: a escultura celebrativa para edifícios públicos, novos monumentos também no âmbito de replanejamentos gerais (inicia-se com a festejadíssima Piazza della Vittoria, em Bréscia, 1932<sup>1</sup>), pinturas murais e altos-relevos, estes últimos concebidos em diálogo com a arquitetura, de modo a fazê-la “falar” por imagens – esculpidas ou pintadas – capazes de transmitir mensagens (como no caso dos frisos de Arturo Martini para o Arengário de Milão, verdadeiro e distintivo marco conclusivo de uma época<sup>2</sup>). Sem esquecer arranjos cenográficos como aquele da Mostra della rivoluzione fascista em 1932. A decoração escultórica de escala monumental é uma integração imprescindível do trabalho dos arquitetos. De modo específico, o relevo, alto ou baixo, parece representar uma ideia do decorativo próxima à retomada do afresco na pintura.

A colaboração de arquitetos e artistas<sup>3</sup> se transforma, ao longo da década, em um dos pontos cardeais dessa ideia de arte pública<sup>4</sup>, que prepotentemente

---

1 Mussolini inaugura a Piazza della Vittoria, em Bréscia, *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, X, 1932, n. 147, pp. 22-23; o novo centro de Bréscia, *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, X, 1932, n. 147, pp. 61-63.

2 O *Arengario* pode ser considerado a síntese conclusiva das duas articulações possíveis da arte estatutária em chave monumental: aquela plástico-narrativa dos baixos-relevos e aquela da escultura solta, com a figura isolada no vazio da arquitetura.

3 As relações entre arquitetura e artes figurativas estão, em particular, no centro do VI Convênio Volta, organizado em Roma, de 25 a 31 de outubro de 1936, pela Accademia d'Italia. Cfr. *Convegno di arti "Rapporto dell'architettura con le arti figurative"*. Atti, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1937; CARLI, Carlo Fabrizio. *Il Convengo Volta nel 1936*. In: FAGONE, Vittorio; GINEX, Giovanna; SPARAGNI, Tulliola (org.). CAT. EXP. *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930*, Palazzo della Permanente, Milano., Milano, 1999, pp. 97-103.

4 Para um primeiro reconhecimento mais amplo sobre a arte pública na Itália entre as duas guerras, que não se limite às grandes cidades e às personalidades famosas, mas que leve em consideração também situações e artistas locais, cfr. *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930*, op. cit. Esse catálogo ainda apresenta no Apêndice (pp. 224-237) uma preciosa e detida recolha dos artigos, publicados nos periódicos principais, relativos a obras de pintura mural e decoração realizadas em edifícios públicos entre 1927 e 1945. Ainda que dedicado às obras monumentais de Mario Sironi (que, de fato, dizem respeito a alguns dos edifícios mais importantes do período fascista), um instrumento útil para o debate em questão é o CAT. EXP. SIRONI, Andrea (org.). *Sironi. La grande decorazione*. Milano, Triennale 2004. Um resumo sistemático e algumas fichas sobre as obras decorativas monumentais em Milão entre 1930 e 1940 encontram-se, por fim, em CAT. EXP. PONTIGGIA, Elena; COLOMBO, Nicoletta (org.). *Milano Anni Trenta. L'arte e la città*, Milano: Spazio Oberdan, 2004, pp. 255-277. Encontra-se ainda em BIGNAMI, Silvia. “Lavoro che mi sta a cuore, perché va in piazza. Arte pubblica e concorsi a Milano negli anni trenta del Novecento”, In: BIRROZZI, Carlo e PUGLIESE, Marina. (org). *L'arte pubblica nello spazio urbano. Commitenti, artisti, fruitori* Milano, 2006, pp. 4-19.; “I monumenti pubblici”, In: CAT. EXP. NEGRI Antonello; BIGNAMI Silvia; RAGIONIERI Susanna; RUSCONI Paolo; ZANCHETTI Giorgio (orgs.), *Anni '30. Arti in Italia oltre il fascismo*, Palazzo Strozzi, Firenze, 2012, pp. 226-231.; COLOMBO, Nicoletta, “Pitture di muraglie”. Voci e Vicende della pittura murale negli anni Venti e Trenta, In: CAT. EXP. MAZZOCCA, Fernando (org.) *Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre*, Forlì., Milano 2013, pp. 59-67.

se afirma, concernindo seja ao comissionamento (municipal, provincial ou estatal), com declarada função social e de propaganda, seja à destinação das obras, projetadas para espaços abertos a todos e geralmente com uma correspondência precisa entre escolhas temático-iconográficas, função específica e identidade dos lugares.<sup>5</sup> Trata-se, em muitos casos, de edifícios de representação e não como os novos ministérios, os tribunais, as estações, os correios, as casas do *Fascio*, da Juventude de Littoria, do Mutilado. Ou seja, arquiteturas e espaços não apenas destinados ao prazer estético, comuns para a elite culta, como museus, mostras e coleções privadas.

