

Studi e ricerche di storia dell'architettura

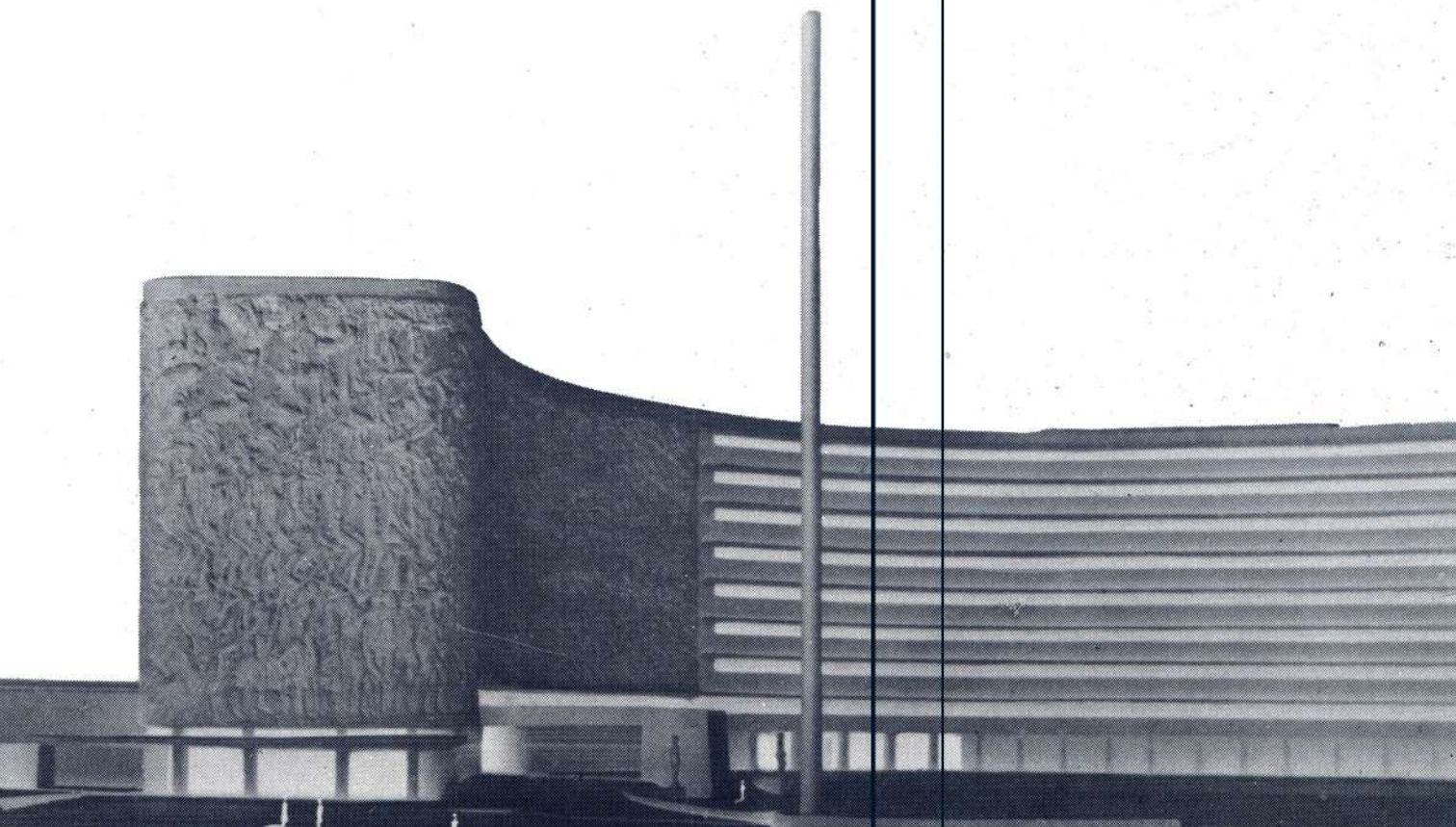
Rivista dell'Associazione Italiana Storici dell'Architettura

numero 8, anno 4-2020

NUMERO MONOGRAFICO

Dopo la sintesi delle arti.

Dialoghi e rapporti tra artisti e architetti
nel Novecento



Studi e ricerche di storia dell'architettura

Rivista dell'Associazione Italiana Storici dell'Architettura

numero 8, anno 4-2020

NUMERO MONOGRAFICO
Dopo la sintesi delle arti.
Dialoghi e rapporti tra artisti e architetti
nel Novecento



Edizioni Caracol

Studi e Ricerche di Storia dell'Architettura
Rivista dell'Associazione Italiana Storici dell'Architettura

anno IV - 2020 NUMERO 8
Numero a cura di Elisa Boeri e Roberto Dulio

Direttore Responsabile

Stefano Piazza

Comitato scientifico

Paola Barbera, Donata Battilotti, Federico Bellini, Amedeo Belluzzi, Philippe Bernardi, Federico Bucci, Simonetta Ciranna, Claudia Conforti, Giovanna Curcio, Francesco Dal Co, Alessandro De Magistris, Dirk De Meyer, Vilma Fasoli, Adriano Ghisetti Giavarina, Anna Giannetti, Antonella Greco, Fulvio Irace, Giovanni Leoni, Fernando Marias, Marco Rosario Nobile, Sergio Pace, Alina Payne, Costanza Roggero, Walter Rossa, Rosa Tamborrino, Carlo Tosco, Alessandro Viscogliosi

Capo redattrice

Francesca Mattei

Comitato editoriale

Armando Antista, Elisa Boeri, Giovanni Bellucci, Lorenzo Ciccarelli, Rosa Maria Giusto, Gaia Nuccio, Anna Pichetto Fratin, Monica Prencipe, Domenica Sutera

Impaginazione e grafica

Giovanni Bellucci



I saggi, selezionati preventivamente dal comitato editoriale, dal direttore e dal comitato scientifico, sono valutati dai referees secondo il criterio del double blind peer review.

Per gli abbonamenti rivolgersi a info@edizionicaracol.it

In copertina:
Gruppo Universitario Fascista dell'Urbe,
Progetto di concorso per il Palazzo del Littorio,
Roma, 1934
rielaborazione grafica da un'immagine
dell'epoca

© 2020 Caracol, Palermo
Edizioni Caracol s.n.c. - via Villareale, 35 - 90141 Palermo
e-mail: _info@edizionicaracol.it

ISSN: 2532-2699
ISBN: 978-88-32240-36-8

INDICE

Editoriale

Presentazione 4 ELENA PONTIGGIA

Saggi e contributi

Dopo la sintesi delle arti 8 ROBERTO DULIO

Arturo Dazzi e Marcello Piacentini:
un lungo sodalizio 18 MARIA STELLA DI TRAPANI

La proposta plastica per il palazzo del Littorio
del Gruppo Universitario Fascista dell'Urbe 36 FABIO MARINO

Un accento di viva modernità al Circo Massimo
Relazioni tra artisti e architetti nella costruzione di immagine del regime 50 AURORA ROSCINI VITALI

"L'inflessibile dovere di salvar Leonardo". Gli architetti e l'arte moderna
come paradigma interpretativo per la mostra *Leonardesca* 1939 66 ORIETTA LANZARINI

Gio Ponti, Daria Guarnati e *Aria d'Italia*:
letterati, artisti e architetti sulle pagine di una rivista 86 CECILIA ROSTAGNI

Una relazione tra individui liberi: *Domus* 223-225, 1947 e il
rapporto arte-architettura secondo Ernesto Nathan Rogers 96 STEFANO SETTI

Arte, architettura e grafica 114 MATTEO IANNELLO
tra le pagine di *Zodiac* 1957-1973

L'incontro tra architettura e arte: 126 VERONICA FERRARI
Luigi Caccia Dominioni e Francesco Somaini

Spazi in spazi, opere in opere. 140 PAMELA BIANCHI
Affinità elettive del secondo dopoguerra italiano

Lettera ai soci

Saluti da Milano 154 FEDERICO BUCCI

Segnalazioni bibliografiche

Łukasz Stanek, 158 LUKA SKANSI
*Architecture in Global Socialism: Eastern Europe, West Africa and the
Middle East in the Cold War Area*, (Princeton NJ, Princeton University Press, 2019)

Micaela di Macco e Giuseppe Dardanella (a cura di), 164 GIULIA DE LUCIA
Fortuna del Barocco in Italia. Le grandi mostre del Novecento,
(Genova, Sagep Editoria, 2019)

Arturo Dazzi e Marcello Piacentini: un lungo sodalizio

MARIA STELLA DI TRAPANI

Università degli Studi di Palermo

⁽¹⁾ Sulla consistenza della Donazione Dazzi si veda: Anna Vittoria Laghi (a cura di), *Arturo Dazzi. Dipinti e sculture dalla Donazione Dazzi di Forte dei Marmi* (Ponte Buggianese, Maschietto editore, 2002), 13-21.

