

## Strategie monumentali negli anni Trenta

Silvia Bignami

In Italia, negli anni Trenta si definiscono tre principali tipologie di intervento nello spazio urbano: la scultura celebrativa per edifici pubblici, nuovi monumenti anche nell'ambito di complessive riprogettazioni (si inizia con la celebratissima Piazza della Vittoria a Brescia, 1932<sup>1</sup>), pitture murali e altorilievi, concepiti, questi ultimi, in dialogo con l'architettura, con la funzione di farla 'parlare' con immagini – scolpite o dipinte – capaci di trasmettere messaggi (come nel caso, vero e proprio sigillo conclusivo di un'epoca, dei fregi di Arturo Martini per l'Arenario di Milano)<sup>2</sup>; senza dimenticare scenografici allestimenti come quello della Mostra della rivoluzione fascista nel 1932. La decorazione scultorea a scala monumentale è l'imprescindibile integrazione del lavoro degli architetti; nello specifico, il rilievo, alto o basso, sembra rappresentare un'idea di decorativo non lontana dal ritorno all'affresco in pittura.

La collaborazione di architetti e artisti<sup>3</sup> diventa, nel corso del decennio, uno dei cardini di quell'idea di arte pubblica<sup>4</sup> che prepotentemente si afferma, riguardando sia la committenza (comunale, provinciale o statale), con dichiarata

---

1 Mussolini inaugura piazza della Vittoria a Brescia, *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, X, 1932, n. 147, pp. 22-23; Il nuovo centro di Brescia, *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, X, 1932, n. 147, pp. 61-63.

2 L'*Arenario* può essere considerato la sintesi conclusiva delle due possibili articolazioni dell'arte statuarica in chiave monumentale quella plastico-narrativa dei bassorilievi e quella della scultura a tutto tondo, con la figura isolata nel vuoto dell'architettura.

3 I rapporti tra architettura e arti figurative sono, in particolare, al centro del vi Convegno Volta, organizzato a Roma dal 25 al 31 ottobre 1936 dall'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 Convegno Volta nel 1936*. In: CAT. EXP. FAGONE, Vittorio; GINEX, Giovanna; SPARAGNI, Tulliola (org.) *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930*, Palazzo della Permanente, Milano, Milano, 1999, pp. 97-103.

4 Per una prima ricognizione più ampia sull'arte pubblica in Italia tra le due guerre che non si limiti ai grandi capoluoghi e alle personalità note, ma prenda in considerazione anche situazioni e artisti locali, cfr. *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930*, op. cit. Questo catalogo presenta inoltre in Appendice (pp. 224-237) un prezioso spoglio ragionato degli articoli, pubblicati nei principali periodici, relativi a opere di pittura murale e decorazione realizzate in edifici pubblici tra il 1927 e il 1945; seppur dedicato alle imprese monumentali di Mario Sironi (che di fatto riguardano alcuni degli edifici più importanti del fascismo), un utile strumento per il dibattito in questione è il CAT. EXP. SIRONI, Andrea (org.). *Sironi. La grande decorazione*. Milano: Triennale, 2004. Un sistematico registro e alcune schede sulle opere decorative monumentali a Milano tra il 1930 e il 1940 si trovano, infine, in CAT. EXP. PONTIGGIA, Elena; COLOMBO, Nicoletta (org.) *Milano Anni Trenta. L'arte e la città*, Spazio Oberdan. Milano, 2004, pp. 255-277; si veda inoltre 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; PUGLIESE, Marina (org.) *L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori* Milano, 2006, pp. 4-19; "I monumenti pubblici", In: CAT. EXP. NEGRI Antonello; BIGNAMI Silvia; RAGIONIERI Susanna; RUSCONI Paolo; ZANCHETTI Giorgio (org.) *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. Forlì, MAZZOCCA, Fernando (org.) *Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre*. Milano, 2013, pp. 59-67.

funzione sociale e di propaganda, sia la destinazione delle opere, progettate per spazi aperti a tutti e di solito con una precisa corrispondenza tra scelte tematico-iconografiche e specifica funzione e identità dei luoghi<sup>5</sup>. Si tratta, in molti casi, di edifici di rappresentanza e non, come i nuovi ministeri, i tribunali, le stazioni, gli uffici postali, le case del Fascio, della Gioventù Littoria, del Mutilato; dunque architetture e spazi non solo deputati al godimento estetico, per lo più di *élite* colte, come musei, mostre e collezioni private.

