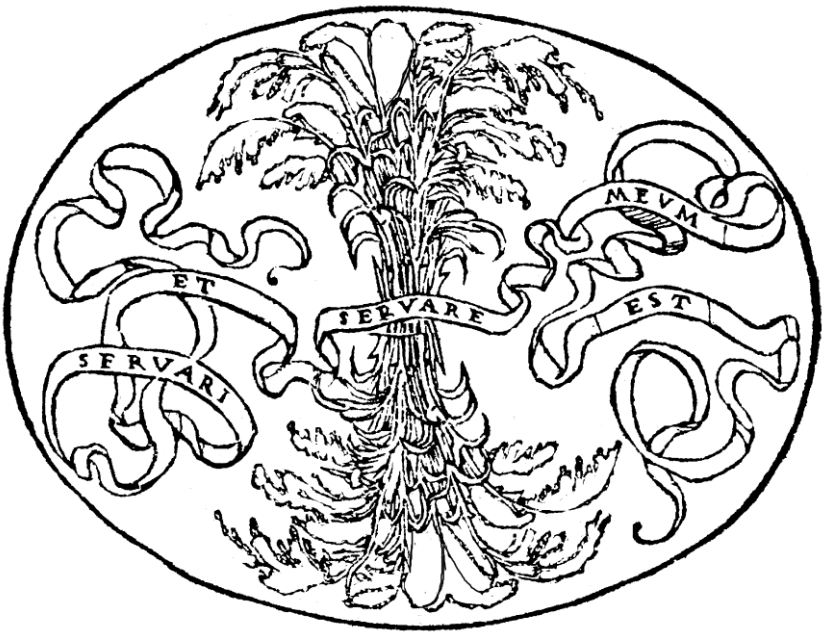
STUDI

DI

MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero 24/2020



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario
Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice
Paola Barocchi

Direzione scientifica
Donata Levi

Comitato scientifico
Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines, Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura redazionale
Martina Nastasi, Mara Portoghese

Segreteria di redazione
Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze
info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

LUCIO ORIANI
Un libro d'ore miniato da Cristoforo Majorana alla
Biblioteca dei Girolamini di Napoli p. 1

CAMILLA FROIO
La cultura nord-americana e il *Laokoon* di G.E. Lessing:
premesse di una fortunata ricezione critica (1840-1874) p. 23

EMANUELE PELLEGRINI
Una Rivista attraverso il Novecento p. 61

FLAVIO FERGONZI
Una polemica tra Francesco Arcangeli e Cesare Vivaldi
sulla pittura moderna (1958-1960) p. 76

GIULIA CAPPELLETTI
Un cambio di passo: la partecipazione italiana
alla VII Biennale di Parigi del 1971 p. 113

GIOVANNI RUBINO
Munari 1971. Il progetto critico di Paolo Fossati per *Codice Ovvio*:
un libro d'artista di massa p. 145

CRISTIANA SORRENTINO
Santarcangelo 1980, Festival del Teatro in Piazza.
Nuovi metodi di indagine sui rapporti tra fotografia e teatro
e uno sguardo nell'Archivio Carla Cerati p. 183

CARMEN BELMONTE
La Sapienza, il fascismo, una mostra.
Snodi critici nella ricezione dell'arte del Ventennio negli anni Ottanta p. 208

GIORGIO BACCI
Arti migranti. Uno sguardo attuale a partire dal tema della barca p. 245

ARTE & LINGUA

MATTEO MAZZONE
Su un tecnicismo dell'architettura di area settentrionale:
il verbo *salicare/saligare* ('selciare') p. 287

FRANCESCA CIALDINI
Osservazioni linguistiche sui manuali di Giulio Carlo Argan p. 312

LA SAPIENZA, IL FASCISMO, UNA MOSTRA. SNODI CRITICI NELLA RICEZIONE DELL'ARTE DEL VENTENNIO NEGLI ANNI OTTANTA

> Immagino quattro modi di fruire la mostra: con l'occhio, in disuso, dello sdegno politico; con lo sguardo tra frizzante e glissante dell'intellettuale *à la page*; con il palato ingordo dell'amatore; con il cervello caparbio dello storico[1].

Con queste parole Maurizio Calvesi presentava la mostra *1935 Gli artisti nell'Università e la questione della pittura murale*[2] (Fig. 1), allestita nel Palazzo del Rettorato dell'Università La Sapienza di Roma, indicando quattro diverse modalità di fruizione. Riconosceva poi come inadeguato lo sdegno politico, che certamente avrebbe comportato «indignazione e condanna per la rettorica di regime, e per gli stessi organizzatori, sospetti di subdola complicità ideologica»[3], dichiarava di detestare «lo sguardo tra frizzante e glissante dell'intellettuale *à la page*» e di preferire un approccio capace di coniugare l'apprezzamento della qualità estetica delle opere allo sguardo critico dello storico[4].

Calvesi, professore di Storia dell'Arte Moderna alla Sapienza[5] e membro del comitato scientifico della mostra curata da Simonetta Lux ed Ester Coen, anticipava così, fin dalle prime pagine del catalogo, le eventuali controversie che nel 1985 avrebbe potuto sollevare un evento dedicato, nella sede di Palazzo del Rettorato, agli artisti che intorno al 1935 avevano lavorato al progetto fascista della Città Universitaria.

Da una lettura *a posteriori* la riflessione di Calvesi restituisce l'imbarazzo che aleggiava intorno all'arte del Ventennio, che in quegli anni sembra essere percepita come un patrimonio culturale scomodo e controverso in linea con la successiva definizione teorica di *difficult heritage*[6].

Desidero ringraziare Simonetta Lux ed Ester Coen per la disponibilità e l'apertura con la quale hanno raccontato il progetto di mostra in occasione dell'intervista che ha avuto luogo il 22 ottobre 2019. Ringrazio inoltre Iolanda Nigro Covre, Maria Grazia Messina e Claudio Zambianchi, che, in modi diversi, hanno contribuito alla ricostruzione dell'evento espositivo, Carla Onesti (Archivio Storico dell'Università degli Studi di Roma La Sapienza), Claudio Bianchi (Archivio Storico, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma) e Stefania Navarra (Archivio Bioiconografico, GNAM) per il supporto nelle ricerche archivistiche, i revisori anonimi e il comitato scientifico della rivista per le letture critiche del testo. Questo studio è stato in parte sviluppato presso l'Italian Academy for Advanced Studies in America, Columbia University, New York (secondo semestre 2020). Ringrazio i colleghi e il direttore David Freedberg per le osservazioni e gli spunti di approfondimento offerti durante le discussioni seminariali. Per le proficue conversazioni su aspetti differenti di questo studio desidero ringraziare Maria Bremer, Giovanna Capitelli e Denis Viva.

[1] CALVESI 1985.

[2] *1935 GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ* 1985.

[3] CALVESI 1985.

[4] «Il primo modo, comporterebbe indignazione e condanna per la rettorica del regime, e per gli stessi organizzatori, sospetti di subdola complicità ideologica. Per timore di apparire vecchi, questo modo sarà accantonato, e semmai rimpiazzato da sufficienti indifferenze. Il secondo consisterà in reazioni divertite, nello stare al gioco; e nel guardare i 'pupazzi' come se fossero, proprio, figure di un gioco. Il terzo produrrà legittime esclamazioni sulla qualità della pittura: 'però'! Il quarto sarà serio, ma biasimato da tutti. La televisione, nuova magistra vitae, ci ha insegnato come dice Saviane a rifuggire dalla serietà. Riconoscendo l'inadeguatezza del primo, detestando il secondo, muovendomi tra il terzo e il quarto, dirò che a Sironi, intanto, spetta la palma dell'impegno; ma dovrò chiedermi che impegno sia, a fronte di un contenuto come quello del murale dell'Università. La rettorica è il vuoto, l'impegno è il pieno; possono coesistere i due? Paradossalmente in Sironi coesistono» (CALVESI 1985).

[5] L'Istituto di Storia dell'Arte nella Facoltà di Lettere era diretto da Angiola Maria Romanini.

[6] Sharon Macdonald studiando la ricezione del patrimonio culturale di memoria nazista in Germania ha introdotto il concetto di *difficult heritage*: «a past that is recognised as meaningful in the present but that is also

Fig. 1: *1935 Gli artisti nell'Università e la questione della pittura murale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo del Rettorato-Università degli Studi di Roma La Sapienza, 28 giugno - 31 ottobre 1985), a cura di S. Lux, E. Coen, Roma 1985

Come hanno dimostrato i recenti contributi dedicati alla storia e alla ricezione di opere d'arte, monumenti e architetture del Ventennio nella *longue durée*, il caso italiano si distingue da altri Paesi che si sono confrontati con un passato dittatoriale per aver preservato nel paesaggio urbano espliciti segni della propaganda fascista, che nella maggior parte dei casi si presentano allo sguardo dello spettatore senza alcun intervento volto a mediare e contestualizzare l'originale messaggio ideologico[7].

Tuttavia, anche in Italia alla caduta del regime seguì un'immediata iconoclastia diffusa contro i simboli fascisti e le effigi di Benito Mussolini[8] e successivamente, nella fase di defascistizzazione, ne fu ufficialmente ordinata la rimozione al fine di attribuire una nuova destinazione d'uso agli edifici. Le opere mobili acquisite da istituzioni museali furono relegate

contested and awkward for public reconciliation with a positive, self-affirming contemporary identity» (MACDONALD 2008, p. 1); si rimanda anche alla riflessione sviluppata nel più recente contributo: MACDONALD 2015. La questione della relazione tra il patrimonio culturale legato a un'ideologia politica e la memoria culturale dei Paesi coinvolti è trattata da una ormai vasta bibliografia internazionale che non potrebbe essere qui riportata. Si rimanda pertanto al volume collettivo *MEMORIE DI PIETRA* 2014. Per quanto riguarda l'indagine sul patrimonio culturale legato al regime fascista in Italia si vedano i contributi di Emilio Gentile (GENTILE 2007) e Joshua Arthurs (ARTHURS 2011 e 2014); MALONE 2017; *ARCHITECTURE AS PROPAGANDA* 2018. In merito alla riflessione sul patrimonio fascista come *difficult heritage* si vedano: *THE DIFFICULT HERITAGE* 2019 e la recensione al convegno *A Difficult Heritage: the Afterlife of Fascist-Era Architecture, Monuments, and Works of Art in Italy*, organizzato da Carmen Belmonte (Roma 2019): GASTALDON 2018(2019). Il tema è stato discusso anche in occasione dei convegni *Il fascismo italiano nel prisma delle arti contemporanee*, organizzato da Luca Acquarelli, Elisa Francesconi, Laura Iamurri, Francesco Zucconi (Roma 2018); *Tra memoria e oblio: le arti contemporanee e i fascismi europei*, organizzato da Luca Acquarelli, Patrizia Celli, Laura Iamurri, Tristan Weddigen (Roma 2019), e nell'ambito dei *workshop Heritage in the making: dealing with legacies of Fascist Italy and Nazi Germany,* organizzato da Flaminia Bartolini (Cambridge, UK, 2018); *Comparing the Cultural History of Fascist Italy and Nazi Germany*, organizzato da Hannah Malone e Christian Goeschel (Berlino 2019).

[7] Sull'argomento si vedano: NICOLOSO 2011; MALONE 2017; CARTER–MARTIN 2017; HÖKERBERG 2017; BARTOLINI 2018; FULLER 2020.

[8] STORCHI 2013; ARTHURS 2014, pp. 286-289.

nei depositi, alcune sculture presenti nello spazio pubblico furono risemantizzate, mentre molti esemplari di pittura murali furono parzialmente o integralmente coperti. Pur non essendo del tutto sistematica, l'operazione fu efficace nel bandire l'iconografia mussoliniana per alcuni decenni[9]. Pertanto, la presenza, la tutela e la visibilità pubblica di opere che interpretano la propaganda fascista non rivelano una linea di continuità che dal fascismo arriva al presente, ma sono da ricondurre a precise scelte operate nei decenni successivi alla caduta del regime. Questo studio individua negli anni Ottanta uno snodo critico nella ricezione dell'arte commissionata dal regime fascista, che si sviluppò attraverso una meditata triangolazione tra ricerca, mostre e restauri[10]. In particolare, nella mostra allestita alla Sapienza, piuttosto trascurata dalla storiografia[11], furono presentati al pubblico esemplari della più controversa cultura artistica del regime, adottando e comunicando un nuovo approccio, che, valicando la rimozione messa in atto nella fase di defascistizzazione, propose al pubblico uno sguardo critico sul rapporto tra arte e potere, promuovendo la tutela di opere del Ventennio dichiaratamente legate alla propaganda fascista.

1. *1935-1985 Il cinquantenario della Città Universitaria*

La mostra dedicata agli artisti della Sapienza fu ideata nell'ambito della programmazione degli eventi promossi dall'Ateneo per celebrare il cinquantenario del trasferimento dell'Università romana dal Palazzo della Sapienza alla Città Universitaria, avvenuto nel 1935. L'anniversario avrebbe dunque celebrato l'istituzione e la sua sede, il complesso architettonico che sotto la direzione di Marcello Piacentini era stato una fucina creativa di artisti e architetti nella prima metà degli anni Trenta[12].

Nel 1984 il rettore Antonio Ruberti aveva invitato i diversi dipartimenti a offrire il loro contributo considerando l'anniversario imminente un'occasione «per proporre all'Ateneo una riflessione sugli ultimi cinquanta anni della sua storia»[13]. La parabola temporale che andava dal 1935 al 1985 era favorevole a tracciare la crescita esponenziale del numero di studenti e le trasformazioni dell'istituzione, che, attraversando gli anni caldi delle contestazioni, da università d'*élite* era diventata un'università «di massa»[14]. Nondimeno, volgere lo sguardo a ritroso significava anche affrontare la genesi e l'originaria connotazione politica del complesso architettonico, inaugurato il 31 ottobre 1935, mentre il regime irrigidiva le sue politiche di controllo e attuava le sue ambizioni coloniali con l'attacco all'Etiopia. Il passaggio del duce che si recava a inaugurare l'Aula Magna fu difatti omaggiato con il 'presentate le armi' da una compagnia di studenti volontari per l'Africa Orientale allineati sulla scalinata del Palazzo del Rettorato[15].

---

[9] PIERI 2013, p. 228.

[10] Si è scelto in questa sede di indagare questa particolare triangolazione. Tuttavia risultati significativi potrebbero emergere esaminando la storia del gusto visivo e del mercato dell'arte di questi anni.

[11] L'unico contributo dedicato alla mostra è stato pubblicato dalle curatrici Simonetta Lux ed Ester Coen nel catalogo che ha accompagnato l'inaugurazione del recente restauro del murale di Mario Sironi nell'Aula Magna della Sapienza: LUX–COEN 2017.

[12] Sull'opera di Marcello Piacentini si vedano: LUPANO 1991; *MARCELLO PIACENTINI ARCHITETTO* 2012; NICOLOSO 2006 e 2018. Per quanto riguarda il complesso architettonico della Città Universitaria si rimanda ai recenti contributi quali MARCELLO–GWYNNE 2015; BEESE 2016; BARATELLI 2019.

[13] RUBERTI 1985.

[14] *I CINQUANT'ANNI DE LA SAPIENZA* 1985. In occasione dell'anniversario del 1985 fu pubblicato il volume *LA SAPIENZA, STRUTTURE, PROBLEMI E IMMAGINI* 1985.

[15] Giornale LUCE B/B0776, *Mussolini inaugura la città universitaria. Una compagnia di studenti volontari per l'Africa Orientale presenta le armi a Mussolini. Viene inaugurato anche il monumento alla memoria degli studenti romani caduti in guerra*, 6 novembre 1935, 00:02:05 (https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000019614/2/mussolini-inaugura-citta-universitaria-compagnia-studenti-volontari-l-africa-orientale-presenta-armi-mussolini-viene-

La programmazione degli eventi che avrebbero celebrato il cinquantenario fu discussa in diverse sedute del consiglio di amministrazione d'Ateneo a partire dal 1984 e l'istituzione stanziò dei fondi per promuovere le attività e i progetti proposti dai diversi dipartimenti[16]. Insieme a seminari, convegni e tavole rotonde, che da diverse prospettive disciplinari ripercorrevano gli ultimi cinquanta anni dell'Ateneo, fu organizzata una serie di eventi espositivi che spaziavano dalla mostra sulle meteoriti presso l'aula di Mineralogia, all'esposizione delle locandine dei concerti a cura dell'Istituzione Universitaria Concerti. La mostra storico-documentaria *Filosofi, università, regime. La Scuola di Filosofia di Roma negli anni Trenta*[17], curata dall'Istituto di Filosofia, indagava invece l'opera di controllo e repressione del regime attraverso gli archivi dell'Università, i fascicoli della polizia fascista e la documentazione della segreteria particolare del duce.

