

ART AND POLITICS IN FASCIST ITALY:
THE EXHIBITION OF THE FASCIST REVOLUTION (1932)

by
Libero Andreotti
M. Arch, Georgia Institute of Technology
Atlanta, Georgia
June 1982

SUBMITTED TO THE DEPARTMENT OF ARCHITECTURE
IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS OF THE
DEGREE
DOCTOR OF PHILOSOPHY IN ART, ARCHITECTURE
AND ENVIRONMENTAL STUDIES AT THE
MASSACHUSETTS INSTITUTE OF TECHNOLOGY

SEPTEMBER 1989

© Libero Andreotti 1989
All rights reserved

The Author hereby grants to M.I.T.
permission to reproduce and to distribute publicly copies
of this thesis document in whole or in part

Signature of the author

Libero Andreotti
Department of Architecture
July 14, 1989

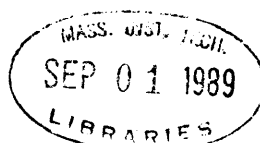
Certified by

Stanford Anderson
Professor of History and Architecture
Thesis supervisor

Accepted by

Stanford Anderson
Chairman
Department Committee on Graduate Students

ROUGH



VOL. 1



Room 14-0551
77 Massachusetts Avenue
Cambridge, MA 02139
Ph: 617.253.2800
Email: docs@mit.edu
<http://libraries.mit.edu/docs>

DISCLAIMER OF QUALITY

Due to the condition of the original material, there are unavoidable flaws in this reproduction. We have made every effort possible to provide you with the best copy available. If you are dissatisfied with this product and find it unusable, please contact Document Services as soon as possible.

Thank you.

ART AND POLITICS IN ITALY:
The Exhibition of the Fascist Revolution (1932)

by

Libero Andreotti

Submitted in the Department of Architecture on 14 July 1989
in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of
Doctor of Philosophy in the field of Architecture, Art, and
Environmental Studies

ABSTRACT

This dissertation addresses a problem in the history of Italian modern art, the commitment of many leading artists and architects of the avant-garde to the policies of the fascist regime. The study describes some of the ways in which, on one important occasion, political and artistic programs intersected. The Exhibition of the Fascist Revolution, mounted in Rome on the tenth anniversary of the fascist regime, was the longest-lasting exhibition ever mounted by the fascist regime. Long ignored by art and architectural historians, the show occupies an important place in the history of Italian modern art. As the first major initiative by the fascist regime in the area of propaganda exhibitions, it helped to focus attention on issues of form, style, and iconography which were or became of central concern to artists of the period; it also stimulated new developments in photography, mural painting, typography, architecture, "fotoplastica," and "plastica murale." The exhibition helped to launch a group of fledgling artists and architects on highly successful careers in their respective fields. Some of them, including Libera, Sironi, Marini, and Paulucci, became leading figures in Italian and European art after the second World War. Drawing on newly uncovered documents from the Central State Archives in Rome and from nine private collections, the study traces the planning history of the exhibition through a period of four years, elucidating the role of its main organizers, including Mussolini, and discussing the work of each artist individually according to its relative interest. A concluding chapter explores some of the implications of the exhibition for the history and criticism of propaganda art.

Thesis supervisor: Stanford Anderson
Title: Professor of History and Architecture

TABLE OF CONTENTS

ACKNOWLEDGMENTS I.

ABBREVIATIONS II.

INTRODUCTION: THE EXHIBITION OF THE FASCIST REVOLUTION
AND THE HISTORIOGRAPHY OF ITALIAN ART
AND ARCHITECTURE..... 1

CHAPTER ONE: EXHIBITION DESIGN IN ITALY: 1928-1932 .. 19

CHAPTER TWO: PLANNING HISTORY: PART I 44

CHAPTER THREE: PLANNING HISTORY: PART II 62

CHAPTER FOUR: THE FACADE 77

CHAPTER FIVE: ROOMS A-P 93

CHAPTER SIX: ROOM O (Terragni) 128

CHAPTER SEVEN: ROOMS P-S (Sironi) 152

CHAPTER EIGHT: ROOMS T AND U 182

CHAPTER NINE: THE SECOND FLOOR 201

CHAPTER TEN: A CHRONICLE OF THE EXHIBITION: 1932-1945 213

CHAPTER ELEVEN: EPILOGUE 228

CONCLUSION 236

APPENDIX 1: BIOGRAPHICAL NOTES ON THE PARTICIPANTS . 247

APPENDIX 2: AN ANTHOLOGY OF REACTIONS 272

APPENDIX 3: DOCUMENTATION 282

APPENDIX 4: AN INTERVIEW WITH MIMI COSTA 465

BIBLIOGRAPHY 478

ILLUSTRATIONS 487

LIST OF ILLUSTRATIONS 660

ACKNOWLEDGEMENTS

The research for this dissertation was undertaken in Italy between 1986 and 1988. For their support, I would like to thank the Fulbright Commission for a scholarship to study in Italy and the School of Architecture at M.I.T. for a research grant. The staffs of the Archivio Centrale di Stato in Rome, of the Biblioteca Nazionale in Florence, of the Biblioteca Nazionale Centrale in Rome, of the Deutsches Institute in Florence, and of the Archivio Cinematografico of Cinecittà in Rome, have aided me throughout my research. I especially want to thank Cipriana Scelba of the Commissione Scambi Culturali and Gigliola Fioravanti of the Archivio Centrale di Stato for their help.

I would also like to thank the relatives and friends of the artists for allowing me to use documents in their possession. In particular, I wish to thank Aglae and Andrea Sironi, Mimì Costa, Emilio Terragni, Annamaria Morbiducci, Mino Maccari, Eugenia Oppo, Maria Luisa Del Debbio, and Paola Libera. I have also benefited from discussions or correspondence with Pier Maria Bardi, Carlo Belli, Giulio Carlo Argan, Vieri Quilici, and Silvio Pasquarelli. I would like to thank all of them for their valuable contributions and kind support.

I owe my greatest debt to my teachers. Professors Stanford Anderson and Henry Millon read the text of this dissertation with great care and attention, contributing many critical insights and specific suggestions. Above all I wish to thank professor Giorgio Ciucci of the University of Venice, who directed my work of research and writing in Italy. Without his keen-eyed advice and challenging observations, this study would have suffered a great deal.

Finally, I would like to thank my wife, friends, and relatives in Italy who helped to make my stay there a pleasant one and for making this study possible in ways too numerous to mention.

INTRODUCTION
THE EXHIBITION OF THE FASCIST REVOLUTION AND THE HISTORIOGRAPHY
OF ITALIAN ART AND ARCHITECTURE

This study addresses a problem in the history of Italian modern art and architecture, the commitment of many leading artists to the policies of the fascist regime. The study describes how, on one important occasion, political and artistic intentions intersected. Its aim is to understand that relationship not merely as a set of externally conditioning factors, but as an issue internal to the history of art.

Fascism was a central force in the development of modern art in Italy. Fascist artists posited a new approach towards their work and society in a conscious search for new means of expression in line with the policies of the regime. This reassessment of artistic activity was a direct response to the experience of the first World War and to the perceived "new order" established by fascism. The aspirations of artists who adhered to the regime are embodied in a great number of works which have generated considerable interest and enthusiasm in recent years; yet precise knowledge of them has remained elusive. In post-war writings, the work of these artists is commonly presented in one of two ways: either as a direct consequence of external political intentions or as objects

exclusively concerned with aesthetic issues. Few efforts have been made to understand the reciprocal relations linking political intentions with specific artistic practices. In reality, the tendencies that usually go under the names of "novecento," "second futurism," "rationalism," and "strapaese" were neither automatic consequences of external conditions, nor a series of purely artistic developments, but something much wider. They were efforts to develop new approaches to materials and techniques within particular conceptions of their potential as participants in a process of social and political transformation.

This study focuses on a key instance of the use of artists and architects for propaganda purposes. The Exhibition of the Fascist Revolution (Mostra della Rivoluzione Fascista), held on the tenth anniversary of the March on Rome, was the longest-lasting show ever mounted by the fascist regime. It was also the most successful, with an estimated four million visitors from all parts of Italy and abroad. The designers of the exhibition included some of the best known artists and architects working in Italy at the time, including Mario Sironi, Enrico Prampolini, Adalberto Libera, and Giuseppe Terragni. Taken as a whole, the show provides a rich and composite view of the principal tendencies operating in the early thirties in a vital segment of Italian culture. It also offers a unique opportunity to explore the ways in which many

members of the "avant-garde" gave form to their social and political commitments through new techniques and modes of expression.

As the first major initiative by the fascist regime in the field of propaganda exhibitions, the show helped focus attention on new means of mass communication such as photography and photomontage, of widespread application in the late thirties and early forties. It also stimulated a search for new methods and formal languages more suitable to fascism's image as a modern state. The chief organizer of the show, Dino Alfieri, recalled that the Duce had asked for "something very modern, audacious, and theatrical, with no gloomy reminders of past decorative styles." The exclusion of "traditionalists" like Piacentini underscored the progressive character of the enterprise and the intended link between the fascist "revolution" and an equally revolutionary style in art.

Staged at a time when a new generation of artists was seeking to assert itself against the older cultural establishment, the exhibition also helped to launch a number of them on highly successful careers in their respective fields. Some of them became leading personalities in Italian art and architecture even after World War II.

In the first retrospective account of the show, Giuseppe

Pagano called it "a revolutionary gesture, a sign of the distance separating the new generation from those of the past." Noting that the first steps of modern architecture had been taken in the field of exhibition design, Pagano wrote that here, "for the first time, a unity of style and a single aesthetic climate were achieved" (1).

There is little reason to doubt the honest enthusiasm and zeal with which the artists approached their task. Some of them were ex-squadristi with active credentials in the fascist movement. Others made their views clear in polemical writings aimed at the cultural rear-guard, perceived to be insufficiently fascist. For all these artists, the exhibition offered an unprecedented opportunity to try out new ideas related to their conception of a fascist style in art and architecture.

The show also marked an incursion into a new field of activity laden with what were to be future developments. In the following years, artists like Marcello Nizzoli or Prampolini became proficient in graphic arts and exhibition design. Others, like Achille Funi and Sironi, became increasingly involved in new techniques such as mural painting, mosaic, and relief decoration. Still others, like Esodo Pratelli or Leo Longanesi, went on to active careers in cinema and the photographic documentary. In each case, the exhibition helped to stimulate new directions of research in a wide range of fields.

The place of the exhibition in recent literature on modern Italian art reflects the ambiguous status often reserved to explicitly political works. Following Pagano's retrospective account of 1941, the show suffered the fate of many other works produced in the service of the regime and was virtually banished from art history. As late as the mid-seventies most general accounts of modern Italian art and architecture, as well as many biographies of single participants, omitted any reference to it. Three popular text-books by Italian historians Leonardo Benevolo, Renato De Fusco, and Cesare De Seta, for example, contain no mention of it (2).

Only recently has a new generation of scholars from a variety of disciplines and countries begun to take a fresh look at the issues, events, and personalities that dominated Italian art between the wars. With a view less clouded by the accumulated experience of the second World War, many scholars are taking a more dispassionate view of the subject than their immediate predecessors. Historians today feel less compelled to make sweeping judgments and are generally more interested in understanding the richly variegated nature of Italian cultural life under fascism. This reassessment in no way diminishes the moral judgment on the responsibilities of artists and intellectuals during the period; it merely reflects a desire to move beyond an exclusively polemical or moralizing stance.

One of the aims of this study is to investigate the range

of cultural positions that existed under the broad and encompassing term of "fascist art." More specifically, the study should serve to challenge the validity of critical categories such as "rationalism," "modernism," "novecento," and the like, which are scarcely useful in characterizing the position of leading personalities like Libera, Sironi, or Terragni -- categories that are often used to imply similarities or differences where none actually existed.

An increasing number of historians and critics are now acknowledging the important place held by the exhibition in the history of Italian art, as evident in the writings of Rossana Bossaglia, Zeno Birolli, Giorgio Ciucci, and Manfredo Tafuri, among others (3). Yet apart from a brief article by Ciucci, the exhibition still awaits a focused historical account. This continued neglect is partly due to the relative inaccessibility of documentation and to the difficulties presented by a cast of more than twenty-five artists, including several little-known personalities. The present study is the first attempt to provide a comprehensive discussion of the exhibition, based on new material collected at the Archivio Centrale di Stato in Rome and in the private archives of eight participants (Alfieri, Oppo, Sironi, Terragni, Libera, Dottori, Morbiducci, and Rambelli). Other reasons for this disregard, however, lie in the subject itself, which continues to raise uncomfortable ethical and aesthetic issues.

In his book Le immagini del fascismo nelle arti figurative

Guido Armellini recently devotes several pages to the exhibition and lays out one typical position. Armellini sees it as a classic case of art's "corruption" by politics. He argues that the "compromise" with the regime led inevitably to a lowering of aesthetic standards:

Anche se probabilmente non priva di una certa efficacia (...) la mostra nel suo complesso denuncia palesemente un carattere epidermico e posticcio di fredda manipolazione, e le soluzioni formali avanuardistiche partecipano della generale artificiosità: per tradurre fedelmente i contenuti propagandistici e celebrativi in termini di facile lettura e d'immediata suggestione gli artisti dovettero mortificare le caratteristiche suggestive e fantasiosamente sbrigiate del loro linguaggio ed enfatizzarne al massimo le componenti connotative e referenziali, con ampie contaminazioni di stampo naturalistico ...(4)

(Even though probably not lacking in a certain effectiveness ... the exhibition clearly reveals the superficial character of a cold manipulation, and the formal solutions partake of the general artificiality. To translate faithfully the propaganda content into easily readable and immediately suggestive terms the artists were compelled to mortify the subjective and fantastic character of their language and emphasize to the highest degree the connotative and referential component, with ample contaminations of a naturalistic kind ...)

This view, sounding a general note of condemnation of any art that is "easily readable" and contains a "referential component," is now held by only a minority of historians. Most critics today are willing to allow a degree of aesthetic interest in politically motivated works. Giulio Carlo Argan and Bruno Zevi, for example, have both written appreciatively of Libera's and Terragni's designs for the exhibition (5). Yet

their comments reveal a peculiar tendency to oppose the aesthetic and political meanings of the works. Thus Argan praises the "formal perfection" of Libera and Valente's Shrine but concludes that it necessarily conflicted with the militaristic intentions of the show's organizers. In a similar way, Zevi notes the formal richness and the complexity of Terragni's Sala 0 but sees it as a deliberate "desecration" of fascist propaganda:

Terragni -- Zevi writes -- esasperandone la retorica, conferisce ai simboli del fascismo una funzione meramente decorativa: li considera quasi 'objets trouvés', ne vanifica il significato con iterazioni ossessive, con incastri, sovrapposizioni, tagli in sostanza dissacranti (...) Scenario quasi grottesco e blasfemo rispetto al 'volto duro' che la dittatura mussoliniana intende acquisire (6).

(By exaggerating the rhetoric of fascist propaganda Terragni reduces the symbols of fascism to a merely decorative function: he considers them almost as 'objets trouvés' and dissolves their meaning through obsessive re-iterations, disjunctions, superimpositions, and slashes which are essentially desecrating ... Terragni's room is an almost grotesque and blasphemous scenario if compared with the 'stern face' that Mussolini's dictatorship was seeking to give itself.)

Zevi seems to be imputing a critical or satirical intention on the artist's part towards the actual meaning and purpose of the show. A similar view may be found in the writings of Enrico Mantero, who sees Terragni's designs as "criticizing ... through architecture, the policies of the fascist regime."

Such interpretations are not uncommon; most recently, Ada

Francesca Marcianò presented Terragni's entire oeuvre as "... a constant battle to overcome subtle efforts at restoration" (7). A general tendency to oppose "art" and "politics" on moral grounds seems to be characteristic of the great majority of cultural histories of the period. Architectural historians in particular have furthered the notion that the fascist regime was intimately hostile to modern architecture. Zevi's own authoritative account of the origins of the rationalist movement is typical of this idealist (and ultimately Crocean) conception of art (8). Zevi claims that throughout the twenties and thirties there was an underground current of opposition to the policies of fascism among many rationalists and members of the "avant-garde". He describes architects like Terragni as tragic figures engaged in a losing battle against a band of obtuse politicians:

It is a tale of tremendous individual struggle, hindered by corrupt, incompetent authorities and the indifference of the general public; of a desperately heroic minority whose every civic and social aspiration was undermined (9).

Zevi's romanticized account of the rationalist movement has not gone unchallenged. Recently a young American scholar, Diane Ghirardo, has shown conclusively that many of Italy's best artists and architects were "ardent fascists" who tried in every possible way to embody fascist values in their work. Ghirardo also shows that the moralizing approach of historians like Zevi often leads to distorted readings of both the

aesthetic intention and the practical purpose of many works produced during fascism. Moreover she notes that "the Modern Movement in Italy (...) depended on and received state support as it did in no other major power between 1930 and 1940" (10).

State patronage of the avant-garde, at a time when modern art was being denounced in Germany and Russia, is a fact long acknowledged by historians though still awaiting comprehensive treatment. Recently the German architect Wolfgang Frankl, a long-time collaborator with Mario Ridolfi, recalled his impression of the exhibition on his first trip to Italy in 1933:

Venni a Roma (...) in occasione della mostra della Rivoluzione Fascista; e debbo dire che la prima cosa che mi impressionò, forse per la qualità dell'allestimento della mostra di Libera, fu il fatto che in Italia non esistesse quella specie di veto che il nazismo aveva già operato in Germania. Già un anno prima dell'avvento di Hitler infatti si poteva notare una chiusura assoluta nei confronti dell'architettura moderna (...) Il fatto che ciò non accadesse in Italia mi ha convinto a non lasciare questo paese (11).

(I came to Rome ... for the Exhibition of the Fascist Revolution, and I must say that the first thing that impressed me, perhaps as a result of the quality of the exhibition design by Libera, was the fact that in Italy no veto existed with regard to modern architecture such as Nazism had already instituted in Germany. A year before Hitler's rise to power, in fact, one could see an absolute rejection of modern architecture ... The fact that this had not occurred in Italy convinced me to stay).

Frankl's account accurately conveys the impressions of many other European artists and architects at the time. Le Corbusier, in a letter to Paul Otlet, called it a "miracle de visualisation et d'enseignement" (12).

The need for a better understanding of the relationship between the fascist regime and the avant-garde has received strong impetus in the last decade from the work of a number of social and political historians. Each within his own field, Ernst Nolte in Germany, George Mosse in the United States, and Renzo De Felice in Italy are all urging a better comprehension of the cultural forces at work within fascism itself. Mosse, in particular, has argued that artists and intellectuals played a key role in developing forms of political symbolism and a "mass aesthetic" which help to explain fascism's broad popular appeal. For Mosse, fascism "presented itself everywhere as a cultural movement." Even its so-called anti-intellectualism was a shared cultural attitude. Mosse argues that more often than not, the role of artists and intellectuals under fascism was one of active and politically consequential engagement (13).

Still, most historians continue to regard the exhibition as an aberration within an otherwise clear-cut opposition between culture and politics. Thus, for example, Vittorio Fagone in 1982 described the participation by many leading artists to the exhibition as a "tragic illusion," wherein the artists were all deceived into believing that they had "... regained a social role, had found in the State an

enlightened and available patron, and had set the basis for an encounter with the public," where in fact -- the implication is -- nothing could have been farther from the truth (14).

Fagone's remarks simply reiterate the notion of a deep-seated incompatibility between art and politics -- a notion that is assumed on principle rather than being based on observation. Fagone merely appeals to the ideal that art is liberating.

Only recently have some historians begun to address this issue in a more probing way. The authors of Roma Capitale, for example, have tried to explain the show in terms of the fascists' obsession with youth and the government's paternalistic policies towards the young (15). In a similar way, Giorgio Ciucci sees it in terms of the regime's effort to assert its own cultural legitimacy by projecting a "modern" self-image that would appeal to progressive intellectuals in Italy and abroad (16). This study lends credence to these views and suggests further that the alliance with the avant-garde may also have been motivated by a search for ways to establish the "originality" and "universality" of fascist doctrine. What remains to be considered in detail is how the artists and architects saw their own political role as publicizers for the regime and how that perception took concrete form in a great number of works.

In seeking to identify the links between political programs and specific artistic practices, this study aims to

avoid two temptations to oversimplify: one that sees the relationship as predictable and fully determined (Armellini), the other postulating an unbridgeable gap between two mutually exclusive worlds (Zevi, Fagone). Between these two extremes (two versions of the same mechanistic model) there is room to describe the relationship in a more nuanced fashion, in terms of compatibilities and incompatibilities, of favorable and unfavorable conditions, and of intersecting political and artistic intentions. More generally, such a view might strengthen a conception of political art as a field of activity closely linked to external factors but with particular problems and traditions of its own.

The aim of this study is not to pass moral judgement on the works under consideration, a task which goes beyond the limits of an art-historical essay and which also seems unnecessary, since clearly the works speak most eloquently for themselves. The starting point of this study is rather the conviction that aesthetic value need not be identified with moral legitimacy, and that the critical grounds of history are better derived from its own premises than they are from abstract principles about art and society. As Spiro Kostof recently remarked:

Most political historians who have written at length about the phenomenon of a Hitler or a Mussolini did not do so because they admired their subject; they were simply anxious to understand it. The architectural historian, on the other hand, seems concerned that a lengthy, careful study of Piacentini

or Albert Speer might be misconstrued as endorsement (17).

This fear of complicity, which derives in large part from the traditional commitment of the historians of the Modern Movement to its makers, has long prevented an objective assessment of Italian art and architecture during fascism.

The following chapters argue that the Exhibition of the Fascist Revolution was a significant event in the history of Italian exhibition design. In order to place the exhibition in context, chapter one considers the precedents that existed in this field and surveys the main tendencies operating from 1928 to 1932 in a vital and nascent art form. Two subsequent chapters give a detailed account of the planning of the exhibition, from its conception in 1928 through several major revisions in both content and scope. The chapters describe the political purpose of the show, the reasons that lead to the choice of the artists, and the problems encountered in the design.

The next six chapters (four through nine) focus each on a successive portion of the exhibition, from the temporary facade, designed by Adalberto Libera and Mario De Renzi, to a group of small rooms on the second floor. The chapters consider how each artist approached the design and seek to provide a balanced account of each part of the show in proportion to its interest and available documentation. Special attention is given to three key personalities, Libera, Sironi, and Terragni.

These chapters are meant to vindicate a place for the exhibition in the history of Italian art. They argue, among other things, that the underlying conceptual matrix of the exhibition was largely futurist in origin, and that much of the work produced for the show reveals the persistence and continuing vitality of futurist notions of environmental design. This argument holds also for "classical" or "realist" artists like Sironi or Funi, who once belonged to the futurist movement. The standard interpretation of the move from futurism to classicism has tended to stress elements of contradiction and paradox. This study offers a different view; it argues that within that very classicism which has been traditionally juxtaposed to futurism were elements that developed logically from futurism's concern with the total work of art and its search for publicly-oriented means of expression. This continuity may be seen in the way futurist notions of mixed media merged with realist techniques like photography as well as with more conventional means of representation like mural painting. Underlying these apparently contradictory transmutations was a common search for a totally reconstructed spatial experience, embodied in the ideal of a synthesis of the arts.

The history of the exhibition from its opening day through three subsequent editions is discussed in chapter ten. Although of distinctly minor art-historical interest, these later editions reflect significant changes in fascist cultural policy and help to situate the show in a larger social context.

Chapter eleven evaluates the impact of the exhibition on Italian art and its stimulating effect on a variety of fields, from photography to architecture. Finally, the conclusion offers several general remarks on the nature of political art and the reasons for its historical interest.

While this is a specialized study which calls for some acquaintance with Italian culture and politics under fascism, it is also aimed at the general reader. For this reason, brief biographical notes on single participants are included in Appendix 1. Three further appendices provide an anthology of reactions to the show, documentation from the planning stages, and excerpts from a recent interview with a life-long friend of Sironi.

Notes:

1. Pagano, "Parliamo un pò di esposizioni," in Casabella-Costruzioni (April 1941)
2. Benevolo, History of Modern Architecture (Cambridge, US 1981), Renato De Fusco, Storia della architettura contemporanea (Bari 1974), De Seta, La cultura architettonica in Italia tra le due guerre (Bari 1972).
3. R. Bossaglia, Il Novecento Italiano (Milan 1979) pp. 42-48, Zeno Birolli, Sorbi, tordi e nitidezze (Milan 1983) pp. 89-90, and M. Tafuri, "Il soggetto e la maschera. Un'introduzione a Terragni," in Lotus No. 20 (September 1978) pp. 5-31.
4. Guido Armellini, L'immagine del fascismo nelle arti figurative (Milan 1980) p. 103.
5. Giulio Carlo Argan, Libera (Rome 1975) pp. 10-11; Bruno Zevi, Giuseppe Terragni (Bari 1984) p. 56.
6. Zevi, p. 56.
7. Giuseppe Terragni 1904-1943 (Como 1982) p. 20.
8. See Zevi, Storia dell'architettura moderna (Turin 1961) pp. 230-248.
9. Zevi, Architectural Design 51, No 1/2 (1981) p. 43.
10. D. Ghirardo, "Italian Architects and Fascist Politics: An Evaluation of the Rationalists' Role in Regime Building," in Journal of the Society of Architectural Historians No 39 (May 1980).
11. "Intervista con Wolfgang Frankl," in Controspazio 6, No. 3 (November 1984) p. 2.
12. Le Corbusier to Paul Otlet, letter dated 29 June 1934, Archives Le Corbusier, Paris. By August 1932, Le Corbusier was claiming that "l'heure des pays latins a sonné et je pense que la second cycle de l'epoque machiniste sera dominé par la grace latine." Two years later, he was praising "le spectacle actuel de l'Italie ... son rayonnement par la pureté et la force et le magnifique enthousiasm dans la jeunesse du pays." See S. Caronia, Architettura e etica fascista (Palermo 1937) p. 27, and Stile Futurista No. 2 (August 1934). On Le Corbusier's interests in fascist Italy, see M. Lamberti, "Le Corbusier in

Italia 1932-36" in Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa Np. 2 (1972) pp. 817-872.

13. G. Mosse, "Fascism and the intellectuals," in S. J. Woolf, ed. The Nature of Fascism (New York 1968) pp. 205-225.

14. V. Fagone, "Arte, politica e propaganda," in Gli Anni Trenta (Milan 1983), pp. 43-52.

15. R. Nicolini, G. Accasto, V. Fraticelli, Architettura di Roma Capitale (Rome 1971).

16. Giorgio Ciucci, "L'autorappresentazione del fascismo: la mostra del decennale della marcia su Roma," in Rassegna (Allestimenti/Exhibit Design), No. 10 (June 1982) pp. 48-55.

17. S. Kostof, "The Third Rome: the Polemics of Architectural History," in Journal of the Society of Architectural Historians (October 1973) p. 241.

CHAPTER I

EXHIBITION DESIGN IN ITALY: 1928 - 1932

The years immediately preceding the Exhibition of the Fascist Revolution saw a great number of shows mounted throughout Italy for a variety of occasions. The haste with which these events were often set up and then dismantled, sometimes in a matter of weeks, was such that architectural magazines had difficulty reporting diligently on the full spectrum of activity. These spectacular but short-lived demonstrations provided a fertile meeting ground for architects, painters, graphic artists, and theatre specialists concerned with developing new approaches aimed directly at a wide audience. Quite often the provisional and demonstrational nature of the exhibition stimulated greater willingness to experiment on the part of the patron. It was also in these shows that many fledgling artists and architects found their first opportunities for work. In 1941, looking back at the beginnings of modern architecture in Italy, Giuseppe Pagano noted:

Uno dei più efficaci veicoli per la conoscenza, la diffusione e la saggiatura delle idee che presiedono al gusto moderno é rappresentato dalle esposizioni. Noi possiamo infatti diagnosticare con la massima esattezza le tappe più recenti del gusto contemporaneo seguendo con attenzione la cronaca delle diverse esposizioni (...) Negli anni che vanno del '27 al '32 gli architetti

italiani si dovettero accontentare, quasi senza esclusioni, di edifici provvisori per fiere, esposizioni, mostre: da queste intelligenti baracche il pubblico italiano ebbe modo di conoscere i primi passi dell'architettura moderna (1).

(Exhibitions are one of the most effective vehicles for the knowledge, diffusion, and testing of the ideas that preside over the development of the modern taste. We may, in fact, diagnose with the greatest degree of precision the recent stages of development of contemporary taste by following attentively the chronicle of the various exhibitions ... Between 1927 and 1932 the best Italian architects, almost without exception, had to be content with temporary structures for exhibitions and fairs: from these intelligent shacks, the public was able to witness the first steps of modern architecture.)

Alberto Sartoris, Libera, Terragni, Gino Pollini, and Pagano were among the many younger architects who began their careers in the field of ephemeral design. The same might be said about a group of painters, who during these years became interested in mural painting as a means of communicating with the larger public.

The Esposizione Sabauda e della Vittoria (1928), held at the Parco del Valentino in Turin to celebrate the tenth anniversary of Italy's victory in World War I, provides a convenient starting point for a survey of Italian exhibition design during this four-year period (2). As one of the main industrial centers in Italy and the seat of the King, Turin was an obvious choice for an exhibition aimed at demonstrating Italy's economic progress since the war. The show was organized by Pagano, who laid out the overall plan and designed at least nine of the twenty-two pavilions (3). The planning scheme

recalled the "universal" expositions of the turn of the century, examples of which had been staged in Turin, Milan, and Rome in 1902, 1906, and 1911 respectively (4). Sited in a picturesque park on the banks of the river Po, it covered a wide range of themes. There was an agriculture pavilion, an applied arts pavilion, others on small industry, one on the Army, Marine, and Air Force, as well as several commercial stands designed by leading Turin artists like Felice Casorati, Gigi Chessa, and Teonesto De Abate (5). Taken as a whole, the exhibition projected a rational and efficient image of production. The historical display of the Savoyard dynasty and Victory was housed in the park's castle and immediate surroundings, while a separate area of the park on the other side of the Po was given over to an exhibition of colonial art (6).

Pagano and Gino Levi-Montalcini designed the two major structures, the Chemistry pavilion (fig. 1) and the pavilion of Festivities and Fashion. These were Pagano's first essays in building design. Both showed a lingering Secessionist influence in their axial arrangement, decorative details, and concern for monumental scenographic effects (7). Pagano would soon abandon this manner in favor of a more sober expression, as is evident in his stripped-down and deliberately anonymous Palazzo Gualino, commissioned shortly after the Turin exhibition.

As director of the technical office, Pagano attempted to imprint an overall style on the show. He also gave some room

to the latest "modern" trends in architecture. A special "Casa dell'architettura," paid for by local furniture and construction companies, was included in the program. This was conceived as a model residence for a "famiglia di agiate condizioni" (well-to-do family). The architect Paolo Perona designed the exterior, while inside each architect or group of architects designed a room (8). The pavilion was to serve as a showcase for furniture and household products. The living area, by Pagano, Levi-Montalcini, and Ettore Pittini, used decreasing tones of color for the walls and natural wood furniture, while the bathroom and kitchen displayed the latest labor-saving appliances from the United States.

Two small pavilions, respectively by Prampolini and Sartoris, presented the most advanced tendencies of the day. Neither architect had any previous experience in the construction of a free-standing building (9). Prampolini's pavilion (fig. 2) included a tower made up of the letters "FUTURISMO." This was an eye-catching example of the so-called "typographical architecture" initiated by Fortunato Depero's "Padiglione Treves" a year earlier. The pavilion was supposed to demonstrate the principles set down by Prampolini in his manifesto of futurist architecture, published that same year in La Città futurista, in which he loudly proclaimed:

La concezione architettonica futurista si può riassumere con due termini espressivi lirismo e dinamismo, che hanno caratterizzato l'avvento dell'estetica futurista. La visione lirica della idea architettonica trova nel dinamismo plastico l'equivalente stilistico (...) Il dominio dell'aria e della velocità hanno arricchito la nostra sensibilità di nuovi valori emotivi.

(The futurist architectural conception can be summarized by two expressive words: lyricism and dynamism, which marked the advent of the futurist aesthetic. The lyrical vision of the architectural idea finds its stylistic equivalent in plastic dynamism ... The domination of air and speed have enriched our sensibility with new emotional values.)

The Manifesto went on to predict the advent of "the futurist city":

Poemi di forme in libertà lanciate nello spazio insaziabile -- archi e volte serrate in competizione con l'azzurro infinito -- tettoie-ventagli protesi verso gli orizzonti sagomati delle nuove individualità architettoniche (10).

(Poems of forms in freedom thrown up into the insatiable space -- arches and tight vaults in competition with the infinite blue -- fan-like roofs extending towards the shaped horizons of the new architectural individualities).

The visionary tone of the manifesto and the absence of any consistent formal proposals were typical of the futurist position at this time. As Godoli remarks, the pavilion itself was actually indebted to the compositional syntax of Mallet-Stevens, a key influence on the Turin group of futurists (11).

More controlled than Prampolini's was Sartoris's pavilion for the Comunità Autonome Artigiane (fig. 3), which is commonly regarded as one of the earliest examples of Italian rationalism (even though Sartoris officially belonged to the futurist group at the time). Conceived as a model artisan's house, it included a shop, a work-space, and a small apartment. The design reflected Sartoris's first-hand acquaintance with modern architecture in Europe. The initial drawings called for steel and reinforced concrete. In its final form, however, the pavilion was made of cheaper materials, including stucco, wood, and brick. The stark, precise quality of the design -- an eroded volume with large glazed areas and free-floating horizontal elements -- recalls some of Sartoris's earlier furniture designs. Like other projects by Sartoris, it adapted a basically Corbusian vocabulary (strip windows, pilotis, and free plan) to a strictly orthogonal and plastic geometry. The stereometric precision of the design also gave it an abstract and almost metaphysical quality of stillness which is also found in Sartoris's contemporary axonometric drawings. The entire structure revealed a concern for the clarity and exactitude of an objective design process and made a striking contrast with the rest of the exhibition. The difference has been aptly described as that between a romanticized image of rational production (Pagano) and a more cogent search for a rational and productivist aesthetic (12).

The Turin exhibition was largely financed by private and

commercial concerns. Plinio Marconi, writing in Architettura e arti decorative, hailed it as signalling a new "spirit of collaboration" between architects and private industry.

Marconi took it as a sign that architects were giving up the academic tradition of the "bel disegno" and that architecture was seeking to "ricondersi a quella che é la sua funzione sociale ora dispersa" (return to its lost social function) (15).

The role of private industry in stimulating new developments in exhibition design during these years can scarcely be underestimated. While the Turin Exhibition was under way, the 8th Fiera di Milano opened at the Parco Nord in Milan. This was the latest edition of the yearly trade fairs held in that city (16). Public attendance at these shows was estimated at as much as two million a year. Organized by Massimo Puricelli, a competent manager and engineer, the Fiera di Milano made no attempt to impose a single style and was often criticized for its lack of a master plan. The 1928 edition presented a typical mixture of styles, ranging from Arata's neo-medieval agricultural stand to Giuseppe De Finetti's austere "classical" pavilion on food products. The latter reflected De Finetti's personal search for a purified and aristocratic expression in line with the teachings of his master, Adolf Loos. Most of the other pavilions were designed by leading Milanese neo-classicists and echoed the styles of

local upper middle-class residential construction. Among them were Alberto Alpago Novello and Ottavio Cabiati's pavilion on household products (the so-called "Padiglione delle cinque gallerie") and Piero Portaluppi's Petroleum pavilion. The first typified Alpago-Novello's search for continuity with Italian and Lombard building traditions. The second displayed Portaluppi's own pragmatic blend of professionalism and inventiveness in meeting the demands of the theme; it included a wooden tower resembling an oil well mounted over a classical base (17).

Among the most notable structures at the 1928 Milan Trade Fair were two early pavilions by members of the Gruppo 7. Adalberto Libera, newly out of architecture school in Rome, designed a demonstration stand for the SCAC system of reinforced concrete construction (fig. 4). The pavilion consisted in an open tower, over thirty meters in height, with five round floor slabs supporting the letters of the SCAC logo. A glazed circular office occupied the ground floor. The pavilion reflected Libera's search for an elemental vocabulary of basic geometric forms. The night-lighting system dramatized the height of the stand and emphasized the contrast between the lettering and the architectural structure. As Libera's first executed work, the pavilion demonstrated his talent for simple but visually striking architectural imagery, which is also found in his graphic production during these years (18).

Two other members of the Gruppo 7, Sebastiano Larco and Enrico Rava, designed a pavilion for the Istituto Coloniale Fascista, the entity in charge of development plans for the colonies (fig. 5). The design echoed Larco and Rava's own and quite different notion of a "Mediterranean" style, inspired by vernacular constructions in Southern Italy (19). It was one story tall and had an irregular plan. Its solid construction, tapering walls, and simple white surfaces enlivened by picturesque details like niches and porticoes were meant to evoke the "linear purity" of spontaneous architecture along the Mediterranean coast -- a far cry from the work of other Gruppo 7 members like Terragni or Luigi Figini. The style was well suited to the colonial theme and the pavilion became a precedent for many subsequent works designed by Larco and Rava for the colonies (20).

Aside from the Turin Exhibition and the Milan Trade Fair, the year 1928 also marked Italy's participation in one of the largest and most publicized international exhibitions of the twenties, the *Pressa* in Cologne (21). This was followed shortly after by the International Exhibition in Barcelona (1929). Both events were especially important politically, and may be considered the two most direct precedents for the Exhibition of the Fascist Revolution.

In early 1928 the mayor of Cologne, Konrad Adenauer, invited Mussolini to take part in an international press show. Forty-four nations were to be represented, with more than three

hundred congresses and collateral events. The *Pressa* was to "represent the world of thought as expressed and reproduced in the image and the written word" (22). This was the first opportunity for the fascist government to be present with a pavilion at a major international exhibition since the 1925 Decorative Arts show in Paris.

The man named by Mussolini to organize the Italian section, Giulio Barella, had been responsible for organizing the decorative arts exhibitions in Monza (see below). Barella chose as designers Giovanni Muzio and Mario Sironi, both of whom had worked previously for Mussolini's paper Il Popolo d'Italia (23).

The design of this first explicitly political structure was hampered by procedural difficulties. In February 1928, for unspecified "political reasons," Mussolini apparently decided to withdraw from the show (24). Perhaps the cause of Mussolini's displeasure was the anti-fascist stand set up at the *Pressa* by a group of exiled "fuoriusciti" based in Paris (*Giustizia e Libertà*) (25). In any case, at the last minute the Duce reversed his decision and the pavilion had to be designed and built in twenty-seven days.

The exterior (fig. 6) presented a glazed 'curtain wall' front set against an unrelieved masonry background. The functionalist expression was atypical of either Sironi's or Muzio's style. The strong similarities between the exterior and other parts of the show (including a wing of the Soviet

pavilion) suggests that it may actually have been provided by the exhibition office (26). The interior reflected Muzio's neo-classical manner and formed a simple and austere backdrop for posters, graphics, and other decorations. Most of these were designed by Sironi, who used much of his earlier work from Il Popolo d'Italia (27). Other artists, including Nizzoli, Giovanni Ponti, Chessa, and Adolfo Wildt, contributed samples of sculpture, graphic art, and other set pieces. Wildt's bust of Mussolini dominated the entrance from the top of a tall pedestal (28).

The pavilion included two rooms, one on the history of Italian journalism and another for projecting propaganda films by the Istituto LUCE. As might be expected, the first room focused mostly on Il Popolo d'Italia and its satellite publications (L'Ardita, La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia, and Gerarchia). A special section was reserved for the "documents and relics of the Fascist Revolution," including autographed writings by Mussolini and a photographic chronicle of the fascist movement. The projection room also exhibited samples of poster design (with works by Enrico Sacchetti, Nizzoli, Maga, Cappiello, Codognato, Mario Chiattonne, and Canegrati).

The Italian Press pavilion must have pleased the Duce, because when the *Pressa* exhibition closed, he ordered it brought to Rome "perché il pubblico della capitale possa vederla" (so the public in the capital may see it) (29). But

the show had scarcely time to open before its contents were again transferred, this time to Spain for the International Exhibition in Barcelona.

Here Italy was represented by two pavilions, one by Portaluppi and one by Muzio and Sironi. Portaluppi's pavilion (fig. 7) presented a blandly embellished neo-classical front and a conventional plan. Muzio and Sironi's Press pavilion, on the other hand, displayed a large pediment projecting aggressively from the front wall with three fasci in relief (30). The interior (fig. 8) was roughly square in plan, with a gallery on the upper floor. The sculptural handling of the walls suggested a more plastic relationship between architecture and decoration. Sironi contributed four stained-glass windows, several photomontage panels, and six relief decorations (fig. 9). The latter appear to be his first experiments in these two media. The photomontage panels, set between giant printing press cylinders, may be related to Constructivist work he probably saw in Cologne the year before. The relief panels were executed by the sculptors Quirino Ruggeri and Antonio Maiocchi to Sironi's designs. Other participating artists included Nizzoli, who designed some of the posters, and Longanesi, author of a panel illustrating the Turin paper La Stampa (31).

The *Pressa* and Barcelona pavilions were the main government-sponsored exhibition stands built outside Italy between 1928 and 1932. These works were especially significant

because they helped expose Italian artists to new developments in exhibition design abroad. Both shows left a lasting impressions on the Italians, many of whom were later to take part in the Exhibition of the Fascist Revolution (henceforth EFR). Sironi, in an article on the *Pressa* exhibition, described it admiringly as a "triumphant show of strength by Germany" (32). The future art director of the EFR, Cipriano Efisio Oppo, visited the Barcelona show in June of 1929. In a letter to his wife, Oppo called it "perfetta, bellissima ... formidabile." Portaluppi's pavilion, he wrote,

... é una limitata cosa, ma si tiene all'arte. Solo la Mostra della Stampa va bene, e io lo prevedevo. Perché? perché hanno mandato Sironi Longanesi eccetera. Naturalmente ai soliti snob nostrani non piace la mostra tutta. La dicono pacchiana. E' formidabile invece! (33).

(... is a limited thing but it sticks to art. As I expected, the *Press* pavilion is the better of the two. That's because they sent Sironi, Longanesi and the others. But of course our local snobs don't like the Barcelona exhibition as a whole -- they think it's in bad taste. Instead its formidable!)

Apart from the Cologne and Barcelona pavilions, the only other temporary structures outside the Italian peninsula during these years were the colonial fairs held in Tripoli, Libya, which were meant to attract investments in the colonies. Based on the available documentation, the style of these shows tended to reflect the conservative and imperialist aims of the organizers, as evident in Alessandro Limongelli's neo-Roman gateway for the 1928 fair (fig. 10) (34).

One of the most vital impulses to the development of exhibition design in Italy came from the decorative arts shows that were held periodically at the Villa Reale in Monza (35). These were financed by a semi-private consortium (Milano-Monza-Umanitaria) and were meant to display the latest products in the field of applied arts and small industry (36). The fourth edition, organized by Sironi, Ponti, Carlo Carrà, and Alberto Felice was opened in 1930, following a general overhaul which established the Monza show as a legal entity and increased the government's share in the institution. The new name, Esposizione triennale internazionale delle arti decorative e industriali, was in line with the organizers' greater emphasis on industry and on the need to meet changing conditions of production (37). The program, divided by subject-matter rather than by region, called for "modernity, originality, and technical perfection," with a deliberate depreciation of regional crafts or "folklore." Ten foreign countries took part at the IV Triennale, with Joseph Hoffmann and Ludwig Hilberseimer in charge of the Austrian and German sections respectively. The German section included a special exhibition of the Deutscher Werkbund.

For the IV Triennale, Muzio and Sironi remodelled portions of the Villa Reale, including the entrance (Sala dei marmi) and three rooms devoted to the graphic arts. This latter part

(fig. 11) marked a significant advance on their earlier work in Cologne and Barcelona. It consisted of an assemblage of monumental architectural fragments disposed in such a way as to form a kind of metaphysical promenade. The powerful plasticity and dramatic chiaroscuro of the setting recalls contemporaneous paintings by Sironi; a good example is "I Costruttori" (1929) (fig. 12), a heroic vision of a newly constructed urban landscape intended to celebrate the regime's campaign of public works.

The 1930 Monza Triennale also gave scope to an emerging interest in mural painting as a "popular" art form. Achille Funi and the architect Giuseppe Pizzigoni painted a cycle illustrating scenes from the life of Dido. Pizzigoni's "architectural" settings employed a stripped-down Palladian syntax reminiscent of Muzio's "Ca' Bruta" in Milan. A group of eight painters (including Giulio Rosso, Raffaele De Grada, and Gigiotti Zanini) also painted murals for the "Galleria dei decoratori" on the first floor.

On this occasion, the Gruppo 7 was able to produce, for the first time, a complete free-standing residential unit (fig. 13), the so-called "Casa Elettrica" (Electric house). Financed by the electrical concern Società Edison, the pavilion was to serve as a demonstration stand for electric household appliances. The designers conceived it as a small villa, complete in every detail. Figini and Pollini designed the plan, while Guido Frette and Libera designed the non-electric

furnishings, and Piero Bottoni the facilities (bathroom and kitchen). Bottoni's rational approach, based on Taylorist principles of work-space organization, was well suited to the theme of the pavilion: increased efficiency through the introduction of labor-saving mechanical devices (38). The main living area had one glazed wall offering a panoramic view into the adjacent park. The glazed wall was actually two planes of glass separated along their entire length by a narrow planting box.

The Casa Elettrica was a collaborative effort offered as a manifesto of the principles set down by the Gruppo 7 three years earlier in Rassegna Italiana. The catalogue emphasized the simultaneously "modern" and "Italian" character of the villa:

Concetto modernissimo e tradizionalmente italiano questo, di voler godere appieno la natura, facendola quasi penetrare nella casa. Altri elementi di spiccato carattere italiano sono le grandi terrazze, quelle coperte a loggia, l'atrio coperto, la grande vetrata della serra (39).

(This concept is extremely modern and yet traditionally Italian: to want to enjoy nature fully, making it almost penetrate into the home. Other elements of clearly Italian character are the great terraces, the covered loggia, the covered atrium, and the glass conservatory).

The IV Triennale closed in October 1930, by which time plans were already under way for an even larger exhibition to be held in Milan in 1933 in a new building especially designed by Muzio. When the V Triennale was inaugurated in May 1933, the

Exhibition of the Fascist Revolution (henceforth EFR) had been open to the public for about seven months.

One last work of interior remodelling should be mentioned, if only for the fact that it took place in the Palazzo delle Esposizioni, the future scene of the EFR. In 1931 the First Quadriennale, organized by Oppo, was held in Rome to provide a comprehensive survey of the current Italian art scene. Enrico Del Debbio and Pietro Aschieri remodelled the sequence of three major halls on the building's main axis of symmetry. Del Debbio had helped plan the settings for the Artists' Union show a year earlier in that same building (figs. 13, 14). On this occasion he re-designed the "Serra" and the "Gallerie delle nicchie," while Aschieri designed the atrium or "Salone d'Onore" (40).

Del Debbio's "Serra" (literally, green-house) turned the glass-covered shed in the rear of the Palazzo into a covered garden area, with plantings, trellised walkways, and a central fountain by the sculptor Martinuzzi (fig. 15). The polygonal plan also enabled him to obtain three additional exhibition rooms on either side of the central space. This arrangement became a fixed part of the building and was maintained in the 1932 exhibition. In contrast with the Serra, the Galleria delle nicchie presented a stark setting with blank walls barely articulated by regular arched niches. The scheme recalls Limongelli's designs for the Mostra d'Arte Marinara of 1927.

Aschieri's Salone d'Onore, which occupied the space of the entrance rotunda (fig. 16) was equally austere. Aschieri filled in the intercolumnar spaces and inserted four stained glass panels, also by Martinuzzi. The overall effect was in line with Aschieri's monumental, deliberately scaleless but more inventive "Casa dei ciechi di guerra" in Rome (1930). As a whole, with the exception of the Serra, the settings were interesting examples of the severe Romanizing manner which was then emerging in the capital in partial reaction to the "barocchetto" of the early twenties.

The foregoing survey is far from exhaustive. A more comprehensive list would have to include several other significant but scarcely documented works, such as 1) Guido Fiorini's Padiglione Ristorante Italia at the 1931 Exposition Coloniale in Paris, with fourteen oil paintings by Prampolini; 2) Miozzo, Mansutti, and Gallimberti's pavilion for the Mostra d'Arte Sacra in Padua (1931), with a room on "sacred art" by Fillia and Dottori as well as a large mural by Arnaldo Carpanetti; 3) Duilio Torres's neo-classical gateway and Brenno Del Giudice's Aluminium pavilion for the Padua trade fair of 1932; 4) Gino Levi-Montalcini's "Padiglione della sceneggiatura" for the Mostra della Moda in Turin (1932); 5) Franco Albini's Masonite pavilion at the 1932 Milan Trade Fair; and 6) Michelucci, Berardi, Bosio, and Garnieri's pavilions for the Exhibition of Rational Architecture in Florence (May 1932)

(41). The titles of these works, not to mention the later fame of the designers, suggest new materials and experimental design solutions. Yet for these and an unknown number of other ephemeral works the available documentation is so scarce that the historian will be fortunate to find even so much as a photograph.

Notes:

1. Giuseppe Pagano, "Parliamo un pò di esposizioni" in Costruzioni Casabella (March-April 1941) p. 2.
2. On the Turin exhibition, which recent literature often mistakenly refers to as "international," see Paolo Marconi, "Commento all'esposizione di Torino," in Architettura e arti decorative (April 1928) pp. 372-381. On Pagano's work, see Cesare De Seta's introduction to Giuseppe Pagano, Architettura e città durante il fascismo (Bari 1976) and Giorgio Ciucci, "Il dibattito sull'architettura e la città faciste" in Storia dell'arte italiana VII: Il Novecento (Turin 1982) pp. 295-8, with further bibliographic references. On the Mostra Sabauda e della Vittoria, see La mostra storica sabauda e della vittoria, ed. by Pititti di Roreto (Turin 1928).
3. The total number of pavilions, including those built for the Mostra Coloniale, was forty-four. Pagano also designed the Padiglione dell'esercito, marina e aeronautica (with Levi-Montalcini and Pittini), the Padiglione Gancia (with Antonio Pagano), the Padiglione delle miniere e ceramiche (with Perona), and the Mercato coloniale (with Pittini).
4. On the history of exhibition design in Italy, see Costruzione Casabella (March-April 1941); AAVV, Parliamo un pò di esposizioni: Le esperienze di Franco Albini, del gruppo BBPR e di Calo Scarpa (Venice 1985); and Rassegna (Allestimenti/Exhibit Design) (June 1982). Other general reference texts are Kenneth W. Luckhurst, The Story of Exhibitions (London 1951) and Elisabeth B. Gimore Holt, The Triumph of Art for the Public: the emerging role of exhibitions and critics (New York 1979).
5. Casorati designed the Padiglione dei tessili, Gigi Chessa the Padiglione della fotografia, and De Abate the Padiglione dei ceramisti e vetrai. See Ciucci, p. 296.
6. The Colonial exhibition included Pagano and Pittini's Padiglione d'onore and Mercato coloniale, Arturo Midana and M. Dazzutti's neo-african entrance gate, and Midana's secessionist Padiglione Società Anonima Cogne.
7. See Ciucci, pp. 295-298.

8. The Casa dell'architettura also included an entrance hall by Soldiero and Morelli, a vestibule and stair by Passanti, a study room by Dezzutti, and a dining room with murals by Giulio Rosso.

9. On Prampolini see Appednix 1. On Sartoris's pavilion, see Ezio Godoli, Guide all'architettura moderna: Il Futurismo (Bari 1983) pp. 57-60, with further bibliographic references, and Jacques Gubler, "Sartoris," in AD (January-February 1981) pp. 64-70. Sartoris also designed a rarely mentioned pavilion displaying wrought iron products. See Ciucci, p. 296.

10. Enrico Prampolini, "Architettura futurista," in La Città Futurista (February 1928), reprinted in Godoli, pp. 190-3.

11. Godoli, p. 57.

12. Ciucci, p. 297.

13. Raffaello Giolli, "Un padiglione di Sartoris all'esposizione di Torino," in 1928: problemi d'arte attuale (15 April 1928), reprinted in Raffaello Giolli, Architettura razionale (Bari 1972). See also Ciucci, p. 297.

15. Marconi, p. 157.

16. On the Milan trade fairs, see L'illustrazione italiana (March 1933) and "Padiglioni nuovi alla Fiera di Milano," signed "F.R." in Architettura e arti decorative (July 1928).

17. Portaluppi also designed the Padiglione Pirelli.

18. On Libera see Appednix 1. On the Gruppo 7 and the MIAR see M. Cennamo, Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. La prima Esposizione Italiana di Architettura Razionale (Naples 1973) with the Gruppo 7 articles, and M. Cennamo, Materiali per l'analisi dell'architettura moderna: il MIAR (Naples 1976).

19. On the question of "mediterraneità," see Silvia Danesi, "Aporie dell'architettura italiana in periodo fascista: mediterraneità e purismo," in Silvia Danesi and Luciano Patetta, eds., Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo (Venice 1976) pp. 21-8. Rava resigned from the rationalist group in August 1930; cf. his letter to Libera dated 12 August 1930, in AL.

20. These include a church by Rava in Suani-Ben-Adem (1930), a triumphal arch by Rava for the Tripoli fair, and Larco and Rava's Padiglione dell'Eritrea e Somalia for the 1933-4 Tripoli Fair.

21. For further information on the Cologne exhibition, see the unsigned "L'esposizione internazionale della Stampa in Colonia," in L'Illustrazione italiana (10 June 1929) pp. 278-79; Giuseppe Fumagalli, "L'esposizione internazionale della stampa a Colonia" in Accademie e biblioteche d'Italia, Rome 1928, p. 5-15; Italia Pressa Koln 1928 Italianische Ausstellung/ Mosta dell'Italia (Florence 1928).

22. Fumagalli, p. 10.

23. A few months earlier Muzio and Sironi had designed a pavilion for Il Popolo d'Italia at the 1928 Milan trade fair. Much of the material for the Pressa probably came from this pavilion.

24. Fumagalli, pp. 5, 6.

25. A brief reference to this stand is found in L'enciclopedia dell'antifascismo vol I, p. 646. See also Robert Rosengarten, The Anti-Fascist Press (1919-1945) (Cleveland 1968) p. 246. A catalogue for this stand, entitled Exposition de la Presse Antifasciste Italienne, was published in Paris in 1928.

26. For a different opinion see A. Pica, "Architetti-Triennale" in Bollettino del consiglio nazionale degli architetti (January 1957).

27. On Sironi's earlier work as a graphic artist and political designer, see chapter seven and Appendix 1.

28. On the controversy surrounding the Duce's bust at the exhibition of Italian art in Berlin (1929) see chapter eight. The Cologne pavilion included several sections on the Italian press, including one on the history of journalism, organized by the Istituto Italiano del Libro, with material from the Risorgimento museums of Milan and Rome; a section called "medagliere del giornalismo italiano"; one on Il Popolo d'Italia; and various others on graphic arts, religion, colonies, scenography, tourism, and music.

29. Fumagalli, p. 12.

30. The dictions "fascio" and "fasces" are adopted here from the Second Websters New International Dictionary (1935) in preference to the more cumbersome "fasces" for both singular and plural. On the Barcelona pavilion, see the unsigned "La Mostra della Stampa Italiana a Barcellona" in RIPI October 1929, pp. 39, 40 (probably by Sironi) and the catalogue, Esposicion International de Barcelona 1929 - Seccion Italiana (Milan 1929); Aurelio Targhetti, La partecipazione Italiana all'esposizione internazionale di Barcellona, (Milan 1930).

See also Ettore de Zuani, "La Mostra della stampa all'esposizione di Barcellona" in L'Illustrazione Italiana. The Istituto LUCE helped with the photographic enlargements. The ground floor presented a summary of the Pressa exhibition, while the gallery space contained a display of books.

31. On Mussolini's reactions to Longanesi's work, see chapter nine.

32. Sironi, "Il padiglione italiano alla Pressa di Colonia," in RIPI (August 1928), reprinted in Ettore Camesasca, ed. , Mario Sironi: scritti editi e inediti (Milan 1980) pp. 25-27.

33. AO, dated 22 June 1929.

34. Organized by the Ente Autonomo per la Fiera Campionaria di Tripoli, these yearly shows were closely connected to the agricultural development plans for the colonies. The first two editions took place in 1926 and 1927. The 1928 edition, widely advertised in the press, was inaugurated by Victor Emanuel himself. The exhibition took up an area of approximately 50,000 square meters and included an exhibition of small industry with ten stands. The major pavilions were commissioned to Limongelli. His Padiglione del Governatorato di Roma was designed in collaboration with sculptors Amleto Cataldi and Attilio Torresin. See Giuseppe Borghetti, "La terza fiera tripolitana," in L'Illustrazione Italiana (21 April 1929) p. 611. In December 1928, Architettura e arti decorative announced an exhibition of colonial buildings organized in conjunction with the Sindacato Nazionale Fascista degli Ingegneri. La Fiera Campionaria di Tripoli may be related to two other shows held in Rome during this period: the Mostra di Arte Marinara and the Mostra Coloniale. The first, mounted periodically at the Palazzo delle Esposizioni (three editions from 1926 to 1929) was organized by the Lega Navale Italiana to advertise Italy's role in the Mediterranean. It presented "opere di pittura, bianco e nero, architettura e arte decorative che illustrino il mare nei suoi vari aspetti." The second edition (1927-8) included a Mostra d'Arte Fiumana, organized by Riccardo Gigante, head of the Società Studi Fiumani; it contained material used later for the EFR. The organizing committee was formed by jury members from the Rome fine arts exhibitions. They included Arturo Lancellotti (general secretary), Oppo, and the painter Antonio Barrera, among others. The program for the 1928 edition called for "architetti, pittori, e mobilisti" to help design the show "con criteri moderni." The show included one of the first realized

works by the young "rationalists" Minnucci, Faludi, Morbelli, and Scalpelli: "sala d'aspetto di un aeroporto," as well as other "modern" interiors including Helene de Mandrot La Sarraz's "Salottino a bordo di un transatlantico." The III edition in 1929, organized by Lancellotti, Giovanni Guerrini, and others, was notable for Limongelli's designs for the Serra of the Palazzo delle Esposizioni.

The Mostra Internazionale di Arte Coloniale (Rome 1931) was organized by the Ente Autonomo per la Fiera Campionaria di Tripoli. This effort to emulate the great colonial exhibitions of Paris was meant to stimulate international awareness of Italy's role as a colonial power. Written presumably by Alessandro Melchiori, vice-president of the Ente, the program specified the tasks of the organization: "propagandare su vasta scala l'idea coloniale ... (far) conoscere, apprezzare e avvalorare il proprio dominio di oltre mare." Belgium, France, Portugal, Holland, and England were among the participating countries. The show was held at the Palazzo delle Esposizioni, suitably adapted by Linongelli in collaboration with the sculptor Francesco Coccia; it included a photographic section, aimed at demonstrating "i progressi raggiunti dalla fotografia" in the field of colonial reporting. There was also a room containing futurist works based on the colonial theme.

35. On the Monza shows, see A. Pica, Storia della Triennale (1919-1957) (Milan 1957) and Anty Pansera, Cronaca della Triennale (Milan 1973).

36. See Ciucci, pp. 292-5, with further bibliographic references. The 1927 Monza Biennale was divided by regions and included two interesting experiments in window display. Each reflected a different notion of consumption. A group of Como artists including Nizzoli and Terragni designed a model tailor shop: this was a sophisticated study in the use of industrial materials like glass, polished wood, and metal, and presented an attractive vestibule with the letters "Sartoria Moderna" in luxurious black marble. A group of Turin artists (Francesco Menzio, De Abate, Chessa, Emilio Sobrero, Sartoris, and Casorati) offered a collective essay in urban design: a street lined with shops, notable especially for Casorati and Sartoris's "Macelleria." The "Via dei Negozi," as it was called, reflected a sophisticated but ultimately private vision of cultivated urban life and the claim to a new "selling aesthetic" conflicted with the metaphysical overtones of the design. As one viewer remarked, the Via dei Negozi appeared as a succession of "elegant architectural still-lives ... inanimate and unfrequented." By contrast, Fortunato Depero's futurist pavilion for the editorial firm Bastetti, Tuminelli, and Treves, demonstrated Depero's ability in the use of

advertisement media. See Godoli, pp. 49-52 and 151-3.

37. On the history of the Triennale, see note 35 supra.

38. On the Casa elettrica, see Giacomo Polin, La Casa Elettrica di Figini e Pollini (Rome 1982), and "Gli interni di Figini e Pollini come paesaggio artificiale," in Rassegna (Interni a Milano e a Como 1927-1936 / Interiors in Milan and Como 1927-1936 (September 1987) pp. 6-33; Luigi Figini e Gino Pollini architetti, catalogue edited by Vittorio Savi (Milan 1980). On Bottoni's use of Taylorist design principles, see Dennis Doordan, "Architecture and Politics in Fascist Italy: il Movimento Italiano per l'Architettura Razionale 1928-1932," Ph.D. dissertation, Columbia University 1983, pp. 75-77. See also Roberto Papini's praise for the rationalists in "Bilancio dell'esposizione di Monza 1930," in L'Illustrazione Italiana (26 October 1930) pp. 638-640.

39. Catalogo ufficiale della IV esposizione Internazionale delle Arti Decorative e Industriali alla Villa Reale (Milan 1930) p. 292.

40. On the history of the Quadriennale, see Silvio Pasquarelli, "La Quadriennale di Roma fra tradizione e innovazione," in Rassegna (Allestimenti ... pp. 56-61.

41. On Fiorini's pavilion, see Godoli, p. 86, which contains an illustration of the model. Illustrations of the actual pavilion are hard to come by; it opened with a thirty-course meal, which was to serve as a public display of futurist cuisine. On the Padua exhibition, see Giorgio Peri, "Arte moderna a Padova," in RIFI (November 1931), pp. 44 ff. and Persico's article in La Casa Bella (August 1931). On the Florence exhibition see "Fiera nazionale dell'artigianato e Esposizione di architettura razionale a Firenze" in Architettura e arti decorative (May 1932). Albin's Masonite pavilion is mentioned in Architettura e arti decorative (June 1932) p. 310. Torres's entrance gate and Del Giudice's Padiglione Venezia are illustrated in Architettura e arti decorative (June 1932) p. 358. Levi-Montalcini's pavilion is illustrated in Architettura ... (August 1932) p. 411.

CHAPTER TWO

PLANNING HISTORY: PART I

The first proposal

In March 1928 the president of the Institute of Fascist Culture in Milan, Dino Alfieri, proposed to Mussolini that an "Exhibition of Fascism" be held the following year to commemorate the tenth anniversary of the founding of the Fasci di Combattimento in Milan in 1919. Milan, as the birthplace of fascism, seemed a logical place for a historical exhibition. The show would take place at the Sforza Castle and would exhibit "a valuable collection of historic documents related to the creation of fascism, its development so filled with sacrifices, its gradual assertion, and conquest of power" (1). On 23 March the Duce's press office issued a statement approving Alfieri's initiative and setting the opening date for 23 March 1929 (2).

A first proposal was worked out by Alfieri and the director of the Risorgimento Museum in Milan, Professor Antonio Monti, who had helped organize a similar exhibition of the Risorgimento the year before (3). According to this proposal, the exhibition would cover a period running from 1914 to the present, and would be divided into five sections or "Quadri particolari" (see Appendix 3). One section would be devoted to each of the following topics: 1) the interventionist movement leading to Italy's entry into the First World War; 2) the war;

3) "fascism's defence of the Nation" during the post-war years; 4) the March on Rome, and 5) the achievements of the fascist regime.

The general tone of this first proposal might be described as nationalist, conservative, and legalitarian. The main emphasis was put on sections 1, 2, and 5, while the so-called "revolutionary" period received fairly short shrift. The Duce himself played a minor part as compared to Italy. This nationalist emphasis, presenting the rise of fascism as one episode in the nation's larger history, reflected the political orientation of the authors, all ex-nationalists who had joined the fascist party at a relatively late date. Neither Alfieri nor Monti had taken part directly in the "insurrection." Indeed, Alfieri, who founded the Nationalist Association in Milan, had even opposed his organization's fusion with the fascist party in 1923, although he later adapted to the new political situation.

The first proposal must not have entirely satisfied Mussolini because when a "reserved" edition of the program was published later on, three "special sections" were added to the five already planned: one on "the fascist fallen," another on "fascism's work in the recaptured territories," and a third on "fascist medals." These additions gave the plan a more militant and specifically fascist tone and may be interpreted as efforts to assert a more exclusive and sectarian history of fascism.

On 18 September, Alfieri met Mussolini to discuss the organization of the exhibition. During this meeting the Duce "ratified the composition of the organizing committee as follows: Mussolini, the Quadrumvirate, the Fascist Party secretary, the director of Il Popolo d'Italia, the federal secretary of Milan, the Podestà of Milan, and the president of the Milan Fascist Institute of Culture" (4). This committee, which brought the exhibition squarely under the party's control, was officially installed with a ceremony at the Viminale on 10 October (5).

Sometime in the winter of 1928-29 the official party daily, Il Popolo d'Italia, published a short notice announcing that, given "the importance and development" of the exhibition, the Duce had decided that it would take place in Rome, rather than Milan, "under the guidance of the party directorate" (6). Then the plan must have been dropped or postponed because no further announcements appeared for over a year. Maybe this was due to practical difficulties in gathering the documentary material by the 23 March deadline, but more likely disagreements arose over the content and direction of the show. The future director of the exhibition's Propaganda Office, Corrado De Vita, recalled that "from the very beginning the exhibition's plans were developed in an atmosphere of prejudice and doubt over the possibilities of a truly original and significant achievement" (7). There are specific signs of disagreement between Alfieri and the party secretary,

Augusto Turati, who preferred a more militant approach. Turati would have had reason to question Alfieri's credentials as a one-time opponent of fascism (8). In the summer of 1928, Alfieri tried repeatedly but without success to meet with Turati in Rome to discuss the organization of the show. Finally, Mussolini may have simply realized that given the importance of the exhibition, there was an opportunity to stage it at a much grander and more imposing scale during the decennial celebrations of the March on Rome, planned for October 1932.

