



Aurora Roscini Vitali

Uno scenario da film: la “*Mostra del Lazio*” di Armando Brasini



Abstract

La *Mostra dell'agricoltura, dell'industria e delle arti applicate*, detta più comunemente “del Lazio”, tenutasi nel 1923 presso il Galoppatoio di Villa Borghese a Roma, impegna Armando Brasini nella realizzazione di una vera e propria “cittadella” espositiva, capace di solidificare la passione dell'architetto per la classicità e decretare la prima tappa di un'altisonante carriera come costruttore dell'effimero. A chiusura dell'evento, l'apparato posticcio, organico e magniloquente, è scelto come scenario perfetto di ambientazione della pellicola *Quo Vadis*, una coproduzione italo tedesca sotto la regia di Georg Jacoby e Gabriellino D'Annunzio; il *peplum* raccoglie la vocazione scenografica della mostra, sorta con l'intento di coinvolgere il pubblico nella mitopoietica del fascismo e di meravigliare i fruitori/spettatori attraverso un'immaginifica e, in parte utopica, ricostruzione urbana.

The *Mostra dell'agricoltura, dell'industria e delle arti applicate*, also known as “del Lazio”, held in Rome at the Galoppatoio inside the Villa Borghese gardens in 1923, involves Armando Brasini in the construction of a real ephemeral “city”. All the monumental pavilions created on this occasion and the exhibition spaces demonstrate his great passion for historicism and his personal approach to eclecticism. The roman architect started in this way a brilliant career as builder of “non durable” structures.

At the end of the event, before the destruction, the impressive work of architecture, urban design and art was reused as a film set for the remake of *Quo Vadis*, under the direction of Gabriellino D'Annunzio and Georg Jacoby.

Both the exhibition and the film wanted to attract spectators with their theatrical elements and emphasize the close interconnection between the epic past and the mussolinian present. During the regime, the cult of classical history was one of the most important aspects of propaganda and the “romanità” was considered a sort of value, symbolic and rhetorical, for fascist ideology.



La trama della pellicola *Quo Vadis?* (1924) è quanto mai scontata: durante un luculliano e scomposto banchetto di corte, un vizioso e dissoluto Nerone avvia il piano per attentare alla verginità della bella Licia, schiava virtuosa e austera; difesa dal patrizio Vinicius e dall'invincibile Ursus, la fanciulla è destinata a trionfare sulle numerose nefandezze dell'imperatore, in un lieto fine struggente, consumato fra le fiamme ancora vive dell'incendio di Roma.

Ambientato nello sgretolamento materiale e morale di un “impero alla fine della decadenza”, il film sviluppa senza novità sostanziali la tematica stereotipa dello

scontro fra immoralità pagana e *pietas* cristiana, di evidente risoluzione finale, soffermandosi sugli aspetti lussuriosi e morbosi di un'immaginifica dittatura.¹

Sotto la regia di Georg Jacoby e Gabriellino D'Annunzio, la co-produzione italo tedesca tenta invano di replicare il successo del colossal di Enrico Guazzoni, capolavoro della cinematografia di primo Novecento (Marinelli 2004).

Il *remake*, pur cavalcando la fortuna critica del libro di Henryk Sienkiewicz e del genere *peplum*, finisce fra i flop più eclatanti dell'Unione Cinematografica Italiana vista la tiepida accoglienza presso il pubblico, irreversibilmente attratto dalle novità d'oltreoceano.

La banalizzazione del racconto e la fragilità della recitazione, non risolledata neppure dalla prova caustica di Emil Jannings come caricaturale e grottesco antieroe, contrastano la ricchezza e la complessità delle scenografie impiegate. I prospetti neorinascimentali, i colonnati austeri, le vie acciottolate e i fondali classicheggianti, coprotagonisti di numerosi *frames*, solidificano un doppio effimero dell'*Urbe aeterna*, una Roma posticcia verisimile e accattivante.

Gli attori popolano luoghi di chiara leggibilità: un foro, un pomposo palazzo e, spettacolo nello spettacolo, un anfiteatro che funge da palcoscenico agli eccessi del vizioso regnante, imbonitore di una folla inebetita che tanto ricorda le adunate di Piazza Venezia.

I fastosi e fascinosi apparati non sono stati ideati per il film ma acquistati dalla casa cinematografica direttamente dal legittimo proprietario, il Comune della capitale, al termine della loro funzione naturale, ovvero quella di padiglioni/contenitori della *Prima Mostra dell'agricoltura, dell'Industria e delle arti applicate*.²

Episodio inaugurale della complessa politica espositiva messa in atto durante il ventennio fascista, la mostra apre i battenti nell'aprile del 1923 presso il galoppatoio di Villa Borghese, presto ribattezzata "del Lazio" in virtù della principale finalità: testimoniare il grado di sviluppo raggiunto dalle attività produttive regionali.³

¹ La pellicola del film è conservata presso la Filмотeca Vaticana di Roma.

² Per lo Statuto dell'ente mostra, preventivamente approvato dal Governo, si legga il Regio Decreto 11 marzo 1923 n. 495, pubblicato nella 'Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia' (n. 89, Roma 16 aprile 1923, pp. 3043-2045). In risposta alla richiesta del 24 febbraio 1923 mossa dal Comitato Promotore, il Re Vittorio Emanuele III approva l'erezione dell'ente morale e lo specifico statuto, dove si precisa la finalità prettamente economica della mostra; la costituzione del Comitato generale; il primo capitale di fondazione; la presenza di un segretario per la propaganda; la formazione del Comitato d'onore, del Comitato generale con presidente onorario Filippo Cremonesi e presidente effettivo Alfredo Fortunati, presidente della Camera di commercio e industria di Roma; la nomina della Giunta esecutiva con la presidenza di Ernesto Orrei, a capo del Consiglio provinciale.

³ Una foto dell'inaugurazione, con fanciulle vestite da antiche romane, è conservata all'Archivio Storico dell'Istituto Luce, Fondo Pastorel. L'8 gennaio 1923, a Villa Umberto, si era già svolta la cerimonia di posa della prima pietra, calando nel terreno un blocco di travertino con incise due epigrafi, una per designare l'inaugurazione della mostra per il *Natale di Roma*, l'altra come augurio alla pace e prosperità.

Sotto la maschera edulcorata e scarsamente obiettiva della dinamicità economica, l'imponente rassegna delle forze agricole, industriali e artigianali locali avrebbe tentato di celare la sostanziale arretratezza e il generale ristagno economico del territorio.

Nonostante il retaggio delle manifestazioni fieristiche ottocentesche, le istituzioni romane accettano, perdendola, la sfida lanciata dalla ben più vivace Milano, impegnata proprio in quegli anni nella trasformazione della *Fiera Campionaria* in un esteso e permanente polo espositivo, capace di rendere giustizia al volto moderno e imprenditoriale della città (Zucconi 1995, pp. 177-180).

Anche nella dichiarata difesa dell'arte applicata, di cui dà sottolineatura la *dedicatio* della mostra, si entra direttamente in competizione con i proclami contemporanei di indirizzo e promozione della materia, dirompenti nell'area mitteleuropea, per i quali si attribuirono l'importazione e il primato le prime edizioni monzesi della *Triennale*.⁴

La statutaria connotazione merceologica, tuttavia, è risemantizzata per osmosi con il *milieu* socio-politico di riferimento che, all'indomani della Marcia su Roma, registra la nascita di alcune delle peculiarità del "culto del littorio" (Gentile 1993).