La serie di manifestazioni avviate nell'aprile 1985 dava pertanto luogo a un sistema policentrico di mostre che offrivano approfondimenti sulle origini della Città Universitaria e si addentravano nelle dinamiche della propaganda di regime, individuando le sue ingerenze nella cultura accademica dell'Ateneo. In quell'anno La Sapienza diventò così uno spazio in cui discipline e tradizioni accademiche differenti si confrontavano con le origini, gli sviluppi e le trasformazioni politiche e sociali della Città Universitaria.

La mostra *1935 Gli artisti nell'Università e la questione della pittura murale* fu aperta al pubblico dal 28 giugno al 31 ottobre 1985 nell'Aula Magna del Palazzo del Rettorato e nei locali attigui contestualmente all'esposizione *La "Sapienza" nella città universitaria 1935/1985*[18], organizzata dalla Facoltà di Architettura e dedicata al progetto e alla storia del complesso architettonico (Fig. 2).

Fig. 2: *La "Sapienza" nella città universitaria 1935/1985*, catalogo della mostra (Roma, Università degli Studi di Roma La Sapienza, 28 giugno - 15 novembre 1985), a cura di E. Guidoni, M. Regni Sennato, Roma 1985

inaugurato.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:{%22query%22:[%22*:*%22],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20,%22temi%22:[%22\%22Universit%C3%A0%20di%20Roma%20La%20Sapienza\%22%22]}} <8 novembre 2020>).

[16] Archivio Storico dell'Università degli Studi di Roma La Sapienza, *Consiglio d'amministrazione 1984-1985*.

[17] *FILOSOFI, UNIVERSITÀ, REGIME* 1985.

[18] *LA "SAPIENZA" NELLA CITTÀ UNIVERSITARIA* 1985.

Il Palazzo del Rettorato, progettato da Marcello Piacentini, dall'inaugurazione nel 1935 (con una breve pausa durante la Seconda guerra mondiale) aveva mantenuto invariata la propria destinazione d'uso. All'esterno, la facciata del palazzo era posta in dialogo con la statua in bronzo dell'*Athena* di Arturo Martini[19], collocata nella piazza centrale della Città Universitaria, mentre nel catino dell'Aula Magna campeggiava il grande murale di Mario Sironi *L'Italia tra le Arti e le Scienze*[20].

Simonetta Lux, docente di Storia dell'Arte Contemporanea, assunse la direzione del progetto e, insieme a Ester Coen, ideò un percorso espositivo che, partendo dalle opere presenti nel complesso architettonico della Sapienza, indagava le dinamiche del sistema dell'arte e della committenza fascista, affrontando la questione cruciale della pittura murale negli anni Trenta in Italia[21]. La Sapienza e la sua sede costituivano pertanto il primo *medium* della mostra che affrontava una revisione dell'arte fascista degli anni Trenta e un'indagine filologica sulle relazioni tra arte, architettura e potere che si erano consumate intorno al 1935.

Partendo dalle opere presenti *in situ*, l'allestimento sviluppava un percorso espositivo volto a scandagliare la loro genesi, ricostruendo le dinamiche della committenza e l'interazione tra artisti e architetti nel cantiere della Città Universitaria. Le opere e «gli artisti nell'Università» venivano poi proiettati nel dibattito artistico sulla pittura murale. L'altro focus della mostra verteva invece sulla V Triennale di Milano in cui, tra l'altro, Marcello Piacentini per la prima volta aveva presentato i bozzetti del grande progetto della stessa Città Universitaria[22].

Fu avviata una sistematica ricognizione di bozzetti, disegni e cartoni preparatori disseminati in collezioni private e in depositi museali. Inoltre, coinvolgendo gli studenti della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte furono condotte ricerche d'archivio e spogli sistematici delle principali riviste di architettura in cui si era consumato il dibattito artistico degli anni Trenta.

2. *Gli artisti nell'Università e la questione della pittura murale*

Nella sezione dedicata agli artisti nell'Università primeggiava il murale di Sironi nel catino dell'Aula Magna (Fig. 3). Intorno all'opera furono esposti tre grandi cartoni preparatori dipinti a tempera, disegni e studi inediti[23] che ne avevano preceduto l'esecuzione (Figg. 4a-4b)[24]. La narrazione espositiva si rivelò illuminante per lo studio del murale. Dall'accostamento con le opere preparatorie emerse un contrasto visivo stridente tra le diverse fasi di realizzazione: nell'esecuzione dell'opera andava a perdersi la forza espressiva del non finito, dei colori scuri e brillanti marcati da dei bruschi segni di carbone. Calvesi scrisse: «Il murale dell'Università non è un capolavoro, ma è il deluso risultato di un progetto grandioso. Il progetto vive e palpita nei bozzetti»[25].

---

[19] Si vedano: VIANELLO–STRINGA–GIAN FERRARI 1998; FERGONZI 2013; PONTIGGIA 2017; in particolare in relazione all'*Athena* si veda ZAMBIANCHI 2017.

[20] Sulla produzione di Mario Sironi si menzionano qui solo alcuni tra i numerosi studi dedicati all'artista e si rimanda alla bibliografia precedente: BRAUN 2000; SIRONI 2008; GOLAN 2009; PONTIGGIA 2020; per quanto riguarda *L'Italia tra le Arti e le Scienze* si rimanda a COEN 1985; MARGOZZI 2004; LUX 2012; *SIRONI SVELATO* 2017.

[21] Sull'arte degli anni Trenta in Italia si vedano: SALVAGNINI 2000; BENZI 2013; DANTINI 2018; il catalogo della mostra *ANNI '30* 2012 e i contributi del recente volume *L'ENTRE-DEUX-GUERRES IN ITALIA* 2019.

[22] Lo schema della narrazione adottata è dichiarato nelle due distinte sezioni della mostra denominate «Gli artisti nell'Università» e «La questione della pittura murale: la Quinta Triennale di Milano».

[23] *GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ E LA QUESTIONE MURALE* 1985.

[24] I cartoni furono concessi in prestito da Andrea Sironi.

[25] CALVESI 1985.

Fig. 3: Mario Sironi, *L'Italia tra le Arti e le Scienze*, 1935 (prima del restauro del 2017). Roma, Università degli Studi di Roma La Sapienza, Palazzo del Rettorato, Aula Magna. Credits: Ufficio stampa e comunicazione Sapienza Università di Roma; ph. A. Cristini

Nel corso delle ricerche preliminari, Ester Coen rintracciò una fotografia storica che risaliva al periodo dell'inaugurazione dell'Aula Magna (Fig. 5). Il confronto tra la riproduzione fotografica e l'opera originale denunciò la presenza di una pesante ridipintura che non aveva soltanto obliterato simboli fascisti quali la figura a cavallo inserita in un'arcata, l'aquila reale e l'anno XIV dell'era fascista inciso su una roccia, ma era anche intervenuta sulle figure e sui contorni, stravolgendo la peculiare cifra stilistica del pittore. Le curatrici riconobbero in questa operazione, che veniva menzionata dalle fonti coeve come un restauro, un atto di 'censura'[26]. L'esposizione in mostra della fotografia storica che riproduceva il murale di Sironi così come si presentava all'inaugurazione dell'Aula Magna nel 1935 e la proiezione di alcuni filmati dell'Istituto Luce del 1935 e del 1936[27] introducevano nel percorso espositivo la questione della censura antifascista postbellica dei simboli del regime e il 'pregiudizio ideologico' diffuso nei confronti degli artisti che con il regime avevano collaborato.

[26] Michele Biancale il 17 novembre 1953 scriveva su «Momento-sera» che il restauro era stato eseguito dal pittore Carlo Siviero (COEN 1985, p. 19). La vicenda del restauro-censura è stata oggetto di ulteriori ricerche in occasione del restauro del 2017. Eliana Billi ha dimostrato che il lavoro fu in realtà eseguito, sotto la direzione di Siviero, dal pittore barese Alessandro Marzano. Cfr. BILLI 2017, p. 129. Sulla 'censura' antifascista si veda il contributo di Paolo Simoncelli (SIMONCELLI 2015).
[27] LUX–COEN 1985.

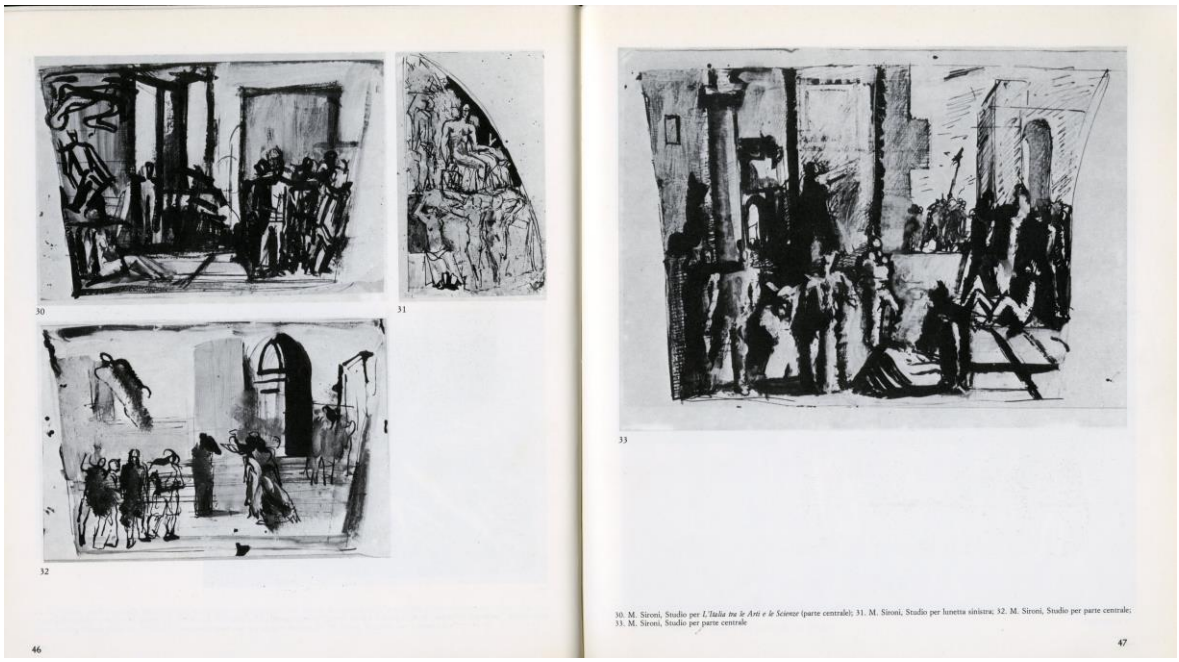


Fig. 4a: Mario Sironi, studi per *L'Italia tra le Arti e le Scienze*, in *1935 GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ* 1985, pp. 46-47

Fig. 4b: Mario Sironi, cartone per *L'Italia tra le Arti e le Scienze*, in *1935 GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ* 1985, p. 55

Fig. 5: Mario Sironi, *L'Italia tra le Arti e le Scienze*, fotografia storica, 1935 (prima della ridipintura del 1950), in *1935 GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ* 1985, p. 42

Le novità emerse dal confronto tra l'opera e la fotografia storica furono verificate mediante specifici esami diagnostici che decretarono l'urgenza di una riflessione sull'iconografia e sulla stratigrafia pittorica del murale. Era corretto presentare l'opera in mostra come il murale di Sironi?

Nell'immediato, come scelta di metodo, si decise di non pubblicare nel catalogo una fotografia contemporanea del murale, preferendo la riproduzione in bianco e nero della fotografia del 1935. Fu deciso inoltre, in corso d'opera, di dedicare una sezione della mostra «all'analisi della tecnica pittorica dell'"affresco' del catino dell'Aula Magna»[28].

Nel nucleo espositivo dedicato all'*Athena* di Arturo Martini furono esposti i due bozzetti inediti, uno in gesso, l'altro in bronzo (Fig. 6)[29], dal cui confronto emergeva un irrigidimento delle linee nell'opera monumentale. Con l'intento di creare invece un dialogo visivo con la collocazione esterna dell'opera e di indagare il suo rapporto con l'architettura, furono esposti

[28] LUX–COEN 2017, p. 48.
[29] Il bozzetto in bronzo fu rintracciato nei depositi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma su segnalazione di Giovanna De Feo.

alcuni disegni di Marcello Piacentini che dimostravano il ruolo giocato dalla scultura nel suo processo creativo (Fig. 7)[30]. Analogamente, i grandi rilievi in marmo travertino realizzati da Corrado Vigni[31] per le facciate della Facoltà di Lettere e Giurisprudenza[32] erano richiamati in mostra dai bozzetti raffiguranti i *Dioscuri* in terracotta[33] (Fig. 8).

La sezione dedicata agli artisti nell'Università puntava dunque «a restituire i momenti progettuali e ideativi delle opere»[34] e le dinamiche del complesso rapporto con il potere fascista e con i successivi mutamenti politici che le stesse opere testimoniavano. L'altra sezione dedicata alla questione della pittura murale si concentrava invece sulla V Triennale di Milano,

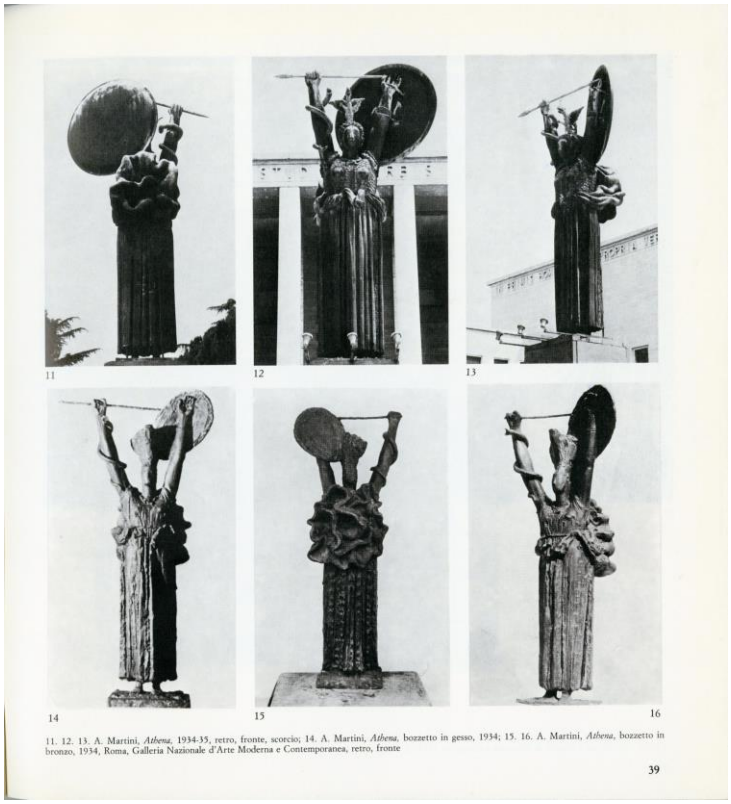


Fig. 6: Arturo Martini, *Athena,* 1934-1935. Roma, Università degli Studi di Roma La Sapienza; bozzetto in gesso; bozzetto in bronzo, 1934. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, in *1935 GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ* 1985, p. 39

[30] Mario Lupano, coinvolto nel progetto espositivo in qualità di responsabile dell'archivio Piacentini, depositato presso l'Università di Firenze, seleziona ed esamina i disegni in sequenza, mettendo in rilievo il ruolo primario dell'opera scultorea nella progettazione del Palazzo della Sapienza: «Ma, certo, tralasceremo le agnizioni nel momento in cui cominceremo ad essere attratti dalla figura di una statua, abbinata all'ideogramma di un edificio monumentale. In un secondo schizzo la statua sembrerà più marcata. Nel terzo, marcatissima. In numerosi, fra i successivi, la statua ricorrerà, emblema nerissimo. Il segno fulmineo ed intenso potrà indurci a pensare che tale figura sia all'origine di un elemento deputato a compito essenziale, quasi antidecorativo. Presto saremo convinti che anticipi l'aspetto dell'artefatto da collocarsi sul bordo della vasca, nella piazza, quale perno dell'ordinamento volumetrico e spaziale dello *Studium urbis*. Che anticipi, dunque, l'aspetto di un episodio importante – ma non del principale, poiché cederà pur sempre al protagonismo dell'architettura» (LUPANO 1985, p. 21).

