DOPPIOZERO

I colori del fascismo

Luisa Bertolini

1 Settembre 2018

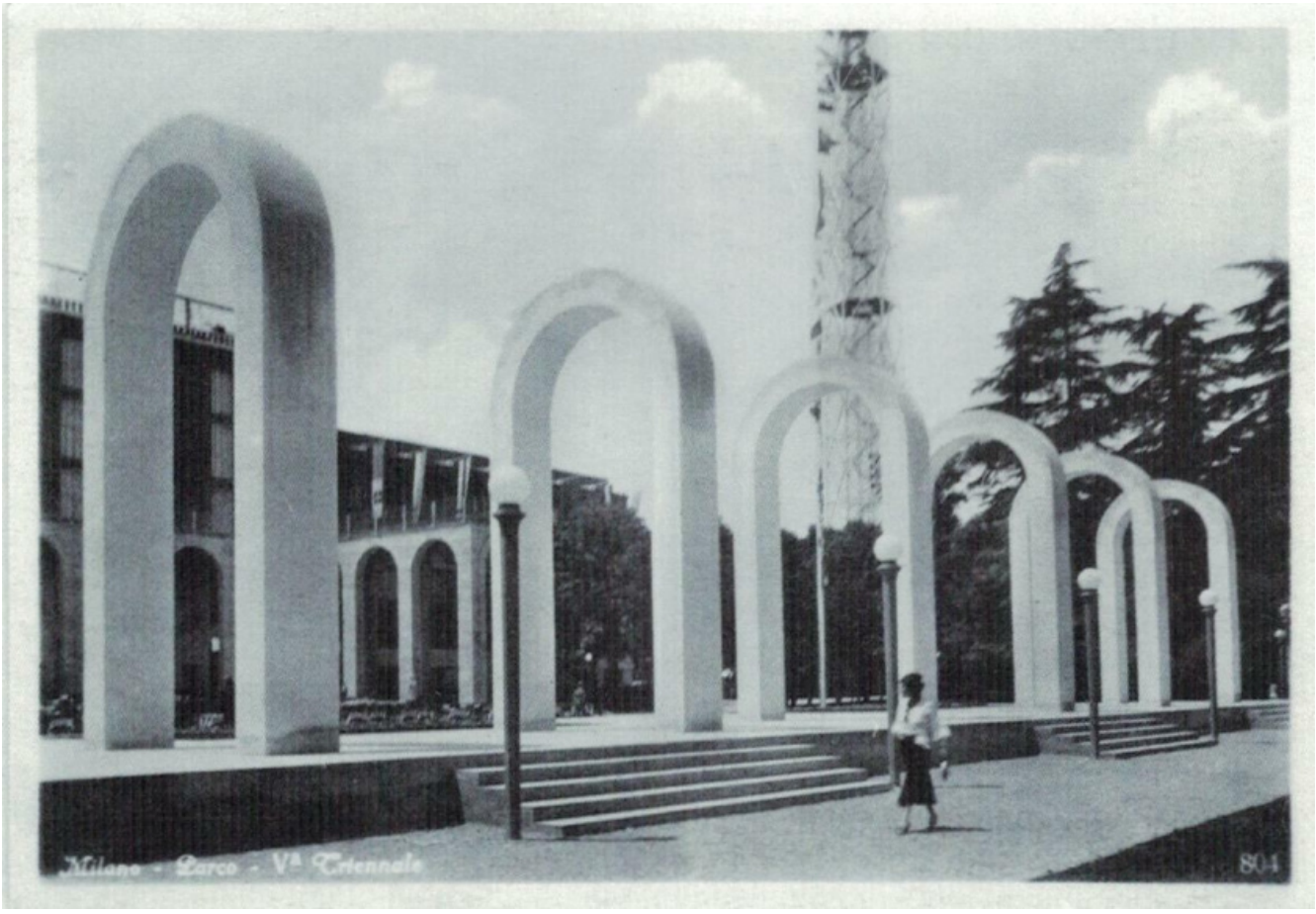
Fascismo di calcestruzzo, architetture di cartolina, pubblicato da poco da Barbieri editore di Manduria, è un catalogo di cartoline che ritraggono l'architettura del Ventennio. Enrico Sturani ci offre questo «racconto visuale e scritto» – come lo descrive nella prefazione il professore catalano di architettura Josep-Maria Garcia-Fuentes – come fa solitamente, a casa sua, casa museo romano della cartolina nel quale sono raccolti 150 mila esemplari, dalle raffinatissime di fine Ottocento e primo Novecento a quelle più sperimentali e provocatorie degli artisti della *mail art*. Tu telefoni, e Sturani ti prepara la teca sull'argomento che hai scelto; questa volta è l'architettura fascista. Il libro è strutturato allo stesso modo della cartella, gli argomenti sono ordinati per tipo di immagine: città di fondazione, luoghi del fascio, scuole, poste, colonie, oltremare – cioè colonie in senso proprio – e via dicendo. Il racconto accompagna lo sguardo e spiega la storia di queste cartoline, il loro valore di documento storico (qualche volta in assenza di altra documentazione iconografica), con qualche incursione nella storia dell'architettura, ma sempre attraverso la raffigurazione di una cartolina. Non manca qualche aneddoto spassoso, come la storia delle bronzee foglie di fico fatte applicare da Achille Starace ai nerboruti atleti di marmo, all'ultimo momento, prima dell'inaugurazione del Foro Italico nel 1932; ma forse no: non è escluso sia stato Giulio Andreotti nel 1960 per non creare imbarazzo per le Olimpiadi di Roma. Ma c'è anche la storia del "colosseo quadrato", cioè del Palazzo della Civiltà Italiana del gruppo Lapadula all'EUR, e dell'architettura minore, cioè degli orinatoi torinesi della ditta Umberto Renzi.