The change of date from 1929 to 1932 was not without a certain symbolic meaning, as the March on Rome had actually marked the end of the fascist revolution. The choice of such a day must not have pleased old-time "squadristi" like Turati, who saw their glorious moments rather in the immediate post-war years. By presenting the revolution as a closed chapter in the history of fascism, the change of date served to reinforce the show's retrospective and historicizing tone.

The second proposal

When the project was taken up again in mid-1931, both its scope and character were greatly revised. Alfieri presented the new program in a meeting of the Fascist Party directorate on 14

July 1931, in the presence of Mussolini (9).

A comparison with the first proposal reveals several significant changes. First, the exhibition was now given an absolutely pre-eminent place among the regime's propaganda concerns: it would take place in Rome at the Palazzo delle Esposizioni and would remain open for six months. "Hundreds of thousands" of visitors were expected. To emphasize the importance of the show, a series of additional events were scheduled to precede the opening day, including "great mass gatherings of workers and industrialists, artistic and cultural congresses, and military parades." These events would help create the "right atmosphere" for the inauguration, scheduled for 28 October 1932, exactly ten years from the March on Rome (10).

Second, the significance of the show was now seen as extending well beyond national boundaries. In the words of Alfieri:

Senza voler fare paragoni con altri Paesi, i quali hanno commemorato con grandiose e solenni manifestazioni i loro più importanti anniversari politici, é sommamente utile che il Fascismo, nel decimo anniversario della sua assunzione al potere, sostenga un momento per dimostrare alla Italia e al mondo quanto esso ha saputo compiere nel campo materiale e spirituale (11).

(Without wishing to make comparisons with other countries, which have commemorated their most important political anniversaries with solemn and grandiose manifestations, it is nevertheless extremely useful that on the tenth anniversary of its assumption of power, fascism should pause for a moment to demonstrate to Italy and to the world all that it has been able to accomplish both materially and spiritually.)

The reference to "grandiose manifestations" abroad reflected the regime's preoccupation with the propaganda potential of international exhibitions. In Cologne and Barcelona, Italy had had an opportunity to remark the effectiveness of foreign political displays. Moreover in 1927 the Soviet Union had honored the tenth anniversary of the October Revolution with great celebrations and mass rallies which received coverage in the Western press.

Alfieri hoped that the exhibition would have "international repercussions" and that it might serve as a pretext for "bringing to Italy many foreigners (for which precise accords will be taken with the Office of Tourism)." Among such foreigners would be "political representatives, famous personalities, and exponents of fascist groups abroad," with which, it was hoped, the exhibition would serve to foster closer political ties (12).

This new international emphasis was accompanied by a corresponding accentuation of the program's ideological character. Alfieri noted that the show would no longer be a "historical reconstruction in the usual sense of the term," but rather "a survey of activity and strength, a balance-sheet ... from which the program of the future will inevitably spring."

Riassumendo - he continued - tutto il materiale della Mostra dovrà dare una espressione raffigurativa dei quattro seguenti elementi:
Lo Stato: nella immagine precisa della creazione nazionale dalla base storica nel

passato recente, alla formazione in atto della sua potenza (...)

Il Lavoro: (...) le attività fondamentali che sono il sangue della Nazione, cioè le sue finanze, i problemi della terra, delle industrie, la propulsione delle forze nell'attività coloniale, la disciplina sindacale (...)

Le Armi: (...) l'ordinamento militare, che dal primo inquadramento dei piccoli cittadini in ordini che sono scuola e milizia (...) alle istituzioni caratteristiche dalle quali il cittadino esce soldato (...)

Lo Spirito: poiché ogni novità, ogni "esperienza", ogni originalità sarebbero state vane se non fossero il risultato di un profondo travaglio spirituale; nella parte, quindi, dedicata allo spirito, la Mostra raffigurerà il patrimonio spirituale del popolo italiano, illuminato da una luce di abnegazione e di sacrificio (...)

(To sum up, the exhibition will give figurative expression to the following four elements:

The State: ... in the precise image of a national creation, from its foundations in the recent past, to the present unfolding of its power ...

Work: ... (or) the fundamental activities that are the life and blood of the Nation, namely its finances, the problems of the land and of industry, advances in colonial activity and in the discipline of trade-unions ...

The Arms: ... (or) the military order of the country, from the regimentation of youth in the orders of the schools, militia, and centers of physical and moral training ... to the characteristic institutions from which the citizen comes out a soldier ...

The Spirit: every new experience or originality would be vain if it were not the result of a deeply felt spiritual travail. In this part, therefore, the exhibition will illustrate the spiritual patrimony of the Italian people, enlightened by abnegation and sacrifice, which gives it the stamp of a heroic consecration ...)

But above all, Alfieri stressed that "the entire show must be prepared and organized in such a way as to project the personality of the Duce" (14):

... si deve sentire il palpito di una volontà superiore, animatrice, plasmatrice: della volontà del Capo, nel quale sembra che convergano tutte le forze misteriose della razza (15).

(... one must sense the heart-beat of a superior, animating, and shaping will, the will of the Leader, in which all the mysterious forces of the race seem to converge)

The emphasis on the Duce, the addition of an articulated ideological message, and the new international scope of the exhibition were the three main changes introduced by the new program. All of them pointed to developments in the regime's policies and self-image in the intervening two years. This period had seen the consolidation of Mussolini's personal dictatorship and the related development of a pervasive personality cult, the so-called "Ducismo." At the same time the regime had begun to turn its attention to the international arena in an effort to propagandize fascism as an alternative to both capitalism and socialism. The reasons for this shift to a "universal" perspective need not be examined here (16). It is important to note, however, that the move was accompanied by efforts to elaborate a coherent and "exportable" fascist doctrine. The most authoritative statement of that doctrine, Mussolini and Giovanni Gentile's article on fascism for the Enciclopedia Italiana, published simultaneously in several languages, was presumably being written during those very months (17). The English version, slightly modified, began: "Fascism today has a distinct personality of its own ..."

and concluded by claiming that "fascism is the doctrine of the present century." The basic tenets of the doctrine (anti-pacifism, spiritualism, productivism, and the primacy of the State) are condensed in Alfieri's four-point program. It is also notable that two vocal proponents of the "universality thesis," Arnaldo Mussolini and Giuseppe Bottai, had at least some part in planning the exhibition (18).

The organizing committee

On 15 July 1931, Il Popolo d'Italia reported that the party directorate had approved Alfieri's program and that work on the show would begin "immediately" (19). The new supervising committee was presumably formed around this time. It included three key additions: Luigi Freddi, Alessandro Melchiori, and Cipriano Efisio Oppo.

Freddi and Melchiori were two young journalists who had risen through the ranks of the student fascist organization "Avanguardia Studentesca." Both were notorious "fascists of the first hour" with active records in the movement. Freddi had even spent several weeks in prison with Mussolini during the anti-socialist clashes of 1919. He was a self-styled futurist who rose from secretary-general of "Avanguardia" in 1922 to directing the "Fasci all'Esterio," the official organizations for Italians living abroad. In this capacity he had travelled

extensively in Europe and America. Freddi was a film enthusiast, and in the United States he particularly admired the work of Griffith, whom he met in New York. From 1922 to 1926 Freddi directed the party's Press Office and was well acquainted with the propaganda activities of the regime. He eventually became a key figure in the development of state-sponsored cinema through the thirties (20).

Melchiori had founded the fascio of Brescia and had been a legionary in D'Annunzio's Fiume expedition. He directed the magazine Milizia, which was the official organ of the fascist militia. In 1929 Melchiori became the youngest member in the fascist Grand Council. At the time of the exhibition he was the party's under-secretary, with direct access to local party branches across the country. Melchiori also had some relevant practical experience, having organized a photographic exhibition of the fascist militia in 1928 and as vice-president of the institution responsible for the Tripoli fairs (21).

Freddi and Melchiori were put in charge of collecting and classifying the material to be exhibited. Freddi in particular was responsible for drafting a room-by-room chronology of the principal events to be covered (22). In this task he was probably aided by Alfieri's assistant, the historian Ambrogio Devoto. At least a part of the program survives and is included in Appendix 3.

The "artistic director" was Cipriano Efisio Oppo, painter, politician, stage-designer, and art critic. As general

secretary of the Rome Quadriennale, Oppo was thoroughly acquainted with the Italian art scene and by 1931 had become one of Mussolini's closest advisers on artistic matters. His own background was academic: trained at the Academy of Fine Arts in Rome, he had begun his career as a painter in the context of the so-called Rome Secession (23). After the war he worked as art critic for the nationalist journal L'Idea Nazionale and became one of the chief proponents of a "national restoration" in art. Oppo's idea of a "national style" called for a return to the tradition of nineteenth-century realism, epitomized in the work of his mentor Armando Spadini. In painting Oppo valued:

(...) chiarezza di racconto, signorilità, sana sensualità, idea di bellezza rapportata ai suggerimenti della Natura, ossia scelta e esaltazione degli elementi naturali ... mai copia fredda, analitica della Natura. Ma anche mai gusto dell'orrido, del deforme, del mostruoso (24).

(... clarity in narration, dignity, healthy sensuality; an aesthetic idea based on the evocative power of nature and on the choice and exaltation of natural elements ... not a cold or analytic copy ... but neither the horrid, the deformed, or the monstrous).

Despite his own rather conservative views, Oppo proved fairly open to new tendencies in art and generally more concerned with quality than with political correctness 'per se'. Like many other fascist artists and intellectuals, Oppo was aware that a "fascist style" could not be brought about

by decree. This much is apparent from the speech he delivered in 1930 to the Chamber of Deputies:

Occorre creare il clima adatto se si vuole parlare di arte fascista. Non sarà la rappresentazione esteriore episodica, il quadro storico che daranno un'anima fascista alla arte del nostro tempo. Bisognerà scovare, sorreggere, lanciare sul mercato internazionale quelle 50 persone (e forse dico troppo) che solo contano nell'arte italiana di oggi ... Non faccio questioni di tendenza artistica. ... E' questione di qualità (25).

(It is necessary to create the right climate if one is to speak of a fascist art. It is not by the external representation of politically significant episodes or historical subjects that one achieves a truly fascist character. We must instead discover, support, and launch on the international market those fifty or so artists (maybe fewer) who really count for something in Italy today ... It is not a matter of artistic tendencies, but a question of quality).

Oppo's relative freedom from the factionalism that dominated the Italian arts scene and his openness to new tendencies was also revealed in 1931, when he came out publicly against the Union of Fascist Architects, which was threatening to expel the rationalist organization MIAR (Movimento Italiano per l'Architettura Razionale). This episode will be discussed in more detail below.

As artistic director for the exhibition, Oppo was joined by Filippo Tommaso Marinetti, the futurist leader and a long-time friend of Mussolini, and by a small group of artists and architects. Together they formed a kind of jury that convened periodically to deliberate on issues of design. The exact composition of this jury is not known, nor when it was

installed. It apparently included two of Oppo's associates, the architects Enrico Del Debbio and the painter Giovanni Guerrini, both of which had helped him on similar occasions before. Two younger architects, Adalberto Libera and Mario De Renzi, also sat in at some of the meetings starting 28 May 1932 (26).

In addition to Freddi, Melchiori, and Oppo, the organizing body included a special Propaganda Office, headed by two journalists, Ernesto Daquanno and Corrado De Vita. This office took care of the production and distribution of publicity material. During the final phase of preparation, the office worked directly with the Interior Ministry under-secretary Leandro Arpinati (27). According to party records, over half a million posters were printed, along with other propaganda material including postcards, postage stamps, and tourist pamphlets in several languages (28). The Propaganda Office issued regular press reports on the progress of work.

A Technical Office, supervised by an engineer, Renato Mariani, took care of all the practical aspects of construction. Financial matters were in the hands of the administrative secretary of the party, Giovanni Marinelli, to whom the revenues from the show would also go (29). In conclusion, the organizing body as of late May 1932 might be represented as follows:

- 57 -

PRESIDENT
Dino Alfieri

ASSISTANT TO THE PRESIDENT
Ambrogio Devoto

DOCUMENTATION CENTER
Luigi Freddi and Alessandro Melchiori

ARTISTIC DIRECTION
Cipriano Efisio Oppo and Marinetti

JURY
Oppo, Marinetti, Del Debbio, Guerrini, Libera, De Renzi

PROPAGANDA OFFICE
Corrado de Vita and Ernesto Daquanno

TECHNICAL OFFICE
Renato Mariani

The organizing body was structured more loosely than might appear from the above diagram. Freddi, for example, who was director of the ENIT, took charge of publishing literature for foreign visitors. He also took an active part in discussions about the design. Important personalities like Bottai, Alfieri's direct superior at the Ministry of Corporations, and foreign minister Dino Grandi, are also reported to have taken part in the planning stages, although their names do not appear in the list of organizers.

Notes:

1. Popolo d'Italia (24 March 1928). Henceforth, the following abbreviations will be used: ACS: PNF, SA (Archivio Centrale di Stato, Partito Nazionale Fascista, Servizi Amministrativi); ACS: CA (Archivio Centrale di Stato, Carte Alfieri); ACS: SPD, CO (Archivio Centrale di Stato, Segreteria Particolare del Duce, Carteggio ordinario); ACS: SPD, CR (Archivio Centrale di Stato, Segreteria Particolare del Duce, Carteggio Riservato); TA (Terragni Archives, Como); SA (Sironi Archives, Milan, Bologna, Rome); MA (Marinetti Archives, Yale); VA (Valente Archives, Rome); LA (Libera Archives, Rome); DA (Del Debbio Archives, Rome).
2. Ibidem. Material relating to the first proposal is in ACS: CA, busta 8, fascicolo 38 and ACS: PNF SA, busta 274 (formerly 260). In the Unites States, Alfieri is best known for his memoirs, Two Dictators (New York 1956).
3. ACS: CA, busta 8, fasc. 38 contains a review of this show written by Alfieri.
4. Popolo d'Italia (19 September 1928). The Quadrumvirate was composed of Italo Balbo, Cesare De Vecchi, Michele Bianchi, and Emilio De Bono. At this time, the Fascist Party Secretary was Augusto Turati, replaced by Giuriati in 1931, who was himself discharged in late 1931 for his overly restrictive policies and purges from the party ranks. Starace replaced him in December 1931. Mussolini's brother, Arnaldo Mussolini, directed the Popolo d'Italia. Arnaldo died of a stroke in December 1931. The federal secretary of Milan was Mario De Capitani, soon to be arrested on charges of corruption, while Carlo Belloni was Podestà.
5. Corriere della Sera (11 October 1928). The exhibition was also discussed at a meeting of the Fascist Grand Council on September 20. The following day, the Popolo d'Italia reported the Council's approval of Alfieri's initiative and on page 3 featured the first full-length article on the exhibition, "La Mostra del Fascismo" by Alfieri.
6. ACS: CA, busta 8, fasc. 38 contains an undated copy of the notice.
7. Corrado De Vita, "Vigilia intensa," in La Tribuna (23 October 1932).
8. In a letter to Alfieri, dated August 13, Turati noted that the program contained "no reference whatsoever to the Matteotti period," which he claimed represented "... one of the more salient and characteristic episodes in the life of Fascism." Turati was referring to the murder of the socialist senator

Giacomo Matteotti in 1924, a murder in which it was widely believed Mussolini himself was implicated, and which marked the start of one of the most serious crises in the regime's history. Alfieri answered on 24 August that the committee members were "unanimous" in believing the period to be "devoid of any real historical value," and that any reference to it in the show would be "superfluous if not downright inopportune," adding that the decision to include it in the show would "in any case, have to be made by the Duce." See ACS: PNF, SA, busta 274 (260).

9. Popolo d'Italia (15 July 1931). A "reserved" copy of this is in ACS: CA, busta 8, fasc. 38.

10. Ibidem, p. 5.

11. Ibidem.

12. Ibidem.

13. Ibidem.

14. Ibidem.

15. Ibidem.

16. See Michel Ledeen, Universal Fascism (New York 1972).

17. An abridged and slightly modified version of the article appeared in The New York Times (18 September 1932) p. 3. See also Gabriele Turi, Il fascismo e il consenso degli intellettuali (Bologna 1980).

18. On Arnaldo and Bottai's ideas on the universality of fascism, see Ledeen, pp. 55-88 passim. Arnaldo was part of the organizing committee from the beginning, and took an active part in the planning of the exhibition until his sudden death on 31 December 1931. Freddi mentions his participation at the committee meetings in the guide-book, p. 53. Bottai may have taken part in the discussions on the exhibition during the 1 - 6 October 1928, and 18 September 1931 meetings of the Grand Council. Bottai was Alfieri's direct superior at the Ministry of Corporations.

19. Popolo d'Italia (15 July 1931).

20. On Freddi's and Melchiori's early political careers, see Paolo Nello, L'avanguardismo giovanile alle origini del fascismo (Bari 1978), pp. 26, 38, and 138. Freddi took part in the incidents at Lodi in 1919 and was jailed for several months

for the deaths of two anti-fascists. On Freddi's earlier travels, see Freddi's own Il Cinema (Rome 1949). On Freddi's career in the film industry, see Jean A. Gili, Stato fascista e cinematografia (Rome 1981), p. 28. See also Carmen Betti, L'Opera Nazionale Balilla e l'educazione fascista (Florence 1984).

21. See ACS: SPD, CR, busta 30, fasc. 242/R, Alessandro Melchiori, "Il successo della mostra fotografica della Milizia." Melchiori directed the magazine Milizia, the official organ of the fascist militia.

22. Mostra ..., p. 59.

23. See the recent catalogue La Secessione Romana (Rome, Palazzo Venezia, 1987).

24. Fernando Tempesti, Arte dell'Italia fascista (Milan 1976) p. 153.

25. Ibidem, pp. 157-8. A note by Libera to Oppo, preserved in LA and dated 1937, acknowledges Oppo's early support for the rationalist movement ("... voi foste il primo a capire il movimento artistico e ad aiutarlo ...").

26. Marinetti was not officially part of the organizing committee, but press reports regularly mention him as one of the people advising on artistic matters. See, for example, "Come é nata la Rivoluzione," in Il Messaggero (30 October 1932). Marinetti was present at the general meeting of July 9th and at several others. Marinetti's archives contain telegrams from Mussolini's secretary indicating he was in close contact with the Duce during the time when the artists were being chosen. Marinetti presumably met Mussolini on 17 April and 10 June 1932. His influence might account for the choice of Dottori, Prampolini, Pratelli, Sironi, Funi, and Valente, all of which were or had been futurists. He may also have had a part in the selection of Libera and De Renzi's not unfuturist facade scheme, which he later praised as "the spirit of Sant'Elia resurrected." The first official notice of Libera's and De Renzi's presence among the jury members is in Popolo d'Italia (27 May 1932).

27. See Leandro Arpinati's August 15 notice to all the Prefects concerning the distribution of propaganda material in ACS: PNF SA, busta 273(259). The memorandum states that the material must "be placed in the most frequented spots ... even in the most remote parts of the country, since the material is meant to bring to every corner of Italy the sign of the heroic epic of the Blackshirts under the leadership of Benito Mussolini."

28. Ibidem. Advertisements for the Exhibition appeared also in foreign magazines like the French L'Illustration (30 September 1932) and in turist literature. The E.N.I.T. (Ente Nazionale Italiano per il Turismo), under Freddi's direction, devoted one of its monthly magazines in five languages to the exhibition (the English version was entitled Travel in Italy). The magazines were distributed to travel agencies and foreign consular offices.

29. ACS: PNF SA, Direttorio Federazioni Fasciste, busta 258.

CHAPTER THREE

PLANNING HISTORY: PART II

Early design proposals

In December 1931 a special office was set up temporarily in Via Nazionale, across from the Palazzo delle Esposizioni. Freddi and Melchiori began immediately collecting the material; according to the guide-book, more than 14,000 requests were sent out to individuals, groups, and organizations, including local party branches, ministries, embassies, libraries, and museums. The search was widely advertised through the press. Approximately 18,000 items were collected in all. For the most part they consisted of newspaper articles from Il Popolo d'Italia, photographs, and written documents. A host of relics was also assembled, including the blood-stained shirts of fascist "martyrs," the clubs and bottles of castor-oil used in punitive expeditions, tattered flags, trophies, weapons of various kinds, as well as the furniture from Mussolini's two offices as director of Il Popolo d'Italia in Milan. Each item was carefully labelled, classified, and stored in a warehouse not far from Via Nazionale.

Meanwhile, Alfieri and Oppo set about studying preliminary proposals for the transformation of the old Palazzo. Sometime in late 1931 or early 1932, Del Debbio was commissioned to draw up an overall plan (1), which survives among his papers (figs.

17-22). It did not apparently contemplate a new temporary facade for the building. Del Debbio's proposal centered on a dignified succession of four major rooms on axis with the entrance and culminating in a "Sala del Duce," which occupied the space of the Serra. A "Salone dei quattro elementi" (fig. 19) took up the entrance rotunda and opened the sequence; it contained representations of Alfieri's "four elements" (State, Arms, Work, and Spirit). Then came two solemn rooms dedicated to the martyrs (Sale dei Martiri) and disposed in such a way as to form a basilican plan with a crossing transept (figs 20, 21). The last room was the "Sala del Duce" (fig. 22), which contained a fountain at its center and was entered through an arch bearing the letters DUX.

A comparison with Del Debbio's earlier settings for the I Quadriennale and Artists' Union Exhibition (1932) suggests an effort to update a Romanizing style through the use of vaguely aerodynamic forms and a somewhat more articulated design. Most of the rooms employed flat, gridded lighting fixtures, tubular railings, and other "modern" elements. But the overall effect fell short of Alfieri's explicit request for a "scenographic approach, capable of recalling the atmosphere of the times, all fire and flames, tumultuous, lyrical, resplendent" (2).

In January 1932, Alfieri commissioned another architect, Antonio Valente, to work out "a series of small projects" by 1 March (3). Valente was above all an expert in stage design,

well known for his work with Gioacchino Forzano, the theatre director and collaborator with Mussolini on several literary ventures. Valente's technical knowledge and ability to create psychological lighting effects, gained during four years of apprenticeship with leading European and Russian theatre artists like Lev Bakst, Firmin Gemier, and Jacques Coupeau, were much appreciated at the time. He invented novel stage-design machinery, including a much admired mobile tripartite stage. Three years earlier, Alfieri had commissioned him to create the first of what became a series of highly successful travelling theatres, the so-called "Carri di Tespi," for the government's laesure-time organization. These lightweight, demountable structures were conceived as part of the regime's program of popular education, and were sent off to the most remote corners of Italy (4).

A good part, if not all of Valente's sketches for the EFR are extant (figs. 23-25). A cursory glance reveals that they were intended to offer no more than general suggestions on how to remodel the rooms of the Palazzo. Valente's ideas reflected his theatrical background. Several sketches appeared to be almost literal transpositions of stage-design concepts, implying a rather rigid object/viewer distinction not well suited to the demands of the show. One sketch, entitled "Plastico meccano-luminoso del teatro della guerra" (Mobile/luminous sculptural theatre of war, fig. 23) proposed a

large rotating relief of Europe, intended perhaps for the entrance rotunda. Another, called "Pareti di grafici animati," suggested a series of three-dimensional panels in which documents were highlighted through various lighting and graphic devices derived from Valente's futurist experiments in stage design (fig. 24). In still another ("Veduta d'insieme di un salone a fotomontaggio," fig. 25) Valente proposed an arrangement of overlapping photomontage panels -- an idea used later by artists like Nizzoli (5).

On the whole, however, Valente's proposals had no more effect on the final design than Del Debbio's. It was probably around March that the search began for a larger group of artists and architects. By this time Freddi and Melchiori had collected enough documentary material, on the basis of which they were beginning to work out a more detailed plot for the show (6).

At this point the organizers may have realized that the Palazzo would not lend itself easily to the representation of two distinct and very different periods in the history of fascism, namely, the "revolution" and the ten-year period of the regime. The world economic recession, then at its height in Italy, also militated against a too glorious presentation of recent accomplishments.

On April 13, Mussolini's press office issued a statement announcing that "given the limitations of usable space of the Palazzo delle Esposizioni," the Duce had decided to restrict

the exhibition to the revolutionary period, up to and including the March on Rome. The sequel, which would cover the "realizations" of the regime, would instead be the subject of another exhibition planned for the following year at the baths of Diocletian (7). Perhaps in gratitude for his work on the EFR, the organizers asked Del Debbio to draw up a plan for the latter exhibition. His new proposal was avowedly "modern," displaying a free-standing arch reminiscent of Le Corbusier's Palace of the Soviets (figs. 26-38). The show was never held, and apart from Del Debbio's plan there is no other evidence that it was seriously contemplated.

Sometime in the summer of 1932 the organizers hastily called a competition for a poster, which received no publicity in the press. In a brief note in L'Ambrosiano, Pier Maria Bardi mentioned having seen the entries at the Palazzo. Among the many "buonissimi bozzetti," he noted several by the 29-year-old Giacinto Mondaini. The jury having been unable to reach a verdict, however, Oppo eventually picked Sironi and two outsiders, Enrico Pulucci and Achille Bologna. Bardi complained about the secrecy and apparently irregular procedure, which he said reflected the "sistema della congregazione di carità" (charity fraternity system) typical of the Artist's Union:

Cosa fatta capo ha - he concluded - ma per l'avvenire bisogna pensarvi ... Non aver paura di bandire quei concorsi liberi a tutti, da cui vien sempre fuori qualcosa di nuovo (8).

(What's done is done. But in the future one should not be afraid to call one of those free competitions open to everyone, which invariably result in something new.)

The design team

On 30 April Alfieri reported on the progress of work in a general meeting of the party directorate at Palazzo Venezia, in the presence of Mussolini (9). Less than ten days later, the majority of the artists and architects had been chosen, for on that day, according to Il Popolo d'Italia,

... the Duce received at Palazzo Venezia, in the presence of Achille Starace, Dino Alfieri, A. Melchiori, Fausto Bianchi, Oppo, Marinetti, Del Debbio, Achille Funi, A. Monti, A. Pratelli (sic), Luigi Freddi, Giovanni Capodivacca, Arnaldo Carpanetti, Dante Dini, Marcello Nizzoli, Riccardo Gigante-Marchig sic, Amerigo Bartoli, Francesco Sacco, Mario Sironi, Mino Maccari, Guido Mauri, Jenner Mataloni, Giuseppe Terragni, Quirino Ruggeri, Leo Longanesi, Enrico Prampolini, Antonio Valente, Giovanni Guerrini, and Ambrogio Devoto (10).

The group included the main cast of artists, architects, and historians responsible for the design, with the notable exceptions of Libera, De Renzi, and a few others (11). To this group the Duce gave "directives concerning the historical and artistic arrangement of the show." Marinetti later recalled that the Duce said:

Voglio una mostra palpitante di vita virile e e anche teatrale e specialmente non fatemi qualcosa che assomigli alla palandrana di Giolitti (12).

(I want something lively and viril, even theatrical, and above all, please don't do anything that looks like Giolitti's frock-coat)

The reference to the aged politician's style of dress underscored the need for a "something modern and audacious, with no gloomy reminders of past decorative styles." During this meeting, the Duce also decided to change the title from "Exhibition of Fascism" to "Exhibition of the Fascist Revolution" (13).

Artistically, the group took in a wide range of tendencies. Among the painters, the Novecento group predominated, with Sironi, Funi, and Esodo Pratelli. All three were ex-futurists, and as such also acceptable to Marinetti. The futurists themselves were represented by Prampolini and Gerardo Dottori. There were also three prominent exponents of the nativist Strapaese faction: Mino Maccari, Bartoli, and Longanesi (14). The architects were all in some way or other connected to futurism and/or rationalism.

Despite the wide range of positions, the choice responded to a set of implicit guidelines. First, the majority of the artists were young: their average age was approximately 36, with quite a few under 30 (including Libera, Longanesi, and Terragni) (15). Older "traditionalists" were scrupulously avoided. Second, most of the artists and all of the historians had credentials in the fascist movement. Some, like Maccari and

Longanesi, were ex-squadristi who had taken part in fascist punitive expeditions. Others, like Sironi and Terragni, were directly engaged in the political debate through their writings and works. This was not a steadfast rule, however, and a few artists (Enrico Paulucci and Marino Marini), had no obvious links to the fascist movement. Nor does possession of the "tessera" (party membership card) appear to have been a prerequisite. A final and practical criterion was ready availability; the majority of the artists (approximately 2:1) were living or working in Rome at the time.

There are no formal records of who made the selection. Aside from Longanesi, who was hand-picked by Mussolini, the two other main figures, Sironi and Libera, seem to reflect the combined artistic orientations of Oppo and Marinetti. Most of the remaining artists are easily traced to these three: Libera invited Terragni, Sironi was probably responsible for the inclusion of Pratelli, Funi, Nizzoli, and his ex-assistants Carpanetti, Ruggeri, and Maiocchi. In a similar way, Longanesi may have brought along his own Strapaese colleagues, Maccari and Bartoli. It should be noted that most of the artists were known to the Duce, and while no records survive of Mussolini's role in the choice, other documents indicate that he normally took an active part in decisions of this kind (16).

Based on the personal testimonies of several participants, there was little money to be made by participating (17). The average recompense seems to have ranged around five-thousand

lire (approximately two-thousand current US dollars, the wage of a technician) with some, like Sironi, Funi, and Terragni, refusing any remuneration.

All things considered, it was an unusual but promising group of artists, including many as yet little-known and unproven personalities. Artists like Paulucci and Terragni, for example, had practically no previous experience in exhibition design, and it is only in retrospect that their choice appears insightful.

Planning phase

From May through July of 1932, Alfieri called numerous general assemblies to discuss the approach to take in the design (18). An echo of these discussions, which were attended by most of the artists and historians, may be heard in the writings of some of the participants or others with inside information. Bardi, for example, who was a close friend of Mussolini, in an article from this period reported "good news concerning the Exhibition of Fascism: the organizers wish to present ... (the material) with a certain 'theatricality,' to insure good communication ... with the viewer." Bardi went on to recommend:

che il senso della teatralità venga accen-
tuato bando alle titubanze ... Bisognerebbe
intanto valersi di tre elementi importantis-
simi: il gioco delle luci, la distribuzione
dei profumie l'utilizzazione degli effetti
sonori.

(utmost theatricality, without hesitating ... One should first of all use three very important elements: the play of light, the distribution of fragrances, and the use of sound effects).

Bardi made several more specific suggestions. For the "sala dei martiri" he proposed incense, explaining that "servirebbe a aumentare la poesia del luogo in cui saranno rievocate tremila generose vite" (it would help to increase the poetry of the place devoted to the evocation of three thousand generous lives). The room might also include "musiche d'organo in sordina o voci riproducenti i nomi di ogni 'presente'" (organ music or voices recalling the names of each martyr). He also mentioned the use of films and mobile images (immagini mobili) (19).

Another participant, the historian Gigi Maino, recalled that during those "interminable" meetings, "the boldest proposals were put forth, usually by those who had yet to begin working seriously." He also referred to "violent" disagreements between the various factions.

By late July there was a general consensus on the need for an "expressive" and "rational" approach to the design, but beyond that, discussions tended to drag on inconclusively. In early August, Alfieri decided to move the headquarters directly to the Palazzo. By this time a deadline (20 July) had been set for submission of final drawings. Henceforth each artist would focus on his own portion of work and report only to the jury. On 5 August construction began on the facade, followed shortly

after by the interior sequence of rooms. By mid September, approximately 700 workers, including the artists, were working on a round-the-clock schedule.

There is evidence that the pressure of time on both organizers and artists was extreme. A letter to the party secretary Starace, for example, mentions a nervous breakdown suffered by one of the artists, Arnaldo Carpanetti (20). Maino recalled,

... a un certo punto Dino Alfieri se ne preoccupò ... ci riunì per raccomandarci soprattutto delle sufficienti ore di riposo ... -- Lei Sironi, per esempio -- diceva Alfieri -- deve promettermi stasera, di andare a letto alle nove. E di essere qui domattina. Inutile strapazzarsi tutta la notte.

(... at one point Alfieri became very concerned and called a meeting to recommend ... above all sufficient hours of sleep ... "You, Sironi, for example -- said Alfieri -- must promise me that this evening you will go to bed at nine o'clock and be back tomorrow morning. It is useless to overwork oneself all night.")

At this Sironi protested and so Alfieri became "indignant."

Maino concluded,

D'un tratto la nostra salute era diventata preziosa. Ce lo dissero. Se qualcuno, nello sforzo spossante, si fosse gravemente ammalato, come sostituirlo ... ? (21)

(Our health had suddenly become valuable, they told us. For if someone in the extreme effort should have fallen gravely ill, who would have replaced him?)

Maino's testimony conveys the frantic atmosphere of the last few weeks of work, as well as the many technical difficulties encountered in trying to coordinate the various groups, each

with its own area of specialization.

In its last stages of construction, work at the Palazzo delle Esposizioni was followed closely by Mussolini and Starace, with repeated visits to the show (fig. 29) (22). Concerning one of the Duce's visits, there is the second-hand testimony of Valente's wife, according to which he was especially worried about the "Sacratio dei Martiri," the last room on the ground floor, which in the final design displayed a large metal cross at the center. The Duce's contribution to this room appears to have been substantial, as will be seen on closer examination (23).

There are other signs of controversy between the organizers and the artists. In a service order, dated 9 September, Alfieri expressed concern that the "decorative part" of the show might overwhelm the "documentary part."

E' necessario che gli artisti semplifichino, ovunque possibile, la parte decorativa ... che le luci diano rilievo ai documenti. Debbo aggiungere che, qualora queste disposizioni non vengano rispettate, dovrò intervenire di persona (24).

(The artists must take care to simplify, wherever possible, the decorations ... the lighting must give emphasis to the documentary part. I find it necessary to add that in the event these criteria are not respected, I shall have to intervene of my own authority.)

Alfieri's worries were confirmed recently by a friend of Sironi, Mimì Costa, who was present at the time (see Appendix 4). Apparently there was also real fear that the show would not be ready on time. An authoritarian note from Starace

demands "completion" by the clearly impossible date of 5 October (25). Difficulties in meeting the deadline probably account for the last-minute change of the opening day from 27 to 29 October (26). Judging from the illustrations contained in the second and larger edition of the guide-book, some rooms were still unfinished when the Duce formally inaugurated the exhibition on 29 October 1932.

Notes:

1. The original sketches are preserved in DA.
2. Mostra ..., p. 12.
3. VA, telegram from Alfieri to Valente, dated 5 January 1931. At the time, Valente was working at La Scala.
4. On Valente's travelling theatres, see Victoria Di Grazia, The Culture of Consent: Mass Organization of Leisure in Fascist Italy (New York 1981), pp. 162-164. For further biographical information on Valente, see Appendix 1.
5. Cf. Rooms F and G.
6. Mostra ..., p. 59.
7. Del Debbio's project for this exhibition is sometimes mistakenly assumed to have been for the EFR. See, for example, L'architettura di Roma capitale, p. 437.
8. Bardi, in L'Ambrosiano (6 May 1932).
9. Il Popolo d'Italia (1 May 1932).
10. Ibidem.
11. Rambelli, Morbiducci, Paulucci, Santagata, and Barrera, are also absent from the list. Libera and De Renzi were already in on the project by 28 May, however. See note 18 below.
12. La Gazzetta del Popolo (29 October 1932) p. 1.
13. Il Popolo d'Italia (1 May 1932).
14. On the circumstances of Longanesi's choice, see Chapter nine.
15. In 1932, Sironi was 47 and one of the oldest, Prampolini was 38, Rambelli 46, Paulucci 31, Libera 28, Terragni 28, Longanesi 27, Morbiducci 44, De Renzi 35, Nizzoli 37, Valente 38, Della Torre 29, Maccari 34, Marini 31, Funi 42.
16. See ACS: SPD CD f. 242, correspondence between Oppo and Mussolini concerning the choice of jury members for the I Quadriennale of 1931 and the winning artists. Mussolini rejected Oppo's first proposal and personally picked a new jury from a list of ten names submitted by Oppo. See also Appendix 3, n. 4.

17. Critica fascista (15 April 1932) p. 158.
18. Il Popolo d'Italia reported group meetings on 21, 25, 28, and 29 M^{ay} 1932. Libera and De Renzi are mentioned as present at the May 28 meeting.
19. Bardi, p. 158. See also G. Maino, "La Mostra della Rivoluzione Fascista," in Rassegna Italiana (March 1933) p. 207.
20. ACS: PNF SA, busta 259.
21. Maino, p. 209.
22. Starace visited on 6 October, Mussolini on 9 and 28 October. See Il Popolo d'Italia (7, 10, and 29 October 1932)
23. Interview by this author of Maddalena del Favero Valente, Rome, 15 September 1985.
24. ACS: PNF SA, busta 273 (259).
25. Ibidem.
26. ACS: PNF SA, busta 242, fascicolo 38.

CHAPTER FOUR

THE FACADE

The exact circumstances leading to the choice of Libera and De Renzi to design the temporary facade are not known. In the official version, Alfieri personally selected the design from among "several alternatives," ranging from the "traditional" to the "bizarre." There is no other evidence of a competition ever having been held; moreover given Alfieri's limited knowledge and experience the decision was probably not his alone. A more likely hypothesis is that the project was chosen by Oppo (with the Duce's approval), who knew Libera and had written favorably about his earlier work (1). In a note to Oppo several years later, Libera mentioned his role as "the first defender and supporter of the rationalist movement" (2). Marinetti may also have approved of Libera's not unfuturist design.

In any case, the choice was highly significant. Libera was secretary general of the M.I.A.R. (Movimento Italiano Architettura Razionale), the principal organization of modern architecture in Italy. A year earlier, the MIAR had staged a controversial exhibition at the Galleria Bardi in Rome, which featured, among other works of the rationalist group, a photomontage ("Tavolo degli orrori") directly attacking older and respected members of the profession, including Piacentini and Alberto Calza-Bini, the head of the architect's union.

This "act of indiscipline," as Calza Bini called it, ignited a polemic in the press, with many prominent architects coming out on the side of Piacentini against the belligerent rationalists.

The episode is normally presented as evidence of the rationalists' political naiveté. Zevi, for example, describes the show as a resounding fiasco for the rationalists. According to Zevi, the reaction marked the end of the avant-garde's efforts to influence the cultural policies of the regime. But in fact, it is not at all certain that the MIAR exhibition was a mistake for the rationalists. Contrary to the received view, the group enjoyed support from influential political personalities. In addition to Oppo, who openly defended the group against the union during a session of parliament, the MIAR was backed (with varying degrees of commitment) by Italo Balbo, Dino Grandi, Bottai, Di Giacomo, and Mussolini -- that is, by a good part of the political leadership. The Duce had presided at the inauguration of the MIAR exhibition, an honor he rarely accorded any single group. He was also reportedly amused at the "Tavolo degli orrori" (3).

In this context, Libera's choice just a few months later is less surprising than would otherwise seem. This was not the only victory scored by the rationalists against the older architectural establishment during this period. Other members of the MIAR also received prestigious public commissions in 1931-32 (5).

In this case, there was a further coincidence that seemed to give special meaning to the choice of Libera: the architect of the Palazzo delle Esposizioni had been Piacentini's father, Pio. The building's elaborate neo-classical design stood for everything the rationalists opposed in terms of a "rational" and "fascist" style (fig. 41); for many viewers it symbolized the old style the younger architects were trying to replace. Some even proposed to destroy the old facade and build a new one to Libera's designs. This led Piacentini to respond in a letter to La Tribuna defending his father's good name. In his characteristically even-handed way, Piacentini noted,

Today the Palazzo is old-hat, I agree, but that is no reason to destroy it. In its time, the plan was judged a masterpiece and served as a model for other buildings ... It is better not to disturb the memories of our fathers, who may still have something to teach us (4).

Libera's youth and lack of experience should be stressed. At twenty-eight, he had only two works to his credit, in addition to the SCAC stand for the Milan Trade Fair (1928), discussed in chapter one. During this early phase he was known mostly for his competition projects and his work as a graphic artist. His designs for a housing complex in Ostia (1932) (fig. 33) reflected his search for an elemental vocabulary based on a limited range of forms. Layouts tended to be symmetrical and classical, with elevations incorporating futurist elements like glass stair shafts and rounded balconies. Libera's posters showed a similar formal approach,

combining elements from modern, Roman, and metaphysical sources, while also revealing his talent as a graphic artist.

Libera's limited experience largely accounts for his choice of a partner, De Renzi, in what was to be the start of a long and fruitful collaboration. Although less a public figure, De Renzi had a very successful private practice and much practical experience to offer. He was six years older than Libera. By 1932, his production included a large housing complex in Via Andrea Doria (1927) (fig. 30), several low-cost residences in Ostia (1932), and the first part of a giant mixed-use complex in Viale XXI Aprile (1931-37) (fig. 31). This last was comparable in size to the Viennese mega-housing projects or workers' Hofs. De Renzi's manner was initially in the local "barocchetto" tradition, then moved towards a simplified "Romanizing" expression, partly under the stimulus of contemporary archeological reconstructions such as Italo Gismondi's Ostia Antica (6). All his works show a preference for hierarchically ordered spatial organizations, combined with a simple and regular massing. De Renzi's latest work also began to adopt "modern" elements like steel railings and soaring cylindrical stair shafts, all arranged in regular and symmetric compositions. His interests were thus particularly compatible with Libera's.

In order to understand the design of the facade, it is necessary to consider the symbolic and ceremonial function it was meant to serve. The Palazzo delle Esposizioni was located

along Via Nazionale, one of the main arteries leading to the heart of the capital. At one end stood Piazza Venezia with the adjoining Roman Forum, flanked by the newly opened Via dell'Impero. At the other end was Piazza Esedra, next to the railway station. As Freddi noted, the road was "wide and straight, with a slight incline which seems to favor the access to the city of the caesars." The building's strategic location meant that the new facade would act as a political icon for arriving visitors. On 28 October, 1932, Mussolini was scheduled to make a symbolic entry from Piazza Esedra, riding down Via Nazionale on his way to officially inaugurate Via dell'Impero. The ceremony was conceived as a modernized re-enactment of the imperial triumph, in which the emperor symbolically took possession of the city. The Duce, riding a black horse, would lead a glittering suite of dignitaries, militiamen, and war veterans, with squadrons of airplanes flying overhead. The exhibition marked the first important stage in the procession (fig. 37).

The main objective in terms of style was that the facade be "modern" and up-to-date. As Freddi recalled,

Una Rivoluzione che aveva segnato l'inizio di un'era nuova e, comunque, il distacco inesorabile da tutto un passato ormai irrimediabilmente sepolto, doveva logicamente esser rappresentata con forme e aspetti nuovi e originali, che deliberatamente si differenziassero dalle tendenze e dagli stili precedenti. Questo complesso innovatore e originale non poteva naturalmente esser incasellato in una struttura tipicamente ottocentesca e, come suol dirsi, "umbertina" come quella del Palazzo delle Esposizioni.

Sorse allora ... la necessità di un motivo modernissimo ... un'estetica rispondente alla nostra epoca anelante e dinamica, disancorata e febbrile (7).

(A Revolution that had marked the beginning of a new era and an inexorable break with an irremediably buried past, logically required to be represented with new and original forms, in deliberate contrast with the preceding styles. Such an original and innovative event obviously could not be represented by a typically nineteenth-century structure in an "umbertino" style, as it is sometimes called, such as that of the Palazzo delle Esposizioni. ... Hence the need for a very modern motif ... an aesthetic responding to our dynamic, disanchored, and feverish era (7).

Freddi added that the design had to embody "i segni e il carattere del tempo fascista" (the signs and the character of the fascist times) and "riprendere il tono dell'Urbe" (reflect the tone of Rome).

Libera and De Renzi's design (figs. 38-40) provided a unique "synthesis" of modern, military, and Roman imagery. The front view presented an unrelieved red square, set in flanking grey wings, with four giant metal fasci standing several meters from the wall. The basic scheme recalled a Roman triumphal arch, with the four fasci symbolizing the "four elements" in Alfieri's original program.

The design also reflected two recurring formal concerns in Libera's earlier work, both deriving from his particular conception of "rationalism." The first was his emphasis on centralization, volumetric simplicity, and other "classical" principles of space organization. Libera's concern with the "universal" values of classicism as opposed to stylistic

correctness also lead to a strictly limited formal vocabulary. Although less radical in its re-appraisal of architectural elements than other "rationalists" like Terragni, Libera's use of primary forms was consistent with the Gruppo 7's objective, set down a few years earlier, "to develop a few fundamental forms ... almost an architectural alphabet that will become the common patrimony of every civilization."

The second concern was a preoccupation with political icons and how they could be made integral to a "rationalist" idiom. Here Libera could look at a number of precedents, including Piacentini's own War Memorial in Bolzano (1931), which used fasci in the place of a giant order (8). Libera's formalism and his rejection of applied ornament, however, implied an deeper assimilation of each new element into a more exclusive vocabulary. Both concerns reflect a rule-governed approach to design, based on a doctrinaire search for an "architectural alphabet" capable of conveying ideological messages. Both also relate to Libera's rejection of utilitarian or functionalist theories of design and to his belief that the "elastic" relationship between form and function imposes a codification and a restriction of elements.

One early proposal for the facade is extant (fig. 34). The basic scheme -- a smooth horizontal mass with the contrasting vertical emphasis of the fasci -- recalls Libera's "Alberghetto di montagna" of 1927 (fig. 35). The inscription "Primo decennale della rivoluzione fascista" crossed the entire width

of the building. The articulation of the front plane by means of a separate rhythm of vertical elements set against a neutral background derives from Libera's GIL headquarters of 1931 (fig. 36), which displayed a free-standing portico set off from the main mass of the building. This simple but widely applicable device is a recurring feature in Libera's later work, as may be seen in his Aventino Post Office (1933) and in the first competition entry for the Palazzo dei Congressi at the EUR (1937).

Other aspects of the design also refer to earlier work while anticipating future developments. In its original design (fig. 34), the flat backdrop covered the old facade in its entirety, leaving only the three central doors. The plastic treatment of the two side wings recalls the "Alberghetto" of 1927. The Roman numerals X at either end of the facade, commemorating the fascist decennial, anticipated the crossing patterns of Libera's later Post Office (1933) (fig. 43) and Palazzo dei Congressi (1937).

This proposal established the main outlines of the facade as built. The "Roman" character of the design was accentuated in the final scheme by the addition of a barrel vault for the entrance, a rough stone-like surface texture for the background, and a more somber color scheme. The central part of the facade was made more prominent and pulled forward as a nearly perfect cube, thus reinforcing the hierarchy and centralization of the design. The Déco lettering of the first

scheme also gave way to the more solid, block-like inscription, MOSTRA DELLA RIVOLUZIONE FASCISTA, placed over an extended slab connecting the four fasci. Some of these changes, including the somber red and grey colors and the wall texture, are atypical of Libera or De Renzi's work and may be due to Sironi, who apparently had some part in the design.

The enforced use of a primary geometry is also distinctive. In the SCAC stand Libera had adapted a column and slab system to a circular scheme. Here instead the emphasis was on the "geometric purity" of the red square. A similar regard for primary geometric forms may also be seen in the plan, which shows Libera's effort to transform the spatial sequence of the entrance into a series of pure volumes (fig. 40). The guide-book noted that the red square "symbolizes ... the synthesis of the totalitarian conception of the fascist regime" (9). This symbolic use of geometry is also a recurrent feature in Libera's work.

As mentioned above, Libera was not the first to make use of fasci and other political symbols as architectural elements. Apart from Piacentini's War Monument in Bolzano, architects like Antonio Coppedé had used fasci as early as 1927, in the Casa del Fascio in Signa. But where Coppedé's use of them was still largely decorative, Libera aimed to integrate them within a single coherent structure. Thus the fasci, like the inscription and the Roman Xs, became architectural members in their own right and were rendered as solid, load-bearing

elements. The cantilevered placement of the inscription over the entrance slab emphasized the weight and strength of each letter. The Roman numerals at either end of the facade were equally massive, each measuring more than six meters in height. The fascio, the Roman numerals, and the horizontal slab all reappear in Libera's later projects.

Apart from its place within Libera's work, the most notable and specific feature of the design was its militarism. The four fasci were made of bolted copper plates, evoking the image of a "macchina da guerra" (war machine) (10). The entrance arch presented a receding system of parallel metal bands, culminating in a battery of glass doors surmounted by an X in the three colors of the Italian flag. The poet Ada Negri described the overall effect as "grandiose, implacable, sharp, and cutting" (11). Twelve soldiers standing guard and wearing metal helmets and bayonets were integral elements of the design; their posture of attention mimicking the shape of the fasci (fig. 42). The guide-book described them as follows:

... coronamento umano dell'ingresso, dodici Camicie Nere della Milizia, i cui elmetti di ferro e le cui bayonette brunite sembrano ricavate dalla struttura metallica che le inquadra (12).

(human decorations, the twelve blackshirts of the militia whose steel helmets and polished bayonets seem as if extracted from the surrounding metal structure.)

This militaristic tone was carried through in the design of the vestibule, where two reflecting metal fasci framed the fascist oath, stamped in black lapidary characters against the back wall:

Nel nome di Dio e dell' Italia: giuro
di eseguire senza discutere gli ordini
del Duce e di servire con tutte le mie
forze e se necessario col mio sangue
la causa della rivoluzione fascista

(In the name of God and of Italy, I
swear to obey without question the
orders of the Duce and to serve the
cause of the fascist revolution with
all my strength and if necessary with
my blood).

The oath included an interesting variation on the wording in use up to 1932. The addition of the initial phrase, "Nel nome di Dio e dell'Italia" seems an implicit acknowledgement of the rights of the Church and Monarchy. This new formulation, henceforth quietly adopted by the fascist party, has apparently escaped the notice of historians. It should perhaps be related to Pope Pius XIth's encyclical "Non abbiamo bisogno" of June 1931, which denounced the fascist oath "as it now stands" for placing the State above God.

The public reactions to the facade was widely positive. Margherita Sarfatti, for example, called it "modernissima." Roberto Papini found that it was "bellissima e classicissima." Marinetti, on his part, hailed it as "the spirit of Sant'Elia resurrected." Even the conservative critic Ugo Ojetti praised the "italianità" of the central arched opening. The wide range of interpretations reflected the syncretism of the design.

It is interesting that the only specific criticisms came from some of Libera's own friends in the rationalist camp. Bardi, after praising it as a fine "pugno nell'occhio" (sock in the eye) to the older "culturalisti," complained that it was simple-minded and structurally incoherent. Persico, whose review in La Casa Bella scarcely mentioned the facade, later referred to the central arch as a "stylistic error" (13).

The facade also received a number of positive comments from foreign observers. L'Architecture d'aujourd'hui, for example, noted its "simplicité absolu" and "effet excellent," while the Architectural Forum remarked: "Adalberto Libera and Mario De Renzi have constructed a facade like a placard ... it is frankest constructivism" (14). Thanks also to this favorable foreign reception, a few months later Libera, De Renzi, and Valente were asked to design the Italian pavilion for the Chicago World's Fair of 1933 (fig. 44, 45) (15). This combined a single fascio with added aeronautical imagery related to Italo Balbo's recent aviation exploits. Two years later, Libera and De Renzi designed the Italian pavilion for the International Exhibition in Bruxelles (1935), which returned to the four fasci theme, this time set against a uniformly punctured "Roman" backdrop (fig. 46).

The EFR facade also found one foreign imitator, the German architect Benno Von Arendt, who used a similar idea for his pavilion at the German Workers' Front Exhibition in Berlin (fig. 47). In Italy, for a brief while, the German imitation

became a symbol of fascist "superiority" over Nazi Germany and was photographed repeatedly alongside the Italian original (fig. 48)(16).

Notes:

1. Mostra ..., p. 65. On Libera, see Appendix 1. See also Oppo, "La prima Mostra di architettura razionale" in La Tribuna (29 March 1928) p. 3. On the history of the M.I.A.R., see Michele Cennamo, Materiali per l'analisi dell'architettura moderna: il MIAR (Naples 1976). In recent literature, the facade is sometimes mistakenly attributed to Terragni and Sironi.
2. AO, note to Oppo, datable around 1937. The Bardi Gallery in Rome, where the MIAR exhibition took place, was partly financed by Mussolini. See Cennamo, p. 443. Cennamo provides most of the relevant material on the controversy. For a readable summary of it, see Dennis Doordan, "Architecture and Politics ..." It is generally assumed that Mussolini never responded in any way, public or private, to the rationalists' appeals during the controversy. The text of their letter of 20 May 1932 suggests otherwise: "S.E. il Capo del Governo sa quanto i razionalisti si siano condotti disciplinatamente anche nei riguardi del famoso tavolino che hanno ritirato per compiacere ai preposti della confederazione e che hanno rimesso in posto unitamente dietro espresso ordine del Duce" (my emphasis). See Cennamo, p. 450.
3. Ciucci, p. 309, n. 11.
4. See La Tribuna (23 October 1932), p. 3, Piacentini's response to Arnaldo Frateili's proposal to turn the new facade into a permanent work of architecture: "Caro Frateili: (...) prendo parola anzitutto come figlio di Pio Piacentini (...) Il Palazzo delle Esposizioni non é una baracca, ma uno degli esempi più caratteristici e stimati dell'architettura europea del secolo scorso: la pianta fu allora giudicata un capolavoro, e spesso presa a modello in costruzioni consimili. Oggi é arte passata, d'accordo: ma non é questa una buona ragione per cancellarla (...) lascia stare quello che hanno fatto i nostri padri, che qualche volta ci insegnano qualche cosa. Come architetto invece plaudo alla franca audacia dei giovani ideatori della Mostra del Decennale, la cui facciata altamente significativa potrebbe ottimamente sorgere in un luogo più ampio, più libero, più adatto (...).
5. See Ciucci, p. 309, n. 11.
6. The only study of De Renzi is Luisa Mattana's unpublished tesi di laurea, "Mario de Renzi architetto romano nel ventennio fascista," (Venice 1982-3). Libera and De Renzi were acquainted through a competition for a housing project in Ostia called by the Società Immobiliare Tirrenia in August 1932, in which Libera took third prize. De Renzi was on the four-member jury. Prizes were announced in Architettura e arti decorative (November 1932). On De Renzi, see Appendix A and Ciucci,

p. 321. De Renzi's reputation as an "opponent" of the MIAR rests on the slim evidence of his co-signing the R.A.M.I. manifesto of May 1931. Several other MIAR members, including Larco and Rava, also signed it. See Cennamo, p. 432.

7. Mostra ..., p. 65.

8. The idea for the Bolzano monument was attributed to Mussolini at the time. See Carlo Tridente, "Sintesi di vita, d'arte, e di storia," in il Giornale d'Italia (30 October 1932), p.1, and Arturo Lancellotti, in L'arte e il fascismo (Rome 1940) p. 217. Some background information on the fascio as a symbol used ubiquitously in fascist architecture may be in order. Historically, the fascio was the emblem of higher Roman magistrates, signifying the authority to scourge and to behead; it was carried by the magistrates' attendants, the lictors. The earliest fasci, however, are Etruscan. Within the city of Rome, the fascio had no axe, since there was a right of appeal against a capital sentence. The fascio was also an attribute of justice and a symbol of unity. After the French Revolution, it became an emblem of the state, and a recurring element in revolutionary iconography; it may be found especially in the work of David as well as in much state art and architecture in the United States. Houdon's statue of George Washington, for example, at the State Capitol in Richmond, Virginia, featured a fascio. Another notable American example is Lincoln's Memorial in Washington. In 1926 the fascist government legislated the form and use of fasci as an emblem of the state. See Bollettino Ufficiale (pres. consiglio ministri) (Rome 1929) pp. 118-131. Later on, it imposed strict sanctions on unauthorized fabrication, distribution, and use of it; see Legge 30 December 1926, n. 2273. Another law (27 March 1927, n. 1048) specified the exact shape and accompanying symbols, the Roman eagle and the Italian shield. Only state organizations were entitled to use these symbols, while "para-state" or semi-private organizations could only use the fascio without attributes. On the history of the fascio, see Giulio Quirino Giglioli, Il Fascio Littorio (Rome 1932) and Cafiero Luperini, "Il fascio littorio e i littori dalle loro origini" in RIPI (November 1926) pp. 25-42. There was a brief debate among architects concerning the "modern" vs. the "bastard" shape of the fasces in L'Ambrosiano (14 February 1931) and in La Casa Bella (April 1931).

9. Mostra ..., p. 65.

10. Biancale.

11. Negri, "Madri di martiri," in Il Corriere della Sera (10 March 1933) p.3.

12. Mostra ..., p. 65.

13. Ogetti, "La V Triennale di Milano," in Il Corriere della Sera (25 May 1933) p. 3. Other reactions along the same lines came from Ugo D'Andrea, "La Mostra della Rivoluzione," in Il Giornale d'Italia (23 October 1932), Michele Biancale, "L'arte dei giovani alla Mostra ..." in Il Popolo di Roma (4 March 1933) p. 3, and Tridente, "Sintesi di arte, storia e vita." See also Bardi, "Com'è la Mostra della Rivoluzione," in L'Ambrosiano (1 November 1932) p. 2, and Persico (pseud. Leader), "La Mostra della Rivoluzione Fascista," in La Casa Bella (November 1932), reprinted in E. Persico, Tutte le opere (1923-1935), edited by Giulia Veronesi (Milan 1964), pp. 343-4. On Pagano's "censureship" of Persico's article, which was supposed to contain references to Soviet art, see Veronesi's remarks on p. 343. See also Persico, "Regia della Quadriennale," in Corriere Padano (9 February 1935), reprinted in Renato Mariani, ed., Oltre l'architettura. Scritti scelti e lettere (Milan 1977) p. 198-201, and Marinetti, "Il trionfo del futurismo," in Futurismo (1 November 1932), p.1.

14. The Architectural Forum (6/1933). Jean Sabatou, in L'Architecture d'Aujourd'hui (November-December 1933).

15. In recent literature, the Chicago pavilion is attributed to Libera and De Renzi. Valente deserves a third of the credit.

16. Quadrante (5/1935), p. 7. On von Arendt, "the tinsmith of the Third Reich," see Speer's comments in Memorie del Terzo Reich (Milan 1976) p. 150. See also Speer's recollections on Hitler's and Mussolini's different views on "modern" vs. "greek" architecture. Persico reproduced Arendt's facade in La Casa Bella with the caption: "la facciata che riproduciamo, è evidentemente ispirata a quella della Mostra dell Rivoluzione Fascista, ma ognuno può notare con quanta ingenua superficialità e con quale mancanza di misura e di stile l'architetto tedesco abbia realizzato la sua opera. Un segno vistoso di rettorica, in cui si mescolano i motivi più paradossali, dall'inconsistenza stilistica al capovolgimento d'ogni reale valore plastico." See Persico, Tutte le opere ..., p. 243.

CHAPTER FIVE

THE EXHIBITION: PART I

Introduction

The exhibition took up both floors of the Palazzo (figs. 49, 50). The main floor included, in sequence, the vestibule with the fascist oath, a ring of fifteen historical rooms, and five major halls ending with the Shrine of the martyrs. The second floor contained a group of smaller rooms offering a preview of the "Exhibition of fascist realizations" planned for the following year.

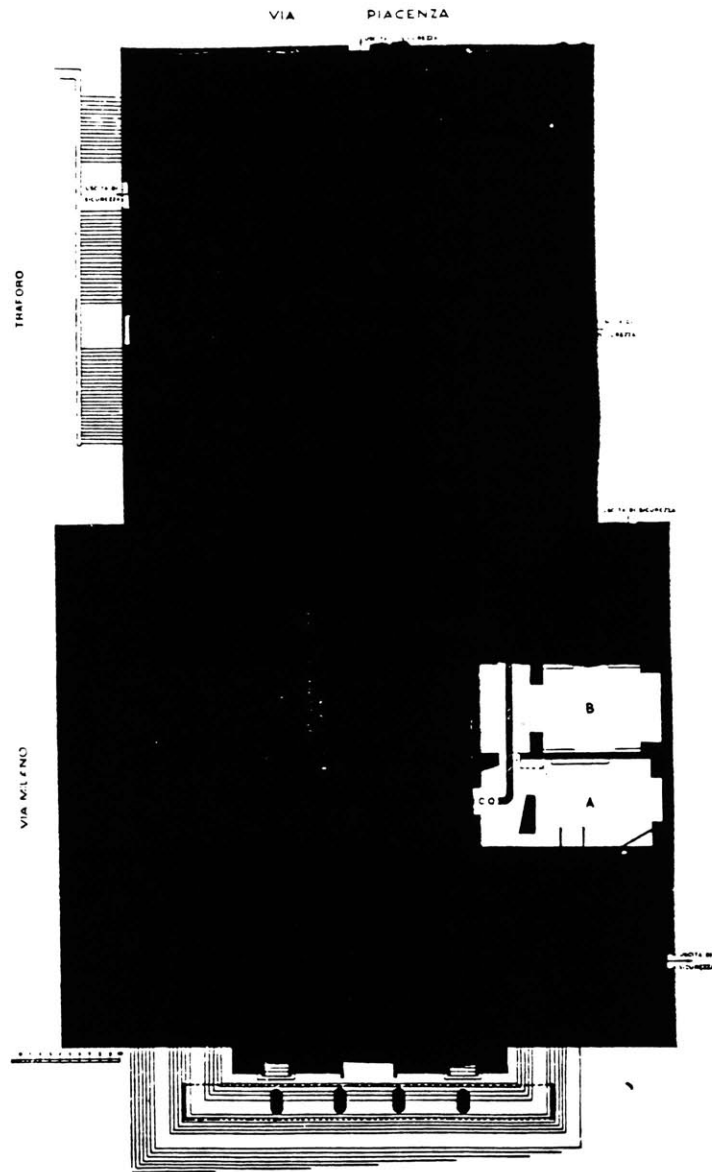
The layout followed an implicit ritual structure, which was made evident at the inauguration ceremony. It consisted of three main stages, somewhat like in a religious service: the facade and vestibule formed a ceremonial entrance, used for an "introitus" (the hymns sung at the opening) and a "credo" (the swearing of the oath); next the ring of historical rooms provided a chronicle of the revolution, in which the viewer was meant to re-live "the passion" of the early years, just as a mass re-created the passion of Christ. The final stage was the sequence of larger halls and Shrine, with the latter conceived as a "sacred" and sacrificial space in honor of the fascist martyrs.

This implicit structure reflected the established liturgy

of other fascist commemorations (1). Its basic aim was to make the faithful participate in a ritual and symbolic re-enactment of the revolution. In much the same way, too, the emphasis of the entire show was on the theme of sacrifice, which recurred insistently throughout the decennial celebrations.

The only extant drawings from the final planning stages, a group of quick sketches by Libera (figs. 51-52), show how the organizers conceived the sequence of historical rooms. The drawings present a series of framed views lined up like segments from a static film. The idea was that the show should read as a montage of scenes in roughly chronological order, with split projections, alternating and comparative views. Similar ideas are also to be found in Freddi's program for the first room, discussed below (2).

The narrative itself followed a simple and clear design, centered on three main characters. The principal figure was the Duce, a kind of mythical subject who rarely appeared in person but whose word was omnipresent. The socialists and the old-style politicians were the villains, cast in a role analogous to that of the usurping father, with Italy as the object of contention. Freddi described the "rhythm" of the narrative as a "giant symphony" in which the moments of the fascist struggle were presented in an escalating sequence of more dramatic scenes, the whole culminating in the Shrine, where the songs of the fascist martyrs provided the concluding "chorus" (3).



Rooms A and B

The outbreak of war in Europe and Italy's intervention

artist: Esodo Pratelli

historian: Luigi Freddi

(figs. 53-56)

The exhibition opened with two rooms illustrating the ten month period between the outbreak of World War I in Europe and Italy's entering the war on 25 May 1915. As in most other rooms of the show, the design was a collaborative effort involving one or more artists and a historian. In this case, the historian was Luigi Freddi, the man picked by Mussolini to supervise the collection of the documentary material for the entire show. The artist was the Novecento painter Esodo Pratelli.

Long forgotten by art historians, Pratelli was a well known and respected personality at the time. His acquaintances recall his erudition and talent as a painter. Pratelli was also secretary of the Lombard Artists's Union and director of the Fine Arts Academy in Rome. In this former capacity, he and Sironi had helped organize the Union shows of 1927 and 1930. Pratelli's career was emblematic of a generation of Italian artists: like Sironi and Funi, he had been an early member of the futurist movement, spending two years in Paris (1912-14), where Boccioni is said to have written an introduction to his

first one-man show. None of Pratelli's early futurist works appear to have survived. By the early twenties, Pratelli's work was aligned with the Novecento's new classicism, although usually centered on domestic subjects like portraits and landscapes. After the war Pratelli settled in Milan, where he directed the Scuola Superiore di Arti Applicate all'Industria. The school's curriculum included carpentry and stage design in addition to sculpture and painting. Apart from possibly teaching such subjects, Pratelli had no previous experience in exhibition design (4).

Freddi's lengthy program for Room A (see Appendix 3) provides insight into the design problems facing Pratelli and many other artists (5). In the first few pages, Freddi discussed what "method of representation" to use; he proposed a combination of photographs, documents, relief decorations, and other materials including electric lighting. This "montage" procedure, as he called it, may be loosely related to futurist notions of mixed-media. Freddi had been an early member of the movement and was a personal friend of Marinetti. Marinetti's 1916 "Manifesto of futurist cinema," for example, contained similar ideas about the use of disparate sources and materials:

Nel cinema futurista entreranno gli elementi più disparati entreranno come mezzi di espressione: dal frammento the vita reale al colore, linee, parole in libertà, dalla musica cromatica e plastica alla musica degli oggetti. Sarà pittura, architettura, scultura ... (6)

(In futurist film, the most diverse elements will enter as means of expression: from the fragment of real life to the patch of color, from lines to words in freedom, from chromatic and plastic music to the music of objects. It will be painting architecture, and sculpture, ...)