Non è un caso, dunque, se dopo l'erezione ad ente morale per tramite dello stesso Mussolini, il presidente del comitato esecutivo della mostra Ernesto Orrei ne dichiara il carattere «assolutamente romano», coltivando il desiderio, poi disatteso, di far coincidere l'inaugurazione dell'evento con i festeggiamenti del *Natale di Roma* (Una grande mostra regionale organizzata per la prossima primavera 1922)⁵.

Sin dal fascismo della prima ora, infatti, la "romanità" ricorre fra i *leitmotiv* della retorica mussoliniana, invocata con fermezza anche nei momenti più accesi di critica verso la capitale, quando cioè emergevano gli aspetti intollerabili all'*imagerie* squadrista: l'ostentazione di pavidità, indolenza e corruzione; l'inutile burocrazia, la partitocrazia senza impegno, la fiacchezza piccolo-borghese dei cittadini, l'asservimento alle dinamiche di palazzo, la mentalità del "*tiramo a campà*", le tracce del dominio papalino, l'aspetto campagnolo e pittoresco, gli scempi deliranti della speculazione edilizia. Senza scollamenti, però, il mito della città fuori dal tempo,

⁴ Il presidente onorario della mostra romana, il sindaco Cremonesi, è eletto quasi in contemporanea alla stessa carica nella commissione della *Mostra d'Arte decorativa a Monza* (16 febbraio 1923) come rintracciato nella documentazione dell'Archivio Storico Capitolino [d'ora in avanti ASC], Gabinetto del Sindaco di Roma, B. 616, f. 2, sf. 2.

Per la consultazione del materiale, appartenente a un fondo in via di riorganizzazione, si ringrazia la dott.ssa Carla Ferrantini.

Disponendo di scarse informazioni sulla sezione "arte applicata", possiamo solo ipotizzare l'operato della specifica commissione che, sotto la guida di Augusto Milani e la segreteria di Rodolfo Villani, sboccia all'ombra delle prime Biennali cittadine; l'importanza è intuibile scorrendo i nomi dei partecipanti: Armando Brasini, Renato Brozzi, Duilio Cambellotti, Vittorio Grassi, Antonio Muñoz e Raffaello Ojetti; in giuria, anche Federico Hermanin.

⁵ La documentazione afferente è conservata in ASC, Uff. del Gabinetto del Sindaco, B. 616, f. 2, sf. 1.

fatale nella sua grandezza, ineluttabilmente chiamata ad “essere”, in un eterno presente, potenza e faro di civiltà, permane come la credenza più persuasiva di tutto l'universo simbolico fascista (Gentile 2010, pp. 3-21).

In assoluta rispondenza alla mitografia che il regime si apprestava a costruire, una delle medaglie commemorative della *Mostra dell'agricoltura, dell'Industria e delle arti applicate* propone il motivo del fascio littorio, per la prima volta nella versione “restaurata”, sormontato dall'incisione «*Incipit Vita nova*», allusiva del cambiamento.⁶

In un differente ma altrettanto enfatico conio, destinato agli espositori meritevoli, un novello progenitore si appresta a piantare una piccola quercia; solo nel lavoro, nell'umiltà e nella fatica, avrebbe trovato una personale *Vittoria*, raffigurata alata sullo sfondo; sul verso della medaglia, i contorni del grandioso ingresso esastile al percorso espositivo.

Efficace rimando ai *topoi* classici è anche quello della *reclame* dell'evento, con la colonna traiana e l'aquila in volo. Nella carta intestata del comitato, ritorna il motivo del rapace, altero e minaccioso, a guardia della lastra marmorea scheggiata dove corre l'epigrafe dell'iniziativa.⁷

Persino il diploma di benemerenzza, consegnato agli espositori e ai collaboratori meritevoli, commemora il presente attraverso immagini ormai standardizzate, prese in prestito dal formulario dell'antichità; disegnato dall'illustratore liberty Aleardo Terzi (1870-1943), pone in primo piano la rappresentazione della bronzea *Lupa Capitolina*, su un alto basamento che inserisce, a guisa di sculture, la personificazione della *Fortuna*, con la ruota sottobraccio, e un giovane scriba togato, chiamato a incidere memoria imperitura dell'esposizione con tavoletta e martello; sullo sfondo, con tratto più leggero, appaiono come onirici due fra gli scorci più significativi della mostra, l'arco trionfale d'accesso e il Palazzo dei festeggiamenti con la prospiciente fontana [Figura 1].

In linea con l'articolato piano iconografico e comunicativo, «il grande progetto per i padiglioni e per l'insieme è stato affidato al più romano e al più geniale degli architetti moderni: a quel Brasini, alla cui mente audace si debbono edifici meravigliosi, e che saprebbe da solo costruire una grande città, emulando le glorie e gli ardimenti degli antichi artisti» (Labbati 1922), scrive l'entusiasta giornalista

⁶ Dopo il 1922, il fascismo decide di dotarsi di un nuovo simbolo e affida l'incarico di ricostruzione filologica al senatore e archeologo Giacomo Boni. Il fascio di verghe con la scure a lato è ritenuta l'iconografia più antica, distinguibile dalle deformazioni operate durante la rivoluzione francese prima e in epoca risorgimentale poi.

⁷ Alla base della lastra marmorea sono riportati i dati di recapito presso il Palazzo delle Esposizioni. L'insediamento presso via Nazionale è confermato dalla richiesta di Orrei al Commissario Regio (4 aprile 1923) affinché si procedesse alla concessione della sala undici come sede legale della mostra fino al 21 aprile. Nel medesimo fascicolo archivistico (ASC, Ripartizione X (1920-1953), B. 27, f. 11) è stata rintracciata anche la concessione di Tommaso Bencivenga sull'utilizzo dell'edificio di via Nazionale, purché entro il 15 ottobre del 1923 tutti i locali siano consegnati sgombri e non intralcino l'allestimento della seconda *Biennale*.

precorrendo, senza consapevolezza critica, la linea interpretativa borsiana che per prima ha rivalutato come spontanea e anti-retorica l'attrazione verso il passato da parte dell'architetto, "istintivamente" legato alla propria città (Borsi 1966).

Dalla lettura superfiale delle fonti documentarie e cronachistiche, si evince che l'illustre incarico è motivato dalla carica di presidente dell'*Associazione Artistica Internazionale* di via Margutta; in realtà, al ruolo, di mera rappresentanza, si deve affiancare il successo degli impegni già assunti e espletati, fra cui i prestigiosi restauri di Palazzo Chigi e la nomina ministeriale a membro del Consiglio Superiore di Belle Arti; la passione per la scenografia, dimostrata nei fondali neo-bizantineggianti del film *Teodora* (Redi 1998); i legami di stima con importanti esponenti del mondo culturale e politico, fra cui, *in primis*, Ugo Ojetti (Procida 2009, pp. 25-26).