La maggior parte delle cartoline raccolte è in bianco e nero: bianche e grigie sono le nuove costruzioni in calcestruzzo e la cartolina è pronta a farsene specchio, fotografia di architetture «isolate dal contesto», «solitarie», «sospese», «assolute» – scrive Sturani riprendendo la descrizione di corrispondenti cartoline tedesche che raffigurano il «modernismo bianco» in Germania (Kristen Baumann e Rolf Sachsse, *Moderne Grüße. Fotografierte Architektur auf Ansichtskarten 1919-1939*, Arnoldsche Verlagsanstalt, Stuttgart 2004). Ma gli architetti fascisti non volevano solo riprodurre i risultati delle ricerche europee, volevano dare alle loro costruzioni un carattere nazionale, italiano, «per esprimere le aspirazioni eterne immanenti della Razza», come afferma Marcello Piacentini nel 1941 (cit. p. 38): grandi architetture severe, davanti alle quali il cittadino deve sentirsi piccolo, meschino, impotente. Allora il monumentale, il solenne, l'enfatico, si trasforma in pesante, greve, plumbeo, ottuso (p. 41).

Agli aggettivi usati dai due storici tedeschi dell'arte e della fotografia Sturani aggiunge anche l'aggettivo «metafisico», ricordando le *Piazze d'Italia* di De Chirico. Sotto il titolo *Metafisica*, nella parte iconografica, ci sono infatti cartoline un po' inquietanti che raffigurano stazioni e viali vuoti oppure percorsi da uomini soli e distanti, vedute di interni con elementi ripetitivi, particolari che, pur essendo pubblicitari, sembrano fissare per sempre l'inutilità di una tavola apparecchiata o la solitudine di un gesto. «Metafisico effetto» lo ha chiamato altrove l'autore (*Cartoline dalla A alla Z*, Barbieri 2013, p. 252) ed ha quindi il significato psicologico di straniamento, di smarrimento, provocato dall'atmosfera sospesa e rarefatta, invero con uno slittamento semantico rispetto alla poetica di Savinio e De Chirico.