[31] DE DOMINICIS 1985; Vigni realizzò nel 1935 anche due rilievi posti sul viale d'accesso alla Sapienza, di fronte all'ingresso dell'Istituto di Fisica, raffiguranti un leone che azzanna un cavallo e un leone che azzanna un toro. Cfr. ZAMBIANCHI 2017, pp. 65-67.

[32] *GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ E LA QUESTIONE MURALE* 1985.

[33] La mostra fu l'occasione per proporre l'acquisizione delle due opere preparatorie da parte dell'istituzione universitaria. Il verbale riporta l'autorizzazione del consiglio di Ateneo a procedere con l'acquisto dei bozzetti proposto dal professor Enrico Guidoni, direttore del Dipartimento di Architettura. La somma concordata per l'acquisto insieme al proprietario Alfonso Trova fu di 4.500.000 lire. Archivio Storico dell'Università degli Studi di Roma La Sapienza, *Verbale del consiglio di amministrazione*, 12 dicembre 1984.

[34] LUX–COEN 1985.

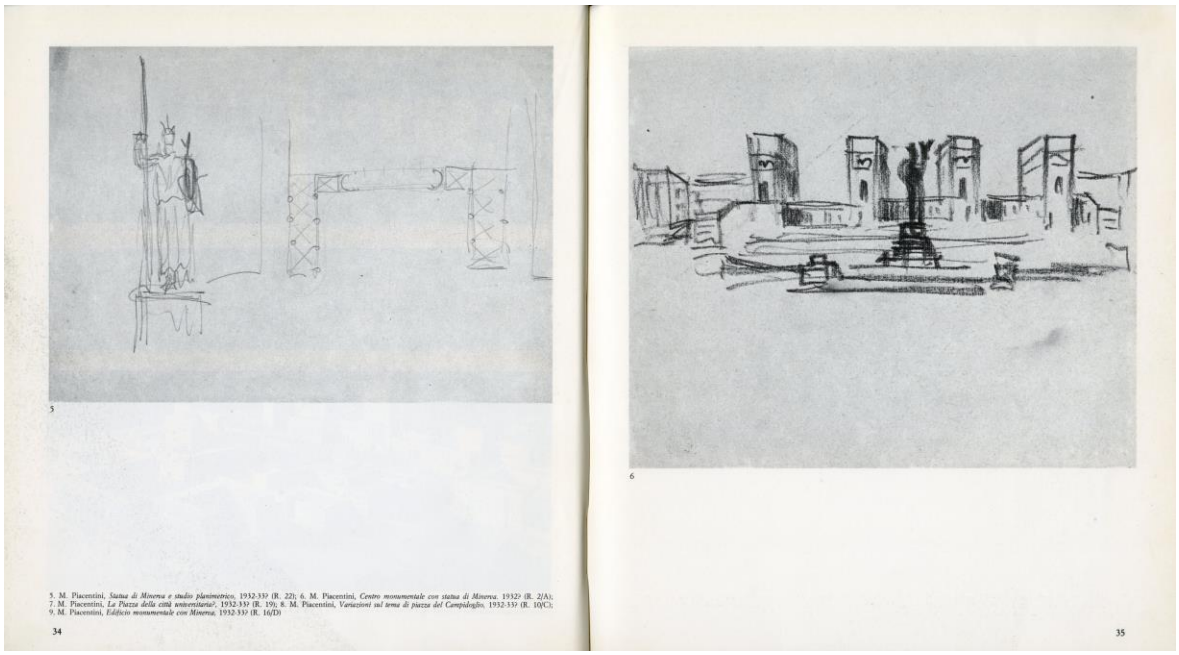


Fig. 7: Marcello Piacentini, disegni per la Città Universitaria, 1932-1933, in *1935 GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ* 1985, pp. 34-35.

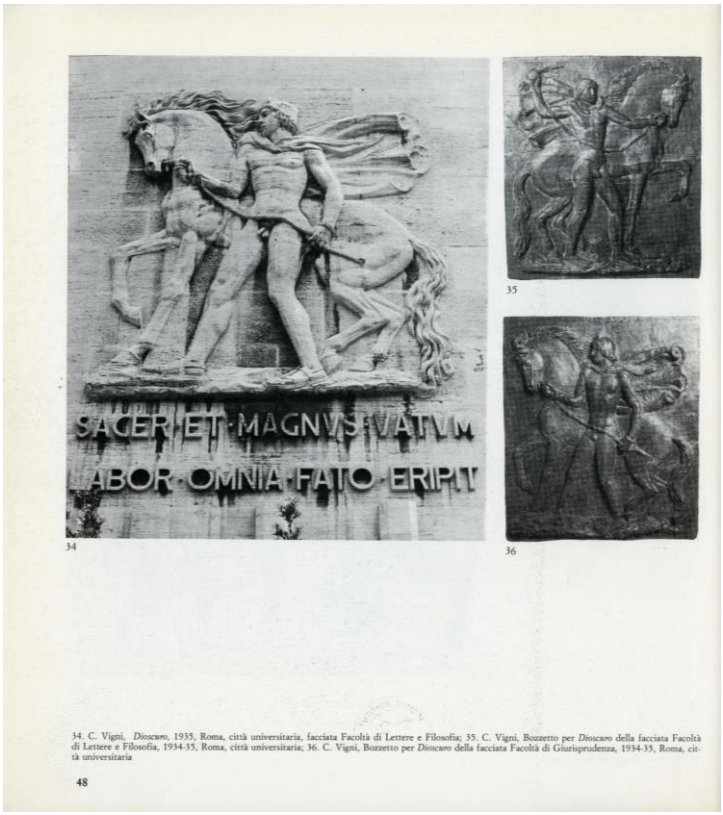


Fig. 8: Corrado Vigni, *Dioscuro*, 1935. Roma, Università degli Studi di Roma La Sapienza, facciata della Facoltà di Lettere e Filosofia; bozzetto per *Dioscuro* per la facciata della Facoltà di Lettere e Filosofia, 1934-1935; bozzetto per *Dioscuro* per la facciata della Facoltà di Giurisprudenza, 1934-1935, Università degli Studi di Roma La Sapienza, in *1935 GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ* 1985, p. 48

Esposizione Internazionale delle Arti Decorative e Industriali Moderne e dell'Architettura Moderna del 1933, che ebbe come sede il Palazzo dell'Arte appositamente costruito da Gaetano Muzio tra 1931 e 1933. L'evento, con circa 641.126 visitatori paganti, aveva avuto il suo fulcro nella mostra di architettura, alla quale parteciparono i grandi maestri dell'architettura internazionale ed emergenti architetti razionalisti. L'altro nucleo invece sviluppava il profilo più storico della manifestazione ed era costituito dalla mostra di arte decorativa italiana. In questa sede Sironi, in qualità di membro del direttorio insieme a Gio Ponti e Carlo Alberto Felice[35], per attuare «un superbo programma di rinascita della più splendida forma di pittura che nei secoli passati costituì il più grande trionfo dell'Italia: la pittura murale»[36], aveva convocato trenta fra i più celebrati artisti dell'epoca. Tuttavia, nel 1934 le pitture murali furono scialbate e di questo laboratorio sperimentale che era stata la V Triennale rimasero solo i bozzetti preparatori e le opere eseguite con altre tecniche. La mostra della Sapienza si cimentò dunque nell'impresa di ricostruire, per quanto possibile, una costellazione di opere realizzate in vista di questo progetto espositivo e poi immediatamente perdute.

Nel Palazzo del Rettorato, insieme al bozzetto per *Il lavoro* (o *Le opere e i giorni*) di Sironi (Fig. 9), che permetteva il confronto con altri esemplari del pittore presenti in mostra, furono esposti circa quaranta pezzi, tra cartoni e bozzetti relativi alle grandi opere di pittura murale, encausto e mosaico di artisti quali Carlo Carrà, Achille Funi e Massimo Campigli, firmatari del *Manifesto della pittura murale* insieme a Mario Sironi[37], Giorgio de Chirico, Gino Severini, Enrico Prampolini, Fortunato Depero, solo per citarne alcuni[38]. La ricognizione, la schedatura e l'esposizione di queste opere fu accompagnata da uno spoglio sistematico delle riviste di architettura che permisero di ricostruire il dibattito sulla pittura murale e di delineare il rapporto tra arte, decorazione e architettura, avvalendosi di interviste a personaggi chiave che avevano vissuto in prima persona quei dibattiti[39].

Non da ultimo, la sezione didattica curata da Jolanda Nigro Covre e Maria Grazia Messina contribuiva alla ricostruzione del contesto politico-culturale degli anni Trenta. Nell'Aula Magna furono proiettati tre documentari con filmati originali dell'istituto LUCE[40]: insieme al catalogo furono pubblicate quattro brochure dedicate alla pittura murale degli anni Trenta in Germania, Inghilterra, Francia, Messico e Stati Uniti, che aprivano al confronto con altri Paesi e ponevano il dibattito artistico italiano in una prospettiva internazionale (Fig. 10).

La mostra nacque quindi dalla collaborazione di docenti e ricercatori dell'Istituto di Storia dell'Arte e fu realizzata principalmente grazie ai fondi stanziati dall'Ateneo[41]. Il progetto espositivo si avvalse della collaborazione di diverse istituzioni romane, come il Gabinetto Fotografico Nazionale e la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, che, oltre ad avere un ruolo

[35] *TRIENNALE DI MILANO* 1933. Si vedano FAGONE 1999; GOLAN 2009.

[36] *TRIENNALE DI MILANO* 1933, p. 65.

[37] La pubblicazione del *Manifesto della pittura murale* («La Colonna», dicembre 1933) era stata anticipata dall'articolo SIRONI 1932.

[38] *GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ E LA QUESTIONE MURALE* 1985. Si veda anche la recensione TORELLI LANDINI 1985.

[39] Tra gli apparati del catalogo, oltre alla schedatura degli artisti e delle opere in mostra e allo spoglio delle riviste e dei quotidiani individuati come fonti per ricostruire il dibattito sulla pittura murale e sulla legge del 2%, fu pubblicato un dossier (pp. 127-147) che inlcude la trascrizione delle interviste rivolte ad Agnoldomenico Pica, segretario del centro studi della Triennale di Milano, a Carlo Belli, all'architetto Alberto Sartoris e a Guido La Regina. Nel dossier furono inoltre pubblicate delle lettere inedite di Sironi, il saggio *La Città Universitaria di Roma* pubblicato da Margherita Sarfatti (SARFATTI 1935) e la Delibera della Consulta comunale relativa all'incarico dato ad Achille Funi per la decorazione della sala dell'Arengo di Ferrara.

[40] I filmati furono prodotti in collaborazione dal Cattid e Italnoleggio. Cfr. *GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ E LA QUESTIONE MURALE* 1985.

[41] L'Ateneo stanziò un contributo di 20.000.000 di lire. Fu richiesto inoltre un contributo all'assessorato Cultura della Regione Lazio di 30.000.000 e un contributo di 10.000.000 al ministero alle Antichità e Belle Arti. Archivio Storico dell'Università degli Studi di Roma La Sapienza, *Verbale del consiglio di amministrazione*, 10 gennaio 1985.

attivo nella segnalazione e nel prestito delle opere presenti in collezione e nei depositi, assunse il coordinamento dell'allestimento del percorso espositivo, curato da Alberto Muneghina, e delle riproduzioni fotografiche delle opere[42].

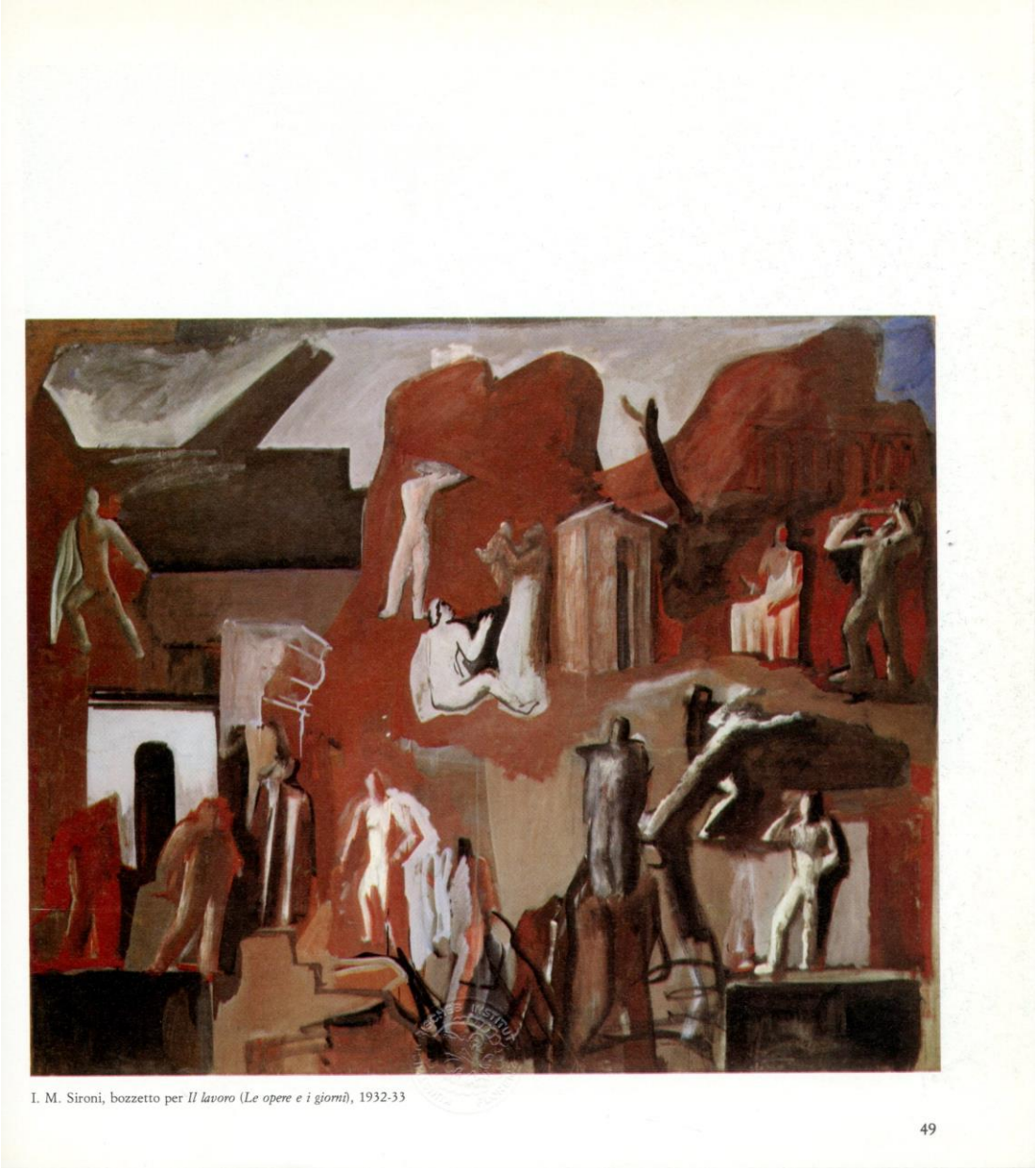


Fig. 9: Mario Sironi, bozzetto per *Il lavoro (Le opere e i giorni)*, 1932-1933, in *1935 GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ* 1985, p. 49

[42] Tra i prestiti accordati dalla GNAM, oltre al bozzetto in bronzo dell'*Athena* di Martini, ci furono le opere *Gruppo di cose* di Gino Severini e *Le spose dei marinai* di Massimo Campigli. La documentazione relativa alla collaborazione è conservata presso l'Archivio Storico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, busta *Collaborazione e prestiti per mostra* '1935'.