Non va dimenticato come l'esordio di Brasini, tralasciando l'intervento per Villa Anziani (1902-1909), l'ingresso del Giardino Zoologico di Roma (1909) e i primi impegni tarantini, sia la formulazione dello "stile teatrale" di Roma (Orano 1917): nella costituzione di una nuova *facies* del centro cittadino, in piena rispondenza al volere del Duce, ogni modifica o sventramento sono ipotizzati tenendo conto del peso formale e compositivo dei *signa* titanici del passato, sopravvissuti non come reliquie della "Roma che fu" ma come nuovi cardini compositivi e prospettici. Lasciando in piedi solo il Pantheon, le colonne di Piazza di Pietra, la colonna Antonina di Piazza Colonna e l'obelisco di Montecitorio, l'architetto compone una vera e propria *mise en scène* della storia di Roma, filologicamente irrispettosa.

Altri due episodi, inoltre, devono essere considerati come formativi nella carriera di "allestitore".

Il primo è la partecipazione al *Concorso di Architettura* (1911), in occasione dei festeggiamenti per il cinquantenario dell'Unità italiana, parte marginale dell'*Esposizione Nazionale* (Valeriani 1980).

Ciò che interessa in questa sede, al di là delle problematiche inerenti all'edificazione e paternità del villino, è constatare come Brasini, poco più che trentenne, abbia potuto verificare di persona la tenuta del piano espositivo messo in piedi sotto la regia di Marcello Piacentini e interiorizzato la potenza espressiva di apparati per i quali sono stati spesso invocati gli aggettivi di "seicentesco" e "barocco". L'esuberanza formale del Padiglione delle Feste, l'ipertrofia di decorazioni del Foro delle Regioni, l'iperbole manierista degli elementi architettonici, l'aulicità del Padiglione dei Congressi, la magniloquenza dell'arco trionfale di ingresso, l'arditezza e la mescolanza di popolare e aulico suggestionarono l'architetto a tal punto da ritornare nella "sua" cittadella, più di dieci anni dopo la festa di Piazza d'Armi.

Il secondo episodio da annoverare è l'*Esposizione degli oggetti d'arte e di storia restituiti dall'Austria Ungheria*, per la quale Brasini curò non l'allestimento ma la riqualificazione della sede storica di Palazzo Venezia o, per dirla da catalogo, l'«apparecchiamento della cornice» (Modigliani 1923, pp. 4-5).⁸

Sebbene la storiografia critica degli ultimi anni abbia completamente riabilitato l'opera brasiniana dalla *damnatio memoriae* del secondo dopoguerra, un'attenzione per certi versi limitata è stata rivolta all'analisi *tout court* della composizione effimera, campo di sperimentazione e maturazione per la “maniera” dell'architetto.

Lo stesso Brasini, negli appunti biografici all'interno della prima monografia a lui dedicata, individua le costruzioni temporanee della sua carriera con una flebile traccia di soddisfazione, ricordando in modo laconico la complessità progettuale della *Mostra del Lazio*:

Nel 1922 progettai e diressi l'Esposizione di Villa Borghese, sotto l'alta presidenza del Senatore Tittoni, e precisamente nella zona del galoppatoio costruii una città romana con case, vie, portici, piazze, archi di trionfo e un palazzo imperiale con una fontana monumentale alimentata con le acque del giardino del lago (Brasini 1979, p. 14).

Il piano regolatore della mostra si rivela, ad un'analisi ravvicinata, molto più complesso [Figura 2].

Le strutture sono incardinate lungo un asse viario centrale, una semicurva in leggera salita sul pendio del ribattezzato *Callis maior* che conduce alla piazza principale; i padiglioni affacciati lungo la via, qualora avessero riprodotto con fedeltà e cura forme edilizie della classicità, sarebbero stati arricchiti da una pavimentazione a fasce di grosso acciottolato, evitando la sciattezza dell'utilizzo della sola terra battuta e delle aiuole.

L'ingresso della mostra, preceduto da un viale lastricato, sorge a lato di Porta Pinciana ed è monumentalizzato da un poderoso arco trionfale dedicato a *L'Italia Vittoriosa a Vittorio Veneto*, modellato sui più celebri prototipi imperiali e sull'acclamato *Arco della Vittoria* di Bolzano. A guardia dell'accesso, le sculture dei leoni Flamini, tratti con calco dall'originale del Louvre, sorvegliano la porta della cittadella; medaglioni e bassorilievi commemorano le attività produttive, le arti,

⁸ Per ulteriori approfondimenti, si ricorda che la mostra è oggetto di una specifica scheda nel database informatico di imminente apertura dedicato alla catalogazione delle *Mostre d'arte antica in Italia (1861-1945)*, creato in collaborazione dall'Università di Urbino e l'Università di Udine.

l'agricoltura e l'industria mentre l'iscrizione che corre lungo l'attico inneggia al "rinascimento" della grandezza italiana [Figura 3].⁹

Un variegato *pastiche* stilistico connota gli spazi. Nella "Piazza della Lupa Capitolina", ad esempio, si collocano il calco della scultura bronzea, eretta a nome tutelare del luogo; un "Mercato" con loggia brunelleschiana e cortile interno, riservato alla presentazione dei prodotti orticoli e floreali; il Padiglione del Comitato, ispirato alla casa dell'edile Bibulo; il neoquattrocentesco palazzetto della "Mostra Postale". Segnano l'*incipit* della via le statue dell'*Augusto di Prima Porta* e del *Lottatore* delle Terme di Diocleziano, presumibilmente in copia, scelti come protettori di un immaginifico "buon governo" [Figura 4].¹⁰

In un pittoresco intreccio di vicoli, si moltiplicano le "botteghe", spazi espositivi dai prospetti cangianti, allusivi ai porticati delle piazze e dei mercati di età medievale con fregi e bassorilievi simulanti il reimpiego di frammenti archeologici.¹¹

Si giunge, in un *climax* visivo, alla vasta area del foro, chiuso fra l'imbocco del cardo principale con il vivace ristorante; quattro porticati ionici ornati di sculture e collegati ai giardini da due esedre floreali; la mole imponente del Palazzo dei festeggiamenti, capolavoro dell'intera operazione di metamorfosi del galoppatoio.

Il monumentale prospetto a doppia altezza è risolto attraverso una grande scalinata di accesso, a tre rampe, ricongiunte a livello mediano e espanse visivamente dalla fontana del giardino. La planimetria dell'edificio prevede l'emersione di due bracci laterali in direzione del foro con un nucleo centrale di raccordo, segnato all'esterno dal movimento concavo delle nicchie e dall'absidiola

⁹ L'iscrizione, dettata dal professore Augusto Milani, declama: «Quae de Sabini et Latiali agri cultura provenere- Quae nostrorum opificium elaboravit industria- atque Ars illustravit heic Roma exhibens- Spectanda antiquam generis virtutem maximis- Renascentis Italiae temporibus- Praesto esse- Demonstrat caeteras regiones exemplo- Erigit cietque IX kal maias anno MCMXXIII» (La Mostra Romana di agricoltura sarà inaugurata il 29 aprile 1923).