Sturani vi aggiunge alcune osservazioni tecniche: l'effetto metafisico delle piazze e degli edifici fotografati e riprodotti in cartolina potrebbe derivare da esigenze merceologiche. Le cartoline successive agli anni Dieci erano stampate in rotocalco, non più in fototipia, con tirature superiori alla produzione precedente, e, a partire da duecento pezzi venduti, producevano reddito, ma richiedevano tempi più lunghi. Il ritocco del negativo, che ne garantiva la durata, cancellava gli elementi accidentali – i fili elettrici, i passanti, il traffico – e aggiungeva le nuvole in cielo. Il tempo appariva sospeso nelle vie e nelle piazze deserte, come nelle nuove città di fondazione, come nei quadri di De Chirico che forse – si chiede l'autore – da queste visioni aveva tratto ispirazione.



Cartolina fotografica degli Archi ornamentali del Piazzale d'onore, V Triennale di Milano 1933.

Altro aggettivo che definisce parte di questa architettura in cartolina è «razionale», corrispondente al programma del Movimento Italiano di Architettura Razionale del Gruppo 7 guidato Carlo Enrico Rava e sostenuto da Giuseppe Pagano. Questo filone funzionalista, per nulla gridato né monumentale, anzi asciutto, lineare, rigoroso, lo ritroviamo nelle cartoline fotografiche che raffigurano alcune delle numerosissime Case del fascio, qualche Casa del Balilla, alcune scuole e molti edifici del settore privato. A questo rigore – Sturani lo definisce quasi calvinista – corrisponde un desiderio di anonimato che in queste cartoline in bianco e nero si realizza alla perfezione: in quasi tutte non compare né il nome del fotografo, né quello dell'architetto, una sorta di «autoritratto collettivo» di una società (p. 54), al quale contribuiscono editori, stampatori, fotografi, architetti che credono nella costruzione di una nuova Italia: la maggior parte delle cartoline infatti non è di propaganda, ma «da tabaccheria» o prodotta da privati.

In bianco e nero sono anche gli "interi postali" di produzione statale: cartoline postali, vendute al solo prezzo del francobollo, che presentavano in stile enfatico, sul recto, accanto allo spazio per l'indirizzo, le principali opere architettoniche del regime. Brutte cartoline, scrive Sturani, stampate con il nuovo sistema calcografico in molte centinaia di copie, su un cartoncino leggero di bassa qualità, tanto da far dubitare l'autore che possa trattarsi di propaganda. A queste faranno seguito, a partire dal 1939, le cartoline postali, più decisamente propagandistiche, violente e volgari, dedicate alle Forze Armate, affidate spesso al genio perverso di Gino Boccasile.

Troviamo invece interessanti cartoline tra quelle realizzate per promuovere le esposizioni e le fiere: la cartolina che fotografa il padiglione futurista all'esposizione di Torino del 1928 di Enrico Prampolini (fig. 82, p. 44) e quella che ritrae i sei archi costruiti da Mario Sironi per la quinta Triennale a Parco Sempione a Milano (fig. 117, p. 95). Sono interessanti per l'oggetto che rappresentano, ma per il collezionista sono forse più accattivanti le cartoline a colori che cominciano ad apparire all'inizio degli anni Trenta. Nel catalogo possiamo trovare due cartoline realizzate per la Mostra della Rivoluzione Fascista del 1932 dall'Istituto di Arti Grafiche di Bergamo, di Arnaldo Carpanetti e di Mario Sironi. A queste possiamo aggiungere le immagini di Dario Cella realizzate per la prima Mostra triennale delle terre d'Oltremare del 1940 a Napoli, la serie sul nuovo supporto *linen* che permetteva colori «acidi e accesi», dedicata al padiglione italiano a Chicago nel 1933, e molte altre che rivelano raffinate capacità grafiche.



©1933. R H D CO.

THE ITALIAN PAVILION

Official Post Card of A Century of Progress, 1933, Chicago.

Particolare attenzione dedica Sturani alla figura di Attilio Calzavara, architetto e grafico che, nonostante il suo orientamento liberalsocialista, riuscì ad ottenere lavori dal Ministero dei Lavori Pubblici e dall'Opera Nazionale Balilla. «Gli effetti deformanti da supergrandangolo, il dinamismo di linee oblique, i gabbiani con le ali che paiono schegge, le compenetrazioni di forme, l'antidescrittivismo di un mare che va in salita, il valore cromatico-compositivo delle scritte» descrivono la cartolina futurista che Calzavara dedica alle crociere ONB (p. 63).