⁽²⁾ Questo studio muove le sue premesse dal volume di Anna Vittoria Laghi, *Arturo Dazzi sculture e pittore* (Pisa, Pacini Editore, 2012), soprattutto dai capitoli III "La scultura monumentale nel decennio (1918-1928). L'incontro e la collaborazione con Piacentini (1918-1932)", 39-56 e VII "Fra spiritualità e osservanza al regime (1936-1943)", 109-123, a cui si rimanda per una dettagliata e circostanziata disamina delle mutazioni espressive dell'opera di Dazzi.

⁽³⁾ Si veda: Manuel Barrese, "La Terza Mostra della Secessione romana (1915). Aperture all'architettura e l'allestimento «viennese» di Marcello Piacentini", in *Secessione romana. Temi e problemi*, a cura di Manuel Carrera, Jolanda Nigro Covre (Roma, Il Bagatto, 2013), 163-173.

⁽⁴⁾ Per un inquadramento di Piacentini si veda almeno: Mario Lupano, *Marcello Piacentini* (Bari, Laterza, 1991); Arianna Sara De Rose, *Marcello Piacentini: opere 1903-1926* (Modena, Franco Cosimo Panini, 1995); Giorgio Ciucci, Simonetta Lux, Franco Purini (a cura di), *Marcello Piacentini architetto 1881-1960*, atti del convegno, Roma, 16-17 dicembre 2010 (Roma, Gangemi, 2012); Paolo Nicoloso, *Marcello Piacentini. Architettura e potere: una biografia* (Udine, Gaspari editore, 2018).

⁽⁵⁾ Anna Vittoria Laghi (a cura di), *Arturo Dazzi 1881-1966. Roma, Carrara, Forte dei Marmi*, catalogo della mostra, Roma, Musei di Villa Torlonia, 16 ottobre 2016- 29 gennaio 2017 (Pietrasanta, Franche Tirature, 2016), 28.

⁽⁶⁾ Nicoloso, *Marcello Piacentini*, 13.

⁽⁷⁾ Rispetto al dibattito sui rapporti tra le arti e l'architettura si veda: Simonetta Lux, Ester Coen (a cura di), 1935: *gli artisti nell'università e la questione della pittura murale*, catalogo della mostra, Roma 28 giugno-31 ottobre 1985 (Roma, Multigrafica Editrice, 1985); Vittorio Fagone, Giovanna Ginex, Tulliola Sparagni (a cura di), *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, catalogo della mostra, Milano, Museo della Permanente, 16 ottobre 1999-3 gennaio 2000 (Milano, Mazzotta, 1999).

⁽⁸⁾ Giovanna De Lorenzi, "Sulla scultura monumentale di Arturo Dazzi fra il 1918 e il 1928", *Artista* (1993), 38-59: 44.

⁽⁹⁾ Laghi, *Arturo Dazzi 1881...*, 46.

⁽¹⁰⁾ Luigi Donato, *Il patrimonio artistico della Banca d'Italia tra Storia dell'Arte e Storia dell'Economia* (Genova, Eurosystema, 2016), 11.

Le prime collaborazioni

Nella collezione donata da Andreina Dazzi alla Galleria d'Arte Moderna di Forte dei Marmi⁽¹⁾, in seguito alla morte del marito e dopo la mancata acquisizione da parte del Comune di Carrara, ove l'artista era nato, si conserva un bozzetto in gesso raffigurante Arturo Dazzi e Marcello Piacentini. Il frammento riproduce un significativo dettaglio del grande fregio realizzato a decoro dell'Arco di Trionfo ai Caduti di Genova – opera progettata dall'architetto romano tra il 1924 ed il 1931 insieme a Dazzi, in seguito alla comune vittoria del concorso bandito nel 1923 dal comune ligure – e rappresenta lo spunto ideale per ripercorrere i rapporti intercorsi tra i due protagonisti della scena artistica e architettonica italiana della prima metà del XX secolo, già indagati da Anna Vittoria Laghi, focalizzando l'attenzione sulla relazione tra la scultura di Arturo Dazzi e l'architettura di Marcello Piacentini⁽²⁾ [Fig. 2.1].

Quando Piacentini, in occasione della Terza Mostra della Secessione romana⁽³⁾ del 1915 – per la quale aveva curato l'allestimento della sala della Scultura – incontrò Arturo Dazzi, componente della Giuria di ammissione delle opere ed espositore, l'architetto romano era già affermato nell'ambiente culturale e politico nazionale e internazionale⁽⁴⁾, a differenza dello scultore, a Roma fin dal 1901 in virtù della vittoria al concorso di Pensionato artistico provinciale⁽⁵⁾. Essendo accomunati da onorificenze e ruoli ufficiali – entrambi furono membri dell'Accademia di San Luca e della Reale Accademia d'Italia – e frequentando il medesimo milieu culturale (nonostante il successivo trasferimento di Dazzi, nel 1926, a Forte dei Marmi), tra i due si creò ben presto un solido legame, inquadrabile entro i rapporti di amicizia e collaborazione intrapresi da Piacentini con numerosi artisti nel corso della sua lunga e prolifica carriera allo scopo di raggiungere "un'unità tra le arti, sotto il coordinamento dell'architettura"⁽⁶⁾, nel solco del dibattito sviluppatosi negli anni Trenta e sfociato nella promulgazione della cosiddetta "legge del 2%"⁽⁷⁾ [Figg. 2.2 e 2.3].

The paper investigates the collaboration between an artist and an architect who were among the main protagonists of the Italian cultural scene of the first half of the twentieth century: Arturo Dazzi and Marcello Piacentini. Starting from the plaster model which portrays them together and that reproduces a detail of a monumental work conceived by both between 1924 and 1931, the *Arco ai Caduti* of Genoa, the analysis will briefly focus on the occasions when the two characters collaborated for the realization of monumental civil and religious works until the post-war period. This case is a significant example of the conception and debate about the relationship between the figurative arts and the architecture that animated the cultural climate of the 1930s. So the purpose of the study is to reflect on the importance of this partnership and its outcomes, to make them known and deepened beyond the historical and ideological conditionings related to the period of the fascist regime.



Nel 1919 Piacentini redasse la relazione che elogiava il bozzetto di Dazzi e ne decretava la vittoria al concorso per il Monumento al ferroviere di Roma⁽⁸⁾, ma le prime collaborazioni erano già avvenute in occasione della decorazione del Cinema Corso e della nuova sede della Banca d'Italia, entrambi a Roma. Per la volta del nuovo cinema, risalente al 1917, lo scultore realizzò quattro medaglioni raffiguranti la *Danza*, la *Commedia*, la *Tragedia* e la *Musica*⁽⁹⁾, mentre per il salone centrale della sede bancaria di piazza del Parlamento – progettata da Piacentini tra il 1914 ed il 1923 riprendendo gli etimi dell'architettura cinquecentesca – concepì una grande lunetta dal tema allegorico. Il bassorilievo raffigurante il *Trionfo della ricchezza e del benessere nazionale* (1922)⁽¹⁰⁾ presentava una composizione equilibrata e uno stile di impronta classica con influssi déco:

2.1

Arturo Dazzi, Marcello Piacentini e Arturo Dazzi, bozzetto in gesso per la decorazione dell'Arco ai Caduti di Genova, 1923-31
(Galleria d'Arte Moderna, Forte dei Marmi, Donazione Dazzi)

2.2

Ghitta Carell, Ritratto di Arturo Dazzi, 1930 ca.
(Collezione privata)

2.3

Ghitta Carell, Ritratto di Marcello Piacentini, 1930
(Collezione privata)



2.4
Marcello Piacentini [con Arturo Dazzi], Arco ai Caduti, Genova
1924-31
(Collezione privata)

⁽¹¹⁾ Laghi, *Arturo Dazzi scultore e pittore*, 55.

⁽¹²⁾ Sull'Arco di Genova si veda: Giuliano Forno, "La sistemazione della piazza della Vittoria", in *Genova, Il Novecento*, a cura di Giuseppe Marceraro (Genova, Sagep, 1986), 320-334; Silvia Barisione et. al., *Architetture in Liguria dagli anni Venti agli anni Cinquanta* (Milano, Editrice Abitare Segesta, 2004); Giorgio Rossini (a cura di), *Da Baroni a Piacentini. Immagini e memoria della Grande Guerra a Genova e in Liguria* (Milano, Skira, 2009).

⁽¹³⁾ Antonio Maraini, "L'Arco dei Caduti di Genova", *Bollettino d'Arte*, XXV (luglio 1931), 32-40: 32.

le numerose figure dagli ampi e rifiniti panneggi, colte di profilo o di spalle mentre offrono i frutti del proprio lavoro alla solida ed elegante figura femminile centrale – la banca – erano espressive e ben levigate, pur presentando corpi massicci e muscolosi dal sapore quasi michelangiolesco. Attualmente l'opera, rimossa negli anni Sessanta in seguito a una ristrutturazione degli spazi, è ospitata nell'ingresso della sede storica dell'Ufficio Italiano Cambi nella romana via Quattro Fontane⁽¹¹⁾.