Come la prima comunicazione di massa vera e propria, l'arte pubblica, pur mantenendo gli specifici caratteri di 'unicità' della creazione artistica, intende rivolgersi a tutti, offrirsi al giudizio collettivo e rispondere ad attese generali, contribuendo al processo di modellazione di un'identità italiana e fascista<sup>6</sup> (Fig. 1).

Una nuova monumentalità entra nella quotidianità attraverso complessi architettonici utili alla vita sociale del regime, pronti a scandire ritualità, a promuovere il consenso e l'educazione delle masse.

Si iniziano dunque a rimescolare le carte della strategia monumentale, che all'indomani della Grande Guerra prediligeva i monumenti ai caduti e alla vittoria, sulla scorta degli esempi pubblici risorgimentali. Basta un sommario spoglio delle riviste dell'epoca, *La Domenica del Corriere* e *L'Illustrazione Italiana* in testa, per rendersi conto di come la cosiddetta "monumentomania" nelle piazze di grandi e piccoli comuni si avvii subito e fino alla metà degli anni venti non conosca soste<sup>7</sup>; quasi in tempo reale le fotografie dei nuovi monumenti, spesso anonime o scattate da dilettanti, sono riprese e pubblicate in apposite rubriche, testimoniando una sorta di moda travolgente, da molti subito considerata, però, artisticamente riprovevole. Lo sottolinea già nel dicembre 1918 in *Emporium* Ettore Janni, scrivendo di "invasione monumentale",<sup>8</sup> e qualche mese dopo, sul *Corriere della Sera*, Ugo Ojetti si scaglia contro la monumentomania, soprattutto contro la discutibile qualità delle opere<sup>9</sup>.

---

5 Negli anni trenta esisteva una sorta di nesso condizionante tra specificità del luogo - municipi, palazzi di giustizia, stazioni, uffici postali e così via - e progetto decorativo. Tra i numerosi esempi, si segnalano il celebre programma iconografico sulle diverse declinazioni del tema della Giustizia (secondo quattro suddivisioni iconografiche: le fonti bibliche, il repertorio allegorico, quello romano d'età classica e il repertorio iconografico del regime), ideato dall'architetto Marcello Piacentini per il Palazzo di Giustizia di Milano da lui stesso realizzato tra il 1929 e il 1940, e il meno noto di Gino Severini per il suo mosaico al Palazzo delle Poste di Alessandria (1941), pensato per celebrare il progresso e la diffusione dei sistemi di comunicazione nel mondo. Su quest'ultimo si veda: 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 Più nello specifico sull'argomento si veda: 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. Il volume indaga il problema dell'arte celebrativa dalla fine della Prima guerra mondiale al 1937, anno dell'inaugurazione del monumento di Eugenio Baroni e Publio Morbiducci al Duca d'Aosta. Vi si trova convincentemente messo in evidenza il momento di passaggio a una monumentalità "che non sia più celebrativa, che non si occupi più di piazze preesistenti con l'antico pretesto del monito, del ricordo o dell'esortazione", ma possa invece "entrare nella quotidianità attraverso complessi architettonici utili alla vita sociale del regime, adatti a scandire ritualità, a promuovere l'educazione delle masse". Si veda anche: 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.

9 OJETTI, Ugo. "Monumenti alla Vittoria", *Corriere della sera*, 3 aprile 1919.

Sono per lo più monumenti eretti in zone occupate – di competenza del Ministero della Guerra – di singolare interesse paesaggistico, come il Monumento Ossario al passo del Tonale o il grande monumento alla Vittoria del Piave a Fagarè<sup>10</sup>; inoltre quelli in onore di illustri italiani antichi e moderni, da Virgilio a De Amicis<sup>11</sup>. Uno dei più riprodotti sulle riviste – ma anche più discussi – è il Monumento al Fante di San Michele, presso Gorizia, definito da Carlo Carrà “la più grossa canagliata e bestialità dei nostri tempi”<sup>12</sup>.