¹⁰ Lungo il sentiero parzialmente lastricato si collocano la "Casa degli Orafi", per l'oreficeria e la glittica; la "Casa dell'arte sacra", per i mobili e gli arredi liturgici, la "Casa dell'Arte" per opere di dubbia originalità, come la ricostruzione di un salotto veneziano del Settecento, e quelle di maggiore pregio (la produzione orafa neoetrusca e neobizantina di Alfredo Castellani; l'esposizione delle vetrate di Cesare Picchiarini su disegno di Duilio Cambellotti; i mobili costruiti su disegno di Vittorio Grassi; le ceramiche di Umberto Bottazzi). Sempre dedicati all'arte, anche il padiglione della Scuola preparatoria alle Arti ornamentali, con saggi di pittura murale, tempera e encausto; quello della Scuola Comunale della Ceramica, diretta da Duilio Cambellotti e la Galleria del Mobilio, con chioschi che mostrano ricostruzioni intere di ambienti per case moderne.

¹¹ Fra le botteghe, è ospitata una mostra dedicata alle bonifiche e alla coltivazione del grano, presso il Padiglione Forestale, anticipazione di uno dei temi espositivi più cari al fascismo; la mostra dell'industria degli ex combattenti, omaggio retorico al "Re Soldato" e agli eroi della patria; l'esposizione della "Farmacia", con vasi di terracotta copiati da esemplari greci, la suppellettile ispirata a Pompei e il dipinto *Chirone che istruisce Achille nella scienza di conoscere le malattie*, di autore ignoto.

Alla chiusura dell'evento (30 giugno 1923) le strutture sono riutilizzate: mentre nel teatro romano e nel foro si eseguirono spettacoli e concerti, alcune botteghe accolgono l'*Esposizione nazionale della Casa dell'Albergo e dello Sport*, la *Mostra della Caricatura*, la *Mostra del Motore* e una piccola *Mostra Coloniale* (La grande mostra romana a Villa Umberto 1923).

centrale, con pitture a losanghe, che accoglie il portale d'ingresso. La base, invece, compatta e senza fronzoli, si congiunge direttamente al porticato della piazza [Figura 5]¹².

La fantasia dell'architetto si materializza con tutta evidenza nel prospetto posteriore, trasformato in loggia chiusa di un teatro romano.

Il retro del Palazzo dei festeggiamenti, infatti, pur impostato come copia speculare del lato principale, degrada al centro dei propilei laterali con un grande palco d'onore, incorniciato da alte colonne reggenti *Vittorie* alate, festoni di alloro, sculture e drappi di porpora e lino; da qui, si aprono a raggiera le gradinate destinate ad accogliere il pubblico [Figure 6-7].

La cavea si affaccia sulla *scaena frons*, lasciata senza fondale: gli stessi giardini del parco avrebbero costituito l'ambientazione perfetta per qualsiasi *pièce* rappresentata.

Al tramonto della giornata inaugurale, un'indimenticabile e acclamatissima Teresa Franchini avrebbe calcato il palcoscenico, dando voce alla Gigliola del dramma dannunziano *La fiaccola sotto il moggio* (Alla Mostra Romana. La "Fiaccola sotto il Moggio" a Villa Umberto I 1923).

La natura entra prepotentemente negli spazi dell'uomo, ammaestrata nelle quinte vegetali del foro o lasciata libera come nello sfondo del teatro (La prima grande Mostra Romana 1923) [Figura 8].

Molto probabilmente, Brasini non soltanto aveva avuto modo di meditare sugli elementi connotativi dello spazio urbano, decidendo di inserirvi quelli più cari alla fascinazione della classicità e alla propria personale e astorica interpretazione di "romanità" ma anche individuato come premessa operativa il fatto che la cittadella *sui generis* avrebbe, inevitabilmente, dialogato con un luogo reale, presente e non eludibile, quale Villa Borghese.

Si può solo immaginare lo stupore dei visitatori di fronte a costruzioni temporanee tanto convincenti nel raccontare di una nuova città nella città reale, simile eppure diversa da quella abitata, capace di solidificare una memoria sedimentata di luoghi e spazi, il naturale senso di appartenenza al contesto e un continuo riferimento all'esistente: una sorta di *déjà vu*, spiazzante e coinvolgente (Una minuscola città romana in Roma 1923) [Figura 9].

Il materiale fotografico e filmico non dà ragione della policromia, della brillantezza e delle accensioni cromatiche, esaltati dalle fonti coeve come capaci di rimpiazzare il mancato utilizzo di materiali preziosi e durevoli: «su quella candida

¹² È particolarmente evidente la vicinanza formale del Palazzo dei Festeggiamenti rispetto al Vittoriano. In un disegno in copia eliografica, conservato presso l'Archivio Brasini di Porano e segnalato dalla dott.ssa Elisabetta Procida, che si ritiene essere la prima ipotesi progettuale dell'edificio, è possibile verificare la rielaborazione libera ed estrosa del prospetto sacconiano.

cortina altri artisti fisseranno magnifici altorilievi di stucco e altri daranno [colorazioni?] misteriose, che in un batter d'occhio adoreranno quel biancore abbacinante in magnifici marmi di giallo antico, di porfido rossiccio, di travertino dai dorati riflessi» (Gincar 1923)¹³.

Solo grazie ai resoconti della stampa, è stato possibile ricostruire il team dei collaboratori-decoratori¹⁴.

Si menzionano Giuseppe Tonnini (Antellini 2003, pp. 18,28,57,107; Panzetta 2003 pp. 906-907, 930-931) e Alberto Felci (Panzetta 1994, p. 123), scultori attardati sul lascito accademico che, con la probabile assistenza di collaboratori minori, lavorano in subordinazione alla regia architettonica.

Il ridondante apparato della facciata del Palazzo, ad esempio, è presumibilmente ideato in veste “neo-classica” dalla stesso Brasini: le statue isolate a vivacizzare e ritmare l'attico, come nel colonnato berniniano; il lungo bassorilievo, pressoché continuo, interrotto solo dalle colonne monumentali; i fregi dei frontoni laterali, stilisticamente affini all'ambito secessionista; due nudi, una *Venere* o ninfa e un flessuoso giovinetto che attendono il visitatore all'altezza della terrazza, fra le due rampe laterali; il bassorilievo a girali d'acanto del piano mediano della scalea, preso in prestito dall'*Ara Pacis*; i vasi e candelabri della balaustra, a sorreggere le cascate di verzura; le ninfe, le divinità acquatiche e due vigorosi centauri, giochi d'ombra e presenza nello specchio della fontana.

I racconti quasi aneddotici che accompagnano il cantiere descrivono l'esistenza di un locale, chiamato il “serraglio”, adibito alla instancabile «creazione di una quantità di animali feroci destinati a sormontare gli edifici», sintomo di una produzione seriale di scarsa qualità (Una visita ai lavori della Prima Mostra Romana 1923).

Nel resoconto divertito di un giovanissimo Orio Vergani (1898-1960), Brasini è considerato un «mago» dell'“illusione” architettonica poiché, in poco più di tre mesi, ha realizzato la «più grande ricostruzione del mondo, pensando e provvedendo a tutto, dal disegno dei progetti alle prove delle tinta pei finti marmi, dal piano del teatro all'aperto alla forma delle tegole per la Basilica, dalla planimetria generale della nuova città alle più piccole decorazioni di stucco» (Vergani 1923). Si conferma così l'ipotesi che l'architetto sia insieme pittore, scalpellino, muratore: un *magister* invasivo che non cede alla tentazione di delegare i dettagli, in linea con l'imprinting metodologico da restauratore e decoratore.