La decorazione degli Archi di Genova e Bolzano

Mentre le opere appena menzionate erano state apposte in un momento successivo rispetto alla progettazione degli edifici, nel caso dell'Arco ai Caduti di Genova⁽¹²⁾ [Fig. 2.4] la concezione degli aspetti architettonici e di quelli artistici avvenne in modo unitario e complementare. Il progetto vincente, presentato congiuntamente da Piacentini e Dazzi al Concorso del 1923, era contraddistinto dal motto "Beatissimi voi", un rimando alla lirica leopardiana *All'Italia* (1818) in memoria dei giovani caduti per la patria. La forma del monumento celebrativo – un arco – e la destinazione dell'area ove sarebbe dovuto sorgere, ossia la zona del torrente Bisagno, erano stati stabiliti dal bando.

Analizzando l'opera alla luce del giudizio espresso nel 1931 sul *Bollettino d'Arte* da Antonio Maraini, è possibile comprenderne la ricezione ufficiale e gli aspetti maggiormente legati alla retorica ed all'estetica del tempo, considerando l'influenza dello scultore e critico d'arte – dal 1927 segretario della Biennale di Venezia e dal 1932 segretario del Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti – rispetto alla vita culturale e politica del Paese. Sebbene si tratti di un'opinione parziale e necessariamente condizionata dalle dinamiche di potere, alcune notazioni risultano pienamente condivisibili: le pagine parlano di una perfetta connessione tra l'architettura e la scultura e della continuità con la tradizione, evidenziata da "tutte le magnifiche ridondanze che la ricchezza della decorazione scolpita, dei colonnati, della statuaria" aggiungevano "alle membrature architettoniche sottolineate da robuste incorniciature", producendo l'effetto di riecheggiare "la sonorità eroica e trionfale che è propria di tutti e particolarmente dei più maturi dell'età imperiale avanzata"⁽¹³⁾.

Dal punto di vista architettonico, infatti, il monumento – in travertino e in marmo di Carrara – riprendeva l'impianto tradizionale dell'arco di trionfo, essendo costituito da tre forni (i laterali caratterizzati da aperture strette e lunghe), da quattro colonne di ordine dorico per lato, sopraelevate da plinti e addossate ai lati delle aperture, da un'ampia trabeazione e da un attico. Il modello risultava, tuttavia, semplificato, poiché la struttura prevedeva un impianto compatto –

definito da Mario Lupano, nella prima importante monografia sull'architetto, un "poderoso macigno su una selva di colonne"⁽¹⁴⁾ – valorizzato principalmente dalle decorazioni, dall'apertura centrale e dalla posizione predominante rispetto al contesto della piazza. Mentre gli antichi archi celebravano le vittorie degli imperatori, l'Arco di Genova fu concepito in memoria dei caduti della Grande Guerra, come riportato dalle dediche sui fastigi del lato nord e sud e dalle decorazioni delle trabeazioni, ove si alternavano movimento e stasi, ovvero concitate scene di battaglia ed altre di serena e lirica contemplazione della natura⁽¹⁵⁾. Nei due fregi continui sovrapposti, lunghi oltre cento metri, si affastellavano uomini, animali, armi e strumenti di guerra in modo realistico, sintetico e dettagliato, essendovi effigiati i diversi corpi italiani (alpini, mitraglieri, aviatori, genio pontieri, ecc.), alcuni episodi significativi quali le battaglie dell'Isonzo e del Piave⁽¹⁶⁾ e altri momenti come la Messa al campo; in corrispondenza delle colonne si trovavano, inoltre, alcune colossali statue a tutt'orlo raffiguranti le *Fami*. Le sculture di Dazzi, realizzate a partire dal 1927 a Forte dei Marmi, prediligendo un linguaggio descrittivo, rapido, scarno e sintetico (distante da quello della lunetta romana) ma senza rinnegare la vena naturalistica⁽¹⁷⁾, erano predominanti rispetto alle decorazioni di Giovanni Prini (i lunettoni all'interno dell'arco, le *Vittorie* e il *San Giorgio* nella cripta) e di Edoardo De Albertis (il *Crocifisso* in bronzo all'interno della cripta). Il composito apparato decorativo completava, dunque, la struttura architettonica esaltandone la simbologia, l'espressività e il valore rappresentativo, solenne e memoriale: la compenetrazione tra il lavoro dell'architetto e quello dell'artista era totale. Pertanto, la presenza dei due artefici all'estremità destra del fregio inferiore del fronte est⁽¹⁸⁾ (ovvero il dettaglio riportato dal bozzetto in gesso) oltrepassava la pura funzione auto-celebrativa – pratica frequente sin dall'alto Medioevo – incarnando il simbolo della reciproca stima e fiducia intercorrente tra i due, posti sullo stesso piano. Si trattava, insomma, di una dichiarazione dello stretto rapporto di amicizia e di autentica collaborazione tra Piacentini e Dazzi, nonostante la concezione dell'architetto prevedesse una sorta di "gerarchia" e considerasse l'intervento artistico quale completamento della composizione architettonica. Probabilmente Dazzi conservò proprio tale bozzetto, nel quale si era ritratto in atto di ricevere il modello dalle mani di Piacentini al fine di completarlo, concependolo autonomamente l'apparato decorativo, in ricordo del riuscito sodalizio.

Se il gesso di Forte dei Marmi attesta il momento di massima collaborazione tra i due, la solidità del legame intercorso è testimoniata dal moltiplicarsi delle occasioni di cooperazione negli anni immediatamente successivi. In questi

⁽¹⁴⁾ Lupano, *Marcello Piacentini*, 71.

⁽¹⁵⁾ In relazione a tale aspetto si veda: Nicola Corradini, "Note biografiche", in *Arturo Dazzi. Il monumento a Guglielmo Marconi* (Carrara, Cassa di Risparmio di Carrara, 1959), 1-4: 3; Laghi, *Arturo Dazzi 1881...*, 51-53.

⁽¹⁶⁾ Guglielmo Matthiae, *Dazzi* (Roma, Fratelli Palombi Editori, 1979), 29, 143.

⁽¹⁷⁾ In relazione a tale aspetto si veda: Brigida Mascitti, "Nuovi contributi sullo scultore Arturo Dazzi. La poetica intimista e animalista", *Ricerche di storia dell'arte*, 3 (settembre-dicembre 2014), 72-82: 75.

⁽¹⁸⁾ Laghi, *Arturo Dazzi 1881...*, 56.

casi, tuttavia, il ruolo predominante spettò sempre a Piacentini, che concepì integralmente gli aspetti architettonici e decorativi dei suoi progetti, coinvolgendo solo in seguito Dazzi o gli altri artisti appartenenti alla sua cerchia di amicizie. Se negli anni Venti la scelta avveniva prevalentemente tra le fila della Secessione romana, in seguito l'architetto predilesse l'ambiente del Novecento di Margherita Sarfatti e in particolare alcuni artisti, come Mario Sironi e Arturo Martini, ritenuti maggiormente rappresentativi di una sintesi tra tradizione e modernità che lo stesso Piacentini perseguiva.

L'architetto, dunque, sosteneva il primato dell'architettura ma era consapevole della necessità di collaborazione con le arti. Nella relazione presentata al Convegno Volta sui *Rapporti dell'architettura con le arti figurative*, da lui organizzato nel 1936, l'Accademico d'Italia si esprimeva in favore della pittura e della decorazione a sostegno dell'architettura, affermando:

“si è allora in questi tempi iniziato un movimento tendente a dare alla pittura tutto un nuovo indirizzo, o meglio di riportare la pittura alla sua grande funzione di sostenitrice e integratrice dell'architettura. [...] Ecco dunque la nuova fede: ritorno della pittura alla monumentalità classica, al suo compito di illustrare, di illuminare l'interno degli edifici. [...] Questa architettura monumentale esige l'aiuto – per non rimanere sterile – della pittura: soltanto con questa integrazione possiamo pensare al ritorno delle grandi opere”⁽¹⁹⁾.

⁽¹⁹⁾ Marcello Piacentini, “Le tendenze dell'architettura razionalista in rapporto all'ausilio delle arti figurative”, in *Convegno di arti: 25-31 ottobre 1936. Tema: Rapporti dell'architettura con le arti figurative*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 25-31 ottobre 1936 (Roma, Reale Accademia d'Italia, 1937), 99. La relazione fu letta da Romanelli poiché Piacentini non partecipò al Convegno per motivi di salute.

⁽²⁰⁾ Marcello Piacentini, “La legge per gli artisti”, *Primato*, III, 11 (1 giugno 1942), 209-210.

⁽²¹⁾ Sull'Arco di Bolzano si veda: Vincenzo Cali, “Il Monumento alla Vittoria di Bolzano. Un caso di continuità fra fascismo e post-fascismo”, in *La Grande Guerra. Esperienze, memoria, immagini*, a cura di Diego Leoni, Camillo Zadra (Bologna, Il Mulino, 1986), 663-670; Ugo Soragni, Enrico Guidoni, *Il Monumento alla vittoria di Bolzano: architettura e scultura per la città italiana, 1926-1938* (Vicenza, Neri Pozza, 1993); Nerio de Carlo, Hartmuth Staffler, *Il monumento del regime* (Egna, Effekt! Buch, 2010).