Como uma primeira comunicação de massa verdadeira e distinta, a arte pública, ao passo que mantém as características específicas da “unicidade” da criação artística, tem a intenção de voltar-se para todos, oferecer-se ao juízo coletivo e responder a expectativas gerais, contribuindo com o processo de modelação de uma identidade italiana e fascista<sup>6</sup> (Fig. 1).

Uma nova monumentalidade é introduzida no cotidiano por meio de complexos arquitetônicos úteis à vida social do regime, prontos para escandir a ritualidade, promover o consenso e a educação das massas.

Inicia-se, então, o embaralhamento das cartas da estratégia monumental, que, nos dias que se seguiram à Grande Guerra, preferia os monumentos aos mortos e à vitória, com a escolta de figuras públicas do Risorgimento. Basta fazer uma inventariação sumária das revistas da época, *La Domenica del Corriere* e *L'illustrazione italiana*, para notar como a assim chamada “monumentomania” nas praças de grandes e pequenas cidades começou cedo e, até a metade dos anos 1920, não conheceu parada.<sup>7</sup> Quase em tempo real, as fotografias dos novos monumentos, muitas vezes anônimas ou tiradas por dilettantes, são tomadas e publicadas com as rubricas apropriadas, testemunhando uma espécie de moda vigorosa, porém considerada, por muitos, artisticamente reprovável. Ettore Janni sublinha esse fato, já em dezembro de 1918, na *Emporium*, escrevendo sobre a “invasão monumental”,<sup>8</sup> e alguns meses depois,

5 Nos anos 1930, existia uma espécie de nexos condicionante entre especificidade do lugar – municípios, palácios da justiça, estações, correios, entre outros – e projeto decorativo. Entre os numerosos exemplos, destacam-se o célebre programa iconográfico sobre as diversas declinações do tema da Justiça (segundo quatro subdivisões iconográficas: as fontes bíblicas, o repertório alegórico, o romano de idade Clássica e o repertório iconográfico do regime), idealizado pelo arquiteto Marcello Piacentini para o Palazzo di Giustizia de Milão, realizado por ele mesmo entre 1929 e 1940, e o menos conhecido de Gino Severini para seu mosaico no Palazzo delle Poste de Alexandria (1941), pensado para celebrar o progresso da difusão dos sistemas de comunicação do mundo. Sobre esse último, ver: CADONI, Piero. “Guida tecnica per un mosaico. Gino Severini al Palazzo delle Poste di Alessandria”, *L'Uomo nero. Materiali per una storia delle arti e delle modernità*, i, n.2, 2004, pp. 116-134.

6 NICOLOSO, Paolo (org). *Architetture per un'identità italiana*. Udine, 2012.

7 Para mais sobre esse argumento específico, ver: FERGONZI, Flavio. “Dalla Monumentomania alla scultura arte monumentale”, In: FERGONZI Flavio; ROBERTO, Maria Teresa (org.). *La scultura monumentale negli anni del fascismo. Arturo Martini e il Monumento al Duca d'Aosta*. Torino, 1992. O volume indaga sobre o problema da arte celebrativa do fim da Primeira Guerra Mundial até 1937, ano de inauguração do monumento de Eugenio Baroni e Publio Morbiducci ao Duque d'Aosta. Encontra-se convincentemente posto em evidência o momento de passagem a uma monumentalidade “que não seja mais celebrativa, que não se ocupe mais de praças preexistentes com o antigo pretexto de aviso, da memória ou da exortação”, mas possa, porém “entrar no convívio diário por meio de complexos arquitetônicos úteis à vida social do regime, adaptados a escandir a ritualidade, promover a educação das massas”. Ver também: GRANDESSO, Stefano. *Aspetti della scultura monumentale tra le due guerre*. In: MAZZOCCA, 2013, op. cit., pp. 69-79, NEGRI, Antonello, “Opere d'arte e artisti nella stampa periodica fra le due guerre” In: *Arte moltiplicata. L'immagine del 900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Milano 2013, pp.1-46.

8 JANNI, Ettore. “L'invasione monumentale”, *Emporium*, XLVIII, 1918, n. 288, pp. 282-291.

no *Corriere della Sera*, Ugo Ojetti posiciona-se contra essa tendência, sobretudo contra a discutível qualidade das obras.<sup>9</sup>

São, geralmente, monumentos erigidos em áreas ocupadas – de competência do Ministério da Guerra – de singular interesse paisagístico, como o Monumento Ossario, no passo do Tonale, ou o grande monumento à Vittoria del Piave, em Fagaré.<sup>10</sup> Além daqueles em honra dos ilustres italianos, antigos e modernos, de Virgílio a De Amicis<sup>11</sup>. Um dos mais reproduzidos nas revistas – mas também mais discutidos – é o Monumento al Fante di San Michele, em Gorizia, definido por Carlo Carrà “a mais grosseira canalhice e bestialidade dos nossos tempos”.<sup>12</sup>