This notion of a total work of art, employing a variety of means for persuasive effect, was one of the informing principles of the EFR (7). Freddi explained that Pratelli, like other artists, had aimed for a "synthesis" of all the arts, using "very modern criteria" to "transform the cold, uniform aspect of the documents" into a "grandiose representation ... capable of acting emotionally upon the soul of the visitor" (8).

In this case the demand that the documents take priority over the art-work obviously placed certain constraints on the use of the "montage" approach, so that the link with the collage procedures used by Cubist or Dada artists was more a matter of principle. Freddi stressed that the artist's task was to "integrate" the material and to "give it life" through the best available means. He also emphasized the importance of clarity and legibility, adding that "any means is valid as long as the result is assured" (9).

Pratelli's response echoed these concerns in a bold and experimental way. Both rooms were remarkable for the wide range of materials and techniques. The first room opened with a three-dimensional scene depicting the Sarajevo assassination, "the spark that kindled the conflagration." The two Hapsburg

monarchs occupied the center of a multi-media panel with converging black arrows in relief. The right wall carried a large relief of marching soldiers, below which three projecting panels displayed photographic evidence of Europe's mobilization. The narrative continued on the back wall with a sculpture by Antonio Maiocchi representing the Socialist International as a worker bowed under the weight of Marxist doctrine. Next came a pattern of partially overlapping triangles made up of newspaper clippings, and lastly an "architectural complex" fig. 53) featuring a huge photographic enlargement of Il Popolo d'Italia.

Pratelli's devices included photography, painting, stage-lighting effects, relief sculpture, and "architectural" moulding of the walls. His iconography was a mixture of Sironian motifs, as may be seen by comparing both rooms with the Cologne and Barcelona pavilions (10). Room B (fig. 55) followed a similar approach. The walls were modelled with dynamic reliefs evoking the youthful energy of the pro-war movement's three principal leaders: Cesare Battisti, Filippo Corridoni, and Benito Mussolini. The back wall displayed a relief of flags, symbolizing the wave of popular sentiment that swept the country on the eve of war. The "fateful date" was inscribed above in white characters. To the right of the exit door stood a relief portrait of the Duce (11).

The author of this work -- the only detailed portrait of Mussolini in the show -- (fig. 56) was Domenico Rambelli.

Rambelli was a professional sculptor, a friend of the Duce, and a noted monumentalist. Like Pratelli, he is now largely forgotten, perhaps unjustly. Rambelli worked in the romantic-realist tradition of Bourdelle and of contemporary Italian sculptors like Ercole Drei. His war memorial in Viareggio (completed in 1927 and sometimes mistakenly attributed to Lorenzo Viani) is ranked among the finest examples of public art produced in Italy after the war.

Rambelli's portrait aimed to portray Mussolini as a benevolent dictator and a man of the people. The guide-book described him as

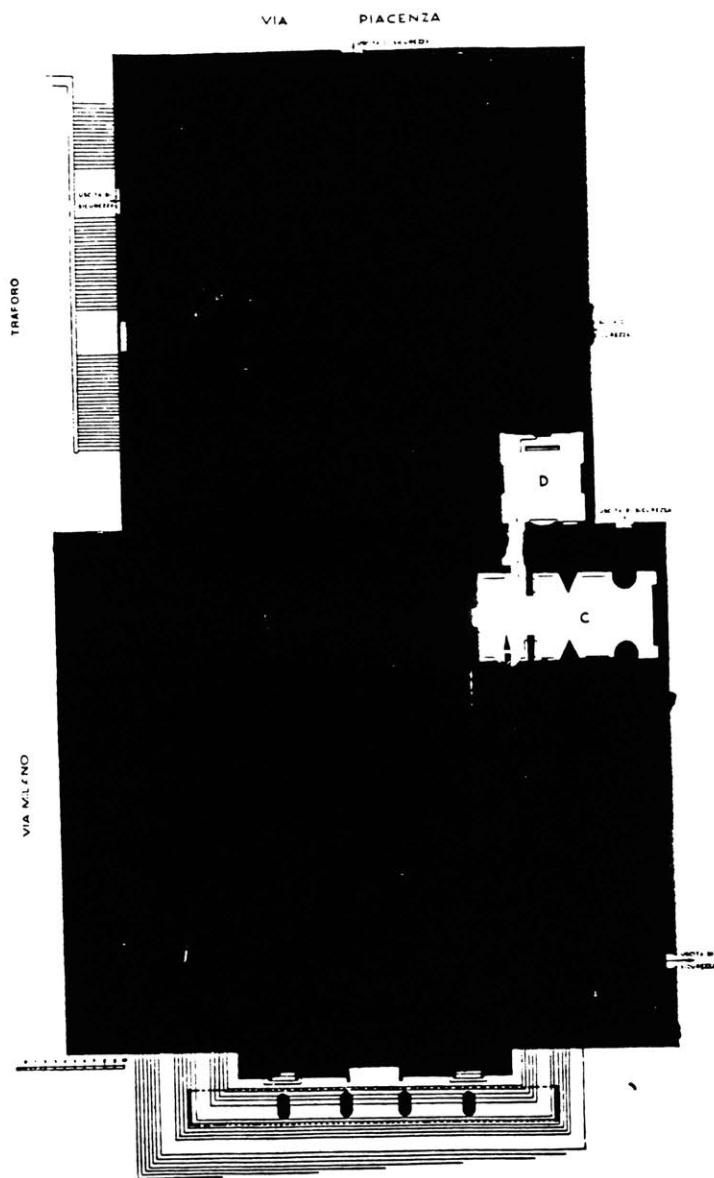
... un asceta combattivo, saturo di volontà sicura (...) la Sua vita é animata da una generosa e costante passione, da una sincera e onesta fierezza, da un amore inflessibile per la Patria e per il popolo italiano (12).

(... an ascetic fighter, saturated by a sure will ... His life is moved by a generous and constant passion, by a sincere and honest pride, and by an inflexible love for his country and the Italian people).

The style of the relief was consistent with Rambelli's "verismo" and attempted a psychological portrayal of the character's personality through the intimate and stylized handling of details such as the Duce's eyes and the square jaw, where one might recognize an affinity with Bourdelle, as well as with the Belgian realist Constantin Meunier. Rambelli's rounded interlocking curves formed a closed and flowing pattern which reinforces the link with Bourdelle. Thematically, the

relief combined the romantic types of the benevolent father and the revolutionary leader. The Duce's eyes, pointed at an "inscrutable" future, and his square jaw, gave a persuasive -- if slightly comical -- image of "big brother."

Rambelli also designed two reliefs in the next two rooms, covering the war period. The first (fig. 57) presented a dignified portrait of the King in war dress (*il Re Soldato*); the second (fig. 58) showed a young soldier departing for war (*il Fante che canta*). Together, they alluded to the unity of classes brought about by the war experience. The second relief depicted the common soldier as an innocent lad in the act of bidding farewell to his loved one. Here again, the "intimismo" of the scene combined with the descriptive and flowing style characteristic of Rambelli. A year later, Rambelli used the soldier relief to design a monument in Bertinoro (13).



Rooms C and D
The war and victory
artists: Achille Funi and Marino Marini
historian: Antonio Monti
(figs. 60 - 61)

The next two rooms, designed by Achille Funi, covered the three-year period of the war, beginning in May 1915 and ending with General Diaz's declaration of victory in September 1918. The stern character of the setting reflected the organizer's emphasis on the "moral" and "spiritual," as opposed to the "merely material," significance of the war (14).

Funi was one of the most highly regarded painters of the Novecento. Like many other participants, he too had started off as a futurist. After the war, he had been one of the first to champion the so-called "return to order." His murals for the IV Monza Triennale, mentioned in chapter one, are a good example of his classicizing style and detached, almost platonic sensibility. Funi's own brand of classicism was less personal than that of other Novecento artists like Sironi, and his capacity for what Nello Quilici called the "heroic transfiguration of common reality" made him a good choice for the theme (15).

Room C was the larger and more important of the two. Because of the lateral approach to the room, Funi divided it into two parts: the first formed a small vestibule dominated by Rambelli's King, the second a large ceremonial hall, recalling the cella of a Roman temple. On either side of this longitudinal space stood a pair of massive pilasters, one round

and the other triangular, supporting an open trabeated structure. The end wall formed a recess enclosing a giant relief of "Italy Armed" on a high base in Roman brick.

Funi had spent the summer of 1931 studying Roman archeological remains (16). His design of Room C as a war monument might have been inspired by reconstructions of the Temple of Mars in the Forum of Augustus, whose cella was similarly marked by internal columns and an absidal recess. In any case, the scheme was extremely simple, employing "elemental forms" to obtain a deliberately "solemn and severe aspect" (fig. 61). The use of a pure platonic geometry for monumental effect exemplifies what some critics have called the "geometrization of space" inherent in Funi's classical works (17). The color scheme and metallic surface treatment are also reminiscent of earlier works such as "Eva" (1922).

As a "homage to the Italian army," Funi also designed a futurist trophy (fig. 61), which he placed over the entrance. It combined several recognizable forms (a helmet, the muzzle of a cannon, the profile of an enemy tank hit by a bomb) in an asymmetrical relief composition. The forms sometimes literally derive from earlier futurist works such as "Uomo che scende dal tram" (1914). The relief made a striking contrast with the classical style of the room and was obviously intended as a tribute to futurism. Funi himself had been one of a number of futurists who volunteered in the famous Lombard Cyclist battalion.

The main decorative piece of the room was the relief of "Italy Armed" by the young Marino Marini, scarcely known at the time but on his way to becoming a leading figure in twentieth-century European sculpture (fig. 60). Marini's first important recognition had come a year before, when his "Frammento" took second prize at the I Rome Quadriennale.

As is often the case with other artists, "Italy Armed" is unlisted in numerous post-war biographies on Marini. In this case it is a notable omission, since the work occupies a significant place in Marini's emerging primitivism. The theme, a flying victory with a sword and a star, had been chosen by Funi. Originally the figure was meant to stand against a map of Europe. The guide-book described it as follows:

Rude e vigorosa, protesa come nell'impeto d'un volo, sta a significare la purezza semplice ed eroica della nostra stirpe eternamente giovane, contro certi cerebralismi malati e artificiosi delle razze decadenti. Il grande bassorilievo esprime vigore, volontà quadrata, romana, uno slancio rattratto, un'energia contenuta (...) Nobiltà integrale di (...) una razza che anela al futuro senza tradire le origini (18).

(Rugged and vigorous, with her wings outspread in flight, it symbolizes the simple and heroic pureness of an eternally youthful race, in contrast with certain unsound cerebralisms of the decadent races. This large bas-relief expresses vigor, firm Roman will, a restrained, controlled energy ... It depicts the unimpaired nobility ... of a race which yearns after the future, without betraying its origins).

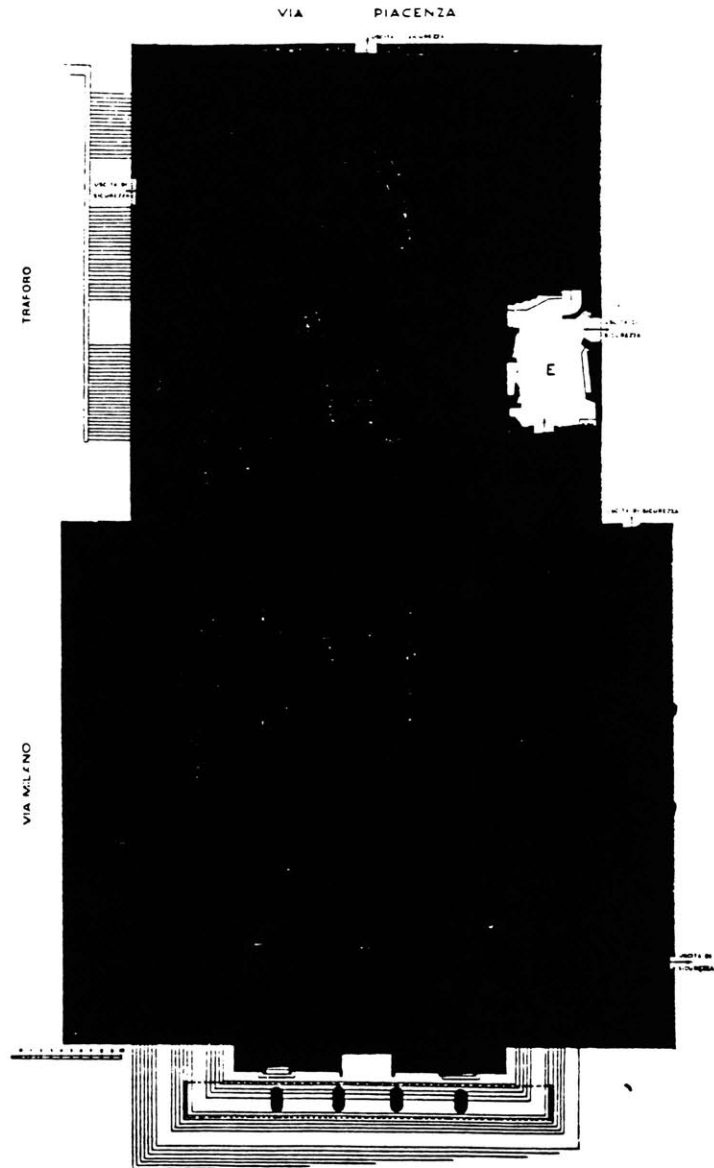
Stylistically, the relief reflected Marini's early interest in Etruscan funerary art; a possible source in this case is a tomb fresco in Vulci, which shows a victory in a similar hieratic

position. Compared with the naturalism of earlier Etruscan-inspired works like "Il Popolo" (1928) or "Frammento" (1931), however, "Italy Armed" appeared much more consciously primitivist. The emphatic treatment of the limbs, the distorted features of the face, and the corroded surface texture, all reflect Marini's search for more vital sources of expression in pre-classical art. Needless to say, as a representation of Italy the relief recalls none of the statuary types dominant at the time, although comparisons could be made with Sironi's mural figures or with the relief sculpture of Matisse, which Marini probably knew from his frequent visits to Paris (19).

This decidedly unconventional image of Italy was one of the few works of the exhibition to come under relatively harsh criticism. The art critic Alberto Neppi, for example, attacked it for its "lack of nobility" and generally unsuitable appearance. Even Oppo, in an article entitled "Il pericolo dello chic" (the danger of chic) and published while construction of the relief was under way, lamented Marini's "unfaithfulness" to the Italian tradition (20).

That these were not just occasional criticisms was demonstrated shortly after during the controversy surrounding the V Triennale (1933), organized by Sironi. The show featured murals by Sironi, Severini, and De Chirico, as well as two new reliefs by Marini. The reactions that followed the inauguration of the Triennale in May (seven months after the opening of the EFR), revealed a strong undercurrent of opposition to the

Novecento in general. On this occasion Mussolini himself is reported to have joined privately in the outcry over the Novecento "deformities" (21). Nevertheless, the fact that Marini was permitted to execute the relief in defiance of tradition and despite Oppo's reservations is indicative of the relationship between organizers and artists.



Room E

From Victory to the founding of the Fasci di Combattimento

artist: Arnaldo Carpanetti

historian: Giovanni Capodivacca

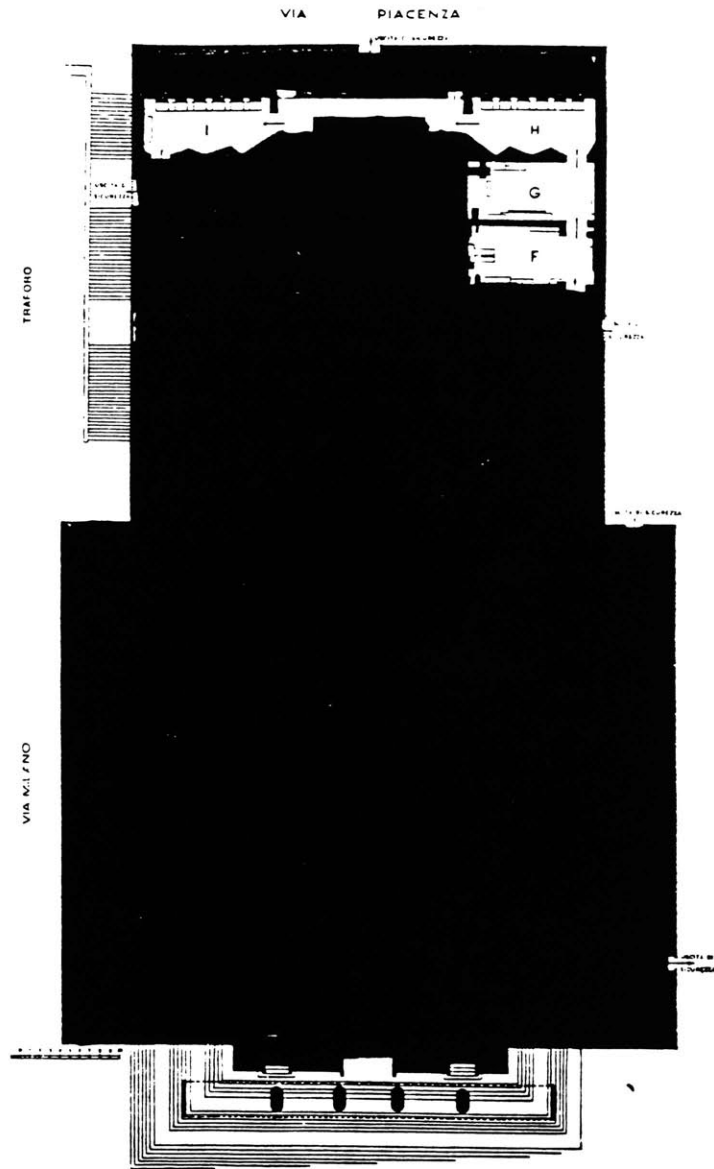
(fig. 62)

It is interesting to compare Neppi's the reactions to Marini's "Italy Armed" with the response engendered by the next room, designed by the painter Arnaldo Carpanetti. Carpanetti was a little-known exponent of the Novecento, who probably got the commission through Sironi. Along with Sironi, he was one of the few artists with experience in explicitly political subject-matter. His specialty was a kind of rigidly realistic historical painting, an example of which was his "Incipit Novus Ordo" (1928), used to decorate one of the stairs of the exhibition building.

Carpanetti's room portrayed the widespread social unrest during the five months following the end of the war -- a time of "chaos" and "moral disorder." The dominant set-piece was a three-dimensional montage illustrating Mussolini's warning against "the returning (Bolshevik) beast" (fig. 62). This was depicted in a relief of a monster trampling on a tomb-stone dedicated to the fallen. The relief was about the size of Marini's "Italy Armed" and displayed comparable disfigurements. With a similar sense of caricature, Carpanetti represented the "bolshevik intoxication" in a photomontage showing a worker about to be strangled with a red flag. For Neppi, who had attacked the "deformities" of "Italy Armed," Carpanetti's rendering of bolshevism was "undoubtedly one of the most

impressive" in the exhibition (22). The deformities, in this case, were well suited to the theme.

Like Pratelli, Carpanetti used of a wide range of modern techniques, including photography and three-dimensional montage; nor did he hesitate to "fuse" different media like photomontage and relief. It is significant, however, that to represent the only positive event of the period, the founding of the Fasci di Combattimento, Carpanetti resorted to the "noble" medium of mural painting. Here he was experienced, having just completed a prize-winning mural for the Mostra d'Arte Sacra in Padua (1931), measuring 4 by 40 meters. The imagery and dramatic color scheme of the Fasci di Combattimento mural are more than usually (in Carpanetti's work) indebted to Sironi, which leads to speculation about Sironi's possible contribution. At the time, Carpanetti was helping Sironi work on the new Ministry of Communications building in Rome (23).



Rooms F and G
March through December 1919
artists: Marcello Nizzoli and Enrico Prampolini
historian: Dante Dini
(figs. 63-68)

The task of illustrating the rest of the year 1919 was given to Marcello Nizzoli, an accomplished graphic artist and architect associated with the group of modernists in Turin and Milan. Today Nizzoli's fame rests principally on his pioneering work for the Olivetti company, begun with Persico in the early thirties and continuing well into the fifties. At the time of the exhibition, he was perhaps best known for his work in advertisement; this included his famous cubist posters for the Campari drink (1930) which, as Celant has shown, helped to establish a new approach to publicity for their exclusive focus on the product (24).

Nizzoli also had some experience in exhibition design. Among his earlier works were several commercial stands with Archipenko-like manikins for the Piatti silk industry, a collaborative showroom with Terragni and others at the 1930 Monza Triennale, and some (unspecified) work for the Italian pavilions in Cologne and Barcelona. Nizzoli had also worked in photography, his earliest documented essays being a series of "Esperimenti plastici" (1930 c.) or studies in double exposure, which recall some of Herbert Beyer's work at the Bauhaus (25).

Both rooms reflected Nizzoli's consummate graphic style, based on the manipulation of typographic and photographic

material. Nizzoli's main concern was with the aesthetic possibilities of the documents themselves. The walls of the rooms were articulated with projecting and receding elements (panels, flat cut-outs, and structural members), each carrying a graphic and/or photographic message (fig. 63, 64). A key advantage of this method, as compared to the preceding rooms, was that it completely eliminated the need for separate showcases. Nizzoli dispensed with the notion of "framing" the documents and proposed a basic structural distinction between image and support.

The two rooms developed what the guide-book called "an architectural and chromatic conception" based on the contrast of two colors, black and red (fascism and socialism). This culminated in a giant construction in full relief in Room G, offering a representation of the anti-socialist struggle as a black prism (the "moral authority of the Duce"), weighing heavily on a red beam covered with leftist slogans (fig. 63).

To illustrate the fighting spirit of the first fascists, Nizzoli also designed a series of cut-outs in the shape of manikins. These distant descendants of the Archipenko-like forms designed for the Piatti industry were the only explicitly figurative elements in the design (26). The largest one represented the new Fascist Man with his arm raised in Roman salute. The mechanical treatment of the figure suggested discipline, anonymity, and martial control (fig. 63). Other manikins (not visible in fig. 63) represented war veterans and

the legendary elite squadrons of World War I, the Arditi.

Most of the projecting panels were square or rectangular and displayed photographs and newspaper headlines relating to the year's events. The historian Dante Dini described the overall effect as a "battaglia cartacea" (paper battle) (27). One panel, on the political campaign for Fiume and Dalmatia (fig. 64), is distinctive of Nizzoli's graphic style. It presented headlines arranged in repetitive geometric patterns, with varied typeface extending to the edge of the composition. This Bauhaus-inspired typography seems to anticipate the innovations in page design of periodicals like Casabella.

Other panels carried photomontage compositions (figs. 65, 66). Nizzoli's awareness of the possibilities offered by the medium is evident in two scenes entitled "Fascism" and "Bolscevism," both contrasting an isolated figure with a crowd or group scene. Unlike Carpanetti and Pratelli, Nizzoli did not attempt to merge photography and relief, but relied on the greater realism of the photograph to engage and hold the viewer's attention (28).

Enrico Prampolini, designer of two rooms on the second floor (see Chapter eight), painted two large panels in Room F (figs. 67, 68). The first represented the assault on the Avanti! headquarters on 15 April 1919, the second the alliance between the futurists and the Arditi. Both paintings are representative of Prampolini's so-called "abstract realist" phase, begun around 1928 and incorporating elements from his

earlier "cosmic" period with figurative, organic, and surrealist-derived forms. The brilliant color scheme (red, white, and green) and the easily legible iconography show the adaptability of Prampolini's idiom to the demands of the theme. A year earlier, Prampolini had painted a series of fourteen similar works for Guido Fiorini's Italian Pavilion at the Paris Colonial Exhibition.

Rooms H and I
The year 1920
artists: Mino Maccari and Amerigo Bartoli
historian: Gigi Maino
(figs. 69-70)

Nizzoli's rooms led into a long, corridor-like space of quite different style and character, designed by two well-known exponents of Strapaese, Mino Maccari and Amerigo Bartoli (the third Strapaese figure, Longanesi, will be discussed below). As a distinct cultural current, Strapaese stood poles apart from the Novecento and other "modernist" groups. While the latter were cosmopolitan and usually north-Italian, Strapaese was rural and essential Tuscan in origin. While the first represented the progressive-industrial image of fascism, the second spoke for the hard-line squadristi of the provinces. Strapaese's principal organ was Maccari's satirical magazine Il Selvaggio, founded in 1925 with the explicit purpose of rallying support for Mussolini after the murder of the Socialist leader Giacomo Matteotti. Il Selvaggio presented

itself as the expression of the native soul or "anima" of fascism, as against the corruption of the Roman "beaurocrats" and the "foreign" manners of the Northerners. Among the journal's many contributors were two leading Tuscan painters, Ardengo Soffici and Giorgio Morandi, who help to account for the magazine's level of cultural sophistication.

Il Selvaggio embodied the conservative and agrarian culture of the Florentine milieu: a kind of snobbish ruralism rooted in the century-old traditions of the Tuscan countryside. Throughout its long existence, and with regular financial support from the Duce, it maintained a distinctly non-conformist stance, in contrast to all other groups, from Piacentini to the rationalist 'avant-garde' (29). Apart from Maccari's extensive editorial activity, he and Bartoli were also talented caricaturists, as may be seen from their corrosive cartoons, aimed especially at the affected ways of the Milanese.

Rooms H and I covered the year 1920. The shift away from Novecento was appropriate in view of the fact that this year marked the rise of agrarian fascism and the first successful penetration of the country-side. The year was also notable for the first major socialist defeat (the unsuccessful occupation of the factories), and for the systematic adoption of military tactics by the fascist squads. Maccari himself had taken part in several punitive expeditions in Tuscany.

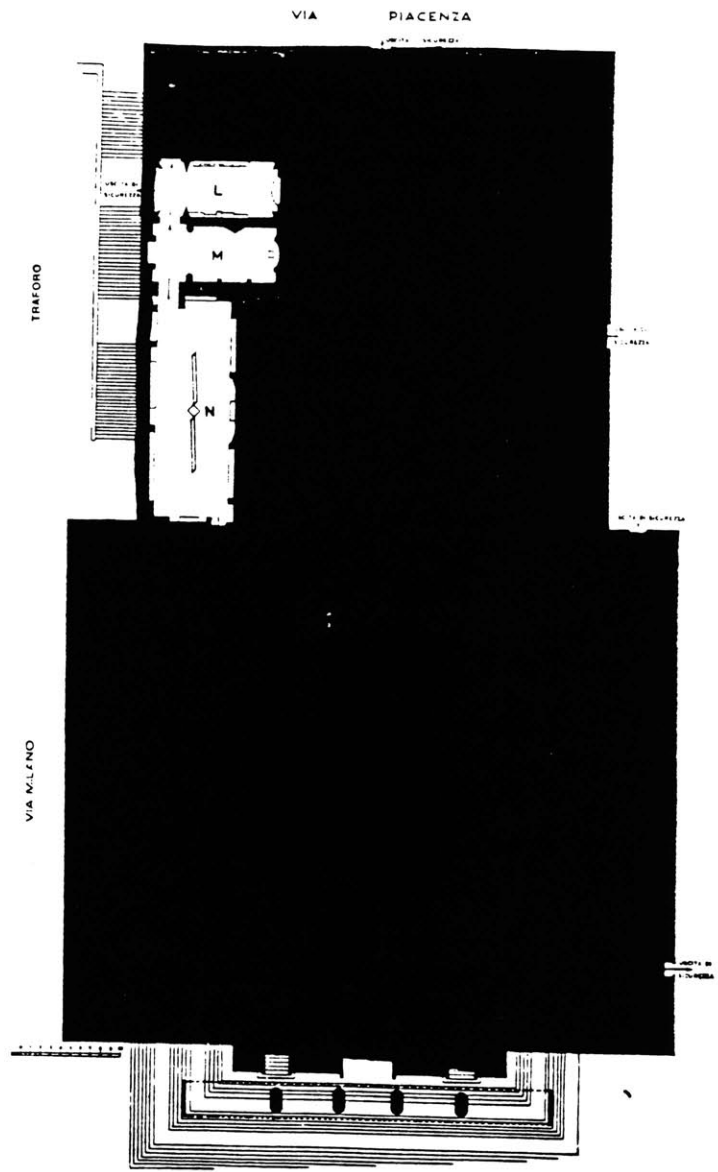
While the solemn tone of the show obviously precluded any

form of satire, the style of the space conformed to the spirit of Strapaese (fig. 69). As the authors explained, they had sought to evoke "the arduous and revolutionary character" of the first fascist meeting places (30). Consistent with Strapaese's claim to represent the "true" spirit of fascism, the space was arranged so as to give top priority to the documents. Decorations were accordingly minimal, consisting mostly of weapons, tattered flags, trophies, and other "authentic material" from the provincial fasci.

Within the limits set by the theme, the rural and deliberately old-fashioned iconography was also typical of Il Selvaggio. One trophy was made of flags surrounding a 19th century image of two Tuscan brigands, referring to Strapaese's half-serious claims on the rural traditions of "banditismo" (fig. 70). Other flags carried fascist mottoes, including the slogan "me ne frego" (politely translatable as "who cares?"), still much in use today. The weapons, worn and outdated, contributed to the general "aura of authenticity" sought by the designers.

Consistent with these didactic intentions was also the ostentatious simplicity of the settings and the use of deliberately conventional and old-fashioned graphic devices. The right wall displayed a month-by-month calendar of the year's events, giving "a chronological account intelligible to all." The calendar was made of panels alternating with flags; each panel juxtaposed fascist and communist actions in black

and red, the whole framed very simply with a double black line. In a similar understated manner, Bartoli and Maccari also designed the zig-zag sequence of documentary panels on the facing wall, which commented on each event with simple inscriptions and newspaper clippings. The panels recalled the pages of a scrap-book, composed as a collage of neatly arranged leaflets and photographs. The nostalgic tone of the setting and the imposed thematic unity obviously prevented the juxtapositions of sacred and profane themes which was one of the principal satirical devices of Il Selvaggio. Nonetheless, the graphic layout was engaging and followed the journal's style of a roughly symmetrical arrangement of varying type-face and column sizes.



Rooms L and M
Fiume
artist: Giannino Marchig
historian: Riccardo Gigante
(fig. 71)

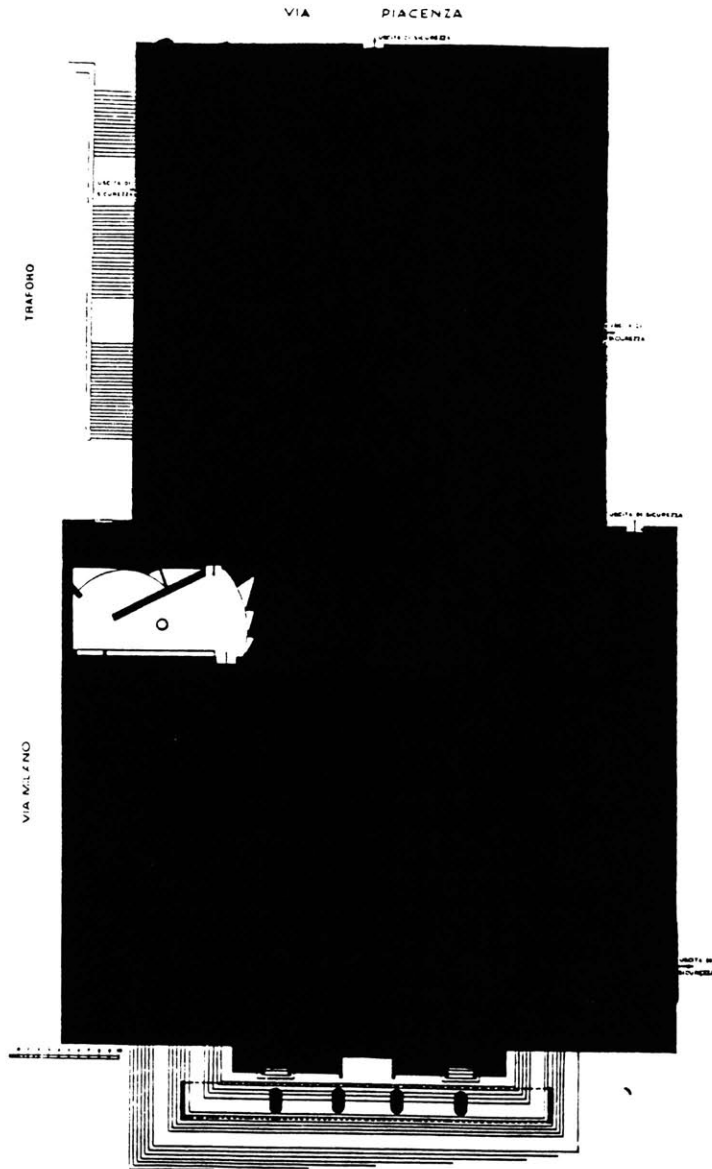
Moving into Room L, the viewer entered a part of the show not directly related to the chronological sequence followed thus far. The two rooms commemorated the story of the Yugoslav port-town of Fiume, symbol of Italy's claims over the "unredeemed" territories. The space given to the "Fiume adventure," or the occupation of the city by D'Annunzio's legionaries in 1919, reflected the regime's efforts to incorporate the Fiume mythology into its own history, just as it had done with much of the poet's political style and symbolism (31).

The rooms covered the five-year history of Fiume, from D'Annunzio's legendary expedition in September 1919 to the official annexation of the city by the fascist government in 1924. The historian Riccardo Gigante had been mayor of Fiume during the poet's fifteen-month occupation; he helped assemble the relics which formed the prime attraction of the rooms. Included were the keys to the city gates, the bell from the city's 14th century campanile, and the famous dagger presented to D'Annunzio by the women of Fiume. Although the poet apparently never visited the show, he did contribute several items from his personal collection (32).

Marchig, an academic painter from Trieste, had no

particular connection with any of the main groups represented in the exhibition and remains a little known figure. He was also elderly by comparison with the other artists. His presence here may be related to D'Annunzio's conservative tastes in art. Marchig's main contributions were two large murals in Room L. The first was a map of the unredeemed Adriatic territories, which had once been Venitian, as symbolized by the Lion of Saint Mark casting his shadow over Yugoslavia. The second (fig. 71) commemorated the heroic battles of December 1920 (the so-called "Natale di sangue") leading to D'Annunzio's surrender. There is insufficient documentary evidence to provide a detailed analysis of the two murals. Both were accomplished in a realist style akin to 19th century painters like Segantini.

The two rooms also offered an interesting collection of Dannunzian literary-political imagery, including the Fiume standard invented by him, displaying the constellation of the Great Bear with the inscription "Quis contra nos?" (who is against us?); his favored political symbol, the ship, suggested by two great prows projecting from the sides of the first room; and many black flames, emblems of the "spiritual fire" that from Fiume was destined to consume and purify the world.



Room N
The year 1921
artists: Guido Mauri and Esodo Pratelli
historian: Alessandro Melchiori
(fig. 72)

Following the Fiume parenthesis, the march of fascism took up again with a single room devoted to 1921, the "tragic year" that marked by the "vigorous assertion of fascism in all of Italy," but also by the "martyrdom of hundreds of our best fighters" (33). The somber tone of the setting was consistent with the nature of the material displayed, which was meant to offer graphic proof of Mussolini's claim that the fascist insurrection had been "one of the bloodiest in history."

Alessandro Melchiori, whose books of "fascist culture" for the young were especially steeped in the mystique of violence and sacrifice, and the painters Mauri and Pratelli, contrived to give the room a deeply funereal character (34). They divided the walls horizontally with a series of relief panels above and black showcases below (fig. 72). The reliefs illustrated innumerable acts of anti-fascist terror: one panel portrayed the treacherous hand that killed Luigi Scaraglio on 1 March; another vividly depicted the "anarchist" bombing of the Diana Theatre of Milan as an explosion of red against black. Further evidence of anti-fascist violence was offered in the form of photographs of coffined corpses and a wide assortment of relics.

Notes:

1. Throughout the Decennial celebrations, the press regularly reported commemorations for fascist martyrs. These commemorations included an initial ceremony, sometimes with a mass, followed by a procession towards a historical site, and a final "faith rite." The organization and symbolism of these and other fascist ceremonies has yet to receive adequate consideration in fascist historiography.

2. See Appendix 2, "Mostra della Rivoluzione" In making the sketches, Libera may have had in mind El-Lissitzky's catalogue for the USSR pavilion in Cologne (1928), which presented a fold-out photomontage of the pavilion, described as a "frozen film."

3. Mostra ..., p. 8.

4. See Appendix 1 for biographical notes on single participants.

5. "Mostra della Rivoluzione"

6. Quoted from Mario Verdone, La cultura del film (Milan 1977) p. 47.

7. On futurist techniques of persuasion, see Paolo Fossati, La realtà attrezzata (Turin 1977).

8. Mostra ..., p. 67.

9. "Mostra ..." p. 10.

10. The flag relief in Room B specifically recalls one of Sironi's extant study sketches for the EFR (fig. 100), which leads to further speculation about Sironi's possible role in the design. See also Mimì Costa's testimony, Appendix 4.

11. Bardi, p. 3.

12. Mostra ... p. 92.

13. Ottavio Dinale wrote a poem entitled "Il fante che canta" in Il Popolo d'Italia (15 November 1932). The reliefs of Mussolini and the King were among the few items in the show that were not destroyed. Both were exhibited at the III Quadriennale in 1939, where Rambelli won first prize for sculpture. The reliefs may still be existing somewhere. See

Michele Campana's review of the show in Il Corriere Padano (9 March 1939), p. 39, quoting Sironi on Rambelli: "E' veramente lo statuario della Rivoluzione Fascista!" On the Bertinoro monument, see Il Rubicone (July 1933), n.p.

14. Mostra ..., p.93.

15. Nello Quilici, Il Mito di Ferrara di Achille Funi (Milan 1939) p. 1, reprinted in Lucio Scardino, Achille Funi e il "Mito di Ferrara" (Ferrara 1985), n.p.

16. Scardino, p.23.

17. See Nicoletta Colombo, "Funi e la critica," in Achille Funi: dal futurismo alla maniera grande (catalogue of the exhibition held in Iseo, September - November 1987), pp. 26-32. A similar use of primary geometric forms may be seen in Funi's murals for the IV Triennale.

18. Mostra ..., p. 96.

19. Cf. Marini's recently quoted remark, describing his work as "a search for origins, in the Etruscans, for example. At its outset a civilization contains all the energy it needs to survive and grow for century after century." Quoted in Read and Waldberg, p. 30.

20. La Tribuna (25 June 1932) p. 3. See also Neppi, "Architettura e allestimento decorativo alla Mostra delle Rivoluzione Fascista," in La Stirpe (January 1933) pp. 23-26.

21. Ugo Ojetti, Taccuini, (Florence 1968) p. 404. The Duce's reported outburst on 29 June 1933 came as a result of a series of articles by Sironi and Carpanetti, among others, in response to Farinacci's and Sommi Picenardi's heavy-handed criticism of the show. The Duce was equally if not more upset with Farinacci. See Cannistraro, p. 64 and ACS SPD (CR) f. 242/R, sf. 10 inserto A, for further documentation on the Triennale controversy. The Duce's private attack on the Novecento might be connected to his waning relationship with Margherita Sarfatti, one of the group's inspiring forces.

22. Neppi, p. 24.

23. Bardi's articles on his trip to the Soviet Union, published in L'Ambrosiano in November 1932, were entitled "Un viaggio nel paese dei Soviet" (later assembled into a book, Un fascista nel paese dei soviet, Rome 1935). The first one appeared less than ten days after the opening of the EFR. They are full of perceptive and often negative comments on the state of modern architecture in Russia.

24. On Nizzoli, see Germano Celant, Marcello Nizzoli (Milan 1956).

25. An exact chronology of Nizzoli's work is not available. The best study so far is Celant's.

26. The caricature of bolshevism on the far wall of Room G does not appear in a photograph of the room under construction. It was probably not in Nizzoli's original intentions.

27. Mostra ..., p. 132.

28. It appears that these were Nizzoli's first experiments in the photomontage medium. Quite possibly some of the panels were conceived by the photographers of the Istituto LUCE, who at the same time were working on the volume L'Italia fascista in cammino, which included similar examples of photomontage (figs 66). The role of the LUCE staff cannot be assessed precisely. Only one LUCE photographer, Armando Bruni, is credited by name. Bruni was a pictorialist photographer who also did reportage work for Oppo's La Tribuna. Two more photographers, unrelated to the Istituto LUCE, are mentioned in the guide-book: Stefano Bricarelli and Achille Bologna, co-directors of the magazine Il corriere fotografico and its yearly supplement Luci e ombre. Bricarelli is still living in Turin; he appears to have been engaged for the production of the illustrated guide-book. Bologna shot the photograph that served for the show's poster (see chapter eight). Neither Bricarelli nor Bologna seems to have experimented with photomontage before 1932. The only earlier Italian work in this medium was by futurists Vinicio Paladini, Wanda Wultz, and Ivo Pannaggi. Pannaggi was the first to discuss the use of photomontage for political propaganda, in "Il fotomontaggio," in La Fiera Letteraria, 10 November 1929. Following Marinetti and Tato's Manifesto della fotografia futurista of 1930, two shows of futurist photography opened in Turin and Trieste in 1932, both including examples of photomontage and other techniques like solarization and double-exposure. Illustrations from these exhibitions are hard to come by. See G. Lista, Photographie Futuriste Italienne 1911-39 (catalogue of an exhibition held in Paris in 1981-2). By 1932 popular magazines and dailies like Il Popolo d'Italia, L'Italia vivente, and L'Impero made occasional use of photomontage. See Lista, Futurismo e fotografia (Milan 1979) and Italo Zannier, Storia della fotografia italiana (Bari 1986), esp. pp. 244-245. See also the recent catalogue Luci e ombre (Florence 1987), with bibliographies on Bricarelli and Bologna.

29. See Appendix 1. At the time of the show, Maccari had just moved to Rome to become the director of Il Popolo di Roma.

30. Mostra ..., p. 133. See also Maccari, "Il popolo e la Mostra," L'illustrazione italiana (2 April 1933) pp. 498-9.

31. On the Fiume adventure, see Michael Ledeen, D'Annunzio a Fiume (Bari 1975).

32. Alfieri met D'Annunzio at the Vittoriale on 11 April 1932. See Il Popolo d'Italia (12 April 1932) p.1.

33. Mostra ..., p. 163.



The Libraries
Massachusetts Institute of Technology
Cambridge, Massachusetts 02139

Institute Archives and Special Collections
Room 14N-118
(617) 253-5688

This is the most complete text of the thesis available. The following page(s) were not correctly copied in the copy of the thesis deposited in the Institute Archives by the author:

Page 128

CHAPTER SIX

THE EXHIBITION: PART II (TERRAGNI)

Room 0
January through October 1922
artist: Giuseppe Terragni
historian: Enrico Arrigotti
(figs. 74-93)

Moving into Room 0, the visitor entered a space which, for complexity and abundance of documentation, deserves a chapter for itself. The Sala 0 covered all of 1922 up to but not including the March on Rome (fig. 94). The theme of "insurrection" here obviously took precedence over the commemoration of the dead. As the historian Arrigotti noted,

L'artista e lo storico ... hanno pensato che, uscendo dalla sala tragica del 1921, il visitatore avesse quasi bisogno di ricevere una sensazione immedatamente diversa, sintetica, dinamica ... (1)

(The artist and the historian ... thought that in leaving the tragic room of 1921, the viewer needed to receive an immediately different, synthetic, and dynamic sensation ...)

By any design standards, this was certainly the most visually exciting room of the exhibition. Terragni was 28 years old at the time and the youngest participant after Longanesi. With several executed buildings already to his credit, Terragni's only previous experience in exhibition design was a collaborative model tailor shop at the IV Triennale (1930), mentioned in chapter one. Terragni designed the vestibule, which Mussolini particularly admired during a visit to the show. The vestibule was typical of his interiors

for the way it exploited the specular qualities of glass and polished materials. Similar optical effects could be seen in the Vitrum store (1930) (fig. 73) and in the entrance to the Novocomum apartment block (1927-29).

As with most of the other rooms of the exhibition, the only extant evidence of the design in its completed form is an approximate plan and a few photographs. Fortunately, however, documentation of the design process survives in the archives of the architect. Though far from complete, this material allows a step-by-step account of how Terragni's conception developed and took form in the finished work.

Two principal concerns emerge from an examination of this material. The first is a search for a spatial structure consistent with the historical narrative. This kind of textual transposition is not unusual in Terragni's work: as observed by several critics, the relationship between subject-matter -- whether a program, a literary text, or the semantics of particular architectural elements -- and the structure of an architectural composition is a recurrent theme throughout Terragni's production. Perhaps the best example of this approach was the Danteum project of 1938, which was based on the formal structure of the Divine Comedy (2).

Also apparent is an insistent preoccupation with effects of (literal and phenomenal) transparency, and with related concepts of "interpenetration," overlapping, or layering (3).

This aspect anticipates a distinctive feature of Terragni's architecture of the middle and late thirties: the organization of space by means of a succession of parallel strata, and the "deconstruction" of the facade as a system of fluctuating planes and grids (4). In the present case this effect of transparency had a definite metaphorical connotation. As Arrigotti remarked, the "interpenetration of architectural volumes, figures, chromatic values, and materials" was supposed to evoke "the synthesis, the strength, and the movement" of the insurrection (5).

Both interests testify to Terragni's "conceptual" approach to design -- that emphasis on abstract spatial relations which, even in his own day, would draw criticism from socially committed architects like Pagano. At the same time, however, these concerns indicate an underlying symbolic intention that cannot be separated from Terragni's "fanatic" (Oppo's word) belief in the new ideals of the fascist state (6). The following reconstruction may lead to a better understanding of how specific political notions took form in a given work (7).

As with most of the other rooms of the exhibition, the starting point was a lengthy chronicle of events, written by Arrigotti (8). Terragni read it carefully, underlining particular passages and jotting down in a separate notebook the principal events of each month. The first task was obviously to digest the mass of material provided by the historian,

identifying the main themes and their particular requirements in terms of the overall plan.

A group of quick sketches (fig.74), offering a tentative visualization of four principal events, belong possibly to this preliminary design stage. If so, they might be interpreted as an early effort to define the main narrative structure and to explore some of the visual implications of the chronological account. Each sketch showed a vignette, usually associated with a slogan. The last one, entitled "the March on Rome approaches, the people on the march ... ," referred to the mass gatherings of late summer 1922. The sketches were probably worked out with Arrigotti, to whom at least one of the ideas may be attributed (9).

The main order of events having been established, the next logical step was to consider the general layout of the room. As Arrigotti later recalled, Terragni's aim had been to "express, in its plastic rhythm, the tumultuous period of the insurrection" (10). This search for a spatial equivalent to the narrative can be followed through a group of studies, comprising several rough plans, two perspective sketches, and one axonometric view.

These studies show that Terragni conceived at least one earlier scheme, intended probably for Del Debbio's plan and implying a frontal approach to the room. Two surviving sketches of what may be termed Scheme A show frontal perspective views

of the room (figs. 75, 76). Standing upright in the foreground was a giant Roman numeral X, symbolizing the triumph of fascism over socialism. Filippo Turati, the socialist leader who had recently died in Paris, could be seen pinned to the X of the fascist decennial. The caption, "La lezione dei fatti - Filippo Turati falso profeta," alluded to his prediction of the ultimate victory for democracy in Italy (fig.76)(11). This idea was quickly abandoned, presumably as being of questionable taste as well as politically risky. The background showed a roughly symmetrical arrangement of display structures. On the right was a projecting screen in the shape of a long arrow, on the left what looks to be a ramp with vertical panels. A concave wall took up the back of the room; the words "Adunata di Napoli" (Naples gathering) indicate it was meant to present in panoramic form the mass gatherings that preceded the March on Rome. The treatment of the two long sides of the room underscored the sense of forward movement towards a final climax.

The basic scheme is a familiar one in Terragni's interiors, the most obvious precedent being the vestibule of the "Sartoria Moderna," which was based on a similar axial plan (12). In both cases a frontal structure was silhouetted against a receding background, the arrangement of the various parts suggesting a collage of independent units. The collisions and partial overlapping of the parts indicate a concern with disjunctions or "interpenetrations," in marked contrast with

the symmetry of the plan.

The second scheme (B) was conceived in response to the final plan of the exhibition, which called for a lateral rather than frontal approach to the room (figs. 77, 78). At first sight it seemed to have little in common with the earlier one. It was based on the idea of a diagonal path, marked by two parallel display structures culminating in a curved wall in the far right-hand corner. The scheme is distinctly reminiscent of Melnikov's USSR pavilion (1925), which was based on a similar contrast between a diagonal path and a static enclosure (13).

On closer inspection, however, scheme B is actually a rearrangement of the same basic elements: a projecting screen, a curved wall, and a system of vertical panels. Though not actually visible, the main iconographic theme of scheme A is also latent in the plan; in the final design, the great X would in fact reappear on the ceiling.

Two major developments merit close attention. The first concerns the relationship between the layout and the historical narrative. The room was now divided into three sections: a rectilinear corridor, a compressed semicircular area, and an escalating sequence of projecting panels. The result was a spatial structure in three successive stages: first a regular and sustained rhythm, then a 'staccato' or pause, followed by a final 'crescendo'.

A comparison with Arrigotti's chronicle permits a more

precise definition of the relationship between text and layout. Chronologically the narrative fell into three main periods, which might be labelled foundations, struggle, and conquest. The first was marked by events whose importance, according to Arrigotti, "transcended mere chronicle": the founding of Avanguardia Giovanile (youth groups), the first issue of the fascist journal Gerarchia, and the institution of the fascist unions. In the words of the historian, these events "prefigured the founding of the Fascist State"; they therefore called for a special treatment, which was echoed in the processional space of the corridor (14). Next in the narrative came the strike break-ups and the succession of government crises in spring and summer. This struggle was presented as a point of concentration, the semi-circle in the far right-hand corner, which implied an interruption along the viewer's path. The climactic phase (the wave of mass gatherings in the fall) was echoed in the escalating rhythm of panels on the left wall. Taken as a whole, the three themes formed a compact metaphor of fascism's rise to power (15).

The second development has to do with Terragni's concern with transparency or 'interpenetration.' As Arrigotti noted,

Storiografo e artista, nell'ordinare la sala del 1922, si sono preoccupati di dare a tutta la raccolta documentaria del periodo un certo senso di costruzione, di realizzazione, anche perché appunto nel 1922 avvengono i movimenti di masse, si procede alla organizzazione statutaria delle sezioni giovanili, femminili e sindacali ed attraverso i discorsi del Duce si realizza la conquista dello Stato ... Le pareti

dalla staticità della sala a parallelepipedo 'muovono' incontro al visitatore creando divisioni, scomparti, superfici, volumi nuovi. La densità degli avvenimenti decisivi dell'annata determina un compenetrarsi di figurazioni e di volumi architettonici, di valori cromatici e di contrasti tra i materiali impiegati, creando in tal modo una atmosfera che della rivoluzione riassume la sintesi, la forza, e il moto (16)

(In laying out the room, the artist and the historian wished to give the documentary material a certain sense of construction, of realization, since it is during this year that we see the development of a mass movement, that the youth groups and the unions receive their statutory organization, and that through the Duce's speeches the conquest of the State is achieved ... The walls of the formerly static room 'move' towards the visitor, creating new spatial divisions, surfaces, and volumes. The density of the decisive events of the year determines an interpenetration of figures, architectural volumes, chromatic values, and contrasts of materials, creating an artistic atmosphere that summarizes the synthesis, the strength, and the movement of the revolution).

This effect of 'interpenetration' was made possible chiefly by the rotation of the main axis from an orthogonal to a diagonal position, which allowed both greater control over the physical structure and a wider range of spatial effects.

Fig. 77 shows how Terragni attempted to translate "the density of the decisive events of the year" into a complex system of transparent and partially overlapping forms. The diagonal screen was conceived as a permeable structure, raised high above the ground and supported on piers running the full height of the hall, the whole intruding emphatically upon the space of the curved wall. The resulting overlap combined the transparency of the screen with the effect of "phenomenal"

transparency achieved by the layering of one element over the other. A similar effect is suggested by the (as yet unarticulated) relationship between the rhythmic sequence of elements on the left wall and the diagonal screen.

All these matters become more apparent in the final plan (fig. 49), which may be seen as a further elaboration, adjustment, and refinement of scheme B (17). The two major changes were the insertion of a smaller broken curve on the front wall, and the introduction of a secondary cross axis (obtained by eliminating the panels on the left). Both transformations reinforced and gave impetus to the initial aims of the design: the broken curve became a succession of partially overlapping planes, which underscored the effect of visual "interpenetration," while the secondary cross axis became a giant silhouette on the ceiling (actually an X studded with daggers), set against an illuminated background.

A similar concern with layering effects is also evident in the structural definition of the diagonal screen (fig. 83), which in the final design served simultaneously as a support for the graphics and as a showcase. The structural system established a three-fold stratification, the first and third strata consisting of taut membranes, the second of a shallow, laterally-extended slot of space. The two outer surfaces were supported by four directional piers orthogonal to the surface planes; these were punctured in several places to allow cross-views from one side of the screen to the other. The resulting

system suggested a kind of flattened spatial matrix, conceived expressly to allow both frontal and orthogonal readings.

It is interesting to see how a similar set of issues informed the graphic constructions articulating the screen. Before looking at the photographs of the finished work, one might first consider four montage studies (figs. 79 - 82), remarkable for both size and detail; these studies date from the last stages of design and give a more direct view of the architect's intentions than do the photographs.

Each montage dealt with one or more episodes in the historian's account. The first two (figs. 79, 80) illustrated the "foundational" events of January, the other two (figs. 81, 82) the government crises of February-May and the strike break-ups of 1 May (18). For each occurrence, Terragni proposed an image capable of effectively conveying the message. Thus, for example, a Roman standard with the symbols of the various corporations showed the organization of the fascist unions, while a speeding black locomotive evoked the failure of the 1 May train strikes. For the most part the images were stock political symbols, some of them specifically recalling Sironi's Press pavilion in Cologne (19).

Apart from the iconography, the studies show how Terragni sought to reinforce the effects of transparency or "interpenetration." Most of the drawings used simple geometric patterns or compositions of line and color (each image, however, having a definite referent). All of them involved some

kind of practical layering procedure. A common method was to superimpose and laterally displace two or more similar forms, as seen, for example, in the pattern of overlapping flags (fig. 79). In some cases, the reiteration followed a kind of "chinese box" principle, with successively smaller images set one inside the other (figs. 80, 81). The origin of this rhetorical device was almost surely architectural; it served at once to emphasize the central image and to suggest an effect of multiple strata in flattened progression.

Some of the images contained in the four studies also used translucent patterns. The parliament scene (fig. 81), for instance, superimposed the shadow of a fascio over a constructed view of the parliament building. Other scenes used reflecting materials or hinted at relief as means to intensify the optical effects of light and shade.

As finally executed, the graphics show how Terragni consistently pursued these issues by exploiting the layered system of the screen. Each scene was rendered in low relief, projecting forward at slight angles from the surface (fig. 83). Although some scenes implied diagonal or foreshortened views, the primary emphasis was on the frontal line of vision. The background plane contributed to the stratified effect through subtle level changes, intersections, shallow recessions, and openings. Individual sources of light, set both inside and outside the screen, intensified the interplay of optical effects.

A similar obsession with transparency is evident in the graphic constructions in other parts of the room. At times, as in the relief illustrating the burning of the Avanti! headquarters in Milan, the scenes superimposed six or seven separate layers and materials, including glass, copper, and paper (fig. 84).

As already noted, this layering effect was supposed to evoke the dense succession, even simultaneity, of events during "insurrection." In this sense, it is interesting to see also how the image sequence as a whole reflected the gathering momentum of the narrative: the principal scenes formed a progression in size, from a small theatre relief on the back side of the screen to a giant photomontage on the left wall. Between these two extremes ran an uninterrupted stream of images. In the far right-hand corner was a large metal relief of a worker, red flag underfoot, moving over to the side of the fascist unions (fig. 85). The back wall displayed an "industrial tower" with steel and copper girders soaring upwards in random directions, representing "Italy at work" during the battles of the summer (figs. 86, 87) (20).

The last scene of the room was the largest and by far the most impressive: it depicted the mass demonstrations of the fall in a great three-dimensional photomontage occupying the entire left side (fig. 88). Like the overall plan, it was based on two crossing diagonal movements. From the lower right moving upward was a montage of crowds merging into a relief of

saluting hands. Three spiralling turbines, covered with photographs of orderly fascist battalions, crossed the composition in the opposite direction. Arrigotti noted: "Huge crowds are intent on listening to the Duce's word; they are as if struck by the ineluctable rhythm of His will"

Terragni was certainly not the first to use turbines in an artistic setting: turbines (or propellers) are common in the iconography of modern art and architecture. Carrà's "Interventionist manifesto" of 1914, for example, used such a form to evoke the dynamism of the pro-war movement of 1914-15. Perhaps the most direct precedent is to be found in Le Corbusier's L'art decoratif d'aujourd'hui (1925) (fig. 89), which included an illustration of three similar turbines with the comment:

The lesson of the machine lies in the pure relationship of cause and effect ... Our awakening to the intense joys of geometry is brutal, because overwhelming. ... Would there be aesthetic revolution? It would become normal for man to conceive, for his inspiration, a sequence of disinterested works unlike any machine, but animated by a mathematical sensibility ordering pure forms in pure relationships ... Tomorrow the turn will be complete, and the heavy hand of the new truth will crush the past beneath the turned page (21).

Aside from the symbolic equation between the machine and the "new truth" of fascism, there was an additional poetic reference. A photographic enlargement took up the center of the scene. It contained a passage from one of Mussolini's letters to the mother of a fallen martyr, which included a line by

Giuseppe Carducci. The full passage ran:

Ai pavidì, ai diffamatori, alle canaglie tutte
che tentano con mezzi obliqui e criminali di
arrestare il Fascismo, possiamo rispondere che,
quando 'si dà col sangue alla ruota il movimento
si arriva alla meta suprema: la grandezza della
patria (22)

(To the fearful ones, to the defamers, to all
the rabble attempting through devious and criminal
means to arrest the advance of Fascism we answer
that when 'with blood the wheel is set in motion,
we approach the final aim, the greatness of the
Fatherland.)

In his poem describing the sanguinary advance of the French
revolutionary army, Carducci had used the wheel as a metaphor
for human sacrifice and ultimate victory. Thus as Arrigotti
explained, the "Adunate" scene also pointed to "the sanctity of
fascist martyrdom, which has made possible the triumph of the
revolution" (23).

Although Terragni had no previous experience in the
photomontage medium, he certainly knew about the Soviet
propaganda exhibitions mounted throughout the 1920s by El-
Lissitzky and others, which made extensive use of photomontage.
Such shows received wide press in foreign architectural
journals and were also well known in Italy. The "Adunate" scene
in particular recalls a photomontage poster by Gustav Klutssis,
based on a similar composition of crowds and raised hands (fig.
89). The poster was exhibited at the International Hygiene
Exhibition in Dresden (1930).

In conclusion, one last question concerning the "Sala 0"
should be briefly addressed; this has to do with the distinctly

theatrical character of the setting and with what may be termed the underlying poetic intention of the room. Its general appearance is vividly rendered in the one surviving color photograph (fig. 90). The dominant impression is one of immateriality, achieved primarily through the use of reflecting materials. Copper was especially prevalent; Terragni made widespread use of it, for illusionary purposes, to construct some of the scenes, to cover the four tall piers, and for some of the inscriptions. One participant recalled the "inimitable reflections" produced by this material, which "under the glare of a powerful spotlight, gives an impression of flame," a symbol of religious ardour (24). A mirror-image of the screen and ceiling structure appeared in the shiny black linoleum floor. Other materials included glass, polished or painted wood, and metal.

A closer examination reveals Terragni's consistent intention to undermine the distinction between real, apparent, and reflected image. The graphic constructions dissolved into a brilliant play in which the shapes themselves were at times mere reflections of light. In at least one case, Terragni even constructed the effect of reflection by building two identical scenes in different parts of the room.

These and other optical devices (such as the perspective distortion of some of the scenes) were evidently designed to intrigue and fascinate the viewer. The visual suppression of all normal reference points like the ground plane, ceiling, and

solid vertical walls added to the drama (26).

It is interesting to compare the "Sala 0" with a slightly later project, in which the same intention is carried further. The second entry (B) to the Palazzo Littorio competition of 1934 (fig. 91) could be considered the "Sala 0"'s most direct successor. The project centered on a monumental glass hall for a "Museum of the Fascist Revolution". The site was to be the newly opened Via dell'Impero leading from Piazza Venezia to the Colosseum. Three of the six sides of the hall were exposed to the sky and to the surrounding Roman ruins, which would have formed a distant backdrop to the exhibition. The ground floor was similarly abolished; in its place there appeared the void of the Shrine, a cylinder sunk into the soil of ancient Rome. Within this visually open space, the viewer was meant to circulate through a labyrinthine system of floating platforms, intersecting vertical panels, and bridges. Terragni's presentation emphasized that

... rampe, scale, piani orizzontali, elementi verticali, creeranno scomparti nuovi dinamici proporzionati ai fatti, agli episodi, agli avvenimenti della Rivoluzione, creando un organismo vitale sorpassando il concetto di un museo sulla via dell'Impero (27).

(ramps, stairs, horizontal and vertical elements will create new spatial divisions proportioned to the facts, the episodes, and the events of the Revolution, in a vital organism beyond the concept of a museum on via dell'Impero).

This search for a totally reconstructed spatial experience is one of two underlying facets of the "Sala 0" design. As with other rooms of the exhibition, it too harks back to futurist notions of a 'total art.' The other and more distinctive aspect of the project is instead its ephemeral and immaterial quality (28). As several critics have noted recently, this special atmosphere recalls the narrative spaces of Bontempelli's novels, in which the archetypal image of the mirror plays a central role. Bontempelli, who like Pirandello was obsessed by the enigma of reality and appearance, used to describe the experience of his novels as "muoversi nello spazio oltre lo specchio, nello spazio invisibile dove risuona l'eco" (moving in the space beyond the mirror, in the invisible space where the echo resounds). This metaphor might well apply to the Sala 0.

Notes:

1. Mostra ..., p. 177.
2. See Thomas Schumacher, Terragni's Danteum (Princeton 1985).
3. See Colin Rowe and Robert Slutzky, "Transparency: Literal and Phenomenal," reprinted in Colin Rowe, The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays, (Cambridge, Mass. 1981), pp. 160-176.
4. For a detailed analysis of this aspect of Terragni's work, see Peter Eisenman, "From object to relationship: Giuseppe Terragni's Casa del Fascio," in L. Ferrario and D. Pastore, eds. Giuseppe Terragni: La Casa del Fascio (Rome 1982) pp. 48-54.
5. Mostra ..., p. 178.
6. AO, notebook with remarks on Terragni's and other entries to the Palazzo Littorio Competition of 1934. On Terragni and Vietti's entry, Oppo noted: "lavoro Kolossale da non prendersi però in giro perché fatto da gente fanatica e convinta ... dimostrazioni tecniche un poco arzigogolate (il craquelet) particolari costruttivi della facciata a sbalzo tanto sforzo di materiali (deve essere il massimo ha detto Vietti) sarebbero evitati con appoggi (...) i templi non avevano finestre. Progetto B la gabbia di vetro che contiene? Il Sacratio é assurdo (...).
7. As indicated in a letter to his friend Bardi (26 May 1932), Terragni got the commission for "a room for the Decennial exhibition" from Libera. See Ada Francesca Marciandò, Giuseppe Terragni: opera completa 1925-1943 (Rome 1987), p. 304.
8. Enrico Arrigotti was an unemployed squadrista whom Mussolini had recently hired to work on the Archivi del Fascismo. Terragni and Arrigotti had a friendly relationship, although Terragni followed few of Arrigotti's many design suggestions. A copy of Arrigotti's chronicle is in AT, "Decennale della Rivoluzione Fascista, 1932, Mostra del Fascismo, 1 Gennaio - 26 Ottobre: Diario." The terminal date was later changed to 23 October 1922. In addition to the "Diario," the program included two sections entitled "Parte Generica" and "Parte Satirica." See Appendix 2.
9. The sheet contains four sketches, dealing with four events in chronological order from top to bottom. They show: 1) a "vignetta ufficiale istruttore" commenting on an article from

L'Avanti! inciting revolt among lower-level army officers; its treasonable content was indicated in a view of a soldier shooting his own superior in the back (barely legible in pencil). This idea may be attributed to Arrigotti. See Appendix 2; 2) "Scuola guida," with the following caption, taken from an article by Mussolini: "E' veramente tragico il caso di un partito che non sa cosa fare e gira (come si dice) a folle," referring to the socialists' lack of leadership. The top part of the drawing shows an automobile, the other perhaps the interior of a sabotaged engine; 3) "l'uomo salvagente dei governi," depicting minister Facta as a lifesaver; this was a common derogatory term for weak governments; 4) a giant worker holding a sheet of paper marked "disciplina ..." (perhaps the statute of the new fascist unions), marching down a path marked "1921" and "1922"; two smaller figures, probably a socialist and a liberal politician, attempt to impede the worker; the caption explains: "Si prepara la Marcia su Roma. Il Popolo in cammino allontana i falsi profeti che si insultano a vicenda e riconoscono la loro"

10. Mostra ..., pp. 177 f.

11. At the base of the X, Terragni also wrote: "basamento fare parole in spessore su fondo formato da giornale L'Avanti!" For many fascists Turati's death in Paris on 30 April 1932, just a few months before the opening of the exhibition, represented the end of all liberal aspirations for Italy. The final design omitted any reference to Turati, whose popularity outside Italy would almost certainly have made him a liability for the show's organizers. On Mussolini's fear of foreign anti-fascist ridicule, see Chapter Ten.