Con il primo ministero Mussolini, si susseguono le erezioni di sacrari ai caduti, celebrati come vere e proprie testimonianze della più recente ed eroica storia nazionale e inaugurati da una massiccia presenza delle nuove gerarchie al potere. Si intensificano i concorsi – come quelli per il monumento al fante, o alla madre italiana o al bersagliere<sup>13</sup> – e le imprese di speciale impegno e dimensioni implicano una progettazione architettonica complessa, con la collaborazione di scultori per la parte decorativa. Tra questi, il primo a godere di una particolare fortuna visiva è l’arco di Bolzano di Marcello Piacentini, inaugurato nel luglio 1928, completato da una stilizzata *Vittoria* di Arturo Dazzi: un “monumento in cui l’architettura italiana s’affermava con chiarezza di concetti e d’intenti per la prima volta in un secolo”<sup>14</sup>. La realizzazione milanese di Giovanni Muzio – architetto della nuova leva novecentista che risolve il tema uscendo dalla consueta tipologia celebrativa, optando per il tempio consacrato, praticabile per cerimonie religiose – suscita l’interesse di articoli e copertine di riviste, come quella del *Secolo Illustrato* con il gesso (poi non fuso in bronzo) del gruppo monumentale del *Ritorno dopo la Vittoria* commissionato a Libero Andreotti e collocato sul sagrato dello stesso Tempio della Vittoria in occasione dell’inaugurazione, il 4 novembre 1928<sup>15</sup>.

Dal 1927 una legge vieta di erigere statue e collocare lapidi o altri scultorei ricordi senza l’assenso della Commissione per i lavori pubblici. Questo non impedisce che – soprattutto in grandi centri, Roma in primo luogo – monumentali imprese largamente documentate dalla stampa illustrata, come l’*Anita Garibaldi* di Rutelli o il *Bersagliere* di Publio Morbiducci, diventino occasioni di propaganda politica, in inaugurazioni presidiate da Mussolini e animate da infocati discorsi.

10 Il monumento della vittoria del Piave che sarà inaugurato a Fagarè il 15 giugno nel secondo anniversario della battaglia, *L’Illustrazione Italiana*, XLVII, 1920, n. 24, p. 680

11 “La celebrazione vergiliana di Mantova”, *L’Illustrazione Italiana*, LIV, 1927, n. 17, copertina; “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, copertina.

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. Si vedano anche: “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 ancora, cinque anni dopo, “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, copertina

All'inizio degli anni Trenta una nuova monumentalità fascista, come già accennato, inizia a sostituire ad antichi moniti e ricordi, un inedito progetto d'interazione con la quotidianità e in rapporto con l'architettura.<sup>16</sup> La questione è esplicitata in due articoli esemplarmente programmatici di un pittore e di uno scultore, Mario Sironi e Antonio Maraini, nei quali altrettante sintesi della questione dell'arte pubblica sono sostenute da una meditata scelta di immagini. In *Monumentalità fascista* Sironi – già autore del famoso articolo *Pittura murale*<sup>17</sup> – commenta i progetti presentati al concorso per il Palazzo del Littorio a Roma (al quale egli stesso partecipa col gruppo di Carminati, Lingeri, Saliva, Terragni, Vietti e Nizzoli)<sup>18</sup>, rivendicando la rinnovata centralità della “decorazione murale plastica e pittorica” (Fig. 2):

*Dopo la mostra della Rivoluzione, il Concorso del Littorio raccoglie il seme lanciato dalla Quinta Triennale milanese con un consenso pieno, preciso, inequivocabile. [...] Si tratta di avere il coraggio di assumere la responsabilità di opere imponenti come tutte queste che gli architetti hanno seminate a piene mani in numerosissimi progetti*<sup>19</sup>.

Antonio Maraini – critico, segretario della Biennale di Venezia dal 1927, del Sindacato Nazionale Belle Arti dal 1932 e autore di significativi interventi di arte pubblica, tra cui nel 1932 l'*Arengario* nella piazza della Vittoria a Brescia, progettata da Marcello Piacentini – scrive invece nell'ottobre 1933:

*È qui, nel Foro Mussolini, nell'Arco di Bolzano, nella Casa Madre dei Mutilati, nel Palazzo delle Corporazioni, negli stadi, nelle case del fascio, nelle stazioni, nelle scuole, negli uffici postali, negli edifici innumerevoli degli enti statali in Roma e nelle altre città italiane, nel rinnovamento dei loro piani regolatori, come ieri a Brescia, domani a Milano, a Genova, a Napoli, fin nei nuovi centri agricoli delle zone bonificate a Littoria e Sabaudia, è qui in tutto questo meraviglioso germogliare di palazzi, di piazze, di vie aperte alla vita, allo studio, al traffico della nazione, che si è andata principalmente formando un'arte fascista. [...] È quindi tutta un'educazione dell'occhio e della mano, che insieme a quella dell'animo, il Duce, il Regime va rifacendo con il richiedere agli artisti di colorire in affreschi, di scolpire sui portali, arenghi, transenne, colonne gli eventi dell'epopea fascista*<sup>20</sup>.

Con una certa disinvoltura, nel suo articolo sono accostate, e convivono, riproduzioni di opere di diverso carattere e tipologia: il gigantismo del *Bigio* di Dazzi a Brescia – dove lavorano i più importanti scultori del tempo: oltre a Dazzi e allo stesso Maraini, Arturo Martini e Romano Romanelli – e i marmi del Foro Mussolini; l'articolata macchina decorativa della Casa dei mutilati a Roma, la

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, novembre 1934, n.11, pp. 84-93.

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

vetrata di Sironi e l'arazzo di Ferruccio Ferrazzi per il Ministero delle corporazioni; la *Vittoria con Pegaso* di Martini per il Palazzo delle Poste di Savona e gli affreschi di pittori diversi per la V Triennale di Milano (Fig. 3).

Il Foro Mussolini, citato nell'articolo, è da considerarsi un luogo chiave di propaganda dell'ideologia fascista, anche grazie alla massima diffusione, in quegli anni, del mito della sportività (Fig. 4).

Gli artisti impegnati nei concorsi e nelle "imprese pubbliche" sono di frequente i medesimi che espongono alle mostre più importanti, dalle Biennali alle Quadriennali, contribuendo al rinnovamento del linguaggio pittorico e plastico in Italia.

Per esempio Arturo Martini, cui Sironi dedica nel 1934 un notevole contributo monografico su *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia* che sembra proprio voler risarcire lo scultore per il giudizio severo stilato dalla Sarfatti nel 1925 sullo stesso periodico: "... e non può esistere gloria più grande per uno scultore di aver creato un'opera veramente valida, perfettamente a posto in una facciata, in un inquadramento architettonico, così come non c'è maggior premio per un pittore di una grande e significativa parete"<sup>21</sup>. O Lucio Fontana, che nel 1932 partecipa, vincendolo l'anno seguente, a un concorso per un busto in bronzo del duce per la Casa del fascio di Via Nirone 5 a Milano, anche se dell'opera non rimane alcuna traccia<sup>22</sup>; mentre Fausto Melotti, considerato lo scultore astratto per eccellenza degli anni Trenta, cugino del teorico dell'astrattismo Carlo Belli, si lamenta con Giorgio Nicodemi, soprintendente dei Musei Civici milanesi, per non aver ricevuto l'invito per partecipare allo stesso concorso: "So che per il concorso per il busto del Duce sono stati invitati una ventina di scultori di Milano, scelti certamente tra i migliori. Presumo troppo pensando che anch'io dovevo essere fra quelli?"<sup>23</sup>.

A monte di ogni intervento nello spazio pubblico, quando non è l'architetto incaricato a scegliere l'artista o gli artisti che dovevano intervenire nell'ambito del suo progetto, viene di norma indetto un concorso; salvo eccezioni (come nel caso delle statue del Foro Mussolini a Roma), per parteciparvi è necessario essere iscritti ai Sindacati Belle Arti, di solito da almeno tre mesi prima della pubblicazione del bando.