Com o primeiro-ministro Mussolini, seguem-se as construções de sacrários aos mortos, celebrados como verdadeiras e únicas testemunhas da mais recente e heroica história nacional, e inauguradas por uma presença maciça das novas hierarquias ao poder. Intensificam-se os concursos – como aqueles pelo monumento ao soldado, ou à mãe italiana ou ao *bersagliere* (corpo de atiradores)<sup>13</sup> – e as tarefas de especial empenho e dimensões implicam uma projeção arquitetônica complexa, com a colaboração de escultores para a parte decorativa. Entre esses, o primeiro a desfrutar de particular fortuna visível é o arco de Bolzano, de Marcello Piacentini, inaugurado em julho de 1928, completado por uma estilizada *Vittoria*, de Arturo Dazzi: um “monumento no qual a arquitetura italiana se afirmava com clareza de conceitos e de intenções pela primeira vez no século”.<sup>14</sup> A realização milanesa de Giovanni Muzio – arquiteto da nova leva do *Novecento*, que resolve o tema ao sair da desgastada tipologia celebrativa, optando pelo templo consagrado, viável para cerimônias religiosas – suscita o interesse de artigos e capas de revistas, como aquela do *Secolo Illustrato* com o gesso (não fundido em bronze depois) do grupo monumental do *Ritorno dopo la Vittoria*, comissionado por Libero Andreotti e colocado sobre a fachada da igreja do mesmo Tempio della Vittoria, na inauguração, em 4 de novembro de 1928.<sup>15</sup>

9 OJETTI, Ugo. “Monumenti alla Vittoria”, *Corriere della sera*, 3 de Abril de 1919.

10 O monumento da vitória de Piave, que seria inaugurado em Fagaré, em 15 de junho, no segundo aniversário da batalha, *L'Illustrazione Italiana*, XLVII, 1920, n. 24, p. 680.

11 “La celebrazione vergiliana di Mantova”, *L'Illustrazione Italiana*, LIV, 1927, n. 17, capa; “L'inaugurazione del monumento a Vergilio a Mantova”, *L'Illustrazione Italiana*, LIV, 1927, n. 18, p. 352; “L'inaugurazione del monumento a Edmondo De Amicis, a Torino. Il commovente omaggio degli scolari all'autore di “Cuore””, *La Domenica del Corriere*, XXV, 1923, n. 44, capa.

12 CARRÀ, Carlo. “Benedetto Croce e la monumentomania italiana”, *Valori Plastici. Rassegna d'arte*, II, 1920, nn. 7-8, pp. 91-92.

13 CALZINI, Raffaele. “Il grande concorso nazionale per “il monumento al fante”, *L'Illustrazione Italiana*, XLVII, 1920, n. 33, pp. 193-200; “Firenze: il concorso per il monumento alla madre italiana in Santa Croce”, *L'Illustrazione Italiana*, L, 1923, n. 46, pp. 634-635; “Il monumento al Bersagliere”, *L'Illustrazione Italiana*, LVIII, 1931, n. 13, p. 468.

14 PAPINI, Roberto. “Alla vittoria riconsacrata”, *L'Illustrazione Italiana*, LV, 1928, n. 30, pp. 55-61. Ver também: “Il monumento alla Vittoria e ai martiri trentini in Bolzano”, *La Domenica del Corriere*, XXX, 1928, n. 29, p. 8; “Il bel monumento alla Vittoria e ai Martiri, di Marcello Piacentini, inaugurato dal Re a Bolzano”, *Il Secolo Illustrato*, XVII, 1928, n. 30, p. 3; Trim, “La colonna littoria”, *La Lettura*, XXVIII, 1928, n. 11, pp. 871-873; e ainda, cinco anos depois “Il Monumento alla Vittoria di Bolzano”, *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, XI, 1933, n. 11, pp. 16-17.

15 “Un rito d'amore e di fede celebrato a Milano. Il Duca d'Aosta inaugura il Tempio della Vittoria, di cui vediamo qui uno dei due grandi gruppi equestri di libero Andreotti: ‘Il ritorno dalla guerra’”, *Il Secolo Illustrato*, XVII, 1928, n. 46, capa

A partir de 1927, uma lei veta a construção de estátuas e a colocação de lápides ou esculturas memoriais sem o consenso da Comissão para os trabalhos públicos. Isso não impede que – sobretudo nos grandes centros, Roma em primeiro lugar – obras monumentais largamente documentadas pela imprensa ilustrada, como a *Anita Garibaldi* de Rutelli ou o *Bersagliere* de Publio Morbiducci, tornem-se ocasiões de propaganda política, em inauguração presidida por Mussolini e animada por discursos inflamados.

No início dos anos 1930, uma nova monumentalidade fascista, como já acenado, começa a substituir os antigos avisos e memórias, um projeto inédito de interação com a vida diária e posta em relação com a arquitetura.<sup>16</sup> A questão é explicitada em dois artigos exemplarmente programáticos de um pintor e de um escultor, Mario Sironi e Antonio Maraini, nos quais algumas sínteses da questão da arte pública são mantidas por uma escolha mediada de imagens.