⁽²²⁾ Lupano, Marcello Piacentini, 70.

Il concetto veniva ribadito anche alcuni anni dopo, a proposito della nuova legge del 2%: sulle pagine della rivista *Primato*, ad esempio, rimarcando il suo costante coinvolgimento degli artisti l'architetto citava quasi tutti i casi qui trattati, in serrata cronologia, ovvero il Palazzo della Banca d'Italia (1914-23), il Palazzo di Giustizia di Messina (1923-28), l'Arco di Genova (1923-31) e quello di Bolzano (1926-28), la piazza della Vittoria di Brescia (1928-32), la Casa Madre dei Mutilati di Roma (1924-28, 1934-36) e il Palazzo di Giustizia di Milano (1931-41), all'interno del quale, teneva a sottolineare, figuravano “ben 140 opere d'arte, eseguite dai maggiori scultori e pittori d'Italia, quasi mostra permanente di arte contemporanea”⁽²⁰⁾.

L'Arco della Vittoria di Bolzano⁽²¹⁾ [Fig. 2.5] – assimilabile tipologicamente all'Arco di Genova, in quanto entrambi incarnavano la nuova sacralità laica celebrata, a partire dal primo dopoguerra, attraverso la riproposizione di “tipologie della romanità con accentuazioni arcaiche” caricate “a dismisura di aura eroica”⁽²²⁾, come evidenziato da Lupano – fu progettato nel 1926, in sostituzione



di quello eretto dall'impero asburgico nel 1917 dopo la battaglia di Caporetto, e inaugurato appena due anni dopo, nel 1928. Mentre a Genova si procedette tramite concorso, in questo caso la commissione fu affidata direttamente a Piacentini, che concepì il complesso lasciando meno spazio alla decorazione. Come aveva notato già all'epoca Maraini, nell'articolo citato in precedenza, rispetto al monumento genovese quello di Bolzano era caratterizzato da "una concisione espressiva" che traduceva "i dati della tradizione in una sintesi nuova [...] per arrivare a trar partito unicamente dalla strutturalità delle masse"⁽²³⁾. Dal punto di vista strutturale il monumento era costituito da un compatto blocco squadrato, con un'unica apertura centrale, non ad arco, completato da colonne scanalate raffiguranti dei fasci littori di ordine gigante. Dal punto di vista artistico, invece, al ricco apparato decorativo genovese vennero preferiti interventi circoscritti ma altamente simbolici, ad opera di diversi artisti coordinati da Piacentini, oltre a delle grandi nicchie vuote su tre ordini ai lati dell'apertura e sui lati brevi del monumento: Pietro Canonica realizzò i tre medaglioni posti sulla facciata occidentale, la *Nuova Italia*, l'*Aria* e il *Fuoco*; Adolfo Wildt scolpì i tre busti di Cesare Battisti, Fabio Filzi e Damiano Chiesa, posti all'interno dell'arco; Libero Andreotti concepì un possente *Cristo Redentore* bronzeo dal richiamo pierfrancescano (il cui modello entrò a far parte della collezione di Piacentini), anch'esso posto all'interno; Giovanni Prini fu chiamato a realizzare soltanto otto piccole teste di soldati elmati poste simmetricamente in corrispondenza delle nicchie; Dazzi, infine, realizzò la grande *Vittoria Sagittaria* sul frontone orientale⁽²⁴⁾. Nonostante i molteplici interventi artistici, l'opera di Dazzi si imponeva rispetto alle altre, in virtù della posizione predominante e del suo valore emblematico: la *Vittoria* occupava, infatti, il centro della facciata principale e la sua figura riassumeva il significato dell'intero complesso architettonico. Rispetto alle *Vittorie* (che si ergevano orizzontalmente in volo reggendo un pugnale) realizzate negli stessi anni da Prini per la cripta dell'Arco di Genova, tale scultura presentava un maggior grado di solennità poiché, sebbene i riferimenti alla statuaria classica fossero palesi in entrambi i casi, l'altorilievo di Bolzano era caratterizzato da un'espressività e da una sintesi formale che rendeva il soggetto maggiormente plastico e dinamico, anche per via della scelta iconografica dell'artista. La *Vittoria* era, infatti, colta nel momento immediatamente precedente il lancio di una freccia (invisibile) con l'arco teso, ma lo sforzo fisico e lo squilibrio della posa precaria erano controbilanciati dallo sguardo fiero, attento e concentrato e, soprattutto, dalle grandi ali orizzontali – che esprimevano compiutamente un senso di fermezza e solidità – e dall'elaborato panneggio mosso dal vento, che inquadrava ed esaltava l'atletico corpo creando

⁽²³⁾ Maraini, "L'Arco dei Caduti...", 32.

⁽²⁴⁾ Laghi, *Arturo Dazzi 1881...*, 40.

uno stretto legame con la superficie sulla quale i piedi poggiavano appena. All'astratto decorativismo antichizzante di Prini si sostituiva, quindi, una figura fiera, giovane, forte e vitale, perfetta per incarnare i valori legati alla vittoria ed alla nuova patria di appartenenza.

La statuaria per gli interni monumentali del Palazzo di Giustizia di Messina e della Casa Madre dei Mutilati di Roma

I medesimi attributi psicologici e fisici – fierezza, fermezza morale, integrità e solidità – caratterizzano altre due sculture realizzate da Arturo Dazzi a completamento di architetture piacentiniane degli stessi anni: il Palazzo di Giustizia di Messina e la Casa Madre dei Mutilati di Roma, ovvero “le migliori prove di una ricerca [...] verso un linguaggio austero e massivo, che si giova(va) anche del concorso di numerosi artisti per qualificare i partiti decorativi”⁽²⁵⁾, come sottolineato da Lupano. Il primo caso è la statua della *Giustizia*⁽²⁶⁾ (1928) posta all'interno del Tribunale di Messina, progettato a più riprese da Piacentini a partire dal 1912 ma inaugurato solo nel 1928⁽²⁷⁾. Per decorare l'edificio monumentale – dapprima concepito secondo un gusto tardo-eclettico e in seguito depurato dalle eccessive decorazioni e votato all'ideale classico della terra che lo ospitava, in richiamo al passato greco riletto in chiave contemporanea – l'architetto romano si avvale della collaborazione di diversi artisti. Per gli esterni furono coinvolti Ercole Drei, Giovanni Prini, Antonio Cloza, Eleuterio Riccardi, Antonio Bonfiglio e Bernardo Morelletti, mentre per gli interni l'architetto si rivolse ai pittori locali Daniele Schmiedt e Adolfo Romano per la decorazione dei soffitti, ad Alfredo Biagini per alcune allegorie in terracotta su fondo nero e a Dazzi per la suddetta scultura bronzea, posta a coronamento del portale dell'Aula della Corte d'Assise, che si trovava in fondo al vestibolo, ai piedi di due monumentali rampe di scale. La collocazione della statua, inquadrata entro una nicchia in marmo grigio di Billiemi – il medesimo materiale del portale – conferiva al complesso un'aura di severa e atemporale sacralità, ricreando un effetto paragonabile a quello dell'interno di una chiesa in prossimità di una ricca cappella. La *Giustizia*, in posizione frontale, era assisa in trono e pertanto ricordava un'antica divinità pagana o una maestà medievale; in virtù della compostezza formale e dell'estrema immobilità, l'opera esprimeva pienamente i valori simbolici tipici della figura, richiamati anche da attributi quali il rotolo della legge e la lancia, nonché dal tono cupo e solenne conferito dalla scelta cromatica e materica. Nonostante l'intervento circoscritto a un singolo elemento, anche in questa occasione è dunque possibile notare una piena integrazione tra il linguaggio scultoreo dell'artista e quello dell'architetto.

⁽²⁵⁾ Mario Lupano, “Piacentini, Marcello (1881-1960). Note biografiche”, in *Guida agli archivi di architetti e ingegneri del Novecento in Toscana*, a cura di Cecilia Ghelli e Elisabetta Insabato (Firenze, Edifir, 2003), 283.

⁽²⁶⁾ Laghi, *Arturo Dazzi scultore...*, 50.

⁽²⁷⁾ Sul Palazzo di Giustizia di Messina si veda: N.d.R., “Il Palazzo di Giustizia di Messina dell'arch. Marcello Piacentini”, *Architettura e Arti Decorative*, VIII (aprile 1929), 352-371; Mario Pisani, *Architetture di Marcello Piacentini: le opere maestre* (Roma, Clear, 2004), 50-54; Francesca Paolino, *Dal monumentale al razionale. Due opere di Marcello Piacentini a Messina e Reggio Calabria* (Reggio Calabria, Laruffa, 1984); Raimondo Mercadante, *Messina dopo il terremoto del 1908. La ricostruzione dal piano Borzi agli interventi fascisti* (Palermo, Caracol, 2009), 183-189.