¹³ Non è possibile, in questa sede, dare riscontro dell'impressionante mole di articoli rintracciati durante le ricerche dottorali, dedicate all'analisi degli allestimenti effimeri della Roma fascista. Si è scelto di citarne alcuni a titolo esemplificativo.

¹⁴ Nella realizzazione delle architetture della *Mostra romana*, viene citato anche l'architetto Pietro Lombardi, accanto a Brasini anche all'*Esposizione Coloniale* di Parigi (1931) con il Padiglione di Rodi.

Altrettanto viva è l'immagine di un altro "aiutante" di Brasini:

Pochi tocchi di verde e oro e l'abside dell'Arce risplende di un mosaico da rivaleggiare con il ravennate Sant'Apollinare. Come uno spirito folletto, Antonino Calcagnadoro vola di taberna in taberna a lasciarvi con il suo magico pennello pareti che sembrano staccate da una casa pompeiana (Bach 1923).

Purtroppo, a causa del sostanziale disinteresse dimostrato nei riguardi dell'*intérieur* dei padiglioni, non è possibile valutare correttamente l'intervento pittorico. I lacerti individuati sulle pareti, proprio come i bassorilievi e le sculture "in stile", sembrano naufragati da un idealizzato passato: senza connessione tematica con la "bottega", appaiono come quadri appesi ai muri, dalla funzione meramente evocativa e decorativa, coniuganti un vago raffaellismo con lo stile neopompeiano.

La vera abilità di Antonino Calcagnadoro sta nel trasformare l'intonaco in materiale vibrante, nel fingere l'impiego di oro, lapislazzuli, malachite, bronzo e porfido; nell'*ars simiae vitae* delle pennellate.

Lo sfarzoso progetto di Villa Borghese è senza dubbio una delle chiavi di successo dell'iniziativa, interessata da un incessante afflusso di visitatori. Tuttavia, il cospicuo attivo di bilancio non è dovuto né alla dilagante pubblicità né tantomeno alla gestione finanziaria, laddove, in toni di assoluto milanocentrismo, lo stesso Mussolini rimprovera alla formula della pubblica sottoscrizione il totale assenteismo delle più abbienti famiglie romane, colpevoli di non aver riscattato i costi sostenuti dagli enti pubblici (L'inaugurazione della Prima Mostra Romana. L'invito a S. E. Mussolini 1923).

Il disavanzo finale è possibile solo attraverso una delle "concessioni speciali":

La più importante delle concessioni speciali è stata quella fatta all'Unione Cinematografica Italiana per la riproduzione di films nei locali della Mostra: felice e geniale concezione che ha reso possibile di far rivivere le scene di Roma imperiale negli edifici risuscitati per breve ora dall'arte di Armando Brasini, magnifica per splendore e fedeltà storica, procurando alla gestione della mostra un poderoso beneficio finanziario: Lire 820000 di provento (La prima mostra romana dell'agricoltura, dell'industria e dell'arte applicata 1925, p. 55).

La vendita delle dispendiose strutture posticce non soltanto sana il passivo della mostra ma ottempera le esigenze dell'UCI che, in uno dei momenti più bui della sua storia, riesce a contenere le spese della lussuosa ambientazione della pellicola (Redi Brunetta 2008).

L'espedito non è in sé originale, considerando come, dai Lumière in poi, la storia del cinema sia sovraccarica di esempi di utilizzo di scenografie vere preesistenti, per sottolineare le componenti realistiche o più semplicemente abbattere i costi di produzione. Basti ricordare il set sahariano e le inquadrature da Avigliana in *Cabiria* (1914), memorabili almeno quanto l'avveniristico tempio di Moloch e le invenzioni di cartapesta del film. Nei primi del Novecento, lo sviluppo del genere storico-mitologico è anzi favorito in Italia proprio dalla presenza capillare di vestigia da "sfruttare" nelle riprese d'esterno (Cappabianca & Mancini 1982).

Nel caso di *Quo Vadis?*, però, la preesistenza delle architetture alle riprese non è sintomatica della loro "autenticità" [Figura 10].

La cittadella di Villa Borghese, infatti, era stata creata come "simulacro" della Roma reale; un coacervo di storia, mito, stereotipi, fantasia dissimulante la città concreta.

Una volta varcato l'ingresso della mostra, la natura simulacriale si rivela in tutta la sua portata, presentando una nuova realtà completamente tesa a nascondere il fatto di non essere reale, parafrasando Baudrillard.

In tal senso, è emblematico che le finalità meramente espositive siano sottese a quelle "dimostrative": il grandioso palazzo non è il cuore della presentazione dei prodotti ma un "luogo di vita", lasciato alle autorità e ai romani per spettacolarizzare e festeggiare il proprio status sociale; invece di stand, si parla di botteghe, templi, mercati, spazi di un'improbabile *res communis*; le icone prescelte (la *Lupa Capitolina*, Augusto imperatore, ..) sono quelle più amate e "popolari", indice di un nascente "consumo" massmediatico delle immagini.

La "finzione" cinematografica, pertanto, si sincronizza facilmente sulla "finzione" dell'*ex-porre*, intenso nella *Mostra del Lazio* come azione catalizzatrice di coinvolgimento visivo e emotivo del pubblico al tema-simulacro della "romanità".

Peraltro, il "mostrare per mostrarsi" è tipico delle grandi esposizioni a cavallo fra i due secoli, laddove la ricostruzione «fantasmagorica» della modernità all'interno degli scenari urbani è per certi versi accumulabile ai montaggi «filmici» (De Spuches 2002): alla presentazione-esaltazione dell'oggetto feticcio, fondamentale nelle *Expo*, si è sostituita, però, la presentazione-esaltazione di un'"idea-feticcio", coagulante identitario del regime.

Ancor più delle comuni urgenze finanziarie, dunque, ad accumulare il film e la mostra è il gioco di specchi con la "verità", il ruolo di fabbrica dell'immaginario collettivo.

La costante ricerca di scenograficità come veicolo di coinvolgimento, connaturata alle produzioni cinematografiche "in costume", è una caratteristica

facilmente individuabile anche negli allestimenti delle mostre durante il fascismo (Polano 1988).

Un dato interessante in proposito è l'interscambio di professionalità fra cinema, teatro e esposizioni, in assenza di figure specializzate in ambito museografico. Oltre a Brasini, si possono citare fra i casi più noti quello di Pietro Aschieri, autore del *camouflage* del Palazzo delle Esposizioni in occasione della *Prima Quadriennale*, osannato come scenografo teatrale; le sperimentazioni di Virgilio Marchi, collaboratore della Casa d'Arte Bragaglia e allestitore della *Mostra del Centenario della Società Amatori e Cultori di Belle Arti* (1929); Guido Fiorini, costruttore del ristorante italiano all'*Esposizione Coloniale* di Parigi (1931) e di alcuni padiglioni per le celebrazioni del decennale della Marcia su Roma, prestato poi al cinema e al teatro; Arnaldo Foresti, dalla cui esperienza sul set cinematografico maturano i lavori di costruzione e decorazione di alcuni dei padiglioni della *Mostra romana delle Colonie estive* (1937).

«Io non sono stato adibito che a costruzioni destinate a scomparire e delle quali è rimasta solo traccia fotografica», chiosa Brasini (Antonucci 2004).