Em *Monumentalità fascista*, Sironi – já autor do famoso artigo *Pittura murale*<sup>17</sup> – comenta os projetos apresentados ao concurso para o Palazzo del Littorio em Roma (ao qual ele mesmo participa com o grupo de Carminati, Lingeri, Saliva, Terragni, Vietti e Nizzoli)<sup>18</sup>, reivindicando a renovada centralidade da “decoreção mural plástica e pictórica” (Fig. 2):

*Depois da mostra della Rivoluzione, o Concurso do Littorio recolhe a semente lançada pela Quinta Triennale milanese com um consenso pleno, preciso, inequívoco. [...] Trata-se de ter a coragem de assumir a responsabilidade de obras importantes como todas estas que os arquitetos produziram com as próprias mãos em numerosíssimos projetos.*<sup>19</sup>

Antonio Maraini – crítico, secretário da Biennale di Venezia a partir de 1927, do Sindicato Nacional das Belas Artes a partir de 1932, e autor de significativas intervenções de arte pública, entre as quais, em 1932, o *Arengario* na praça da Vittoria, em Bréscia, projetada por Marcello Piacentini – escreve, porém, em outubro de 1933:

*É aqui, no Foro Mussolini, no Arco de Bolzano, na Casa Madre dos Mutilados, no Palácio das Corporações, nos estádios, nas casas do Fascio, nas estações, nas escolas, nos correios, nos inumeráveis edifícios dos entes estatais em Roma e nas outras cidades italianas, na renovação de seus planos regulatórios, como ontem em Bréscia, amanhã em Milão, em Gênova, em Nápoles, até nos novos centros agrícolas das zonas bonificadas em Littoria e Sabaudia, é aqui, em todo esse maravilhoso germinar de palácios, de praças, de vias abertas à vida, ao estudo, ao tráfego*

16 SALVAGNINI, Sileno. “Architettura e scultura monumentale durante il fascismo”, In: *Il Primato della Scultura. Il Novecento a Carrara e dintorni*, Siena, 2000, pp. 163-174; e SALVAGNINI, Sileno. “Scultura decorativa e 'scultura lingua morta'”, In: CAT. EXP. Silvio Zaniboni. *La "scultura decorativa" e la città*. Museo Civico, Riva del Garda, Milano 1996, pp. 47-53.

17 SIRONI, Mario, “Pittura murale”, *Il Popolo d'Italia*, XIX, 1932, n. 1, p. 3.

18 MESSINA, Maria Grazia. “L'arma stampata nella pietra. Il concorso per il Palazzo del Littorio”, In: SILVIO, Bertelli (org). *Il teatro del potere, Scenari e rappresentazioni del politico fra Otto e Novecento*. Roma, 2000, pp.118-141.

19 SIRONI, Mario. “Monumentalità fascista”, *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, XIII, novembro de 1934, n.11, pp. 84-93.

*da nação, onde principalmente foi-se formando uma arte fascista. [...] É, então, toda uma educação do olho e da mão, que junto àquela da alma, o Duce, o Regime vai refazendo, com o pedido aos artistas de colorir com afrescos, de esculpir nos portais, assembleias, reticulados, colunas, os eventos da epopeia fascista.<sup>20</sup>*

Com certa desenvoltura, em seu artigo se aproximam e convivem reproduções de obras de diversas características e tipologias: o gigantismo de *Bigio*, de Dazzi em Bréscia – onde trabalham os mais importantes escultores do tempo: além de Dazzi e do próprio Maraini, Arturo Martini e Romano Romanelli – e os mármores do Foro Mussolini. A articulada máquina decorativa da Casa dos mutilados em Roma, o vitral de Sironi e a tapeçaria de Ferruccio Ferrazzi para o Ministério das corporações. A *Vittoria con Pegaso* de Martini para o Palazzo delle Poste de Savona e os afrescos dos diversos pintores para a V Triennale di Milano (Fig. 3).

O Foro Mussolini, citado no artigo, deve ser considerado um lugar-chave de propaganda da ideologia fascista, também graças à máxima difusão, naqueles anos, do mito da esportividade (Fig. 4).

Os artistas empenhados nos concursos e nas “atividades públicas” são frequentemente os mesmos que expõem nas mostras mais importantes, das Bienais às Quadrienais, contribuindo para a renovação da linguagem pictórica e plástica na Itália.

Por exemplo, Arturo Martini, a quem Sironi dedica em 1934 uma notável contribuição monográfica em *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, que parece de fato querer compensar o escultor pelo juízo severo destilado por Sarfatti em 1925 no mesmo periódico: “[...] e não pode existir glória maior para um escultor que ter criado uma obra verdadeiramente válida, perfeitamente acomodada em uma fachada, em um enquadramento arquitetônico, assim como não há maior prêmio para um pintor de um grande e significativo mural”<sup>21</sup>. Ou Lucio Fontana, que em 1932 participa, saindo vencedor no ano seguinte, de um concurso para um busto de bronze do Duce para a Casa do *Fascio* da Via Nirone, 5, em Milão, ainda que não tenha sobrado vestígio algum da obra.<sup>22</sup> Enquanto Fausto Melotti, considerado o escultor abstrato por excelência dos anos 1930, primo do teórico do abstracionismo Carlo Belli, lamenta-se com Giorgio Nicodemi, superintendente dos Museus Cívicos milaneses, por não ter recebido o convite para participar do mesmo certame: “Sei que para o concurso do busto do Duce foram convidados mais de vinte escultores de Milão, certamente escolhidos entre os melhores. Exagero ao presumir que também eu deveria estar entre eles?”<sup>23</sup>.