12. See Terragni, Appendix 1.

13. Melnikov's pavilion received little publicity in Italy (cf. Roberto Papini's negative comments in Architettura e arti decorative, January 1926, pp. 201-224). Terragni might have seen reproductions of it in foreign magazines like Architectural Review (July 1925) or Clarté (1 April 1925).

14. Mostra ..., p. 178.

15. The idea that a physical structure might be related so directly to a written text depended on the notion that universality of "harmonic laws," as found in the contemporary writings of the French theorist Matila Ghyka, a key influence on Terragni's architecture of the thirties. Ghyka believed that physical space possessed rhythmic properties and that its manipulation inevitably affected the beholder's habitual sense of time. One of the theorists of the abstractionist movement in Italy, Carlo Belli, recently recalled how similar ideas on time and rhythm were current in the rationalist milieu. See M. Ghyka, Le nombre d'or (Paris 1931), esp. pp. 105-132. Paul

Valéry wrote the introduction. Similar ideas could be found in Valéry's "Eupalinos ou l'architecte," in Architectures (Paris 1922) and were also implicit in Adolphe Appia's "Espaces Rythmiques" based on Emil Jaques-Dalcroze's eurhythmic theories of correspondence between the architecture of stage design and the movements of the human body. For further references, see Luisa-Maria Colli, "Musique," in Le Corbusier: une encyclopédie (Paris 1987) pp. 268-271. See also "Intervista con Gino Pollini" in Rassegna (September 1987) pp. 59-63.

16. Mostra ..., p. 177 ff.

17. Information on the final design and construction phase of the "Sala 0" is scarce. A finished set of drawings was apparently worked out in Como and mailed to Rome sometime during the summer. Cf. AT, telegram from Oppo (date illegible): "Evitare perdita di tempo preghiamo consegnare elaborati progetto Priv. e Cong. Spedizioniere Costa Oliviero Fontana via Ciro Menotti 25 Milano facendoti rilasciare ricevuta spese trasporto nostro carico. Confermare telegraficamente. On. Oppo." The final set of drawings probably included the four large montage studies discussed below. The date "Lunedì 3" (September 1932) on one of the studies indicates it was being used in Rome at the time (fig. 81). Through the month of August, Arrigotti supervised the early construction phase at the Palazzo delle Esposizioni, and reported to Terragni on the progress of work. See letter from Arrigotti to Terragni in Appendix 2. On 3 September, Terragni arrived in Rome and from then on work proceeded under severe time constraints. Cf. AT, telegram from Terragni to Arrigotti (29 August 1932): "obbligato rimandare mercoledì prossimo mio arrivo Roma. pregoti attendermi contrariamente anticipa partenza e fissa appuntamento Milano Stazione Martedì sera T." Gigi Maino recalled that this room was one of the last to be completed. Several finishing touches had yet to be made when some of the photographs were taken for the illustrated guide-book.

18. The studies are presently held in AT. Techniques include pencil, pastel, and montage of clippings and colored or reflecting paper. Fig. 79 commemorated the founding of Avanguardia Giovanile, the killings at Bergiola and Prato, and the institution of the fascist unions. Moving leftward, it showed: a composition of Mussolini's and Italy's profiles with the "gagliardetti" (small triangular flags) of the youth groups; three flags, marked "eccidio di Bergiola," "tenente Florio," and "Accamanera" (?); a purple trapezoid with diagram illustrating the organization of the unions, with a quotation from Mussolini: "troppo si grida contro lo sfruttamento dei lavoratori ma troppo poco si grida contro gli sfruttatori dei lavoratori ..."; and (faintly visible) a Roman standard with symbols of the corporations and the profiles of Mussolini and Italy repeated as above.

Fig. 80 contrasted the first issue of Gerarchia with L'Avanti!. It showed: Gerarchia at the base of an expanding series of blue rectangles (blue being the color of faith); several crumpled issues of L'Avanti! against a fading red background; and a panel (unfinished) commenting on an article entitled "Chiamata alle armi della classe 1902."

Fig. 81 contained a theatre scene set within successively receding frames, representing the succession of government crises of February-March. The liberal politicians are depicted on the stage with the curtain falling on the "second act." The caption, taken from an article by Mussolini, reads: "Fine dell'atto secondo: a Genova é calato il sipario sulla (illegible word) commedia social-collaborazionista. Lasciamo pure discorrere quei nuovi bizantini. L'Azione fascista ...". The left side shows the parliament building, Montecitorio, as a toy box under the shadow of an impending lictorial axe. In the lower left-hand corner, Terragni scribbled: "Ditta Pianura, Monte Cenci 20 Lunedì 3 con 3 operai," probably a memorandum of the details of a work day.

Fig. 82 illustrated the train strike break-up of 1 May as a locomotive breaking through a red barrier, perhaps a social-fist. The caption below, "1° Maggio 1922 UL TIMO," refers to Mussolini's play on words in calling the strike "l'ultimo primo Maggio" (the last May first).

19. The Mussolini and Italy profiles recall Sironi's relief panel for the Italian Press Pavilion in Barcelona (1929). On Terragni and Sironi, see Chapter Six and Mimì Costa's testimony in Appendix 4.

20. Mostra ..., p. 185. The scene of "Italy at work" was a nearly exact exact three-dimensional blow-up of a photograph of a real building contained in a photomontage study in Terragni's archives (fig. 87).

21. The Decorative art of today (Cambridge 1987) p. 113. Le Corbusier also used several turbines to illustrate Vers une architecture (1923). On Terragni's fascination with industrial imagery, see Giacomo Polin, "Il superomismo di Terragni giovane", Rassegna Italiana (1982) pp. 12-14.

22. Mostra ..., p. 188. Carducci's verse comes from Rime nuove, section VII, "Ca ira," XCII. To be precise, the verse reads: "Dà co 'l sangue a la ruota il movimento."

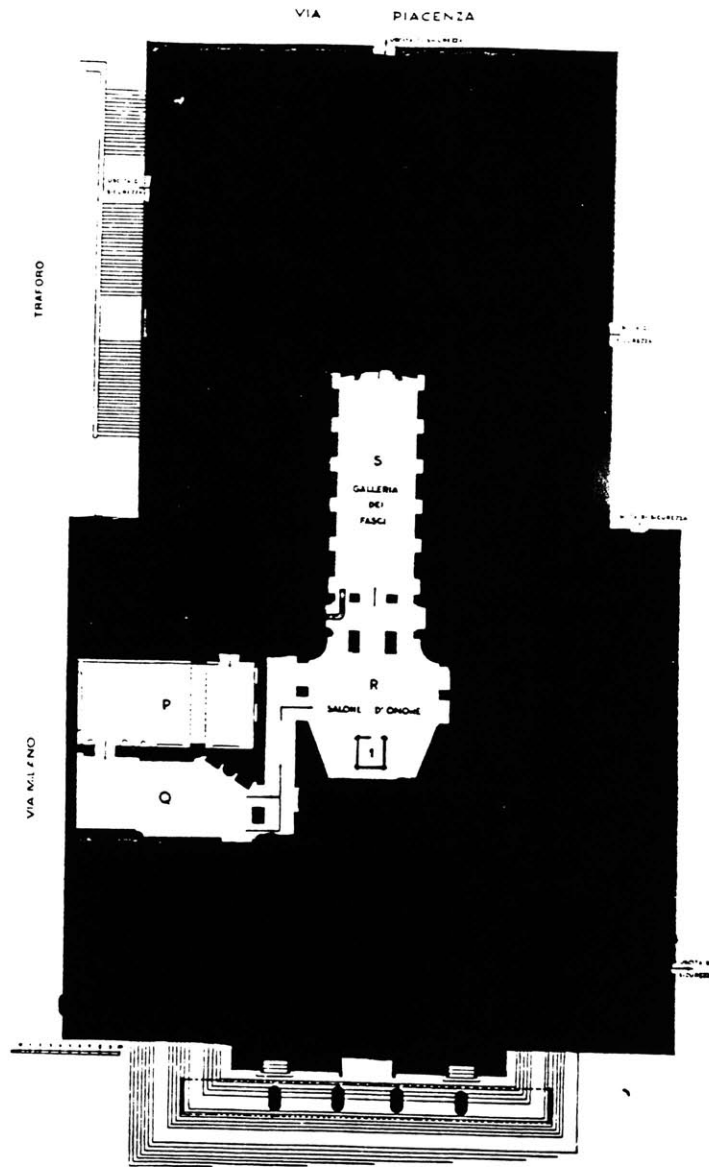
23. Mostra ..., p. 188.

24. Maino, p. 210.

25. As early as 1927, the Gruppo 7 had proclaimed "the beauty, extreme elegance, and refined luxury that can be obtained with the deep brilliance of glass, the precise profiles in wood, and smooth surfaces in polished metal." See Mantero, pp. 81-87.

26. Alberto Cuomo, Terragni ultimo (Naples 1987) p. 65. The original text is in Lingeri's archives. Critical reactions to the room were far from unanimous. Persico noted Terragni's "terremotata fantasia." Marinetti praised it as "the most original among all the rooms on the first floor," thereby excluding the futurists on the second floor from the comparison. Carlo Tridente lauded Terragni's "febbrile teatralità." Strangely enough, no specific comments are recorded by either Bardi or Pagano. Negative criticism came from Usellini ("buona prova, se non sempre di gusto originale, certo di temperamento audace ...") in Emporium (March 1933) p.236, and from Neppi ("la complicazione, l'affastellamento dei motivi ... non giovano all'effetto complessivo"). One should also mention a late defense by Sartoris, in response to an article by Ojetti against Terragni. See L'Italia (17 January 1937). Ojetti's article appeared in Il Corriere della sera (8 November 1936). Ojetti accused the rationalists, and Terragni in particular, of being a "pure mathematicians" devoid of imagination. Sartoris replied: "... viene subito alla mente che fra i 'puri matematici' privi di fantasia che 'copiano (secondo Ojetti) le facciate dalla tavola pitagorica' si deve annoverare Terragni che si adoperò pure lui a lasciare come 'misura della fantasia italiana' quell'esempio indimenticabile che é stata la Mostra della Rivoluzione Fascista tanto ammirata dall'Ojetti. Aggiungiamo inoltre che fu la Sala del 1922 (quella allestita dall'architetto Terragni) che per fantasia fu tra le più dotate. Non dimentichi dunque Ojetti che 'fra chi si mise all'opera 'sapendo quel che si voleva' vi era anche Giuseppe Terragni, il puro matematico."

27. Tafuri, "Il soggetto e la maschera. Un'introduzione a Terragni, in Lotus (20 September 1978).



CHAPTER SEVEN

THE EXHIBITION: PART III (SIRONI)

Introduction

The most important artist to work on the exhibition was Mario Sironi, a leading exponent of the Italian Novecento. Sironi designed four rooms. The first two illustrated the March on Rome and thus concluded the historical narrative. The next two began the sequence of major representative spaces on the building's main axis of symmetry. Taken as a whole, the sequence has been described as "one of the great masterpieces of modern Italian architecture" (1).

Sironi's massive and heroic style made a strong contrast with the "Sala 0." Where Terragni sought transparency and dispersion, Sironi aimed at unity and concentration, stressing mass over line, tactile over optical qualities. Sironi's designs, a summation of many years of work as a political illustrator, reveal a powerful sense of three-dimensional form, allied with a dynamic conception of mass as a malleable organic body.

At forty-seven years of age, Sironi was the most experienced artist to work on the exhibition, and while the full extent of his role cannot be assessed precisely, there is ample evidence of his influence on other parts of the show, including possibly the facade. Bardi called him "il vero direttore artistico" (the real stylistic director) of the

exhibition. A close friend of the painter, Mimì Costa, who was present at the time, also recalled,

Siccome il più anziano era Sironi, tutti chiedevano un pò a lui. Aveva esperienza ... Nessuno faceva di propria iniziativa, perché doveva essere una cosa perfetta.

(Since Sironi was the oldest, everyone consulted with him. He had the experience ... Nobody was supposed to work of his own initiative, because the show had to be perfect.

Costa noted also that Sironi had a large part in the choice of the artists (2).

Sironi's political background, his artistic career, and his previous experience in exhibition design may help to explain his key role in the EFR. Sironi had been a "combattente della prim'ora" (fighter of the first hour), his conversion to fascism dating back to his participation as a futurist in the movement for Italy's intervention in the war. In 1915 he signed up as a volunteer in the Lombard Cyclist Battalion, along with Marinetti, Funi, Boccioni, Sant'Elia, and other futurists. Immediately after the war his activity as a political illustrator for fascist and nationalist journals (La Tribuna, Industrie Italiane) was prolific. Costa recalled that Mussolini was the first to appreciate Sironi's work and to hire him on a full time basis for his newspaper Il Popolo d'Italia. By the late twenties, Sironi was actively involved in the regime's efforts to organize artists on both national and regional levels. As a board member of the Lombardy Union of Fascist

Artists and as art critic for Il Popolo d'Italia, he was personally acquainted with many of the artists chosen to work on the exhibition, some of whom he also knew from earlier collaborations (3).

Sironi's authority derived also from his reputation as a painter and illustrator "par excellence" of the fascist revolution. In 1931 he won second prize in the Pittsburg international competition and his work featured prominently in the Novecento shows in Italy and abroad. Sironi's artistic development from the early teens to the mid-twenties is in many ways paradigmatic of a whole generation of Italian artists. An early adherent to futurism, after the war he embraced the "rappel a l'ordre" with a call for a "broader synthetic vision" as opposed to the futurists' obsession with "analysis" and decomposition of form. This move was marked first by a brief but highly productive "metaphysical period," represented by his dark and somber series of urban landscapes or "periferie urbane," dating from the late teens and early twenties. These works are among the most interesting products of the Italian metaphysical movement. The founding of the Novecento Italiano group in 1922, headed by Margherita Sarfatti, marked the start of Sironi's so-called "classical period," exemplified by such works as L'allieva (1924) and Solitudine (1924), which adapted the metaphysical overtones of his "periferie urbane" to a personal and classicizing vocabulary.

Sironi, like Terragni, was a "pure believer" who devoted the best part of his life's work to the cause of the fascist revolution. Through the late twenties and early thirties, his belief in the educative function of art lead him to abandon easel painting altogether and to explore new forms of public art. From these years date a series of large allegorical paintings related to the propaganda concerns of the regime -- works such as L'aratro (1928), La famiglia (1929), and Il lavoro (1932), sometimes intended for specific architectural settings (4).

His first experiments in exhibition design in Cologne, Barcelona, and Monza, discussed in chapter one, provided an ideal context to try out new techniques like photomontage, stained-glass and relief decoration. Here Sironi established a stock set of political images (including the Roman dagger, the star, Italy, the flag, and the eagle), derived from his work as a political illustrator. Most of the iconography of the EFR is easily traced back to these earlier collaborative works (5). These events also helped to focus Sironi's attention on the problem of how to integrate architecture, graphics, and relief decoration into a single organic spatial experience. The EFR offered Sironi the first chance to apply his ideas on the synthesis of the arts alone and on a grand scale.

The earliest indication of how Sironi approached the design of the four rooms is given by a group of preliminary studies, including ten perspective views or detail drawings

(figs. 98-100, 117-123). All of them show a consistent preoccupation with the concrete perceptual qualities of materials, and with effects of light, texture, and color. Some of the studies bear little direct resemblance to the rooms as finally built. This was consistent with Sironi's approach to design. Costa recalled that he made a great number of sketches but that the final design was almost always decided at the last moment:

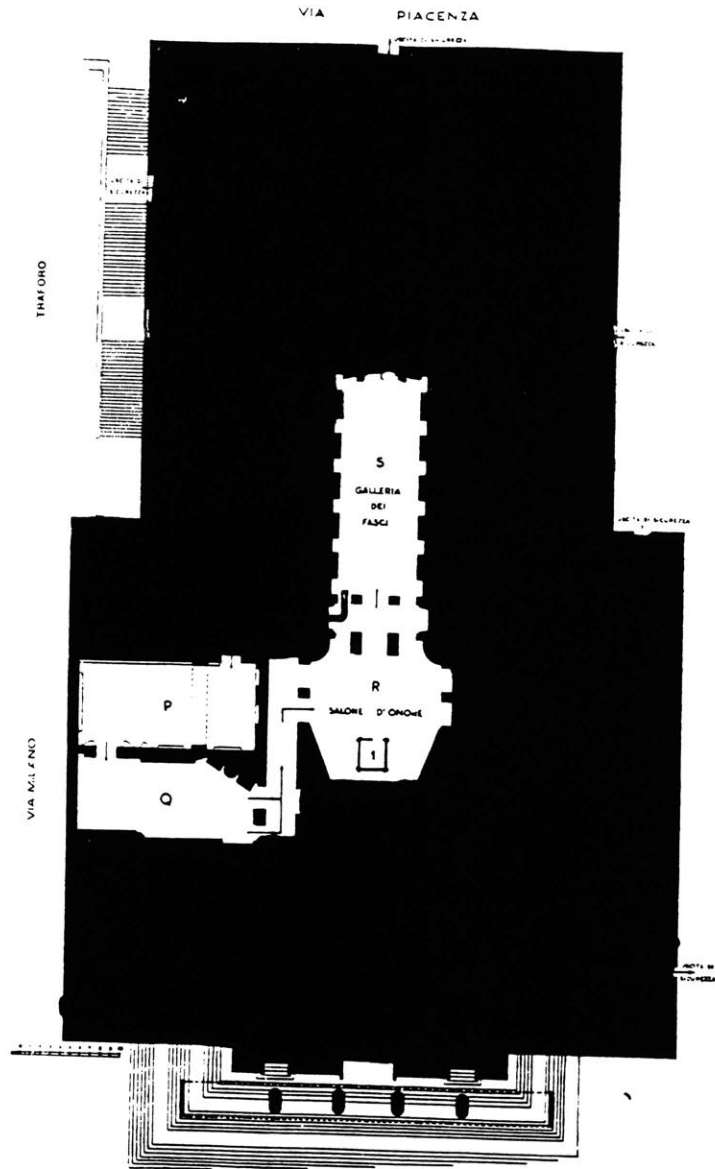
Mario disegnava e buttava ... non era uno di quelli che conservano tutto gelosamente ... Lui faceva queste cose, le preparava, poi dopo quando si trovava davanti al muro faceva tutta altra cosa. Mario era uno che sempre improvvisava.

(Mario would throw away many drawings ... he was not one to keep everything jealously ... He would typically make these things studies but then, when faced with the wall, he would do something completely different. Mario improvised).

Costa also noted that some of the organizers criticized Sironi's designs. Alfieri, in particular, "voleva mettere documenti dappertutto" (wanted documents everywhere) and had little appreciation for the artist's ideas. Costa explained that Alfieri "was still stuck with the old-fashioned notion of lining up documents in a dull, monotonous series of showcases" (6). In any case, it is significant that Sironi won out in the end; his four rooms are remarkable for the comparative scarceness of documentation.

The overall plan as modified by the artist gives a clear idea of his underlying intentions (fig. 49). As mentioned above, Sironi designed two successive but distinct segments of the exhibition. A glance at the plan, however, shows that he treated the four rooms as a single escalating sequence rather than as two disconnected parts. This overall strategy may account for the division of the first room into a smaller and a larger area by means of a massive hanging partition: the result was actually a succession of five larger and more monumental spaces.

The increasingly plastic treatment of each room (fig. 49) underscored the crescendo effect and reflected Sironi's own metamorphosis from graphic artist, to sculptor, to architect. The first was handled in low relief with large flat areas taken up by inscriptions and photomontage panels. The second displayed bolder and progressively larger relief decorations ending in a massive architectural complex in the rear. Next the Salone d'Onore, as it was called, presented a complete architectural environment with sharply projecting granite-like walls, the whole culminating in the vigorous sculptural expression of the Galleria dei Fasci.



Rooms P and Q

The March on Rome

artist: Mario Sironi

historian: Francesco Sacco

(figs. 94 - 102)

The first room illustrated the preparations leading to the March on Rome. A massive wall, hung about three meters from the ground, divided the room into two parts. It was covered by a relief decoration showing a Roman dagger cutting a heavy red chain (fig. 94); the words "DUX" and "ITALIA" were inscribed on the hilt. In separate inscription, the Duce explained: "Il Fascismo snuda la sua spada per tagliare i troppi nodi di Gordio che irretiscono e intristiscono la vita italiana" (Fascism unsheathes its sword to cut the many Gordian knots which hamper and sadden the life of Italy). A second relief took up the entire left wall; it showed an eagle and a flag, above the inscription "LA MARCIA SU ROMA" standing out boldly in white characters against a dark background (fig. 95).

Both reliefs were conceived as integral to the wall and used graphic devices commonly found in Sironi's political drawings, such as the giant scale, the diagonal emphasis, and the use of the edge as a structuring element of the composition. The sculptural effects of light and shade, and the differentiation of surface treatment to evoke different materials, also recall the light and textural qualities of

paintings such as Periferia urbana (1921). As in most other rooms of the exhibition, the lighting here was entirely artificial, filtering through a silk screen suspended from the ceiling.

The back wall carried a large photomontage composition showing the fascist legions marching towards the capital (fig. 96). Several columns of blackshirts could be seen in sharp, multiple perspective views, with an implied horizon line high above the eye of the viewer. As one of Sironi's first essays in the photomontage medium, the panel may have been partly inspired by El-Lissitzky's "The task of the Press in educating the masses" in the USSR Press pavilion in Cologne (1928) (fig. 97), which stood nextdoor to Sironi's. The basic technique was similar; both relied on the use of repeated images arranged in a roughly orthogonal composition, a method well suited to the demands of easy and effective legibility. Unlike El-Lissitzky, however, Sironi stressed depth and heroic size. Despite the fragmented perspective, the arrangement of the figures tended to reinforce a single orthogonal viewpoint. The implied horizon line also added to the weight and super-human scale of the composition.

The guide-book described the panel as a "photomosaic," probably to avoid the leftist connotations of the word in common use (7). It is indeed significant that the term photomontage never appears in the guide-book. Whoever chose the new word must have had in mind an embarrassing incident that

occurred a few years earlier in Berlin, when at a joint exhibition of German and Italian art, John Heartfield managed to smuggle in two photomontage panels highly critical of Mussolini. "The mad photographer ... apparently put them up at the last moment ...," the man in charge of the Italian section wrote back in alarm (8). Heartfield's panels provoked a small scandal in the press, and while there is no evidence of Mussolini's reaction, the episode helps explain why the term never appears in the guide-book, although the technique itself was extensively used and is repeatedly mentioned by Freddi and Oppo, among others (9).

Three extant studies for Room P provide further insight into Sironi's designs. Two of them (figs. 98 and 99) show that he initially conceived a different circulation scheme, based on a movement around, rather than across the room. The first study shows a view from the entrance, the second a view towards the exit. Both suggest a certain ambivalence towards the two-dimensional implications of this circulation scheme, which was the conventional solution adopted by most of the other artists. While the arrangement of the decorations respects the basic configuration of the room, the handling of the reliefs and display panels indicates a contradictory search for strong sculptural effects. Fig. 98 even shows a slight alteration in the shape of the room, obtained by advancing a portion of the left wall and treating it with a sharply projecting diagonal.

The third preparatory sketch (fig. 100) shows a view back

towards the entrance. The old exit door is now blocked off by an inscription, suggesting a new door at a point diagonally across from the entrance. This shift from a loop-like to a diagonal direction of movement must be related to Sironi's search for a more plastic and encompassing spatial expression. Thanks to this new scheme, the decorations take on a quasi-architectural dimension, jutting out in great diagonal projections. The wall near the entrance is modelled to affect the visitor's movement, the convex treatment continuing with a reversal of Terragni's curve.

The techniques used in the three studies echo the artist's formal concerns. While the first two employed a collage procedure with bits of printed or colored paper pasted directly on the surface of the drawing, the third used thick black lines and broad shaded areas to convey the depth and volumetric qualities of the space. This move towards a more sculptural expression would become especially apparent in the next room, as the viewer moved towards the narrative conclusion.

Room Q, as mentioned earlier, was the last in the historical sequence and presented a monumental complex celebrating the victory of fascism (fig. 101). Dominating the room from a high pedestal was a giant relief of two warriors raising a Roman standard. The inscription "Volontà di Potenza" (will to power) stood out in black characters against the dark red background. The guide-book described it as "vera figurazione dell'energetica fascista" (a true representation of

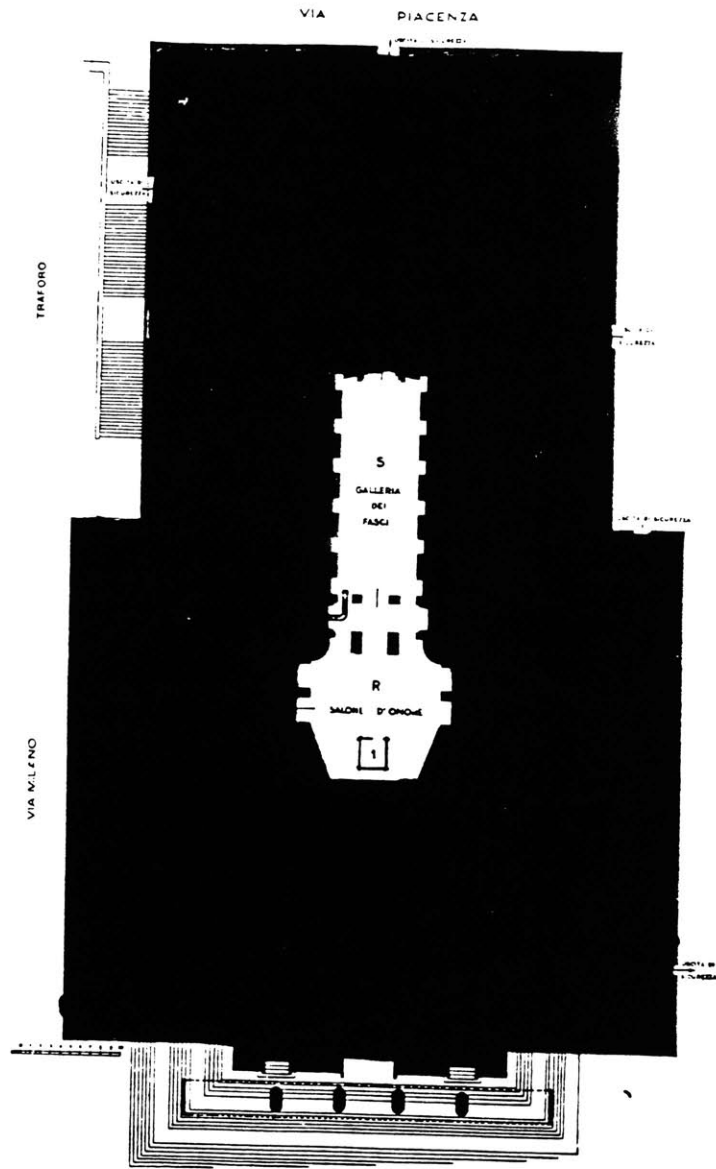
fascist energy), and this message was effectively conveyed by Sironi's bold and muscular treatment of the theme.

To the right of the viewer upon entering was Italy in the form of a large relief map, "whose very shape seems already to represent the country disciplined and unanimous" (11). Four arrows showed the legions converging on Rome (fig. 102). Photographs of political rallies surrounded the peninsula like a surging sea of people. Next a photomontage showed the blackshirts entering Rome with the Duce passing the troops in review. Rising up behind the panel was a crowded architectural composition, signifying "il senso sicuro e costruttivo della marcia delle legioni fasciste, destinate a costruire nel tempo ... opere definitive" (the sure and constructive sense of the march of the fascist legions, destined in time to build ... definitive works). This was an allusion to the regime's current campaign of public construction, here adumbrated as a kind of fearless city of the future. The elements themselves (a Roman aqueduct, two smoke stacks, and a high-rise building) were rendered as compressed blocks in the manner typical of Sironi's urban landscapes; a close analogue in this case is "L'architettura" (1932), a large allegorical painting commissioned for a post office in Bergamo by the architect Angiolo Mazzoni.

The final portion of the room presented a massive triumphal arch projecting diagonally from the left wall (fig. 103). Built entirely in Roman brick, it combined the

inscription "Vittorio Veneto" with a giant fascio beneath it. The combination suggested a parallel between Italy's victory in World War I and the triumph of fascism; this was also the message of Mussolini's first words to the King after becoming prime minister, "Maestà! vi porto l'Italia di Vittorio Veneto!" (Your Majesty! I bring you the Italy of Vittorio Veneto!) stamped in great black letters over the exit door.

The door itself was rendered as a monumental square block resting heavily on a single sturdy pier. The Duce's words appeared as if carved out of hard stone. The chiselled surface treatment reinforced the impression of power, concentration, and weight, thus predisposing the viewer to the martial style of the next two rooms.



Room R
Salone d'Onore
(figs. 104 - 109)

The Salone d'Onore, adapted from the rotunda of the Palazzo, represented nothing less than the apotheosis of the Duce, whose colossal statue dominated the hall (fig. 104). Mussolini held a book and a musket in each hand, symbolizing the active and the contemplative life of the perfect fascist (10). At his feet stood a cubical cell in the shape of an altar; it contained a faithful reconstruction of his original office at the legendary headquarters of Il Popolo d'Italia in Via Paolo da Cannobio in Milan. Sironi conceived it as a modern tabernacle, with distinctly military overtones: the four walls were made of polished sheets of steel joined at the corners by rollers from the paper's printing press (11). The photographs of the cell's interior show a small barely-lit room, with a semi-clandestine air (fig. 105). Among the sparse furnishings were his desk, with three hand grenades, his pistol, and a copy of Roma Futurista. Behind the desk stood the black flag of the Arditi, with skull and dagger. This was the Duce's command post during the revolution; it stood at the center of three-sided "exedra" whose two lateral walls were shaped like enormous stylized fasci. The blades carried the Duce's mottoes, "Credere Obbedire Combattere" (believe, obey, fight) and "Ordine Autorità Giustizia" (order, authority, justice). Below, on either side, were the dates marking the beginning and the end of the revolution.

The guide-book described the style of the room as "arcaico-moderno," the massive walls suggesting "granito a sbozzature violentissime" (very rough hewn granite). The guide-book continued:

La struttura architettonica compatta e primitiva (...) é dovuta alla cubizzazione monumentale delle date, dei fasci, della statua del Duce ... Questi elementi convengono nella loro fiera e massiccia imponenza per fissare il carattere guerresco della Mostra (12)

(The compact and primitive architecture is due to the monumental cubic form of the dates, the fasci, and the statue of the Duce ... In their proud and massive grandeur, these elements contribute to the war-like character of the show).

Apart from its "monumental cubic forms," one of the most distinctive features of the Salone was a structural rhetoric. The entire room was designed to convey a feeling of epic struggle between conflicting architectural forces. On the back wall of the exedra, for example, three compressed and block-like characters forming the word DUX appeared to be physically supporting the upper projecting portion of the wall (fig. 104). A similar structural expression dictated the design of the the opposite end of the hall (fig. 106), where two mighty piers upheld an aggressively cantilevered Roman numeral X, symbol of the fascist decennial. Still more dramatic was the design of the side entrances (fig. 107), in which a dark red triangular wedge appeared to be forcibly inserted between the top of the pier and the lintel of the door, giving powerful tectonic expression to a graphic device current in political

art (cf. El-Lissitzky's "Beat the whites with the Red Wedge" of 1919, fig. 108, or Luigi Russolo's "La Rivolta" of 1911 c.). In each case, the dramatization of load, support, and structural penetration made for a uniquely effective expression, whose essence Margherita Sarfatti caught when she wrote of Sironi's art, "its only law is struggle" (13).

The starkness of the design and the complete absence of traditional architectural ornament was atypical of Sironi's earlier work with Muzio. The use of an almost purist idiom, expressed through the interplay of mass and void, advancing and receding planes, has led one critic to suggest a rationalist affiliation (14). At first sight this connection seems surprising, given Sironi's outspoken opposition to rationalism; yet it should not be dismissed out of hand. Terragni's Novocomum apartment block, to take one example, showed a similar feeling for the plastic expression of load and support. That Sironi had a special admiration for Terragni was confirmed recently by Mimì Costa, who also recalled that they met several times in Milan to discuss the exhibition (15). Despite Sironi's many reservations on rationalism, he and Terragni worked profitably together on several architectural projects through the thirties, and it is significant that Sironi was Terragni's first choice for the decorations of the Casa del Fascio in Como (1932-6).

Unlike Terragni, Sironi's tectonic expression was the result of his own emphasis on monumentality and concretion:

Monumentalità -- he wrote -- é simbolo chiuso alle indeterminazioni, é concentrazione opposta alle dispersioni. E' una sensazione visibile e chiara di una Fede, della sua forza, della sua misura, della sua potenza (16).

(Monumentality is the symbol that resists indeterminacy, it is concentration as opposed to dispersion. It is the visible and clear expression of a Faith, of its strength, balance, and power).

This kind of monumental reduction verging on abstraction has interesting precedents in earlier paintings such as Sintesi di paesaggio urbano (1922)(fig. 109).

Sironi's search for monumentality in the Salone may also have led him back to primitive prototypes in Egyptian and Assyrian architecture -- timeless, heroic monuments like the Great Temple of Abu Simbel, whose immense walls and square pillars were just then being uncovered in highly publicized excavations (fig. 110)(17). Terragni and Sironi's 1934 Palazzo Littorio competition entry (Soluzione A) included an illustration of this structure. The dominant theme of the Salone d'Onore, the statue of the Duce at the top of the "exedra," might also be seen as a reinterpretation of a common motif in Egyptian architecture, the deep vertical cut enclosing the image of the pharaoh.

Other possible sources may have been the stage designs of Gordon Craig and Adolphe Appia (fig. 111), whose influence is most evident in the theatrical sets of Sironi's mentor, Duilio Cambellotti. Sironi's first commission for a stage set, of which no illustrations appear to have survived, dates from only

a few months earlier, for the 1932 Maggio Musicale Fiorentino (18).

Thus the Salone effectively fused contemporary and archaic references into a unified expression comprising both sacred and martial imagery. The dynamism and inner tension of the design fully justifies Margherita Sarfatti's description of it as "tumultueux et vraiment michelangelesque" (19).

Room S
Galleria dei Fasci
(figs 112 - 123)

An open passage marking a kind of caesura along the observer's path linked the Salone d'Onore with the last of Sironi's rooms, the Galleria dei Fasci. The possibility of both frontal and diagonal approaches helped to make the movement from one room to the other more uniform and compelling (fig. 49, 106). The pre-existing walls largely determined the shape of this transitional space as a wide passage marked off by massive piers.

The design of the Galleria dei Fasci continued the rhetorical emphasis of the Salone d'Onore. Ten giant pilasters, cantilevered diagonally at the top, lined the hall, five on either side (figs. 112, 113). Each bore the date of a year, from 1914 to "Anno I" (year one) of the fascist era, and were faced alternatively with the letters A and X (Anno X). Together

they represented "una sintesi elementare del periodo ricostruito dalla mostra" (an elemental synthesis of the period reconstructed by the show) (20). The back lighting cast the pilasters into shade, while the insertion of a light source at the juncture between vertical and diagonal emphasized the pilasters' almost miraculous sustaining power.

The text described the pilasters as "foggiati a fascio" (shaped as fasci), but the reference was also to the gesture of Roman salute (fig. 114), adopted by the militia and echoed in the diagonals. Just as the facade was conceived as a frame for rifle-holding guards, so the Galleria was intended as a backdrop for files of saluting militiamen (21).

A relief of "Italy on the March" (fig. 116) occupied the back wall. It showed her holding a fascio in one hand and a star in the other, symbolizing faith in the final objective. Italy with a star was a recurring image in Sironi's political illustrations (22); here she was flanked by a horse representing the nation's forward march. The image might have recalled allegories of Europe as an equestrian queen, in which case it also alluded to Italy's destiny as world leader. On 25 October 1932 Mussolini had predicted: "this will be the century of fascism ... in ten years Europe will be fascist or fascistized."

The sculptors Quirino Ruggeri and Maiocchi executed the relief to Sironi's designs; both had helped him in similar work for the Barcelona pavilion (1929). In its finished form, the

relief combined a classical arrangement of the figures with futuristically stylized details such as the horse's head and Italy's outstretched arm. As the guide-book explained, the sculpture pointed the way towards "l'idea moderna di una statuaria decorativa nel senso classico della parola" (a modern ideal of decorative sculpture in the classic sense of the word) (23).

Three preparatory sketches survive for this work, indicating a development towards a formally and thematically simpler solution. The first (fig. 117) shows a group of figures, a horse and three nudes, standing on a wide base against an inclined background. The architectural setting suggests that the relief was initially meant to be smaller than the one actually realized. The posture of the main figure recalls that of Italy, but the figure itself is a nude male. On the left are two geometric forms, perhaps a fascio and a shield. The design formed a complex interlocking pattern of straight and curved segments, structured around the pyramidal composition of the three figures and the diagonal movement of the horse.

The second scheme (fig. 118) combined a human form flanked by a horse, turned leftward, with a group of standing or seated figures. Fig. 119 appears to be a study for this group; it shows five figures around several solid forms. A man holding a pick in the lower left-hand corner suggests that it is a group of workers (cf. Il lavoro of 1929). If so, the relief as a

whole might have referred to the slogan of fascist Italy "going towards the people," first coined by Mussolini in 1931 (24).

Whatever the precise meaning of these earlier drawings, a comparison with the realized work shows a definite shift, gaining in overall effect but losing in symbolic richness. A similar argument holds for the design of the background wall: an early study (fig. 120) shows it as integral with the relief and resting heavily on two canted supports; the sculptural handling of the whole attempts to merge with the dominant theme of the side walls. By contrast, the final design -- a flat brick surface with two slight recesses on the sides -- was formally stronger but less adventurous. These changes may reflect Sironi's search for a style and symbolism accessible to the general public. Several years later, he recalled that the Exhibition "mirava al simbolo e all'espressione di un'idea ... con modi franchi e diretti" (aimed for the symbol and the expression of an idea ... frankly and directly) (25).

Two last studies for the Galleria dei Fasci are especially revealing of Sironi's design process. Both demonstrate what might be termed a synthetic approach to design, in which the visual impact of the whole takes precedence over the detailing of the parts. The first in likely chronological order shows a central perspective view of the hall from the entrance (fig. 121). In detail, the study is completely unlike the final work: the two sides of the room are treated asymmetrically; on the right is a map of Italy; the back wall shows a standing figure,

perhaps Italy again with her arm outstretched. On the other hand, the chiaroscuro and texture of the walls, the colors, and the character of light are all remarkably close to the realization.

The second sketch (fig. 122) is primarily a study of light. The vigorous shading veils the surface treatment and contours of the pilasters and floors, while the entire right side of the room seems to coalesce into a single mass. The ceiling suggests an (unrealized) suspended structure linked to the diagonal projections of the pilasters.

Both studies show Sironi's use of a broad range of expressive means, including light, texture, color, and scale. Both also show his command of perspective and his emphasis on the tactile and concrete qualities of space as means for achieving a direct and bodily identification between the viewer and his physical surroundings. Both, finally, reassert the main informing principles of Sironi's style: a plastic and dynamic conception of form, a concern for monumentality, a powerful structural rhetoric, and an anthropomorphic assimilation of fascist symbols and gestures.

Sironi's designs were meant, in his own words, to stand as "la forma visibile della nuova Fede" (the visible expression of the new Faith) (26). The most eloquent praise of his work came from Margherita Sarfatti, who noted with admiration Sironi's "poderosa forza d'invenzione e genialità." In an

article for Waldemar George's magazine Formes, Sarfatti described the show as

... le plus haut témoignage de la force vivante et originale de l'art italien d'aujourd'hui ... l'histoire dramatisée par l'architecture, la sculpture, la peinture, sous forme de l'allegorie et du symbole. L'exposition est conçue comme une cathédrale dont les murs parlent ... Mais c'est surtout le meilleure de nos peintres italiens d'aujourd'hui, Mario Sironi, qui a donné à l'exposition l'autorité de son haut talent et de son ame fière, puissante et tourmentée (27)

(... the highest testimony of the living force and originality of Italian art today ... history dramatized through architecture, sculpture, and painting, through allegory and symbol. The exhibition is conceived as a cathedral in which the walls speak ... But it is above all Mario Sironi, the best of our Italian painters of today, who has given to the exhibition the authority of his great talent and of his proud, strong, and tormented personality)

With similar admiration, Marinetti wrote that "Sironi has finally regained the vein of his great urban landscapes."

One negative comment came from Sironi's arch-enemy, Roberto Farinacci, who accused him and the Novecento of using the exhibition to promote their own artistic aims. There is a veiled reference to this criticism in the later version of the guide-book, in which the writer mentions

Qualcuno che, in base a misoneismi non certo di pura marca fascista, che non ristà da un'opera di negazione dell'arte moderna, ha voluto vedere la Mostra come piedistallo a vanità artistiche. Ma questa insensata affermazione contrasta colla verità più accessibile (28).

(A critic of melancholy propensities, certainly of questionable fascist character, an untiring negator of modern art who has seen fit to regard the Exhibition as a pedestal of artistic vanity. But this absurd conception is in complete contrast with the more easily ascertainable truth).

Sironi's own comments on the exhibition appeared in an article entitled "L'architettura della rivoluzione." In it Sironi claimed that the value of the show was twofold (29). First, it had brought Italy to the forefront of exhibition design; now, finally, it could hold its own against Germany and Russia. Second, Sironi claimed that the show was an exemplary response to the calls for a fascist art and architecture, wherein "the very structure of the new expression is profoundly adherent to the new dominant ideals" (30). For Sironi, the exhibition pointed the way towards a modern architecture of rich symbolic content, more expressive than other "rationalist" examples. Moreover, it suggested that a renewal of architecture could be brought about through the contribution of painters and sculptors.

True to this intention, in the following years Sironi undertook several architectural projects in collaboration with Terragni and others, including the Palazzo Littorio competitions of 1934 and 1937 and Terragni's Danteum project of 1938. It is here, rather than in Sironi's subsequent exhibition designs, that an influence of the EFR is to be found. All of these works appear to owe more than a little to Sironi's

concern for monumentality. In some cases, as in the Palazzo Littorio competition of 1934, specific features of the design may be linked to the EFR. This appears to be the case with the famous curved wall of Solution A, which included a deep cut for Mussolini's balcony. The evolution of Terragni's style in the late thirties towards a more massive and solid expression may also be due to Sironi's influence. A fuller investigation of the relationship between these two key figures, while beyond the scope of this study, would certainly be rewarding (31).

Notes:

1. A. Pica, Mario Sironi, p. 17.
2. See Costa, interview with this writer, in Appendix 3.
3. Bardi, "L'architettura del tempo fascista," Il Lavoro Fascista (November 1932) p.1. Other similar comments on Sironi's role are in M. Sarfatti, "La Mostra della Rivoluzione," RIPI (November 1932) pp. 39-53, and Oppo, "L'arte alla Mostra della Rivoluzione," in Italiani e stranieri ..., Gargano ed., pp. 606-610, all of which suggest that Sironi played a major part in the overall design of the EFR. On Sironi's plasticism, see Fabio Benzi, Mario Sironi: sculture, opere su carta (Rome 1985) pp. 4 f., and Raffaele De Grada, Omaggio a Sironi (Milan 1983).
4. The best biography of Sironi is Claudia Gianferrari, ed., Mario Sironi (Milan 1985).
5. For earlier uses of the dagger, chain, and eagle, see "L'incubo di ieri" and "La pace all'ombra delle spade," RIPI (March 1925 and June 1928). Cf. also Sironi's cover design for RIPI (September 1924).
6. See Appedix 3.
7. Mostra ... p. 195.
8. Quoted in Rossana Bossaglia, Il "Novecento Italiano": storia, documenti, iconografia (Milan 1979) pp. 38-9.
9. For a different interpretation, see Lista, Futurismo e fotografia (Rome 1985). Lista claims that "as the guide-book explicitly states," the EFR contained no photomontages, only "photomosaics."
10. According to both editions of the guide-book, the author of the statue was the Roman sculptor Quirino Ruggeri (1882-?). Ruggeri had worked with Sironi on the Barcelona pavilion. On this little-known and interesting artist, see W. Arslan, "Lo scultore Quirino Ruggeri," in Dedalo (October 1928); see also Benzi, p. 9. Presumably Ruggeri worked to Sironi's designs.
11. Sironi had also used printing press rollers in the Barcelona pavilion (1929). El-Lissitzky did the same in his USSR pavilion in Cologne a year earlier. On Sironi's architectural drawings, see Paolo Portoghesi, "Sironi e l'architettura" in Mario Sironi 1902-1960, edited by Mario Penelope, pp. 40-43.

12. Mostra ..., p. 211. The term "arcaico-moderno" is used in the Guida storica ..., p. 60. That the newspaper on the Duce's desk was an issue of Roma Futurista is mentioned by Emilio Settimelli, in "Mostra della Rivoluzione," L'Impero (28 October 1932) p.1.
13. M. Sarfatti, "L'Exposition du fascisme," in Formes, January 1933.
14. Bossaglia, p. 48.
15. Cf. interview with Costa, Appendix 3. On Sironi's failed collaboration with Terragni on the Casa del Fascio, see Nello Ponente, Mario Radice (Milan n.d.) n.p.
16. Silva, p. 123.
17. See, for example, RIPI, January 1928.
18. Maggio Musicale
19. Sarfatti, p. 11.
20. Mostra ..., p. 216.
21. The shape of the pilasters is also reminiscent of Melnikov's Russakov Club in Moscow (1928); see Ciucci, p. 344.
22. For earlier uses of Italy with a star, see "L'incubo di ieri," RIPI (March 1925), p. 7, and "La prima rata," RIPI (December 1925) p. 7.
23. Mostra ... p. 216.
24. Cannistraro,
25. Sironi, p. 223.
26. Ibidem, 133.
27. Sarfatti, p. 11. Other comments on Sironi's work came from Ada Negri (on Rooms P and Q: "...é come salire dalle catacombe all'aria aperta e al sole"), p. 3; from Michele Biancale ("... quella sua rude potenza che raggiunge il culmine nella architettura del Salone d'Onore bloccato e inserito come l'interno d'una muraglia di fortilizio con potentissimi aggetti ... un effetto singolare che non ho mai sentito altrove"), p. 3; from Sarfatti ("... poi Sironi, con il pugnale che spezza le catene sanguinanti prelude al volo della sua aquila ... é la più bella aquila che sia stata mai realizzata da Donatello in poi"), in RIPI, November 1932, p.50; form Neppi ("talento

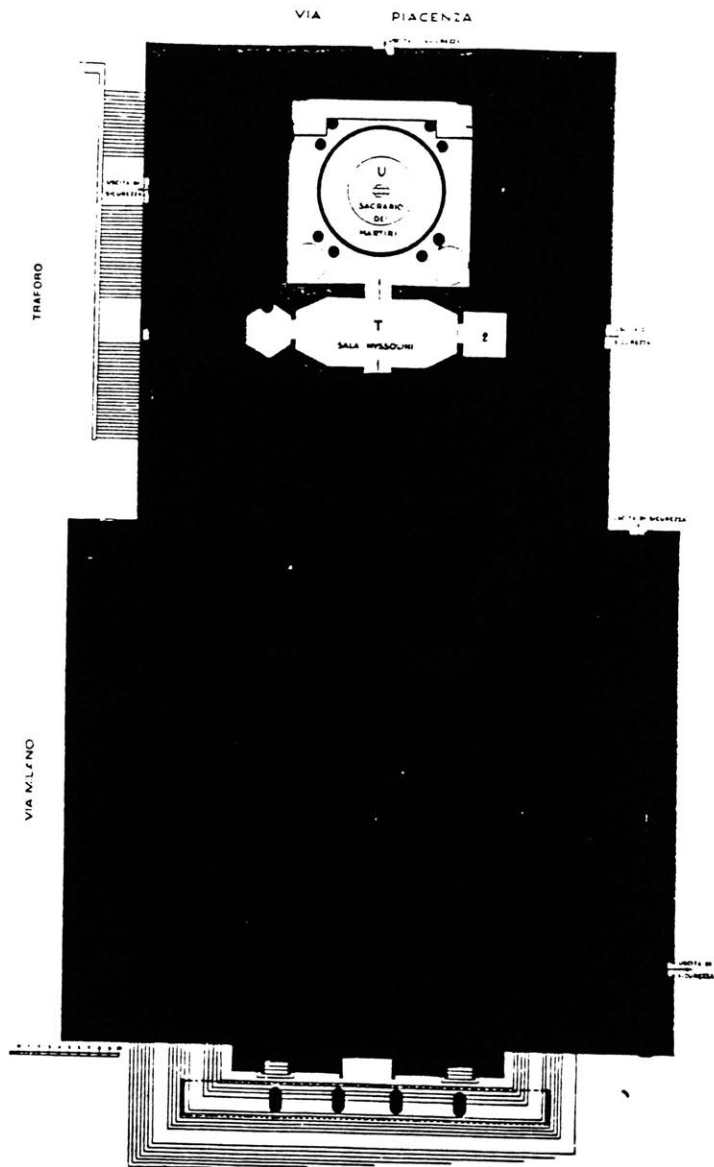
icastico"), p. 25. See also Pica, Mario Sironi (Milan 1962) p.17.

28. Mostra ..., p. 216.

29. Sironi, pp. 132 - 135.

30. Ibidem.

31. On this subject, see Ciucci, p. 313, and Portoghesi.



CHAPTER EIGHT

THE EXHIBITION: PART IV

Sala T
Sala del Duce
artist: Leo Longanesi
historian: Leo Longanesi
(figs. 134, 135)

From the Galleria dei Fasci, the visitor passed into Leo Longanesi's Sala T, narrating the life of Mussolini from its humble beginnings to his rise to world leadership. The room included a reconstruction of the Duce's second office as director of Il Popolo d'Italia in 1920-22. Compared with the first office in the Salone d'Onore, this was a considerably more urbane and even managerial environment, displaying a poster of Dante on the wall behind the desk. Sala T also included evidence of the Duce's various cultural endeavors, and of the three recent attempts on his life. Mussolini personally supervised the selection and arrangement of the material for display (1).

The distinctly understated tone of the room made a sharp contrast with Sironi's heroic realism:

Nel raccogliere, nello scegliere e nello ordinare i documenti da esporre ... l'artista ha cercato soprattutto di mostrare i caratteri più veri e più semplici di questa straordinaria figura della storia italiana. Senza alcuna intenzione polemica, il Longanesi ha inteso di chiudere manoscritti e fotografie in una cornice semplice e schietta che non contrastasse con la natura e gli aspetti di un Uomo venuto dal popolo ... (2)

In the selection and disposition of the documents to exhibit (...) the artist has attempted above all to show the truest and simplest characteristics of this extraordinary figure in Italian history. Without any polemical intent, Longanesi has tried to enclose the photographs and documents within a simple and straightforward frame that would not contrast with the character of a Man who has come from the people.

Along with Bartoli and Maccari, Longanesi was a leading representative of Strapaese and an important personality on the political and cultural scene. A brief consideration of his background and complex cultural affiliations may help to clarify the meanings behind the apparent simplicity of his design. A painter, caricaturist, writer, and expert typographer, Longanesi came from the rural Romagna, the birthplace of the Duce. He embodied all the personality traits of the provincial squadrista: pride in his middle-class rural extraction, anti-intellectualism, and a blind faith in Mussolini. Aside from being the youngest artist to work on the exhibition, he was also a personal friend of the Duce, who was something of a father figure to him, according to his biographers Montanelli and Scaglieno. Their friendship dated from around 1925, when the Duce began subsidizing and personally supervising the production of Longanesi's magazine L'Italiano (3).

Longanesi's position was that of an intelligent and non-conforming propagandist for the regime. Through his writings and his special talent for inventing political slogans

(including the infamous "Il Duce ha sempre ragione"), he contributed substantially to building up Mussolini's personality cult. In line with Strapaese, he was a staunch defender of "authentic" popular traditions against the double threat of internationalism and internal decay. Like Maccari's Il Selvaggio, L'Italiano carried on a battle of mores, upholding middle-class values against both the modernists' "importations" and the academic establishment (4). Longanesi's cultural strategy centered on a kind of humorous mythification of the nineteenth century, conceived as a foil against the rising "vulgarity" of the present. His activity in seeking out and documenting genuine and often surprising features of popular cultures anticipates some of the themes of Italian neo-realism. His favorite medium was a form of sophisticated reportage on a wide range of topics. His writing, caricature, and photography display a lively narrative mode based on a montage technique. L'Italiano was one of the first popular magazines in Italy to make use of photography as an instrument of implicit social criticism.

The design of the room reflected Longanesi's expert knowledge of the photographic medium and his search for "authentic" and "popular" forms of expression (fig. 134). The general appearance was sober in the extreme. In contrast with the dramatic chiaroscuro of the preceding Galleria dei Fasci, the light was low and diffuse. A simple white border marked off

the various parts of the room. Each section displayed a limited selection of documents, neatly framed within a series of white cornices. In its austere simplicity, the design exemplified Longanesi's idea of proportion and convenience, which he called a "modest classicism" (5).

One panel, reproduced in the guide-book, offers a good sample of his graphic style (fig. 135). It contained only two documents, set against a brown background: a photograph of Mussolini while a student in Losanne, and his "livret d'etudiant," complete with Wilfredo Pareto's signature. Two other sheets of paper carried quotations from the Duce's diary. The entire panel used old-fashioned book-binding materials such as marbled paper and decorative friezes, arranged according to more contemporary methods of design: the central rectangle, with Mussolini's photograph and livret, was displaced diagonally from the center and projected a band of shade, a typographical device also used in L'Italiano. The same sort of calculated displacement could be seen on the right-hand side of the central panel, where two pages of the livret were set against a striped background and then rotated thirty and forty-five degrees with respect to the otherwise orthogonal composition.

The design of the diary quotes displayed a similarly modern rearrangement of old-fashioned materials. The so-called "Longanesi" type-face and trim, including his characteristically elongated letters from L'Italiano, are

variations on those found in Gian Battista Bodoni's Typographical Manual (1818). Longanesi liked to think of himself as a direct heir of the nineteenth-century typographer from Parma, whose neo-classical characters had dictated the style of European book-printing for almost half a century. Bodoni's demanding technique, high standards of precision, and "austere, regular, classical" type conformed to Longanesi's ideal of an authentically Italian mode of expression. The variety of type and colors, the discreet breaks and interruptions within the dominant symmetry show the range and richness of effects that could be obtained within a simple and rigorous format (6).

The sobriety of the setting and graphic style both epitomized Longanesi's "strategy of the past," based on an updating of the nineteenth-century -- "that great and modest century before ours" (7). His portrayal of the "Ottocento" as the embodiment of bourgeois virtues like simplicity, honesty, and decorum was also connected to his nostalgic belief that the historical roots of fascism lay in the ancient traditions of the countryside. Longanesi's somewhat elitist populism was less down-to-earth than Maccari's in its ambivalent and partly humorous appeal to middle-class values. Moreover, his anti-modernism did not imply a blanket rejection of European culture but sought to distinguish between authentic traditions and mere (expendable) folklore. Longanesi's style was therefore more

sophisticated than Il Sevaggio's and was singularly suited to the Duce's simultaneous emphasis on modernity and "ruralità."

Room U

The Shrine of the Martyrs

artists: Adalberto Libera and Antonio Valente

(figs. 136 - 144)

From Longanesi's Sala T, the visitor moved directly into the Shrine of the Martyrs, designed by Libera and Valente (fig. 140). This was the last room on the main floor and, in the recollection of many viewers, the most emotionally arresting. The Duce was credited by one historian with having been the principal inspiring force behind the design (8).

The planning of the Shrine provides an interesting record of how the (at first hesitant) intentions of the organizers developed and took form in the finished work. Two related issues emerge from the surviving documentation: first, a search for a theme consistent with the ritual demands of the plan, and second, a need for a symbolic climax of sufficiently general or "universal" appeal. The design process was a long and complicated one, and several participants recalled that the organizers were particularly troubled over this room. In both cases, the Duce's intervention may have been decisive.

At least two rejected proposals are extant, along with an early version of the final plan. Before considering them in detail, it is useful to describe the space and the constraints it posed on the designers. As remodelled by Del Debbio in 1931 (fig. 15), the room was a large glass-covered shed with a cast-iron structure and a roughly square plan of about twenty meters per side (9). At the center stood a fountain, surrounded by four double columns approximately ten meters in height and supporting a raised glass roof. The Serra, as it was called, usually served as a sculpture garden, with movable plants and a counter for refreshments.

The earliest recorded ideas for the adaptation of the Serra envisioned a two-story structure, with a cinema on the second floor, to be reached through the library. Melchiori mentioned this plan, which presumably would have entailed the demolition of the cast-iron structure, in an article dated as late as May 1932 (10). Whether the idea was ever seriously entertained, it must have been quickly abandoned in favor of a more limited and feasible scheme.

The first extant proposal, in likely chronological order, was Del Debbio's and followed the basic layout of the room. His project called for a "Sala del Duce" as the visitor's final point of arrival (fig. 22). The space was to be transformed into a majestic hall, reached through an arch and centered on the fountain, suitably remodelled to fit the solemn tone of the setting. The entrance arch bore the letters DVX (11).

As mentioned in chapter two, the proposal was eventually rejected. Apart from its style and uncertain symbolism, the organizers must have felt that the idea of a "Sala del Duce" was something of a strategic error, both predictable and redundant. The decision to substitute it with a shrine commemorating the fascist fallen must instead be connected to Mussolini's desire to stress the theme of collective sacrifice. This was not only consistent with the main emphasis of the show; it also fitted the underlying ritual structure, which suggested a religious and "sacrificial" conclusion to the historical procession. Needless to say, it also offered a much more powerful psychological climax.

On 21 May 1932, Valente presented a proposal for turning the room into a symbolic space dedicated to the fallen (fig. 136) (12). His idea, suggested to him by Alfieri, was to "gather together three thousand flags (gagliardetti) in a heroic vision symbolizing the martyrs who fell for the fascist cause" (13). The plan, though not without merit, reflected the severe limitations of a stage-designer's approach: set against the back wall of the Serra was a triumphal arch conceived as a proscenium, enclosing a group of *gagliardetti* (each inscribed in gold with the name of a martyr) "... moving forward in a dense wave, their tips lowered as if to throw themselves into the heat of the fray" (14). The image itself was a recurring one in Sironi's political drawings.

Two versions of this proposal survive (figs 136 - 138)(15). The first was elaborately decorated: it presented the arch in a massive neo-classical style and included ribbons, pennants, bows, and streamers arranged around the room. In his presentation, Valente explained that special lighting effects and perspective foreshortenings would be used to add "dynamism" to the scene.

The jury apparently reacted negatively to the project's almost festive tone. As Alfieri later remarked, what was needed was something "da cui si diffonderà quel mistico senso religioso che é insieme conforto e incitamento perenne ai sopravvissuti" (that will radiate a sense of mysticism and religion, which is both a comfort and a perennial encouragement to the survivors) (16).

Valente's second scheme was accordingly starker: the arch here was a simple rectangular opening devoid of all decoration and set upon a high pedestal, which also served to mask the stage-lighting fixtures (fig. 138). The jury remained unswayed, however, and Valente's own remarks clearly indicate that Oppo was skeptical about the whole idea. In retrospect, the reasons are easy to see: despite the hoped-for "dynamism," it was little more than a two-dimensional stage set. One also wonders what use Valente had in mind for the rest of the room.

Sometime between 21 and 28 May, with time running short, Libera must have been called in to work out a new proposal along with Valente. An early version of his final design shows

a suspended cylinder with five rings circling around a central altar, displaying a sculpture of a martyr as sacrificial offering (fig. 139) (17). The rings were meant to carry the names of the fallen.

Interestingly enough, the drawing shows the names of the designers inscribed on the rings. Here one finds, in addition to Libera's, the names of De Renzi, Valente, and the engineer Giuseppe Nicolosi, an acquaintance (18) (other phrases included facetious statements like "remember to open bank account"). By presenting themselves humorously as "martyrs," the designers may have been making a light-hearted jibe at Del Debbio, an "academic" architect with a well-established firm and a notorious opponent of the M.I.A.R. (19). Those who knew Del Debbio believe that he would have been reluctant to hand over the commission. While this is the only evidence of a possible controversy, it is significant that Del Debbio's name does not appear in the guide-book, despite his considerable contribution during the planning stages.

In any case, Libera's scheme offered the rudiments of a credible solution. The idea of a suspended structure was well adapted to the pre-existing conditions and also allowed easy access and circulation through the space. The circular plan centered on a single icon responded to the need for a striking finale, while accomodating Alfieri's demand for a "sacred" ending.

Two major problems remained to be solved, however. The

first concerned the central altar piece, which in its present form was too literal and realistic. It appears that the idea of a wooden cross came directly from the Duce (20). The cross was a more universal and appealing image, even though its choice betrayed a basic uncertainty as to the effectiveness of any specifically fascist symbol. In making the suggestion, Mussolini was almost surely thinking of the most famous site of Christian martyrdom, the Colosseum; there Pope Pius IX had erected a large wooden cross in the middle of the arena to commemorate "the frequency with which the blood of martyrs had flowed there" (21). The cross was re-erected in bronze in 1927 and taken down sometime in the thirties to make way for archeological excavations. From the viewpoint of the Church, the design of the Shrine may well have raised questions of misappropriation, and while there is no overt evidence of the Church's reaction, it is noteworthy that no member of the clergy ever paid an official visit to the show (22).

A second problem concerned the martyrs' names to be inscribed on the rings. This was a potentially embarrassing point, for as the journalist Enrico Mattei recently recalled, the list of names assembled fell far short of the "thousands and thousands" claimed by the regime. The actual number, including many questionable additions, was around five hundred (23).

The solution to this predicament was nothing short of inspired. According to one participant, Mussolini decided to

substitute the names of the fallen with the single repeated word "Presente!" (Here!) "... rather than constraining their memory within the limits of mere mortal names" (24).

This decision could also be justified by reference to a specific funerary rite performed on all Great War and revolution anniversaries and at fascist funerals. On such occasions, it was the established custom for the senior blackshirt to call out the name or names of the dead comrades, whereupon the assembled mourners responded with a shouted "Presente!" (25). The final design gave a simple but forceful form to the ritual. As the architects explained in their presentation:

IL RITO FASCISTA a ricordanza dei martiri é svolto in questa sala in modo architettonico - luminoso - sonoro.

Nel centro della sala sorge, da un disco rosso-sangue, una croce metallicamente guerresca che porta il richiamo:

PER LA PATRIA IMMORTALE!

a cui rispondono in giro le mille e mille voci dei Martiri Fascisti:

PRESENTE!

Tutte queste voci sono scritte in diciotto anelli di 43 metri di sviluppo ognuno, costituite in metallo traforato, che fanno trasparire in una atmosfera azzurra, quasi surreare, la parola luminosa del Rito Fascista.

In basso una selva di gagliardetti é disposta lungo le pareti di fondo come serrate Legioni in marcia. Lontani canti dello Squadrismo s'odono in questa atmosfera, a ricordare i giorni della Azione e del Sacrificio (26).

(The fascist ritual in memory of the martyrs is developed in this hall through architecture, light, and sound. A metal war-like cross rises from a blood-red disk at the center of the cylindrical hall; it bears the call: For the immortal fatherland! The voices of thousands and thousands of fascist martyrs respond all around: Here!

The voices are written on eighteen rings of 43 meters circumference and made of perforated metal. The luminous word of the fascist ritual shines through in a blue, almost surreal atmosphere. Below a forest of black flags is arranged along the walls like compact legions on the march. Far away in the distance the songs of the squadristi may be heard, recalling the days of action and sacrifice).

The Shrine in its final form was a further development of Libera's proposal (fig. 140). The basic scheme reflected Libera's familiarity with the central plan type matured in a number of earlier projects. This interest may be traced back to some of his first documented drawings: studies like "Interno di salone mistico e suggestivo" (n.d.), which re-interpreted the plan and lighting scheme of the Pantheon, or "Studio di biblioteca" (n.d.), which anticipated the idea of a suspended cylindrical structure (fig. 141). This same scheme is explored in subsequent projects such as "Padiglione per le acque minerali" (1927 c.) and "Struttura di terrazze sul mare" (1927-8), both employing a regular system of columns and annular slabs (fig. 142). These studies formed the background for his first realized work, the SCAC stand at the 1928 Milan Trade Fair, discussed in chapter one.

Libera's formalism is also evident in the controlled proportions of the design. Like the facade, the Shrine relied on balanced numerical relations (the height was roughly equal to one half of the width) and on the consistent re-statement of a single geometric form, carried through in details like the

pedestal, the columns, and the two light-wells, all of which were circular (fig. 143). The underlying modularity accounts for the hall's monumental scale, which belied its actual size: the radius was a scarce seven meters.

Much of the visual impact of the room depended on the choice of materials and lighting effects. The cross was made of bolted copper plates and evoked the same military associations as the fasci on the facade. A similar material (aluminum?) was used for the rings, each with the word "Presente!" repeated ad infinitum in three layers. The treatment of the ceiling and floor, the first with a suspended "velarium," the second covered with dark shiny linoleum, added to the dominance of the central theme.

Many viewers recalled that the lighting effects were particularly impressive, a fact born out by the surviving photographs. Here perhaps Valente's skill as a stage-designer was decisive. The room was immersed in a dim blue light, which penetrated through the linen velarium, suggesting a dusky sky. A hidden source at the foot of the cross reverberated on the reddish metal pedestal, giving a convincing illusion of blood; the image might have recalled innumerable precedents in Christian iconography, where the cross, sometimes associated with a chalice filled with the blood of Christ, signified the redemption brought through sacrifice. The principal source of illumination was the repeated inscription on the metal rings, which were pierced to filter in a cold and "sacred" light. A

final added dimension was that of sound, with a hidden speaker broadcasting the faintly audible refrain of the song

"Giovinezza":

Giovinezza, giovinezza,
primavera di bellezza,
nella vita e nell'ebbrezza
il nostro canto squillerà (27).