2.6
 Marcello Piacentini, Casa Madre dei Mutilati, primo nucleo,
 Roma 1925-28: vista dell'atrio con il *San Sebastiano*
 di Arturo Dazzi
 (Collezione privata)



Il secondo caso consiste in un'opera realizzata nello stesso decennio e comparabile alla precedente per la solennità, l'immobilismo e la complementarietà rispetto ad un'architettura d'interni: il *San Sebastiano* (1928) [Fig. 2.6] posto all'interno della Casa Madre dei Mutilati⁽²⁸⁾ di Roma, edificata tra il 1925 ed il 1928 per volere di Carlo Delcroix, Presidente dell'Associazione Nazionale dei Mutilati e Invalidi di Guerra, e ampliata, su progetto dello stesso architetto, nel 1936. L'edificio, dalle linee spoglie, severe e richiamanti, anche nella scelta dei materiali (mattone e travertino), un'antica fortezza (come il vicino Castel Sant'Angelo), in linea con la concezione piacentiniana sul rapporto tra le arti e l'architettura, prevedeva una decorazione "scrupolosamente architettonica e costruttiva, cioè essenziale e senza alcuna finzione di materia"⁽²⁹⁾, come notato all'epoca sulle pagine di *Architettura e Arti Decorative*. L'esterno era decorato da due angeli bronzei portabandiera e dalle teste di soldati (simili a quelle presenti sull'Arco di Bolzano) di Prini, autore, altresì, del grande portale bronzeo di accesso alla sala delle Adunate, posto all'altezza dell'innesco delle rampe dello scalone monumentale e raffigurante gli episodi salienti della guerra. Inoltre erano presenti alcune erme di martiri realizzate da Adolfo Wildt, Federigo Papi ed Ettore Colla, degli affreschi di Antonio Giuseppe Santagata e Ubaldo Oppi. A coronamento del portale di Prini, allo stesso modo della statua della *Giustizia* rispetto al portale dell'aula della Corte d'Assise a Messina, si trovava il *San Sebastiano* marmoreo di Dazzi entro una nicchia, solenne, candido – per la lucentezza del marmo bianco e per le fattezze del giovane, dal fisico asciutto, dai

⁽²⁸⁾ Sulla Casa Madre dei Mutilati si veda: Lupano, *Marcello Piacentini*, 71; Rosanna Barbiellini, *La Casa Madre dei Mutilati di guerra* (Roma, Editalia, 1993); Nicoloso, *Marcello Piacentini...*, 104-106.

⁽²⁹⁾ N.d.R., "La Casa Madre dei Mutilati in Roma dell'arch. Marcello Piacentini", *Architettura e Arti Decorative*, X (giugno 1929), 433-458: 442.



2.7

Arturo Dazzi, *Era Fascista [Il Bigio]*, 1932: collocato in piazza della Vittoria a Brescia sullo sfondo della torre INA di Marcello Piacentini (Collezione privata)

muscoli tesi ma, al contempo, dalla posa languida – e maestoso, grave: ritratto nel momento del martirio, il santo presentava lo sguardo soave rivolto verso il basso e fieramente pronto ad affrontare il proprio destino, il torso eretto, un braccio all'indietro e l'altro, alzato verso l'alto, tronco, a dispetto della consueta iconografia ma in richiamo alla mutilazione. Sebbene ancora una volta coinvolto in un singolo intervento, il contributo dello scultore carrarese fu altamente significativo poiché l'effigie del martire, posta in una posizione predominante, esprimeva simbolicamente un tema celebrativo al contempo religioso e civile, costituendo il modello esemplare nel quale l'intera categoria per la quale era stato eretto il monumento, quella degli invalidi e dei mutilati di guerra, si sarebbe potuta riconoscere.

Il colosso di piazza della Vittoria a Brescia e il mausoleo di Cadorna

Tra le opere successive, emerse dalla collaborazione fra Dazzi e Piacentini, si distingue *L'Era fascista* (1932), il cosiddetto "Bigio" di piazza della Vittoria a Brescia⁽³⁰⁾, riconducibile al *San Sebastiano* per materiale e fattezze nonostante le differenti dimensioni e la collocazione all'aperto [Fig. 2.7]. L'intervento urbanistico progettato dall'architetto romano tra il 1927 ed il 1932 prevedeva il palazzo delle Poste, la torre dell'Istituto Nazionale Assicurazioni (INA) decorata da bassorilievi in terracotta di Arturo Martini e di Vittorio Saltelli, la torre della Rivoluzione con l'altorilievo di Romano Romanelli raffigurante il *Duce a cavallo* (1932), al di sotto della quale era posto l'arengario in porfido con pannelli

⁽³⁰⁾ Su Piazza della Vittoria si veda: Renato Pacini, "La sistemazione del centro di Brescia dell'arch. Marcello Piacentini", *Architettura*, XII (dicembre 1932), 649-674; Lupano, *Marcello Piacentini*, 81-85; Massimo Tedeschi (a cura di), *Piazza Vittoria a Brescia: un caso italiano: arte, architettura e politica a confronto in uno spazio urbano controverso* (Brescia, Edizioni AAB, 2018).

2.8
 Marcello Piacentini, Mausoleo di Luigi Cadorna, Pallanza
 1929-32: sculture di Arturo Dazzi, Giovanni Prini e Attilio Selva
 (Archivi Arti Applicate Italiane del XX secolo, Roma,
 Fondo Prini)



istoriati da Antonio Maraini, altri edifici di rappresentanza (tra i quali la Cassa Nazionale delle Assicurazioni Sociali e la Banca Commerciale) e la fontana sulla quale si ergeva, appunto, la statua di Dazzi raffigurante l'*Era Fascista*. La scultura doveva adattarsi alla fontana disegnata da Piacentini, che inizialmente vi aveva immaginato una riproduzione della Vittoria alata, una scultura bronzea del I secolo rinvenuta a Brescia nel 1826⁽³¹⁾, ma che successivamente aveva optato per una soluzione che non tradisse il clima di modernità e che esprimesse simbolicamente l'eroismo e la forza della rivoluzione fascista. Malgrado le proporzioni colossali e l'indiscutibile possanza – accresciuta da un'espressione vigorosa nonché dal pugno destro chiuso, dalla mano sinistra posta sul fianco, in segno di riposo e riflessione, e dalla fissità dello sguardo – l'opera era caratterizzata da un linguaggio asciutto, sintetico e delicato e da un accenno di movimento suggerito dalla postura. Sebbene in seguito alla caduta del regime si sia aperto un lungo dibattito sul futuro della piazza e della scultura (simbolo del Fascismo o più semplicemente di un giovane atletico o "dell'uomo

⁽³¹⁾ Franco Robecchi, *Brescia e il colosso di Arturo Dazzi. Nascita, caduta e riabilitazione della statua politicamente scorretta di Piazza della Vittoria* (Roccafranca, Brescia, Massetti Rodella Editore, 2008), 19.

qualunque", come fu ribattezzata⁽³²⁾), dopo un attentato esplosivo del 1945 che ne danneggiò parte di un braccio e di una gamba, la statua venne rimossa e collocata in un magazzino, ove si trova tuttora. Al di là delle polemiche e dei possibili rimandi ideologici, occorre notare come il colosso – ben inserito nel contesto della piazza poiché inquadrato dalla torre piacentiniana alle sue spalle ed equilibrato rispetto alla fontana che, oltre a fungere da basamento, ne accentuava lo slancio verticale – esprimesse pienamente il connubio tra l'arte e l'architettura monumentale del Ventennio.

Al 1932 risale anche il mausoleo di Luigi Cadorna [Fig. 2.8] a Pallanza, caratterizzato da un tronco di piramide rivestito in serizzo alla base del quale si trovavano il sarcofago in porfido del generale, accessibile tramite le aperture e le quattro rampe di scale, e un *Crocifisso* di Romano Romanelli. L'identità e la forza comunicativa del monumento erano, tuttavia, legate alla presenza di dodici sculture monumentali più che alla struttura architettonica piacentiniana. Dazzi realizzò tre statue – *Lanciabombe*, *Vedetta alpina* e *Ardito* [Fig. 2.9] – mentre le rimanenti furono concepite da Giovanni Prini, ancora una volta coinvolto da Piacentini, e da Attilio Selva⁽³³⁾. Nonostante le diverse mani, le sculture raffiguranti le tipologie dei soldati italiani davano luogo ad una composizione omogenea, in quanto erano accomunate dal tono solenne, severo e raccolto e dall'espressione composta della forza e del sacrificio.

La svolta degli anni Trenta

Sebbene ripercorrendo le occasioni di collaborazione tra Arturo Dazzi e Marcello Piacentini si noti una certa continuità e un rapporto mai del tutto interrotto fino agli anni Cinquanta, è necessario evidenziare come, nel tempo, tale legame abbia subito un mutamento e come il ricorso allo scultore da parte dell'architetto sia divenuto più circoscritto, parallelamente a un cambiamento di gusto di Piacentini e alla conseguente preferenza accordata ad altri artisti. In particolare, come anticipato, a partire dagli anni Trenta Mario Sironi e Arturo Martini divennero i principali artefici delle opere legate alle architetture piacentiniane. Più che una scelta di convenienza, come è stato più volte sostenuto, il ricorso ai due artisti, spesso problematico e foriero di forti critiche da parte del fronte più retrivo del dibattito artistico, pare leggibile in parallelo al mutamento del linguaggio di Piacentini. Sironi e Martini praticano un equilibrio virtuoso tra le memorie dell'antico e una vena espressiva sensibilizzata dalle avanguardie in una maniera più sintetica e manifesta di Dazzi; Piacentini tenta di declinare lo stesso virtuoso connubio nella sua architettura, tesa ad assurgere a modello



2.9
Arturo Dazzi, scultura per il Mausoleo di Luigi Cadorna a
Pallanza, 1932
(Collezione privata)

⁽³²⁾ Ivi, 63.