20 MARAINI, Antonio. “Arte ed artisti”, *L'illustrazione Italiana*, LX, 1933, n. 44, pp. 649-652.

21 SIRONI, Mario. “Uno scultore. Arturo Martini”, *La rivista illustrata del Popolo d'Italia*, XII, 1934, n. 8, pp. 33-40.

22 BIGNAMI, 2006, op. cit., pp. 6-8.

23 Cfr. Milão, Archivio dei Musei Artistico e Archeologico Municipali, conservado pelo Servizio Biblioteche e Archivi Artiscsi e Archeologici Civici, Atti del Comune di Milano, P.G. 58926/1933, P. MUSEI 657, Carta de Fausto Melotti a Giorgio Nicodemi, 20 de abril de 1933. No mesmo lugar se encontra também a resposta de Nicodemi de 27 de abril (enviada em 2 de maio), comunicando a Melotti que a escolha dos escultores encarregados de apresentar um esboço para o concurso do Duce não era de sua competência, mas do Poder (Podestà), o Duque Marcello Visconti di Modrone, e do Sindicato Fascista Regional das Belas Artes, na Lombardia. Nicodemi então aconselhava Melotti a se dirigir ao Honorável Alessandro Mazzucotelli.

No início de cada intervenção no espaço público, quando não é o arquiteto o encarregado de escolher o artista ou os artistas que devem intervir no âmbito de seu projeto, salvo exceções (como no caso das estátuas do Foro Mussolini em Roma), constitui-se norma criar um concurso: para participar, é necessário estar inscrito nos Sindicatos de Belas Artes, geralmente há pelo menos três meses antes da publicação da chamada.

Em junho de 1937, intervindo em *Casabella*, a propósito de um concurso para um monumento na Vittoria, em Piza Fiume, em Milão<sup>24</sup>, o crítico Raffaello Giolli inicia uma longa polêmica, em certos aspectos ainda atuais, contra o mecanismo das seleções:

*Por que os Sindicatos dos Arquitetos não estabelecem de uma vez por todas os termos nos quais – por respeito à arte – os concursos devam ser divulgados e julgados? Por que quando os anúncios não podem garantir a liberdade dos artistas – que é a única garantia que realmente importa pedir – os representantes sindicais aceitam participar das responsabilidades das decisões? O problema não diz respeito apenas ao modo de indicar os temas, mas também ao de julgar os concorrentes. O júri desse concurso, por exemplo, era formado pelo prefeito, por oito membros por ele escolhidos, pertencentes às Comissões do Plano Regulador e do Edifício, por três representantes dos Sindicatos locais dos Arquitetos, Engenheiros e Artistas e pelo Superintendente da Arte. Para um concurso nacional, todos os treze juízes foram escolhidos em Milão. Tratando-se de um concurso de arte, de treze juízes, dois apenas eleitos por entidades artísticas: não é sob esses orçamentos preventivos que se salvarão na Itália as coisas da arte. Se todas as coisas da vida, para que consigam viver, devem ser arrancadas da incompetência dos órgãos administrativos para serem confiadas às competências dos órgãos técnicos, esse mais que nunca é o direito das coisas da arte, que não podem ser de fato endereçadas com competência nem julgadas com justiça por nenhuma burocracia.*<sup>25</sup>

Três anos antes, em uma carta aberta ao diretor do *L'Ambrosiano*, Giulio Benedetti, com Arturo Martini – empenhados no extenuante e aviltante concurso para o Monumento ao Duque de Aosta em Turim – tinha duramente condenado os Sindicatos das Belas Artes e os concursos, “inúteis provas e inúteis gastos”, assim demonstrando-se suficientemente realista para saber que não havia alternativas:

Não porque me são dadas algumas comissões, já que eu mesmo participo dos concursos e participarei enquanto não existirem outros métodos para a

24 Sobre o projeto de Martini, ver também: PONTIGGIA, Elena. “Monumento alla Vittoria d’Etiopia nella sezione Martini a Milano. Le opere monumentali”, In: CAT. EXP. GIAN FERRARI, Claudia; PONTIGGIA, Elena; VELANI, Livia Pontiggia, (org.). *Arturo Martini*. Palazzo della Permanente, Milano, Ginevra-Milano 2006, p. 253.