Nel giugno 1937, intervenendo su *Casabella* a proposito di un concorso per

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. Milano, Archivio dei Musei Artistico e Archeologico Municipali conservato presso il Servizio Biblioteche e Archivi Artistici e Archeologici Civici, Atti del Comune di Milano, P.G. 58926/1933, P. MUSEI 657, Lettera di Fausto Melotti a Giorgio Nicodemi, 20 aprile 1933. Nella medesima cartella si trova anche la risposta di Nicodemi del 27 aprile (spedita il 2 maggio), con la comunicazione a Melotti che la scelta degli scultori incaricati di presentare un bozzetto per il concorso del Duce non era di sua competenza, bensì del Podestà, il Duca Marcello Visconti di Modrone, e del Sindacato Fascista Regionale Belle Arti in Lombardia. Nicodemi consigliava quindi a Melotti di rivolgersi all'Onorevole Alessandro Mazzucotelli.

un monumento alla Vittoria in Piazza Fiume a Milano<sup>24</sup>, il critico Raffaello Giolli dà il via a una lunga polemica, per certi versi ancora attuale, contro il meccanismo delle selezioni:

*Perché i Sindacati degli Architetti non stabiliscono una volta per tutte i termini in cui – per rispetto dell’arte – i concorsi debbano essere banditi e giudicati? Perché quando i bandi non possono garantire la libertà dell’artista – che è la sola garanzia che importi davvero chiedere – i rappresentanti dei Sindacati accettano di partecipare alle responsabilità delle decisioni? Né il problema riguarda solo il modo di indicare i temi ma anche quello di giudicare i concorrenti. Il giurì di questo concorso era, per esempio, formato dal Podestà, da otto membri da lui scelti appartenenti alle Commissioni del Piano Regolatore e dell’Edilizia, da tre rappresentanti dei Sindacati locali degli Architetti, Ingegneri e Artisti e dal Sovrintendente dell’Arte. Per un concorso nazionale, tutti i tredici giudici scelti a Milano; per un concorso d’arte, su tredici giudici, due soli eletti da enti d’artisti: non è su questi bilanci preventivi che si salveranno in Italia le cose dell’arte. Se tutte le cose della vita, perché riescano a vivere, debbano essere sganciate dalla incompetenza degli organi amministrativi per essere solo affidate alla competenza degli organi tecnici, questo più che mai è il diritto delle cose dell’arte, che non possono essere davvero indirizzate con competenza né giudicate con giustizia da nessuna burocrazia<sup>25</sup>.*

Tre anni prima, in una lettera aperta al direttore di *L’Ambrosiano*, Giulio Benedetti, anche Arturo Martini – alle prese con l’estenuante e avvilente concorso per il Monumento al Duca d’Aosta a Torino – aveva duramente condannato i Sindacati Belle Arti e i concorsi, “inutili prove e inutili spese”, pur dimostrandosi abbastanza realista per sapere che non esistevano alternative:

*Non perché diano a me delle commissioni, poiché io stesso partecipo ai concorsi e vi parteciperò fin quando non ci saranno altri metodi per la commissione dell’opera d’arte: ma per la pura verità, io penso che la mania dei concorsi costituisca una sfiducia permanente negli artisti italiani. Il concorso cos’è: una specie di gioco del lotto dal quale si spera la sorpresa... della rivelazione dell’Artista, speranza sempre delusa<sup>26</sup>.*

Già da tempo, d’altronde, per diverse ragioni Martini ambiva a partecipare a pubbliche imprese, come si può leggere nella supplica dell’aprile 1930 a Ugo Ojetti, allora autorevole critico e firma del *Corriere della Sera*:

24 Sul progetto di Martini si veda anche la scheda di: 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, giugno 1937, pp. 24-27. L’articolo si chiude con una coda di biasimo per altri due bandi indetti dal Comune di Milano: uno per la fontana dedicata all’Impero in Piazza Duca d’Aosta (che non verrà realizzata), l’altro per la “sistemazione definitiva” di Piazza Duomo. Per il bando e per i progetti presentati al concorso, si veda: Milano, Archivio del Comune di Milano, Atti del Comune di Milano, Ripart. P.R. Demanio Urbanistica, P.G. 193295/1938, fasc. 280. L’intero concorso è ricostruito solo sulla base delle fonti a stampa dell’epoca e non dei documenti ‘archivio (con particolare attenzione all’opera di Fontana) in CAMPIGLIO, Paolo. *Lucio Fontana. La scultura architettonica in Italia*. Nuoro, 1995, pp. 105-109. La mostra dei progetti venne inaugurata al Palazzo dell’Arte di Milano il 21 aprile 1937 e durò quindici giorni. Cfr. “Il monumento alla Vittoria in piazzale Fiume”, *Corriere della Sera*, 21 aprile 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 aprile 1937.