(Youth, youth,
spring of beauty,
in life and in elation
our song will ring)

Thus the Shrine combined in an effective way a clear plan, a strong formal intention, and an awareness of theatrical effects. The result was compelling and rich in symbolic associations (28).

Notes:

1. See Giovanni Biadene, "La Mostra della Rivoluzione Fascista da Via Nazionale a Via dell'Impero," in L'Italia Illustrata, 28 October 1934. The Duce held the copyrights over the material displayed.
2. Alfieri, p. 221.
3. According to Indro Montanelli, the Duce commissioned the room to Longanesi after seeing photographs of his previous work at the Italian Pavilion in Barcelona (1929). Longanesi received 5000 lire for the job; he had just arrived in Rome after being fired from the directorship of L'Assalto, and badly needed to money. See Montanelli and Marcello Staglieno, Leo Longanesi (Milan 1985), pp. 153 f. Longanesi's choice was certainly also dictated by the Duce's regional sympathies.
4. See Appendix 1 on Longanesi's satirical jibes at Piacentini and the rationalists. In an article on the exhibition, Bardi criticized Longanesi's room, calling him "uno sbadatello il quale ha perso una formidabile occasione," and arguing that the events in Mussolini's life are "pagine che si prestano a ben altra interpretazione," in L'Ambrosiano (24 February 1934) p. 3.
5. On L'Italiano's connections with contributors to Valori Plastici and La Ronda, see Appendix 1 and Montanelli, pp. 83-122.
6. See Armando Petrucci, "La scrittura fra ideologia e rappresentazione," in Storia dell'arte Italiana: Grafica e Immagine (Turin 1980).
7. Montanelli, p. 231.
8. Antonio Monti, Giovanni Stefanelli, Rapsodia eroica. Dall'interventismo all'impero (Milan 1937) (n. p.). Monti noted that the design of the room was "merito precipuo del Duce."
9. Long-term changes to the Palazzo were partly payed for by the Rome City government. See AC, Verbale dell' 8 agosto 1932; sottocommissione edilizia: delibera del governatore Francesco Boncompagni Ludovisi, 9054 IV Trimestre 1931; and Verbale del 23 Luglio 1932: delibera 5021.
10. Melchiori, "La Mostra del Fascismo: una realtà" in Il Popolo d'Italia (26 May 1932) p. 5.

11. On other parts of Del Debbio's early plan, see chapter three.
12. Valente, "Relazione sui concetti estetici e costruttivi per la Sala dei Martiri Fascisti," dated 21 May 1932, in AV. Valente presented the project to a group that included Del Debbio, Oppo, Guerrini, and Alfieri. See Appendix B for a copy of the Relazione.
13. Ibidem, p. 1.
14. Ibidem, p. 3.
15. A photograph of Valente's model appeared in L'Illustrazione Italiana (29 October 1933) p. 640.
16. Alfieri, "La Mostra della Rivoluzione," in Il Popolo d'Italia (28 October 1932) p. 3. Reprinted in Gargano, p. 23.
17. The study was published in L'Illustrazione Italiana (29 October 1933), p. 640.
18. See Architettura e arti decorative (August 1932), "Pagine di Vita Sindacale" (n.p.) and Architettura ... (November 1932), "Pagine ..." (n.p.) on the Ostia housing competition, entered by Libera and Nicolosi, among others. The competition was called by the Società Immobiliare Tirrenia. De Renzi was one of the four jury members. Nicolosi's project with Carlo Locatelli, took first place, Libera's third. In July 1932, along with Paniconi and Pediconi, Nicolosi won one of eight "ex-quo" prizes for a competition to build the new Public Works Headquarters in Bari. Among the other winners was De Renzi. See Architettura ... (July 1932), "Pagine ..." (n.p.). Nicolosi was also assistant to architect Arnaldo Foschini at the Scuola Superiore in Rome.
19. Del Debbio's hostility to the "modernists" was revealed during the controversy surrounding the M.I.A.R. exhibition a year earlier. In a short note in Il Giornale d'Italia (13 May 1931), he accused the rationalists of being un-Italian and of claiming "the last word in architecture." He also insinuated that they took their sources in communist architecture. The note is reprinted in Cennamo, p. 309. As the regional secretary of the Fine Arts Union and as a member of the Commissione Edilizia in Rome, Del Debbio wielded considerable power. He held a particularly important post as director of the Opera Nazionale Balilla's vast construction program for sports facilities and summer colonies. See Enrico Valeriani, Del Debbio (Rome 1976). Libera's "opposition" to Del Debbio and the

the establishment in general should not be exaggerated. In early 1931, Libera extended an invitation to Del Debbio to join the MIAR group. The invitation is in DA.

20. Maddalena del Favero - Valente, interview with this author, see chapter three.

21. Karl Baedeker, Italy from the Alps to Naples (New York 1928) p. 316.

22. The only exceptions were the military chaplains. It is also significant that no mention of the EFR appeared in L'Osservatore Romano for the period of October - November 1932.

23. The testimony is found in Montanelli, p. 143.

24. Monti, n. p., "... richiamare con la parola "Presente" i nomi dei martiri fascisti piuttosto che rimpicciolirli nei limiti dei loro nomi mortali." Quoted in Furio Jesi, Cultura di destra (Bologna 1975) p. 5.

25. Ion S. Munro, Through Fascism to World Power (London 1933), p. 323. Cf. also the prayer read by the military chaplain during certain religious functions: "Iddio che accendi ogni fiamma/ e fermi ogni cuore rinnova ogni giorno/ la passione mia per l'Italia/ Rendimi sempre più degno dei nostri Martiri / affinché loro stessi - i più forti - rispondano / ai vivi: PRESENTE!" ('O God who lightest every flame / and closeth every heart light up each day / my passion for Italy / Make me more worthy of our Martyrs / so that they - the stronger - may respond to the living: Here!'). See PNF, Decalogo della M.V.S.N., quoted in Lazzerio Ricciotti, Il Partito Nazionale Fascista (Milan 1985) p. 54.

26. A copy of this description is found in AV.

27. On fascist songs, see A.V. Savona and M.L. Straniero, Canti dell'Italia fascista (1919-1945) (Milan 1979). "Giovinezza" was originally a student hymn; the Arditi later adapted it as theirs, then the poet Salvator Gotta put new words to it and it became the official fascist song.

28. H.C. Verkruijsen, in Bauwkundig Weekblad Architectura (10 July 1933), described it as "breathtaking." Jean Sabatou called it "... la mise en scene du sublime." See also remarks by Negri, Marinetti, Sarfatti, Biancale, and Neppi.

CHAPTER NINE

THE SECOND FLOOR

Room I

Fascist organizations abroad

artists: Publio Morbiducci, Angelo Della Torre, Italo Mancini,

historian: Piero Parini

(figs. 145-147)

The second floor of the Palazzo included five smaller rooms as a preview of the "Exhibition of Fascist Realizations" planned for the following year but never held. While these rooms are often poorly documented and sometimes of secondary artistic interest, they must be mentioned for the sake of completeness.

The first (fig. 145) had as its theme the regime's educational activities abroad. Piero Parini, head of the government entity in charge of Italian immigrants, "Fasci all'Estero," supervised the selection and arrangement of the material. The sculptor Publio Morbiducci designed the settings, along with the painter Della Torre and the architect Mancini.

Today Morbiducci is perhaps best known as the author of two large equestrian groups for the Palazzo della Civiltà Italiana at the E.U.R. in Rome (1). At the time of the exhibition, he was already a noted monumentalist. His manner developed from the so-called "stile liberty" of Roman masters like Angelo Zanelli, towards an increasing realist mode, best exemplified in his "Monumento al Marinaio" in the Rome Cemetery (1929). Morbiducci was also well known for his monument to the Bersagliere facing Porta Pia in Rome, inaugurated by Mussolini

in September 1932.

Della Torre was a young painter trained at the Beaux Arts School in Paris. He was also a muralist and an illustrator, but little is known about his early work (2). With Mancini, an academic architect from the office of Cesare Bazzani, Morbiducci had collaborated on several projects, beginning with the War Monument in Benevento (1926); Morbiducci and Mancini had also designed a temporary frieze and portal for the 1928 Fine Arts Exhibition at the Palazzo delle Esposizioni (3).

Morbiducci's only certain contribution were two reliefs on either side of the room, one showing a group of departing immigrants, the other a new generation of "Italians abroad," as they were now called (fig. 146, 147). The reliefs marked the beginning and end of a two-part mural, presumably by Della Torre, narrating the history of the Italian immigrant (fig. 145). On the left wall, the mural illustrated the immigrant's contribution to civilizing enterprises around the world; on the right, it showed the cultural programs instituted by the fascist government, including the newly built "Casa Italiana" in New York. Both murals were executed in the manner of futurist aerial painting, with vast and composite views in sharp perspective. The style recalls Della Torre's graphic work for the youth journal Tre (4).

An opening in the back wall led to a second smaller area

documenting the world-wide diffusion of the Fasci all'Estero. A pictorial frieze in a style akin to Diego Rivera marked the passage into the second part of the room; the frieze illustrated the struggle against anti-fascism abroad. The names of comrades wounded and killed comrades figured below, along with Adolfo Wildt's bust of the martyr Nicola Bonservizi, killed in Paris in 1927.

Room II

Library and service areas

artists: Enrico Paulucci and Antonio Barrera

historian: Cornelio di Marzio

(figs. 148 - 151)

The largest room on the second floor was the library, containing the Duce's autographed writings and over three thousand Italian and foreign publications on fascism (5) (fig. 148). Cornelio Di Marzio, secretary of the Confederation of Artists and Professionals and director of the review Bibliografia Fascista, assembled the literature and arranged it under four separate headings: State, Party, Arms, and Spirit (6).

Antonio Barrera and Enrico Paulucci designed the setting. Barrera had helped Oppo plan several earlier shows at the

Palazzo delle Esposizioni, but does not seem to have had a significant role in the design. Paulucci, the better known of the two, was a member of the "Sei di Torino" group (7), championed by Persico and the art critic Lionello Venturi. The "Sei di Torino" was linked to anti-fascist circles in Turin. Venturi himself had been one of the approximately eleven academics who refused to swear allegiance to the regime in 1931.

Paulucci brought with him the cosmopolitan mood of the Turin milieu, centered around enlightened patrons like Riccardo Gualino, an industrialist later deported for anti-fascist activities, and artists like Casorati, Chessa, Francesco Menzio, and Carlo Levi (Levi too would be deported to the island of Lipari a few years later). Throughout the twenties, these artists produced a number of interesting works in environmental design, including several shop interiors, such as those for the "Via dei Negozi" at the III Monza Biennale (1927). Paulucci occupied a special place in the group, thanks to his friendship with Persico and the Milanese rationalists. He had spent at least a year in Paris, working as a correspondent for La Casa Bella and was well acquainted with the latest trends in architecture. In 1931, Paulucci and Levi designed the settings for a film by Gennaro Righetti, which Persico acclaimed as the first example of a "truly modern taste" in Italian interior design (8).

The library mirrored the cool, rational style of

Paulucci and Levi's cinema work (fig. 148). The guide-book described it as "ultramoderno ... chiaro e agile" (9). The walls were treated as pure white surfaces. Two projecting vertical partitions divided the space by theme; they broke off boldly at about eye-level, leaving an uninterrupted view of the books and manuscripts, which formed a long linear display on each of the two long sides of the hall. The space was lit through a large window; the natural lighting made a sharp contrast with the darker and more dramatic light of the other rooms. Two metal book stands at the center were exactly proportioned to follow the height of the lateral display cases. The whole room conveyed a feeling of comfort and assurance.

In a similar "ultra-modern" style, Paulucci and Barrera designed the service areas of the building, including a relaxation corridor, a telephone room, and the ticket booth outside the building (fig. 149, 150). The interior spaces were all faultlessly refurbished with glass and chrome-plated furniture, shiny linoleum floors, and modern lighting fixtures. The walls were painted in alternating bands of white and gray, with framed photographic images of the regime's public works. The relaxation corridor (as it appears in the photographs) was a space intended as a writing area for visitors; it presented two facing rows of tubular steel tables, complete with all the necessary writing material. The lighting was through a regular succession of round ceiling fixtures. Everything was designed

to give an impression of lightness and precision of form (9). Like so many other works of Italian "rationalists," the urbane, almost purist quality of the design had another, perhaps unintended, effect: a kind of metaphysical suspension from everyday use, deriving from its objective and self-sufficient logic (10).

The ticket booth outside echoed the design of the facade. It was decorated with a poster of a young militiaman by Paulucci and the photographer Achille Bologna (fig. 152). Apart from its technical innovations (Paulucci claims it was the first in Italy to use photography), the poster was notable for its graphic format (fig. 151). The sharply diagonal view from below, strengthened by the addition of a trapezoidal black base, recalls similar works by Rodchenko. Bologna used an analogous Constructivist technique in many other propaganda works through the thirties (11).

Rooms III - V
Economy, Transport, and Labor
artists: Enrico Prampolini, Gerardo Dottori, and Antonio
Santagata.
(figs. 153 - 155)

A small group of three rooms concluded the exhibition. The first two were designed respectively by the futurists Prampolini and Dottori. The third was the work of the painter Santagata.

A prolific artist and stage-designer, widely travelled, with connections to Dada and other European avant-garde movements, Prampolini had moved from his earliest abstract ("spatial-chromatic") phase of the mid-teens towards a distinctly more figurative manner, exemplified by works such as "Palestra dei Sensi" of 1925 (15). This development reflected his growing interest in art forms aimed at a wider public. His earlier work for the Turin exhibition of 1928 and the Paris Exposition Coloniale of 1931, mentioned earlier, helped to establish his reputation as one of the leading exponents of the so-called "second generation" of Italian futurists (16).

Prampolini's room (fig. 153) illustrated the economic advances made by the fascist regime. The design showed the adaptability of Prampolini's futurist vocabulary to the needs of political publicity. The room was set up to display comparative statistics on the nation's progress in industry, finance, insurance, and commerce. Prampolini covered the walls with colorful graphics and reliefs, interspersed with futurist lettering. Before-and-after scenes were rendered with the

colors and materials appropriate to the themes, including a somber red for the liberal period and scintillating aluminium for fascism. Extruding gold rectangular prisms represented finance. The text noted that "a chi temeva la poca 'chiarezza dimostrativa' dello stile futurista, questa sala di Prampolini serve di assoluta smentita" (Prampolini's room belies all those who feared the futurists' lack of 'demonstrative lucidity') (17).

The sculpture to Marconi at the center of the room was yet another example of how an abstract and geometric idiom might be adapted to a literal message. It showed a sphere, representing the world, wrapped in a network of connecting metal lines. It was meant to give "an artistic but also a scientific illustration" of short-wave radio (18).

The next room, by Dottori, celebrated advances agriculture and transporation (fig. 154). As a noted practitioner of aerial painting, Dottori's style had little in common with Prampolini's. Aerial painting was meant to convey the sensation of flight. Essentially traditional in technique, it relied on devices such as curved 'planetary' horizon lines, sharp foreshortenings, and emphatic telescopic views. A good example of this style was Dottori's own mural for the Ostia Airport (1929), featuring a synthesized swirl of propellers and wings.

Dottori's room contained three murals representing Italy's progress in the various areas of land cultivation and transportation. Each mural included reliefs and was criss-

crossed with slogans and figures: "Rimboschimento" (reforestation, fig. 154) presented a composite view of forests, sunlight filtering through geometric trees, and spherical mountains in the background. "Trasporti marittimi e aerei" (sea and air transportation) combined simultaneous views of ships, airplanes, and industrial structures in a broad and fragmented composition. "Battaglia del grano" (battle of wheat, fig. 154) showed vast perspectives of cultivated lands. All three murals, even the ones containing industrial imagery, show Dottori's basic dedication to landscape painting, as may be seen also in many other works evoking his native Umbrian countryside.

The last room of the exhibition (fig. 155), devoted to progress in the organization of labor, was the work of Santagata, a painter, illustrator, and sculptor, who was also the author of two murals for Piacentini's Casa Madre dei mutilati in Rome (1927). Santagata is a little-known painter; his early symbolist style has been linked to the work of Ferdinand Hodler for its use of simplified but fully three-dimensional figures set against flat backgrounds. Through the thirties and early forties, he produced many other murals for public buildings (19).

Santagata's design adapted his fundamentally realist manner to the requirements of the theme in an apparent effort to conform to the show's dominant style. The walls of the room were treated with "dynamic" reliefs and covered with

inscriptions. Each scene was painted with painstaking precision. The room was supposed to compare the labor situation before the advent of fascism with the "enlightened coordination" of work brought about by the regime. One wall presented the results of class warfare as a crumbling tower symbolizing the social edifice. This stood in opposition to a serene panoramic view showing the beneficial effects of fascism's "charter of labor." Thus, on this rather low note, the EFR came to a close.

Notes:

1. There is as yet no comprehensive study of either Morbiducci's, Della Torre, or Mancini's work. For further information, see Appendix 1.
2. On Della Torre and Mancini, see Appendix 1.
3. Catalogo della Mostra Società Amatori e Cultori delle Belle Arti, Rome, Spring of 1928. The cover is by Ridolfi. According to the sculptor's daughter Annamaria, a "private competition" was held for the Porta Pia monument and Mussolini personally selected Morbiducci's proposal, against Margherita Sarfatti's judgement.
4. See Anni Trenta, p. 452.
5. The futurist Anton Giulio Bragaglia, a leading figure in the avant-garde, is also credited as having worked with Di Marzio. As a film-producer and photographer, Bragaglia would have been a good choice to design a multi-media setting of the kind often found in national exhibition pavilions. That such a room was planned is indicated by A. Melchiori, "La Mostra del Fascismo: una realtà," in Il Popolo d'Italia (20 May 1932), p. 5, mentioning a "grandioso salone" and "a grande sala cinematografica."
6. Cf. the "four elements" of Alfieri's program: the State, Arms, Work, and Spirit.
7. On Paulucci and the "Gruppo dei Sei", see Appendix 1. In an interview with this writer, Paulucci claimed credit for the design of the room and poster (see below). Paulucci also recalled that Oppo had specifically asked him to design the room in the "rationalist" style of his film sets.
8. E. Persico (pseud. Leader), "Arredamento di un film," in La Casa Bella (October 1931).
9. Mostra . . ., p. 296.
10. See Giacomo Polin, "Gli interni di Figini e Pollini come paesaggio artificiale," in Rassegna (Interni a Milano e a Como 1927-1936/Interiors in Milan and Como 1927-1936 (September 1987) pp. 6-36. On also Zeno Birolli, Sorbi, Tordi, e Nitidezze (Milan 1983).
11. On Barrera, see note 28, Chapter Three.

12. Quoted in Crispolti, "Organizzazione del consenso e nuovo pubblico di massa," in Il Ritratto dell'italiano: cultura, arte, istituzioni degli anni trenta e quaranta, ed. by Alberto Folini (Venice 1973), p. 86.

13. See Crispolti, Il Mito della Macchina (Trapani 1969) p. 618, n. 43.

14. Il Ritratto ..., p. 83.

15. On Prampolini's work in exhibition design, see Menna, pp. 143-153.

16. See "Alla Mostra Coloniale," in L'Italia Letteraria (31 May 1931) p.5. The pavilion was conceived as a demonstration stand for futurist culinary art. Prampolini and Fillia prepared fourteen courses at the inauguration meal.

17. Mostra ..., p. 248.

18. Ibidem, p. 249.

19. On Dottori and Santagata, see Appendix 1.

CHAPTER TEN

A CHRONICLE OF THE EXHIBITION (1932 - 1944)

At 11:00 am of 29 October 1932, Mussolini and the fascist party secretary, Achille Starace, arrived at the Palazzo delle Esposizioni to inaugurate the Exhibition of the Fascist Revolution. The opening ritual resembled a religious service, complete with an introitus, a credo, a procession, and a sacrificial ceremony. In front of the Palace stood 180 consuls of the fascist militia with the legionary banners; a band played the tune of "Giovinezza" as the Duce's musketeers (the honorary body guard) stood by in formation. The Duce arrived by car and sprinted up the the steps of the Palazzo, where he was greeted by Dino Alfieri and a group of officials including the entire fascist party directorate. Having entered the vestibule, he stopped before the end wall, where the fascist oath was stamped in lapidary black characters (1). Then came the swearing of the oath:

Un reparto di giovani Balilla e Avanguardisti sta sull'attenti. Un giovane fascista fa un passo avanti e legge il giuramento scandendo le parole, poi lancia la domanda tradizionale: "lo giurate voi?" alla quale il reparto risponde in una voce alta: lo giuriamo! (2).

(A detachment of young Balillas and Avanguardisti the youth organizations of the militia stood at attention. A fascist youth stepped forward and read the oath aloud stressing his words, then asked the traditional question: do you swear it? The militia responded in a high voice: I swear it!)

Following this "brief and suggestive ceremony" the Duce proceeded to tour the eighteen rooms on the main floor of the Exhibition, "stopping a long while in each room and pausing before the documents and relics of the blackshirts." The dignitaries came behind, as in procession along a "via dolorosa." Finally, at the Shrine of the Martyrs, the Duce "paid homage to the memory of the fallen for the Revolution" (3). The ceremony ended with the Duce leaving the building amidst the cries and applause of the crowd gathered along Via Nazionale.

The next morning the exhibition opened its doors to the general public; thus began the "pilgrimage" of millions to the consecrated place of fascist worship. According to party records, over 3.8 million tickets were sold during the next two years (4). This massive procession of the faithful, stimulated by the 70% discounts on train fares from Italy and abroad, was managed by the fascist party through its local federations stationed in every city, and through its dependent organizations, including the leisure-time association (OND), the veterans' institution (ONC), and various youth groups (ONB, GUF, FGC). Under Freddi's direction, the government

office of tourism (ENIT) also helped advertise the show in foreign magazines (5).

On 11 November the Hungarian head of state, Gyula J. Gombos, arrived in Rome on a political mission. He was the first foreign diplomat to visit the EFR. Many others followed, including the French ambassador Henri de Jouvenal (24 January 1933), the British prime minister Ramsay MacDonald (19 March 1933), Nobel Peace Prize winner Sir Austin Chamberlain (22 August 1933), and the United States ambassadors John Work Garrett (17 May 1933) and Breckenridge Long (2 June 1933). In a letter to President Roosevelt, Long described the exhibition admiringly as "something truly remarkable" (6).

The first representative of a foreign fascist organization to visit the exhibition was Sir Oswald Mosley from Britain (18 April 1933). He was followed by A. A. Mussert, head of the Dutch fascists (4 May 4 1933), by Hope Dundos and M.R. de Miége from Britain and France (4 January 1934) and by representatives from Norway, Ireland, Estonia, Austria, Hungary, and Germany. Goring and Goebbels made two visits (on 20 November 1932 and 4 May 1934).

On 12 November 1932 the first international "Volta Congress" was convened in Rome under the auspices of the Italian Royal Academy to discuss the future of Europe. On the last day of the gathering all the foreign delegates were taken to visit the exhibition. The event received wide coverage in the press: there was Stefan Zweig from Austria, Count Alberto

Apponyi from Hungary, Christopher Dawson and Paul Einzwig from England, Goring, Rosenberg, Werner Sombart, Alfred Weber, and Hjalmar Schacht from Germany, Luis Bertrand and Jérôme Carcopino from France. This was the first of a series of congresses held in Rome in 1932-1934 which included a visit to the EFR as part of their program.

Each day the exhibition office counted the number of visitors, noting their provenance and profession, and the arrival of important persons. The office issued regular reports for the press. By December 1932, papers like L'Impero and La Gazzetta del Popolo featured especially framed front-page sections on the EFR visitors. In 1935 the head of the militia guarding the show, Francesco Gargano, published a ponderous volume entitled Italiani e stranieri alla Mostra della Rivoluzione Fascista, containing a day-by-day account of the visits (fig. 156) (7). The book reports visits of James Roosevelt, the son of the US president; Mr. John Shapley, the president of the College Art Association of America; Paul Valery, Mr. Harold Vanderbilt, Douglas Fairbanks and Mary Pickford, Alfred Rothschild, and other prominent figures. Le Corbusier and Auguste Perret visited the show in May-June 1934 (8). In a letter to Paul Otlet, Le Corbusier described the show as a "miracle de visualization et enseignement" (9).

In November 1932, speaking to the Chamber of Deputies, Mussolini pointed with pride to the EFR and to the broader implications of the decennial celebrations: "Millions of

people, in a compact and formidable mass, have seen and have finally understood (...) the new fascist ideas are now agitating every nation of the world ..." (10).

In January 1933 papers reported that the half-million mark in attendance had been passed. Meanwhile, to stimulate still more interest and better press coverage, Starace called a national competition for the best article on the exhibition (11). Apparently Mussolini was unhappy with the press. In a reserved dispatch dated 17 January 1933, the head of the Press Office, Gaetano Polverelli, complained about the monotonous tone of reporting which was, he said, afflicted by "an absolutely passé-ist mentality": "journalists must get it into their heads that we live in an atmosphere of revolution," he wrote; quit writing about the "old Italy" and focus on today's youthful Italy. Polverelli appealed to journalist to liven up the look of their papers with bold graphics and with "photocompositions". He also warned against the mis-use of photographs, which may have dangerous political side effects:

Il "Lavoro Fascista", ad esempio, volendo pubblicare una fotografia della Mostra della Rivoluzione Fascista non ha trovato nulla di meglio che riprodurre una testata dell' "Avanti!". Perché far rivivere cose ormai ben morte e di cui le nuove generazioni non avrebbero nemmeno conoscenza, se non fossero appunto i giornali a segnalarle loro? (12).

(Il Lavoro Fascista, for example, wanted to publish a photograph from the exhibition, but found nothing better to show than a heading of L'Avanti! Why resurrect things that are dead and gone and of which the younger gene-

rations might never have heard if the newspapers hadn't told them in the first place?)

By early February 1933 practically every major newspaper featured regular full-page reviews of the show, sometimes combined with photomontage and graphic variations. La Gazzetta del Popolo, L'Impero, and L'Ambrosiano were among the first to make use of these new graphic techniques. The layout of the pages contrasted sharply with the generally conservative appearance of the rest of the paper (fig. 168) (13).

Meanwhile, another potentially disturbing problem arose: several foreign journalists remarked that the style of the show was similar to that of Russian revolutionary art. One French viewer, for example, called it "une importation de Moscou interpretée par les futuristes italiens". In Italy, Funi attempted to by-pass the issue by claiming the question void since the Russians had "learnt everything from the Italian futurists." Other critics like Roberto Papini, engaged in elaborate refutations:

Paventare influenze bolsceviche é ridicolo e sciocco ... Per chi sa guardare nel profondo e non si accontenta di avvicinamenti di superficie le differenze sono chiare ... Mentre l'arte moscovita, espressione di un temperamento asiatico, va sempre più verso l'astrazione e il raziocinio, l'arte italiana va sempre meglio ricollegandosi alle proprie fonti di concretezza e di umanità (14).

(It is silly and ridiculous to fear bolshevik influences ... Anyone who looks at the substance rather than making superficial comparisons, the differences are clear ... While Russian art is an expression of an Asiatic temperament and moves increasingly towards abstraction and

intellectualism, Italian art is connecting itself more and more strongly to its own roots in concreteness and humanity)

The first extension of the show was announced in early February, shortly before Pope Pius XI officially proclaimed a Holy Year beginning 2 April 1933 to commemorate the nineteenth centenary of Christ's Passion. As Il Popolo d'Italia noted, "the millions of expected visitors will certainly find reason for interest in the exhibition" (15). Henceforth the press began to report the arrival of throngs of "pilgrims" to the EFR, omitting the real reason for their visit. One typical headline read: "Woman with four children on foot (sic) from Sicily to visit the Exhibition of the Fascist Revolution."

By mid-April the flow of visitors was such that Starace was forced to impose "strict discipline" on the groups visiting the show (16). In May a new, enlarged, and illustrated version of the guide-book, intended for "world-wide distribution," was published in Italian, French, German, Spanish, and English (fig. 157). At about the same time, a second extension was announced until 28 October 1933 (17).

On 23 October 1933, speaking to a crowd of fascists in Florence, Mussolini declared: "The Exhibition of the Fascist Revolution will become permanent ...". The Duce then added: "I intend to vindicate, in the most emphatic way, the historical priority of the fascist movement and the unmistakable originality of our doctrine ... Hail the march of fascism that

from Italy continues on the roads of Europe and the world!" (18). By this time, in fact, a powerful new contender had appeared on the international scene: Nazi Germany (19).

Sometime in the summer of 1933 Starace decided, on Mussolini's orders, that representatives from all social categories would mount guard in front of the palace; no exceptions would be made, for the display was to serve as "a demonstration of the military order" achieved under fascism. Each guard would be provided with a bayonet and the uniform of the militia. The decision was indicative of Mussolini's growing determination to galvanize Italians into a more war-like stance (20).

The honor fell first to the young fascists gathered at the Foro Mussolini for the annual gymnastics festival (Campo DUX) in September 1933. A few days before, the Duce had passed in review the fascist youths marching down Via Nazionale; he stood on a tank-shaped podium in front of the EFR. Then came the turn of the young Italians living abroad, who every year were repatriated by the regime for their re-education in summer camps. Next came representatives of fascist student organizations, followed by members of all professional classes: lawyers, doctors, university professors, artists, artisans, architects, scientists, writers, and journalists. Among them were many well-known personalities. They were followed by members of Parliament, high government and military officials, and finally, on the last day, by members of the Italian Royal

Academy (fig. 161).

Piacentini (fig. 161), Mascagni (fig. 159), Marinetti (fig. 158), Bontempelli, Gioacchino Volpe, Alberto Calza Bini, Marconi, Brasini, Quirino Majorana, and many other prominent figures from the world of science, culture, and politics took turns standing in front of the palace (21). An eminent and long-time fascist, the elderly general Emilio De Bono, noted in his diary (12 June 1934):

Rinuncio a capire questi costumi fascisti.
Generali e deputati alla Mostra della Rivoluzione Fascista! Chi ci salverà da questa situazione ora che Mussolini stesso non ha più il senso del ridicolo ... (22)

(I give up trying to understand some of these fascist customs. Generals and members of parliament guarding the EFR! Who will save us from this situation if Mussolini himself has no longer any sense of the ridiculous?)

All contributing artists, historians, and organizers also stood guard, of course, with the single exception of Mussolini's friend, Longanesi (fig. 160) (23).

On 28 October 1934, apparently contradicting his earlier promise, Mussolini formally declared the exhibition closed with a solemn ceremony carried out at dusk, including a fireworks display. The closing ritual was projected in all major theatres throughout the country (24). By this time the regime had other priorities than commemorating the revolution: militarization was the order of the day. The Duce was in fact planning to invade Ethiopia. In December 1934 a law was enacted which said

that every Italian male citizen was a soldier and should be educated militarily from the age of eight onwards; Mussolini's view now was that "a nation, to remain healthy, should make war every twenty-five years" (25).

The documentary material and a small amount of the art work of the EFR were stored for a while in the Museum of Modern Art, in expectation of their relocation in the planned Palazzo Littorio in Via dell'Impero, which was never realized. They were rescued in September 1937, on the eve of Mussolini's first trip to Germany, during the celebrations for the bi-millennium of Augustus. The tone of this second edition, updated to cover the Ethiopian War and arranged in a new wing of the museum, was distinctly low-key. Apart from the temporary facade designed by the academic architect Cesare Bazzani, including Morbiducci's two reliefs, "La Rivolta" and "La Vittoria" (figs. 163, 164), it had no particular artistic pretensions. As one journalist reported: "the excessive preoccupation with artistic issues" which had characterized the first edition "has now given way to a schematic kind of composition which speaks to the mind rather than to the heart." The new set-up was based rather on the idea of an archive (26).

The show opened in conjunction with the much larger and more important "Mostra Augustea della Romanità" at the Palazzo delle Esposizioni. Compared with the original EFR facade, Alfredo Scalpelli's neo-roman design (fig. 165), which recalled a triumphal arch, shows the distance covered by the regime in

the few intervening years, with the conquest of Ethiopia, the founding of the empire, and the beginning of the alliance with Nazi Germany (27).

The second edition of the EFR closed after a year, only to re-open in a slightly altered form in March 1939. Meanwhile, the Ministry of Popular Culture and the German Institut für Deutsche Kultur und Wirtschafts Propaganda arranged for an exchange of material between the EFR and the Museum of Nazism in Hannover (28).

A third and last edition opened on 28 October 1942, with war raging all over Europe. By this time, the course of events had turned against the Axis. In a final attempt to recover something of the glamour of the first exhibition, the regime called on De Renzi and Del Debbio to help in the preparations. The new edition contained thirty rooms in all and much new documentary material. There was a room devoted to "doctrine," one to "trophies taken from the African enemy," and one on "Jews and Communists, who prepared and wanted this terrible war." A room on "Victory" was promised soon. Judging from the photographs of the inauguration ceremony, which was presided over by a German delegation, it was done in haste and rather carelessly (29).

Part of the show was still open when the Germans occupied Rome in July 1943, although twenty-four boxes of documentary material had been transferred to Mussolini's new republic in Salò on Lake Garda. They were to serve for a Center of Fascist

Studies, planned in 1942 (30). Today much of this material is preserved in the Central State Archives in Rome and is an important source of information for historians of fascism.

Notes:

1. On the wording of the oath, cf. chapter four.
2. Il Popolo d'Italia (29 October 1932) p. 1.
3. Ibidem.
4. ACS, PNF Direttorio Federazioni Fasciste, b. 258.
5. ACS, PNF Dir. Fed. Fasc., b. 259. Among the efforts to propagandize the Exhibition abroad, one should mention an exhibition in Buenos Aires, organized by P.M. Bardi in 1934 (see Le Arti Plastiche, 1 January 1934) and a presentation in Moscow by a futurist, one Monarchi.
6. Quoted in "La Mostra del Decennale," program broadcast on the RAI (Radio Televisione Italiana) (June 1987)
7. Francesco Gargano, Italiani e stranieri alla Mostra della Rivoluzione Fascista (Bergamo 1935).
8. Le Corbusier was in Rome in May-June 1934, invited by Guido Fiorini. See "Italie," in Le Corbusier: une encyclopedie (Paris 1987).
9. The letter, dated 29 June 1934, is preserved in the Archives Le Corbusier, Paris.
10. See L'Illustrazione Italiana (29 October 1933) p. 640.
11. Le Arti Plastiche (January 1933) p. 7: "Il Segretario del Partito allo scopo di incoraggiare i giornalisti che si occupano della Mostra della Rivoluzione Fascista e ne mostrano la portata politica e artistica, ha deciso di premiare i migliori servizi sulla Mostra stessa. Bandisce pertanto un concorso (...) chiuso il 30 Aprile 1933." Later the competition was extended to October 1933 (Bollettino del Sindacato Nazionale Giornalisti, April 1933, p.3). Three cash prizes were posted: 1st prize, 10,000 lire; 2nd, 5,000; 3rd, 3,000. In addition, "analogo concorso é bandito per i giornali quotidiani ... (a cui) saranno rilasciati 6 premi: 3 medaglie del PNF e 3 diplomi d'onore." Members of the jury were Achille Starace, president, Giovanni Marinelli, Dino Alfieri, Gaetano Polverelli, Davide Fossa, on. Corrado Marchi, Aldo Valori, Ezio Balducci, Guido Gamberini, Pasquale Paladino, and the secretary Ernesto Daquanno. In November, 1933, the Bollettino del Sindacato Giornalisti reported seven winners (increased from 3): Ottavio Dinale (£ 10,000), Alberto Simeoni (£ 5,000),

Giuseppe Lombrassa (£ 3,000), Giovanni Artieri (£ 2,000), Ugo D'Andrea (£ 2,000), Mario Puccini (£ 1,500), Dario Liski (£ 1,000), with honorable mention (£ 500) for Guido Artan, Giorgio Cabella, Anton Crescenzo Li Lullo, Giacomo Etna, Mario Rivoire, Alberto Spaini. Winning papers were: La Tribuna, Mattino, Il Popolo di Pavia (PNF medals) and Il Roma, Il Popolo di Sicilia, L'Impero, Giornale di Sicilia, Il Rubicone (honorary diplomas).

12. ACS. Ministero Cultura Popolare, b. 155, F. 10. See also ACS, Agenzia Stefani - Carte Morgagni, b. 3, f. 7. Quoted in Cannistraro, pp. 419 f.

13. See Roberta Cantini, Anna Ceroni, et al., "Arte, Architettura, Urbanistica negli anni trenta nelle cronache dell'Ambrosiano," Annitrenta, pp. 58-65; and Marinella Pigozzi, "La grafica industriale nel sistema della comunicazione," *ibidem*, pp. 467-490.

14. Refer to Appendix 2 for these and other quotes on the EFR. See also Laura Malvano, Fascismo e politica dell'immagine (Turin 1988) pp. 159 f. *passim*.

15. A first extension to May 24 was announced in February, a second to 28 October 1933 in April (Il Popolo d'Italia 8 April 1933, p.1.)

16. Il Popolo d'Italia (4 April 1933) p.2.

17. See note 15 supra.

18. Quoted in Salvatorelli-Mira, p. 778 f.

19. On Mussolini's early hostility to Nazi Germany, see Renzo De Felice, Mussolini e Hitler, i rapporti segreti (1922-1933), (Florence 1983), esp. pp. 259-294; see also Mac Smith, pp. 50-55.

20. On Mussolini's imperial plans on Ethiopia, see Renzo De Felice, Mussolini il Duce (Turin 1974), pp. 597-757. In late 1932, Mussolini sent Emilio De Bono on a secret mission of inspection in Eritrea. See De Felice, p. 604.

21. Gargano contains a complete list of the notable personalities who mounted the guard.

22. Quoted in Ruggero Zangrandi, La lunga marcia attraverso il fascismo, cit. p. 370.

23. Montanelli, cit. pp. 194-5: "... Leo aveva ottenuto, tramite Bottai, d'esser esentato dal compito. Mussolini lo convocò su due piedi e gliene chiese bruscamente il perché.

"Perché la gente vedrebbe solo il moschetto, e penserebbe che una guardia é scappata ... Bella figura, per la rivoluzione fascista", e Mussolini sbottò in una risata. Da tempo erano amici ..."

24. LUCE, Film Giornale n. 567.

25. Mac Smith, p. 61.

26. See Vincenzo Talarico, "La mostra della rivoluzione fascista a valle Giulia," in Capitolium (October 1937) pp. 513-518. See also "Mussolini inaugura la Mostra della Rivoluzione," in Il Popolo d'Italia (24 September 1937) p.1; and "Il Duce inaugura oggi la Mostra della Romanità," *ibidem* (23 September 1933) p.1.

27. De Felice, Mussolini il Duce, pp. 640 ff.

28. See ACS. PNF Serv. Amm., b. 259. An Exhibition on Nazism, possibly related to this exchange, was opened in Bologna in 1939. See Mostra del nazional-socialismo (Bologna 1939).

29. The show also included rooms on "the foundation of the Grand Council," "the foundation of the Militia," "the Party," and a room for projection of documentaries. Other participants were the painters Pino Stampini, Bramante Buffoni, Lamberto Giovagnoli, Maria Storico, architects Renzo Bianchi and Gigi Vagnetti, and the sculptor Celestino Petrone. Some of Vagnetti's sketches are preserved in ACS, PNF Serv. Amm., b. 259. See also Il Popolo d'Italia (28 October 1942) p.1, "Il Duce assiste alla inaugurazione della Mostra del Fascismo."

30. On the history of the Exhibition's archives, see Gigliola Fioravanti's forthcoming article in the Bollettino dell'Archivio Centrale dello Stato.

CHAPTER ELEVEN

THE IMPACT OF THE EFR

In attempting to assess the impact of the exhibition one might identify two main lines of development, one centered on photomontage and mixed-media processes, the other on more traditional techniques like mural painting or relief. After the EFR, photomontage was quickly assimilated as a common practice in exhibition design. Artists like Nizzoli or Persico began to explore the possibility of richer compositions beyond the prevailing documentary emphasis of the EFR. Some of the best examples of the photomontage technique are to be found in the Milan Aeronautical Exhibition of 1934, which included Persico and Nizzoli's famous "Galleria delle Medaglie d'Oro" (fig. 64) (1). Here Nizzoli's structural distinction between image and support was carried further into an elegant system of panels of different sizes placed on a lattice structure extending the full height and depth of the hall. This method, based on a fixed square module, became a hallmark of Italian exhibition design through the thirties, as may be seen in similar stands by Persico, Pica, and others.

Some attempts were also made to adapt photomontage to permanent architectural settings, most notably in Terragni's Casa del Fascio (1935-7) (fig. 170). Nizzoli's designs for the facade decorations called for projecting iron panels, arranged in asymmetric orthogonal pattern, each carrying a photographic image (2). The method was not unlike the one used in the Galleria delle Medaglie d'oro, but the process of converting photographs into permanent materials through baked enamel proved difficult and the proposal was not realized. Inside the building, Terragni, Nizzoli, and the painter Mario Radice used photomontage and mural painting to decorate the meeting room and central hall. Terragni devised a similar photomontage scheme for the Danteum project of 1938. These works are among the finest examples of the photomontage technique used for propaganda in Italy between the wars.

Two other secondary developments may also be traced from the EFR, both involving some form of montage. The first, termed "fotoplastico," was a hybrid combination of photography and relief sculpture used by the neo-futurists as an alternative to traditional relief sculpture. Artists like Prampolini, Dottori, Fillia, Pannaggi, and Paladini used the fotoplastico for political, commercial, or religious purposes (3). Several examples of this procedure could be found in the Italian pavilion at the Paris Fair of 1935, which included Tato's "Ala Littoria," in the "Prima mostra di fotoplastici di guerra," which opened in Macerata in 1940, and in two

futurist exhibitions held in Genoa and in Rome in 1934 and 1936 (4) (fig. 171). As with the photomontage process, here too the insubstantial nature of the photographs tended to preclude an adaptation to permanent settings.

The second related development, known as "plastica murale," was a kind of mixed-media relief decoration also intended as a futurist substitute for more traditional forms of mural decoration (4). Unlike the fotoplastico, works of plastica murale were made of permanent materials including metal, ceramic, glass, and mosaic. In the words of Prampolini, it was to be a "new art form ... beyond mural painting or sculpture, and capable of combining the chromatic values of the first with the plastic values of the second" (5). The first exhibition of plastica murale was presented as a logical development from the EFR and opened in Genoa in 1934; Prampolini designed the temporary stand in front of the Ducal Palace as a single stylized fascio. The show included fifteen examples of executed works for public buildings by Prampolini, Fillia, Andreani, Depero, and projects by some thirty other futurist artists (fig. 172). A second smaller exhibition of plastica murale was held at the Trajanic Baths in Rome in 1936.

Apart from techniques like photomontage, fotoplastico, or plastica murale, the EFR also stimulated an interest in more traditional practices of mural decoration such as relief sculpture and mural painting. The most immediate developments in these fields are to be found in the V Milan Triennale (1933)

organized by Sironi (6). As mentioned earlier, the Triennale included murals by leading artists like De Chirico, Severini, and Campigli, as well as several new reliefs by Marini. Sironi himself designed the temporary decorations and painted one of his earliest and best-known murals, "Le opere e i giorni," as well as five relief panels for Baldessari's Press pavilion (fig. 173). Significantly, all of these works were meant to last. In his subsequent work for temporary shows like the 1934 Aeronautical Fair in Milan or the 1937 World Exhibition in Paris, Sironi turned increasingly towards more durable techniques like mural painting and mosaic, while completely renouncing photomontage. The move was indicative of his reservations on the ephemeral nature of exhibition design and what he referred to as its "banal publicity function."

For this reason, too, one of the most distinctive techniques used in the EFR, the large painted mural relief, made of wood, cardboard, and plaster, found few subsequent applications. The EFR was the first and last example of this theatrical technique, adopted as an ad-hoc trasposition of Sironi's political drawings. Later relief works by Sironi and other artists tended to be less illusionistic and were usually made of natural materials like stone or terracotta.

These two lines of development, towards more elaborate montage processes on one hand and towards more traditional art forms on the other, do not exhaust the range of immediate influence of the EFR. Other effects on architecture should also

be mentioned. As noted earlier, the EFR facade served as a model for two later exhibition pavilions in Chicago (1933) and at the International exhibition in Bruxelles (1935) (figs. 44 - 46). The EFR also undoubtedly played a role in the increasingly widespread use of political icons as identifying symbols in buildings. An early example was Angiolo Mazzoni's Calambrone Colony (1935 c.) which prominently displayed four fasci on the facade. The fascio henceforth became ubiquitous in regime architecture.

The EFR also influenced architectural design in other ways, as may be seen in the more than one-hundred entries to the Palazzo Littorio Competition of 1934, announced immediately after the opening of the show. Aside from the re-use of formal devices derived from the facade and the Shrine, some of these projects also replicated the underlying ritual structure of the EFR. Libera's entry ingeniously combined a free-standing fascio with a paraboloid background plane reminiscent of the Shrine (fig. 174). As mentioned earlier, Solution B of Terragni's entry included his scheme for a Museum of the Fascist Revolution, which gave full expression to the spatial principles underlying the Sala O (fig. 91). Something of Sironi's martial and heroic style may also be seen in Terragni's first scheme, submitted with Nizzoli, Vietti, Lingeri, Carminati, Saliva and Sironi (1933) (7). On the whole, however, Sironi's work in the EFR was much too personal and

aggressive to find many followers among either the "academics" or the "modernists."

One last if indirect effect of the EFR was to stimulate a general search for new art forms based on modern means of mass communication. In this connection, it is interesting to note that a good number of participants went on to engage in cinema work. In 1934, following their successful collaboration in the EFR, Freddi and Pratelli conceived a plan to institute a center for the production of propaganda films, which opened in 1935 with financial backing from Mussolini (8). Among its first products were two films by Pratelli and Freddi; both were meant to propose a new kind of commercially profitable propaganda film based on the Hollywood model studied by Freddi during a trip to the United States in late 1932. Although unsuccessful financially, they presented an interesting alternative to the more conventional documentaries produced by the Istituto LUCE.

Several other artists also engaged subsequently in cinema. Right after the EFR, Valente was hired to design the sets for Forzano's "Camicia Nera," the first full-length propaganda film produced by the regime and projected simultaneously in most European capitals on 23 March 1933. The narrative, paralleling that of the EFR, centered on the life of a common worker, Fabbro, from the end of the first World War through the March on Rome (9). Longanesi also became interested in cinema as a critic and then briefly as a producer. His writings reflect his first-hand acquaintance with Soviet directors like Eisenstein

and were often directed against the unimaginative style of the official LUCE documentaries (10).

In conclusion, the EFR was a bold experiment with new materials, techniques, and formal procedures, some of which became part of a common stock of devices applied by artists through the thirties and early forties. The show had a profound impact on exhibition design and on a variety of related fields, including photography, mural painting, architecture, fotoplastica and plastica murale. For this reason, and quite apart from its political significance, it occupies an important place in the history of modern Italian art.

Notes:

1. See Germano Celant, pp. 128.
2. See Celant, p. 130, and Giovanni Lista, Fotografia futurista.
3. See Lista, Photographie futuriste.
4. See Crispolti, Il Mito della macchina ..., pp. 545 passim.
5. See Crispolti, Il secondo futurismo (Turin 1961) p. 109.
6. On the Triennale, see chapter one and Giacomo Polin's unpublished tesi di laurea, "Le Biennali-Triennali di Monza e il dibattito su architettura e arti decorative 1918-1933," Venice 1979-80. On Sironi's mural painting, consult the recent catalogue Mario Sironi, edited by Mario Penelope (Sassari 1985).
7. Il Popolo d'Italia, 3 January 1933, p. 3.
8. On the history of the Centro Sperimentale see Freddi, Il cinema.
9. See Victoria di Grazia, p. 221.
10. Longanesi's work in cinema is badly documented. See Montanelli and Scaglieno for further references.

CONCLUSION

Since the middle of the nineteenth century at least, there has been a strong tendency to associate political demonstrations in art with the aesthetically inferior or second-rate (1). The aim of this conclusion is to use the history of the Exhibition of the Fascist Revolution to challenge the universality of this assumption, while showing that propaganda art may, in some instances, sustain careful study and close critical scrutiny.

The main purpose of propaganda art is the effective communication of ideas. This may be done through symbolism, satire, or any other means that may suggest themselves. In principle, there are no restrictions on the media, techniques, or materials an artist may use; in the words of Luigi Freddi, "any means is valid as long as the result is assured."

Propaganda art cannot afford to be obscure. The designer must achieve instant contact with the viewer. To do this he must, like an entertainer, work with his audience. In many cases it becomes necessary to speak to the unprofessional

audience in a popular way. Because visual communication is the primary justification for its existence, propaganda art often reflects popular idioms. Its character depends on the goals of the patron and the opinions, sensibilities, and beliefs of the audience to which it is directed.

In evaluating works of propaganda one may stress aesthetic appreciation or political persuasion. Both factors are essential to its production; in the long run, however, the propagandistic thrust of a work may fade or become less accessible, so that the context of political intention surrounding it must be searched out and reconstructed. Works of propaganda art which have lost their original justification may be appreciated for other reasons.

Because of the technical problems of design, the appearance of propaganda art is often influenced by professional artistic factors: that is to say, fashions in style and means of expression prevailing in other fields, which may include architecture, typography, stage design, or commercial advertisement. The EFR, for example, borrowed from each of these fields. Artists like Dottori or Longanesi adapted different styles of print-making from a range of sources, including the futurist "parole in libertà" and Gian Battista Bodoni's Typographical Manual. Other artists like Sironi used methods or themes derived from earlier work in stage design and political illustration.

The history of the EFR, however, shows that politically motivated works may also open new areas of activity which may, in turn, affect the other arts. The use of photography and montage, for example, helped to expand the range of materials used up to that time for mural decoration; this led to new techniques like the fotoplastico and plastica murale. Moreover, since it is often contingent and provisional, propaganda art may permit novel solutions which later find their way into more permanent art forms.

Because of its public character, propaganda art is often seen as a compromise of styles (2). The works of Terragni and Sironi, however, indicate that it may communicate visual ideas (like transparency or plasticity) just as well as a painting or a building. In fact, the emphasis on visual and expressive qualities may sharpen an artist's sensibility and technical awareness.

The EFR also suggests that the deliberateness that characterizes propaganda art does not always rule out the more subtle and allusive qualities one finds in other art forms. Terragni, for example, was able to include learned literary and artistic references in his Sala O without diminishing the visual impact of the whole. The fact that propaganda art frequently addresses a diverse audience may encourage a multiplicity of meanings; a work may communicate on several registers at once.

Historians often tend to assume that the conditions under which propaganda art is produced lead to the enforcement of a single style -- as implied, for example, by the term "standardized futurism," which is sometimes used to describe the exhibition (3). The EFR shows instead that a variety of styles may sometimes be a deliberate feature of propaganda art, serving to counter accusations of "unculture" directed to a political system or to further an image of open-mindedness and encouragement of cultural debate.

More generally, the political purpose of propaganda art is often thought to pose severe restrictions on the artist's freedom of expression. Histories of Italian art during fascism have especially tended to oppose art and politics as two mutually exclusive worlds. This study suggests a less confrontational view, based on the recognition that in certain circumstances, propaganda art may offer unique opportunities for individual expression and experimentation.

The EFR also challenges the tendency to equate particular artistic practices with political ideologies. Photomontage, for example, has often been seen as the exclusive domain of left-wing agitational art; yet its persuasive and evidential force also made it attractive to fascist artists. This suggests that the methods of propaganda art may have a degree of autonomy; although produced through particular circumstances they may be adapted to quite different political purposes (4).

Historians may also tend to discount the role of public art in general, and of propaganda art in particular, in the history of styles. The EFR shows, on the contrary, that it may help to disseminate a new style and make it acceptable to a wide audience. Moreover, because of its public character and visibility, it may be influential in advancing the careers of artists, as was seen with Libera, Terragni, and Marini, among others, each of whom used the EFR to improve his professional position.

Because it is often aimed at a very wide audience, propaganda art may also, under particular political circumstances, become a cult object. In some cases, it may even take on the character of a collective ritual. When this occurs, the ritual may be little more than a slightly modified extension of older religious practices; the layout of the EFR, for example, followed the organization of a mass. One of the essential functions of propaganda art may be to formulate a "revolutionary" group consciousness through the creation and dissemination of a system of social conventions, including symbols, gestures, mottoes, and rituals expressive of a given ideology or "way of life."

As with other group rituals, propaganda art may serve a quasi-religious function -- for example, it may help to reassert the principles of a political faith, or foster a sense

of communion and unanimity among the people, or instil a feeling of pride and confidence in a common history. Recent studies of political festivals in Nazi Germany, Soviet Russia, and during the French Revolution, suggest that these shows often served a sacralizing function similar to that of a representative rite, as defined by Emile Durkheim in his influential study The Elementary Forms of the Religious Life:

The traditions whose memory [the representative rite] perpetuates express the way in which society represents man and the world ... so the rite serves and can serve only to sustain the vitality of these beliefs, to keep them from being effaced from memory and, in sum, to rivivify the most essential elements of the collective consciousness. Through it, the group periodically renews the sentiment which it has of itself and of its unity ...(5)

Thus one of the essential purposes of propaganda demonstrations such as the EFR may be to insure the cohesion of a group and strengthen a sense of collective identity. This conservative character casts doubt on the "revolutionary" claims which are sometimes made for them (6).

The aggressive dissemination of a distinct point of view for a particular purpose -- to paraphrase the dictionary definition of propaganda -- also tends to carry the negative implication that its creators spread their message cynically and without ideological commitment. The history of the EFR suggests instead that it may, in some instances, represent an earnest affirmation of shared values and beliefs. This

collective and quasi-religious character helps to explain the organizers' frequent references to the EFR as "an offering of faith" or a "consecration," whereas on the first interpretation one would have to assume a deliberate intention to deceive the public. There is little reason to doubt the enthusiasm and missionary zeal of both the artists and organizers in the EFR.

Because of its public nature, the signifying mechanisms of propaganda art will often involve the use and transformation of symbols already embedded in popular culture. Here again, there seem to be few restrictions on the number and kind of sources that may be used. The EFR, for example, borrowed from Christian, Roman, military, popular, modern, and folk imagery. In using such forms for new purposes, a work may attempt to alter, displace, or even invert their received meanings, as when the cross is invested with patriotic connotations or when the christian martyr cult is transposed to the secular context of fascist hero worship. In some cases, it may simply substitute one theme for another, as when the image of the Duce takes the place of Christ, or when the fascist decalogue is used instead of the Gospel. A similar process may be applied to verbal messages, such as the motto "order authority justice" which imitated the Christian "hope faith and charity" (7).

Such transformations will often reveal hidden or unconscious intentions beyond, or in contradiction with, a

work's stipulated meaning. Thus it is interesting to note that the organizers never discussed the particular liturgical form of the EFR. It is possible that the infusion of Christian motifs was at least partly unconscious.

Since propaganda art must often convey a number of different or conflicting messages, it may attempt to combine disparate sources. The facade and shrine of the EFR, for example, used modern and Roman forms to symbolize fascism's modernity and its roots in ancient history. Syncretism, or the fusion into one of two or more originally different forms, appears to be a common feature of propaganda art. In her book The Festivals and the French Revolution, for example, Mona Ozouf describes in vivid detail how the festivals

(...) borrowed from everything and everybody. From antiquity ... [the festival] borrowed temples, obelisks, triumphant columns, (...) From ancient iconographic motifs, which had recently been brought back in fashion, it took gables and spheres. ... From Christian legend it took the angels that surmounted the altars, and from learned allegory the veiled women bearing branches of bay, compasses, mirrors, feathers, vases (...) (8)

The fact that works of propaganda so often feed upon earlier traditions has often been interpreted as a sign of cultural sluggishness. The EFR, however, shows that a successful mixing of disparate sources may require a considerable degree of invention and resourcefulness. The same might be said about the revival of particular symbols such as the fascio or the Roman salute.

Historians also tend to complain that propaganda art is shallow and of little cultural consequence. The works of Terragni, Sironi, and Longanesi suggest instead that it may carry a rich body of meanings with a density and theoretical substance equal to any other art form.

While the artistic value of propaganda art may be assessed independently of external social factors, its potential as a field of activity is largely determined by political circumstances. This study has stressed the special conditions of fascist Italy during the early thirties, when the regime's confident self-image as a "modern" state, its concern with the "problem of youth," and its desire to appeal to progressive intellectuals in Italy and abroad, created a situation highly favourable to experimentation in the arts. The involution of fascist cultural policy following Mussolini's invasion of Ethiopia in 1935, towards an increasingly defensive celebration of autarchic values, shows how precarious such a balance of factors could be. A comparison between the early and late thirties, however, should not be used retrospectively to discount the importance of the EFR (9).

Finally, it is often thought that an interesting work of art (political or otherwise) must embody progressive and democratic values. This study suggests, on the contrary, that the pursuit of art does nothing to protect the artist from the crassest of errors, and that as a civilizing force, it may be

inadequate. It should not be necessary, at the end of this study, to show how Libera, Sironi, Terragni, and Longanesi, each in his own way, upheld and gave form to specific fascist values, including the cult of violence and the mythification of the state. That their work often projected a utopic or romantic image of the regime does not necessarily make it any less autocratic in inspiration. In fact, it may have been more so. As Edgar Quinet pointed out more than a century ago,

Unfortunately, (...) utopias are almost all born in servitude, and they have preserved its spirit. That is why they are inclined to see an ally in any emergent despotism. Our system makers [or artists] dedicate their dreams to absolute power. As their ideas often contradict human nature, they often entrust the task of establishing them to despotism. When the course of things does not go their way, it must be forced to do so by arbitrary authority. Hence their definite liking for the strongest. For them, however, it is never strong enough (10).

Notes:

1. For a general discussion of art and politics, see Henry Millon, introduction to Art and Architecture in the Service of Politics (Cambridge and London 1980), edited by Henry Millon and Linda Nochlin, with further bibliographical references. See also David Castriota, ed., Artistic Strategy and the Rhetoric of Power: Political Uses of Art from Antiquity to the Present (Carbondale and Edwardsville 1986).
2. See, for example, Guido Armellini, Le immagini del fascismo nelle arti figurative (Milan 1980) p. 86.
3. Armellini, p. 86.
4. Cf. Giovanni Lista, Il futurismo e la fotografia (Milan 1979) p. 269. Lista argues that the EFR contained no examples of photomontage "in the strict sense."
5. Emile Durkheim, The Elementary Forms of the Religious Life (New York 1965) p. 420. A serious study of fascist ceremonials, of who planned them, how they were organized, and what they were intended to achieve, remains to be done. On political festivals in Nazi Germany and the Soviet Union, see George Mosse, The Nationalization of the Masses (New York 1976), and Christel Lane, The Rites of Rulers: Ritual in Industrial Society -- the Soviet Case (Cambridge 1981).
6. On the quasi-religious or "sacralizing" function of political festivals, see Mona Ozouf, Festivals and the French Revolution (Cambridge, USA, and London 1988).
7. This suggests an iconological study of fascist propaganda along the lines of Lynn Hunt, in Politics, Culture, and Class in the French Revolution (Berkeley 1984).
8. Ozouf, p. 52.
9. See for example, Vittorio Fagone, "Arte, politica e propaganda," in Gli Anni Trenta (Milan 1983) p. 51.
10. Edgard Quinet, La Revolution (Paris 1865), quoted in Ozouf, p. 12.

APPENDIX 1

Biographical notes on the participants
(in alphabetical order)

Antonio Barrera (Rome 1889 - ?)

Barrera was a landscape, still-life, and portrait painter. Apart from a brief apprenticeship with Pietro Gaudenzi, he was self-taught. His works followed in the tradition of Fattori and figured in most principal national exhibitions beginning in the early twenties. Barrera became a board member of the Latium Artists' Union in 1932. Through the twenties he occupied administrative positions in the Roman Società Amatori e Cultori di Belle Arti, and helped organize the 1927 Fine Arts show, the 1927-8 Mostra d'Arte Marinara, and the first, second, and third Union shows (1929 - 1931), all at the Palazzo delle Esposizioni in Rome. His works are found in the Museum of Modern Art in Rome and at the Museo Civico in Turin.

Bibl. Ref. Chi é? (1940)

Amerigo Bartoli (Terni 1890 - Rome 1971)

A painter and a caricaturist, Amerigo Bartoli Natinguerra studied under the painter Giulio Sartorio at the Academy of Fine Arts in Rome. His "Gruppo di Donne guarda un'adolescente nuda" (1913c.), a rare example of his early work, still shows the influence of Sartorio. Bartoli soon developed a distinctive manner of treating subjects of every-day life. In 1921 he travelled to Dresden, Munich, and Berlin, where he likely saw work by Grosz and Dix. By the mid-twenties, his satirical drawings were regularly featured in Maccari's Il Selvaggio. In 1930 his "Gli amici del Caffé" took first prize for painting at the Venice Biennale. In 1931 the Rome Quadriennale devoted a room to his works, which included "Circo Equestre" (1931), bought by the city of Rome. Following his work for the EFR Bartoli contributed to an architectural project with Luigi Brunai, the Monument to the Sailor in Brindisi, built in 1933. Throughout his career, Bartoli's main activity remained painting and caricature, the latter epitomizing the spirit of Strapaese. In 1942 he was awarded first prize at the Exhibition of Satirical Drawing in Madrid.

Bibl. Ref. G. Visentini, Bartoli (Rome 1968); C.E. Oppo, "Amerigo Bartoli," in La Tribuna (26 May 1930); C. Sofia, "Dichiarazioni del pittore Bartoli," in Quadrivio (13 August 1933); A.E. De la Ville, Amerigo Bartoli (Rome 1965); Pasqualina Spadini, "Amerigo Bartoli Natinguerra," in Secessione Romana 1913-1916 (catalogue of exhibition held in Rome in 1987).

Arnaldo Carpanetti (Ancona 1898 - Milan 1969)

Carpanetti began his studies at the Academy of Fine Arts in Manaus, Brazil. Sometime around 1910 he won a scholarship to study at the Brera Academy in Milan. In March 1919 he was one of the few painters, along with Funi (see below), to take part in the San Sepolcro founding of the fasci di combattimento. Carpanetti was known especially for his somber and rigidly realistic paintings on political themes, which show the influence of Sironi. In 1926 his "Bacco Imperans" won a gold medal from the Ministry of Public Instruction. Two years later, his "Ratto delle Sabine" won the Principe Umberto Prize (Sironi was on the jury). Along with Sironi, Funi, and Pratelli, Carpanetti also took part in the campaign against Farinacci. In 1932, his first major mural painting, "Il miracolo della mula" (24x4 meters) won first prize at the Mostra d'Arte Sacra in Padua. That same year Carpanetti's panel entitled "Commercio" at the Paris International Exhibition won a gold medal. The EFR set Carpanetti on a career as a muralist. In 1938 he worked with Sironi on the Mostra del Dopolavoro in Rome. In 1940 he made a fresco, "Per la sola virtù" (also known as "I due ladri"), for Piacentini's Palace of Justice in Milan. Other murals from the early forties include one (title unknown) for the Casa del Fascio in Milan. After the war, C. all but completely disappeared from public view. In 1953, Orio Vergani presented a group of his paintings on the port workers in Genoa. A recent exhibition of his works was held at the Galleria La Bilancia in Varese (1976).

Bibl. Nino Bertocchi, "I lombardi," in L'Italia letteraria (18 January 1931) p. 4.; Orio Vergani, ed. Io pittore nel porto di Genova (Milan 1953); Arnaldo Carpanetti (Varese 1976), n.a.

Angelo Della Torre (Rome 1903 - ?)

Della Torre studied at the Academy of Fine Arts in Rome and at the Ecole de Beaux Arts in Paris. Little is known about his early work, which seems to have included several murals (location unknown), as well as graphic work. Della Torre also illustrated childrens' books and contributed a cover to the magazine Tre (February 1930). Much of his work after World War II appears to have been done outside Italy. An exhibition of Della Torre's paintings opened in 1967 in Milan, at the "Galleria Sagittario". At least one work of his is held by the Museum of Modern Art in Boston.

Bibl. "Della Torre," Enciplopedia universale della pittura moderna, vol II (Milan 1969); G. Gentile, Angelo Della Torre (Milan 1967); A. Calabi, "I caratteri artistici del Libro di Stato," in Il Risorgimento Grafico (September 1931); Paola Pallottino, "Angelo Della Torre," in Annitrenta, p. 586.

Mario De Renzi (Rome 1897 - Rome 1967)

De Renzi began his studies at the Accademy of Fine Arts in Rome, graduating in 1920. After the war he entered the firm of Alberto Calza-Bini, secretary of the union of fascist architects, where he worked for at least seven years. From 1924 through 1933 he was assistant professor at the Scuola Superiore di Architettura in Rome. In 1927 he became a registered architect and opened his own firm. His first major work was a low-cost housing project in Via Andrea Doria in Rome (1927-29). From 1932 through 1936 he was member of the Commissione Edilizia of Rome. In 1929 he was awarded a prize at the XII International Congress in Budapest for his work on low-cost housing. From 1929 to 1943 he also taught at the Scuola Superiore di Architettura in Naples. His work with Libera on the EFR marked the start of a long and fruitful collaboration, leading to the Post Office at the Aventino in Rome (1933), a joint entry for the Palazzo Littorio Competition (1934), and the Italian Pavilions for the Chicago World Fair (1933) and for the Brussels International Exposition (1935). In 1944 he took up a teaching position at the University of Rome, which he maintained until his death in 1967. Accademico di San Luca since 1946, in the fifties D. also occupied important administrative positions as president of the Ordine degli architetti (1952-4) and of the Commissione Edilizia in Rome (1953-55).

Bibl. Ref. Tancredi Carunchio, De Renzi (Rome 1981); Luisa Mattana, "Mario De Renzi architetto romano nel ventennio fascista," Tesi di Laurea, Istituto Universitario di Storia dell'Architettura, Venice 1982-3.