25 GIOLLI, Raffaello. “Concorsi a Milano”, *Casabella*, x, n.114, junho de 1937, pp. 24-27. O artigo conclui com um tom de crítica a outros dois anúncios proclamados pela Prefeitura de Milão: um para a fonte dedicada ao império na Piazza Duca d’Aosta (que não seria concluída), o outro pela “organização definitiva” da Piza Duomo. Para o anúncio e para os projetos apresentados no concurso, ver: Milão, Archivio del Comune di Milano, Atti del Comune di Milano, Ripart. P.R. Demanio Urbanistica, P.G. 193295/1938, fasc. 280. Todo o concurso é reconstruído apenas com base em fontes da imprensa da época e não com documentos de arquivo (com particular atenção à obra de Fontana) em CAMPIGLIO, Paolo. *Lucio Fontana. La scultura architettonica in Italia*. Nuoro, 1995, pp. 105-109. A mostra dos projetos foi inaugurada no Palazzo dell’Arte de Milão, em 21 de abril de 1937 e durou 15 dias. Cfr. “Il monumento alla Vittoria in piazzale Fiume”, *Corriere della Sera*, 21 abril 1937; “Il concorso per il monumento alla Vittoria. Il primo premio al progetto degli architetti Carminati e Mazzoleni e dello scultore Martini”, *Il Popolo d’Italia*, 21 abril 1937.

comissão de obra de arte: mas porque, em verdade, eu penso que a mania dos concursos cria uma desconfiança *permanente nos artistas italianos*. *O que é o concurso: uma espécie de jogo de loteria do qual se espera a surpresa... da revelação do Artista, esperança sempre desiludida.*<sup>26</sup>

Já há tempos, em outra ocasião, por diversos motivos Martini ambicionava participar de atividades públicas, como se pode ler na súplica de abril de 1930 a Ugo Ojetti, à época influente crítico e redator do *Corriere della Sera*:

*Não sou rico, nem nunca o fui, há quase trinta anos sou escultor, e, santo Deus, por que ninguém quer se decidir a me dar uma comissão? Em minha vida, tenho apenas três casos: o primeiro foi o monumento de Vado, que me rendeu 4 mil liras; o segundo foi a compra do Orfeu pela galleria d'arte moderna di Roma [...]; o terceiro foi a execução completa de todo o desenvolvimento de um monumento para um americano com a compensação de 100 liras ao dia; naturalmente esse trabalho não figura como meu. O senhor me dirá: e por que o senhor me conta isso? Sim, illustre Ojetti, conto-o ao senhor com a esperança de que me ajude a fazer algo público, uma coisa importante, porque necessito, além de ganhar, também mostrar o que sei fazer, porque sei fazer melhor do que aquilo que fiz até então, porque sempre me faltou a possibilidade do tempo, do dinheiro, e de ter uma responsabilidade com uma obra pública. Tenho quarenta anos passados e o que se espera?*<sup>27</sup>

Mesmo que, como se viu, seja criticado o mecanismo do concurso público, este se configura uma necessária e preciosa ocasião de trabalho, ambicionada, por isso, por numerosos artistas, ainda que as lentas e tortuosas fases preliminares dos vários graus de concurso, que, então, não alcançam a proclamação de um vencedor. Nos anos 1930, pode-se entender como dissipados aqueles temores que Ojetti lançava no distante 1919, no *Corriere della Sera*, a propósito de possíveis concursos nacionais para a construção de monumentos (naquele caso, à Vittoria):

*Tem-se medo que os nossos artistas mais ilustres, ou ao menos mais ilustrados, não concorrerão? Por certo não concorrerão até que contem com encargos e comissões privadas, se não secretas. Mas quando o concurso livre for a lei, também esses participarão para não perecer asfixiados.*<sup>28</sup>

A decoração do Palazzo di Giustizia de Milão, construído por Marcello Piacentini entre 1931 e 1940, é uma importante oportunidade de trabalho e de experimentação formal (Fig. 5). Se é verdade que o muralismo tem correspondido eficazmente aos projetos autocelebrativos do regime, é também verdade que muitos artistas entenderam essa forma expressiva como um desenvolvimento lógico da própria poética.

Destinados a um grande público, esses afrescos possuem uma organização deliberadamente simples, didascálica, didática. A escolha do nu – que em 1940

26 MARTINI, Arturo. "Sui concorsi", *L'Ambrosiano*, 14 de março de 1934.

27 Carta de Arturo Martini a Ugo Ojetti, 3 de abril de 1930, In: MAZZOLÀ, Natale (org). *Arturo Martini. Le lettere. 1909-1947*. Firenze, 1967, pp. 227-228.

28 OJETTI, Ugo. "Monumenti alla vittoria", *Corriere della Sera*, 3 abril 1919.



teria custado a Carrá, como também a Campigli, Semeghini, Penagini e Cadorin, a acusação de “inconveniência” por parte dos censores e a sucessiva cobertura com telas cinza “pesadas” até o fim de 1942 – volta-se à grande tradição renascentista do afresco, desde Giotto até Masaccio e, ao mesmo tempo, é funcional para uma representação não histórica da justiça, evitando os símbolos grosseiros do caráter romano do regime.