Fig. 10: *Note sulla pittura murale degli anni Trenta in Inghilterra*, brochure a cura di I. Nigro Covre, testo di C. Zambianchi

3. *Il ruolo della sinistra e il dibattito sul fascismo negli anni Ottanta*

L'evento fu sostenuto anche dall'assessorato alla cultura del Comune di Roma, che in quegli anni era governato da Ugo Vetere, del Partito Comunista[43]. Assessore alla cultura era invece Renato Nicolini[44], architetto, che si era formato con Ludovico Quaroni e che aveva già ricoperto con continuità questo ruolo a partire dal 1976, prima con la sinistra indipendente di Giulio Carlo Argan e poi con Luigi Petroselli. Era dunque un'istituzione gravitante nel Partito Comunista a collaborare allo studio, alla tutela e alla valorizzazione di opere d'arte realizzate nell'ambito della propaganda fascista e a sostenere un progetto che si poneva in maniera apertamente critica rispetto alla condanna antifascista nei confronti degli artisti che avevano collaborato con il regime. Nella sua introduzione al catalogo Nicolini dichiara:

> Questa mostra, su un argomento apparentemente minore, è esemplare per i suoi risultati: a chi la visita si presenta infatti un quadro del dibattito artistico in Italia nel 1935, che fa giustizia di troppo schematiche e riduttive semplificazioni[45].

Per comprendere questa presa di posizione che accomunava accademici e politici di sinistra è necessario inquadrare la mostra nel contesto culturale e politico degli anni Ottanta e

[43] Ugo Vetere fu sindaco di Roma dal 15 ottobre 1981 al 12 maggio 1985.
[44] A partire dal 1983, per tre legislature fu deputato al Parlamento italiano, eletto nel 1983 e nel 1987 nelle file del Partito Comunista Italiano e nel 1992 come esponente del Partito Democratico della Sinistra.
[45] NICOLINI 1985.

nel filone storiografico che nei decenni precedenti si stava delineando in ambito storico-artistico.

Un evento espositivo incentrato sulla produzione artistica degli anni Trenta nel 1985 si confrontava inevitabilmente con i due più rilevanti progetti dedicati all'arte del Ventennio: *Arte moderna in Italia 1915-1935* organizzata da Carlo Ludovico Ragghianti nel 1967 e allestita a Firenze, in Palazzo Pitti, e *Annitrenta. Arte e cultura in Italia*, curata quindici anni dopo da Renato Barilli a Milano nelle sedi di Palazzo Reale, Ex Arengario e Galleria del Sagrato[46].

Con la mostra del 1967, inaugurata con qualche mese di ritardo a causa dell'alluvione che aveva colpito Firenze nel novembre 1966, Ragghianti aveva precocemente riportato l'attenzione sulla produzione artistica dell'era fascista accordandole un'inedita visibilità pubblica, che non avevano potuto garantire precedentemente né le pubblicazioni né le piccole mostre allestite in gallerie private che fino ad allora avevano sporadicamente affrontato l'argomento. L'evento era il risultato di un lavoro di preparazione pluriennale per il quale Ragghianti si era avvalso della stretta collaborazione di autorevoli studiosi[47]. Era stato operato un

> censimento catalogico, il più vasto e capillare possibile, con archivi fotografici organici sia storici […] sia monografici, partendo dalle personalità viventi ed estendendo la ricerca da esse alle collezioni e dovunque si possa cercare con profitto[48].

La mostra *Arte moderna in Italia 1915-1935*[49], esponendo 2108 opere[50], aveva presentato al grande pubblico la produzione di un ventennio che andava ad intersecarsi con gli anni del regime e aveva tentato di incentivare un mercato internazionale per gli artisti coinvolti. L'accurato processo di scavo e di ricognizione, volto a individuare la collocazione di opere disseminate in collezioni private e talvolta in istituzioni museali all'estero, aveva tuttavia escluso dalla selezione gli esemplari dichiaratamente legati per iconografia o committenza alla propaganda di regime. L'intento non era infatti quello di addentrarsi nel rapporto tra arte e fascismo, come dimostra la periodizzazione adottata che, terminando con il 1935, non trovava corrispondenza con la fine del Ventennio.

La grande mostra di Palazzo Strozzi era stata preceduta e seguita da eventi espositivi minori dedicati alla produzione di singoli artisti attivi durante il Ventennio – *in primis* Mario Sironi – da parte di studiosi di chiaro orientamento comunista come Mario De Micheli[51] e Raffaele De Grada[52], nell'ambito di una rivalutazione della storia della figurazione pittorica del Novecento.

Nel 1974, nel clima violento degli anni di piombo, Feltrinelli aveva pubblicato il volume *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, di Enrico Crispolti, Berthold Hinz e Zeno Birolli, che documentava gli esiti di un ciclo di conferenze tenutosi a Milano sul rapporto tra arte e dittature[53]. Negli stessi anni furono dati alle stampe *Ideologia e arte del fascismo* di Umberto Silva,

---

[46] Sul tema delle mostre dedicate all'arte del Ventennio si vedano: RUSSO 1999; NEGRI 2011; VIVA 2013; QUATTROCCHI 2015; SCHIAFFINI 2015; ARANGIO 2018(2019); QUATTROCCHI 2020; BARRESE 2020.

[47] Sulla mostra *Arte moderna in Italia 1915-1935* curata da Ragghianti si vedano MASSAGLI 2010, QUATTROCCHI 2015 e i contributi pubblicati nel recente volume *CARLO LUDOVICO RAGGHIANTI* 2020.

[48] RAGGHIANTI 1967, p. II.

[49] *ARTE MODERNA IN ITALIA* 1967.

[50] Scheda n. 142, in *«MOSTRE PERMANENTI»* 2018, p. 269.

[51] *MARIO SIRONI* 1964.

[52] *MARIO SIRONI* 1973. Si vedano VIVA 2012, p. 175; VIVA 2013.

[53] CRISPOLTI–HINZ–BIROLLI 1974. La tavola rotonda conclusiva si tenne il 12 aprile 1973, noto come 'giovedì nero di Milano', in cui nel corso degli scontri scaturiti da una manifestazione non autorizzata dall'estrema destra perse la vita l'agente Antonio Marino. FERRARI 2016. Cfr. VIVA 2013, ARANGIO 2018(2019), p. 56, BARRESE 2020.

che confermava il giudizio negativo rispetto alla qualità artistica dell'arte di propaganda[54], e *Arte dell'Italia fascista* di Fernando Tempesti, che dichiarava nella prefazione l'intento di indagare «fatti artistici, figurativi, a vari livelli, senza escludere né i più alti e "incontaminati", né i più ricorrenti e "compromessi"»[55], soffermandosi soprattutto su una periodizzazione analoga a quella proposta dalla mostra fiorentina del 1967[56].

Parallelamente agli studi che affrontavano il rapporto tra arte e regime[57], si registrava un rinnovato interesse per la cultura artistica del primo Novecento, come dimostrano l'antologia di fonti per la storia dell'arte novecentesca di Paola Barocchi[58] e il volume *Il "Novecento italiano". Storia, documenti, iconografia* di Rossana Bossaglia[59].

A Bologna nel 1980 fu inaugurata la mostra *La Metafisica: gli Anni Venti*, curata da Renato Barilli e Franco Solmi e accompagnata da un catalogo in due volumi che documenta l'adozione di un approccio interdisciplinare, aprendo la prospettiva ad architettura, arti decorative, letteratura, teatro, scenografia, musica e cinema[60]. La mostra *Annitrenta. Arte e cultura in Italia*, ideata da Renato Barilli[61] e inaugurata nel 1982, è un immediato precedente temporale del progetto dedicato agli artisti della Sapienza. Nonostante le due esposizioni siano lontane per proporzioni, intenti, metodologia ed esiti, entrambe affrontano la cronologia degli anni Trenta e la propaganda fascista. La mostra di Barilli, come annuciato dal sottotitolo *Arte e cultura in Italia*[62], andava oltre gli eventi espositivi precedenti e mirava a ricostruire la cultura visiva del decennio fascista selezionando opere e media differenti, suddivisi in diciannove sezioni espositive che spaziavano dalle arti figurative all'architettura, all'urbanistica, all'illustrazione, alla musica e al teatro; dalla fotografia alla moda, al cinema. La mostra ottenne un'intensa promozione mediatica e un gran numero di visitatori, che la resero un vero e proprio evento di massa[63].

Il progetto intendeva offrire un aggiornamento multidisciplinare delle ricerche dedicate agli anni Trenta e a tal fine coinvolse per ciascuna sezione studiosi specialisti dei diversi temi trattati, le cui riflessioni rimasero però circoscritte alla redazione del catalogo e non sembrarono orientare le scelte di allestimento. Nella seconda edizione ampliata del volume lo stesso Barilli affermò in riferimento alla mostra: «la sua forza è venuta tutta dallo spirito di sintesi, dalla totalità»[64]. Tuttavia, come ha argomentato Luca Quattrocchi, questa totalità era esibita «in allestimenti spettacolari, con frequente ricorso alla ricostruzione di ambienti popolati di *emblemata* e *memorabilia* littori, secondo una modalità teatralizzante e coinvolgente che rischiava di essere vista come nostalgica se non perfino trionfalistica»[65].

Il rapporto tra fascismo, propaganda e cultura artistica fu pertanto centrale nella mostra, ma l'esito della narrazione espositiva scatenò un'ondata di polemiche alla quale Barilli tentò di

[54] SILVA 1973.
[55] TEMPESTI 1976, p. 7.
[56] ARANGIO 2018(2019).
[57] In questi anni furono pubblicati alcuni contributi storici fondamentali per lo studio del consenso e del rapporto tra intellettuali e regime: MANGONI 1974; ISNENGHI 1979; TURI 1980.
[58] *TESTIMONIANZE E POLEMICHE FIGURATIVE* 1974.
[59] BOSSAGLIA 1979. Nello stesso anno fu pubblicato anche il volume *LA CULTURA DEL 900* 1979, in cui, nella sezione *Arti Visive* Antonello Negri dedicò un saggio alla relazione tra arte e Stato (pp. 112-122). Si veda anche *LETTERATURA-ARTE* 1979.
[60] *LA METAFISICA* 1980.
[61] Il comitato scientifico era composto Flavio Caroli, Vittorio Fagone, Mercedes Garberi, Augusto Morello: *ANNITRENTA* 1982.
[62] Sulla mostra si vedano QUATTROCCHI 2015, pp. 536-540; ARANGIO 2018(2019), pp. 58-60; BARRESE 2020, pp. 53-54.
[63] La mostra, aperta al pubblico dal 27 gennaio al 30 aprile 1982, registrò 300.000 visitatori e il catalogo venne ristampato in un'edizione ampliata nel 1983. Cfr. QUATTROCCHI 2015, p. 536, nota 38.
[64] BARILLI 1983, p. XIII.
[65] QUATTROCCHI 2015, p. 537.

rispondere, chiarendo la sua posizione nella premessa alla seconda edizione del catalogo, pubblicata nel 1983[66]. Le critiche ruotavano attorno a poche questioni cruciali. Una tra queste era il discutibile parallelismo tra gli anni Trenta e gli anni Ottanta proposto come principio fondante della mostra[67]. Barilli rileggeva in chiave di attualità molte delle vicende artistiche degli anni Trenta e individuava una linea di continuità tra i revivalismi di «Sironi e compagni circa la committenza pubblica, la decorazione parietale degli edifici di uso sociale, con l'analogo decorativismo cui oggi siamo interessati, o magari con la problematica dell'arredo urbano»[68].

Si palesavano inoltre i rischi della teatralità espositiva della mostra: se Antonio Pinelli criticava il fatto di aver evitato di mostrare gli aspetti più 'sgradevolmente fascisti', Gillo Dorfles sottolineava il pericolo insito nella scenografica ricostruzione degli ambienti. Antonio Porta invece ritenne che la mostra non fosse stata in grado di affrontare il rapporto degli artisti con il potere e che avesse occultato le risposte mancate riproponendo il grande «teatro dello Stato [fascista]»[69].

L'evento puntava a offrire una visione globale dei diversi ambiti dell'arte e della cultura in Italia attraverso una revisione critica postmodernista, ma nonostante né i curatori né tantomeno gli studiosi che contribuirono al catalogo avessero intenzione di operare un revisionismo storico-politico del fascismo, la ricezione della mostra sfuggì agli intenti degli organizzatori: Lea Vergine la definì come «la più errata rivisitazione del decennio […] condotta con un'arroganza e una superficialità incomprensibili», e avanzò l'ipotesi di una relazione tra la narrazione espositiva e la politica del PSI, al governo nel capoluogo lombardo[70]. Su «Domus» invece Giacomo Polin scrisse: «Il fascismo resta dov'era e com'era, al centro della bufera di informazioni che questa mostra ha inteso innescare e trasmettere con la compiacenza della TV e dei giornali: tanta fatica per niente. Di nostalgia si muore»[71].

Quest'ultimo commento fa riferimento alla virata nostalgica che effettivamente si era diffusa soprattutto sui mass media a seguito della pubblicazione dell'*Intervista sul fascismo* di Renzo De Felice[72]. Le tesi proposte dallo storico avevano dapprima scatenato il sospetto di revisionismo nel dibattito storiografico, poi agli inizi degli anni Ottanta la discussione si era spostata anche sui media ed era entrata nel dibattito giornalistico in forma divulgativa con inevitabili semplificazioni. Negli sceneggiati e nei documentari televisivi – la cui produzione si intensificò intorno al 1983, centenario della nascita di Mussolini – prevaleva il biografismo, una sorta di psicologismo nel presentare il duce e i personaggi chiave del regime[73] che lasciava spazio a derive nostalgiche[74].

Se le recensioni della mostra finora prese in esame privilegiano le voci di storici dell'arte, curatori e architetti nel delineare la complessità e le controversie del dibattito in quegli anni, da qui si intende procedere interrogandosi su quale fosse invece lo sguardo e il giudizio critico degli storici – chiamati in causa da Calvesi nella premessa alla mostra romana – in merito agli eventi espositivi dell'arte e della cultura negli anni del regime.

---

[66] BARILLI 1983.
[67] BARILLI 1982. Sulla comparazione tra anni Trenta e anni Ottanta proposta da Barilli si vedano VIVA 2013; QUATTROCCHI 2015, pp. 539-540; SCHIAFFINI 2015, p. 545; BARRESE 2020, pp. 50-54; QUATTROCCHI 2020, pp. 42-43.
[68] BARILLI 1983, p. XVIII.
[69] Si veda QUATTROCCHI 2015, p. 538.
[70] VERGINE 1982.
[71] POLIN 1982.
[72] DE FELICE 1975. Per un'approfondita analisi dell'argomento si veda BARIS–GAGLIARDI 2014.
[73] Si menzionano qui la trasmissione in cinque puntate *Immagini del fascismo. Tutti gli uomini del duce* di Nicola Caracciolo, 1982 e *Io e il duce*, regia di Alberto Negrin, 1985.
[74] Si veda BARIS–GAGLIARDI 2014, p. 326.

La mostra milanese del 1982 fu più volte menzionata tra le pagine di «Passato e presente»[75], la rivista di studi storici che aveva inaugurato nello stesso anno il suo primo numero con una discussione sul *Mussolini* di Renzo De Felice[76]. Gianpasquale Santomassimo, recensendo la mostra di Barilli, operava una distinzione fra il discorso critico del catalogo e la narrazione visiva restituita dal percorso espositivo. Lo storico riconosceva un ulteriore discutibile *Leitmotif* della mostra, da lui definito «ideologia della modernizzazione», che emergeva nella sezione dedicata all'architettura in cui i modelli dei progetti urbanistici, dalle colonie africane ai grandi progetti dell'E42, del Palazzo di Giustizia e della Città Universitaria sembravano celebrare il 'volto moderno' dell'Italia durante il fascismo. In conclusione, Santomassimo affermava:

> dal punto di vista storiografico questa mostra non è soltanto 'regressiva', […] ma rappresenta un vero e proprio salto all'indietro, che ignora tutto il lavoro di scavo storico sugli anni '30 e perfino le indubbie acquisizioni emerse dalle ricerche di Renzo de Felice, per citare un autore indubbiamente distante dalle nostre posizioni[77].