Gerardo Dottori (Perugia 1884 - Perugia 1977)

One of the best-known painters of the so-called "second futurism," Dottori studied at the Perugia Academy of Fine Arts (1900-5). Following a brief stay in Milan in 1906-7, he made contact with the Florentine avant-garde group "i liberisti" and began contributing to the magazines La difesa dell'arte, Il centauro, and Rivista. Dottori's earliest paintings show divisionist and symbolist influences. In 1911 he met Giacomo Balla in Rome and the next year joined the futurist movement. In 1914 he organized a futurist soirée in Perugia at the Politeama Theatre. At the outbreak of war, D. was sent to fight on the front, where he reportedly spent forty months. On his return to Perugia he founded his own magazine, Griffa, and shortly after opened his first one-man show at the Casa d'Arte Bragaglia in Rome, henceforth exhibiting regularly in futurist exhibitions in Italy and abroad. In 1924, D. became the first futurist to gain admission to the Venice Biennale. In 1929

he appeared as co-signer of the "Manifesto dell'aeropittura" along with Prampolini (see below), Balla, Benedetta, Depero, Fillia, Marinetti, Somenzi, and Tato. In 1926 he settled in Rome, where he lived until 1939; during these years Marinetti was instrumental in helping him obtain a number of public commissions, including a mural for the new airport in Ostia (1930). D. also contributed articles to Il Giornale d'Italia, L'Impero, and Oggi e Domani, and in 1941 wrote a "Manifesto Umbro dell'Aeropittura." In 1939 he won a teaching post at the Perugia Academy of Fine Arts "Pietro Vannucci," which he directed from 1940 to 1947. His works are found in most major Italian galleries of modern art. A retrospective exhibition of his work was held recently in Spoleto (1979).

Bibl. Ref. Guido Ballo, Dottori aeropittore futurista (Rome 1970) with bibliography, and "Gerardo Dottori," in La ricostruzione futurista dell'universo, p. 600.

Achille Funi (Ferrara 1890 - Appiano Gentile 1972)

One of the leading exponents of the "Novecento," F. studied first at the "Dosso Dossi" Civic School of Fine Arts in Ferrara, where his teachers included Giuseppe Ravagnani, Angelo Longanesi-Cattani, and Luigi Legnani. In September 1906, his family moved to Milan, where he entered the Brera Academy and became acquainted with the painters Mario Biazzi, Aldo Carpi, and the architects Piero Portaluppi and Marcello Nizzoli (see below). His first futurist works date around 1912-13. In 1914 he joined the group of "Nuove Tendenze," which included Leonardo Dudreville, Antonio Sant'Elia, Carlo Erba, Mario Chiattoni, Giovanni Possami, Nizzoli, Adriana Bisi Fabbri, and Alma Fidora. Their first and only exhibition took place at the art gallery "Famiglia Artistica" in Milan (1914). Like many others, F. volunteered to fight in the war, joining the Lombard cyclist battalion along with Marinetti, Boccioni, Sironi, and Sant'Elia. F. was an officer in the Bersaglieri and took part in the battle of Dosso. In 1916 he won third prize in a competition called by the "Famiglia artistica" for best war sketch. After the war, he returned to Milan and was present at the 23 March 1919 gathering in Piazza San Sepolcro. In 1920 he signed the Manifesto entitled "Contro tutti i ritorni in pittura," which marked his move away from futurism. In 1922 he joined Sironi, Bucci, Dudreville, Malerba, Marussig, and Oppi in the new group of "Seven painters of the Novecento," headed by Margherita Sarfatti and Lino Pesaro, owner of an important art gallery in Milan. Mussolini presided at the inauguration of the first show in March 1923. In 1930 F. became a member of the Executive Committee of the Novecento, along with Marussig,

Salietti, Sironi, Tosi, and Wildt. He and Marussig also founded an art school in Milan (Scuola d'Arte). Among F's mostly female students were Leonor Fini, Paola Consolo, Alba Bortolotti, and Dora Tremi. During the early thirties, with Sironi and Esodo Pratelli (see below), he took an active part in the anti-Farinacci battle. From 1930 also dates his mural for the IV Triennale (with Angelo Pizzigoni), the first of a long series that occupied him through the thirties and after the war. In 1931 he painted the presbiterium and the apse of the church of San Giorgio in Milan. Following his work for the EFR, he did a cycle of frescoes on athletic games for the V Triennale in Milan (1933), and signed a Manifesto of mural painting (1934), along with Sironi, Carrà, and Campigli. More murals from the early and mid-thirties include "Throned Christ with two angels" in the apse of the Church of Cristo Re in Rome, one for the atrium of the Palace of the RAS in Trieste (1936, title unknown), one for the Banca Nazionale del Lavoro in Rome (1936, title unknown), and his best-known and perhaps most successful essay, "Il mito di Ferrara" for the grand council hall in the municipal building in Ferrara (1934-1937). In 1936 Italo Balbo commissioned murals for the church of Saint Francis and the Palace of Government in Tripoli. The mural for the latter was entitled "The triumphal entry of the Duce in Tripoli on 16 March 1937." While mostly engaged in mural paintings, Funi did not completely give up easel painting during these years. He also was active in administrative tasks as a board member of the Lombard Union. In 1939 he began to teach fresco at the Brera Academy in Milan. New murals from the early forties include "Mosé xon le tavole delle leggi" for Piacentini's new Palace of Justice in Milan (1940c.). In 1944 Funi was named director of the Brera Academy in Milan. The war interrupted further work planned for the Palazzo dei Congressi at the E42 and for the Quilici chapel in Bergamo. After the war he continued to paint murals until his retirement from the Brera Academy in 1961. Henceforth most of his work was done for religious institutions. A recent retrospective exhibition of his work was held in Iseo.

Bibl. Raffaele de Grada, ed. Achille Funi: dal futurismo alla maniera grande, (Iseo 1987), with an updated bibliography; Lucio Scardino, Achille Funi e il "Mito di Ferrara" (Ferrara 1985).

Adalberto Libera (Villa Lagarina 1903 - Rome 1963)

This biographical note focusses on L's activity up to 1932. Born in Austro-Hungarian territory, Libera's father was an officer in the imperial army; his mother, Olimpia Pallavicino, was of aristocratic origin. In 1915 the Libera family fled to Parma, where Adalberto began his studies in architecture at the Istituto Statale d'Arte. Having graduated in 1923 he started but did not complete studies at the Scuola Superiore di Matematica. In 1926 he signed up at the Scuola Superiore di Architettura in Rome, where he met Ridolfi, graduating in 1928. In 1927 he replaced Ubaldo Castagnoli in the Gruppo 7 and exhibited with the group at the III Monza Biennale. During these years, Libera worked also as a graphic artist. He designed a poster advertising a competition called by the OND (1928), one for the "Società Aerea Mediterranea" (1928 c.), and one for the Fine Arts show in Rome (1928). His was also the poster for the first Exhibition of Rational Architecture (1928). As a Gruppo 7 member, L. also exhibited at the Wiessenhof exhibition in Stuttgart. In 1928 he travelled to Germany with two other members of the group, Rava and Pollini, and made contact with Gropius and Mies Van Der Rohe. The following year, with Gaetano Minnucci, he organized the first Exhibition of Rational Architecture in Rome. In 1930 he became secretary of the MIAR (Movimento Italiano per l'architettura Razionale) and took charge of the Italian section at the Exhibition of Modern Art in Budapest, at the request of Alberto Calza Bini, the Union secretary. In 1931, with Gaetano Minnucci, L. organized the second exhibition of rational architecture at the Galleria Bardi in Rome (1931). Mussolini presided at the inauguration ceremony. The show intensified the already latent contrasts between the rationalists, the Union, and Marcello Piacentini. When Libera dissolved the MIAR three years later, the polemic with the Union and Piacentini had long subsided and many of the MIAR members had received important commissions.

Libera's earliest works include the SCAC pavilion for the Milan Trade Fair of 1928, a project for a series of "villini" at Ostia (1932), and the facade and Shrine for the EFR (1932), in collaboration with De Renzi and Valente. Following the success of the EFR, the Libera-De Renzi-Valente group was commissioned to design the Italian pavilion for the Chicago World Fair of 1933, and for the International Bruxelles Exhibition of 1935, both of which were re-elaborations of the EFR facade scheme.

Bibl. Ref. Vieri Quilici, Adalberto Libera: l'architettura come ideale (Rome 1981), with a bibliography; G.C. Argan, Libera (Rome 1975).

Leo (Leopoldo) Longanesi (Bagnacavallo 1905 - Milan 1957)

Journalist, painter, illustrator, and editor, Longanesi was seventeen and an ardent fascist when Mussolini took power in 1922. Like the Duce, L. came from the rural Romagna. His father was a wine maker and his family background was socialist and anti-clerical. In 1910, L. moved to Bologna, where he began but did not complete studies required for a Law degree. After a few early attempts to found a journal of his own, he started contributing articles of satire and drawings to the magazine L'Assalto in Bologna. Around 1922 he came into contact with A.G. Bragaglia's "avant-garde" milieu in Rome, contributing to Bragaglia's satirical journals Cronache di attualità and Index rerum virorumque prohibitorum. L. exhibited his first paintings at the Bologna Fine Arts exhibition of 1923. The friendship and encouragement of Giorgio Morandi were particularly instrumental in his early artistic career. In 1924, he met Mino Maccari and Ardengo Soffici and thus began his long involvement with Strapaese. Longanesi began to contribute cartoons and writings to Il Selvaggio following the Matteotti crisis in 1925. The same year he founded his own monthly journal, L'Italiano, similar to Il Selvaggio both in graphic layout and in content, though somewhat blander and culturally more sophisticated. The magazine's avowed aim was: "to prevent fascism from becoming bourgeois, to sustain its revolutionary aspect, to strike out against the last adversaries of Mussolini, and to invent a fascist style of art and literature" (Montanelli p. 93). The first issue specified the journal's nationalist and anti-modernist program, based on the defence of 'true' and 'popular' values against "the levelling influence of international culture." Heavily subsidized by Mussolini, L'Italiano sought to face up to the threat of Italy's 'colonization' and 'Americanization.' Beneath the journal's satire, one finds Soffici's and Malaparte's exaltation of the counter-reformation and a reassertion of Italian catholic values against Germanic or French influences, as embodied in the work of Corce and D'Annunzio. In 1926, he published Il vademecum del perfetto fascista, followed by Dieci assiomi del Milite ovvero Avvisi ideali, both highly successful manuals for the aspiring fascist. Some of L's slogans were transposed directly into the party's official handbook, Decalogo del milite fascista (Rome). L's writings and mottoes were instrumental in furthering Mussolini's personality cult throughout the thirties. His satire relied on quotation and the use of photography to provide a sarcastic mirror of reality. In his hands the documentary image became a means for implicit social criticism, his favorite motto being "things are what they seem." The typographical style of L'Italiano reflected the journal's

conservative program. The format relied on deliberately old-fashioned and slightly updated Aldini and Bodoni types. L. bragged that he had "rimesso in luce i titoli tipografici a semicerchio, le losanghe bodoniane e le maiuscole con l'ombra dal basso." In 1927 he was named a member of the International Committee for Typographical Art and in 1929 contributed several panels to Muzio and Sironi's Italian Press Pavilion in Barcelona.

Throughout the late twenties and early thirties L'Italiano maintained high cultural standards; the journal's contributors included -- in addition to the Strapaese group (Maccari, Morandi, Rosai, Bartoli, Berto Ricci, and Pellizzi) -- Alberto Savinio, the poet Giuseppe Cardarelli, and Carrà. The magazine also helped to publicize foreign writers (esp. Russian and American), including Kafka and Gogol. This 'cultural turn', -- and specifically L's association with the ex-director of La Ronda, Giuseppe Raimondi -- worried Maccari, who saw the danger of Strapaese's degeneration into a "formuletta letteraria e artistica." In 1929 Arpinati named L. director of the Bologna fascist weekly L'Assalto, which he left two years later for having criticized a local party boss. A few months before, in Milan, Longanesi had also publicly slapped the famous conductor Toscanini, for refusing to play the song "Giovinezza."

In 1931, L. moved to Rome, where his circle included Maccari, Bartoli, Missiroli, Volta, Barilli, and Cardarelli. They would meet at the Aragno Café, and Cardarelli would lecture on Classicism (cf. L's "La compagnia dei classici" Gazzetta del Popolo 15 June 1950 p.3, in which he recalled "...il nostro desiderio di voler sembrare classici). L's interest in cinema, and specifically Soviet cinema, also dates from these years, with his open criticism of the dull propaganda films from the Istituto LUCE. During the late thirties and early forties, L. worked on several films, including "Batticuore" (1938, with Comencini), "Fra Diavolo" (1940), and "Quartieri Alti" (1943, with Mario Soldati).

In September 1936, following the Ethiopian victory, Mussolini finally gave his approval for L to publish a new magazine, Omnibus. This immensely successful journal was conceived, somewhat like Life magazine, as a photographic "catalogue of the world," and boasted the motto "facts not opinions." Its contributors included the young Mario Pannunzio (film criticism), Arrigo Benedetti (literary criticism), Corrado Alvaro, Missiroli, Mario Praz, Savinio, Soldati, and Maccari. In 1934, Omnibus devoted a special issue to ridiculing Nazi racist theories. The journal was suppressed in January 1939.

Longanesi did not take part in the war but worked briefly for the Ministry of Popular Culture, directing the soldier's magazine Fronte. He then escaped from Rome during allied bombing and was well received by the Americans, who put him to work at the Centro Italiano di Propaganda (along with Soldati and Count Sforza). He did anti-fascist satire and took care of

radio programs like "Stella Bianca." He also published two anti-fascist satirical magazines, L'Adolfo and Il Partigiano. Apparently in the summer of 1944 he asked to enter the Communist Party but was refused. After the war, his pamphlets Parliamo dell'elefante (1947) and In piedi e seduti (1948), among others, earned him a reputation as a 'nostalgic.' In 1950 he founded his own, highly successful publishing house, "Longanesi & C." and began publishing the right-wing weekly Il Borghese.

Bibl. Indro Montanelli and Marcello Staglieno, Leo Longanesi (Milan 1985) is a highly sympathetic biography and includes updated bibliographical references.

Mino Maccari (Siena 1898)

A writer, painter, and caricaturist, M. took a degree in law from the University of Siena. His first essays in painting and engraving date from the early twenties. After the war he joined the fascist movement and took part in several punitive expeditions in Tuscany and in the march on Rome. In 1924 he began to contribute articles and political drawings to the magazine Il Selvaggio, founded by the wine-maker Angiolo Bencini right after the Matteotti assassination. Having given up his career in law, Maccari took over the magazine, which shifted emphasis from political to cultural concerns, in tune with the normalizing policies of the regime. Maccari remained at the head of Il Selvaggio until 1943. In 1927 the headquarters of the magazine moved to Florence; new contributors included the painters Ottone Rosai, Ardengo Soffici, Giorgio Morandi, and Achille Lega. During these years, M. combined journalism with painting and caricature. In 1928 he exhibited work at the Venice Biennale and published Il Trastullo di Strapaese, a collection of poems which may be considered Strapaese's manifesto. Heavily subsidized by the regime, Il Selvaggio was the voice of the provincial squadristi. Its elitist populism is reflected in its distinctive graphic style and content: a variety of deliberately old-fashioned type-face, folk references, humorous advertisements, proverbs, and satirical remarks. After 1926, Il Selvaggio's recurrent themes were the Roman treason, anti-americanism, and rural as opposed to cosmopolitan values. In 1927, Il Selvaggio anticipated the rationalists with a journalistic campaign against the the "monumento-mania" of Piacentini. Later on, it ridiculed the rationalists with an amusing series entitled "razionalismo involontario" and "cemento disarmato" (disarmed cement), which drew bitter replies from Persico and Bardi. Maccari's caricature owes something to Grosz in its grotesque

depiction of its subjects. In painting, M. moved from an orthodox post-impressionist manner (Cf. "Natura Morta" of 1922 at the Museum of Modern Art in Florence) to a more personal and expressionistic mode. Maccari's friendship with Longanesi (see above) led to the founding of the magazine L'Italiano in 1926 and to the joint yearly publications Almanacchi di Strapaese of 1928 and 1929. In 1931, he served briefly as director of the Turin daily La Stampa and in 1932 began directing Il Popolo di Roma, the Roman edition of Il Popolo d'Italia. Through the thirties and early forties, Maccari contributed drawings and engravings to L'Italiano, Quadrivio, Il Frontespizio, Primato, and other cultural and political journals. By the early forties, he became bitterly disillusioned with fascism, as evident from the series of caricatures of Mussolini he did in 1943, by which time, however, the Duce was probably the most hated man in Italy. After the war, he continued to work as a painter and caricaturist. The Venice Biennale awarded him a prize for lithographs and linocuts in 1948. He also received the Premio Feltrinelli for painting in 1962. Sometime after the war Maccari joined the Italian Communist Party. An exhibition of his work was held in New York in 1964; Ben Shahn wrote the introduction. Maccari presently resides in Rome, and is still active primarily as a painter. In an interview with this writer, he called the EFR a "buffonata che finisce con Cicciolina." Exhibits of his work have been mounted recently in Siena (1977) and in Florence (1981).

Bibl. Ref. F. Meloni, Mino Maccari: catalogo ragionato delle incisioni (Milan 1979); Mino Maccari (catalogue of exhibition held in Siena in 1977) with bibliography; Paolo Cesarini, Italiani cacciate il tiranno ovvero Maccari e dintorni (Milan 1978); Carlo Ludovico Ragghianti, Il Selvaggio di Mino Maccari (Venice 1955); A. Andreoli, "Miti di strapaese," in La Metafisica: gli Anni Venti (Bologna 1980).

Italo Mancini (Pretella Liri 1897 - Rome 1971)

After graduating from the Scuola Superiore di Architettura in Rome, Mancini entered the firm of Cesare Bazzani. In 1926 Mancini and Morbiducci (see below) won a competition for a public monument in Benevento, which is still standing. Two years later he won two other competitions, one for the Palazzo Littorio in Benevento and another for the Palazzo del Governatorato in Rome. Neither project was realized. His only known built works are a stock market building in Padua (1927-8) and several "villini" commissioned by the INCIS in Rome (1933). In 1939-41 he restored the Governatorato building in Forlì (murals by the painter Ulivucci).

Bibl. Ref. There is no study of Mancini's work. This note was compiled from a discussion with the architect's nephew, Daniele Mancini.

Giannino Marchig (Trieste 1897 - ?)

Marchig moved to Florence at the outbreak of World War I. Trained "in Florence and in various foreign cities" (Chi é? 1940), in 1920 his "Triptic" won the Stilbert prize and a medal from the Ministry of Public Instruction (Turin 1925). Marchig exhibited work at the 1922 Primaveraile exhibition in Florence and from then on in most national shows including the 1926 Novecento exhibition and the Venice Biennale. By 1932 he was secretary of the Inter-regional commission of the Union of Fascist Artists and was responsible for organizing the first "Inter-regional Exhibition of the Artists' Unions" in Florence, along with the sculptors Romano Romanelli and Antonio Maraini, the Union's general secretary. In 1931 he won a prize at the Mostra d'arte sacra in Padua; other prizes include one at the Mostra d'arte sacra in Rome (1934), and one at the "Concorso della Regina" (1935). An exhibition of Marchig's work was recently held in Trieste (1980).

Bibl. Ref. P. Scarpa, "Giannino Marchig," Il Meridiano, 20 June 1924; C. "Artisti tiestini: Giannino Marchig," in Rivista Mensile della città di Trieste (Trieste, January 1929); A. Berlam, "Giannino Marchig," La Panarie (Udine, July-August 1935); G. Montenero, Giannino Marchig, (catalogue of the exhibition held in Trieste in 1980).

Marino Marini (Pistoia 1901 - Pistoia 1982)

A leading figure in twentieth-century European sculpture, Marini was born into a banking family in Pistoia. This biographical note covers the first years of his artistic life up to 1932 -- a period which has received little critical attention. Marini's career began, or so the story goes, when at the age of fourteen he met Rodin in Florence; two years later he entered the Academy of Fine Arts in Florence, studying painting with Galileo Chini and sculpture with Domenico Trentacoste. Upon graduation, he spent several years in solitary activity and travel. The first recorded exhibition of his work was in a group show at Livorno's Bottega D'Arte in August 1923, where he had five oil paintings done presumably while still a student at the Academy. At this time he began to

visit Paris, where he met other Italian artists, including De Pisis and De Chirico, as well as Picasso, Matisse, Braque, Despiau, Bourdelle, and Laurens. In 1928, Marini produced his first important work of sculpture, the bronze bust "Il Cieco." This was followed by the terracotta busts "Il Popolo" and "La Borghese" (1928), both inspired by Etruscan funerary art of the sort he might have seen in the Museum of Archeology in Florence (cf. also Eugène Guillaume's "Cénotaphe des Graques" of 1855c). The same year he moved to Milan to take up Arturo Martini's position at the head of the Scuola d'Arte in Monza. Martini's support was instrumental in Marini's early success. In 1929 he was awarded "Diplome d'Honneur" at the International Barcelona Exhibition; in 1930 he contributed work to the Galleria decoratori at the Monza Triennale, organized by Sironi, Ponti, and Alpago-Novello. His first major recognition came in 1931 at the Rome Quadriennale, where his sculpture "Frammento" won second prize for sculpture (ex-equo with Quirino Ruggeri). Although not invited to the Novecento exhibition of 1926, Marini's sculpture figured prominently in all subsequent national and foreign shows, including those held in Paris and Nice (1929), and in Stockholm (1934). In early 1932, the Venice Biennale called a competition for a work of painting or sculpture celebrating the fascist decennial; Marini was one of the 146 others participants. The work, not listed in any of his biographies, was entitled "La Vittoria del Fascismo." The jury, composed of Arturo Dazzi, Edoardo Rubino, Arturo Tosi, Italo Brass, and Felice Carena, judged all the works unworthy of any prize. In November 1932, a few days after the opening of the EFR, a one-man show of Marini's sculpture opened at the Galleria Sabatello in Rome.

Bibl: Renato Fondi, "Marino Marini incisore e scultore" in Rassegna grafica, n. 20-21, 1927. C.E. Oppo, "Del pericolo dello chic," La Tribuna 25 June 1932; C.E. Oppo, "Sculture e pitture di Marino Marini" in La Tribuna 16 November 1932; P. Fierens, Marino Marini (Paris-Milan 1936); L. Vitali, Marino Marini (Milan 1937); F. De Pisis, Marino Marini (Milan 1941); U. Apollonio Marino Marini (Milan 1953); C. Caradante, M. Marini, catalogue of the show held at Palazzo Venezia in 1966. On the 1932 Biennale competition, see Le Arti Plastiche, 16 January 1932, p.2. On Marini's early paintings, see Franco Russoli, Marino Marini: pitture e disegni (Milan 1963). General reference books include Mario De Micheli, Marino Marini (Florence 1983), with an updated bibliography, and Herbert Read and Patrick Waldberg, Marino Marini: l'opera completa (Milan 1970). A Marini museum is due to open soon in Florence.

Publio Morbiducci (Rome 1889 - Rome 1963)

The son of a blacksmith, Morbiducci began his studies in 1906 at the Istituto di Belle Arti and the Museo Artistico e Industriale in Rome. In 1912 he won a three-year scholarship to study at the Scuola della Medaglia at the mint in Rome. From 1915 to 1923 he worked with the sculptor Angelo Zanelli, whom he helped to execute the frieze at the Altare della Patria. Morbiducci's first work was for the mint, designing coins and various medals. In 1924 he won a competition for a group of fountains for the city of Rome. One of his designs was realized and is still standing in Piazza del Viminale. From 1926 dates Morbiducci's first commission to design a public monument in Benevento with the architect Italo Mancini. Throughout his monumentalist phase, which spanned some fifteen years, Morbiducci remained fundamentally an artisan. The Benevento monument was followed by the Monument to the Sailor (1929) in the Rome Cemetery, considered to be among his best works, and by the Monument to the Bersagliere (1931) facing Porta Pia. According to Morbiducci's daughter Annamaria, this last project was hand-picked by Mussolini against Margherita Sarfatti's judgment. During these years Morbiducci also worked on several temporary installations; he and Mancini designed a portal with frieze for the Belle Arti exhibition mounted at the Palazzo delle Esposizioni in Rome (1928). Other works from this period are the two bronze doors for Piacentini's Casa Madre dei Mutilati in Rome (1928), and a public fountain in Piazza della Cancelleria in Rome (1930). During the late thirties and early forties, Morbiducci continued to produce large-scale sculptures, including a statue for the "Stadio dei Marmi" in Rome (1938) and two equestrian groups for the Palazzo della Civiltà at the EUR (1942). For the EUR, Morbiducci also produced the large marble relief at the Palazzo degli Uffici (1940). He was also a medalist and an illustrator, and contributed many xylographs for the magazine L'Eroica. After the Second World War, he returned to designing medals and other small objects. In 1950 he was awarded the Lindsey Morris Memorial Prize for medals.

Bibl. Ref. Ugo Ortona, "Publio Morbiducci," in Le arti decorative, November 1924; AAVV, "L'Eroica" e la xilografia (catalogue of the exhibition held in Milan in 1981) p. 73 with bibliography; "L'Eroica". Una rivista del Novecento (catalogue of the exhibition held in Lugano in 1984).

Marcello Nizzoli (Borletto 1895 - Nervi 1969)

A pioneer of Italian industrial design, Nizzoli studied art and architecture at the Academy of Parma, graduating in 1913. He began his career as a painter and 'arts and crafts' designer. A series of tapestries made by his sister to his designs were exhibited at the "Nuove Tendenze" show at the "Famiglia artistica" in Milan in 1914. Nizzoli's early work drew from a wide range of sources, including futurism, metafisica, and Viennese Secession; elements from the latter were evident in the tapestry exhibited at the Galleria Vinciana in Milan (1922). His poster for the Monza Triennale (1923) reveals influences of the neo-archaic style of Sironi. Throughout the twenties, Nizzoli designed fabrics and several exhibition stands for the Piatti silk factory, including one for the 1925 Paris Exhibition of Decorative Arts. His were also the Campari posters (1924c), and the 1927 and 1930 posters for the Monza Triennali. In 1928-9 Nizzoli helped Muzio and Sironi on the Italian Press Pavilions in Cologne and Barcelona. Beginning in the late twenties, through his friendship with Persico and Baldessari, Nizzoli also became involved in a number of architectural projects. In 1929 he helped Baldessari design the stage sets for the play "Alcestis" at the Licinium theatre in Erba. He also contributed a sculpture for the "Bar Craja" in Milan (1931). His finest work from this period was the Parker shop in Milan, designed in collaboration with Persico (1934). The EFR marked the start of a prolific career in exhibition design. In 1934 he and Persico designed the famous "Galleria delle Medaglie d'oro" for the Aeronautics Exhibition in Milan. This was followed by the "Salone d'Onore" at the Agricultural Exhibition in Bologna (1935), the "Salone d'Onore" at the VI Triennale in 1936 (with Palanti, Fontana, and Persico), by a pavilion for the Mineral Exhibition in Rome (1938), and by several other commercial stands for trade fairs (Milan 1935, 1936, 1938, 1940; Padua 1937; Smirne 1939; and Naples 1940). In 1935-6 he designed the un-executed photomontage decorations for Terragni's Casa del Fascio in Como. Nizzoli also took part in Terragni's entries for the Palazzo Littorio competitions of 1934 and 1937. In 1940 he appeared as co-signer of the "Manifesto dei primordiali" along with Terragni, Giliberti, Lingeri, Cattaneo, Badioli, Licini, Munari, Radice, Rho, and Soldati. His work for the Olivetti company -- begun with Persico in 1931 -- led to his first works in the field of industrial design. In 1947 his Divisumma 14 hand calculator was launched, followed by the Lexicon 80 typewriter (1948) and many other models through the fifties and sixties, which earned him international acclaim. In the middle and late fifties, Nizzoli also undertook an interesting architectural experiment with the engineer G.M. Oliveri, the design of a model residential village for Olivetti employees in Ivrea (1953-56). Nizzoli

was awarded a laurea "honoris causa" by the Milan Polytechnic in 1966.

Bibl. Carlo Carrà, "Marcello Nizzoli," Poligono (March 1930); Germano Celant, Marcello Nizzoli (Rome 1968) with bibliography; Zeno Birolli, "Marcello Nizzoli," in Nuove Tendenze (catalogue of exhibition held in Milan in 1980); Design Process Olivetti, (catalogue of exhibition held in Toronto in 1981).

Enrico Paulucci (Genoa 1901)

Paulucci moved to Turin in 1911, where he took a degree in law and economics. He was briefly associated with the Turin group of futurist artists, which included Fillia. In the mid-twenties he met up with Casorati, one of the dominant personalities in Turin at the time. In 1928 he went to Paris where he resided for something less than a year. By 1929 he was back in Turin, where he founded the group "Sei pittori" along with his friends Gigi Chessa, Nicola Galante, Carlo Levi, Francesco Menzio, and Boswell. The group was championed by Persico and the art critic Lionello Venturi, signer of the anti-fascist Manifesto of 1925 and one of the eleven or so who refused to swear allegiance to the regime in 1931. Through Persico, Paulucci contributed at least two articles for the architecture magazine La Casa Bella. His paintings from this period show his interest in the work of Matisse and Dufy. The first joint exhibition of the "Sei Pittori" took place in 1929. Beyond the personal differences between its members, the group as a whole was perceived as being "un Italian" and too much under the influence of France, which set them apart from the Novecento (this opposition, as well as the anti-fascist credentials of some of the group's members, is now questioned by certain critics). In 1930 and 1931, the "Sei di Torino" also staged shows in Paris, London, and Rome. Henceforth Paulucci took part in most major national exhibitions. In the early thirties, Paulucci and Casorati founded "lo studio Casorati-Paulucci," (later the name was changed to "La Zecca") which also served as an art gallery. In 1931, Paulucci and the painter Carlo Levi (soon to be deported to the island of Lipari as an anti-fascist) designed the film settings for Gennaro Righetti's "Patatrac," which Persico hailed as "the first example of a modern style" in interior design. Paulucci's work for the Exhibition of the Fascist Revolution is not mentioned in any of the biographies consulted. In 1939, Paulucci took up a teaching position at the Accademia Albertina in Turin; he is currently director of the Albertina since 1955. A special show of his work was staged for him at the 1956 Venice Biennale.

Bibl. Ref. Alberto Rossi, Enrico Paulucci pittore, Genoa (no date); G. C. Argan, ed. Enrico Paulucci (Turin), with bibliography; E. Paulucci et al., I Sei di Torino (Turin 1965); E. Persico, "I Sei di Torino," in Tutte le opere, pp. 359-371.

Enrico Prampolini (Modena 1894 - Rome 1962)

A key figure of the so-called second generation futurism, painter, stage designer, and architect, Prampolini was born in Modena in 1894. He began his studies at the Scuola Tecnica in Turin. This note covers his career up to 1932. In 1912 he entered the Accademy of Fine Arts in Rome, where he studied under Duilio Cambellotti. Prampolini soon interrupted his studies, finding the school's curriculum too constraining. In January 1914 he published a manifesto of futurist architecture in the Piccolo Giornale d'Italia, and took part in the "Esposizione Libera Futurista Internazionale" at the Sprovieri Gallery in Rome. Other manifestoes from these years include "Costruzioni assolute di Motorumore," "Scenografia Futurista," "Scultura dei Colori," and "Totale." In 1916 he met Tristan Tzara and took part in the International Dada Exhibition in Zurich. Around the same time he began working for A. G. Bragaglia. Prampolini designed the settings for Bragaglia's film "Perfido Incanto," and for the films "Thais," "Occhi consacrati," and "La Principessa Olga." Sometime in the teens he also founded a magazine entitled "Avanscoperta," which he directed with Luciano Folgore. Very active in Rome during the mid teens, Prampolini also established connections with Cocteau, Bakst, and Picasso on their visits to the city. In 1917 he began publishing the magazine "Noi," with B. Sanminiatielli. The following year he and the art critic Mario Rocchi founded an association called "Casa d'arte italiana," intended to publicize avant-garde art through exhibitions, conferences, and publications. Archipenko, Aragon, Cocteau, Dermée, Gleizes, Leger, Picabia, Reverdy, Stravinsky, and Walden joined the association. One of the first initiatives of the association was to open an exhibition of the Novembergruppe in 1920. In 1921 Prampolini travelled to Prague, where he organized the First Exhibition of Italian avant-garde art and designed the settings for several futurist performances. In 1922 the show moved to Berlin, where Prampolini came into contact with the group of "Der Sturm" writing at least one article for the magazine. By this time, Prampolini was one of the most active Italian artists on the international scene: in May 1922 he took part at the "International congress of avant-garde artists" in Dusseldorf, where he is supposed to have met Richter, van Doesburg, Eggelin, El-Lissitzky, and Ehrenburg. Sometime in the early twenties he visited the Bauhaus and

edited the Italian section of the Bauhaus Bucher: Neue Europäische Graphik (sic)(date?). In 1922 he exhibited his work at the exhibition of the Novembergruppe in Berlin. Prampolini continued to work also as a stage-designer: in 1923 he designed the settings for Marinetti's play, "Il tamburo di fuoco" in Prague and organized a ballet performance entitled "La rinascita dello spirito." Prampolini's dynamic stage sets used mobile elements and rotating platforms. He and Marinetti were the official representatives of Italy at the International Society of Modern Art, founded by Archipenko. Prampolini was also the Italian representative at the Lega Internazionale "Les Autres," founded by van Doesburg. In 1925 his work at the International Exhibition of Decorative arts in Paris won him a "Grand Prix d'Art Theatral" and three silver medals for "decoration," "architecture," and "street art." This success prompted him to move to Paris, where he lived for about twelve years. In 1927 he became "co-director" (along with about fifty others) of the magazine "L'Esprit Nouveau." In 1930 he joined the group "Cercle et Carré."

Bibl. Ref. Ezio Godoli, Guide all'architettura moderna: il Futurismo, Bari 1983; Filiberto Menna, Prampolini (Rome 1967) is the best account of his painting, with bibliography; Continuità dell'avanguardia in Italia: Enrico Prampolini (1894-1956), catalogue of the exhibition at the Galleria Civica in Modena (1978).

Esodo Pratelli (Lugo 1892 - Rome ?)

A cousin of the futurist musician Balilla Pratella, Esodo was born in Lugo (Emilia Romagna) in 1892. He spent two years in Paris (1912-14), where his friend Boccioni presented an exhibition of his work. In Paris, Pratelli frequented a circle of avant-garde artists which included Severini, Juan Gris, Robert Delaunay, Albert Gleizes, and Marinetti. None of Pratelli's early futurist works appear to have survived. After the first World War, he settled in Milan, where he directed the Scuola Superiore d'Arte applicata all'Industria, an applied arts school at the Sforza Castle. The school's curriculum included carpentry, stage design, and ceramics, in addition to painting and sculpture. P. was also member of the directing committee for the Poldi-Pezzoli Museum, and was known for his erudition. Sometime in the late twenties, he became secretary general of the Union of Fascist Artists for the region of Lombardy. In this position, he worked with Sironi on the Union's art shows. By 1920, his paintings were shown in most national and international exhibitions, including the Venice Biennale, the Brera Exhibitions, the 1926 Novecento exhibition, and the Roman Quadriennale. During the early thirties, P.

joined Funi and Sironi in the press campaign against Farinacci (see Funi). By 1932 he was also director of the Academy of Fine Arts in Rome. In 1934, together with Luigi Freddi, he conceived a plan to institute a center for cinematography, the so-called Direzione Generale per la Cinematografia. Thus began a long career as film director and critic. His two most successful films were Scandalo per bene and A che servono questi quattrini? In 1946 he published a book on costume design, Il Costume (Rome 1946). Two exhibitions of his work were held recently, one in his native Lugo (1977?) and another at the Galleria d'Arte, Palazzo Vecchio, Firenze (1979).

Bibl. Chi é? (1934); Franco Solmi, "Esodo Pratelli" (brochure from 1979 Florence exhibition); Tommaso Paloscia, "L'attuale inattualità di Pratelli," in La Nazione, 7/1/1979. On Pratelli's film activities, see Luigi Freddi, Il Cinema, cit., pp. 91 ff., 406 passim., and Francesco Savio, Cinecittà anni trenta (Rome 1979).

Domenico Rambelli (Pieve del Monte 1886 - Faenza 1972)

Born in 1886 in Pieve del Monte near the town of Faenza, Rambelli was also of humble origins. He began working as a young boy in the shop of an ebanist, where he learned the art of carving wood. He then entered the Scuola di arti e mestieri in Faenza, working under the direction of the macchiaiolo painter Antonio Berti. In Faenza, Rambelli met up with Domenico Beccarini, whose entourage included other fledgling artists like Ercole Drei, Giovanni Guerrini, Riccardo Gatti and others. From these years may date also his personal friendship with Mussolini. Sometime around 1900 he moved to Florence and began taking courses at the Scuola libera del nudo. In 1905 his "Uomo Malato" and "L'incurabile" were exhibited in the Roman show of the "Amatori e Cultori". By this time Rambelli was already a well-known portraitist; his bust of "Antonio Berti" was shown at the 1907 Venice Biennale. In late 1909 or early 1910, he made his first trip to Paris, where he tried to enter the workshop of Bourdelle. Although the French sculptor was apparently favorably impressed with his work, Rambelli was persuaded to return to Italy, where he took up a teaching position in the Scuola di Ceramica in Faenza. Like many other artists, Rambelli went to war as a volunteer; he was seriously wounded in battle. On his return he settled in Faenza and began a long and fruitful career as designer of monuments. His best known work, the Monument in Viareggio (1927) ranks among the best produced at the time (cf. Carrà's judgement: "fra i più belli eretti in Italia alla gloria dei caduti"). This was followed by the Monument of Brisighella (1928), also known as

"The sleeping soldier," and by the Monument to Francesco Baracca in Lugo (1931-6), whose completion took approximately five years and was often changed under Mussolini's instructions. His three reliefs for the Exhibition of the Fascist Revolution were followed by a tomb sculpture for his friend the painter Lorenzo Viani (1937), and by the relief portrait of Arnaldo Mussolini (1933c.). In 1939, Rambelli was awarded first prize for sculpture at the III Roman Quadriennale. During the early forties, he continued to make portraits, including the marble busts of Bruno Mussolini (1942), and of Marshall Giardino (1940) at the Casa Madre dei Mutilati in Rome. The post-war years marked a period of inactivity and personal crisis, culminating in his conversion to Catholicism. Most of his post-war works involved religious themes: in 1951 he decorated one of the chapels for the new Basilica in memory of Pius XII in Rome; from the same year dates his sculpture "San Francesco d'Assisi" for the Church of Sant'Eugenio in Rome. His last works include the monument to Balilla Pratella in the cemetery of Lugo (1955), and two monuments for Faenza, one commemorating the journalist Giuseppe Donati, the other (unfinished) the philosopher Alfredo Oriani. In 1959 Rambelli became a member of the Accademia Nazionale di San Luca. He died in Faenza 1 September 1972. Much archival material is preserved at the Biblioteca Comunale di Faenza, and at the "Società Torricelliana Faentina" in Faenza.

Bibl. Polidori, "Lo scultore Domenico Rambelli," in Emporium, november 1933, pp. 267-281. Raffaele De Grada, Rambelli (Rome 1982); Orsola Ghetti Baldi, Domenico Rambelli (Faenza 1980) with full biography and bibliography; Mario Quesada, ed. Domenico Rambelli (catalogue of exhibition at the Virgilio Gallery in Rome, 1987).

Antonio Giuseppe Santagata (Genoa 1888 - ?)

Born in Genoa in 1888, Santagata was also of humble origins. He began taking night-courses at the Accademia Liguistica di Belle Arti in Genoa. Among his teachers was the painter Tullio Quirinzi (1858 - 1918), known for his murals on religious subjects. Santagata's earliest documented work, La Via (1911) reflects influences from the symbolist and divisionist schools. In 1915, he volunteered to war and was wounded. His drawings of the war period started him on a long career devoted largely to military subjects. After the war, he won a four-year pension at the Accademia Liguistica di Belle Arti "Duchessa di Galliera" in Rome, where he stayed from 1921 to 1925. His first essays in mural painting were a series of frescoes for the Casa Madre dei Mutilati in Rome (1928-32), designed by Marcello Piacentini. For this building Santagata also made a sculpture of the war hero Delcroix (1932?). By this time, Santagata had also begun

working on stained glass decoration, medals and reliefs, and illustration. He illustrated Dalcroix's Sette Santi senza candele (Florence 1925), G.M. Cominetti's Corti di Guerra (1917), and Paola Maria Arcari's In Divine Parvenze (Milan 1927). In 1930, his bust of the war hero Giuseppe Garrone won first prize at the Concorso della Regina. Santagata also contributed works for the Italian Pavilion at the 1925 Paris International Exhibition (silver medal) and for the 1935 Bruxelles Pavilion (gold medal). As a painter, Santagata's work was regularly exhibited at the Union shows in Genoa from 1924 onwards; he took part in the first and second Novecento exhibitions, and in all the Quadriennale shows. Around the late twenties, he also exhibited abroad, notably in Barcelona (1929 International exhibition), Athens (1931), and in Baltimore (1931). In 1942, he took part in a competition called by the Venice Biennale for works on the war. After the war, Santagata disappeared from public view. In 1983, at the age of 95, he published a book, Pittura di Idee.

Bibl. ref. Giorgio Nicodemi, Antonio Giovanni Santagata (Milan 1964), with a bibliography on the artist.

Mario Sironi (Sassari 1885 - Milan 1961)

Born in Sassari (Sardinia) in 1885, Mario Sironi was a leading exponent of the Italian Novecento. This biographic note covers his career up to 1932. Sironi's father, Enrico, was an architect and engineer. In 1887 the Sironi family settled in Rome, where Mario attended the Technical Institute of San Pietro in Vincoli, graduating in 1902. He began his college-level studies at the Engineering Faculty in Rome. He soon interrupted his studies to devote himself to painting, frequenting the studio of the futurist Giacomo Balla. In 1905 he moved to Milan, where he met Boccioni. From around this time date his first political illustrations for the Socialist weekly L'Avanti della Domenica. His painting from this period is mostly in the divisionist manner. Sometime around 1908-9 he travelled to Paris, then to Germany with Boccioni, where he was deeply impressed with the work of the German Expressionists. Sironi became an official member of the futurist group in 1914, and took an active part in the futurists' interventionist campaign, contributing covers and cartoons to the Roman serials Noi e il mondo, Gli Avvenimenti, and the Milanese weekly Le Industrie italiane illustrate. On the whole, however, Sironi was never comfortable with the Futurist decomposition of form, and his allegiance to the movement was likely out of common political, rather than artistic, views. Like many other artists, Sironi signed up as a volunteer in the Lombard Cyclist Bataillon. His direct involvement with Fascism dates from August 1921 when he began to work as a political caricaturist

for Mussolini's Il Popolo d'Italia. By this time his pictorial syntax had evolved towards the more monumental expression of his famous "Periferie urbane." In 1922 Sironi, Funi, Bucci, Dudreville, Malerba, Marussig, and Oppi, banded together into the group of "seven painters of the Novecento." Mussolini was present at the inauguration of their first group exhibition at the Galleria Pesaro in Milan (1923). Throughout the twenties, Sironi continued to work as a painter and a political illustrator. His work figured prominently in all the Novecento shows organized in Italy and abroad. During this decade, also, his political artistry reached its most creative and persuasive form in his illustrations for the La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia. By 1926 he had evolved a political iconography which remained relatively unaltered until 1935. In 1927 Sironi took up a position as a directing member of the Union of Fascist Artists of Lombardy, at the same time helping to organize and design the Monza Triennale shows of 1927 and 1930. For the latter Sironi and the architect Giovanni Muzio designed the entrance hall and the section devoted to the Graphic Arts. In 1928 and 1929, Muzio and Sironi also designed the Italian Press Pavilions for the 'Pressa' Exhibition in Cologne and for the International Barcelona Exhibition. Beginning around 1931, he gave up easel painting altogether to devote himself almost exclusively to large-scale public art works. His ideas on the subject are most clearly expressed in his "Manifesto of mural painting" of 1934. Sironi's earliest large-scale paintings intended for specific architectural settings include "Il Lavoro," for Piacentini's and Vaccaro's Ministry of Corporations, and two paintings entitled "L'Agricoltura" and "L'Architettura," for Angelo Mazzoni's central post office in Bergamo (1932).

Bibl. Ref. Sironi 1885-1961, (catalogue of the exhibition held in Milan in 1985), contains an updated bibliography and biography; Mario Sironi opere 1902-1960, (catalogue of the exhibition held in Sassari in 1985); Ettore Camesasca, ed., Mario Sironi: scritti editi e inediti (November 1980); Emily Braun, "Illustrations of Propaganda: The Political Drawings of Mario Sironi," in The Journal of Decorative and Propaganda Arts (Winter 1987), pp. 84-107.

Giuseppe Terragni (Meda 1904 - Como 1943)

Giuseppe Terragni was born in Meda, near Milan, in 1904. This biographical note focusses on the period up to 1932. Terragni's father owned and operated a construction firm. At an early age, Giuseppe moved to Como for elementary and technical schooling, entering the Technical Institute in 1917. Upon graduation he signed up at the Milan Politecnico, graduating in 1926. At the

time, the Politecnico was still under the influence of Camillo Boito and Gaetano Morelli (Griffini and Pizzigoni may have been among Terragni's teachers). Boito's medievalist ideas surface in Terragni's first documented project for the Villa G. Saibene in Como (1925-26), done while still a student. In 1926, with his friends Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Castagnoli, Gino Pollini, and Carlo Enrico Rava, Terragni formed the first official organization of Italian rationalist architecture, the "Gruppo 7." Libera (see below) entered the group shortly after, replacing Castagnoli. The "Gruppo 7" articles appeared in La Rassegna Italiana between december 1926 and May 1927. In 1926 T. and Pietro Lingeri's entry in the national competition for a War Monument in Como was awarded first prize, but the project was never built. The medievalizing neo-archaism of the design shows affinities with "Valori Plastici". Terragni's first built project was to remodel the facade of the Hotel Suisse in Como (1927); this controversial project combined mannerist devices such as the torus used as a footing, with other references including futurist graphics in the glass and steel marquis. This was followed by a second War Monument in Como (1926-1932), equally revealing of Terragni's novecento and metafisica sympaties, and by the famous "Novocomum" apartment block (1927-29), among the first "modern" buildings to be built in Italy. Meanwhile, the First Exhibition of Rational Architecture (1928) opened at the Palazzo delle Esposizioni in Rome. It included Terragni's models for a Gas Factory and Foundry (1927), both employing a relatively purist vocabulary with references to Le Corbusier, Mendelsohn, and Russian constructivism. Terragni's first proposals for a Casa del Fascio in Como date from 1928. Two design proposals were rejected by the federal secretary of the fascist party, Ernesto Carugo. From the late twenties and early thirties date also some of Terragni's most interesting works of interior design, including a parlor shop (1929) and the so-called "Vitrum" store (1930), both in Como, as well as the Ortelli tomb (1930). Terragni's first work in the field of exhibition design was the "Sartoria Moderna" (modern taylor's shop) at the 1930 Monza Triennale. In December 1932, shortly after the opening of the Exhibition of the Fascist Revolution, the federal secretary of Como approved Terragni's designs for the Casa del Fascio.

Bibl. Ref. Rassegna n.11 provides complete bibliographic references updated to 1981. Recent publications on Terragni include Alberto Cuomo, Terragni ultimo (Naples 1987); Ada Francesca Marciandò, Giuseppe Terragni opera completa 1925-1943 (Rome 1987); Paolo Thea, "Lo spazio interiore di Giuseppe Terragni," in Rassegna n. 31 (September 1987), pp. 34-49.

Antonio Valente (Sora 1894 - Rome 1975)

Antonio Valente was born in Sora (Frosinone) in 1894. He studied architecture in the Engineering School of Rome. After the War, he spent several years in Paris, London, and Berlin, working for Gordon Craig, Lev Bakst, Fermin Gémier, and Jacques Copeau, among others. For Copeau, Valente designed stage sets for several avant-garde sketches by Antonio Aniante. He returned to Italy in 1923 and began frequenting the avant-garde milieu around Anton Giulio Bragaglia's "Teatro degli Indipendenti" in Rome. Valente designed several stage-sets for Bragaglia and for other theatrical companies passing through Rome, including Titiana Pavlova (1923). In 1926, his designs were exhibited at the International Theatre Exhibition in New York, organized by Friederich Kiesler and Jane Heap (Adolf Loos wrote the introduction to the catalogue). Valente was also a painter. In 1923, he exhibited a group of watercolors at Bragaglia's gallery in Rome, partly inspired by rayism of Larionoff. Valente's technical knowledge of stage design and lighting techniques was much appreciated at the time. He applied his expertise to developing novel stage design techniques, including a much acclaimed mobile tripartite stage (1928). In 1928, Valente designed the first of what became a series of highly successful travelling theatres for the government leisure-time organization, the Opera Nazionale Dopolavoro. These "Carri di Tespi," inspired by Giovacchino Forzano, art director at La Scala and collaborator with Mussolini on various literary ventures, were designed expressly as part of the regime's propaganda program and were meant to reach the most remote corners of Italy. Valente also designed stage sets for Forzano's and Mussolini's "Campo di Maggio" (1930) and "Villafranca" (1932). Later, he made the settings for Forzano's film "Camicia Nera," the first state-sponsored propaganda film, which was projected simultaneously in all major cities of Italy and Europe on March 23, 1933. Throughout the thirties and forties, Valente combined activity as a stage designer with architectural practice. Following the Exhibition of the Fascist Revolution, he won first prize, ex-aequo with Libera and De Renzi, in a competition for the Italian pavilion at the 1933 Chicago Exhibition. This was followed by two large government commissions: the cinema plant "La Pisorno" in Tirrenia (Pisa), perhaps his most interesting work, completed in 1934, and the Centro Sperimentale di Cinematografia in Rome (1936). In 1939, Valente drew up the master plan for the cinematographic complex in the Tuscolana suburb of Rome. After the War, while continuing to teach stage-design at the Centro Sperimentale di Cinematografia, he devoted most of his energy to architecture. His vast production includes about 150 villas along the coast north of Rome and an equal number of cinemas and theatres in Italy and abroad. Valente died in Rome in 1975.

Bibl. Ref. Elisabetta Camilleri, "Antonio Valente," in La Metafisica: gli Anni Venti, pp. 516-517; Antonio Valente (catalogue of an exhibition held in Rome in 1975); AAVV, "Antonio Valente e la Pisorno," supplement to Il Grande Vetro (March-April 1984); "Antonio Valente," in Artisti e scenografi italiani 1915-1930 (catalogue of the exhibition held in Rome, 1981); Paola Gardellini, "Antonio Valente e il costume di scena," in Bianco e Nero (June-July 1978), pp. 86-111.

APPENDIX 2

An Anthology of Remarks on the Exhibition
(in chronological order)

Noi avremmo, forse, voluto più unità, più sfruttamento della modernità: ma bisogna sapere che siamo all'inizio di imprese nuovissime, e non abbiamo artisti allenati. (...) La Mostra della Rivoluzione Fascista dice che é venuto il tempo del "Noi dobbiamo creare un nuovo patrimonio da porre accanto a quello antico, un'arte nuova, un'arte dei nostri tempi, un'arte fascista"

Bardi
(L'Ambrosiano, 29/10/1932)

Abbiamo rilevato ... che molti si occupano dei contorni coreografici dei lavori di incorniciatura degli artisti ai quali Pier Maria Bardi scioglie gli osanna del suo cuore! ... Pier Maria Bardi trova così occasione di tirar acqua al suo mulino.

Farinacci
(Il Regime Fascista 18/11/1932)

Plaudo all'audacia degli architetti della facciata.

Piacentini
(La Tribuna 23/10/1932)

Si dice che l'architetto Marcello Piacentini voglia abbandonare la 'professione'...

(L'Arte della Rivoluzione Fascista, 11/1932)

I giovani ormai prendono il sopravvento.

Vittorio Cafiero
(L'Impero 27/10/1932)

La fatica degli artisti giovani non ha ancora dati frutti da considerare eccellenti, ma penso che lo sforzo vada incoraggiato e difeso ... é legittimo aspirare ad una tecnica più matura e d'eccezione per la messa in scena delle esposizioni.

Bardi
(L'Ambrosiano, 19/11/1932)

(Responding to Waldermar George's claim that "Une oeuvre d'art peut etre l'equivalent plastique d'une ideologie. Elle ne peut en etre l'illustration"): vi dichiaro che l'opera d'arte può essere l'equivalente plastico d'una ideologia e può esserne anche l'illustrazione (...) Recatevi alla Mostra della nostra Rivoluzione, caro Waldemar George.

Marinetti
(Ottobre, 15/11/1932)

Most original in both conception and execution.

(London Times, 31/10/1932)

The revolt against the colorless architecture of the years just preceeding the Fascist era is expressed in the facade of the Exhibition building, formely one of the most banal in the city. Its transformation ... is itself a revolution.

(The London Illustrated News, 12/11/1932)

La Mostra della Rivoluzione Fascista é il trionfo più chiaro di quanto il futurismo ha portato non solo nelle arti ma in tutta la vita: il distacco fra un passato accademico che non si rassegna ancora a morire e il nuovo mondo totalitario futurista é stato voluto dallo stesso Mussolini, che diede le chiare e famose direttive agli artisti e agli organizzatori.

Marinetti
(Il Bargello, 15/1/1933)

... la più grandiosa esposizione ufficiale fatta sin quì dal Regime, segna il trionfo di quanto più moderno e vivo si possa concepire nel campo dell'architettura e della decorazione.

Persico
(Casabella 1/1933)

Questa esposizione é un passo lunghissimo delle avanguardie.

Bardi
(L'Ambrosiano 24/2/1933)

... poderosa affermazione di modernità.

Pagano
(Casabella, 4/1933)

Roma. Mostra della Rivoluzione. La sala dei Martiri é impressionante. In tutta l'esposizione c'è uno stile (...) Il popolo entra, guarda, saluta, esce. C'è un gruppo di contadini Sardi in costume. Sarà la prima volta che essi vedono affermato, in modo ufficiale, uno stile moderno. Attraverso il fascismo l'Italia crea uno stile (...)

Giuseppe Prezolini
(Il Lavoro Fascista, 21/7/1933)

Dans l'Exposition du Fascisme - La Mostra della Rivoluzione Fascista - à Rome, nous trouvons, intensifiés, tous les traits du caractère latin: la fogue, l'orgueil, la sincérité et l'habilité, la nobilité et l'exageration, la naïveté et la puissance. (...) C'est la mise en scène du sublime et l'impression est forte.

Jean Sabatou
(L'Architecture d'Aujourd'hui, 10-11/1933)

The Shrine is impressive ... the lighting, the soft sound of hundreds of footsteps, the endless repetition of the word 'presente' is breathtaking. It is a beautiful finale.

H.C. Verkruijsen
(Bouwkundig Wekkblad Architectura, 10/6/1933)

Une importation de Moscou interpreté par les futuristes italiens.

Jamine Bouissounouse
(Vu, 10/1933)

The "Mostra della Rivoluzione Fascista" touches upon the temple and the altar ... Adalberto Libera and Mario De Renzi have constructed a facade like a placard ... It is frankest constructivism.

(The Architectural Forum, 6/1933)

E' stato detto che (...) la Mostra della Rivoluzione Fascista é intonata a uno stile moscovita e bolscevico. Tre sono infatti i punti di contatto che possono suggerire tale avvicinamento: il primo é che si tratta di due rivoluzioni (...); il secondo é che l'arte é posta al servizio di una propaganda quanto diretta ai medesimi scopi della diffusione di sentimenti e idee; il terzo é che nell'arte si sono introdotti a Roma e a Mosca gli elementi tipici della vita contemporanea: la stampa e la fotografia (...) Ma per chi sa guardare a fondo (...) le differenze sono chiare (...) le vie sono opposte: mentre l'arte moscovita, espressione di un temperamento asiatico, va sempre più verso l'astrazione e il raziocinio, l'arte italiana va sempre meglio collegandosi alle fonti di concretezza e di umanità (...) Paventare influenze bolsceviche é ridicolo e sciocco.

Roberto Papini
(Emporium, 4/1933)

Domanda: Si dice che abbiate preso molto dai Russi. Anzi c'è chi dice che la Mostra della Rivoluzione abbia uno stile moscovita.

Risposta: Ecco un'altra dimostrazione d'ignoranza (...) I russi hanno imparato tutto, dico tutto, dagli italiani. Vent'anni fa erano ancora bizantini. Poi hanno preso una sbornia di futurismo, accettandolo di peso dagli italiani (...) che volete che ci insegnino i russi, che non hanno alcuna tradizione artistica?

Nello Quilici,
Achille Funi
(Il Corriere Padano, 3/6/1933)

Si guardi la facciata a Roma della Mostra della Rivoluzione. Gli architetti Libera e De Renzi hanno lì sentito l'idea che dovevano esprimere, lo spirito che li doveva muovere, l'Italianità che nell'arco centrale, ampio e luminoso, dovevano affermare.

Ojetti
(Corriere della Sera 26/5/1933)

Non dimenticherò mai l'impressione provata in questa Mostra.

Hans Von Hulsen
(Il Popolo d'Italia, 8/2/1933)

Ciò che c'è di grandioso e d'implacabile nella sintesi architettonica della facciata (...) linguaggio tagliente e preciso, trapassante, universale. Gli artisti le han data l'anima -- i migliori della giovine Italia -- sembrano aver raggiunto in essa il limite di un'arte nuova.

Ada Negri
(Corriere della Sera 11/3/1933)

Il merito principale della Mostra della Rivoluzione é degli artisti, i quali hanno saputo interpretare il clima in cui si é svolta la rivoluzione.

Camillo Pellizzi
(Corriere della Sera 25/4/1933)

...le plus haut témoignage de la force vivante et originale de l'art italien d'aujourd'hui ... l'histoire dramatisée par l'architecture, la sculpture, la peinture, sous forme de l'allégorie et du symbole. L'exposition est conçue comme une cathédrale dont les murs parlent ... Mais c'est surtout le meilleur de nos peintres italiens d'aujourd'hui, Mario Sironi, qui a donné à l'exposition l'autorité de son haut talent e de son ame fière, puissante et tourmentée: une ame et un talent tumultueux et vraiment michelangelesque."

Margherita Sarfatti
(Formes n.31, 1933)

The Exhibition of the Fascist Revolution is truly remarkable. It's one of Mussolini's most cherished projects. A young, dynamic, and dedicated deputy named Dino Alfieri directs it. It is entirely made up of newspaper clippings from Mussolini's paper. It describes the origin and goals of Fascism.

John Breckenridge Long,
US ambassador
(Letter to President Roosevelt, 6/1933)

En fait d'Exposition, j'ai vu deux manifestations capitales: l'une à Rome -- Exposition de la Révolution --, l'autre à Milan -- Exposition de l'Aéronautique -- qui ont fait des miracles de visualisation e d'enseignement.

Le Corbusier

(letter to Paul Otlet 29/6/1934)

E non bisogna dimenticare che all'attivo di questi giovani e grazie alle loro lotte e sacrifici, abbiamo già una lunga serie di manifestazioni splendide e anche sublimi se si vuole, perché prima, tra esse, come genialità ed effetto raggiunto con uno sforzo collettivo magnifico, é la Mostra della Rivoluzione Fascista a Roma, realizzata totalmente, dal primo all'ultimo ambiente, con fiero orgoglio di schietta modernità, che serve già come esempio storico tutti i tentennanti.

Nicola Diulgheroff
(Gli ambienti della nuova architettura, Fillia, ed. Turin 1935)

... l'arcone d'ingresso ... fu un'errore di stile.

Persico
(L'Eco del Mondo, 9/1/1935)

Je dois dire que j'ai été profondément intéressé par l'Exposition du Fascisme (...) L'impression physique que j'avais ressentie dans l'atmosphère mystérieuse de ces salles, m'avait mis, presque malgré moi, dans une disposition pathétique de l'âme tout à fait exceptionnelle. Je me disais en sortant que si, au début du XIXe siècle, on avait eu un monument analogue à la gloire de la Révolution française, on

urait fait appel à Percier, à David, à Canova, c'est-a-dire à des artistes fanatiques de l'Antiquité du Beau Ideal. Il a fallu tout un siècle de neo-classicisme pour aboutir a cette conception toute nouvelle de l'Art (...) Qu'on l'appelle comme on voudra, Symbolisme ou Expressionisme ou meme Art publicitaire, cette forme d'action spirituelle de l'Art, il me parait que cette action est dans la conception futuriste trop directe, trop tyrannique, et qu'elle s'impose comme une suggestion physique (...) c'est d'abord la delectation qui est le but de l'Art, ... l'Art doit satisfaire la sensibilité, la sensualité de l'homme. Avant de raisonner l'effet qu'il veut produire, l'artiste doit obeir à son lyrisme, a son amour de la belle forme et del la belle matière.

(...) Si j'ai donné mon avis sur l'Exposition du Fascisme avec les reserves que j'ai faites, c'est surtout pour faire sentir la difference entre ma conception du sujet de l'oeuvre d'art, et l'erreur que nous caracterisions en disant d'une oeuvre dont les intentions expressives dépaissent la valeur plastique que c'est de l'art litteraire, de la "litterature."

La qualité plastique de l'oeuvre d'art ne me parait pas à la hauteur de l'intention expressive, dans les oeuvres qui faisaient l'interet de l'Exposition du Fascisme.

Je dis que l'artiste qui fait passer l'intention de propagande, d'action ideologique, avant l'Art lui-meme, n'est pas un artiste veritable.

Maurice Denis
(Rome, Volta Congress 1936)

Lo scopo della Mostra della Rivoluzione era quello di parlare al cuore e alla memoria del popolo italiano che aveva vissuto la passione della Rivoluzione. E' stata male scelta la parola di Arte Pubblicitaria, né sarebbe stato meglio quella di Arte di Propaganda. Per me l'Arte é una sola e non può avere queste od altre sottospecie.

La Mostra delle Rivoluzione che io ebbi l'onore di dirigere per la parte artistica non fu altro che un insieme di sforzi geniali di circa trenta fra architetti pittori e scultori per esprimere collettivamente un sentimento collettivo non di sola estetica.

Ma essi dovevano tenere conto della provvisorietà del lavoro. Doveva essere una Mostra documentaria eseguita con materiali poco durevoli e contenenti materiali e documenti come articoli di giornali, lettere, cimeli d'ogni genere. A tutto ciò doveva farsi soltanto una cornice adatta; la quale sia pure concepita con la più grande passione non doveva essere e non fu, secondo me, architettura pittura e scultura, meno in alcuni particolari come il ritratto del Duce di Rambelli ed altri. Tanto é vero che si si dovesse ricostruire un Museo della Mostra della Rivoluzione non si potrebbe ricostruire allo stesso modo.

Però tengo a dire al signor Denis che un Museo della Rivoluzione Francese come quello oggi del Museo Carnavalet a Parigi é un museo senza espressione perché puramente documentario quasi macabro ... In arte io continuo a ripetere ... "chi ci libererà dei Greci e dei Romani?"

Oppo
(Rome, Volta Congress, 1936)

La mostra della Rivoluzione Fascista, dove brillavano le sale tipicamente futuriste di Enrico Prampolini, Gerardo Dottori, e di Terragni, ebbe un grande valore artistico futurista cioè sintetico dinamico giocondo virile policromo guerriero. (...) é non soltanto un'opera pubblicitaria, ma soprattutto un'espressione modernissima d'arte.

Marinetti
(Rome, Volta Congress, 1936)

L'adaptation de ce vieux palais des arts, les peintures et plastiques murales de cette exposition n'exprimaient pas quelques idees individuelles de quelques artistes, mais les idees dynamiques orgueilleuses et joyeuses d'un courant intellectuelle.

Virgil Bierbauer
(Rome, Volta Congress, 1936).

Il dinamismo che nella Mostra della Rivoluzione Fascista esprimeva direttamente lo squadrismo in lotta contro il socialcomunismo era apparso trent'anni fa nei primi dibattiti e Manifesti di Boccioni, Russolo, Carrà, Severini e divenne una delle leggi dell'arte moderna italiana.

Marinetti
(Giornale d'Italia 24/11/1938)

La Mostra della Rivoluzione era accettabile solo come una cosa effimera, destinata a vivere una stagione ed esser demolita e sostituita con altra architettura. Questo non ha niente a che vedere con l'Arte. ... L'architettura é il linguaggio della pietra.

Interlandi
(Il Tevere, 2/2/1938)

- 281 -

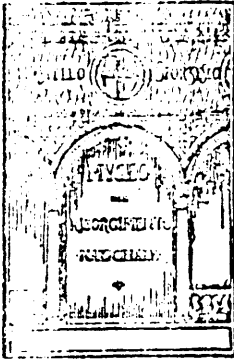
... segna l'ingresso fragoroso ed inequivocabile delle
avanguardie nella vita del paese.

Agnoldomenico Pica
(La Casa, n.6, p.155)

APPENDIX 3

Documentation
(in chronological order)

Letter to Dino Alfieri from Antonio Bertarelli and Antonio Monti of the Fascist Institute of Culture, Milan 24 February 1928. Central State Archives, Rome.



CASTELLO SFORZESCO - MILANO, li 24. 2. 1928

Insigne Sig. On. Elperi
Deputato al Parlamento

Onorevole signor Elperi

Onorevole signor Elperi coll'osservazione che abbiamo
ricevuto. Sono accorsi alcuni suoi quali
che hanno essere obiettati e doc. Prevedo i fatti
in relazione a V. S. Ill., con un errore o meglio

devoluzioni

Portatore

Elperi

Le due ultime osservazioni furono comunicate anche
al sig. Prof. Polini.

✓

Notes from the first proposal by the Fascist Institute of Culture, probably by Monti and Bertarelli, datable around February 1928. Central State Archives, Rome.