Para o tribunal, os encargos vêm assinalados para “negociação privada”. Tendenciosamente, os nomes são primeiramente indicados pelos Sindicatos ou pela Administração comunal – que se reserva o direito de “deliberar a nomeação dos artistas gradualmente em relação ao proceder dos trabalhos”<sup>29</sup> – para depois passar à aprovação do arquiteto Marcello Piacentini, que possui o controle absoluto sobre a obra e as iconografias pré-escolhidas. A importância do papel do arquiteto na escolha dos artistas é confirmada pelo próprio Piacentini, que interveio, também em seguida, em um debate na revista *Primato*, a propósito da lei dos 2%: “Os artistas devem ser escolhidos pelo arquiteto que criou a construção: somente ele pode entender quem concorda com sua arte [...]; ele deve selecionar e escolher seus colaboradores”<sup>30</sup>.

Em 1936, com deliberação do município de Milão, em 27 de novembro, é estanciada uma primeira soma para as obras decorativas. Em fevereiro de 1935, talvez o mecanismo para a designação dos artistas não seja ainda bem definido, já que em um comunicado a respeito do pedido do pintor Mario Tozzi para a atribuição de “qualquer trabalho no Palazzo di Giustizia que esteja para ser construído”, Nicodemi considera as decorações do tribunal como a ocasião para inaugurar um novo sistema de seleção:

*Sou grato, a esse propósito, de referir que numerosos outros artistas, e especialmente os milaneses, aspiram a deixar a prova de sua qualidade no novo monumento que deverá ser o orgulho da cidade. Se se quiser considerar a pergunta de Tozzi, e aderir ao voto dos artistas milaneses, poderá talvez ser estudado oportunamente o modo de regulamentação do emprego dos artistas locais. Está agora nas intenções sindicais regular os concursos com suas provas sucessivas: [a] primeira que valha para eliminar os concorrentes, os quais poderão apresentar qualquer obra que dê a medida de sua capacidade, a segunda, porém, sobre temas bem definidos, poderá servir para a atribuição das obras por fazer. O grande monumento milanês poderia ser a ocasião para inaugurar um sistema certamente não privado de importância, e sobre o qual poderia talvez ser utilmente interrogado o Comissário geral dos Sindicatos das Belas Artes, Antonio Maraini<sup>31</sup>.*

O pedido de Tozzi é, de qualquer maneira, aceito e o artista executa o afresco *Adamo ed Eva dopo il peccato*, ao fundo do salão da Corte de júízo penal.

29 Cfr. “Il Palazzo di Giustizia di Milano: le opere decorative”, In: CAT. EXP. *Annitrenta. Arte e Cultura in Italia*. Galleria del Sagrato, Palazzo Reale, ex Arengário, Milano, 1982, p. 54; ver também: GINEX, Giovanna. “Le opere decorative al Palazzo di Giustizia. Inventario”, In: *Muri ai pittori*, op. cit., pp. 209-213; *Palazzo di Giustizia*, In: *Milano Anni Trenta. L'arte e la città*, op. cit., pp. 267-268.

30 “La legge per gli artisti”, *Primato*, V (11), 1 de junho de 1944, p. 209.

31 Atti del Comune di Milano, P.G. 30940/1933, P. MUSEI 297 de 21 de fevereiro de 1935.



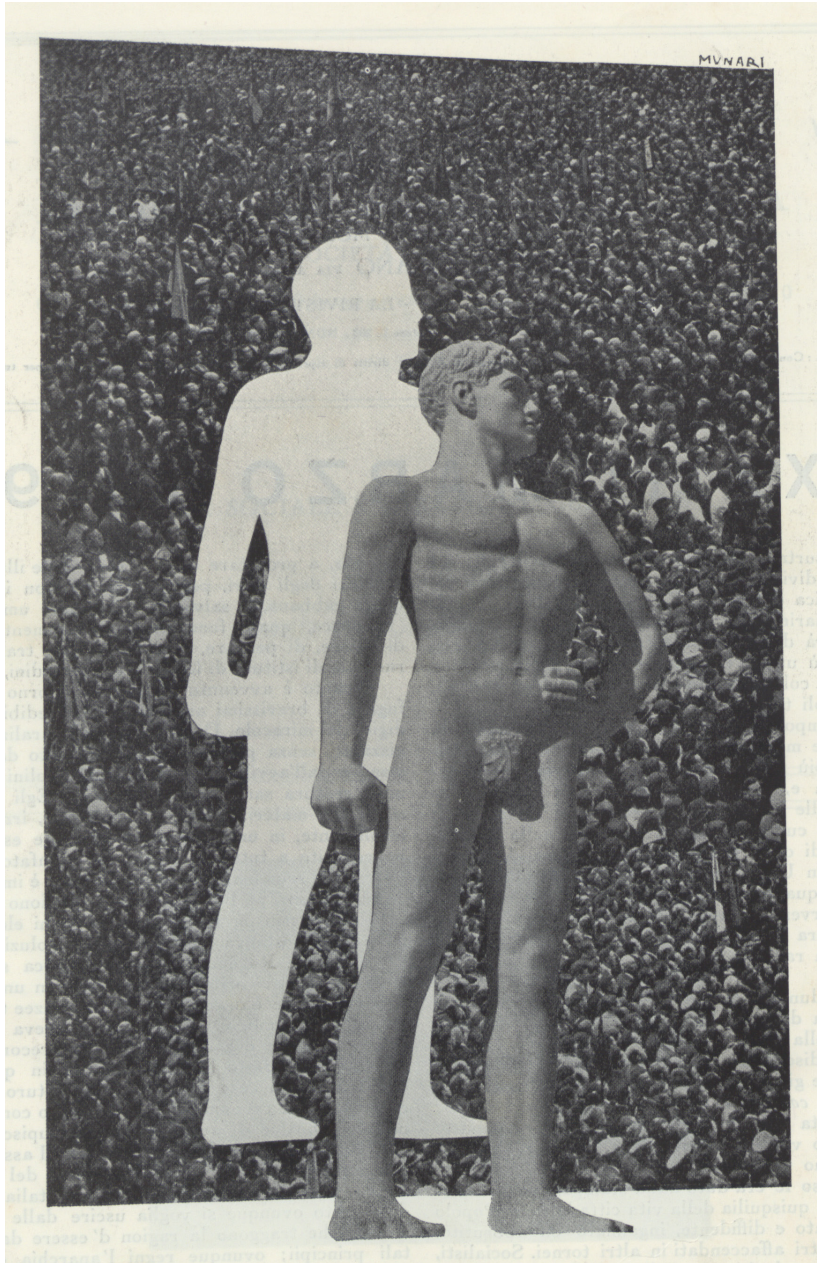
Como se sabe, o Palazzo di Giustizia foi considerado o “teste geral” da lei dos 2%, emitida em 11 de maio de 1942 (e publicada na *Gazzetta ufficiale* de 5 de agosto do mesmo ano<sup>32</sup>), oficializando um uso há tempos estabelecido na prática dos locais públicos, que previa – e até agora prevê – a aplicação de 2% do gasto total de cada intervenção monumental pública para a execução da obra de arte.