Ancora «Passato e presente» nel 1985 pubblicò una recensione dedicata alla mostra *L'economia italiana tra le due guerre*, allestita nel 1984 a Roma nel Colosseo e affidata all'IPSOA (Istituto Post Universitario per lo Studio dell'Organizzazione Aziendale)[78]. Anche in questo caso l'autore, Domenico Preti, riconosceva la qualità di alcuni contributi del catalogo[79] ma al contempo denunciava i toni revisionisti del percorso espositivo, in cui l'enfasi posta sulla dicotomia tra un 'prima' di arretratezza e miseria e un 'dopo', sembrava proporre una celebrazione della 'modernizzazione' avvenuta durante il fascismo. Preti proseguiva con una comparazione con la mostra milanese, mettendo in evidenza il potere delle immagini nella costruzione di una visione edulcorata e tranquillizzante del fascismo che emergeva da queste due mostre-spettacolo:

> E così, passo dopo passo, scorrono davanti agli occhi dei visitatori lunghe teorie di immagini che rappresentano automobili, locomotori, elettrotreni, aerooplani, idrovolanti, navigli di pace e di guerra, macchine da scrivere, lampade, seggiole, apparecchi radio, e tanti altri prodotti che a suo tempo avevano attirato la curiosità dei visitatori della mostra sugli anni Trenta che si tenne nei primi del 1982 a Milano. Ed è su queste immagini […] che di fatto si finisce per perdersi o per esaurirsi l'interesse e la capacità critica della maggioranza dei visitatori[80].

La complessa transizione da un atteggiamento di condanna ideologica e rimozione a un approccio indirizzato allo studio e alla comprensione delle dinamiche del regime fu pertanto segnata da errori, critiche e fraintendimenti, tuttavia favorì l'elaborazione di un nuovo paradigma di ricezione dell'arte del Ventennio[81].

---

[75] Il periodico quadrimestrale, edito da La Nuova Italia (oggi da Franco Angeli editore), pubblicò il primo numero nel gennaio 1982 con un comitato di redazione diretto da Franco Andreucci e Gabriele Turi. I due direttori esplicitarono il carattere del progetto culturale nell'editoriale: si intendeva creare una nuova rivista capace di «rispecchiare il dibattito storiografico, di discutere gli orientamenti della storiografia e, se possibile, di influenzarli». Nel panorama delle riviste accademiche di quegli anni, «Passato e presente» si distingueva anche per l'articolazione in rubriche dedicate a *Mostre*, *Mass media* e *Riviste*.

[76] LYTTELTON–PETERSEN–SANTOMASSIMO 1982.

[77] SANTOMASSIMO 1982, p. 150.

[78] *L'ECONOMIA ITALIANA TRA LE DUE GUERRE* 1984.

[79] «Il catalogo, infatti, pur nella eterogeneità e disuguaglianza dei contributi, ha una sua autonomia rispetto alla mostra che non va disconosciuta. E quindi, nonostante sia stato utilizzato per dare ad essa una copertura scientifica, esso merita, in altra sede, un intervento critico specifico» (PRETI 1985, p. 143).

[80] *Ivi*, p. 135.

[81] Lo storico Leonardo Paggi ha esaminato il mutato rapporto con la memoria fascista in questi anni riconoscendo una stretta relazione con la crisi dell'antifascismo e le trasformazioni politiche della sinistra del PCI:

4. *1985: Le mostre di Sironi*

Nonostante le dimensioni ridotte e le peculiarità della sede[82], nel 1985, la mostra allestita nell'Ateneo della Sapienza ebbe una notevole risonanza e fu recensita da quotidiani e riviste nazionali[83].

Non si hanno informazioni sul numero di visitatori né sul suo pubblico, ma è plausibile che essa ottenne *in primis* una grande affluenza tra gli stessi studenti universitari. Le molteplici recensioni, in gran parte scritte da storici dell'arte, restituiscono l'attualità e la centralità nel dibattito pubblico di quegli anni, non solo della cultura del fascismo, ma soprattutto della figura di Mario Sironi. Difatti, il 1985, oltre a essere l'anniversario della Sapienza, era anche il centenario della nascita dell'artista e per l'occasione furono programmate diverse mostre in Italia[84]. A Palazzo Reale di Milano venne inaugurata una retrospettiva dedicata al pittore[85]. Il catalogo, edito da Mazzotta, raccolse i contributi critici di Ettore Camesasca, Giovanni Testori e Jean Clair, che nel 1980 aveva inserito Sironi nella mostra *Les Réalismes 1919-1939* al Centre Pompidou[86], determinando un rinnovato riconoscimento della qualità artistica del pittore.

Anche nella città natale di Sironi, Sassari, ebbe luogo una rassegna di oltre trecento opere, curata da Mario Penelope nel Padiglione dell'Artigianato[87]. Ancora nel 1985, fu pubblicata da Electa una monografia dedicata all'artista a cura di Fortunato Bellonzi[88] e fu costituito un fondo archivistico a lui dedicato presso il Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma.

Le recensioni della mostra della Sapienza ponevano il progetto a confronto con i contemporanei eventi espositivi, in una prospettiva di 'riscoperta' del pittore. E mentre al centro del dibattito sembrava essere la necessità di liberare la figura e la produzione di Sironi dall'ombra del regime[89], Giovanni Maria Accame, facendo una carrellata delle retrospettive organizzate in occasione del centenario della nascita, in un articolo pubblicato su «Paese Sera» sembra proporre il modo di riconciliare il riconoscimento della qualità artistica del pittore e la sua relazione con il regime:

> Di una cosa, penso, Sironi non abbia più bisogno: di essere continuamente giustificato per la sua adesione, sino ad anni non più equivocabili, al fascismo. È vero che la sua arte migliore, il tormento e il sentimento della sua pittura, proprio come spessore, materia pittorica raccolta e distesa sulla tela, era fuori da ogni logica e retorica del fascismo. Ma di questa ideologia è stato a lungo sostenitore e a questa ha assoggettato molte sue opere, alcune anche di valore, molte irrimediabilmente inferiori, quando non decisamente scadenti. Ma proprio per la sua grandezza

«È proprio a partire dalla fine degli anni Settanta, infatti, che la memoria e la politica dell'antifascismo entrano in una profonda crisi di dissoluzione, in presenza di una tendenza, sempre più marcata nel decennio successivo, al rifiuto di quella che sarà chiamata una visione 'demonologica' del fascismo» (PAGGI 1999, p. 249). Sull'argomento si vedano anche SALVADORI 2001 e PONS 2006 e. Per un'analisi relativa alla memoria del fascismo a partire dagli anni Ottanta si veda SCHNAPP 1998.

[82] La mostra, allestita al Palazzo del Rettorato, era aperta dalle 10.00 alle 13.00 e dalle 16.00 alle 20.00 nei giorni feriali, e dalle 10 alle 13 nei giorni festivi. Cfr. *GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ E LA QUESTIONE MURALE* 1985.

[83] *I 50 ANNI NELLA CITTÀ UNIVERSITARIA* 1986.

[84] Tra queste mostre si segnalano: *Sironi. 100 disegni inediti*, curata da Claudia Gian Ferrari e Francesco Gallo, con catalogo edito da Mazzotta, che fu allestita a Udine, Siracusa e Palermo (*SIRONI* 1985a), e la mostra dedicata alla scultura e alle opere su carta presso la Galleria Arco Farnese di Roma, a cura di Fabio Benzi (*MARIO SIRONI* 1985). Un altro evento espositivo, dedicato alle composizioni murali, ebbe luogo presso la Galleria Bergamini di Milano (*SIRONI* 1985c).

[85] *SIRONI* 1985b.

[86] *Les Réalismes* 1980. Si vedano Schiaffini 2015, p. 546 e BARRESE 2020, p. 51.

[87] *SIRONI* 1985d.

[88] BELLONZI 1985.

[89] EVANGELISTI 1985.

di artista, e per un effettivo riconoscimento di questa, non si cerchi ancora di assolverlo. Sironi, come uomo e soprattutto come artista, può sopportare e superare da solo i propri errori[90].

Anche l'altro artista protagonista della mostra della Sapienza, Arturo Martini, ebbe una rassegna a lui dedicata, a cura di Mario De Micheli e Claudia Gian Ferrari[91]; così la mostra della Sapienza, pur ideata per celebrare l'anniversario della propria sede, si trovava in linea con le contemporanee tendenze espositive presenti in Italia.

L'intento di queste numerose mostre programmate per il 1985 era principalmente quello di riportare l'attenzione su artisti che in modi diversi erano rimasti marginali nella storiografia storico-artistica, senza alcun interesse di operare un revisionismo storico del fascismo. Eppure, queste mostre talvolta non sfuggivano a tentativi di appropriazione e di strumentalizzazione da parte di movimenti di estrema destra. In un trafiletto pubblicato su «La Nuova Sardegna» il 22 novembre 1985 viene annunciata la visita alla mostra di Sassari da parte di Giorgio Almirante, segretario nazionale del neofascista Movimento Sociale Italiano, capeggiato da reduci della Repubblica Sociale Italiana. Tale visita – finalizzata a «rendere omaggio alla memoria di un grandissimo pittore» – anticipò un discorso pubblico di Almirante organizzato presso il Frank Hotel, in prossimità della sede della mostra (Fig. 11).

PRESS SERVICE - Servizio Ritagli Stampa
Via Cassiodoro, 1/a - Roma - Tel. 35.81.906
I Quotidiani d'Italia

IL GIORNALE D'ITALIA Via Parigi, 11 ROMA	LA NUOVA SARDEGNA Via Porcellana, 9 SASSARI
MESSAGGERO VENETO V.le Palmanova, 290 UDINE	L'ORA Via Stabile PALERMO
NAZIONE Via F. Paolieri, 2 FIRENZE	LA PROVINCIA (Cremona) Via delle Industrie, 2 CREMONA
NOTTE P.zza Cavour, 2 MILANO	LA PROVINCIA PAVESE C.so Mazzini, 13 PAVIA
LA SERA Via XX Settembre, 4 ROMA	

22 NOV. 1985

Almirante alla mostra sulle opere di Sironi

IL SEGRETARIO nazionale del Msi-Dn, Giorgio Almirante, nel corso di un viaggio in Sardegna, visiterà alcuni Comuni della provincia.

Oggi, nella mattinata, parlerà a Monti, dove inaugurerà anche una nuova sezione del partito. Nel pomeriggio, invece, sarà a Sassari, dove, alle ore 17, visiterà la mostra retrospettiva sull'opera di Mario Sironi allestita al padiglione dell'artigianato, ai giardini pubblici.

«Con questa visita — è detto in un comunicato stampa del Msi-Dn — Giorgio Almirante intende rendere omaggio alla memoria di un grandissimo pittore, sassarese di nascita, sensibile interprete dell'arte e della cultura italiana nel Novecento».

La retrospettiva, che ha aperto i battenti da alcune settimane, ha finora riscosso uno straordinario successo. Le opere di Sironi potranno essere viste nelle sale del padiglione dell'artigianato, al primo piano, sino a martedì 26.

La visita di Almirante si concluderà iun serata. Alle ore 18,30, il segretario del Msi terrà un discorso, al quale tutti potranno assistere, nei saloni del «Frank Hotel» in via Diaz 20.

Fig. 11: «La Nuova Sardegna», 22 novembre 1985, ritaglio, Archivio Bioiconografico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, busta *Mario Sironi*

5. *La mostra della Sapienza: «non l'opera, ma il processo»*

La mostra curata da Lux e Coen si distingueva dalle precedenti, così come da quelle inaugurate nello stesso anno, per alcune scelte strategiche adottate nella selezione delle opere e nell'allestimento del percorso espositivo, che incoraggiava lo spettatore a spingere lo sguardo oltre il valore estetico delle opere. Attraverso una selezione di bozzetti accostati alle opere

[90] ACCAME 1985.
[91] *ARTURO MARTINI* 1985.

finite, cartoni preparatori di opere distrutte, riproduzioni fotografiche che dimostravano la censura talvolta perpetrata sulle opere d'arte, il percorso spingeva l'osservatore ad addentrarsi in stratigrafie materiali e scansioni temporali marcate dai mutamenti politici che nei decenni si erano avvicendati. Si proponeva uno sguardo storico, critico nei confronti del fascismo, che puntava a ricostruire il contesto delle opere, senza tralasciare il loro legame stringente con la propaganda fascista e a mettere in evidenza le contraddizioni, le dissonanze e gli elementi di discontinuità che le opere stesse, con le loro storie, potevano testimoniare.

Le dinamiche della committenza fascista venivano scandagliate presentando al pubblico documenti ufficiali inediti e scambi epistolari; il passaggio dall'ideazione all'esecuzione si palesava grazie al confronto tra bozzetti e opere finite e, così facendo, ci si addentrava nelle ingerenze del regime e sul ruolo svolto in prima persona da Mussolini, per poi tracciare i successivi interventi attuati sulle opere nella fase di epurazione antifascista.

Se una lettera del dicembre del 1933, inviata a Mussolini da Sironi (su carta intestata della V Triennale), dopo essere stato informato da Piacentini della committenza dell'Aula Magna, dimostrava l'orgoglio e la gratitudine del pittore per l'incarico ricevuto[92], in una lettera protocollata dalla segreteria del duce, Mussolini con un appunto suggeriva a Sironi di «aggiustare le figure». L'ingerenza della committenza in questo caso non giudicava i contenuti ma la forma della rappresentazione, forse per placare le critiche che le frange più reazionarie della cultura fascista, come Roberto Farinacci, indirizzavano all'artista[93].

Il legame con il fascismo veniva così distinto dal giudizio sulla produzione artistica, ma non veniva omesso o minimizzato.

I comunicati stampa, il catalogo, le molteplici recensioni alla mostra, insieme alle fonti orali – *in primis* l'intervista alle curatrici – e al materiale documentario hanno permesso di ricostruire la selezione di opere esposte e diversi segmenti del percorso espositivo. Dalle ricerche svolte non è però emersa finora alcuna documentazione fotografica che permetta un'analisi visuale delle strategie e del design dell'allestimento[94].

Entrambe le curatrici avevano delle forti motivazioni per addentrarsi in questo difficile e, come si è dimostrato, controverso ambito di ricerca: Simonetta Lux stava progettando l'istituzione del Museo Laboratorio di Arte Contemporanea[95], che proprio nel Palazzo del Rettorato sarebbe diventato uno spazio di sperimentazione per gli artisti posti in diretto dialogo con gli studenti, e sentiva pertanto l'urgenza di indagare e interrogare il luogo e le memorie stratificate, di affrontare e rielaborare il passato, anticipando così un processo di critica istituzionale. Ester Coen, invece, ricostruendo attraverso le ricerche archivistiche il controllo del fascismo sulla cultura artistica e sull'Università, compiva un percorso a ritroso

[92] «S.E. Piacentini mi dà notizia che per somma benevolenza della S.V. mi è stato assegnato il compito arduo di illustrare il fascismo nella grande parete del Salone dell'Università romana. Non potevo ricevere di più. Se la fiducia di S.E. Piacentini ha potuto ritenermi non indegno di questo lavoro che nell'esaltazione del mio desiderio mi appare circondata di ogni più alta e difficile difesa debbo unicamente al E.V. il modo di potermi cimentare in quest'opera che dovrà difendere il concetto e la pratica della nuovissima pittura murale, appena lanciata in Italia e oggi, superate le prime difficoltà, onorata della più grande attualità e oggetto della più viva attesa. Come già ebbi l'onore di far presente all'E.V. l'arte nostra non ha che un prezzo per sollevarsi, se non per vincere, da tormentose incertezze e da meschine contese, ed è di collocare e di indirizzare più alto di quanto non ha fatto le sue mete. Il lavoro che V.E. mi concede non sarà dunque una comoda e pacifica soluzione della mia vita di artista, ma sarà uno dei primi e dei più ardenti slanci verso questa meta alta e severa che dovrà rigenerare nello spirito e nei mezzi l'arte d'oggi, condotta da vanità di tendenze individualistiche a dissipare gran parte delle mie energie» (la lettera, rintracciata nell'Archivio di Stato di Roma, è riportata in COEN 1985, p. 18).