26 MARTINI, Arturo. “Sui concorsi”, *L’Ambrosiano*, 14 marzo 1934.

*Non sono ricco, né lo sono mai stato, da trent'anni quasi faccio lo scultore, e santo Dio, perché nessuno vuol decidersi a darmi una commissione? Nella mia vita non ho che tre casi: il primo fu il monumento di Vado che mi ha fruttato 4 mila lire, il secondo fu l'acquisto dell'Orfeo per la galleria d'arte moderna di Roma [...], il terzo fu l'esecuzione completa con tutti gli sviluppi di un monumento per un americano con il compenso di 100 lire al giorno, naturalmente questo lavoro non figura come mio. Lei mi dirà: e perché viene a raccontarlo a me? Sì, illustre Ojetti, lo racconto a Lei con la speranza che mi aiuti a fare una cosa pubblica, una cosa importante perché ho bisogno oltre che di guadagnare anche di mostrare cosa so fare, perché so fare meglio di quello che ho fatto fino ad ora, perché sempre mi è mancata la possibilità del tempo, dei quattrini, e di avere una responsabilità con un'opera pubblica. Ho quarant'anni passati e che si aspetta?*<sup>27</sup>

Seppur criticato, come si è visto, il meccanismo del concorso pubblico diventa una necessaria e preziosa occasione di lavoro, ambita per questo da numerosi artisti, nonostante le lente e tortuose fasi preliminari dei vari gradi di concorso, che talora non giunge alla proclamazione di un vincitore. Negli anni trenta si possono dunque ritenere fugati quei timori che Ojetti avanzava nel lontano 1919 sul *Corriere della Sera* a proposito di possibili concorsi nazionali per l'erezione di monumenti (in quel caso alla Vittoria):

*Si teme che i nostri artisti più illustri o almeno più illustrati non concorreranno? Certo non concorreranno finché conteranno sugli'incarichi e sulle commissioni private, anzi segrete. Ma quando il libero concorso sarà la legge, anch'essi vi parteciperanno per non perire asfissiat*<sup>28</sup>.

La decorazione del Palazzo di Giustizia di Milano, costruito da Marcello Piacentini fra 1931 e 1940, è un'importante opportunità di lavoro e di sperimentazione formale (Fig. 5). Se è vero che il muralismo ha efficacemente corrisposto ai progetti autocelebrativi del regime, è altrettanto vero che molti artisti hanno guardato a questa forma espressiva come a un logico sviluppo della propria poetica.

Destinati a un grande pubblico, questi affreschi hanno un impianto volutamente semplice, didascalico, didattico. La scelta del nudo – che nel 1940 sarebbe costata a Carrà, come anche a Campigli, Semeghini, Penagini e Cadorin, l'accusa di “sconvenienza” da parte dei censori e la successiva copertura con pesanti teli grigi fino al 1942 – si richiama alla grande tradizione rinascimentale dell'affresco da Giotto a Masaccio e, al contempo, è funzionale a una rappresentazione storica della giustizia, evitando i goffi simboli della romanità di regime.

Per il tribunale gli incarichi vengono assegnati per “trattativa privata”. In linea di massima i nomi sono prima indicati dai Sindacati o dall'Amministrazione comunale – che si riserva di “deliberare l'assegnazione degli artisti di volta in volta in

27 Lettera di Arturo Martini a Ugo Ojetti, 3 aprile 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 aprile 1919.

relazione al procedere dei lavori”<sup>29</sup> – per poi passare all’approvazione dell’architetto Marcello Piacentini, che ha il controllo assoluto sull’opera e sulle iconografie prescelte. L’importanza del ruolo dell’architetto nella scelta degli artisti è ribadita dallo stesso Piacentini anche in seguito, intervenendo in un dibattito sulla rivista *Primato* a proposito della legge del 2 per cento: “Gli artisti devono essere scelti dall’architetto che ha creato l’edificio: egli solo può capire chi concorda con la sua arte [...]; egli deve selezionare e scegliere i suoi collaboratori”<sup>30</sup>.