Em primeiro de abril de 1942, no *Primato*, o Ministro da Educação Nacional, Giuseppe Bottai, com o artigo *Socialità dell'arte*, abre o debate sobre a nova lei, do qual participam arquitetos, críticos, pintores e escultores. Entre as diversas opiniões em campo, desde o já citado Marcello Piacentini até Giuseppe Pagano, de Virgílio Guzzi a Carlo Carrá, de Gino Severini a Gio Ponti, e, ainda mais, bem conclui as reflexões desse texto a pergunta de Pietro Maria Bardi, um dos protagonistas absolutos do debate artístico dos anos 1930: “Aos outros, um otimismo desenfreado; tomamos a permissão para propor uma pergunta crua, duvidosa. Quem dará os 2%, quem escolherá os artistas?”<sup>33</sup>.

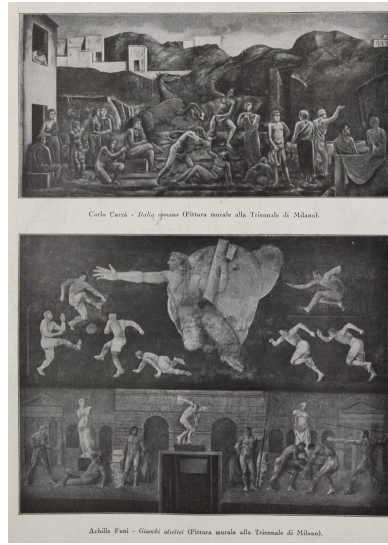
---

32 A lei 839 de 11/5/42 foi revogada e substituída pela 717 de 29/7/49, geralmente tida como a “lei dos 2%”. Sobre o assunto, ver: “L’arte negli edifici pubblici e la legge del due per cento”, In: CAZZATO, Vincenzo. *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, Roma, 2001, pp. 123-214.

33 BARDI, Pietro Maria. “La legge per gli artisti”, *Primato*, III, n.12, 15 de junho de 1942, p. 234.



**Fig. 1** Bruno Munari, *Era fascista*, fotocomposição, “*La Rivista illustrata del Popolo d’Italia*”, março 1933.



**Fig. 2** Architetto Luigi Moretti, Detalhe da Assembleia do Duce, projeto para o Concurso do Palazzo del Littorio, em Mario Sironi, Monumentalità fascista, "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", novembro 1934.

**Fig. 3** Carlo Carrà, Italia romana; Achille Funi, Giochi atletici, pinturas murais para a V Triennale di Milano, em Antonio Maraini, Arte ed artisti, "L'Illustrazione Italiana", 29 outubro 1933.



**Fig. 4** Bruno Stefani, Stadio dei Marmi, "Rivista illustrata del Popolo d'Italia", novembro 1935.





**Fig. 5** Arturo Martini, *Giustizia fascista*; Gino Severini, *Allegoria della Giustizia*; Carlo Colacicchi, *Zeleuco giudice di Locri*; Giuseppe Santagata, *Il Codice napoleonico*, obras para o Palazzo di Giustizia de Milão, em Piero Torriano, *Il Palazzo di Giustizia a Milano*, "L'illustrazione Italiana", 29 outubro 1939.