[93] La citazione è riportata in LUX–COEN 2017, p. 50.

[94] Dalle ricerche condotte negli archivi personali delle curatrici, nell'Archivio Storico dell'Ateneo, nell'Archivio del Museo Laboratorio di Arte Contemporanea della Sapienza, nell'Archivio Storico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, non sono emerse fotografie dell'allestimento.

[95] Per quanto riguarda l'istituzione e le attività del Museo Laboratorio di Arte Contemporanea si veda *MUSEO LABORATORIO DI ARTE CONTEMPORANEA* 2012.

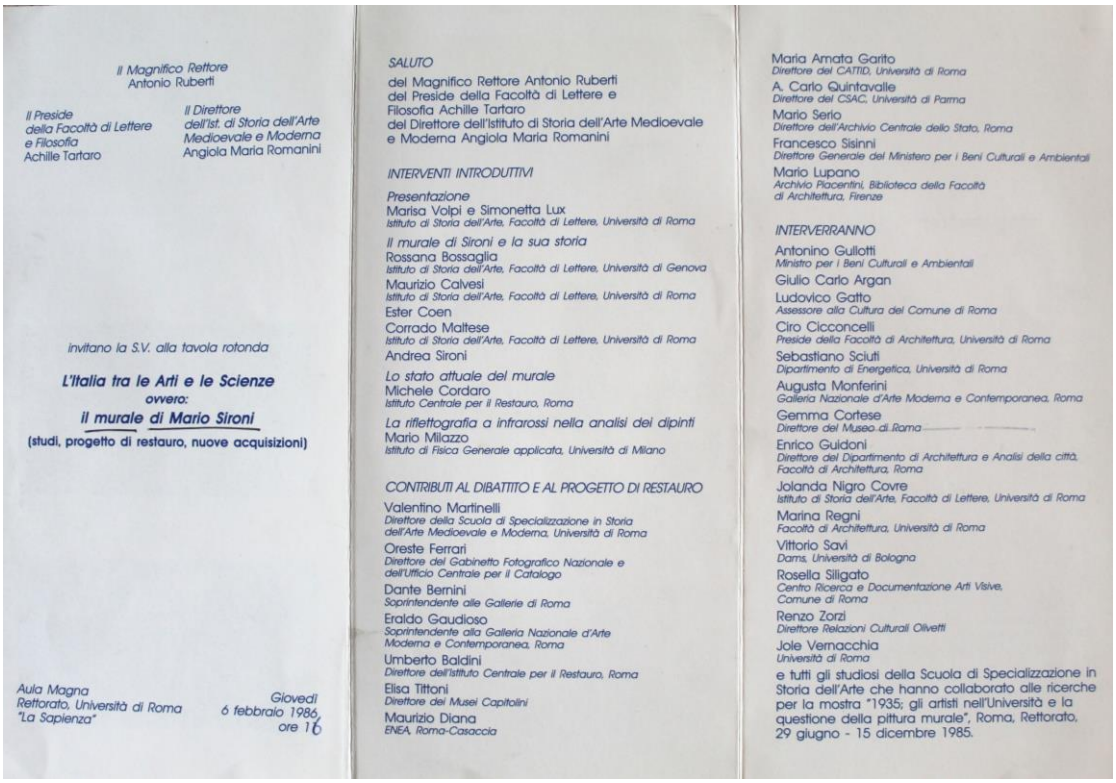
nella storia della sua famiglia e delle sue origini ebraiche. La studiosa, adottando come modello gli studi di Saul Friedländer sul nazismo, intendeva addentrarsi nel sistema dell'arte e comprendere come gli artisti si erano misurati con il regime. Per quanto riguarda invece i contributi storiografici dedicati all'argomento, costituì per entrambe un importante riferimento la pubblicazione degli scritti di Mario Sironi a opera di Ettore Camesasca nel 1980[96].

Alla domanda rivolta alle curatrici su quali fossero le strategie adottate per arginare la possibilità che una mostra sulle opere commissionate dal regime assumesse toni celebrativi, entrambe hanno dichiarato che la loro strategia fu quella di rivolgere l'attenzione direttamente alle opere più 'compromesse' e di mettere in mostra non tanto l'opera-oggetto, quanto il processo committenza-ideazione-esecuzione. Le loro ricerche, l'indagine archivistica, la ricognizione di fonti orali, la lettura critica dei documenti costituirono pertanto uno scudo contro la retorica e la nostalgia del fascismo. E il catalogo in particolare fu uno strumento critico offerto al pubblico e alla storiografia. Il volume, infatti, documenta il lavoro di ricerca portato avanti, il dialogo promosso tra i principali studiosi dell'arte fra le due guerre, i funzionari di musei e istituti di restauro e tutela, gli eredi degli artisti. In tal modo la mostra divenne un'occasione per avviare una collaborazione interistituzionale e una riflessione condivisa su questi temi, ponendo le basi per uno snodo critico nella ricezione pubblica dell'arte fascista.

6. *Materialità di Sironi: un'ipotesi di restauro*

A partire dalla mostra furono infatti sviluppati altri progetti sul breve e sul lungo periodo. Il 6 febbraio 1986, ebbe luogo nell'Aula Magna una tavola rotonda intitolata *L'Italia tra le Arti e le Scienze ovvero: il murale di Mario Sironi (studi, progetto di restauro, nuove acquisizioni)* in cui si discussero le novità emerse dalle ricerche e dalle indagini diagnostiche eseguite sul dipinto e venne formulata un'ipotesi di restauro. L'evento riunì studiosi specialisti dell'arte del primo Novecento insieme a teorici del restauro come Michele Cordaro, Umberto Baldini, direttore dell'Istituto Centrale per il Restauro di Roma, Maurizio Diana dell'ENEA (tra i primi ad applicare le tecnologie nel campo dei beni culturali), soprintendenti e direttori dei principali musei romani, rappresentanti delle istituzioni quali il ministro per i Beni Culturali Antonino Gullotti, l'assessore al Comune di Roma Ludovico Gatto, Giulio Carlo Argan (Fig. 12). Si apriva un'inedita discussione sulle tecniche artistiche degli anni Trenta (dalle indagini diagnostiche condotte in occasione della mostra era stata individuata la tecnica mista utilizzata, differente dall'affresco[97]) e sulla questione metodologica del restauro di un'opera sulla quale era intervenuta la censura antifascista[98]. Veniva dunque discussa l'ipotesi della restituzione del murale nella sua *facies* originaria valutando i rischi di conservazione dell'opera e la presenza nell'iconografia originaria di espliciti simboli fascisti[99].

[96] SIRONI/CAMESASCA 1980.
[97] ALESSANDRI 1985; CORDARO 1985.
[98] Come riportato da «Il Tempo» il 6 febbraio 1986: «Si prevede, perciò, l'elaborazione di un progetto di Ateneo, su proposta degli storici dell'arte, alla cui realizzazione saranno invitati a concorrere istituti pubblici, sovraintendenze e altri istituti scientifici universitari, industrie e istituti privati» (*I 50 ANNI NELLA CITTÀ UNIVERSITARIA* 1986, p. 154). Si veda anche *Sironi. Torna alle origini il grande murale in Aula Magna*, «Il Messaggero», 12 febbraio 1986, in *I 50 ANNI NELLA CITTÀ UNIVERSITARIA* 1986, p. 156.
[99] L'ipotesi della rimozione delle ridipinture del murale fu discussa nei decenni successivi ed è stata attuata solo nel 2017 con il restauro curato da Eliana Billi e Laura D'Agostino che ha svelato lo strato pittorico di Sironi facendo riapparire anche i simboli fascisti che erano stati obliterati. Cfr. *SIRONI SVELATO* 2017.



Il Magnifico Rettore
Antonio Ruberti

Il Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia
Achille Tartaro

Il Direttore dell'Ist. di Storia dell'Arte Medioevale e Moderna
Angiola Maria Romanini

invitano la S.V. alla tavola rotonda

L'Italia tra le Arti e le Scienze
ovvero:
il murale di Mario Sironi
(studi, progetto di restauro, nuove acquisizioni)

Aula Magna
Rettorato, Università di Roma
"La Sapienza"

Giovedì
6 febbraio 1986,
ore 16

SALUTO
del Magnifico Rettore Antonio Ruberti
del Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia Achille Tartaro
del Direttore dell'Istituto di Storia dell'Arte Medioevale e Moderna Angiola Maria Romanini

INTERVENTI INTRODUTTIVI

Presentazione
Marisa Volpi e Simonetta Lux
Istituto di Storia dell'Arte, Facoltà di Lettere, Università di Roma

Il murale di Sironi e la sua storia
Rossana Bossaglia
Istituto di Storia dell'Arte, Facoltà di Lettere, Università di Genova
Maurizio Calvesi
Istituto di Storia dell'Arte, Facoltà di Lettere, Università di Roma
Ester Coen
Corrado Maltese
Istituto di Storia dell'Arte, Facoltà di Lettere, Università di Roma
Andrea Sironi

Lo stato attuale del murale
Michele Cordaro
Istituto Centrale per il Restauro, Roma

La riflettografia a infrarossi nella analisi dei dipinti
Mario Milazzo
Istituto di Fisica Generale applicata, Università di Milano

CONTRIBUTI AL DIBATTITO E AL PROGETTO DI RESTAURO
Valentino Martinelli
Direttore della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte Medioevale e Moderna, Università di Roma
Oreste Ferrari
Direttore del Gabinetto Fotografico Nazionale e dell'Ufficio Centrale per il Catalogo
Dante Bernini
Soprintendente alle Gallerie di Roma
Eraldo Gaudioso
Soprintendente alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma
Umberto Baldini
Direttore dell'Istituto Centrale per il Restauro, Roma
Elisa Tittoni
Direttore dei Musei Capitolini
Maurizio Diana
ENEA, Roma-Casaccia
Maria Amata Garito
Direttore del CATTID, Università di Roma
A. Carlo Quintavalle
Direttore del CSAC, Università di Parma
Mario Serio
Direttore dell'Archivio Centrale dello Stato, Roma
Francesco Sisinni
Direttore Generale del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali
Mario Lupano
Archivio Piacentini, Biblioteca della Facoltà di Architettura, Firenze

INTERVERRANNO
Antonino Gullotti
Ministro per i Beni Culturali e Ambientali
Giulio Carlo Argan
Ludovico Gatto
Assessore alla Cultura del Comune di Roma
Ciro Cicconcelli
Preside della Facoltà di Architettura, Università di Roma
Sebastiano Sciuti
Dipartimento di Energetica, Università di Roma
Augusta Monferini
Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma
Gemma Cortese
Direttore del Museo di Roma
Enrico Guidoni
Direttore del Dipartimento di Architettura e Analisi della città, Facoltà di Architettura, Roma
Jolanda Nigro Covre
Istituto di Storia dell'Arte, Facoltà di Lettere, Università di Roma
Marina Regni
Facoltà di Architettura, Università di Roma
Vittorio Savi
Dams, Università di Bologna
Rosella Siligato
Centro Ricerca e Documentazione Arti Visive, Comune di Roma
Renzo Zorzi
Direttore Relazioni Culturali Olivetti
Jole Vernacchia
Università di Roma
e tutti gli studiosi della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte che hanno collaborato alle ricerche per la mostra "1935: gli artisti nell'Università e la questione della pittura murale", Roma, Rettorato, 29 giugno - 15 dicembre 1985.

Fig. 12: Programma della tavola rotonda *L'Italia tra le Arti e le Scienze ovvero: il murale di Mario Sironi (studi, progetto di restauro, nuove acquisizioni)*, 6 febbraio 1986, Roma, Università degli Studi di Roma La Sapienza, Palazzo del Rettorato, Aula Magna

La mostra presentava quindi la sede e le opere, indagava le dinamiche della pittura murale in quegli anni, riuniva studiosi, conservatori, eredi degli artisti e avviava lo studio della materialità del dipinto di Sironi. Divenne essa stessa un laboratorio e le tematiche affrontate trovarono un seguito nei corsi universitari degli anni successivi[100]. L'evento espositivo fu inoltre il presupposto per l'avvio di un progetto di più ampio respiro: la mostra *EUR 42. Utopia e scenario del regime* (Fig. 13)[101]. Inaugurata nel 1987, l'esposizione fu allestita nell'edificio dell'Archivio di Stato dell'EUR, all'epoca diretto da Mario Serio, e sostenuta da un comitato d'onore presieduto dal Presidente del Consiglio dei ministri Bettino Craxi. In questo caso si scelse di sondare la progettualità di un complesso urbanistico incompiuto, in cui si materializzava il più esplicito controllo sulle arti. L'indagine interdisciplinare spaziava dall'urbanistica all'architettura, fino alle opere d'arte, trasferendo il modello di ricerca della mostra del 1985 su una più ampia scala. Adottando un approccio filologico allo studio delle opere nel contesto storico-politico, vennero condotte ricerche sistematiche nei fondi dell'Archivio di Stato di Roma e negli archivi privati degli architetti e degli artisti coinvolti; furono rintracciati, studiati e catalogati i bozzetti preparatori per le opere, le piante, i progetti. Il catalogo costituì un importante contributo per lo studio delle opere artistiche, architettoniche e monumentali del regime, che entro pochi anni sarebbero entrate a far parte del patrimonio culturale nazionale. Anche questa volta la mostra partiva dall'indagine di un sito, l'EUR, e si posizionava proprio nell'edificio destinato a conservare la memoria documentaria del Ventennio.

[100] *AVANGUARDIA, TRADIZIONE, IDEOLOGIA* 1990.
[101] *E42* 1987.

Fig. 13: *E42. Utopia e scenario del regime*, catalogo della mostra, I. *Ideologia e programma dell'Olimpiade delle Civiltà*, a cura di T. Gregory, A. Tartaro; II. *Urbanistica, architettura, arte e decorazione*, a cura di M. Calvesi, E. Guidoni, S. Lux, Venezia 1987.

I responsabili dell'organizzazione scientifica della mostra, Maurizio Calvesi, Simonetta Lux, Enrico Guidoni, Tullio Gregory e Marta Fattori, tutti precedentemente coinvolti nei progetti espositivi realizzati in occasione dell'anniversario della Sapienza[102], ritennero probabilmente che il pubblico vasto ed eterogeneo dell'evento espositivo dell'EUR potesse ormai avere strumenti critici sufficienti per visitare un percorso dedicato al più prepotente progetto di propaganda fascista e recepire il nuovo paradigma che era andato a definirsi negli studi storico-artistici.

Il dibattito sul restauro de *L'Italia tra le Arti e le Scienze*, pur non avendo avuto una ricaduta immediata sul dipinto, ebbe un importante seguito negli anni successivi, quando altre opere murali degli anni Trenta, commissionate dal regime e censurate in modi diversi intorno agli anni Cinquanta, furono restaurate. Rimuovendo scialbature o semplici coperture esterne, riemersero così, insieme a esemplari del modernismo italiano, iconografie, simboli e motti fascisti. Fu il caso del mosaico di Mario Sironi *Il lavoro fascista* (o *L'Italia corporativa*) nel Palazzo dell'Informazione a Milano, il cui restauro rivelò il motto fascista «Credere, Obbedire, Combattere»[103]. Nel 1988 anche le pitture murali realizzate da Sironi nel Sacrario delle bandiere della Casa Madre dei Mutilati a Roma ottennero una nuova visibilità, quando fu rimossa la parete che copriva le figure di Mussolini e Vittorio Emanuele III a cavallo[104].

[102] Enrico Guidoni era stato il curatore della mostra dedicata al progetto architettonico (*LA "SAPIENZA" NELLA CITTÀ UNIVERSITARIA* 1985), mentre Tullio Gregory e Marta Fattori erano stati i responsabili dell'evento espositivo organizzato dall'Istituto di Filosofia (*FILOSOFI, UNIVERSITÀ, REGIME* 1985)

[103] Il palazzo fu costruito come sede de «Il Popolo d'Italia» nel 1938, e a partire dal dopoguerra divenne la sede di alcuni giornali. Nel 1985 fu acquistato dalla Società Immobiliare Metanopoli che promosse il restauro de *Il lavoro fascista* di Sironi. Sulla storia dell'opera e sul restauro si veda BRAUN 1992.