Attilio Calzavara, cartolina pubblicitaria, originale all'aerografo, 1934.

Non sono però questi i colori del fascismo. Il regime preferisce utilizzare le sfumature che vanno dal bianco al grigio scuro utilizzate nelle cartoline in bianco e nero che, come abbiamo visto, costituiscono la parte principale dell'iconografia del catalogo. Sturani dedica però un paragrafo a un architetto che rovescia questa impostazione senza rinunciare alla monumentalità. Si tratta di Angiolo Mazzoni, architetto-funzionario, ingegnere capo delle Ferrovie dello Stato che

progettò e fece costruire diciotto edifici postali e tredici stazioni. Sospeso tra il richiamo al classicismo e l'attrazione del Moderno, neofuturista per un breve periodo, l'eclettico Mazzoni utilizza tutti i materiali – dal travertino ai mattoni che dispone sfalsati attorno alle colonne per ottenere l'aspetto di tronchi di palma – e tutti i colori. Per gli esterni gioca con i colori del marmo, da quello nero Portovenere a quello del cipollino delle Alpi Apuane e dell'Elba che presenta venature di diverse tonalità di verde, a quello rosso di Castellammare. Gli intonaci sono coloratissimi, famosa la stazione di Faenza «color gelatina di fragole» (fig. 308, p. 171, purtroppo la riproduzione non è a colori). Nei suoi edifici postali – osserva l'autore – si entra attraverso colonne come fosse un palmeto, altre colonne circondano laghetti con sirene. Alle pareti vi sono mosaici di Prampolini, Depero o Fillìa, vetrate policrome, lampadari di Murano e al neon, infissi di rame e di anticorodal (lega di alluminio). Una festa cromatica che Sturani sembra apprezzare, ma i colori non compaiono nelle cartoline, li dobbiamo cercare in biblioteca nel raffinato libro di FMR, dedicato ai *Palazzi storici delle poste italiane* (Giuseppe Strappa, Giorgio Di Giorgio *et al.*, Milano 1996, pp. 133-134).



Scalone di accesso agli uffici direzionali, Palazzo delle Poste, Palermo 1934.

Le immagini cromatiche più interessanti riguardano gli interni del Palazzo delle poste di Palermo, inaugurato nel 1934 e per i quali Mazzoni utilizza marmo rosso di Portasanta e di Trapani, marmo giallo di Mori, marmo nero del Belgio, rame e anticorodal per gli infissi, lacche rosse e nere per le porte, marocchino rosso per il rivestimento delle sedie; alle pareti le allegorie futuriste della comunicazione di Benedetta Cappa Marinetti e tele di Tato (Guglielmo Sansoni), aeropittore

futurista. A questa varietà gli autori contrappongono un esterno «rigidamente impaginato secondo gli stilemi classici propri dell'architettura aulica del regime fascista» (p. 91); a me non paiono contrapposti, interno ed esterno: i colori, ad eccezione di quelli delle opere pittoriche, sono i colori dei materiali e in questa loro aderenza alle cose, al marmo, al metallo, al legno e alla pelle, aspirano all'eternità, sono costitutivi della monumentalità e della retorica architettonica. A differenza dei colori di Sironi che Renata Pampas ha definito «i colori cupi della dittatura» e che richiamano i colori severi, materici e bruniti dell'arte etrusca e medievale, i colori di Mazzoni citano i colori dell'antico impero, dello sfoggio di potere e di ricchezza in un settore dello Stato sotto suo assoluto controllo, per lungo tempo senza concorsi, nell'Italia della dittatura. Di lì a poco le sanzioni avrebbero imposto i nuovi materiali dell'autarchia: l'Italianeum, nuovo linoleum ricavato dalle bucce di pomodoro scartate dalle industrie di conservazione, l'eternit in forma di lastre ondulate all'amianto (sic), e il cemento «debolmente armato», invenzione di Pierluigi Nervi per risparmiare il ferro che serviva alla guerra (il saggio della studiosa del colore Renata Pampas si trova al sito).

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