⁽³³⁾ Laghi, *Arturo Dazzi 1881...*, 119.

⁽³⁴⁾ Cfr. Roberto Dulio, «Potremmo fare, uniti, una grande cosa». Piacentini e Sironi», in *Mario Sironi 1885-1961*, a cura di Elena Pontiggia, catalogo della mostra, Roma, Complesso del Vittoriano, 4 ottobre 2014-8 febbraio 2015 (Milano, Skira, 2014), 81-89. Sul rapporto tra Piacentini e gli artisti cfr. anche Antonella Greco, «Piacentini e gli artisti», in Ciucci, Lux, Purini, *Marcello Piacentini architetto*, 39-51.

⁽³⁵⁾ Sulla Città Universitaria di Roma si veda: Enrico Guidoni, Marina Regni Sennato (a cura di), *1935/1985. La "Sapienza" nella Città Universitaria*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo del Rettorato, giugno-novembre 1985 (Roma, Bonsignori, 1985); Lupano, *Marcello Piacentini*, 87-91, 185; Giorgio Ciucci, «Marcello Piacentini, Roma e la Città Universitaria», in *Marcello Piacentini architetto 1881-1960*, 217-239; Fabrizio Di Marco, «La città universitaria di Roma. Dal piano aperto di Gustavo Giovannoni alla «piccola città raccolta» di Marcello Piacentini», in *Architettura universitaria. Ciudades patrimonio mundial*, a cura di Javier Rivera Blanco, atti del convegno, Madrid 1-3 ottobre 2015 (Madrid, Universidad Alcalá de Henares, 2016).

⁽³⁶⁾ Per approfondire la vicenda si veda: Coen, Lux, 1935. *Gli artisti nell'Università*, e Andrea Sironi (a cura di), *Sironi. La grande decorazione* (Milano, Electa, 2004).

⁽³⁷⁾ Per approfondire tali aspetti si veda: Franco Purini, «Geometrie della Sapienza», in *Marcello Piacentini architetto 1881-1960*, 241-255.

⁽³⁸⁾ Marcello Piacentini, «Metodi e caratteristiche», *Architettura*, XIV (1935), numero speciale, *La Città Universitaria di Roma*, 2-8: 6.

⁽³⁹⁾ Simonetta 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 1881-1960*, 257-293: 268.

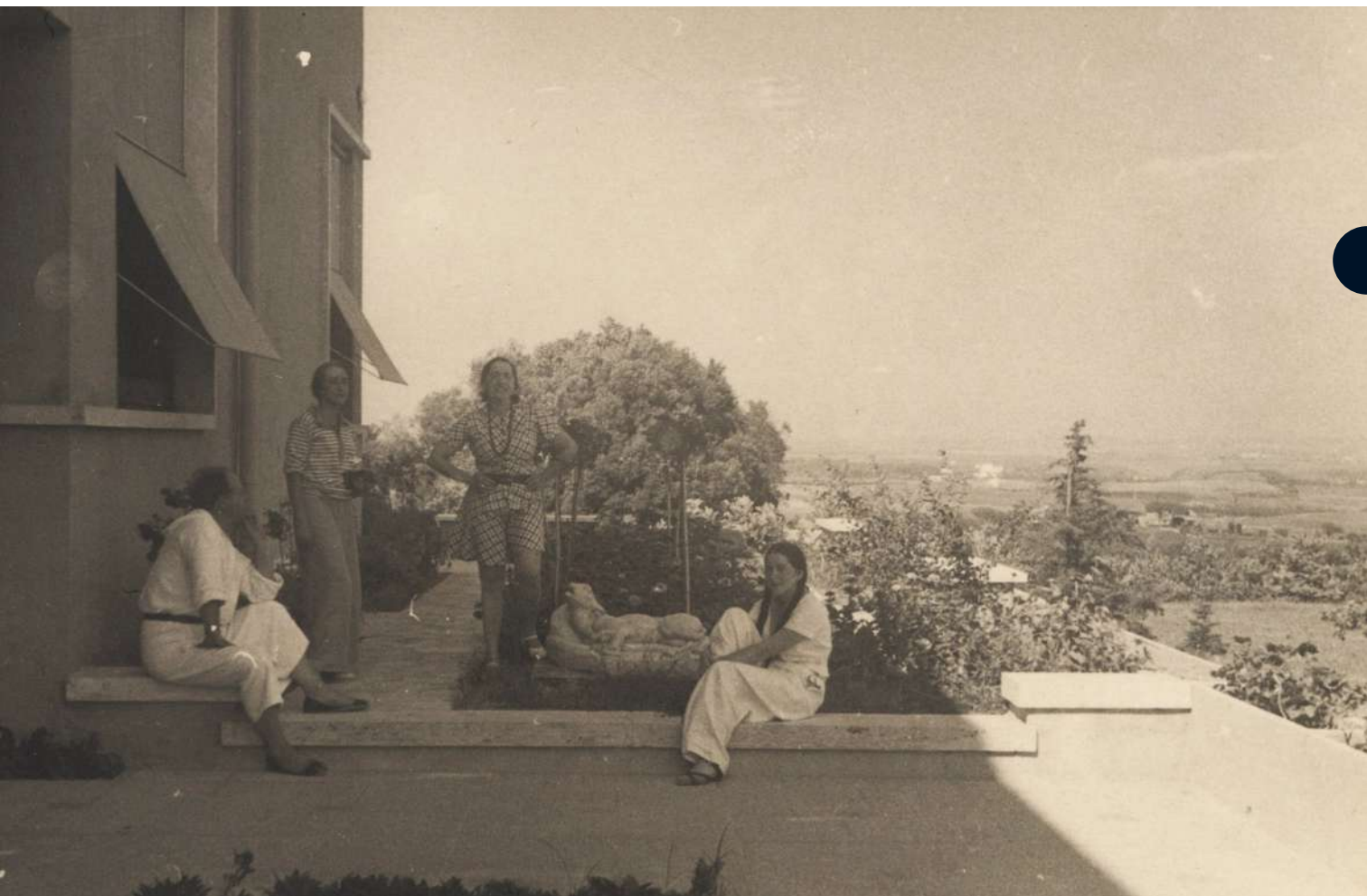
⁽⁴⁰⁾ Cipriano Efisio Oppo, «Architetture della Città Universitaria», *La Tribuna*, 9 novembre 1935, 3.

⁽⁴¹⁾ Manuel Barrese, «Marcello Piacentini promotore di artisti e collezionista», *Ricerche di storia dell'arte*, 3 (settembre-dicembre 2014), 83-94: 90.

⁽⁴²⁾ Un caso significativo a riprova del mutamento di gusto e di strategia da parte di Piacentini, sottolineato da Roberto Dulio a partire dalle testimonianze fotografiche esistenti, è la sostituzione di un'opera di Silvio Pucci, *La salitella* (1928), posta in una posizione centrale e di rappresentanza della villa, con *La Famiglia* (1929) di Sironi, artista del quale l'architetto possedeva, altresì, i cartoni preparatori (1931-32) per la vetrata del Ministero delle Corporazioni. Si veda: Roberto Dulio, *Marcello Piacentini e la villa Quota 110*, conferenza in occasione della mostra *Una dolce vita? Dal Liberty al design italiano. 1900-1940*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 10 dicembre 2015. www.academia.edu/34673613/Marcello_Piacentini_e_la_villa_Quota_110_?source=swp_share (ultimo accesso: 28 ottobre 2020). Per approfondire il rapporto tra Piacentini e Sironi si veda inoltre: Dulio, «Potremmo fare, uniti, una grande cosa». Piacentini e Sironi», 81-89.