[104] BARBIELLINI AMIDEI 2004; MARCELLO 2019.

Negli stessi anni l'ex partigiano e antifascista Leonardo Sciascia, con il suo saggio *Invenzione di una prefettura*[105], si schierò a favore della restituzione al pubblico delle pitture murali a tempera di Duilio Cambellotti, realizzate nel 1933 nella Prefettura di Ragusa. La pubblicazione fu accompagnata dalla documentazione fotografica delle svelate e restaurate iconografie dichiaratamente celebrative del regime e delle sue ambizioni coloniali (Fig. 14).

Fig. 14: L. Sciascia, *Invenzione di una prefettura. Le tempere di Duilio Cambellotti nel Palazzo del Governo di Ragusa*, Milano 1987

Questo nuovo paradigma che da piano specialistico e intellettuale fu recepito, non senza semplificazioni, nella cultura popolare offre una chiave di lettura per comprendere quella che si profila come una peculiare via italiana nel confronto con il patrimonio di memoria fascista, improntata alla tutela e divergente rispetto all'approccio adottato da altri Paesi. Nel contesto italiano ebbe certamente un ruolo rilevante la tradizione di tutela e conservazione dei monumenti, profondamente radicata nella storia nazionale, e il quadro legislativo vigente negli anni Ottanta. Il riferimento per la «Tutela delle cose d'interesse Artistico o Storico» era la legge 1089 promulgata nel 1939[106], che sottoponeva alla sua disciplina «le cose, immobili e mobili, che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnografico» dopo cinquant'anni dall'esecuzione, o nel caso in cui gli autori non fossero più in vita.

L'anniversario dei primi cinquant'anni della Sapienza inaugurava pertanto una nuova fase del complesso, per il quale a partire dal 1985 avrebbe potuto essere attuato un provvedimento di riconoscimento di tutela monumentale. Alle sue opere sarebbero stati riconosciuti e attribuiti i caratteri che le avrebbero rese parte del patrimonio culturale e della collettività. La mostra dell'EUR fu inaugurata cinquant'anni dopo l'affidamento dell'incarico da parte di Mussolini dello studio del piano regolatore per l'Esposizione prevista per il 1942.

[105] SCIASCIA 1987. Cfr. SIMONCELLI 2015, p. 159.
[106] Legge 1° giugno 1939, n. 1089, *Tutela delle cose d'interesse Artistico o Storico*, G.U., 184, 8 agosto 1939.

Nel catalogo si fa esplicito riferimento a questa ricorrenza e alla legge 1089[107], auspicando l'attribuzione di un riconoscimento di tutela degli edifici monumentali «per il valore di documento-testimonianza che essi possono offrire a un momento della nostra storia»[108].

A più di trent'anni di distanza le ragioni di queste scelte, la complessità di questo processo critico di storicizzazione, l'entità del dibattito restano circoscritti alla memoria e alla conoscenza di un gruppo ristretto di specialisti. La presenza di iconografie e simboli fascisti e colonialisti in sale di rappresentanza di edifici che ospitano sedi istituzionali, senza alcun riferimento che possa contestualizzare le ragioni della loro visibilità nell'Italia contemporanea, diventa ancora una volta centrale nel dibattito pubblico[109]. In un momento storico in cui il reato di apologia del fascismo è tornato a essere gravemente attuale queste opere impongono ulteriori riflessioni volte a promuovere una tutela critica e consapevole del messaggio politico intrinseco, capace di offrire degli strumenti interpretativi ai fruitori. Anche le modalità e le strategie di esposizione delle opere d'arte del Ventennio restano una questione aperta. La mostra *Post Zang Tumb Tuum: Showing the Showing* di Germano Celant alla Fondazione Prada di Milano – seppur improntata a un rigoroso intento di ricostruzione filologica e supportata da un solido catalogo scientifico[110] – nel percorso espositivo ha messo ancora una volta in evidenza le debolezze di una narrazione visiva diacronica e acritica che, esponendo capolavori del modernismo italiano come oggetti neutri, rischia di restituire al visitatore quella medesima atmosfera di valori estetici dettata dalle politiche di propaganda ed epurata dalle atrocità del regime fascista[111].

[107] PORTOGHESI 1987; PORZIO 1987.

[108] PORZIO 1987, p. 199.

[109] Si fa riferimento al vivace dibattito che si è consumato sulle principali testate nazionali e internazionali a seguito della pubblicazione dell'articolo di Ruth Ben-Ghiat sul «New Yorker» nel 2017 (BEN-GHIAT 2017). L'articolo di Ben-Ghiat, docente di Storia e *Italian Studies* presso la New York University e autrice di importanti contributi relativi al fascismo e al colonialismo italiano (si menziona qui il volume in italiano *La cultura fascista*: BEN-GHIAT 2000), ha riportato l'attenzione sulla presenza delle tracce monumentali del fascismo, ottenendo una ricezione molto controversa in Italia. Tuttavia, il dibattito ha favorito ulteriori studi e riflessioni sull'argomento. Nell'ambito del progetto *Luoghi e memoria del fascismo* coordinato da Giulia Albanese, l'Istituto Nazionale Ferruccio Parri (rete degli istituti per la storia della Resistenza e dell'età contemporanea) ha promosso un ciclo di giornate di studi per offrire un contributo scientifico aggiornato e interdisciplinare sul tema (*I luoghi del fascismo*, 6.10.2020; *Fascismo Capitale. I luoghi del fascismo a Roma*, 27.10.2020; *Le città della memoria fascista*, 9.11.2020; *I luoghi della memoria fascista*, 24.11.2020) http://www.reteparri.it/ricerca/progetti-di-ricerca/luoghi-memoria-del-fascismo/.

[110] *POST ZANG TUMB TUUM* 2018.

[111] Ester Coen, *La critica e storica Ester Coen contro l'applauditissima mostra milanese sull'arte sotto il regime fascista – 'cancella la memoria ed esorcizza la storia, depurandola dagli aspetti ignobili della realtà fascista'*, «Dagospia», 17 aprile 2018 (https://www.dagospia.com/rubrica-31/arte/critica-storica-ester-coen-contro-39-applauditissima-nbsp-mostra-171754.htm). Si rimanda anche a BEDARIDA 2018 e alla puntuale analisi critica dello storico Adolfo Mignemi: MIGNEMI 2021.

BIBLIOGRAFIA

1935 GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ 1985
1935 Gli artisti nell'Università e la questione della pittura murale, catalogo della mostra, a cura di S. Lux, E. Coen, Roma 1985.

GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ E LA QUESTIONE MURALE 1985
Gli artisti nell'Università e la questione murale, «Notiziario dell'Università di Roma», novembre 1985.

ACCAME 1985
G.M. ACCAME, *La pittura di Mario Sironi a cent'anni dalla nascita*, «Paese Sera», 21 ottobre 1985.

ALESSANDRI 1985
A. ALESSANDRI, *Mario Sironi. Il dipinto murale nell'Aula Magna*, in *1935 GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ* 1985, pp. 72-75.

ANNI '30 2012
Anni '30. Arti in Italia oltre il fascismo, catalogo della mostra, a cura di A. Negri, S. Bignami *et alii*, Firenze 2012.

ANNITRENTA 1982
Gli Annitrenta. Arte e Cultura in Italia, catalogo della mostra, a cura di R. Barilli, F. Caroli *et alii*, Milano 1982.

ARANGIO 2018(2019)
S. ARANGIO, *L'iconografia mussoliniana. Un percorso tra rimozioni e riscoperte nelle mostre italiane dal secondo dopoguerra ad oggi*, «piano b. Arti e culture visive», 1, 2018(2019), pp. 52-85.

ARCHITECTURE AS PROPAGANDA 2018
Architecture as propaganda in twentieth-century totalitarian regimes. History and heritage, a cura di H. Hökerberg, Firenze 2018.

ARTE MODERNA IN ITALIA 1967
Arte moderna in Italia 1915-1935, catalogo della mostra, a cura di C.L. Ragghianti, Firenze 1967.

ARTHURS 2011
J. ARTHURS, *Il fascismo come «eredità» nell'Italia contemporanea*, in *Un paese normale? Saggi sull'Italia contemporanea*, a cura di A. Mammone, N. Tranfaglia, G.A. Veltri, Milano 2011, pp. 207-230.

ARTHURS 2014
J. ARTHURS, *«Voleva essere Cesare, morì Vespasiano»: The Afterlives of Mussolini's Rome*, «Civiltà romana», 2014, pp. 283-302.

ARTURO MARTINI 1985
Arturo Martini, catalogo della mostra, a cura di M. De Micheli, C. Gian Ferrari, Milano 1985.

AVANGUARDIA, TRADIZIONE, IDEOLOGIA 1990
Avanguardia, tradizione, ideologia: itinerari attraverso un ventennio di dibattito sulla pittura e plastica murale: ristampa dei materiali di ricerca della Cattedra di storia dell'arte contemporanea 2., a cura di S. Lux, Università di Roma La Sapienza, A.A. 1985-1986, Roma 1990.

BARATELLI 2019
G. BARATELLI, *La Città Universitaria di Roma. Costruzione di un testo architettonico*, Milano 2019.

BARBIELLINI AMIDEI 2004
R. BARBIELLINI AMIDEI, *Gli affreschi della Casa Madre dei Mutilati a Roma*, in *SIRONI* 2004, pp. 360-367.

BARILLI 1982
R. BARILLI, *Perché gli anni Trenta*, in *ANNITRENTA* 1982, pp. 7-12.

BARILLI 1983
R. BARILLI, *Gli anni Trenta: radiografia di un successo*, in *Annitrenta. Arte e Cultura in Italia*, catalogo della mostra, a cura di R. Barilli, F. Caroli, V. Fagone *et alii*, Milano 1983 (edizione originale: *ANNITRENTA* 1982).

BARIS–GAGLIARDI 2014
T. BARIS, A. GAGLIARDI, *Le controversie sul fascismo degli anni Settanta e Ottanta*, «Studi Storici», 1, 2014, pp. 317-333.

BARRESE 2020
M. BARRESE, *L'orizzonte postmoderno e il contrastato recupero dell'arte italiana tra le due guerre*, in *CARLO LUDOVICO RAGGHIANTI* 2020, pp. 45-54.

BARTOLINI 2018
F. BARTOLINI, *From Iconoclasm to Museum: Mussolini's Villa in Rome as a Dictatorial Heritage Site*, «Martor», 23, 2018, pp. 163-173.

BEDARIDA 2018
R. BEDARIDA, *"Post Zang Tumb Tuum: Showing the Showing"*, «Artforum», 1, 2018, pp. 307-308.

BEESE 2016
C. BEESE, *'La Sapienza' Die römische Universitätsstadt der 1930er Jahre und ihre Rolle innerhalb der italienischen Architekturgeschichtsschreibung*, « Architectura», 2, 2016, pp. 160-183.

BELLONZI 1985
F. BELLONZI, *Sironi*, apparati biografici e bibliografici di C. Gian Ferrari, Milano 1985.

BEN-GHIAT 2017
R. BEN-GHIAT, *Why Are So Many Fascist Monuments Still Standing in Italy?* «The New Yorker», 5 ottobre 2017 (consultabile online: https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/why-are-so-many-fascist-monuments-still-standing-in-italy).

BEN-GHIAT 2000
R. BEN-GHIAT, *La cultura fascista*, Bologna 2000.

BENZI 2013
F. BENZI, *Arte in Italia tra le due guerre*, Torino 2013.

BILLI 2017
E. BILLI, *"Per procedere a degna sostituzione dell'affresco": vicende alterne del murale romano tra negazione e recupero. Il "caso" Siviero*, in *SIRONI SVELATO* 2017, pp. 121-140.

BOSSAGLIA 1979
R. BOSSAGLIA, *Il "Novecento italiano". Storia, documenti, iconografia*, appendici di C. Gian Ferrari, M. Lorandi, Milano 1979.

BRAUN 1992
E. BRAUN, *Racemi d'oro: il mosaico di Sironi nel Palazzo dell'Informazione*, in *Racemi d'oro : il mosaico di Sironi nel Palazzo dell'Informazione*, a cura di E. Braun, Milano 1992, pp. 17-88.

BRAUN 2000
E. BRAUN, *Mario Sironi and Italian Modernism. Art and Politics under Fascism*, Cambridge [u.a.] 2000.

CALVESI 1985
M. CALVESI, *Quattro modi di vedere la mostra*, in *1935 GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ* 1985, p. 15.

CARLO LUDOVICO RAGGHIANTI 2020
Carlo Ludovico Ragghianti e l'arte in Italia tra le due guerre. Nuove ricerche intorno e a partire dalla mostra del 1967 Arte moderna in Italia 1915-1935, atti del convegno (Lucca-Pisa 14-15 dicembre 2017), a cura di P. Bolpagni, M. Patti, con la collaborazione di L. de Pinto, B. Maglione, Lucca 2020.

CARTER–MARTIN 2017
N. CARTER, S. MARTIN, *The Management and Memory of Fascist Monumental Art in Postwar and Contemporary Italy: the Case of Luigi Montanarini's* Apotheosis of Fascism, «Journal of Modern Italian Studies», 3, 2017, pp. 338-364.

COEN 1985
E. COEN, *Sironi: L'Italia fra le Arti e le Scienze*, in *1935 GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ* 1985, pp. 18-19.

CORDARO 1985
M. CORDARO, *Approfondimenti analitici sulla tecnica di esecuzione e vicende di conservazione del murale di Sironi*, in *1935 GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ* 1985, p. 71.

CRISPOLTI–HINZ–BIROLLI 1974
E. CRISPOLTI, B. HINZ, Z. BIROLLI, *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Milano 1974.

DANTINI 2018
M. DANTINI, *Arte e politica in Italia. Tra fascismo e Repubblica*, Roma 2018.

DE DOMINICIS 1985
D. DE DOMINICIS, *Corrado Vigni*, in *1935 GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ* 1985, p. 76.

DE FELICE 1975
R. DE FELICE, *Intervista sul fascismo*, a cura di M.A. Ledeen, Roma-Bari 1975.

E42 1987
E42. Utopia e scenario del regime, catalogo della mostra, I. *Ideologia e programma dell'Olimpiade delle Civiltà*, a cura di T. Gregory, A. Tartaro; II. *Urbanistica, architettura, arte e decorazione*, a cura di M. Calvesi, E. Guidoni, S. Lux, Venezia 1987.

EVANGELISTI 1985
S. EVANGELISTI, *Parla il nipote di Sironi: finalmente lo guarderemo senza chiederci se era poco o molto fascista*, «Il Giornale dell'Arte», 23, 1985, pp. 16-17.

FAGONE 1999
V. FAGONE, *La V Triennale di Milano*, in *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, catalogo della mostra, a cura di V. Fagone, G. Ginex, T. Sparagni, Milano 1999, pp. 113-120.

FERGONZI 2013
F. FERGONZI, *Filologia del 900. Modigliani Sironi Morandi Martini*, Milano 2013.

FERRARI 2016
S. FERRARI, *12 aprile 1973. Il "giovedì nero" di Milano. Quando i fascisti uccisero l'agente Antonio Marino*, Roma 2016.

FILOSOFI, UNIVERSITÀ, REGIME 1985
Filosofi, università, regime. La Scuola di Filosofia di Roma negli anni Trenta, catalogo della mostra, a cura di T. Gregory, M. Fattori, N. Siciliani De Cumis, Roma 1985.

FULLER 2020
M. Fuller, *Rural Settlers and Urban Designs. Paradoxical Civic Identity in the Agro Pontino*, in *The Routledge Companion to Italian Fascist Architecture: Reception and Legacy*, a cura di K. B. Jones e S. Pilat, Londra 2020, pp. 228-240.

GASTALDON 2018(2019)
G. GASTALDON, [recensione a] A Difficult Heritage: the Afterlife of Fascist-Era Architecture, Monuments, and Works of Art in Italy. *Convegno a cura di Carmen Belmonte, Bibliotheca Hertziana e American Academy, Roma, 11-12 marzo 2018*, «Palinsesti», 7, 2018(2019), pp. 66-72.

GENTILE 2007
E. GENTILE, *Fascismo di pietra*, Roma-Bari 2007.

GOLAN 2009
R. GOLAN, *Muralnomad. The paradox of wall painting, Europe 1927-1957*, New Haven, Connecticut [u.a.] 2009.