ISTITUTO FASCISTA DI CULTURA IN MILANO

AULA MAGNA:

SEDE:

CASA DEL FASCIO - VIA NIRONE, 15

VIA MANZONI, 41 - TELEF. 65-253

Si consiglia di fissarla per il marzo 1939 per le seguenti ragioni:

- a) prevedendosi una così grandiosa v'è maggior agio a prepararla per il 1939, sia degna.
- b) ricorre in quell'epoca il decimo annuale della fondazione dei Fasci, ricorrenza più adatta dato il carattere della Mostra;
- c) non si ha l'aria di fare un contraltare alle Mostre che si fanno nel 20 per il decimo annuale della Vittoria.

NECESSITA' DI UN PIANO FINANZIARIO. Appena approvato il piano particolareggiato della Mostra è necessario fare un piano finanziario, prevedendosi una non lieve spesa che d'altronde bisogna affrontare e superare, data la nobiltà del fine che si può raggiungere.

NECESSITA' DEI LOCALI. E' bene presentare addirittura accanto al piano, con l'aiuto ed il concorso del Municipio di Milano, anche la scelta del locale. La permanente che potrebbe essere adatta come ubicazione, è troppo piccola per attuare in pieno l'idea. Si potrebbe pensare ai locali dell'Unione Cooperativa, prima che siano trasformati, al nuovo Palazzo del Comune, prima che vi siano insediati gli Uffici, al Teatro Lirico o al Dal Verme cogli annessi ridotti, ecc.

NECESSITA' DI TROVARE UNA PERSONA CHE VI SI DEDICHI FIN D'ORA sotto la guida di un ristrettissimo Comitato ordinatore (tre persone o cinque) lasciando la parte rappresentativa ad un più ampio Comitato d'onore. Il piccolo Comitato esecutivo discute volta a volta le singole parti della Mostra e le passa così approvate alla persona designata per la esecuzione. Tale persona dovrà avere carta libera nella esecuzione materiale ed ogni appoggio da parte del Governo, del Partito, delle Autorità locali.

*con tenere presente che la parte mostra presenterà grandi difficoltà
rappresentativa che occorreranno grafici, plastici e modelli
fascisti e fasciolascisti che non astrarre l'attenzione del Partito*

2. L'organizzazione sarà collegialmente sostenuta da un Comitato di tre che si suddivide
no il lavoro secondo le loro speciali competenze. Tale comitato a merco di modesti
membri attira le organizzazioni prese, valendosi di tecnici nelle parti che esulano
della sua capacità (locali, mobili, addetti, disegni ecc. ecc.).

ISTITUTO FASCISTA DI CULTURA IN MILANO²

AULA MAGNA:
CASA DEL FASCIO - VIA NERONE, 15

SEDE:
VIA MANZONI, 41 - TELEF. 65-253

PRESENTAZIONE

LA LINEA GENERALE D'INSEGNAMENTO DEL CORSO DI CULTURA

I. L'Interventismo e l'Neutralismo (1914-1918)

- a) Terrestre
- b) Marittima
- c) Aerea
- d) Conferenza Italiana di Vittoria Alleata
- e) Vittorio Veneto

II. I valori del fascismo e la sua lotta per la salvezza della Nazione (1918-1922)

IV. La marcia su Roma (luglio-novembre 1922)

V. La rigenerazione dell'Italia operata dal fascismo (1922-1929)

*La guerra sarebbe opportuna
 e necessaria, in un momento che l'efficienza era più
 che rappresentata nei punti salienti la cui scelta è sempre fuggitiva
 e che il materialismo che si vorrebbe aprire può mancare.*

*In una forma anche ristretta occuperebbe sempre molto spazio
 e sarebbe proporzionata all'altra, non solo di sviluppo ma anche
 di ordine e come preferimento più onorevole, po'rebbe nuocere
 all'andamento della seconda. Essendo questione specialmente di
 ordine, ci vorrebbe di parlare nella prossima trattativa*



ISTITUTO FASCISTA DI CULTURA IN MILANO

AULA MAGNA:

CASA DEL FASCIO - VIA NERONE, 15

SEDE:

VIA MANZONI, 41 - TELEF. 65-253

PRESTAZIONE

NUMERI PAFPI CORNARI

ISTITUTO FASCISTA DI CULTURA IN MILANO

AULA MAGNA:
CASA DEL FASCIO - VIA NIRONE, 15

SEDE:
VIA MANZONI, 41 - TELEF. 65-253

PREVIDENZA

1. INTERVENTISMO E NEUTRALISMO

1. Illustrazione per documenti e grafici del sorgere in Italia e del ~~risorgimento~~ della passione interventista
2. Gruppi esistenti

a) Irredentisti
b) Nazionalisti
c) Indicalisti
3. Formazione del Fascio interventista.
4. Propaganda negli Alleati in Italia.
(esposizione delle pubblicazioni di propaganda, libri, figure, ritratti di oratori che esposero in Italia la necessità del suo intervento, mettendo in rilievo la parte decisiva che essa doveva rappresentare)
5. La propaganda Germanica
6. La propaganda dei fratelli trentini e triestini
7. L'atto di Tonera e dimostrazione dei vantaggi reali per cui l'Italia secondo i trattati entrava in guerra (carte geografiche)
8. La preparazione dell'Esercito e della Marina.
9. Il XXIV maggio (documenti storici illustranti tale data).

ISTITUTO FASCISTA DI CULTURA IN MILANO

AULA MAGNA:

CASA DEL FASCIO - VIA NIRONE, 15

SEDE:

VIA MANZONI, 41 - TELEF. 65-253

PRESENZA

II. GUERRA

1. PRELUDIO

- a) Corso
- b) Alto Isone e -insi-gli
- c) Carnia
- d) Altipiani
- e) Trentino
- f) Piave
- g) Altopia

I centri della Guerra saranno illustrati ciascuno in 2 o 3 punti salienti, con vedute delle posizioni, piani di battaglia, statistiche di prigionieri, perdite, bottino, con grafici esaltanti i fatti più eroici svoltisi in questi punti, soprattutto nel punto di vista della rinascita dell'anima italiana.

2. LA GUERRA

- a) La nostra Marina da Guerra. (Illustrazione della sua preparazione e potenza, delle perdite subite, dei servizi prestati)
- b) I fatti più salienti della Guerra sul mare (Promada; Lucari, la Viribus Unitis, ecc.)

3. AEREA

- a) Illustrazione grafica e fotografica dei principali raid compiuti, dello sviluppo dell'aeronautica militare durante la Guerra, della partecipazione alla preparazione delle azioni ed alle battaglie stesse.

4. CONCORSO ALLA VITTORIA ALLEATA

- a) Il salvataggio dell'Esercito Serbo,
- b) Il Concorso in Francia
- c) Il Concorso in Macedonia
- d) Il Concorso su altri campi (Germania)
- e) Il Concorso degli alleati in Italia: grafici degli effettivi e della partecipazione diretta dei contingenti alleati.

5. VITTORIO VENEZIO

Piani della battaglia - Esvolgimenti - Effettivi - Risultati - Lottino - Rappresentazione dell'effetto prodotto sul popolo dell'Austria e sull'andamento generale della Guerra Europea.

6. GLI EROI

Ritratti degli eroi più tipici della Guerra, fino agli ultimi caduti fascisti. *muove nelle venis df.*

7. LA RESISTENZA INTERNA

- a) L'opera del Governo
- b) L'opera Civile
- c) La partecipazione delle Donne e dei Giovanetti.

ISTITUTO FASCISTA DI CULTURA IN MILANO

AULA MAGNA:
CASA DEL FASCIO - VIA NIRONE, 15

SEDE:
VIA MANZONI, 41 - TELEF. 65-253

PRESTANZA DEI LAVORI DEL MASSIMO E LA SUA LOTTA PER LA CIVILTÀ DELLA MARCHE

Firenze

1. L'ATTUALE SITUAZIONE IN GENERALE E NEI SUOI DIVERSI RAMI.

2. Il fenomeno rinchiusario
3. La formazione dei fasci di combattimento

4. I periodi elettorali a) del 19
b) del 20
c) del 21

5. La situazione nell'estremo pericolo
a) ~~Il~~ I disservizi pubblici
b) L'oltraggio ai valori Patria, la Vittoria, la bandiera, i Combattenti o i mutilati.
c) L'oltraggio al sentimento religioso
d) L'organizzazione della rivoluzione politica ed economica e la preparazione del Movimento
e) L'occupazione delle fabbriche

videtur in b) in v.d.

6. I FASCI ALL'OFFENSIVA a) La lotta elettorale del 21
b) Gli eccidi di Bologna, Modena, Ferrara, ecc.
c) L'organizzazione militare dei Fasci
d) Il Popolo d'Italia
e) Il Duce, Capo del Fascismo.

monca in v.d. in rec. "l'eccidio di Diana"

*Preordiniamo come progetto del Prof. Polverini
Maurizio D'Amico Firenze B 2*



ISTITUTO FASCISTA DI CULTURA IN MILANO

AULA MAGNA:
CASA DEL FASCIO - VIA NIRONE, 15

SEDE:
VIA MANZONI, 41 - TELEF. 65-253

PRESIDENZA

IV. LA STRANIERA SU ROMA

- 1. Lo sciopero del luglio-agosto strascato
- 2. L'occupazione dei municipi e dello Casere del Lavoro
- 3. I fascisti su Volzano
- 4. Linee
- 5. Fascisti
- 6. I fascisti su Roma
 - a) organizzazione
 - b) documenti storici
 - c) contingenti
 - d) svolgimento

ISTITUTO FASCISTA DI CULTURA IN MILANO

AULA MAGNA:
CASA DEL FASCIO - VIA NIRONE, 15

SEDE:
VIA MANZONI, 41 - TELEF. 65-253

V. RIGENERAZIONE DELL'ITALIA OLIVATA

PRESIDENZA

DATA 2 A G O S T O 1 9 3 0

1. La Vittoria (milite Ignoto-marchi della Rimembranza-Componenti di Saluti-Opere dei mutilati-degli Orfani- dei Combattenti- dei Volontari)
2. La Religione
3. La Famiglia (Politica demografica del Governo Fascista-difesa della maternità e dell'infanzia-difesa dell'Igiene fisica e morale della famiglia)
4. Moralità e Sicurezza Nazionale (lotta contro la mafia in Sicilia, ecc.)

LA RIFORMA E LA DISCIPLINA DELLA NAZIONE

mafia?

1. Il Partito
2. Corporazioni e Sindacati
3. Cooperativo

LA RIFORMA E LA DISCIPLINA NUOVE GENERAZIONI

1. L'Opera Nazionale Balilla
2. Le Piccole Italiane
3. Le Avanguardie
4. Educazione fisica della Gioventù
5. Le riforme della Scuola

LA RIGENERAZIONE AGRICOLA

1. La Battaglia del Grano
2. Le Grandi Bonifiche portate a compimento e quelle in preparazione
3. Il Bacino del Tirso e la rigenerazione della Sardegna

Sono opportuno ricordare gli altri lavori in Sicilia.

LA VITA DELLE GRANDI CITTÀ

1. La rigenerazione finanziaria dei grandi Comuni
2. I grandi problemi metropolitani
3. Roma
4. Milano
5. Napoli

LA DIREZIONE NAZIONALE

1. La Direttissima Roma Napoli
2. La Direttissima Bologna Firenze
3. La Stazione di Milano
4. L'Acquedotto Pugliese
5. Il Porto di Genova

ISTITUTO FASCISTA DI CULTURA IN MILANO

AULA MAGNA:
CASA DEL FASCIO - VIA NIRONE, 15

SEDE:
VIA MANZONI, 41 - TELEF. 65-253

PRELIEVA

7/7

Corrispondenti

Stellaferrone

1. Ferrovie dello Stato: Treni viaggianti-velocità-Comodi-
dei servizi-minimizzazione degli inconvenienti, orari-cessa-
zione della delinquenza ferroviaria

2. Autotrasporti e autostrade

3. Vie Aeree

4. Navigazione

Sviluppo della Marina Mercantile dei
suoi servizi-traffici dimostranti il
posto raggiunto dall'Italia fra le
Nazioni marittime

Stellaferrone

1. I Bilanci dello Stato: Traffici e raffronti
2. La Bilancia Commerciale del Paese: Esportazioni ed impor-
tazioni- Rimesse-Stranieri in Italia
3. Sistemazione dei debiti esteri
4. Rivalutazione e stabilizzazione della lira

3

1. Il Fascismo e la propaganda all'Interno
2. Il Fascismo e gli Stranieri
3. La Propaganda del Paese: Cit-amit-Touring

1. INQUADRAMENTO SPORTIVO DELL'ITALIA
2. L'Automobilismo e il suo sviluppo negli ultimi anni
3. Le Vittorie sportive dell'Italia
4. ~~Le sue Campioni mondiali e nazionali~~
4. Aderenze dello sport al Fascismo

(11)

11. VITA LETTERARIA

1. Stampa
2. Cultura e organizzazioni Culturali Fasciste
3. L'Istruzione Libera
4. Le Nuove Università
5. La Legge sui Diritti d'Autore
6. Arte Fascista

(17) le proposte di cultura in Italia...

7. Archeologia e Scavi { Egitto
8. Ed. Monumenti { Pompei
9. Rivista delle Scienze { Ercolano

ISTITUTO FASCISTA DI CULTURA IN MILANO

AULA MAGNA:
CASA DEL FASCIO - VIA NIRONE, 15

SEDE:
VIA MANZONI, 41 - TELEF. 65-253

PIRELLA GÖTTSCHE LOWE

1. *Leggi*

1. Le nuove Leggi e la loro applicazione
2. Il nuovo Codice
3. Il nuovo regime Carcerario

2. *Attualità e Scienza*

3. *Colonie e Impero*

1. Le Colonie Italiane nel mondo
2. La loro più saliente attività
3. I Fasci Italiani all'Estero e il loro Decalogo

*Impero
Il dovere dell'Impero
avvicina*

4. *Colonie e Impero*

- a) Tripolitania
1. Rioccupazione territoriale
 2. Valutazione agricola
 3. Opere pubbliche
 4. Rendimento

Archivio

- b) Cirenaica
1. Rioccupazione territoriale
 2. Valutazione agricola
 3. Opere pubbliche
 4. Rendimento

c) Egeo

d) Eritrea

e) Somalia

f) La Colonia Fascista: L'Oltregiubba

Non è opportuno introdurre alcuna voce che riguardi i

Valori morali e letterari

Non è opportuno introdurre alcuna voce che riguardi i

Valori morali e letterari

First Proposal by the Fascist Institute of Culture
in Milan, 1928, reserved edition. Central State Archives,
Rome.

RISERVATO

PRIMA BOZZA
DEL PIANO GENERALE
PER LA
MOSTRA DEL FASCISMO

INAUGURAZIONE 23 MARZO 1929

Decimo Anniversario della Fondazione dei Fasci

A.



VI

ISTITUTO FASCISTA DI CULTURA
MILANO

I COMPONENTI DEL COMITATO

Il Duce

I Quadrunviri della Marcia su Roma

Il Segretario del Partito

Il Segretario Amministrativo del Partito

Il Direttore del "Popolo d'Italia",

Il Segretario Federale di Milano

Il Podestà di Milano

Il Presidente dell'Istituto Fascista di Cultura
di Milano

COMUNICATO

Il 23 Marzo u. s. l'Ufficio Stampa del Capo del Governo diramava a mezzo dell'Agenzia Stefani il seguente comunicato:

“La Presidenza dell'Istituto Fascista di Cultura di Milano, nel nono anniversario della fondazione dei Fasci di Combattimento, ha fatto pervenire al Duce un programma di massima relativo alla mostra del Fascismo. Tale mostra che si organizza in accordo e con l'approvazione del Fascio di Milano costituirà una preziosa ed interessante raccolta di documenti che riallacciandosi all'interventismo, si riferiscono alla creazione del Fascismo, al suo sviluppo così largo di sacrifici, alle sue progressive affermazioni, alla conquista del potere. Il Capo del Governo, approvando l'iniziativa ed il programma della Mostra, ha stabilito che essa si effettui il 23 Marzo 1929, decimo anniversario della Fondazione dei Fasci,,.

PIANO GENERALE

PER LA MOSTRA DEL FASCISMO

I. INTERVENTISMO E NEUTRALISMO (1914-1915).

- a) Terrestre
- b) Marittima

II. GUERRA (1915-1918)

- c) Aerea
- d) Concorso Italiano alla Vittoria alleata.
- f) Vittorio Veneto.

III. GLI ALBORI DEL FASCISMO E LA SUA LOTTA PER LA SALVEZZA DELLA NAZIONE (1918-1922).

IV. LA MARCIA SU ROMA (Luglio - Novembre 1922).

V. LA RIGENERAZIONE DELL'ITALIA OPERATA DAL FA- SCISMO (1922-1929).

QUADRI PARTICOLARI

I.

INTERVENTISMO E NEUTRALISMO

1. — Illustrazione con documenti grafici del sorgere in Italia e del prorompere della passione interventista.
 2. — I Gruppi esistenti
 - a) Irredentisti
 - b) Nazionalisti
 - c) Sindacalisti.
 3. — La formazione del Fascio Interventista.
 4. — La propaganda degli Alleati in Italia.
(Esposizione delle pubblicazioni di propaganda, libri, figure, ritratti di oratori che esposero in Italia la necessità del suo intervento, mettendo in rilievo la parte decisiva che essa doveva rappresentare).
 5. — La Propaganda Germanica.
 6. — La Propaganda dei Trentini e dei Triestini.
 7. — Il patto di Londra e dimostrazione dei vantaggi reali per cui l'Italia entrava in guerra. (Carte geografiche).
 8. — La preparazione dell'Esercito della Marina.
 9. — Il XXIV Maggio. (documenti Storici illustranti tale data).
-

II.

GUERRA

A. TERRESTRE.

- a) Carso.
- b) Alto Isonzo e Bainsizza.
- c) Carnia.
- d) Altipiani.
- e) Trentino.
- f) Piave.
- g) Albania.

(I teatri della Guerra saranno illustrati ciascuno in due o tre punti salienti, con vedute delle posizioni, piani di battaglia, statistiche di prigionieri, perdite, bottino con grafici esaltanti i fatti più eroici evoltisi in quei settori, sopra tutto dal punto di vista della rinascita dell'anima italiana).

B. MARITTIMA:

- a) Mostra della Marina da guerra.

(Illustrazione della sua preparazione e potenza, delle perdite subite e dei servizi prestati).

- b) I fatti più salienti della guerra sul mare.

(Premuda, Buccari, l'affondamento della *Viribus Unitis* ecc.

C. AEREA:

- a) Illustrazione grafica e fotografica dei principali raid compiuti, dello sviluppo della Aeronautica militare durante la Guerra, della partecipazione alla preparazione delle azioni ed alle battaglie stesse.

D. CONCORSO ALLA VITTORIA ALLEATA:

- a) Il salvataggio dell'Esercito Serbo.
- b) Il concorso in Francia.
- c) Il concorso in Macedonia.
- d) Il concorso su altri campi (Murmansk).
- e) Il concorso degli Alleati in Italia: grafici degli effettivi e della preparazione diretta dei contingenti alleati.

E. VITTORIO VENETO:

Piani della battaglia - svolgimenti, effettivi, risultanti - bottino - rappresentazione dell'effetto prodotto sui popoli dell'Austria e sull'andamento generale della Guerra Europea.

F. SALA DEGLI EROI:

Ritratti degli Eroi più tipici della guerra.

G. LA RESISTENZA INTERNA:

- a) L'opera del Governo.
- b) L'opera Civile.
- c) La partecipazione delle donne e dei giovanetti.

III.

GLI ALBORI DEL FASCISMO E LA SUA LOTTA PER LA SALVEZZA DELLA NAZIONE

A. PROPAGANDA SOVVERSIVA IN GUERRA E SUBITO DO-
PO L'ARMISTIZIO

B. IL FENOMENO RINUNCIATARIO

C. L'IMPRESA DI FIUME

D. LA FONDAZIONE DAI FASCI DI COMBATTIMENTO

E. I PERIODI ELETTORALI

- a) del 1919.
- b) del 1920.
- c) del 1921.

F. LA NAZIONE IN ESTREMO PERICOLO

- a) I disservizi pubblici.
- b) L'oltraggio ai valori Patri: la Vittoria, la Bandiera, i Combattenti e i Mutilati - L'oltraggio al sentimento religioso.
- c) L'organizzazione della rivoluzione politica ed economica e la preparazione dei Soviet.
- d) L'occupazione delle fabbriche e dei campi.

G. I FASCI ALL'OFFENSIVA.

- a) L'eccidio del Diana.
- b) Gli eccidi di Bologna, Modena, Carrara ecc.
- c) L'organizzazione Militare dei Fasci.
- d) Il *Popolo d'Italia*.
- e) Il Duce, Capo del Fascismo.

IV.

LA MARCIA SU ROMA

A. Lo sciopero del Luglio-Agosto stroncato.

B. L'occupazione dei Municipi e delle Camere del Lavoro.

C. La Marcia su Bolzano.

D. Udine.

E. Napoli.

F. La Marcia su Roma.

- a) Organizzazione.
- b) Documenti Storici.
- c) Contingenti.
- d) Svolgimento.

V.

**RIGENERAZIONE DELL'ITALIA
OPERATA DAL FASCISMO**

A. I VALORI MORALI:

1. — La Vittoria.

(Milite Ignoto, Parchi della Rimem-
branza, Monumenti ai Caduti, Opere dei
Mutilati, degli Orfani, dei Combattenti
dei Volontari).

2. — La Religione.

3. — La Famiglia.

(Politica demografica del Governo Fa-
scista - Difesa della Maternità e dell'In-
fanzia - Difesa dell'igiene fisica e morale
della Famiglia).

4. — Moralità, Sicurezza Pubblica.

(Lotta contro la mafia in Sicilia ecc.).

B. INQUADRAMENTO E DISCIPLINA DELLA NAZIONE.

1. — Il Partito.

2. — Le Corporazioni e i Sindacati.

3. — Le Cooperative.

C. PREPARAZIONE DELLE NUOVE GENERAZIONI.

1. — L'Opera Nazionale Balilla.

2. — Le Piccole Italiane.

3. — Le Avanguardie.

4. — L'Educazione fisica della gioventù.

5. — La Riforma della Scuola.

D. LA RIVALUTAZIONE AGRICOLA.

1. — La Battaglia del Grano.

2. — Le grandi bonifiche portate a compimento e quelle in
preparazione.

3. — Il Bacino del Tirso e la rigenerazione della Sardegna.

E. LA VITA DELLE GRANDI CITTA'.

1. — La rigenerazione finanziaria dei grandi Comuni.

2. — I problemi metropolitani.

3. — Roma.

4. — Milano.

5. — Napoli.

F. LA DIFESA NAZIONALE.

G. OPERE PUBBLICHE.

1. — La direttissima Roma-Napoli.

2. — La direttissima Bologna-Firenze.

3. — La stazione di Milano.

4. — L'acquedotto pugliese.

5. — Il porto di Genova.

6. — La resurrezione di Messina.

7. — Impianti idroelettrici.

H. COMUNICAZIONI.

1. — Ferrovie dello Stato: treni viaggianti - velocità - elet-
trificazione - comodità dei servizi - diminuzione degli
inconvenienti - orari - cessazione della delinquenza fer-
roviaria.

2. — Autotrasporti e autostrade.

3. — Vie aeree.

4. — Navigazione: sviluppo della marina mercantile e dei
suoi servizi - grafici dimostranti il posto raggiunto dal-
l'Italia fra le nazioni marinare.

I. FINANZE.

1. — I bilanci dello Stato: grafici e raffronti.

2. — La bilancia commerciale del Paese: esportazione ed im-
portazione - rimessa stranieri in Italia. *d. P. d. d. f.*

3. — Sistemazione debiti esteri.

4. — Rivalutazione e stabilizzazione della lira.

L. PROPAGANDA.

1. — Il Fascismo e la propaganda all'interno.

2. — Il Fascismo e gli stranieri.

3. — La propaganda del Paese: Cit - Enit - Touring.

M. SPORT.

1. — Inquadramento sportivo dell'Italia.
2. — L'automobilismo e il suo sviluppo negli ultimi anni.
3. — Le vittorie sportive dell'Italia.
4. — Aderenze dello sport al fascismo.

N. VITA INTELLETTUALE:

1. — Stampa.
2. — Cultura e organizzazione culturale fascista.
3. — Istruzione libera.
4. — Le nuove Università.
5. — La legge sui diritti d'autore.
6. — Arte fascista.
7. — Archeologia e scavi: (Libia, Pompei, Ercolano).
8. — Educazione nazionale.
9. — Protezione delle scienze.

O. LA GIUSTIZIA.

1. — Le nuove leggi e la loro applicazione.
2. — Il nuovo codice.
3. — Il nuovo regime carcerario.

P. ASSISTENZA E BENEFICENZA.

Q. ITALIANI ALL'ESTERO.

1. — Le colonie italiane nel mondo.
2. — La loro più saliente attività.
3. — I Fasci italiani all'estero e il loro decalogo.
4. — Valorizzazione dell'emigrante - emigrazione.

R. LE COLONIE DIRETTE.

a) Tripolitania.

1. — Rioccupazione territoriale.
2. — Rivalutazione agricola.
3. — Opere pubbliche.
4. — Rendimento.

b) Cirenaica.

1. — Rioccupazione territoriale.
2. — Valutazione agricola.
3. — Opere pubbliche.
4. — Rendimento.

c) Egeo.

d) Eritrea.

e) Somalia.

f) La colonia fascista: l'Oltregiuba.

SEZIONI SPECIALI

1. — I caduti fascisti.
2. — L'opera del Fascismo nelle Terre Redente.
3. — Medagliere del Fascismo.

Letter from Oppo to Mussolini requesting approval
for prizes to be awarded at the First Quadriennale, Rome
1931. Central State Archives, Rome.

PRIMA QUADRIENNALE D'ARTE NAZIONALE
ROMA MCMXXXI

SOTTO GLI AUSPICI DEL CAPO DEL GOVERNO

II. SEGRETARIO GENERALE

Signor

Roma 23 Feb 1931

AIX

La Commissione giudicatrice dei premi della
1^a Quadriennale d'Arte Nazionale ha finito
i suoi lavori. Ma prima di far firmare
ai singoli componenti la relazione già
da loro concordata, ho il dovere di sotto-
metterla all'approvazione dell'È.V.

Chiedo perciò, rispettosamente, di essere
ricoruto al fine di poterle dare tutte
le delucidazioni del caso.

Con la più profonda devozione univoca
dell'È.V. devotissimo

Giuseppe Ossola

Text read by Alfieri to the Party Directorate in the presence of Mussolini at Palazzo Venezia on July 14, 1931. Central State Archives, Rome.

Riservata = Personale

APPUNTI SUL PROGRAMMA DELLA MOSTRA DEL FASCISMO

(Roma = Palazzo dell'Esposizione = 28 ottobre 1932)

=====

discusse ed approvato nella seduta di Direttorio tenuta a Palazzo Venezia il giorno 14 luglio 1931 IX° sotto la Presidenza del Duce.

=====

E' anzitutto opportuno considerare la Mostra del Fascismo non semplicemente come una rievocazione storica, fine a se stessa, ma come mezzo, il più facilmente comprensibile e percettibile, di rappresentare la somma di tutte le complesse attività svolte e delle realizzazioni compiute dal Fascismo. Senza voler fare paragoni con altri Paesi, i quali hanno commemorato con grandiose e solenni manifestazioni i loro più importanti anniversari politici, è sommamente utile che il Fascismo, nel 10° anniversario della sua assunzione al potere, costi un momento per dimostrare all'Italia e al mondo quanto esso ha saputo compiere nel campo materiale e spirituale. Non quindi "esposizione" o "mostra", nel senso abituale della parola, ma rassegna di attività e di forze, bilancio dei primi dieci anni al potere, dal quale bilancio nasce implicitamente il programma avvenire.

Riassumendo, tutto il materiale della Mostra dovrà dare una espressione raffigurativa dei quattro seguenti elementi : Lo Stato; nella immagine precisa della creazione nazionale: dalla base storica nel passato recente, alla formazione in atto della sua potenza, attraverso l'elaborazione organica dei suoi ordinamenti interni, costituzionali e legislativi. Il Lavoro: rassegna delle attività fondamentali che sono il sangue stesso della Nazione, cioè le sue finanze, i problemi della terra, delle industrie, la propulsione delle forze

= 2 =

nell'attività coloniale, la disciplina sindacale che tali forze tempera, coordina ed affina. Le Armi: pratica illustrazione dell'ordinamento militare, che dal primo inquadramento dei piccoli cittadini in ordini che sono scuola e milizia, palestra e ginnasio, educazione fisica e morale, si sviluppa insieme a loro in istituzioni caratteristiche dalle quali il cittadino esce soldato, per prendere il suo posto nell'Esercito, nella Marina o nell'Armata Aerea, e quindi nello Stato. Lo Spirito: poichè ogni novità, ogni " esperienza ", ogni originalità sarebbero state vane se non fossero il risultato di un profondo travaglio spirituale nella parte, quindi, dedicata allo spirito, la Mostra raffigurerà il patrimonio spirituale del popolo italiano, illuminato da una luce di abnegazione e di sacrificio, che gli ha dato il crisma della consacrazione eroica. Lo spirito è, nella nostra fede, l'elemento dominatore degli eventi; e dello spirito, l'elemento creatore, realizzatore, fattivo, è la volontà.

E pertanto, in tutto lo svolgimento della Mostra, si deve sentire il palpito di una volontà superiore, animatrice, plasmatrice: della volontà del Capo, nel quale sembra che convergano tutte le forze misteriose della razza.

=====

PARTE STORICA: Nascita e sviluppo del Fascismo. Con la raccolta dei più importanti e significativi cimeli, fotografie, manifesti, autografi, reliquie, giornali, pubblicazioni etc., la Mostra si propone di dare una visione efficacemente rappresentativa del periodo eroico che va dal 23 marzo 1919 al 28 ottobre 1922, e che nonostante le sofferen-

= 3 =

ze, le perdite umane, le prigionie, le oppressioni di cattivi governanti, le ingiurie e le infamie degli avversari, le vigliaccherie dei timorosi, rimane pur sempre il più caro e nostalgico ricordo delle Camicie nere.

La raccolta deve essere fatta necessariamente con criterio selettivo, nel senso, cioè, di fare prevalere il criterio della qualità del materiale sulla quantità, e deve essere inquadrata e predisposta con un ordine cronologico che renda possibile al visitatore la sintetica visione dei successivi avvenimenti.

=====

IL PUNTO DI PARTENZA DELLA MOSTRA : Poichè da un punto di vista storico e filosofico il movimento fascista si riattacca * secondo quanto più volte è stato autorevolmente affermato = all' interventismo ed alla guerra, la Mostra avrà una brevissima parte = una specie di introduzione = dedicata alle manifestazioni interventiste e alla guerra; introduzione che sarà assai efficacemente rappresentata dal la fondazione del Popolo d'Italia, che può legittimamente considerarsi l'espressione più genuina e più sintetica del grande movimento rinnovatore.

Anche l'impresa di Fiume troverà adeguato posto nella Mostra.

=====

LE REALIZZAZIONI: La varia e complessa attività svoltasi in questi dieci anni dal Regime, come Partito, come Governo e come organizzazioni, sarà rappresentata a mezzo di quadri raffigurativi a base statistica, a mezzo di documenti e soprattutto a mezzo di segni

= 4 =

in cui la genialità dell'artista dovrà tradurre ed esprimere nella forma più vivace e convincente, anche il materiale più arido; dalla rivalutazione agricola, al risorgere delle grandi città che hanno affrontato e risolto i loro più grandi problemi, dalla difesa nazionale, che ha trovato nel Duce del Fascismo la unificazione auspicata e per l'addietro mai ottenuta allo sviluppo delle opere pubbliche (direzionissime ferroviarie, stazione di Milano, Acquedotto Pugliese, porti, strade, risurrezione di Reggio e Messina), dalla restaurazione dell'Erario e dalla conseguente stabilizzazione della lira, alle manifestazioni dello sport, cui il Fascismo ha dato unità di indirizzo e propulsione nuova; dalle leggi nuove che costituiscono l'impalcatura giuridica dello Stato, alle manifestazioni di una cultura rinnovata e fresca, nell'ambito della nostra tradizione più sana, dalla rinascita coloniale, all'opera di unificazione delle forze italiane all'Estero; dalle provvidenze sociali a favore delle classi lavoratrici, alle cure che il Regime dedica con così pratici risultati alle nuove generazioni, agli ordinamenti corporativi, al Concordato con la Santa Sede. Senza volere ulteriormente soffermarsi in esemplificazioni, tutta la varia e complessa attività del Regime nel campo della vita e del pensiero, vi dovrà trovare adeguata raffigurazione, così che dal paragone di ciò che l'Italia era, dieci anni addietro, balzerà spontanea la imponenza delle realizzazioni compiute dal Fascismo e soprattutto si potranno considerare nella giusta prospettiva le enormi difficoltà superate, gli sforzi compiuti, i risultati raggiunti.

===== /.

= 5 =

MANIFESTAZIONI CONCOMITANTI: Imponenti adunate di fascisti, di lavoratori, di industriali, congressi culturali, scientifici, artistici; rassegne delle forze armate fasciste, costituiranno manifestazioni integrative della Mostra, creandole attorno una atmosfera particolarmente adatta allo scopo che si deve raggiungere.

=====

RIFLESSI INTERNAZIONALI : La Mostra, che sarà visitata da molte centinaia di migliaia di italiani = ivi opportunamente convogliati = offrirà occasione e motivo a far venire in Italia numerosi stranieri (per il che saranno presi precisi accordi col Commissariato del Turismo), personalità, rappresentanze ed esponenti delle correnti straniere simpatizzanti per il Fascismo, in modo che si possano stabilire più stretti rapporti di carattere politico.

=====

METODO DI RACCOLTA DEL MATERIALE: Per tutto quanto riguarda la raccolta del materiale storico, appare consigliabile smistare il lavoro di raccolta alle Segreterie Federali le quali, secondo precise direttive, provvederanno ad una prima selezione del materiale da inviare a Roma; tenendo presente che il Segretario Federale può esercitare in luogo una maggiore forza di persuasione sui fascisti possessori di preziosi cimeli. Per ciò che riguarda le "realizzazioni", il Partito, i Ministeri e tutte le Organizzazioni del Regime saranno chiamati a parteciparvi nella forma più sintetica e raffigurativa.

=====

I RICORDI DEL DUCE: In una sala a parte figureranno tutti i ci

= 6 =

meli ed i ricordi del Duce. Ma indipendentemente da ciò, tutta la Mo_
stra deve essere preparata ed organizzata in modo tale per cui si ser_
ta presente la personalità del Duce.

DINO ALFIERI

(Riservata - Personale)

APPUNTI SUL PROGRAMMA DELLA MOSTRA DEL FASCISMO

ROMA - PALAZZO DELL'ESPOSIZIONE - 28 OTTOBRE 1932-XI - 21 APRILE 1933-XI

DISCUSO ED APPROVATO NELLA SEDUTA DI DIRETTORIO
TENUTA A PALAZZO VENEZIA IL GIORNO 14 LUGLIO 1931-IX
SOTTO LA PRESIDENZA DEL DUCE

È anzitutto opportuno considerare la Mostra del Fascismo non semplicemente come una rievocazione storica, fine a sè stessa, ma come mezzo, il più facilmente comprensibile e percettibile, di rappresentare la somma di tutte le complesse attività svolte e delle realizzazioni compiute dal Fascismo. Senza voler fare paragoni con altri Paesi, i quali hanno commemorato con grandiose e solenni manifestazioni i loro più importanti anniversari politici, è sommamente utile che il Fascismo, nel 10° anniversario della sua assunzione al potere, sostituisca un momento per dimostrare all'Italia e al mondo quanto esso ha saputo compiere nel campo materiale e spirituale. Non quindi « esposizione » o « mostra », nel senso abituale della parola, ma rassegna di attività e di forze, bilancio dei primi dieci anni al potere, dal quale bilancio nasce implicitamente il programma avvenire.

Riassumendo, tutto il materiale della Mostra dovrà dare una espressione raffigurativa dei quattro seguenti elementi:

Lo Stato: nella immagine precisa della creazione nazionale: dalla base storica nel passato recente, alla formazione in atto della sua potenza, attraverso l'elaborazione organica dei suoi ordinamenti interni, costituzionali e legislativi;

Il Lavoro: rassegna delle attività fondamentali che sono il sangue stesso della Nazione, cioè le sue finanze, i problemi della terra, delle industrie, la propulsione delle forze nell'attività coloniale, la disciplina sindacale che tali forze temprano, coordinano ed affina;

Le Armi: pratica illustrazione dell'ordinamento militare, che dal primo inquadramento dei piccoli cittadini in ordini che sono scuola e milizia, palestra

e ginnasio, educazione fisica e morale, si sviluppa insieme a loro in istituzioni caratteristiche dalle quali il cittadino esce soldato, per prendere il suo posto nell'Esercito, nella Marina o nell'Armata Aerea, e quindi nello Stato;

Lo Spirito: poichè ogni novità, ogni « esperienza », ogni originalità sarebbero state vane se non fossero il risultato di un profondo travaglio spirituale; nella parte, quindi, dedicata allo spirito, la Mostra raffigurerà il patrimonio spirituale del popolo italiano, illuminato da una luce di abnegazione e di sacrificio, che gli ha dato il crisma della consacrazione eroica. Lo spirito è, nella nostra fede, l'elemento dominatore degli eventi; e dello spirito, l'elemento creatore, realizzatore, fattivo, è la volontà.

E pertanto, in tutto lo svolgimento della Mostra si deve sentire il palpito di una volontà superiore, animatrice, plasmatrice: della volontà del Capo, nel quale sembra che convergano tutte le forze misteriose della razza.

NASCITA E SVILUPPO DEL FASCISMO

Con la raccolta dei più importanti e significativi cimeli, fotografie, manifesti, autografi, reliquie, giornali, pubblicazioni, ecc., la Mostra si propone di dare una visione efficacemente rappresentativa del periodo eroico che va dal 23 marzo 1919 al 28 ottobre 1922, e che nonostante le sofferenze, le perdite umane, le prigionie, le oppressioni di cattivi governanti, le ingiurie e le infamie degli avversari, le vigliaccherie dei timorosi, rimane pur sempre il più caro e nostalgico ricordo delle Camicie Nere.

La raccolta deve essere fatta necessariamente con criterio selettivo, nel senso, cioè, di fare prevalere il criterio della *qualità* del materiale sulla *quantità*, e deve essere inquadrata e predisposta con un ordine cronologico che renda possibile al visitatore la sintetica visione dei *successivi avvenimenti*.

IL PUNTO DI PARTENZA DELLA MOSTRA

Poichè da un punto di vista storico e filosofico il movimento Fascista si riattacca - secondo quanto più volte è stato autorevolmente affermato - all'interventismo ed alla guerra, la Mostra avrà una brevissima parte - una specie di introduzione - dedicata alle manifestazioni interventiste e alla guerra; introduzione che sarà assai efficacemente rappresentata dalla fondazione del « *Popolo d'Italia* », che può legittimamente considerarsi l'espressione più genuina e più sintetica del grande movimento rinnovatore.

Anche l'impresa di Fiume troverà adeguato posto nella Mostra.

LE REALIZZAZIONI

La varia e complessa attività svoltasi in questi dieci anni dal Regime, come Partito, come Governo e come Organizzazioni, sarà rappresentata a mezzo di quadri raffigurativi a base statistica, a mezzo di documenti e soprattutto a mezzo di segni in cui la genialità dell'artista dovrà tradurre ed esprimere nella forma più vivace e convincente, anche il materiale più arido; dalla rivalutazione agricola, al risorgere delle grandi città che hanno affrontato e risolto i loro più grandi problemi; dalla difesa nazionale, che ha trovato nel Duce e nel Fascismo, la unificazione auspicata e per l'addietro mai ottenuta, allo sviluppo delle opere pubbliche (direttissime ferroviarie, stazione di Milano, Acquedotto Pugliese, porti, strade, resurrezione di Reggio e Messina), dalla restaurazione dell'Erario e dalla conseguente stabilizzazione della lira, alle manifestazioni dello sport, a cui il Fascismo ha dato unità di indirizzo e propulsione nuova; dalle leggi nuove che costituiscono l'impalcatura giuridica dello Stato, alle manifestazioni di una cultura rinnovata e fresca, nell'ambito della nostra tradizione più sana; dalla rinascita coloniale all'opera di unificazione delle forze italiane all'estero; dalle provvidenze sociali a favore delle classi lavoratrici, alle cure che il Regime dedica con così pratici risultati alle nuove generazioni, agli ordinamenti corporativi, al Concordato con la Santa Sede. Senza volere ulteriormente soffermarsi in esemplificazioni, tutta la varia e complessa attività del Regime nel campo della vita e del pensiero, vi dovrà trovare adeguata raffigurazione, così che dal paragone di ciò che l'Italia era dieci anni addietro, balzerà spontanea la imponenza delle realizzazioni compiute dal Fascismo e soprattutto si potranno considerare nella giusta prospettiva le enormi difficoltà superate, gli sforzi compiuti, i risultati raggiunti.

MANIFESTAZIONI CONCOMITANTI

Imponenti adunate di fascisti, di lavoratori, di industriali, congressi culturali, scientifici, artistici; rassegne delle forze armate fasciste, costituiranno manifestazioni integrative della Mostra, creandole attorno una atmosfera particolarmente adatta allo scopo che si deve raggiungere.

RIFLESSI INTERNAZIONALI

La Mostra, che sarà visitata da molte centinaia di migliaia di italiani - ivi opportunamente convogliati - offrirà occasione e motivo di far venire in

Italia numerosi stranieri (per il che saranno presi precisi accordi col Commissariato del Turismo), personalità, rappresentanze ed esponenti delle correnti straniere simpatizzanti per il Fascismo, in modo che si possano stabilire più stretti rapporti di carattere politico.

METODO DI RACCOLTA DEL MATERIALE

Per tutto quanto riguarda la raccolta del materiale storico, appare consigliabile smistare il lavoro di raccolta alle Segreterie Federali le quali, secondo precise direttive provvederanno ad una prima selezione del materiale da inviare a Roma; tenendo presente che il Segretario Federale può esercitare in luogo una maggiore forza di persuasione sui fascisti possessori di preziosi cimeli. Perciò che riguarda le « realizzazioni », il Partito, i Ministeri e tutte le Organizzazioni del Regime, saranno chiamati a parteciparvi nella forma più sintetica e raffigurativa.

I RICORDI DEL DUCE

In una sala a parte figureranno tutti i cimeli ed i ricordi del Duce. Ma indipendentemente da ciò, tutta la Mostra deve essere preparata ed organizzata in modo tale per cui si senta presente la personalità del Duce.

DINO ALFIERI

Ten telegrams from Alfieri to Valente, dating from 5 January to 29 March 1931 and concerning Valente's design proposal. Valente Archives, Rome.

di recapito: Rimesso all'fattorino ad ore

RP 4/00, PITTORE VALENTE

INDICAZIONI DI URGENZA

Telegrammi	PT	di consegna in caso di assenza	PT
Avviso di ricevimento telegrafico	PT	come ritratto	PT
Avviso di ricevimento telegrafico urgente	PT	fermo posto	PT
Avviso di ricevimento postale	PT	fermo posto raccomandato	PT
Per proseguire	PT	2 indirizzi	PT
Per proseguire postale	PT	Completare tutti indirizzi	PT
Poste raccomandate	PT		PT

(Mod. 90) Tele

UFFICIO TELEGR.

= (4/00)



Il Governo non assume alcuna responsabilità civile in conseguenza del servizio della telegrafia. Le tasse riscosse in meno per errore od in seguito a rifiuto o irreperibilità del destinatario devono essere completate dal mittente. Il destinatario è invitato a firmare la ricevuta presentata dal fattorino ed a segnarsi la data e l'ora della consegna del telegramma. In mancanza di tali indicazioni, il destinatario perde il diritto a reclamare in caso di ritardo nella consegna.

Ricevuta il - 5 GEN 31 21:40
Pittore Valente
Ricevuta MZZ



La ora si contano sul meridiano di Roma...
Nelle telegrafiche imprime in cui i numeri...
dopo il nome del luogo d'origine rappresenta quello del telegramma, il secondo quello delle parole, gli altri la data, l'ora e i minuti della presentazione.

QUALIFICA	DESTINAZIONE	PROVENIENZA	NUM. PAROLE	DATA DELLA PRESENTAZIONE		VIA E INDICAZIONI EVENTUALI D'UFFICIO
				Giorno e mese	Ore e minuti	

346 ROMA 29970 36. 5. 1930

PREGOLA SAPERMI DIRE QUANDO POTRA VENIRE ROMA PER
CONFERIRE CON ME CIRCA MOSTRA DEL FASCISMO STOP SPESA CARICO
QUESTO UFFICIO DECENNALE VIA NAZIONALE 65 ROMA STOP
CORDIALI SALUTI = LINO ALFIERI

Chi è correntista della posta paga e si fa pagare mercè bancogiri, che costano per qualunque somma, solo 10 centesimi

Circuito sul quale si deve fare l'inoltro del telegramma



UFFICIO DI TELEGRAMMA

Indicazioni di urgenza

Il governo non assume alcuna responsabilità civile in conseguenza del servizio della telegrafia.
Le tasse riscosse in meno per errore od in seguito a rifiuto o irreperibilità del destinatario, devono essere completate dal mittente.
Le ore si contano sul meridiano corrispondente al tempo medio dell'Europa centrale e per telegrammi interni di seguito da una mezzanotte all'altra.

Spedito il 192 ore per circuito N°
all'Ufficio di Trasmittente

QUALITÀ	DESTINAZIONE	PROVENIENZA	NUM.	PAROLE	DATA DELLA PRESENTAZIONE		Via d'istradamento e indicazioni eventuali e ufficio
					Giorno e Mese	Ora e Minuti	

INDICAZIONI EVENTUALI TASSATE Eccellenza del

DESTINATARIO Ministero Corporazioni Roma

DESTINAZIONE Prego Eccellenza Vostra se possibile concedermi

TESTO prologa una venuta Roma lunedì prossimo causa
idoneità dell'interi miei impegni Scalo stop
In tanto mio lavoro molto è enorme ^{sempre} ~~particolarmente~~
Eccellenza Vostra continua arricchirmi ^{sempre} ~~in ogni~~ ^{talente}

Cognome, nome e domicilio del mittente:

VEDANSI A TERGO AVVERTENZE IMPORTANTISSIME.

Chi è correntista della posta paga e si fa pagare merce bancogiri, che esistono, per qualunque somma, solo 10 centesimi.



Mod. 25 Telegrammi Ediz. 1925

Indicazioni di urgenza

UFFICIO DI TELEGRAMMA

Circuito sul quale si deve fare l'invio del telegramma

Il governo non assume alcuna responsabilità civile in conseguenza del servizio della telegrafia
Le tasse riscosse in meno per errore od in seguito a rifiuto o irreperibilità del destinatario, devono essere completate dal mittente.
Le ore si contano sul meridiano corrispondente al tempo medio dell'Europa centrale e per telegrammi interni di seguito da una mezzanotte all'altra.

Spedito il 192 ore per circuito
all'Ufficio di Trasmittente

QUALITÀ	DESTINAZIONE	PROVENIENZA	NUM.	PAROLE	DATA DELLA PRESENTAZIONE		Via d'istradamento e indicazioni eventuali d'ufficio
					Giorno e Mese	Ore e Minuti	

INDICAZIONI EVENTUALI TASSATE *Esce l'elenco d'ufficio*

DESTINATARIO _____

DESTINAZIONE *Ministero Espressioni Roma*

TESTO _____

*Sono dietro preparare tutto mio insegnamento
et progetto sottoposto a Vostra
stop. Fiero et entusiasta. ~~Adagio~~ in un
Esce l'elenco Vostra voluto affidarmi i ringraziamenti*

Cognome, nome e domicilio del mittente:

VEDANSI A TERGO AVVERTENZE IMPORTANTISSIME.

Chi è corredata della posta paga e si fa pagare mercè baracchini, che costano, per qualunque somma, solo 10 centesimi.

*Richiedo fare tutte le possibili
arrivate inquisitoria sopra. ~~Adagio~~ Valente*

Castello P. P. Milano

di recapito - Rimesso al fattorino ad ore

(Mod. 30 Teleg. 1927)

INDICAZIONI DI URGENZA

ANTONIO VALENTE PENSIONE SISTINA

Mod. 30 ter.

Ufficio Telegrafico di

TELEGRAMMA

Ricevuto il Pel circuito n. 16, 50 DRZ 19 ore <i>Residente</i>		N. del registro di recapito				
Qualifica	DESTINAZIONE	PROVENIENZA	Numero	Parole	Data della presentazione	Indicazioni eventuali d'Ufficio
	Roma	Roma	2499	25	1 13,25	

S.P.A. - Ancona

0.04.175.111.3.929
(copie 175.00.00)

Cominciati lavori palazze Esposizioni prego secondo contratto volere consegnare entro cinque agosto disegni geometrici delle piante et degli alzati scala una a cinquanta saluti . Alfieri.

INDICAZIONI DI URGE

PITTORE VALENTE VIA MONTE ROSA
QUATTORDICI MILANO

MILANO

UFFICIO TELEGRAFICO



Il Governo non assume alcuna
Le tasse riscosse in meno per errore
Il destinatario è invitato a firmare lo
destinatario per il ritiro e reclamare in caso di ritardo.

infilante
telegrammi in mancanza di tali indicazioni

2-1935

Ricevuto il 193 ore
Per SPAGNI = Ricevente

Le ore si contano sul meridiano corrispondente al tempo
medio dell'Europa centrale, e per telegrammi inviati con
vari paesi esteri di seguito da un'ora locale all'altra.
Nel telegrammi impresse in un'ora spagnola il nome
numero dopo il nome della città, e se vanno indicate quelle
del telegramma, il secondo dato da parole, gli altri in
data, l'ora e minuti della partenza.

QUALIFICA	DEST	PROVENIENZA	NUM	PAROLE	DATA DELLA PRESENTAZIONE		VIA E INDICAZIONI EVENTUALI D'URTO
					Giorno e mese	Ore e minuti	
	ROMA						

= 21 SSS MILANO 4099 32 2 14

ELLA PUO' RITARDARE DI UN PAIO DI GIORNI LA SUA
VENUTA A ROMA DOVE BASTERA SI TROVI LUNEDI COL MAGGIORE
LAVORO. ESEGUITO STOP: SALUTI. = DINO ALFIERI.

FATEVI CORRENTISTI POSTALI - PAGAMENTI E RISCOSSIONI IN TUTTE LE LOCALITA' DEL REGNO - FRA CORRENTISTI I PAGAMENTI
E LE RISCOSSIONI MEDIANTE POSTAGIRO, SONO ESEGUITI SENZA LIMITAZIONE DI SOMMA ED IN ESEZIONE DA QUALSIASI CASSA

FATEVI CORRENTISTI POSTALI - PAGAMENTI E RISCOSSIONI IN TUTTE LE LOCALITÀ DEL REGNO - FRA CORRENTISTI I PAGAMENTI E LE RISCOSSIONI MEDIANTE POSTAGIRO, SONO ESEGUITI SENZA LIMITAZIONE DI SOMMA ED IN EBENZIONE DA QUALSIASI PAGAMENTO

omnibus che S. L. il capo del governo farà sapere
 di ricevere o il laboratorio Nostre Rivoluzione martedì
 mattina ventinove corrente Palazzo Venezia stop Progoti
 l'Avanti era un bel di detto giorno presso ufficio
 mostra abito sorgi omnia nera signi saluti Pasolati
 Dine Altieri

QUALIFICA		DESTINAZIONE		PROVENIENZA		NUM. PAROLE		DATA DELLA PRESENTAZIONE		VIA E INDICAZIONE	
RM ROMALITTORIO 77498 49/47 26 18/10		RM ROMALITTORIO 77498 49/47 26 18/10		RM ROMALITTORIO 77498 49/47 26 18/10		RM ROMALITTORIO 77498 49/47 26 18/10		RM ROMALITTORIO 77498 49/47 26 18/10		RM ROMALITTORIO 77498 49/47 26 18/10	

Il Governo non assume alcuna responsabilità
 Le spese ricorrono in meno per errore od in caso
 Il destinatario è invitato a firmare la ricevuta presso
 Il destinatario perde il diritto a reclamare in caso di ritardo della

VALENTE ANTONIO PENSIONE SISTINA ROMA

UFFICIO TELEGRAFICO

ROMA

INIZIATIVE DI URGENZA

RICAVO N. 26/11 193

Per circuito N. 26/11 193

1725

N. 00187 di recapito - Rimesso al fatto

PITTORE VALENTE TEATRO

(Mod. 30) Teleg. 1926

INDICAZIONI DI URGENZA

Avv. _____
 Avviso di _____
 Per proseguire _____
 Per proseguire su _____
 Posto raccomandato _____

SCALA MILANO

Avv.	TC	Espresso pagale (cioè con avviso telegrafico)	EP
Avviso di	PC	Telegrafo (cioè con avviso telegrafico)	PT
Per proseguire	PCP	Espresso pagale (cioè con avviso per posta)	PP
Per proseguire su	PCSP	Telegrafo (cioè con avviso per posta)	PTP
Posto raccomandato	PR	Espresso pagale (cioè con avviso telegrafico)	EP
		Telegrafo (cioè con avviso telegrafico)	PT
		Espresso pagale (cioè con avviso per posta)	PP
		Telegrafo (cioè con avviso per posta)	PTP
		Espresso pagale (cioè con avviso telegrafico)	EP
		Telegrafo (cioè con avviso telegrafico)	PT
		Espresso pagale (cioè con avviso per posta)	PP
		Telegrafo (cioè con avviso per posta)	PTP
		Espresso pagale (cioè con avviso telegrafico)	EP
		Telegrafo (cioè con avviso telegrafico)	PT
		Espresso pagale (cioè con avviso per posta)	PP
		Telegrafo (cioè con avviso per posta)	PTP

UFFICIO TELEGRAFICO

16

38

Il Governo non assume alcuna responsabilità civile in conseguenza del servizio della telegrafia.
 Le tasse riscosse in meno per errore od in seguito a rifiuto o irreperibilità del destinatario devono essere compilate dal mittente.
 Il destinatario è invitato a firmare la ricevuta presentata dal fattorino ed a segnarvi la data e l'ora della consegna del telegramma. In mancanza di tali indicazioni, il mittente perde il diritto a reclamare in caso di ritardo nella consegna.

Ricevuto il **9 GEN 32 12 40**

12104

Ricevuto **G. ROSSI**



Le voci si contano sul nastro lungo corrispondente al tempo medio di lettura regolare, e per telegrammi interni e convogli messi esteri di seguito da una vocazione all'altra.
 Nei telegrammi impressi in caratteri rotondi il primo numero dopo il nome del luogo d'origine rappresenta quello del telegramma, il secondo quello delle parole, gli altri la data, l'ora e i minuti della presentazione.

QUALIFICA	DESTINAZIONE	PROVENIENZA	NUM. PAROLE	DATA DELLA PRESENTAZIONE		VIA E INDICAZIONI EVENTUALI D'UFFICIO
				Giorno e mese	Ore e minuti	

AT SUO TELEGRAMMA OTTO CORRENTE STOP NON ESSENDO ROMA LUNEDI
 PREGOLA FAVORIRE MINISTERO MARTEDI DODICI CORRENTE ORE UNDICI
 ET QUINDICI STOP SALUTI DINO ALFIERI

Chi è correntista della posta paga e si fa pagare mercè bancogiri, che costano per qualunque somma, solo 10 centesimi.

114

di recapito - Rimesso al fattorino ad ore

Mod. 80 Tel. 2-19407 (2)

INDICAZIONI DI URGENZA

ARCHITETTO VALENTE MONTEROSA

UFFICIO TELEGRAFICO

14 MILANO

MILANO

MILANO

PC = Comunicare
PC = Comunicare
PC = Comunicare



Indirizzo del ricevente, se diverso da quello del mittente, in modo da poterlo recapitare in caso di assenza del destinatario e invitato a indicare la via e il numero della casa o dell'ufficio.

Indirizzo del servizio della telegrafia, se diverso da quello del mittente, in modo da poterlo recapitare in caso di assenza del destinatario e invitato a indicare la via e il numero della casa o dell'ufficio.

2 MAR 33 1300
Presentato il 4 ore
Ricevente
3
Casale

La ora di consegna per i telegrammi è in vigore al tempo medio dell'Europa continentale. I telegrammi inviati e ricevuti fuori questi limiti di tempo da un ufficio telegrafico, sono considerati telegrammi di giorno successivo. Nei telegrammi inviati in un ufficio telegrafico, il numero dopo il nome del luogo di destinazione, con quello del telegramma, il secondo quello del primo ufficio di partenza, l'ora e minuti della presentazione.

NUM. TELEGRAMMA	DESTINAZIONE	PROVENIENZA	NUM.	PAROLE
2003	ML ROMA	1317	32	2 1030

DATA DELLA PRESENTAZIONE	
Giorno e mese	Ore e minuti

VIA E INDICAZIONI EVENTUALI D'UFFICIO

GRADIREI CONOSCERE A QUALE PUNTO TROVASI SUG LAVORO STOP
CREDO ELLA SI SARA UTILMENTE INCONTRATO CON PROFESSORE MONTI
STOP ATTENDO CONOSCERE DATA SUA VENUTA ROMA SALUTI
ALFIERI

LE VEDI CORRENTISTI POSTALI - PAGAMENTI E RISCOSSIONI IN TUTTE LE LOCALITÀ DEL REGNO - FRA CORRENTISTI I PAGAMENTI E LE RISCOSSIONI MEDIANTE POSTAGIRO SONO ESEGUITI SENZA LIMITAZIONE DI SOMMA ED IN ESENZIONE DA QUALSIASI TASSA

Mod. 30 Teleg. 1311

(VII)

INDICAZIONI DI URGENZA

433
97220
di recapito: Rimesso al fattorino ad ora

ICIO TELEGRAFICO
DI

+ + ANTONIO VALENTE PENSION

Ric.
Telex
Avviso di
urgente

SISTINA RCMA +

= CP =
= GPR =
= TNR =
= CTA =

Il Governo non assume alcuna responsabilità. Le tasse riscosse in meno per errore od in seguito a errore del destinatario e invitato a firmare la ricevuta presentata. In caso di ritardo della consegna, il destinatario perde il diritto a riceverla. Le tasse devono essere completate dal mittente. Il mittente deve segnare la data e l'ora della consegna del telegramma.

Ricevuto il 193 del
Ricevuto



Le ore si contano sul meridiano corrispondente al tempo medio dell'Europa centrale, e per telegrammi interni e con vari paesi esteri di seguito da una mezzanotte all'altra. Nei telegrammi impressi in caratteri romani, il primo numero dopo il nome del luogo d'origine rappresenta quello del telegramma, il secondo quello delle parole, gli altri la data, l'ora e minuti della presentazione.

ore 2140 Mrk

CCO da Roma 19699 14 TF - 1/6 2050

Si trovi venerdì mattina ore dieci sede Mostra dovendo recarci
udienza palazzo Venezia - Alfieri

Fatevi correntisti postali - Pagamenti e riscossioni in tutte le località del Regno - Fra correntisti i pagamenti e le riscossioni, mediante postagiuro, sono eseguiti senza limitazione di somma ed in esenzione da qualsiasi tasse.

N. di recapito - Rimesso al telefono ad ore

Mod. 30 Teleg. 1930 (A VIII)

INDICAZIONI D'URGENZA

ARCHITETTO VALENTE MONTEROSA 14 MYLANO
MILANO

UFFICIO TELEGRAFICO



Il Governatore non assume alcuna responsabilità se il telegramma è in ritardo per errore di destinazione o se il destinatario è invitato a firmare o a restituire il telegramma in caso di ritardo.

Il telegramma è annullato in mancanza di tali indicazioni.

Ricevuto il _____ ore
Per ordine _____

Le ore si contano per i telegrammi corrispondenti al tempo medio dell'Europa centrale e per i telegrammi interni e con vari paesi anche di notte in una mezzanotte all'altra. Nel telegramma si usano i caratteri romani; il primo numero dopo il segno d'origine rappresenta quello del telegramma e secondo quello delle parole, gli altri la data, l'ora o minuti della presentazione.

PAROLE: =1432 ROMA 38499-31 /30-22-19/5

DATA DELLA PRESENTAZIONE
Giorni e mesi Ore e minuti

VIA E INDICAZIONI EVENTUALI D'UFFICIO

PRIMO MARZO ATTENDOLA ROMA CON PICCOLA SERIE PROGETTI STOP PROFESSORE ANGELO
MONTI SARA GIOVEDI MYLANO ET POTRA DARLE ELEMENTI PRECISI STOP RACCOMANDAZIONI
ET SALUTI - ALFIERI -

FATEVOCI PRENTISTI POSTALI - PAGAMENTI E RISCOSSIONI IN TUTTE LE LOCALITÀ DEL REGNO - FRA CORRÉNTISTI I PAGAMENTI E LE RISCOSSIONI MEDIANTE POSTAGIRO, SONO ESEGUITI SENZA LIMITAZIONE DI SOMMA ED IN ESENZIONE DA QUALBIASI TASSA

N. 234 di recapito - Rimesso al fattorino ad ore 14

VALENTE VIA MONTEROSA 14 MILANO

(Mod. 30, Tel. g. 1926)

INDICAZIONI DI URGENZA

Rischio di perdita
 Urgenza
 Avviso di ricevimento telegrafico
 Avviso di ricevimento postale
 Far proseguire
 Far proseguire pagato
 Posto raccomandato

Espresso pagato	EP
Espresso pagato (cioè con avviso telegrafico) della stessa occorrenza	EPT
Espresso pagato (cioè con avviso per posta lettera) della stessa occorrenza	XPP
Da consegnarsi in mani proprie	MP
Forma telegramma	TR
Forma posta	GP
Forma posta raccomandata	GP2
Indirizzo	IM
Canzoniere telef. indirizzi	CTA



Il Governo non assume alcuna responsabilità civile in conseguenza del servizio della telegrafia. Le tasse riscosse in meno per errore od in seguito a rifiuto di irrispettabilità del destinatario devono essere completate dal mittente. Il destinatario è invitato a firmare la ricevuta presentata dal fattorino ed a segnare la data e l'ora della consegna del telegramma. In caso di ritardo nella consegna, il diritto a reclamare si estingue.

Ricevuto il 22 11 N. 32 10 35 1926 ore

Ricevuto N. 00
 Ricevuto N. PR.TTO



Le ore si contano sul meridiano corrispondente al tempo medio dell'Europa centrale, e per telegrammi interni e per vari paesi esteri al seguito da una mezzanotte all'altra. Nei telegrammi impressi in caratteri romani il primo numero dopo il nome del luogo d'origine rappresenta quello del telegramma, il secondo quello della parola, gli altri la data, l'ora e i minuti della presentazione.

QUALIFICA	DESTINAZIONE	PROVENIENZA	N. PAROLE	DATA DELLA PRESENTAZIONE		VIA E INDICAZIONI EVENTUALI D'UFFICIO
				Giorno e mese	Ore e minuti	
375	ROMA	25070	14	22	1850	

RICEVUTO SUO TELEGRAMMA STOP ATTENDOLA MERCOLEDI GRAZIE

SALUTI = ALFIERI =

Telegram from Starace to Valente, undated, requesting
"completion" by 5 October 1932. Valente archives, Rome.

INDICAZIONI DI URGENZA

842
di recapito. Rimesso al fattorino ad ore. *90/3*
ANTONIO VALENTE PENSIONE SISTINA RCMI.

(alod. 30. Tele. 1947)

UFFICIO TELEGRAFICO

136 *Supplente*

Il Governo non assume alcuna responsabilità civile in caso di ritardo o mancato recapito. Le tasse riscosse in meno per errore od in seguito a rifiuto del destinatario è invitato a farne richiesta presso il ufficio a reclamare in caso di ritardo della consegna.

Ricevuto il	192	ore
Per Circuito N.		Ricevente



La ora si contano sul meridiano corrispondente al tempo medio dell'Europa centrale, e dei telegrammi interni e per paesi vicini di seguito da una manoscritto all'altro. Nei telegrammi impressi in caratteri romani, il primo numero dopo il nome del luogo d'origine rappresenta quello del telegramma, il secondo quello delle parole, gli altri la data, l'ora e minuti della presentazione.

QUALIFICA	DESTINAZIONE	PROVENIENZA	NUM.	PAROLE	DATA DELLA PRESENTAZIONE		VIA E INDICAZIONI SVENTUALI D'UFFICIO
					Giorno e mese	Ora e minuti	

berg 210

Rm Romalittorio 24698 80/79 5 1955

COMUNICO CHE PER IL CINQUE OTTOBRE LE MOSTRE DELLA RIVOLUZIONE DEVE ESSERE ULTIMATA

STARACE

Pages from Antonio Valente's book of accounts, indicating he received a total of 12,000 lire between March 1932 and March 1933 for work on the EFR and with other payments for Chicago pavilion and the film "Camicia Nera." Valente archives, Rome.