In effetti, è la *Mostra romana* a garantire la chiamata dell'architetto a Parigi per l'*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* (1925) e l'*Exposition Coloniale* (1931).

Nel frattempo però, i cambiamenti della cultura architettonica italiana minano il generale entusiasmo cresciuto intorno all'autore e architetti più giovani e intraprendenti iniziano a denunciarne ferocemente il 'passatismo': tanto la "fazione bardiana" quanto quella futurista tacciano le prove internazionali come spettro negativo all'affermazione del lessico moderno (Pisani 1996).

L'adesione romantica al *genius loci* e l'amore mai negato per "Roma" costituiscono, quindi, la peculiarità dell'opera di Brasini ma anche la sua gabbia interpretativa, in quanto difficilmente distinguibili dall'ecllettismo storicista di inizio secolo. Non palesando l'*hic et nunc*, la condanna fu inappellabile: una battaglia di idee nella quale si perse l'evidenza di quanto fosse spontanea, suo modo, la "dipendenza" poetica dell'architetto dalle testimonianze della città *Caput Mundi*, ripresentata e immaginata nelle costruzioni effimere del '23.



Fig. 1: Diploma di benemerenda della *Mostra dell'agricoltura, dell'industria e delle arti applicate* (1923).

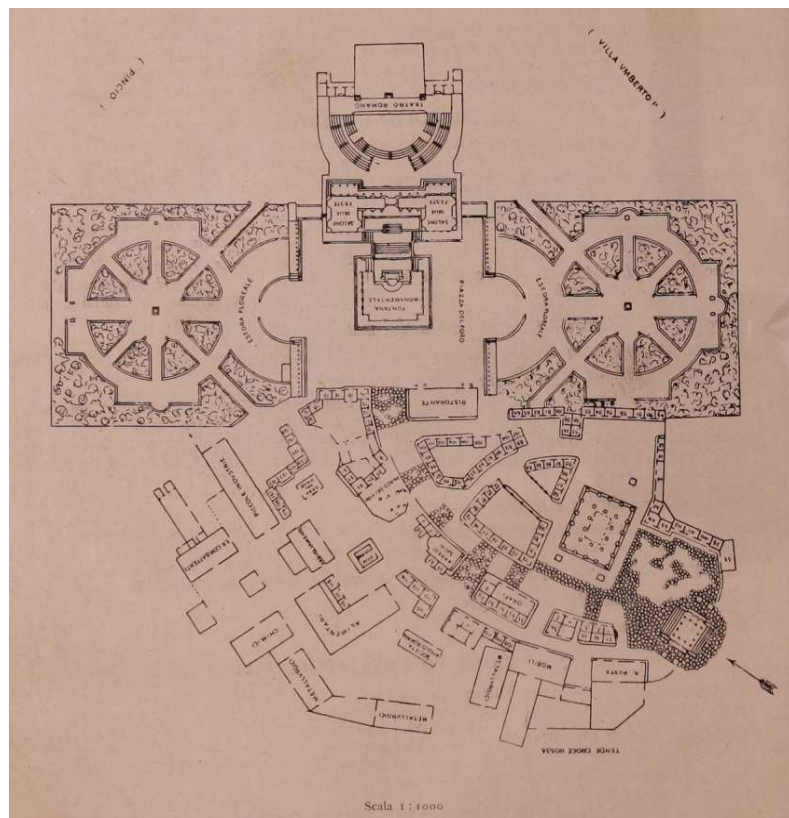


Fig. 2: Planimetria della mostra.



Fig. 3: Arco trionfale d'accesso alla *Mostra del Lazio*.



Fig. 4: Piazza della Lupa Capitolina.

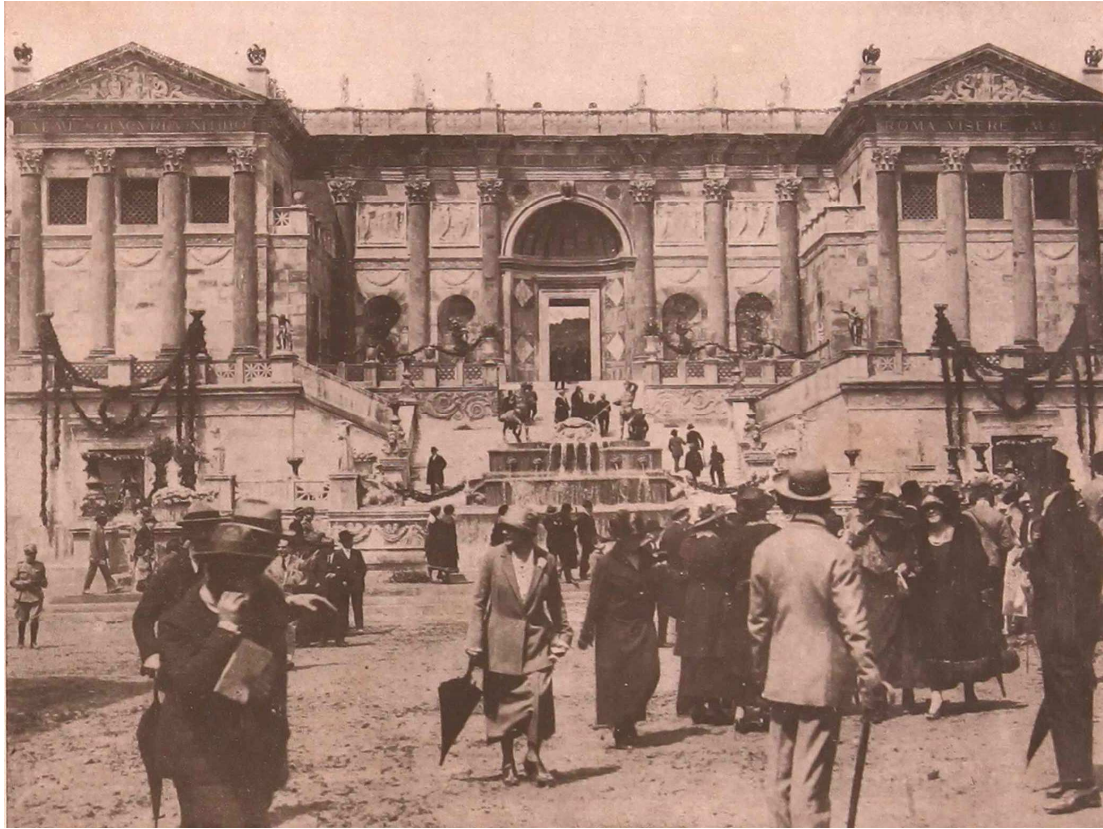


Fig. 5: Il Palazzo dei Festeggiamenti (Prospetto anteriore).



Fig. 6: Il Palazzo dei festeggiamenti (Fronte posteriore).