per gli interventi urbani di cui si sta apprestando a essere regista⁽³⁴⁾. A riprova di tale mutamento basti considerare il caso della Città Universitaria di Roma, edificata tra il 1932 ed il 1935 e coordinata, per incarico diretto del Duce, da Piacentini, che scelse personalmente gli architetti e gli artisti da coinvolgere nell'impresa⁽³⁵⁾ – tra i quali non risultava Dazzi – e che progettò il Rettorato, al quale le opere di Martini e Sironi erano strettamente connesse⁽³⁶⁾. La grande *Minerva* (1934-35) di Martini era, infatti, posta al centro dell'asse principale che dai propilei conduceva all'edificio, affiancato dai due corpi di fabbrica complementari, e ne costituiva il cardine in grado di garantire ordine e simmetria all'intero complesso⁽³⁷⁾, oltre ad esprimere i valori fondanti l'Università – rievocando le virtù della dea e la cultura classica – e manifestare la visione quasi religiosa del piano, fondato su una «pianta basilicale a transetto»⁽³⁸⁾. L'affresco *L'Italia tra le Arti e le Scienze* (1935) di Sironi, invece, dominava l'aula Magna posta all'interno del Rettorato e per il soggetto ufficiale intriso al contempo di universalismo e di rimandi all'attualità nonché, come notato da Simonetta Lux, per la resa sintetica ed espressionista «delle figure, dalle quali si indovinano elementi attualizzati da codici antichi monumentali: gesto fermato, panneggi accennati, come nell'arte bizantina o classica o rinascimentale»⁽³⁹⁾, insieme all'opera di Martini rappresentava una potente dichiarazione visuale della cultura del tempo e dei rapporti fra l'arte e la committenza politica. Se il pregio delle opere era riconosciuto all'epoca – l'influente Cipriano Efisio Oppo, critico e Segretario della Quadriennale di Roma, a pochi mesi dall'inaugurazione affermò che «con la Minerva del Martini, posta sul fronte del Palazzo del Rettorato, e questo affresco del Sironi, l'architetto Piacentini s'è scelto due pezzi di valore per il suo edificio»⁽⁴⁰⁾ – l'assoluta qualità artistica e l'efficacia comunicativa degli interventi risultano ancor oggi innegabili.

Il «cambio di rotta» di Piacentini nella scelta dei collaboratori è intuibile anche analizzando la sua personale collezione d'arte, custodita presso la villa alla Camilluccia a Roma, progettata tra il 1930 e il 1932. Se la raccolta era costituita principalmente da opere degli artisti con i quali l'architetto aveva collaborato – spesso si trattava dei bozzetti preparatori, come quello del bronzo della *Minerva* (1934) per La Sapienza di Roma e lo studio per la *Giustizia Corporativa* (1937) del Palazzo di Giustizia di Milano, entrambi di Martini, o il *Cristo benediciente* (1927-28) di Andreotti per l'Arco di Bolzano⁽⁴¹⁾ – anche la collocazione in rapporto all'importanza degli ambienti e l'avvicinarsi delle stesse nel corso degli anni costituiscono la concreta testimonianza del mutamento di gusto personale e delle scelte operate da Piacentini nel privato e, di rimando, rispetto alla decorazione dei propri cantieri⁽⁴²⁾.



La collezione, però, comprendeva almeno un'opera di Dazzi: si tratta di una versione del *Capriolo morente* (1930), come dimostrato da varie fotografie dell'epoca nelle quali la si nota nel giardino della residenza alla Camilluccia [Fig. 2.10], attorniata dall'architetto, dalla figlia Sofia, dalla moglie Matilde e da un'altra figura femminile⁽⁴³⁾. La scultura, dalla grande fortuna critica, era nota a Piacentini sin dal 1930, quando era stata esposta alla Prima Mostra Nazionale dell'Animale nell'Arte, organizzata da Alfredo Biagini – altro scultore *animalista* appartenente alla cerchia della Secessione romana e membro del Direttorio del Sindacato Laziale degli Artisti⁽⁴⁴⁾ – presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma, al fine di valorizzare tale genere. L'architetto, che aveva da poco restaurato alcune sale del palazzo, faceva parte del Comitato generale e del Comitato ordinatore⁽⁴⁵⁾ della manifestazione, mentre Dazzi, che faceva parte della Giunta esecutiva, aveva partecipato con una personale, presentando sette dipinti, raffiguranti cavalli e gazzelle, e le sculture *Cavallino* (bronzo desunto dall'esemplare in cera della Biennale veneziana

2.10

Marcello Piacentini e la famiglia posano con il *Capriolo Morente* di Arturo Dazzi nel giardino della villa Piacentini alla Camilluccia, Roma 1933 ca.
(Collezione privata)

⁽⁴³⁾ Le fotografie sono conservate nell'archivio privato degli eredi Piacentini, Roma.

⁽⁴⁴⁾ Mascitti, "Nuovi contributi...", 75.

⁽⁴⁵⁾ Come riportato in: *Prima Mostra Nazionale dell'Animale nell'Arte*, Palazzo delle Esposizioni – Giardino zoologico di Roma, VIII, marzo-aprile 1930, Catalogo illustrato (Roma, Arti grafiche Enzo Pinci, 1930), 9-10. Sulla mostra si veda anche: Corrado Pavolini, "La Prima Mostra dell'Animale nell'arte", *Il Tevere*, 4 aprile 1930; Laghi, *Arturo Dazzi scultore...*, 76.

⁽⁴⁶⁾ Oltre al *Capriolo morente* appartenente alla collezione Savoia, identificato da Brigida Mascitti all'interno di una collezione privata romana nel 2014, Matthiae segnalava altri tre esemplari, appartenenti alla collezione Gayda di Milano, alla collezione Romano Dazzi di San Marcello Pistoiese e, appunto, alla collezione Piacentini a Roma, ai quali Anna Vittoria Laghi aggiunse il modello originale in gesso, facente parte della Donazione Dazzi di Forte dei Marmi, e un esemplare abbozzato in pietra, appartenente alla collezione Andrea Dazzi. Per i riferimenti si veda: Matthiae, Dazzi, 243; Laghi, *Arturo Dazzi scultore...*, 78; Mascitti, "Nuovi contributi...", 77.

⁽⁴⁷⁾ Matthiae, Dazzi, 235.

⁽⁴⁸⁾ Laghi, *Arturo Dazzi scultore...*, 119-120.

⁽⁴⁹⁾ Antonio Paolucci, *Introduzione*, in *Arturo Dazzi scultore...*, 7.

⁽⁵⁰⁾ Matthiae, Dazzi, 236.

⁽⁵¹⁾ Sul Palazzo di Giustizia di Milano si veda: Raffaele Calzini, "Il Palazzo di Giustizia di Milano", *Architettura*, XXI (gennaio-febbraio 1942), numero monografico, 1-78; Raffaello Giolli, "Piccola inchiesta sul palazzo di Giustizia", *Costruzioni-Casabella*, 179 (dicembre 1942), 29-30; Giovanna Ginex et. al., "Il Palazzo di Giustizia di Milano: le opere decorative", in *Anni Trenta. Arte e Cultura in Italia*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Vittorio Emanuele, Sagrato del Duomo, Palazzo Reale Sala delle Cariatidi, ex Arengario, 27 gennaio-30 aprile 1982 (Milano, Mazzotta, 1982), 53-57; Silvia Galasso (a cura di), *Il Palazzo di Giustizia di Milano: una Galleria d'Arte* (Milano, Ordine degli Avvocati di Milano-Corte d'Appello di Milano, 2014); M. Bernabò, "Bisanzio negli anni trenta del Novecento: il palazzo di Giustizia di Milano", *Arte Lombarda*, 179-180 (2017), 146-155.

del 1928), *Vitellino*, *Cane Lupo* (esposte alla Biennale del 1924) e appunto il *Capriolo morente* in pietra rosa di Vicenza, donato lo stesso anno ai Savoia in occasione delle nozze della principessa Giovanna con Boris di Bulgaria⁽⁴⁶⁾. La presenza dell'opera nella collezione personale dell'architetto costituisce perciò un'ulteriore riprova del legame esistente tra i due, nonostante negli anni seguenti le occasioni di commissione procurate da Piacentini diminuiscono drasticamente e Dazzi compie da questo momento un suo percorso indipendente, alternando sapientemente una vena più essenziale e intimistica ad una più ufficiale, sebbene mai pienamente retorica. La prima trova una compiuta manifestazione nelle opere di soggetto animale, che gli fruttarono premi e riconoscimenti anche a livello internazionale (quali la medaglia d'oro e il diploma d'onore all'Esposizione d'Arte Moderna di Budapest del 1936, con l'emblematico *Cavallino*⁽⁴⁷⁾, o il Grand Prix della Scultura all'Exposition internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes di Parigi del 1937, con *Capriolo morente*, *Agnellino* e *Piccolo cinghiale ferito*). La seconda, negli anni Quaranta, gli valse numerose commissioni legate al regime, sebbene non direttamente a Piacentini, fra le quali: il monumento livornese a Costanzo Ciano⁽⁴⁸⁾, progettato da Gaetano Rapisardi (collaboratore dell'architetto romano presso il suo studio), nel 1939; il ritratto di Bruno Mussolini, aviatore e figlio del Duce caduto in servizio a Pisa, nel 1943⁽⁴⁹⁾; il *Sant'Ambrogio*, nell'ambito del vasto intervento urbanistico in piazza Augusto Imperatore a Roma, posto in loco solo nel 1947; il monumento a Marconi per l'Esposizione di New York del 1942, su incarico di Mussolini, nel 1937⁽⁵⁰⁾; la *Stele Marconiana* per la Piazza dell'Impero all'E42, iniziata nel 1939.