Nel 1936, con delibera del Comune di Milano in data 27 novembre, viene stanziata una prima somma per le opere decorative. Nel febbraio del 1935, forse, il meccanismo per la designazione degli artisti non è ancora messo a punto, se in una comunicazione che riguarda la richiesta del pittore Mario Tozzi per l’assegnazione di “qualche lavoro al Palazzo di Giustizia che sta per essere eretto”, Nicodemi considera le decorazioni del tribunale come l’occasione per inaugurare un nuovo sistema di selezione:

*Mi è grato, a questo proposito, riferire che numerosi altri artisti, e specialmente quelli milanesi, aspirano a lasciare prova della loro qualità nel nuovo monumento che dovrà esser orgoglio della città. Se si vorrà considerare la domanda del Tozzi, ed aderire al voto degli artisti milanesi, potrà forse essere studiato opportunamente il modo con il quale potrà essere regolato l’impiego degli artisti locali. È ora negli intenti sindacali di regolare i concorsi con due prove successive: [la] prima che valga per eliminare i concorrenti, i quali potranno presentare una qualunque opera che dia la misura delle loro capacità, la seconda invece su temi ben definiti potrà servire per l’assegnazione delle opere da fare. Il grande monumento milanese potrebbe essere occasione per inaugurare un sistema certo non privo d’importanza, e sul quale potrebbe forse essere utilmente interrogato il Commissario generale ai Sindacati Belle Arti, Antonio Maraini<sup>31</sup>.*

La richiesta di Tozzi viene comunque accettata e l’artista esegue il dipinto a fresco *Adamo ed Eva dopo il peccato* sul fondale dell’aula della Corte d’appello penale.

Come si sa, il Palazzo di Giustizia viene considerato la “prova generale” della legge del 2 per cento, emanata l’11 maggio 1942 (e pubblicata sulla *Gazzetta ufficiale* del 5 agosto del medesimo anno<sup>32</sup>), ufficializzando un uso da tempo invalso nella pratica dei cantieri pubblici, che prevedeva – e tutt’ora prevede – lo stanziamento del 2 per cento dell’impegno di spesa totale di ogni intervento monumentale pubblico per l’esecuzione di opere d’arte.

Il primo aprile 1942, su *Primato*, il Ministro dell’Educazione Nazionale,

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 Arengario, Milano 1982, p. 54; si veda inoltre: 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 giugno 1944, p. 209.

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

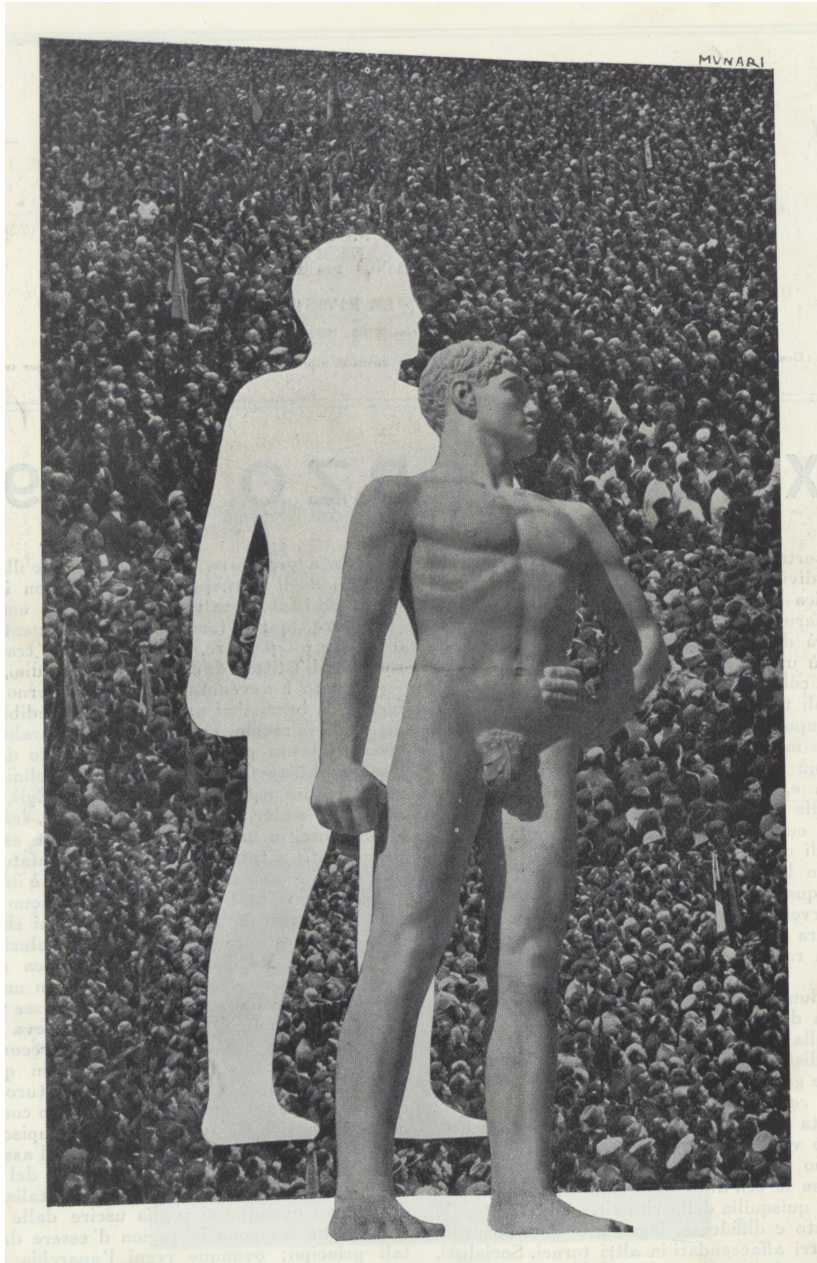
32 La legge 839 del 11/5/42 è stata poi abrogata e sostituita dalla 717 del 29/7/49 comunemente nota come la “legge del due per cento”. Sull’argomento si veda: “L’arte negli edifici pubblici e la legge del due per cento”, In: CAZZATO, Vincenzo. *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, Roma, 2001, pp. 123-214.