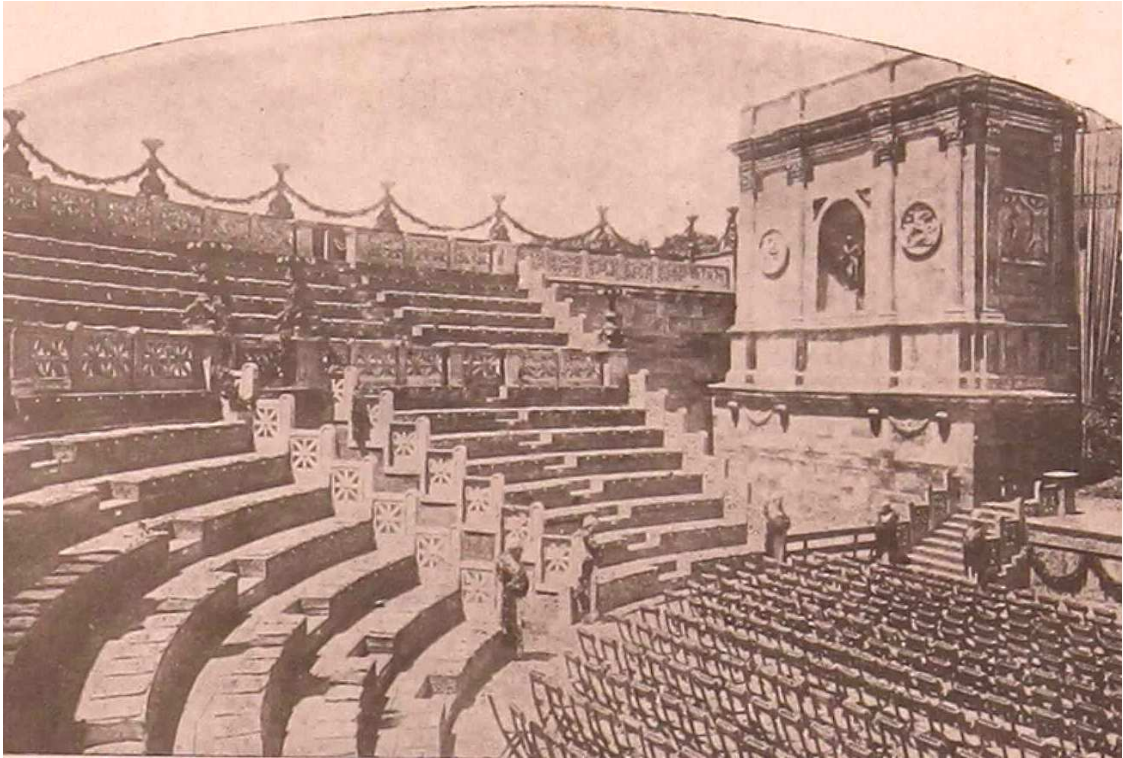


Fig. 7: Il teatro.

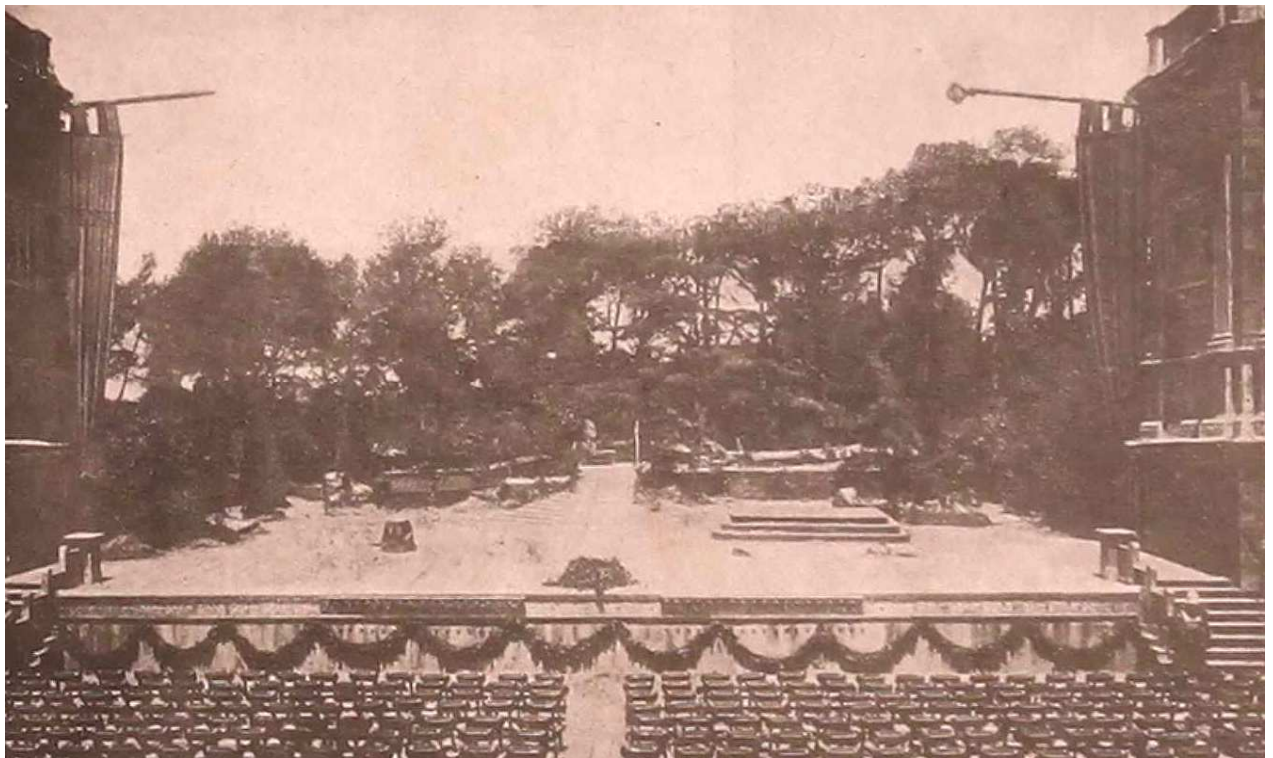


Fig. 8: Il palcoscenico del teatro.



Fig. 9: A. Brasini (?), Brochure della *Mostra del Lazio*.



Fig. 10: Cartolina del film *Quo Vadis?*

L'autrice

Aurora Roscini Vitali è dottoranda in storia dell'arte contemporanea presso l'Università La Sapienza di Roma, con una tesi dedicata agli apparati effimeri delle mostre romane durante l'età fascista, suo principale argomento di studio e pubblicazione. Laureatasi all'Università di Perugia in storia dell'arte, ha conseguito il diploma di specializzazione in beni storico artistici presso l'Università degli Studi di Siena. Dal 2012 ad oggi, ha partecipato al progetto di catalogazione "*L'archiviazione informatica delle mostre d'arte antica in Italia dall'Unità alla Seconda Guerra Mondiale*", promosso in collaborazione fra l'Università degli Studi di Urbino Carlo Bo e l'Università degli Studi di Udine, di prossima pubblicazione sul sito accreditato "Fondazione Memofonte. Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche". Collaboratrice della rivista "Contemporart. Trimestrale di arte e cultura", nella rubrica dedicata alla recensione delle mostre, lavora attualmente presso la Galleria Nazionale dell'Umbria.

e-mail: auroraroscini@live.it

Riferimenti bibliografici

'Alla Mostra Romana. La "Fiaccola sotto il Moggio" a Villa Umberto I' 1923, *La Tribuna*, 5 maggio. Alovisio, S, & Barbera, A (eds) 2006, *Cabiria E Cabiria*, Il Castoro, Milano.