L'intervento per il Palazzo di Giustizia di Milano

Come più volte rimarcato, nel corso degli anni Trenta la collaborazione tra Dazzi e Piacentini subì un drastico rallentamento, ma mai una totale interruzione. Sul finire del decennio, infatti, l'architetto affidò all'artista la realizzazione di un'opera rilevante all'interno del Palazzo di Giustizia di Milano⁽⁵¹⁾, nuovo modello tipologico dal punto di vista funzionale e stilistico, massimo esempio del connubio tra le arti decorative e l'architettura e "prova generale" della legge del 2% che sarebbe stata promulgata pochi anni dopo. All'interno dell'ambulatorio della Corte d'appello civile, Piacentini concepì un grande trittico composto da tre bassorilievi raffiguranti la *Giustizia romana*, la *Giustizia corporativa* e la *Giustizia biblica* [Fig. 2.11], rispettivamente di Romanelli, Martini e Dazzi. Lo scultore carrarese sviluppò nel 1939 il tema allegorico assegnatogli accostando tre episodi [Fig. 2.12]: *San Michele Arcangelo atterra Lucifero*, la *Cacciata*



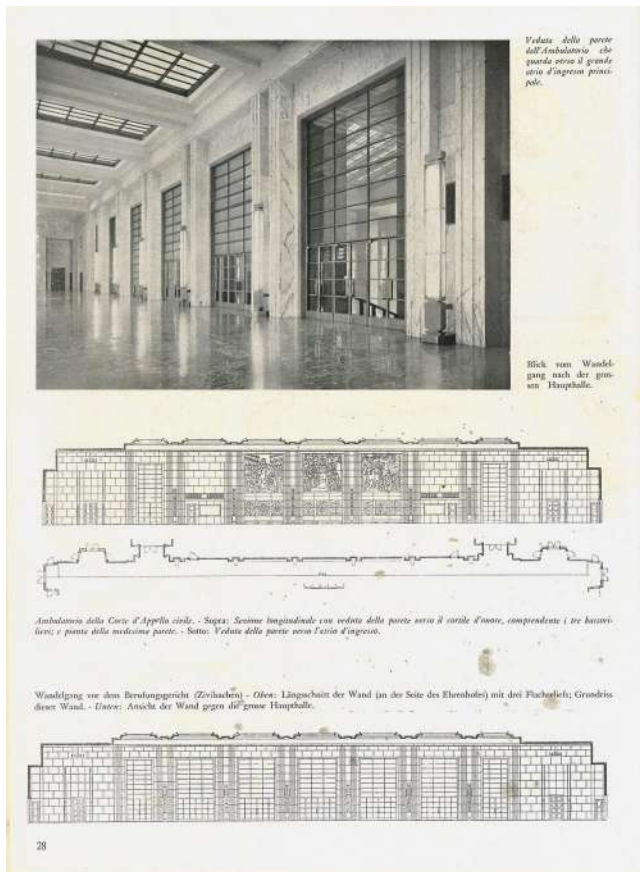
2.11

Arturo Dazzi, Bozzetto della *Giustizia Biblica* per il Palazzo di Giustizia di Milano di Marcello Piacentini, 1937 ca. (Collezione privata)

di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre e il Giudizio di Salomone⁽⁵²⁾. Dazzi adoperò un linguaggio semplificato, meno naturalistico rispetto al passato e maggiormente stilizzato, al fine di esprimere sinteticamente i valori sottesi ed il trionfo della Giustizia attraverso l'equilibrio e la dolcezza della forma. Nell'opera, al pathos della madre supplicante – dai rimandi giotteschi o ghibertiani – si contrapponevano la fermezza del gesto di Salomone, la severa compostezza formale dell'angelo incaricato di allontanare Adamo ed Eva e la ieraticità dell'Arcangelo bloccato in un gesto eterno dopo aver sconfitto Lucifero. L'armonia della composizione derivava dall'equilibrio fra gli elementi delle diverse scene, separate dalla grande palma centrale (un possibile rimando cristologico) e dal sereno accostamento dei piani; i movimenti dei personaggi erano senza tempo poiché, come notava il critico Nicola Corradini già negli anni Cinquanta, “nel trattare la materia Dazzi eliminò spigoli, acutezze, tensioni, a favore di una linea sinuosa, continua, di un contorno fluttuante che allarga i ritmi della scena e ne scandisce il tempo rallentato”⁽⁵³⁾.

⁽⁵²⁾ Laghi, *Arturo Dazzi scultore...*, 114-115.

⁽⁵³⁾ Corradini, *Note biografiche*, 4.



2.12

Marcello Piacentini, Palazzo di Giustizia, Milano 1930-41: vista dell'Ambulacro della Corte d'Appello con i tre bassorilievi di Romolo Romanelli, Arturo Martini e Arturo Dazzi (Raffaele Calzini, "Il Palazzo di Giustizia di Milano", *Architettura*, XXI, gennaio-febbraio 1942, 28-29)

Gli ultimi anni

Arturo Dazzi era particolarmente legato alla figura di Guglielmo Marconi: in suo omaggio, come accennato, realizzò in soli 22 mesi la scultura alta 5 metri *La Radio col cuore del mondo in mano*, apposta dinanzi il Padiglione Italiano all'Esposizione Internazionale di New York del 1939, nonché la sofferta *Stele Marconiana*, l'obelisco istoriato da 92 altorilievi caratterizzati da un linguaggio maggiormente sintetico, scabro, contemplativo e volto all'antico rispetto ai lavori precedenti, iniziato nel 1939 e terminato soltanto nel 1959 e indirettamente legato a Piacentini, in quanto l'architetto venne nominato commissario responsabile del piano regolatore dell'E42 e, nel dopoguerra, coordinatore dell'intero progetto per il suo completamento. Già nel 1937, tuttavia, lo scultore è incaricato di realizzare un busto dello scienziato per il suo mausoleo⁽⁵⁴⁾, progettato dall'architetto romano a Pontecchio ed inaugurato nel 1940. Il realistico busto, di cui nella Donazione Dazzi si conserva il modello in gesso, era collocato su una colonna di marmo bianco eretta al

⁽⁵⁴⁾ Sul Mausoleo si veda: Attilio Crespi, "Il sacrario marconiano in Pontecchio", *Emporium*, XCIV, 564 (dicembre 1941), 279-280; Laghi, *Arturo Dazzi scultore...*, 88; Nicoloso, *Marcello Piacentini...*, 237-238.

centro del piazzale antistante villa Grigone – l'antica dimora di famiglia di Marconi – e fungeva da ideale coronamento del mausoleo e da connettore visivo tra il nuovo scenografico impianto architettonico, completato da due gradinate laterali, e la villa. A proposito della *Stele Marconiana*, invece, risulta interessante citare tre lettere inviate da Piacentini a Dazzi tra il 1952 e il 1953 – al fine di rassicurarlo circa la realizzazione della stessa, per la quale si era battuto in prima persona, e di spronarlo a procedere con i bozzetti in gesso e con i primi pezzi – ed una del 1954 nella quale Dazzi informava l'architetto circa lo stato di avanzamento dei lavori⁽⁵⁵⁾. Anche tale corrispondenza testimonia, da un differente punto di vista, il mutato rapporto tra i due: mentre Piacentini si rivolgeva a Dazzi con toni affettuosi – “Caro Pirè”, “Non fare storie, mettiti sotto, fidati: mi pare che non ti è mai andata male con me!”, “Ti abbraccio con Gri. Immutabile tuo Marcello” – lo scultore, come si apprende dalle stesse missive, non aveva neanche risposto all'architetto, probabilmente sopraffatto dallo sconforto e dal timore di non poter portare a termine l'importante opera, alla quale lavorava da anni.

L'ultima collaborazione fra Dazzi e Piacentini, l'unica per un'opera religiosa, riguarda una *Madonna con Bambino* (1959-60)⁽⁵⁶⁾, di cui esiste un bozzetto frammentario facente parte della Donazione Dazzi⁽⁵⁷⁾, concepita per la chiesa della Divina Sapienza, voluta da Pio XII all'interno del campus romano e progettata dall'architetto tra il 1947 ed il 1956. La scultura, rievocante le Madonne in trono trecentesche e caratterizzata da un linguaggio semplificato rispetto alla produzione precedente, si imponeva ieratica, solenne e senza tempo – sebbene fosse addolcita dal panneggio della veste – ed era posta entro la lunetta sovrastante l'ingresso dell'edificio. Piacentini, in seguito al completamento architettonico del progetto, si era rivolto ad alcuni tra i più “fedeli” artisti della sua vecchia cerchia – Prini, Romanelli e per l'appunto Arturo Dazzi – precedente alle successive collaborazioni con gli artisti di Novecento.

⁽⁵⁵⁾ Il contenuto delle lettere è riportato in: Laghi, *Arturo Dazzi scultore...*, 130-131. Le tre di Piacentini sono conservate presso l'Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Carrara, quella di Dazzi presso il Fondo Marcello Piacentini, Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università degli Studi di Firenze.

⁽⁵⁶⁾ Laghi, *Arturo Dazzi scultore...*, 150.

⁽⁵⁷⁾ Laghi, *Arturo Dazzi. Dipinti...*, 120.