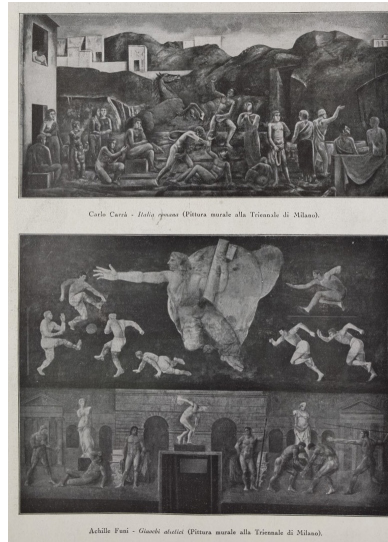
Giuseppe Bottai, con lo scritto *Socialità dell'arte*, apre il dibattito sulla nuova legge, a cui partecipano architetti, critici, pittori e scultori. Tra le diverse opinioni in campo, dal già citato Marcello Piacentini a Giuseppe Pagano, da Virgilio Guzzi a Carlo Carrà, da Gino Severini a Gio Ponti e via dicendo, ben conclude le riflessioni di questo testo l'interrogativo di Pietro Maria Bardi, uno dei protagonisti assoluti del dibattito artistico degli anni trenta: "Agli altri uno sfrenato ottimismo; noi ci prendiamo il permesso per avanzare una domanda cruda, dubitativa. Chi assegnerà il dueper cento, chi sceglierà gli artisti?"<sup>33</sup>.

---

33 BARDI, Pietro Maria. "La legge per gli artisti", *Primato*, III, n.12, 15 giugno 1942, p. 234.



**Fig. 1** Bruno Munari, *Era fascista*, fotocomposizione, "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", marzo 1933.



**Fig. 2** Architetto Luigi Moretti, Particolare dell'Arengo del Duce, progetto per il Concorso del Palazzo del Littorio, in Mario Sironi, *Monumentalità fascista*, "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", novembre 1934.

**Fig. 3** Carlo Carrà, *Italia romana*; Achille Funi, *Giochi atletici*, pitture murali per la V Triennale di Milano, in Antonio Maraini, *Arte ed artisti*, "L'Illustrazione Italiana", 29 ottobre 1933.



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



**Fig. 5** Arturo Martini, *Giustizia fascista*; Gino Severini, *Allegoria della Giustizia*; Carlo Colacicchi, *Zeleuco giudice di Locri*; Giuseppe Santagata, *Il Codice napoleonico*, opere per il Palazzo di Giustizia di Milano, in Piero Torriano, *Il Palazzo di Giustizia a Milano*, "L'Illustrazione Italiana", 29 ottobre 1939.