Antellini, S 2003, *Il Vittoriano. Scultura e decorazione tra classicismo e liberty*, Artemide Edizioni, Roma.

Antonucci, M 2004, 'Il classicismo onirico di Armando Brasini nell'E42: il Padiglione per l'Agricoltura e Foreste "Armando Mussolini"', *Monumentidiroma*, anno II, nn. 1-2, gennaio dicembre, p. 61.

Bach., 1923, 'Trionfo dell'arte e dell'industria romana alla Mostra di Villa Umberto', *Il Giornale d'Italia*, 29 aprile.

Baudrillard, J 1981, *Simulacres et simulations*, Galilee, Paris.

Borsi, F 1966, *L'architettura dell'Unità d'Italia*, Ariani, Firenze, pp. 207-211.

Bosisio, P 2000, «*Ho pensato a voi scrivendo Gigliola...*». *Teresa Franchini: un'attrice per d'Annunzio*, Bulzoni, Roma.

Brasini, L 1979, *L'opera architettonica e urbanistica di Armando Brasini*, Arti Grafiche Joniche, Corigliano Calabro.

Brunetta, G 2008, *Il cinema muto italiano*, Laterza, Roma-Bari.

Cappabianca, A, & Mancini, M 1982, *Ombre urbane. Set e città dal cinema muto agli anni '80*, Kappa, Roma.

Ciucci, G, & Muratori, G (eds) 2004, *Il primo Novecento*, Electa, Milano.

De Spuches, G 2002, 'La fantasmagoria del moderno. Esposizioni universali e metropoli', *Bollettino della Società Geografica Italiana*, Serie XII, vol. 7, no. 4

Fontana, V 1992, 'Armando Brasini e la Scuola romana', in *L'architettura delle trasformazioni urbane 1890-1940*, ed G Spagnesi, Atti del XXIV Congresso di Storia dell'Architettura, Roma 10-12 gennaio 1991, Centro Studi per la Storia dell'Architettura, Roma, pp. 271-279.

Gentile, E 1993, *Il culto del littorio*, Editori Laterza, Bari.

Gentile, E 2010, *Fascismo di pietra*, Editori Laterza, Bari.

Gincar., 1923, 'La visita ai lavori della Mostra di Agricoltura', *Il Giornale d'Italia*, 14 marzo.

'L'inaugurazione della Prima Mostra Romana. L'invito a S. E. Mussolini' 1923, *La Tribuna*, 19 aprile.

'La grande Mostra Romana a Villa Umberto' 1923, *L'Idea Nazionale*, 14 aprile.

'La Mostra Romana di agricoltura sarà inaugurata il 29 aprile' 1923, *Il Messaggero*, 19 aprile.

'La prima grande Mostra Romana' 1923, *L'Impero*, 15 aprile.

La prima mostra romana dell'agricoltura, dell'industria e dell'arte applicata 1925, Catalogo della mostra, Industria Cartaria, Roma.

Labbati, A 1922, 'Come sarà organizzata la I^a Mostra Regionale del Lazio', *La Gazzetta del Lazio*, 24 dicembre.

Lancellotti, A 1923, 'Antonino Calcagnadoro e la sua opera, *Terra Sabina*, I, luglio, p. 102.

Marinelli, L 2004, 'Quo Vadis. Traducibilità e tradimento', *Esamizdat*, II, no. 3, pp. 129-139.

Martinelli, V 1996, *I film degli anni Venti. 1924-1931*, in Bernardini, A, & Martinelli (eds), V, *Il cinema muto italiano 1905-1931*, Nuova ERI, Torino; Centro sperimentale di cinematografia, Roma, Vol. XXI, pp. 58-61.

Modigliani, E (ed.) 1923, *Catalogo della mostra degli oggetti d'arte e di storia restituiti dall'Austria-Ungheria ed esposti nel R. Palazzo Venezia in Roma*, Alfieri e Lacroix, Roma.

Moncada, V 2012, *L'Associazione Artistica Internazionale, fulcro della vita artistica romana*, in *Atelier a Via Margutta*, Allemandi, Torino, pp. 47-66.

Nicita, P 2000, 'Il Museo negato. Palazzo Venezia 1916-1930', *Bollettino d'Arte del Ministero per i Beni e le Attività Culturali*, vol. 6, no.114, pp. 29-72.

Orano, P 1917, *L'Urbe Massima: l'architettura e la decorazione di Armando Brasini*, Formiggini, Roma.

Panzetta, A 1994, *Dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del Primo Novecento*, Umberto Allemandi & Co., Torino.

Panzetta, A 2003, *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del Primo Novecento*, AdArte, Torino, vol. II, pp. 906-907, 930-931.

Pisani, M 1996a, *Architetture di Armando Brasini*, Officina Edizioni, Roma.

Pisani, M 1996b, *L'onta di Parigi. Il Padiglione Italiano di Armando Brasini all'Expo di Parigi del 1925*, Libria, Melfi.

Pisani, M 2002, 'Il mito di Roma nell'architettura del Novecento', in *Il classico nella Roma contemporanea. Mito, modelli, memoria*, ed F Roscetti, Atti del convegno, Roma 18-20 ottobre 2000, Istituto Nazionale di Studi Romani, Tiferno Grafica, Città di Castello, pp. 593-594.

Pisani, M 2010, 'L'architettura di Armando Brasini dal barocco magniloquente alla progressiva semplificazione del linguaggio', in *Architettura dell'altra modernità*, eds Docci M & Turco M, Atti del XXIV Congresso di Storia dell'architettura, Roma 11-13 aprile 2007, Gangemi, Roma, pp. 424-431.

Polano, M 1988, *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Lybra Immagine, Milano.

Procida, E (ed) 2009, *La sede storica dell'INAIL a Roma. Il Palazzo in via IV Novembre*, Tipolitografia INAIL, Milano.

Quesada, M 1992, *Antonino Calcagnadoro (1876-1935)*, Edizioni Carte Segrete, Roma.

Redi, R 1987, 'Italia: l'UCI e la grande depressione', in *Cinema & Film: La meravigliosa storia del cinema italiano*, eds T Chiaretti & L Lucignani, vol. II, Curcio, Roma.

Redi, R 1998, 'L'architetto Brasini e la scenografia di Teodora', in *Cabiria e il suo tempo*, eds P Bertetto & G Rondolino, Atti del Convegno, Torino 20-23 ottobre 1997, Il Castoro, Milano, pp. 335-341.

'Una grande mostra regionale organizzata per la prossima primavera' 1922, *L'Epoca*, 21 novembre.

'Una minuscola città romana in Roma' 1923, *L'Impero*, 27 aprile.

'Una visita ai lavori della Prima Mostra Romana' 1923, *L'Impero*, 15 marzo.

Valeriani, E 1980, 'Il concorso nazionale d'architettura', in *Roma 1911*, ed G Piantoni, catalogo della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 4 giugno-15 luglio 1980, De Luca Editore, Roma, pp. 306, 309.

Vergani, O 1923, 'Le energie produttive di Roma e del Lazio nella prima mostra regionale', *L'idea nazionale*, 29 aprile.

Zucconi, G 1995, 'Il quartiere fieristico: genesi e forma di una città nella città', in *Fiera Milano 1920-1995. Un percorso tra economia e architettura*, ed A Riccio, Electa, Milano, pp. 177-180.