HÖKERBERG 2017
H. HÖKERBERG, *The Monument to Victory in Bolzano: desacralisation of a fascist relic*, «International Journal of Heritage Studies», 8, 2017, pp. 759-774.

I 50 ANNI NELLA CITTÀ UNIVERSITARIA 1986
I 50 anni nella Città Universitaria. Rassegna stampa, Roma 1986.

I CINQUANT'ANNI DE LA SAPIENZA 1985
I cinquant'anni de La Sapienza: da Università d'élite ad Ateneo di massa, «Il Giornale d'Italia», 23 ottobre 1985.

ISNENGHI 1979
M. ISNENGHI, *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari. Appunti sulla cultura fascista*, Torino 1979.

LA CULTURA DEL 900 1979
La cultura del 900, II. *Arti visive*, di A. Negri, *Architettura*, di B. Bottero, Milano 1979.

LA METAFISICA 1980
La Metafisica: gli Anni Venti, catalogo della mostra, a cura di R. Barilli, F. Solmi, I-II, Bologna 1980.

LA "SAPIENZA" NELLA CITTÀ UNIVERSITARIA 1985
La "Sapienza" nella città universitaria 1935/1985, catalogo della mostra, a cura di E. Guidoni, M. Regni Sennato, Roma 1985.

LA SAPIENZA, STRUTTURE, PROBLEMI E IMMAGINI 1985
La Sapienza, strutture, problemi e immagini di una istituzione, a cura di F. Ferrarotti, L. Leonetti, M. Alì, Roma 1985.

L'ECONOMIA ITALIANA TRA LE DUE GUERRE 1984
L'economia italiana tra le due guerre 1919-1939, catalogo della mostra, a cura di AA. VV, Roma 1984.

L'ENTRE-DEUX-GUERRES IN ITALIA 2019
L'entre-deux-guerres in Italia. Storia dell'arte, storia della critica, storia politica, atti del convegno (Perugia 22-23 maggio 2018), a cura di M. Dantini, Perugia 2019.

LES RÉALISMES 1980
Les réalismes 1919-1939, catalogo della mostra, Parigi 1980.

LETTERATURA-ARTE 1979
Letteratura-Arte. Miti del '900, catalogo della mostra, a cura di Z. Birolli, Milano 1979.

LUPANO 1985
M. LUPANO, *Disegni malnoti di Piacentini*, in *1935 GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ* 1985, pp. 20-21.

LUPANO 1991
M. LUPANO, *Marcello Piacentini*, Roma-Bari 1991.

LUX 2012
S. LUX, L'Italia tra le Arti e le Scienze *nella Sapienza Università di Roma: l'artista Mario Sironi, l'architetto Marcello Piacentini e il dittatore Benito Mussolini*, in *MARCELLO PIACENTINI ARCHITETTO* 2012, pp. 257-294.

LUX–COEN 1985
S. Lux, E. Coen, *Presentazione*, in *1935 GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ* 1985, p. 13.

LUX–COEN 2017
S. LUX, E. COEN, *1985: a cinquant'anni dalla creazione della Città Universitaria la Sapienza riconosce i suoi artisti e architetti. Si apre il "caso" del Sironi deturpato e la riscoperta del murale*, in *SIRONI SVELATO* 2017, pp. 41-52.

LYTTELTON–PETERSEN–SANTOMASSIMO 1982
A. LYTTELTON, J. PETERSEN, G. SANTOMASSIMO, *Il Mussolini di Renzo De Felice*, «Passato e presente», 1, 1982, pp. 5-30.

MACDONALD 2008
S. MACDONALD, *Difficult Heritage. Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, Abingdon-New York 2008.

MACDONALD 2015
S. MACDONALD, *Is 'Difficult Heritage' Still 'Difficult'?* in *Museums Managing the Tensions of Change*, numero speciale di «Museum International», 67, 2015, pp. 6-22.

MALONE 2017
H. MALONE, *Legacies of Fascism: Architecture, Heritage and Memory in Contemporary Italy*, «Modern Italy», 4, 2017, pp. 445-470.

MANGONI 1974
L. MANGONI, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Roma-Bari 1974.

MARCELLO 2019
F. MARCELLO, *Between censure and celebration: the decorative plan of the Casa Madre dei Mutilati in Rome (1926-1939)*, in *THE DIFFICULT HERITAGE* 2019, pp. 179-198.

MARCELLO–GWYNNE 2015
F. MARCELLO, P. GWYNNE, *Speaking from the Walls: Militarism, Education, and* Romanità *in Rome's Città Universitaria (1932-35)*, «Journal of the Society of Architectural Historians», 3, 2015, pp. 323-343.

MARCELLO PIACENTINI ARCHITETTO 2012
Marcello Piacentini architetto 1881-1960, atti del convegno (Roma 16-17 dicembre 2010), a cura di G. Ciucci, S. Lux, F. Purini, Roma 2012.

MARGOZZI 2004
M. MARGOZZI, *L'Italia tra le Arti e le Scienze*, in *SIRONI* 2004, pp. 318-336.

MARIO SIRONI 1964
Mario Sironi. Disegni politici 1916-1940, catalogo della mostra, a cura di M. De Micheli, Torino 1964.

MARIO SIRONI 1973
Mario Sironi, catalogo della mostra, a cura di R. De Grada, Milano 1973.

MARIO SIRONI 1985
Mario Sironi. Sculture-Opere su carta, catalogo della mostra, a cura di F. Benzi, Roma 1985.

MASSAGLI 2010
G. MASSAGLI, *Firenze, 1967: la mostra "Arte moderna in Italia 1915-1935"*, «Luk», 16, 2010, pp. 215-223.

MEMORIE DI PIETRA 2014
Memorie di pietra. I monumenti delle dittature, a cura di G.P. Piretto, Milano 2014.

MIGNEMI 2021
A. MIGNEMI, *A proposito di alcune mostre: "Art Life Politics" e il regime fascista*, «Novecento.org», 15, febbraio 2021 (http://www.novecento.org/uso-pubblico-della-storia/a-proposito-di-alcune-mostre-art-life-politics-e-il-regime-fascista-6748/).

«MOSTRE PERMANENTI» 2018
«Mostre permanenti». Carlo Ludovico Ragghianti in un secolo di esposizioni, a cura di S. Massa, E. Pontelli, Lucca 2018.

MUSEO LABORATORIO DI ARTE CONTEMPORANEA 2012
Museo Laboratorio di Arte Contemporanea. MLAC index 2000-2012, a cura di S. Lux, Roma 2012.

NEGRI 2011
A. NEGRI, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Milano 2011.

NICOLINI 1985
R. Nicolini, *Presentazione*, in *1935 GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ* 1985, p. 11.

NICOLOSO 2006
P. NICOLOSO, *Piacentini e Mussolini nella città universitaria di Roma 1932-1935*, in *L'Università e la città. Il ruolo di Padova e degli altri Atenei italiani nello sviluppo urbano*, atti del convegno di studi (Padova 4-6 dicembre 2003), a cura di G. Mazzi, Bologna 2006, pp. 231-246.

NICOLOSO 2011
P. NICOLOSO, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Torino 2011.

NICOLOSO 2018
P. NICOLOSO, *Marcello Piacentini. Architettura e potere: una biografia*, Udine 2018.

PAGGI 1999
L. PAGGI, *Una repubblica senza Pantheon. La politica e la memoria dell'antifascismo (1945-1978)*, in *Le memorie della Repubblica*, a cura di L. Paggi, Firenze 1999, pp. 247-268.

PIERI 2013
G. PIERI, *The destiny of the art and artefacts*, in *THE CULT OF THE DUCE* 2013, pp. 227-240.

POLIN 1982
G. POLIN, *Gli Annitrenta a Milano: una mostra mostruosa*, «Casabella», 479, 1982, p. 30

PONS 2006
S. PONS, *Berlinguer e la fine del comunismo*, Milano 2006.

PONTIGGIA 2017
E. PONTIGGIA, *Arturo Martini. La vita in figure*, Monza 2017.

PONTIGGIA 2020
E. PONTIGGIA, *Mario Sironi. La collezione Cutrera*, Milano 2020.

PORTOGHESI 1987
P. PORTOGHESI, *L'EUR ha cinquant'anni*, in *E42* 1987, II, pp. 9-16.

PORZIO 1987
P.L. PORZIO, *L'E42. Ragioni di una tutela*, in *E42* 1987, II, pp. 197-202.

POST ZANG TUMB TUUM 2018
Post Zang Tumb Tuum: Showing the Showing, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Milano 2018.

PRETI 1985
D. PRETI, *Una mostra da dimenticare: l'economia italiana tra le due guerre*, «Passato e presente», 7, 1985, pp. 133-143.

QUATTROCCHI 2015
L. QUATTROCCHI, *Esporre l'arte dell'era fascista. Cronache e storia*, «Italia contemporanea», 279, 2015, pp. 529-544.

QUATTROCCHI 2020
L. QUATTROCCHI, *Ripensare l'arte del ventennio fascista: scelte espositive, allestimenti e ricezioni critiche. Dalla mostra fiorentina del 1967 a «Gli annitrenta» a Milano nel 1982*, in *CARLO LUDOVICO RAGGHIANTI* 2020, pp. 33-44.

RAGGHIANTI 1967
C.L. Ragghianti, *Presentazione*, in *ARTE MODERNA IN ITALIA 1967,* pp. I-X.

RUBERTI 1985
A. RUBERTI, *Presentazione*, in *1935 GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ* 1985, p. 7.

RUSSO 1999
A. RUSSO, *Il fascismo in mostra*, Roma 1999.

SALVADORI 2001
M.L. SALVADORI, *La sinistra nella storia italiana*, Roma-Bari 2001.

SALVAGNINI 2000
S. SALVAGNINI, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Bologna 2000.

SANTOMASSIMO 1982
G. SANTOMASSIMO, *Gli anni Trenta della borghesia milanese*, «Passato e presente», 1, 1982, pp. 145-151.

SARFATTI 1935
M.G. SARFATTI, *La città universitaria di Roma*, «Nuova Antologia», 16 novembre 1935, pp. 187-192.

SCHIAFFINI 2015
I. SCHIAFFINI, *"Anni '30. Arte in Italia oltre il fascismo". Note storiografiche attorno al successo delle mostre sull'arte tra le due guerre*, «Italia contemporanea», 279, 2015, pp. 544-555.

SCHNAPP 1998
J.T. SCHNAPP, *Fascism after Fascism*, in *Fascism's Return. Scandal, Revision, and Ideology since 1980*, a cura di R.J. Golsan, Lincoln-Londra 1998, pp. 63-85.

SCIASCIA 1987
L. SCIASCIA, *Invenzione di una prefettura. Le tempere di Duilio Cambellotti nel Palazzo del Governo di Ragusa*, Milano 1987.

SILVA 1973
U. SILVA, *Ideologia e arte del fascismo*, Milano 1973.

SIMONCELLI 2015
P. SIMONCELLI, *Mario Sironi: censure, pavidità e selezione della memoria*, «Nuova Storia Contemporanea», 3, 2015, pp. 153-159.

SIRONI 1932
M. SIRONI, *Pittura murale*, «Il Popolo d'Italia», 1° gennaio 1932.

SIRONI 1985a
Sironi. 100 disegni inediti, catalogo della mostra, a cura di C. Gian Ferrari, F. Gallo, Milano 1985.

SIRONI 1985b
Sironi 1885-1961, catalogo della mostra, a cura di C. Gian Ferrari, Milano 1985.

SIRONI 1985c
Sironi. Le composizioni murali, catalogo della mostra, presentazione di G. Kaisserlian, Milano 1985.

SIRONI 1985d
Sironi. Opere 1902-1960, catalogo della mostra, a cura di M. Penelope, Milano 1985.

SIRONI 2004
Sironi. La grande decorazione, catalogo della mostra, a cura di A. Sironi, Milano 2004.

SIRONI 2008
Sironi. Gli anni '40 e '50. Dal crollo dell'ideologia agli anni dell'Apocalisse, catalogo della mostra, a cura di C. Gian Ferrari, Milano 2008.

SIRONI/CAMESASCA 1980
M. SIRONI, *Mario Sironi. Scritti editi e inediti*, a cura di E. CAMESASCA, Milano 1980.

SIRONI SVELATO 2017
Sironi svelato. Il restauro del murale della Sapienza, catalogo della mostra, a cura di E. Billi, L. D'Agostino, Roma 2017.

STORCHI 2013
S. STORCHI, *Mussolini as monument: the equestrian statue of the Duce at the Littoriale Stadium in Bologna*, in *THE CULT OF THE DUCE* 2013, pp. 193-208.

TEMPESTI 1976
F. TEMPESTI, *Arte dell'Italia fascista*, Milano 1976.

TESTIMONIANZE E POLEMICHE FIGURATIVE 1974
Testimonianze e polemiche figurative in Italia, II. *Dal Divisionismo al Novecento*, a cura di P. Barocchi, Messina-Firenze 1974.

THE CULT OF THE DUCE 2013
The cult of the Duce. Mussolini and the Italians, a cura di S. Gundle, C. Duggan, G. Pieri, Manchester 2013.

THE DIFFICULT HERITAGE 2019
The Difficult Heritage of Italian Fascism, a cura di N. Carter, S. Martin, numero speciale di «Modern Italy», 2, 2019.

TORELLI LANDINI 1985
E. TORELLI LANDINI, *Mario Sironi e la questione della pittura murale*, «Le Arti news», 3-4, 1985.

TRIENNALE DI MILANO 1933
Triennale di Milano. Catalogo ufficiale, catalogo della mostra, Milano 1933.

TURI 1980
G. TURI, *Il fascismo e il consenso degli intellettuali*, Bologna 1980.

VERGINE 1982
L. VERGINE, *Nessuno ricorda con rabbia?*, «Alfabeta», 34, 1982, p. 6.

VIANELLO–STRINGA–GIAN FERRARI 1998
G. VIANELLO, N. STRINGA, C. GIAN FERRARI, *Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*, Vicenza 1998.

VIVA 2012
D. VIVA, *De Chirico* malgré lui. *Episodi di fortuna critica dal Sessantotto al Postmoderno*, «Studi di Memofonte», 9, 2012, pp. 166-193.

VIVA 2013
D. VIVA, *Postmodernisme et antimodernisme dans l'historiographie de l'art italien du XXe siècle (1973-1983)*, in *Le postmoderne: un paradigme pertinent dans le champ artistique?*, atti del convegno (Parigi 30-31 maggio 2008), a cura di F. Danesi, K. Schneller, H. Trespeuch, Parigi 2008 (disponibile on-line: https://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/6_Postmoderne-Viva.pdf).

ZAMBIANCHI 2017
C. ZAMBIANCHI, *«Vere opere d'arte»: aspetti della decorazione pittorica e scultorea nella piazza della Città Universitaria*, in *SIRONI SVELATO* 2017, pp. 63-70.

ABSTRASCT

L'articolo si concentra sulla mostra *1935 Gli artisti nell'Università e la questione della pittura murale*, curata da Simonetta Lux ed Ester Coen e allestita nel Palazzo del Rettorato dell'Università La Sapienza a Roma nel 1985. La ricostruzione del progetto scientifico e della narrazione espositiva è condotta nel quadro del dibattito storico-culturale sulla memoria del fascismo degli anni Ottanta, in cui si individua uno snodo critico nella ricezione pubblica dell'arte del Ventennio. La transizione da una prassi di 'rimozione' delle testimonianze figurative del fascismo a un approccio improntato invece allo studio e alla tutela delle opere legate alla propaganda fascista è tracciata attraverso una triangolazione tra ricerche scientifiche, mostre e restauri.

This article focuses on the exhibition *1935 Gli artisti nell'Università e la questione della pittura murale*, curated by Simonetta Lux and Ester Coen, and arranged in the Palazzo del Rettorato of La Sapienza University in Rome in 1985. The reconstruction of the exhibition project and its narrative is framed in the cultural debate on the memory of fascism developed during the 1980s. In this decade, there is indeed a paradigm shift in the public reception of the art of the *Ventennio*. By exploring a triangulation among research, exhibitions, and restorations, this study traces the transition from the neglect and physical concealment of fascist iconographies to the study and preservation of works of art related to fascist propaganda.