Dare Avere

Venerdì	25	d. H. via	400	
"	27	Machinista Villafra	50	
"	28	" Scalo	100	
"	28	Account a Bruggi	300	
"	28	La Ferma per Villafra		3000
"	30	Unione Scenografi	2000	
"	"	a Bruggi	1300	
"		Ridire G. mens. lib. pensione		1380
"		Scalo a H. via	1000	

ANNO 1932

Dare Avere

Genn.	18	Talla Scalo in cont.		1000
"	"	d. H. via	400	
"	16	Tall'Uff. Decennale. Esp. S. Roma (rimb. sp. ex)		500
"	24	Tagliate al' avv. Riva per cont. future Ghisla (Fila Rig. B. 100)	3000	
"	29	Chique da Lem. Panelli (per attesi: Abbon. F. 100)		500
"	"	Tate a Ulloli p/c. sp.	250	
"	31	Scalo a H. via compl. F. 100	100	

Dare Avere

Gen.	30	Telegrafico S. Benelli		300
"	"	A. Uboldi, per allegati	40	
"	"	Per det. postale	50	
"	10	A. Hiron	50	
Febbr.	1	S. Conf. San Benelli (a S. Rella)		200
"	2	Telegrafico a Hiron	250	
"	3	Riviera fessine		900
"	10	Fallo Morto Scandale (rim. Hiron)		500
"	11	A. Hiron	400	

Dare Avere

Febbr.	22	Fallo Scalo a Joll. M. / avve" figi. S. Rella		500
"	"	A. Hiron	500	
"	29	S. San. Benelli - dell. m. / spere		300
"	27	Fallo Scalo 1° accounto S. Pella S. Rella		1000
"	27	A. Hiron	500	
"	28	Sotto d. Puzzi / comiti	220	
Mar.	8	Fallo Morto Scandale		500
"	10	S. Hiron		50
"	11	Sotto d. Puzzi / comiti	280	
"	12	Riviera fessine complesivo		460

Dare Avere

	Dare	Avere	
Marzo	19	Solla beemole	500 -
"	26	Conto Hotel Plumer.	900
"	26	Allo Sg. ² Navate	200
"	27	Biglietto per Milano	175
"	29	Telegrafico a Milano	100
"	30	Polizza orina	120
Aprile	6	Conto Hotel Manica	300
		Manica mediante Sella	100
	6	Residuo avere Solla Sella per Polizza S. Marco	3700
	11	Conto Pensione S. Maria	700
	12	Camice (2) S. Milano	135
	18	Conto Pensione S. Maria	420

Dare Avere

	Dare	Avere	
Aprile	22	Dal S. Marco S. Marco	3000
"	29	Conto pensione	516
Maggio	2	Dal S. Marco. here exp.	3000
"	4	Conto pensione	420
"	4	Sella (rubrica of.)	250
"	8	Sella	20
"	9	Dal S. Marco. here exp.	3000
"	11	a S. Maria (here)	1120
"	11	Conto Pensione.	455
"	18	Manica fotografica	300

Dare Avere

Giugno	29	Salto di fior. (per giugno)		3000	
"	24	Pensione (in cont.)	500		
"	"	al divieri	1000		
Luglio	3	Di Novellini Carlo & Paspi Livio (Arboreo)	100		
"	9	Althier		150	
"	2	Del Dopolsoro (per giugno)		4150	
"	4	al divieri a solo	1650		
"	14	So. Andrea (illustrazioni di Villafraanca)		500	
"	16	Pensione (cont.)	415		

Dare Avere

Luglio	27	Del Dopolsoro (per luglio)		3000	
"	27	al Volentini nuovo	250		
Agosto	16	Salto di fior. Lince		<u>2000</u>	
"	14	Accounto al Volentini (cont.)	300		
"	"	Conto per l'altro nuovo	120		
"	15	Del Dopolsoro (per agosto)		3000	
"	16	Pensione (2 mesi)		470	
"	"	Conto pensione	220		
"	23	Conto pensione	500		
"	24	Accounto al Volentini	100		
"	24	Althier	200		
"	31	Salto di fior. Lince (1° rata pagata)		<u>3000</u>	

Dare Avere

Sett. 6	A. H. in	100
" 7	Dalla luce (accanto)	
" 8	A Valentini (a solo)	280
" 16	Dalla luce	2250
" 18	Conto Pensione	1275
Ott. 1	Dalla luce - Sp. pend. 14 cent.	3500
" 3	Conto Pensione	1230
"	A H. in (imp. ric)	100
" 5	Dalla luce (2° rate)	3500

1000 X

2250 X

3500 X

3500 X

Dare Avere

Ott. 12	Ad Albani per cucina	1000
" 16	" "	3500
"	Rag. per fornici in cucina	150
" 24	A H. in. (p. Fornici. Gen)	200
" 26	" " (viaggi + ritorno)	100
" 27	Dalla luce - Sp. pend. 14 cent.	
" 28	allo pensione (in conto)	1000
Novemb 6	M/pensione (2 mesi)	
" 7	A Petri per auto. (semb. ric)	2600
" 13	in pensione (1 mese)	
" 19	oregno S. Maria (H. in) (quattrofor. + H. in) Sp. pend. 14 cent. (imp. ric)	200

3500 X

460

230

280

Dare Avere

Novel	20	Dalla Madre Decembi. 13: Rat. / All'Arch. Libera	1500	3500
"	21	Contabile Petri per aut.	1500	
"	28	Dalla duce Stefania Novembi.		3500
"	30	Dalla primario (in cont.)	1000	
"	"	Cont. Garage.	260	
Decem	8	In Arista (in cont.) per Memoria Mey Melina		1200
"	24	Rete Auto per Rocci	400	
"	25	Conto Garage	290	
"	27	Stipendio duce. fonda		3500
"	29	Dal test. Paola (in cont.)		1000
"	"	Per regale fontana	100	

ANNO 1933

Dare Avere

Genn	11	Pensione (2 mesi)		460
"	20	Sig. & Riccardi (in cont.)	500	
"	23	Allo Sig. & Novelli	550	
"	24	A Hina	200	
"	28	Premio Concorso Chicago		2650
"	29	A deposito	1000	
Febb.	2	A Hina (Vig. Venezia) Spedizioni e spese Timbre per biglietto Hina	250	
"	12	A Hina		200
"	13	Allo Sig. & Novelli	200	
"	15	Carabinieri n. 4/1000	150	
"	17	Dal Partigiano di Chicago (in cont.) 1/2500-R.M.		2160
"	18	Allo Sig. & Riccardi (in cont.)	500	

Dare Avere

Dare Avere

Febbr.	20	Rinominazione pensione		230
"	21	kg forage (conto note)	120	
"	24	Da Manni (spumante)		100
"	26	Da Hina (Heliosole)		200
"	27	Alle Sign. Nardinelli (fornitura mense diet. S. Marco)	300	
Marzo	7	Per il Podestato di Chierzo - ultima rata comp. esse 2500 - RM.		2300
"	11	Conto garage (con tassa cronata per note)	450	
"	15	Sita a Firenze	600	
"	16	Rincom. Pensione		230
"	28	Chierzo. Decrazione interna - 1 ^a rata		2000
"	29	Per l'affittamento Lavori Saffin. 1 mese anticip.	1400	
"	"	Alle Sign. Nardinelli	500	

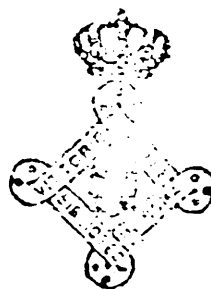
Marzo	24	Per il telefono (definito)	315	
"	"	Comitato Rasce	200	
"	"	Del Teatro Reale (residua p. h. m. s. con R. Nardinelli)		2000
"	"	Per il Conto Rasce (garage)	150	
APRILE 1936				
		Stipendio del Ministero Anticipo progetto del Ministero		10000 X
lugli		Da Monacani		2000 X
Agost		Da Monacani		500
"		Da Monacani (progetto)		500
Sett.		Monte Comio e Articolo (200) Comp.		2000
"		Pensione (Comp.)		2800
"		Progetto Centro		5000

Luigi Freddi, Program for Room A, unsigned. Biblioteca Nazionale, Rome.

LUGLIO-DICEMBRE 1914

MUSSOLINI E LA CONFLAGRAZIONE
EUROPEA - LA NEUTRALITÀ ITA-
LIANA - LA FONDAZIONE DEL "PO-
POLO D'ITALIA" - L'ESPULSIONE DAL
P. S. I. E L'INIZIO DELLA CAMPAGNA
PER L'INTERVENTO

2



I.

LO SCOPPIO DELLA GUERRA EUROPEA

Assai opportunamente l'On. Dino Alfieri ha stabilito che la parte storica della Mostra del Fascismo risalga ai tempi anteriori alla fondazione dei Fasci di Combattimento e comprenda il periodo dell'Intervento e quello della Guerra, che del Fascismo furono i fattori determinanti. Lo stesso Capo del Fascismo ha ripetutamente affermato ciò durante lo sviluppo della polemica del dopo guerra e l'ha confermato solennemente nel fondamentale discorso del 3 gennaio 1925: «...questo clima storico, politico, morale, io l'ho creato con una propaganda che va dall'Intervento sino ad oggi». Poichè, dunque, la Mostra del Fascismo, nella disposizione del materiale destinato a costituirla, seguirà un ordine cronologico, è ovvio che le sezioni destinate all'Intervento ed alla Guerra dovranno essere sistemate all'inizio e costituire la necessaria introduzione storica a tutto l'enorme complesso che dovrà rappresentare il Fascismo ed il Regime Fascista.

Ciò che a noi oggi interessa, nella rapida e documentaria ricostruzione del periodo che va dal luglio del 1914 al maggio del 1915, è di fissare definitivamente e su basi inoppugnabili la via seguita da Benito Mussolini. A ciò non siamo portati da spirito di partigianeria o da suggestioni feticiste. Siamo convinti che solo seguendo questa traccia sia possibile additare ai contemporanei e tramandare ai posteri gli elementi definitivi per la esatta ricostruzione storica di questo periodo. Nel solco scavato dalla

azione e dal pensiero di Benito Mussolini confluiscono fatalmente di volta in volta tutti i motivi politici - individuali o di partito, ideologici o pratici - che poi si sono riassunti nella Rivoluzione Fascista che è ancora in pieno sviluppo. Questo « metodo », suggerito dalla realtà di ogni giorno del nostro recente passato e da quella attuale incontestabilmente « mussoliniana », ci darà inoltre il modo di sfrondare la nostra ricostruzione di tutte le superstrutture effimere o insignificanti di cui il tempo ha fatto giustizia e di trascurare tutte le mosche cocchiere che in tempi successivi hanno vantato discutibili priorità ed inesistenti meriti.

Iniziamo perciò il nostro lavoro guidati soltanto dalla nostra serena fede ed ispirati dalla eloquenza dei documenti. Redigendo la traccia, terremo sempre presente lo scopo cui essa è destinata: la Mostra del Fascismo. Perciò, quando la fantasia ce le suggerirà, indicheremo anche le forme, a nostro avviso, più adatte di figurazione rappresentativa degli avvenimenti. Quando esse mancheranno, le lacune dovranno esser colmate da coloro che hanno il compito organizzativo della Mostra.

Coerentemente a quanto abbiamo più sopra esposto, riteniamo che all'ingresso della prima sala debba antistare una grande figura di Mussolini, possibilmente una scultura che, con la sua immediata evidenza plastica incombente, imponga il motivo predominante del grande tema che man mano verrà svolto, sicchè il pubblico sia subito suggestionato, oserei dire: percorso, dalla immagine del Determinatore e non possa più liberarsi della sua influenza.

* * *

Il pubblico dovrà poi esser subito avvinto dall'azione. E poichè il periodo dell'intervento non può esser considerato a sè come fenomeno italiano ma va inserito nel tragico quadro della epoca, è necessario risalire alla genesi della conflazione: l'assas-

sinio di Serajevo. Il delitto è stato compiuto il 28 giugno 1914. Subito dopo l'ingresso alla prima sala, quasi ad ingombrarne la soglia dal lato interno, dovrebbe sorgere una vetrina isolata racchiudente un gran quadro. Lo sfondo del quadro dev'essere occupato da una carta schematica e violenta della regione balcanica, naturalmente secondo la configurazione del 1914, comprendente l'Austria fino all'Adriatico: sulla parte superiore del grafico deve incombere il confine russo. Sulle linee dei confini, sotto forma di fiamme non ancora spente, si dovrebbero intuire i lineamenti dell'ultima guerra balcanica. Sulla regione della Bosnia-Erzegovina, delineata da una serie di catene, dovrebbe campeggiare una fotografia del conte Aehrenthal ed una data: 1908. Sul piano di Cossovo, della cui battaglia ricorre l'anniversario nell'epoca del delitto di Serajevo, dovrebbe esser raffigurata una cupa visione di comitaggi armati. Intorno ai confini serbi si possono far campeggiare con toni scarlatti i nomi delle società segrete e dei giornali a cui furono fedeli gli attentatori: *Preporod* (Rinascenza), *Zora* (« L'alba »), *Giovane Bosnia* (vedere come si scrive in serbo), *Narodna Odbrana*, *Comitaggi*, ecc. Le scritte devono esser fatte in caratteri cirillici. Frammischiate a queste scritte si devono intravedere delle fotografie di impiccagioni di contadini serbi e bosniaci compiute dall'Austria, che possono essere rintracciate alle pagg. 78, 102, 126, 150, 174 e 198 del libro *Le dédic de Serajevo* di José Almira e Giv. Stoyan, Editions Radot 1927, Paris, 5 Rue Eugène-Manuel. Intorno al punto in cui è segnato Serajevo, sovrastanti la data del 18 giugno 1914, devono esser distribuite le fotografie dell'eccidio, scelte fra le più drammatiche. Queste fotografie possono essere estratte dal film « Il crollo degli Asburgo ». In detto film si vedono alcune scene interessantissime del percorso della coppia arciducale in Serajevo, dell'attentato, della fuga del corteo, delle cariche dei poliziotti e di cavalleria. Attraverso una inchiesta

vedi
film

vedi

da me compiuta ho potuto assodare che l'estratto di questo *film* può essere fatto dal Comm. Giulio Cosmelli, Via Viminale, 58, Roma, telefono 43039. Altre fotografie possono essere riprodotte dal *Corriere della Sera* del 2 luglio 1914.

Nel centro di questo impressionante succedersi di immagini drammatiche dovrebbero campeggiare i ritratti dell'Arciduca Francesco Ferdinando e della moglie morganatica contessa Ghotek, divenuta dopo il matrimonio duchessa di Hohenberg. Le due vittime devono essere presentate possibilmente in tenuta di gala in una sola fotografia. Intorno, disposte in modo aggressivo e soffocante (questo si può rendere col ritagliare opportunamente le immagini e inquadrarle in fregi acuti convergenti verso le figure degli arciduchi), devono trovar posto le fotografie di Gravilo Princip, Tchabrinovitch e Danilo Ilitch; queste fotografie si possono riprodurre dal suddetto volume *Le déclin de Serajevo*, dove si trovano alle pagine 30 e 54; sulla copertina dello stesso libro si troverà la scena dell'arresto del Princip dopo l'attentato, scena che va pure inserita nel complesso di cui sopra. In uno sfondo opportunamente scelto - possibilmente presso il punto in cui è segnata Vienna - si può far figurare la tragedia degli Asburgo esponendo la figura curva e triste di Francesco Giuseppe (*Corriere della Sera* del 31 luglio 1914), contornata da quella degli arciduchi assassinati o suicidi. Sui margini del quadro dovranno essere disposti i titoli su pagina intera dei giornali che davano l'annuncio dell'eccidio. I titoli dovranno esser incollati colle relative testate dei giornali: sarà bene rintracciare e collocare le testate di almeno un giornale serbo, uno viennese, uno ungherese, uno russo, uno tedesco, uno francese, uno inglese ed un paio italiani. Ben visibile, se possibile, l'*Az Est* di Budapest del 3 luglio 1914 coll'articolo in cui è detto che la polizia di Serajevo era prevenuta del complotto sin dal 20 giugno.

Questo metodo di rappresentazione figurativa a mezzo di quadri composti in cui gli eventi sian resi mediante la fusione di elementi come disegni, fotografie, giornali, ecc., a me pare il migliore, dato il carattere della Mostra, almeno in questa prima parte. Naturalmente tutto dipende dall'abilità del pittore, dalla qualità dei documenti, dall'evidenza delle fotografie e dal gusto con cui il «montaggio» sarà fatto. Questo primo quadro, se è necessario un titolo, può esser intitolato: «*La scintilla...*».

* * *

Il quadro successivo, che può essere intitolato: «*La valanga*», è destinato a comprendere il periodo che va dal delitto di Serajevo allo scoppio della Guerra Europea. A mio avviso questo quadro dovrebbe essere situato nel centro della sala colla fronte rivolta all'ingresso e comprendere l'azione dei Governi e delle Diplomazie durante quel periodo.

Anche questo quadro dovrebbe rappresentare, sullo sfondo, una grande carta dell'Europa, com'era nel 1914, dal Mar Caspio all'Islanda e dallo Stretto di Gibilterra agli Urali. La carta deve essere, naturalmente, schematica e d'una scala sufficiente per contenere tutte le figurazioni necessarie a rendere efficacemente i tragici eventi di quell'epoca.

A nord di Pietroburgo, sotto la data: «21 luglio», va posta una fotografia dell'incontro fra lo Czar, il Presidente della Repubblica francese Poincaré e il Ministro degli Esteri francese Viviani. A cavalcioni del Danubio, presso Semlino, una figurazione di Attila sorgente dalle acque del fiume ostenta verso Belgrado il testo dell'*ultimatum* dell'Austria alla Serbia in data 23 luglio. Vicino al punto in cui è segnata Vienna, sostenuto da una selva di baionette, deve apparire un foglio coll'aquila bicipite e la data del 28 luglio, contenente la dichiarazione di guerra dell'Austria

alla Serbia firmata dal conte Leopoldo Berchtold. Queste due figurazioni dovranno avere un particolare rilievo, trattandosi degli avvenimenti che hanno la precedenza in ordine cronologico e furono i provocatori del conflitto.

Bisogna poi poter rendere con figurazioni suggestive il fallimento della proposta di mediazione di sir Edward Grey, il lavoro delle cancellerie, gli incontri fra i vari ambasciatori, il Consiglio della Corona di Potsdam, il Consiglio dei Ministri austro-ungarico, ecc. Le fotografie e i disegni che dovranno rappresentare quanto sopra potranno esser collegate fra loro da un nastro costituito da quelle strisce di carta che servono a ricevere i telegrammi negli apparecchi Morse, appiccicato sul fondo del quadro. Parallelamente a queste figurazioni intese a dare l'immagine del lavoro diplomatico, si deve con particolare risalto rilevare la mobilitazione già ordinata in diversi paesi. All'uopo serviranno benissimo le fotografie riprodotte nel libro *Ce qu'ils ont vu*, Editore Flammarion, Parigi. Per la Francia la fotografia n. 1, per la Germania la fotografia n. 2.

Quindi, con efficacia terribile, bisogna poter rendere graficamente le successive dichiarazioni di guerra: 1° agosto: della Germania alla Russia; 4 agosto: della Germania alla Francia, 5 agosto: dell'Inghilterra alla Germania, ecc. Questa raffigurazione va studiata attentamente in modo da poterla realizzare con originalità e grande evidenza. Si possono usare all'uopo i grandi titoli dei giornali dell'epoca, opportunamente inquadrati e sistemati. Tutto ciò si può inoltre integrare con un sistema lineare composto di file di piccolissime lampadine rosse che traccino le frontiere fra la Serbia e il Montenegro da una parte e l'Austria dall'altra, fra l'Austria e la Russia, fra la Russia e la Germania, fra la Germania da una parte e il Belgio, il Lussemburgo e la Francia dall'altra, e coronino quindi le coste orientali dell'Inghilterra volte verso la

Germania. Con un adeguato congegno le file di lampadine devono accendersi gradualmente da un'estremità all'altra e successivamente nell'ordine sopra esposto, restando illuminate con riflessi tremolanti per un po', quindi spegnersi per ricominciare subito dopo con ritmo continuato.

Con altrettanta evidenza devono esser rese l'invasione del Lussemburgo e quella del Belgio compiute dalle truppe tedesche rispettivamente il 2 ed il 4 agosto. Per l'invasione del Belgio, la raffigurazione può esser fatta con delle sagome di ulani disegnate sullo sfondo e proiettate verso Liegi ed Anversa, fra le quali possono essere inserite le belle fotografie n. 18, 19, 20 e 21 contenute nel suddetto libro *Ce qu'ils ont vu*.

Intorno a questo quadro, opportunamente disposte, vanno situate le immagini dei capi degli stati belligeranti, inquadrare in ritagli di giornali riproducenti i proclami ai rispettivi popoli lanciati allo scoppio della guerra: Francesco Giuseppe e l'appello ai popoli della Duplice Monarchia (giornale *Il Secolo* del 30 luglio 1914, 2ª pag. 1ª colonna); Guglielmo II e il discorso da lui pronunziato il 1º agosto 1914 dalla finestra del Castello Imperiale di Berlino (giornale *Corriere della Sera* del 2 agosto 1914, 1ª pag.: « Sono costretto a snudare la spada... »). Come fotografia si può mettere quella impressionante, che posso fornire io stesso, del Kaiser alla testa d'una parata militare con tutti i suoi figli in alta uniforme al suo lato; Zar Nicola II e il proclama letto nella Galleria San Giorgio del Palazzo d'Inverno di Pietroburgo (vedi fotografia dello Zar nel *Corriere della Sera* del 1º agosto 1914); Poincaré e il messaggio comunicato al Parlamento dal Presidente del Consiglio Viviani (giornale *Il Corriere della Sera* del 5 agosto 1914, pag. 7). Interessante sarebbe rendere ben visibile il testo dei proclami, in cui tutti i belligeranti affermano di essere aggrediti, d'aver voluta la pace e finiscono coll'invocazione a Dio.

Efficace inoltre sarebbe il poter porre ai lati dei proclami e delle immagini dei capi di Stato, le visioni della folla di Berlino mentre ascolta il Kaiser, della moltitudine assiepata ai lati del fiume coi suoi simboli e le sue bandiere mentre acclama lo Zar dopo la cerimonia al Palazzo d'Inverno, l'aspetto dell'interno di Palazzo Borbone mentre Viviani legge il messaggio presidenziale, la visione della folla in Trafalgar Square, sotto la colonna di Nelson, all'annuncio dello scoppio della guerra.

In secondo piano rispetto a questo primo sviluppo di figurazioni devono trovar posto le immagini dei personaggi diplomatici che ebbero responsabilità nello scoppio della guerra: per l'Austria il Ministro degli Esteri conte Leopoldo Berchtold (vedi fotografia nel *Corriere della Sera* del 26 luglio 1914) e il Presidente del Consiglio ungherese conte Stefano Tisza (vedi fotografia nel *Corriere della Sera* del 1° agosto 1914), per la Germania il Cancelliere tedesco Bethmann Hollweg (vedi fotografia nel *Corriere della Sera* del 1° agosto 1914) ed il Ministro degli Esteri von Jagow; per la Russia il Ministro degli Esteri Sazonof (vedi fotografia nel *Corriere della Sera* del 1° agosto 1914) e l'ambasciatore a Parigi Iswolski; per la Francia il Presidente del Consiglio Viviani e gli ambasciatori a Pietroburgo e a Berlino Paléologue e Cambon; per la Serbia, in rapporto al ritratto del principe ereditario Alessandro, quello del Presidente del Consiglio Nicola Pasic (ambedue le fotografie nel *Corriere della Sera* del 26 luglio 1914); per l'Inghilterra, in rapporto al ritratto di Re Giorgio, quelli di Asquith, Primo Ministro, sir Edward Grey, Ministro degli Esteri e quelli ancora di Lloyd George e di Churchill.

Su di un altro piano ancora, ma sempre in collegamento agli altri personaggi dei relativi Stati, devono essere raffigurati i capi militari delle nazioni belligeranti: Arciduca Federico, Gen. Conrad von Hotzendorf, Gen. Krobotin, rispettivamente generalissimo,

Capo di Stato Maggiore e Ministro della guerra d'Austria (vedi fotografie nel *Corriere della Sera* del 31 luglio 1914); Granduca Nicola, comandante dell'esercito russo; Gen. Moltke, Capo di Stato Maggiore dell'esercito tedesco; Gen. Joffre, comandante dell'esercito francese; Amm. Russin, comandante la flotta russa; Amm. Von Tirpitz, comandante la flotta tedesca; Amm. Boné de Lapeyrère, comandante la flotta francese (tutte queste fotografie si troveranno nel *Corriere della Sera* del 2 agosto 1914); Vice-Ammiraglio sir John Jellicoe, comandante in capo e contrammiraglio C. E. Madden, Capo di Stato Maggiore della flotta inglese (queste ultime fotografie si troveranno nel *Corriere della Sera* del 6 agosto 1914); Gen. Wilson, comandante l'esercito inglese (fotografia nel *Corriere della Sera* del); Gen. Putnik, Capo di Stato Maggiore dell'esercito serbo (fotografie nel *Corriere della Sera* del); ecc.

In questo grande grafico, sulla regione italiana saranno rappresentate con sovrapposizione a stampa la dichiarazione di neutralità che esclude il *casus foederis* affermata il 1° agosto e la dichiarazione ufficiale del 3 agosto che riconferma la neutralità italiana.

Io mi rendo perfettamente conto di quanto sia difficile « montare » un quadro come quello sopra descritto. Ma credo che non vi sia altro mezzo più adatto di raffigurazione visiva pratica ed efficace. Bisogna studiar bene l'ampiezza del quadro perchè possa contenere tutti gli elementi destinati a comporlo in modo che non siano sovrapposti e confusi e in modo altresì che siano ben visibili al pubblico in tutti i loro particolari. La riuscita del complesso dipenderà moltissimo dall'abilità e dal gusto dell'artista destinato a comporlo. Inutile aggiungere che tutto può essere utilmente sfruttato ai fini di raggiungere un effetto sicuro, adeguato allo scopo e conforme al principio informatore: sagomatura dei contorni delle fotografie, elementi da collocare a guisa

di altonlievi ottenendo una maggiore efficacia plastica, uso violento dei colori più opportuni, adattamento della stessa cornice generale che può assumere una funzione integratrice del quadro, ecc.

* * *

Il terzo quadro dev'esser collocato alle spalle del secondo - che, come abbiamo detto, dev'esser situato nel centro della sala colla fronte rivolta all'ingresso - e può intitolarsi: « *La tempesta* ». Esso dovrebbe rappresentare la ripercussione nei vari paesi degli eventi tragici del luglio ed agosto 1914 e la reazione che ne è seguita.

Bisogna far tutto il possibile per rendere efficacemente gli stati d'animo attraverso cui sono passati i popoli d'Europa in quel periodo. Dallo sbigottimento all'inquietudine, dall'inquietudine ai tentativi di reazione contro la guerra, da questi all'entusiasmo patriottico e, infine, all'odio. Si tenga presente che questo quadro ha una funzione importante, poichè costituisce un certo parallelismo con quanto si è svolto nel nostro paese. Negli stati belligeranti il processo è stato più rapido poichè su di essi incombeva la minaccia immediata e le popolazioni sono state subito travolte dall'orrenda realtà cui bisognava conferire un lato ideale suggestivo per giustificarla.

Lo sfondo del quadro, dell'ampiezza di quello precedente, potrebbe esser costituito dalla bandiere spiegate ed appiccate dei paesi belligeranti (alla maniera delle composizioni di Depero), di grandezza proporzionale alle rispettive superfici, situate presso a poco nella disposizione che i singoli paesi occupavano nella carta d'Europa di allora.

Su ciascuna bandiera va posto innanzitutto qualche elemento tipico ed espressivo che si riferisca ad avvenimenti e situazioni

immediatamente precedenti il conflitto; ad esempio: per l'Inghilterra la guerra civile in Irlanda e l'insurrezione dell'Ulster e la morte di Joe Chamberlain (per questo, vedi sul *Corriere della Sera* del 4 luglio articolo e fotografia); per l'Austria i conflitti fra italiani e slavi a Trieste il 1° maggio; per la Francia il processo Caillaux iniziatosi il 20 luglio (articoli e fotografie sul *Corriere della Sera* dell'epoca); per la Serbia il trapasso del potere reale da Re Pietro al principe Alessandro (fotografia di ambedue sul *Corriere della Sera* del 26 luglio 1914); per la Russia gli 83.000 scioperanti nel quartiere di Wiborg in Pietroburgo, sui quali la truppa ha sparato durante la visita di Poincaré provocando molti morti; per la Germania una figurazione che rappresenti l'ansietà di potenza e di dominio di quel popolo. Quanto sopra può esser reso con fotografie, con emblemi, con titoli di giornali, con scritte, con schizzi. Tutto ciò va disposto in modo che possa esser fuso ed armonizzato con le raffigurazioni successive.

Come rendere il senso di sbigottimento che ha pervaso l'Europa nei giorni del luglio 1914? Qui spetta alla fantasia dell'artista incaricato del « montaggio » di trovare le forme di espressione più adatte o di creare fotomontaggi suggestivi. Si possono, per esempio, tracciare delle figurazioni spettrali gialle o rosse che diano il senso dell'orrore e della paura, figurazioni che andrebbero cucite sul panno delle bandiere e sulle quali poi dovrebbero esser sovrapposte le documentazioni dei tentativi di reazione alla guerra, rese mediante titoli di giornali e fotografie. Enumeriamo gli elementi che, appunto per mezzo di ritagli di giornali e fotografie, possono sviluppare questo tema nel complesso del quadro:

1°) Appello del Partito social-democratico di Berlino: « *Non una goccia di sangue d'un soldato tedesco deve essere sacrificata alla velleità dei potentati austriaci* ».

2°) Il *Vorwärts* del 25 luglio 1914: « Poichè il sangue di Francesco Ferdinando e della sua consorte è sgorgato sotto i colpi di un pazzo fanatico, dovrebbe scorrere il sangue di migliaia di operai e di contadini. Un folle delitto dovrebbe essere superato da un delitto di gran lunga più folle ».

3°) La *Arbeiterzeitung* di Vienna: « In ogni passo di questa nota del conte Berchtold vi è come un bagliore di sangue: sangue che dovrebbe essere versato per una causa che avrebbe tutte le possibilità di un esito onorevole e pacifico ».

4°) A Budapest: « Sul limitare della guerra noi dichiariamo in nome del proletariato ungherese che il nostro popolo non vuole la guerra e che considera coloro che hanno provocato questa fatalità dei criminali da mettere al palo d'infamia della storia ».

5°) La *Humanité*: « La nota austriaca è terribilmente dura. Pare che essa miri ad umiliare nel modo più profondo il popolo serbo od a stritolarlo. Le condizioni che l'Austria vuole imporre alla Serbia sono tali che ci si deve chiedere se la reazione clericale e militarista in Austria non desideri la guerra e non la voglia rendere inevitabile. Questo sarebbe il più immane delitto ». Questi brani, posti sotto le testate dei rispettivi giornali, possono essere integrati da fosche fotografie di folle torve e minacciose che risalgono la Wilhelmstrasse, invadano la Ballplatz, sfilano lungo la Senna verso il Quai d'Orsay, brulicano in Trafalgar Square, ma sono contenute da barriere di baionette protese. Il maggior rilievo va dato al Convegno internazionale socialista di Bruxelles. Fra le figure di Vandervelde, di Kautsky, di Rubanovic, di Hasse, deve campeggiare la figura di Jean Jaurés in atto di pronunciare un discorso. Sotto la figura del tribuno può esser riprodotto in parte il discorso da lui pronunciato a Bruxelles e che finisce presso a poco così: « Noi vogliamo impedire al fantasma della guerra di salire fuori della tomba per atterrire il mondo ».

Il tema successivo va svolto con ritmo precipitoso e drammatico: in Russia, alla Duma, le proteste dei partiti di sinistra si affievoliscono; Kerenski vota per i crediti di guerra. A Londra la maggioranza dei socialisti è favorevole all'arruolamento di truppe volontarie. Nel Belgio il socialista Vandervelde si proclama per la difesa del suolo della Patria. In Germania decine di deputati delle organizzazioni proletarie si arruolano. In Francia, mentre Hervé chiede di partire volontario col primo reggimento di fanteria che raggiungerà la frontiera, lo studente Villain uccide con un colpo di rivoltella dalla vetrina di un caffè Jean Jaurés (vedi fotografia nel *Corriere della Sera* del 1° agosto 1914).

Allora le folle tornano ad invadere le piazze al seguito, questa volta, delle bandiere nazionali. Ecco un motivo che può suggerire ben suggestive raffigurazioni a chi dovrà comporre il quadro. Visioni di folle francesi e tedesche che inneggiano e portano in trionfo i soldati posson esser tratte dalle belle fotografie nn. 3, 4, 5, 8, 9 del volume *Ce qu'ils ont vu* di cui abbiamo già parlato e anche dalle fotografie pubblicate dal *Corriere della Sera* del 31 luglio 1914 e del 6 agosto 1914. Da Parigi squilla il grido: « *Revanche* »; da Berlino s'eleva tremendo lo stesso urlo del 1870: « *Nach Paris* »; in Russia esplode l'ambizione per troppo tempo compressa: « *Ai Dardanelli!* ». Intorno alle bandiere che formano lo sfondo del quadro sorgono, con la potenza d'una ineluttabile e inesorabile fatalità, le parole degli inni delle Patrie:

- « *Rule Britannia...* »
- « *Deutschland uber alles...* »
- « *Allons enfants de la Patrie...* »
- « *Dio protegga lo Zar...* »
- « *Salvi Iddio l'Austriaco Regno...* »

Con questi tre quadri si conclude l'imprescindibile esordio della Mostra, esordio che servirà da introduzione alla parte che verremo ora svolgendo riguardante lo sviluppo degli avvenimenti in Italia nel periodo che vien chiamato « dell'Intervento ». Mi sembra che gli elementi scelti per le composizioni di questi quadri siano assolutamente obbiettivi. Dal loro complesso il pubblico può ricevere impressioni e suggestioni che saranno consolidate e indirizzate nelle figurazioni successive esposte nella stessa sala.

II.

LA GUERRA E L' ITALIA

Ora si tratta di dare un'idea schematica ma sufficiente, sintetica ma espressiva, rapida ma suggestiva, degli avvenimenti e della funzione dell'Italia dopo lo scoppio della guerra.

Come abbiamo detto, i tre quadri precedenti devono occupare l'ingresso dalla parte interna e il centro della sala. I quadri successivi dovranno invece svilupparsi lungo le pareti della sala stessa; l'ordine può esser segnato da frecce scolpite sulle cornici dei quadri o da numeri progressivi posti in testa ai quadri stessi. L'ampiezza di questi quadri deve adeguarsi alle misure della superficie delle pareti destinate ad ospitarli in armonia col materiale che devono contenere.

Bisogna innanzitutto rendere, con un disegno che abbia per sfondo il profilo della penisola, la situazione in Italia allo scoppio della Guerra europea. Questo quadro ha grande importanza, poi che da esso si deve rilevare come nel nostro Paese, in quell'epoca, tutti gli elementi che componevano storicamente la Nazione fossero in crisi: atavismi politici incapaci di rinnovamento, bizantinismo parlamentare, economia senza principi, stato senza autorità, arte senza espressione, opinione pubblica senza capi, partiti senza ideali. Tutto ciò ha un valore fondamentale poichè è sulle materie di questo complesso di decadenze e di disfaccimenti che Benito Mussolini — che aveva tentato di far del socialismo italiano l'elemento unitario e puro della rivoluzione liberatrice — innalza lo

standardo della nuova fede non appena l'immane tragedia umana della guerra crea la nuova situazione spirituale e politica.

Per realizzare questa sintesi suggerisco di incollare sul profilo dell'Italia, con una ubicazione riferentesi ai luoghi in cui si svolsero i rispettivi avvenimenti, dei titoli di giornali - o manifesti, o fotografie, od altri elementi quando vi fossero - che mettano in rilievo i seguenti episodi:

Verbicaro e Molinella.

Eccidio di Rocca Gorga.

Secondo sciopero generale del 1913.

Elezioni generali politiche ed amministrative 1913-1914.

Collare dell'Annunziata al Duca d'Avarna, per aver compiuto il periodo di dieci anni come ambasciatore d'Italia a Vienna (24 febbraio 1914).

Rifiuto del generale Porro di entrare nel Ministero Salandra perchè gli vengono rifiutati gli 800 milioni da lui richiesti per rimettere in efficienza l'Esercito (21 marzo 1914).

Visita a Venezia del Re d'Italia all'Imperatore Guglielmo II (23 marzo 1914).

Convegno ad Abbazia fra Di San Giuliano, Ministro degli Esteri d'Italia, e il conte Berchtold, Ministro degli Esteri d'Austria, accompagnati dai rispettivi ambasciatori a Vienna e a Roma (11 aprile 1914).

Dimostrazioni irredentiste in Italia per i moti del 1° maggio a Trieste. (Trovare un ritaglio di giornale del 15 aprile 1914 colla notizia della messa a disposizione del prefetto di Napoli per le dimostrazioni ostili al consolato austriaco).

Elezioni amministrative a Milano col trionfo socialista. (Trovare qualche titolo con l'allusione dell'« ingresso del Barbarossa a Milano ») e presa di possesso del Comune con dimostrazioni sovversive (1° luglio 1914).

Settimana rossa del giugno 1914. (Titoloni di giornali di vario colore per il conflitto di Ancona, per lo scoppio generale, per la proclamazione della repubblica e l'erezione dell'albero della libertà in Romagna. Aggiungere qualche articolo che riveli il tradimento per paura dei capi confederali e socialisti e l'articolo di Mussolini: « Tregua d'armi »).

Ostruzionismo parlamentare. Estate 1914.

Minaccia di sciopero dei ferrovieri. Estate 1914.

Processo Calda-Massarenti. Estate 1914.

Processo *Idea Nazionale*-Magrini. Estate 1914.

Morte a Torino del Generale Pollio, Capo di Stato Maggiore dell'Esercito. 1° luglio 1914.

Nomina del generale conte Luigi Cadorna a Capo di Stato Maggiore dell'esercito. 10 luglio 1914.

Scomparsa da Firenze dell'ing. Ulivi alla vigilia dei famosi esperimenti.

Lotta di tendenze nel campo socialista: polemica fra Mussolini e Treves (vedi articolo sul *Corriere della Sera* del 20 luglio 1914).

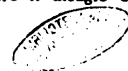
Suicidio di Guido Fusinato.

Morte del Papa Pio X (Giuseppe Sarto). 20 agosto 1914.

Sarà bene inserire qualche elemento che dia il senso della nostra dipendenza dalla Germania in materia commerciale, culturale, politica, ecc.

* * *

Il quadro successivo deve cercare di rappresentare la strana situazione in cui è venuto a trovarsi il Governo italiano allo scoppio della Guerra europea. Intanto, se è possibile e se è il caso, può tentare di rendere il disagio esistente nella compagine



stessa del Governo, nel quale il Presidente del Consiglio On. Salandra era costretto a servirsi di un Ministro degli esteri giolittiano e tedescofilo: il Marchese di San Giuliano. Quindi, nel quadro, si può raffigurare il palazzo della Consulta, allora sede del Ministero degli affari esteri, che corre il rischio di essere schiacciato da una mole incombente sulla quale sta scritto: « Trentadue anni di Triplice Alleanza ». Fra la mole e la figura del palazzo scappan fuori le scritte seguenti: « *Casus foederis* », « *Articolo 7* », e un titolo di giornale che dia notizia dell'anticipato rinnovo della Triplice Alleanza avvenuto il 5 dicembre 1912 per opera di Giolitti.

Con opportune raffigurazioni si può dar rilievo ai « vieni meco » che hanno echeggiato in quell'epoca in Austria ed in Germania: dimostrazioni al grido di « Viva l'Italia » sotto la nostra ambasciata a Vienna, suono della Marcia Reale a Vienna dove da trentadue anni era proibita, lettera di ringraziamento del nostro ambasciatore Duca d'Avarna al Borgomastro di Vienna, analoghe dimostrazioni a Berlino. Inoltre: proclama del dott. Kohler di Berlino, invocazione di Sembat ai socialisti italiani, ecc. Tutto ciò può essere rappresentato coi titoli dei giornali d'allora.

Inoltre può essere reso (e credo che il Fascismo sia tanto svincolato dai pregiudizi del passato nel quale non ha alcuna responsabilità da poterlo fare anche in modo burlesco) l'affannoso andirivieni degli Ambasciatori di Germania e d'Austria a Roma, dei nostri rappresentanti a Vienna ed a Berlino e d'altri messaggeri d'oltralpe fra Roma e... Fiuggi, dove il Governo italiano passava beatamente le vacanze e le acque nell'ora in cui il mondo s'incendiava.

Mentre i limiti del quadro saranno cosparsi in modo ossessivo di scritte riproducenti innumerevoli volte le parola *Guerra*, nel punto in cui è minacciato l'urto fra la figurazione della Consulta

e quella della mole della Triplice Alleanza si vedrà uscire un cartiglio con la scritta *Neutralità*, sostenuto dai ritagli dei giornali riproducenti le due dichiarazioni del 1° e del 3 agosto 1914.

L'insistenza con cui, nei due quadri precedenti e in quello seguente, cercherò di rendere i vincoli morali, materiali, diplomatici e culturali, che legavano in condizioni di sudditanza l'Italia alla Germania, ha una sua ragion d'essere, poichè questa verità storica servirà esaurientemente a dimostrare alcune delle ragioni che hanno indotto Benito Mussolini a pronunciarsi in un primo tempo per la neutralità assoluta. È ovvio infatti che se al Partito Socialista si fosse impresso subito un movimento interventista (prima anche dell'invasione e delle atrocità nel Belgio) questo movimento avrebbe portato ineluttabilmente all'intervento a fianco della Germania, come del resto in quel momento volevano alcuni gruppi politici, economici e confessionali ed alcuni settori governativi. Rileveremo in seguito come la neutralità mussoliniana sia stata caratterizzata da un'aspra stigmatizzazione degli atti degli Imperi centrali e da una viva simpatia per l'Intesa, il che, in sostanza, infirmava il concetto stesso di neutralità assoluta.

* * *

Dobbiamo ora rappresentare la ripercussione nell'opinione pubblica italiana dello scoppio della Guerra europea.

Dallo sbigottimento che pervase tutti i gangli della Nazione, si passò subito a precipitose dichiarazioni affermanti la necessità per l'Italia della neutralità. Nel primo tempo della guerra europea tutti, all'infuori dei futuristi, furon d'accordo, da noi, per una ragione o per l'altra, su questo punto. Si possono perciò distribuire nel primo settore del quadro che dovrà trattare questo tema,

i documenti rappresentati da ritagli di giornali incollati sui simboli dei vari partiti, contenenti le dichiarazioni di questi partiti contro la guerra: ordine del giorno della direzione centrale del Partito socialista riformista (*Secolo*, 28 luglio 1914, pag. 2); manifesto dell'Unione Sindacale Italiana, di cui facevan parte De Ambris e Corridoni (*Secolo*, 28 luglio 1914, pag. 2); comizi a Milano ed altrove con partecipazione, da porre in rilievo, dei repubblicani (*Secolo*, 2 agosto, pag. 5); indirizzo del Pontefice a tutti i cattolici del Mondo (*Corriere della Sera*, 3 agosto 1914); articolo dell'On. Beviere per la neutralità sull'*Idea Nazionale* del 7 agosto 1914; ordine del giorno neutralista della Sezione di Roma del Partito Repubblicano (6 agosto 1914); prima pagina del giornale *la Stampa* di Torino 2 agosto 1914 e seguenti; articolo nel *Corriere della Sera* del 2 agosto 1914, 1^a pagina: « Le ragioni della neutralità italiana »; articolo sul *Corriere della Sera* del 7 agosto 1914: « La neutralità » a firma dell'On. Antonino Di Giorgio; articolo sul *Corriere della Sera* del 29 luglio: « L'ora tragica », a firma Luigi Luzzatti; articolo sul *Secolo* del 2 agosto 1914 sulla neutralità a firma Leonida Bissolati; articolo sul *Secolo* del 30 luglio 1914: « L'Italia neutrale » a firma Leonida Bissolati.

Se l'interventismo fu qualche mese dopo una rivolta spirituale degli italiani vivi che compresero come un assenteismo in quell'ora poteva significare il suicidio di un popolo, l'immediato neutralismo fu la conseguenza d'uno stato d'animo di impreparazione, di sorpresa e di sbigottimento di fronte al terribile evento sopraggiunto improvvisamente e il fatale prodotto d'una situazione interna incerta, priva di spirito unitario, inquinata da vent'anni di giolittismo, di regionalismo, di azione settaria dei partiti e di politica occasionale dei Governi.

Oggi giova alla nostra tesi e corrisponde alla realtà storica rilevare come nel luglio e nell'agosto del 1914 in Italia tutti i par-

titi, gruppi, correnti e individui, fossero neutralisti: il socialismo ufficiale e quello riformista, le varie democrazie e la borghesia, i repubblicani ed i sindacalisti, i cattolici e le plebi, gli elementi governativi e le plutocrazie. Sarà facile rendere nel quadro questa situazione, illustrando le ragioni che indussero i singoli gruppi ad assumere tale atteggiamento: internazionalismo e germanofilia per il socialismo, sfiducia ed egoismo per la borghesia, austriacantismo per i cattolici, viltà per le classi proletarie, ecc.

Quindi dev'esser fatta una efficace raffigurazione del socialismo, che in quell'epoca era un elemento predominante della vita nazionale ed a noi ora interessa particolarmente, raffigurazione che può esser resa mediante la sagoma d'un gigante coi piedi affondati nei pregiudizi dottrinari della fraternità dei popoli, dall'ostilità preconcepita alle guerre nazionali, dell'antipatriotismo, della lotta di classe, della rivoluzione sociale, ecc., e colle spalle curve sotto il peso di grossi volumi portanti sul dorso i nomi di Marx, Bebel, Engels, Lassalle, ecc.

I margini di questo quadro saranno occupati dalle visioni delle migliaia di profughi italiani, cacciati dalla guerra dalle varie nazioni europee e affollanti alle frontiere della Patria in cerca di pane e di case. Tali visioni possono essere rappresentate dalle fotografie N. 14, 26, 27, 32, 33, 42, 47 del volume « Sans défense », Edit. Flammarion - Parigi.

Con questo quadro finisce la parte introduttiva che ha una importante funzione: quella di richiamare alla memoria dello spettatore con una evidenza rapida e suggestiva la situazione italiana allo scoppio della guerra. E evidente che i fatti successivi, e specialmente quelli che riguardano l'azione di Benito Mussolini, non potranno essere intesi pienamente se si prescindono da questa situazione ambientale in cui si sono manifestati e sviluppati.

* * *

Ora è necessario affrontare senz'altro il gran tema che deve informare tutta la Mostra e che di essa dev'essere il motivo predominante: la figura di Benito Mussolini e la parte determinante che egli ha rappresentato nel periodo che va dallo scoppio della guerra europea all'intervento del nostro paese.

Soprattutto, a mio avviso, è necessario cercar di rendere in modo anche storicamente definitivo il periodo che va dallo scoppio della guerra europea alla fondazione del *Popolo d'Italia*. Il tempo successivo, ormai acquisito, notissimo ed indiscutibile, può anche esser raffigurato sommariamente con grandi simboli, corroborati da pochi documenti significativi, che rappresentino la parte predominante e determinante svolta da Benito Mussolini e dal *Popolo d'Italia* dal novembre del 1914 alle « radiose giornate » di maggio. Ma il primo periodo è sommamente importante, sia perchè rappresenta un momento fondamentale e decisivo della vita del Duce e della storia d'Italia, sia perchè su di esso i ragguagli bibliografici sono scarsi, insufficienti, sommari, spesso contraddittori. Non sarebbe male, anzi, che il materiale che verrà raccolto su questo tema per la Mostra del Fascismo serva inoltre contemporaneamente per la compilazione di un volumetto che sull'argomento dica una parola decisiva.

Naturalmente questo momento non può essere disgiunto da tutta l'azione precedente di Benito Mussolini, svolta in Romagna in Svizzera, a Trento, a Bologna, a Milano, ecc. La ribellione dell'ottobre del 1914 è la fatale conseguenza di atti memorabili e clamorosi compiuti precedentemente in Congressi, in discorsi, sui giornali, ecc. Sarebbe interessante e facile dimostrare come l'azione di Benito Mussolini sia sempre stata, anche prima, tipicamente

« interventista », per usare un termine che si adegua alle circostanze di cui stiamo per trattare. Ma tutta questa parte storica riguardante i precedenti periodi di Benito Mussolini non potrebbe trovar posto in questa prima sala dovendo naturalmente esser collocata in quella espressamente dedicata al Duce.

Cercando di illustrare, dunque, il fatto storico del passaggio di Benito Mussolini dal socialismo all'interventismo, io mi limiterò ad una esposizione schematica e cronologica di fatti e documenti, scelti naturalmente fra i più significativi e fondamentali, con l'unico intento di dimostrare la logica continuità di pensiero del Duce anche attraverso apparenze contraddittorie e di illustrare l'ambiente e l'atmosfera in cui questo pensiero si è sviluppato. Bisognerà che chi verrà incaricato di coordinarli, tenga ben presente che essi non devono servire alla compilazione di un opuscolo, ma ad una Mostra in cui è necessaria la sintesi e l'evidenza e non dimentichi il tema che può esser contenuto nel dramma profondo vissuto dal Duce in quell'ora tragica e rivelatrice, per cui chi doveva poi divenire il Capo dell'Italia nuova comprese che la rigenerazione di un popolo non poteva esser fatta che attraverso il riconoscimento della Patria e della Nazione. Non sarà male porre in evidenza, al principio di questa esposizione, una frase scritta da Benito Mussolini sul *Popolo d'Italia* del 24 giugno 1922: « *In tempi ormai lontani in cui facevo il fascista - con una straordinaria anticipazione - in seno al socialismo italiano, io non ho mai rinnegato la Nazione.* »

Va tenuto presente che la cosiddetta « conversione » di Benito Mussolini dal socialismo rivoluzionario antimilitarista ed internazionalista all'interventismo fu uno dei fatti italiani più clamorosi e appassionanti di quel tragico autunno del 1914 che segnò l'inizio della guerra europea, conversione che fin da allora esorbitava dai confini di un caso di coscienza individuale e che

più tardi, per gli avvenimenti che ne seguirono, assurse alla grandezza di un fatto storico di capitale importanza per il nostro Paese.

Abbiam detto che non è il caso di esporre in questa sala la documentazione dell'azione e della vita precedente del Duce, destinate ad altro ambiente della Mostra stessa. Ma, se possibile, sarebbe utilissimo, per illustrare alcuni atteggiamenti di Mussolini in quell'epoca, poter rendere alcuni elementi, che avrebbero funzione introduttiva. Questi: Benito Mussolini non era un marxista, impastoiato di dottrine e di preconcetti, ma un socialista rivoluzionario, tendente al *blanquismo* ed ai principi attivi di Prudhon e di Sorel; nel partito socialista italiano egli capeggiava l'ala estrema rivoluzionaria, che mercè sua divenne maggioranza, e combatteva risolutamente il riformismo evoluzionista e legalitario; antiparlamentarista, egli propugnava l'azione diretta, la sollevazione e la rivolta contro ordinamenti e sistemi politici che immiserivano l'Italia in una politica estera di asservimento agli Imperi centrali e in una politica interna costituita da un gioco meschino di intrighi parlamentari e di patteggiamenti che ebbe in Giolitti un satanico maestro. L'azione di Benito Mussolini fino all'ottobre del 1914, tipicamente rivoluzionaria come del resto dopo fino al 1922, era la ribellione dell'uomo di genio, che credeva ad una funzione dell'Italia nel mondo, alla mediocrità imperante. Egli voleva far il popolo italiano strumento di grandi destini e lo incitava, lo infiammava, lo trascinava ad azioni rivoluzionarie per allenarlo al coraggio e dargli la coscienza della sua forza e delle sue mètte. La guerra europea lo trova a capo del partito socialista; Egli comprende la grandiosità del fatto nuovo; sente che l'Europa è giunta ad una terribile svolta, la guerra determina in lui il primo contatto del suo spirito rivoluzionario con lo spirito della grandiosa rivoluzione europea ancora in marcia. Oggi più

nessuno oserebbe negare che la guerra sia stata un gigantesco fatto rivoluzionario, ma allora i più non vedevano in essa che la collisione di opposte egemonie militaresche. Mussolini ne intuì e ne proclamò lo spirito rivoluzionario e come tale egli la accettò e la propugnò e volle che l'Italia non ne rimanesse estranea. La sua cosiddetta « crisi di coscienza » scoppiò quasi improvvisamente nell'ottobre del 1914, ma si era affacciata al suo spirito fin dall'inizio del conflitto europeo. Quella che ad alcuni apparve una inspiegabile contraddizione, quella che costituì l'argomento di ritorsione del partito socialista durante la polemica successiva, e cioè la campagna per la neutralità assoluta condotta da Mussolini nell'agosto e nel settembre sull'*Avanti!*, risulta invece esser stato un fatto di veggente patriottismo e di eroica abnegazione. Non bisogna dimenticare che l'Italia era legata agli Imperi centrali da un trattato di alleanza, che il socialismo italiano — come del resto tanta parte della nostra coltura filosofica e scientifica, dei nostri ceti intellettuali, industriali e governativi — era vassallo del pensiero tedesco. Se Mussolini si fosse dichiarato subito per la guerra, il Partito socialista si sarebbe schierato a fianco della Germania. Passato il primo urto, cui tenne fronte la neutralità assoluta, incagliato il partito socialista germanofilo nelle secche del neutralismo, spezzati i vincoli sentimentali ed ideologici che lo tenevano legato al suo posto, Mussolini abbandonava ben presto la nave immobilizzata per salire al comando di un'altra sua, esclusivamente sua, allestita per la nuova battaglia: il « *Popolo d'Italia* ».

All'artista incaricato d'ordinare questa parte della Mostra il compito di rendere suggestivamente questa situazione storica personale e generale.

III.

MUSSOLINI ALL' " AVANTI "
 NEI PRIMI MESI DI GUERRA.

Ora, come ho detto, esporrò cronologicamente e schematicamente gli episodi, i fatti, i documenti che serviranno a riassumere in sintesi l'azione e il pensiero di Benito Mussolini in confronto degli avvenimenti dell'autunno del 1914.

25 LUGLIO. — Articolo di Mussolini sull'*Avanti!* dal titolo « Austria e Serbia » in cui stigmatizza aspramente la nota austriaca e afferma che se la Serbia l'accettasse « menomerebbe la sua indipendenza e il suo prestigio ».

26 LUGLIO. — Articolo di Mussolini sull'*Avanti!* « Abbasso la guerra ! ». Rilevare la frase antiaustriaca: « Le responsabilità della catastrofe sono già fissate: esse ricadono sull'Austria ». Nell'articolo v'è il presagio della guerra europea e una frase significativa: « Il proletariato italiano straccerà i patti della Triplice se essi lo costringessero a versare una sola goccia di sangue per una causa che non è sua ».

26 LUGLIO. — Dimostrazioni con grida di « Viva la Triplice Alleanza » dinanzi all'Ambasciata italiana di Vienna.

29 LUGLIO. — Articolo di Mussolini sull'*Avanti!* in cui si qualifica « ingiustificata e brigantesca » l'aggressione austriaca alla Serbia.

29 LUGLIO. — Comizio alla Casa del Popolo di Milano indetto dal P. S. I. contro la guerra - Discorso « antiaustriaco » di Mussolini.

31 LUGLIO. — Titolo dell'*Avanti!*: « Il proletariato deve impedire la conflagrazione europea » - Preoccupazione di Mussolini di localizzare il conflitto.

31 LUGLIO. — Comizio a Roma contro la guerra - Oratori Costantino Lazzari e Francesco Ciccotti.

1° AGOSTO. — Assassinio di Jean Jaurés - Commento di Mussolini sull'*Avanti!*: « Noi crediamo che la tragedia non sia che uno dei tanti effetti dello sconvolgimento eccezionale degli spiriti, dello scatenarsi furioso delle passioni, in questa che sembra ed è una delle ore più fosche della storia del mondo ».

3 AGOSTO. — Scoppio della guerra tra Francia e Germania - Commento di Mussolini sull'*Avanti!*, in neretto, intitolato « De Profundis », all'atteggiamento triplicista del giornale *Il Popolo Romano*: « Se l'Austria - ubriacata dalle sue eventuali vittorie - intendesse (l'ipotesi è inverosimile) di perpetrare una spedizione punitiva attraverso il Veneto, allora... è probabile che molti di quelli che oggi sono accusati di anti-patriottismo saprebbero compiere il loro dovere... ». Tirailetto contro l'On. Graziadei per una intervista pubblicata il 2 agosto sul *Giornale del Mattino* di Bologna e contro Giovanni Zibordi per un suo « lamento » su *Critica Sociale*, scritto da Mussolini e intitolato « Miserie ». Il Graziadei accusa Mussolini di essere in contraddizione col P. S. I. Mussolini risponde: « Raccolgo l'affermazione e non rispondo ».

4 AGOSTO. — *Ultimatum* della Germania al Belgio. Mussolini, sull'*Avanti!*, lo definisce « brigantesco » ed afferma che da parte del Belgio accettarlo significherebbe « suicidarsi ».

4 AGOSTO. — Dichiarazione di neutralità dell'Italia.

4 AGOSTO. — Due comizi per la neutralità a Milano. Mussolini non vi partecipa.

5 AGOSTO. — Invasione del Belgio. Passo dell'Ambasciatore tedesco presso l'On. Di San Giuliano. Dichiarazione di guerra della Germania alla Francia. Mussolini scrive sull'*Avanti!* che « il procedere inaudito e brigantesco della Germania non sarà mai abbastanza stigmatizzato. Giustifica il patriottico proclama del Partito socialista belga ».

5 AGOSTO. — Articolo di Mussolini sull'*Avanti!* in difesa di Hervé che ha chiesto di arruolarsi e di partire per la frontiera col primo reggimento di fanteria. Dovrebbe esser tutto riprodotto. È pubblicato in « neretto » in terza pagina. Finisce così: « Hervé..., anche se andrà alla frontiera, non è un *guerra-fondaio*, come non è un delinquente il pacifico cittadino che deve d'un tratto ricorrere alla Browning per difendersi dall'attacco di un bandito. Il militarismo prussiano e pangermanista è, dal '70 ad oggi, il bandito appostato sulle strade della civiltà europea ». Nello stesso articolo riproduce il famoso appello di Blanqui.

6 AGOSTO. — L'*Avanti!* inizia la serie dei titoli anti-tedeschi ed anti-austriaci. In una riunione, tutte le organizzazioni proletarie: - P. S. I., Confederazione del Lavoro, Sindacato Ferro-

vieri, Unione Sindacale Italiana, Federazione dei Lavoratori del mare e dei porti, Federazione dei lavoratori della terra — si pronunziano per la neutralità.

6 AGOSTO. — S'inizia l'odissea degli emigranti italiani costretti a rimpatriare.

7 AGOSTO. — L'*Avanti!* (terza pagina) riproduce sotto il titolo: « Il Pangermanismo » un capitolo del libro di Mussolini intitolato « Il Trentino » (Libreria della Voce, Firenze 1911).

8 AGOSTO. — Navi da guerra austriache bombardano Antivari danneggiando proprietà italiane.

11 AGOSTO. — L'Ambasciatore austriaco a Roma Von Mery è richiamato.

13 AGOSTO. — Lettera di Mussolini ad E. C. Longobardi (Bonavita: « Mussolini svelato », pag. 165).

13 AGOSTO. — Arrivo a Roma del nuovo Ambasciatore austriaco barone Macchio.

13 AGOSTO. — Articolo di Mussolini: « In tema di neutralità italiana » per la neutralità assoluta.

14 AGOSTO. — Movimento di Ambasciatori: vengono a Roma il Duca d'Avarna e il Marchese Bollati, rispettivamente Ambasciatori d'Italia a Vienna e a Berlino ed il Barone Macchio, Ambasciatore d'Austria a Roma.

16 AGOSTO. — Mussolini pubblica nell'*Avanti!* con particolare compiacimento una lettera di E. C. Longobardi in cui si accenna alla possibilità per l'Italia di uscire dalla neutralità. Dirada sull'*Avanti!* la rubrica: « Plebiscito contro la guerra »

20 AGOSTO. — Morte del Papa Pio X (Sarto).

23 AGOSTO. — Articolo neutralista di Mussolini sull'*Avanti!* intitolato « Al passo ! » Nello stesso numero c'è un trafiletto di Mussolini intitolato « Taglia di guerra » a proposito della taglia imposta dai tedeschi alla città di Bruxelles, che finisce con queste parole: « Ah, non ci pentiamo di aver stampato a caratteri cubitali che l'orda teutonica si è scatenata su tutta l'Europa, e cominciamo a credere che il pericolo tedesco sia qualche cosa di più di una semplice frase ».

23 AGOSTO. — Dimostrazioni interventiste a Roma al cambio della guardia al Quirinale.

24 AGOSTO. — Il Giappone dichiara la guerra alla Germania.

26 AGOSTO. — Articolo di Mussolini sull'*Avanti!* contro il *delirium tremens* nazionalista. Dimostra che il nazionalismo ha cambiato tre volte opinione. Ricorda l'articolo per l'intervento triplicista del Pantaleoni, attacca Corradini, manifesta simpatia per la Francia e per l'Intesa.

27 AGOSTO. — In Francia i socialisti Guesde e Sembat entrano a far parte del Ministero della Difesa nazionale.

27 AGOSTO. — Articolo sul *Corriere della Sera*: « Di fronte alla grande guerra - Attesa e preparazione ».

28 AGOSTO. — L'*Avanti!* pubblica senza commento l'appello dei socialisti francesi ai socialisti italiani.

28 AGOSTO. — Atteggiamento interventista dei repubblicani milanesi.

29 AGOSTO. — Ritirata degli inglesi a St. Quentin.

30 AGOSTO. — Atteggiamenti interventisti del *Corriere della Sera*, dell'*Iniziativa*, del *Giornale d'Italia*, dell'On. Bonomi, dell'On. Bissolati, ecc.

30 AGOSTO. — Lettera di Mussolini al *Giornale d'Italia* riprodotta nella seconda pagina dell'*Avanti!* in cui ammette d'aver avuto un colloquio « con una personalità delle regioni irredente » (Battisti?), ma smentisce di aver fatto dichiarazioni interventiste.

2 SETTEMBRE. — Comunicato sul convegno che ha avuto luogo a Roma fra la Direzione del P. S. I. e il socialista tedesco Alberto Sudekum di Berlino, deputato di Norimberga.

3 SETTEMBRE. — Elezione del nuovo pontefice Cardinale Della Chiesa, Benedetto XV. (Prima pagina del *Corriere della Sera* del pomeriggio con fotografia).

3 SETTEMBRE. — Partenza del Presidente della Repubblica e del Governo francese per Bordeaux - (Terza pagina del *Corriere della Sera* del 4 settembre).

5 SETTEMBRE. — Mussolini si associa alle dichiarazioni fatte dall'On. Della Seta nel succitato convegno con Sudekum, nelle quali erano contenute espressioni di pietà per il Belgio, di simpatia per la Francia e di stigmatizzazione per la Germania.

5 SETTEMBRE. — Scarcerazione di Filippo Corridoni dopo la condanna per l'ultimo sciopero generale.

6-12 SETTEMBRE. — Battaglia della Marna.

8 SETTEMBRE. — Discorso di Filippo Corridoni all'Unione Sindacale di Milano: « La neutralità è dei castrati... ».

9 SETTEMBRE. — Articolo neutralista di Mussolini nell'*Avanti!*: « Tendenze pericolose ».

10 SETTEMBRE. — Assemblea della Sezione Milanese del P. S. I. per discutere il seguente ordine del giorno: « La situazione internazionale e il P. S. I. ». Presiede l'Avv. Sarfatti. Mussolini dovrebbe sostenere la tesi della neutralità assoluta, un altro oratore quella della neutralità condizionata. Ma Mussolini prima di parlare « vuol ascoltare ». Poi acconsente a parlare. Sostiene la tesi della neutralità ma dichiara di simpatizzare per la Francia e di augurare la vittoria all'Intesa: « ... noi che t'amammo, o Francia ! ». Conclude affermando che « se domani si determinerà l'elemento nuovo, noi decideremo. Solo i pazzi ed i morti non cambiano idea ! ». Il discorso di Mussolini è quindi per la neutralità condizionata. (Sarfatti: « Dux » - pag. 159).

12 SETTEMBRE. — Articolo interventista di Sergio Panunzio sull'*Avanti!*: « Guerra e Socialismo ».

12 SETTEMBRE. — Replica di Mussolini.

13 SETTEMBRE. — Tumultuoso comizio a Milano in cui Corridoni parla per l'intervento.

14 SETTEMBRE. — La direzione del Partito radicale italiano vota un ordine del giorno interventista.

14 SETTEMBRE. — Nel convegno del Consiglio generale dell'Unione sindacale italiana si vota un ordine del giorno contro la guerra in contrasto col parere del Comitato centrale che si dimette.

14 SETTEMBRE. — L'*Avanti!* pubblica una lettera di un profugo trentino (Battisti?) - Dimostrazioni a Roma.

15 SETTEMBRE. — Dimostrazioni interventiste a Roma.

16 SETTEMBRE. — Prima manifestazione interventista organizzata dai futuristi al Teatro Del Verme di Milano.

17 SETTEMBRE. — Dimostrazione per la guerra organizzata dai futuristi in Galleria a Milano e finita con l'arresto di Marinetti, Boccioni, Carrà, Freddi, Russolo (cartolina « Marciare non Marcire », volantino « Guerra all'Austria », riproduzione della « Sintesi futurista della guerra »).

20 SETTEMBRE. — Dimostrazioni interventiste in tutta Italia.

20 SETTEMBRE. — Telegramma del Re al Sindaco di Roma, Don Prospero Colonna, nell'anniversario della Breccia di Porta Pia.

21 SETTEMBRE. — Articolo sul *Corriere della Sera*: « Con chi è l'Italia? - I danni dell'isolamento ».

22 SETTEMBRE. — Manifesto della Direzione del P. S. I. contro la guerra.

22 SETTEMBRE. — Conferenza nelle scuole di Porta Romana a Milano del deputato belga G. Lorand.

22 SETTEMBRE. — Articolo sul *Corriere della Sera*: « La parola del Re ».

23 SETTEMBRE. — L'Unione Sindacale in Via San Rocco a Milano discute l'atteggiamento interventista di Corridoni, decidendo di lasciargli piena libertà individuale.

25 SETTEMBRE. — Proroga della moratoria in Italia per altri due mesi.

26 SETTEMBRE. — Articolo sul *Corriere della Sera*: « Al Limbo », contro il neutralismo austriaco dei cattolici.

26 SETTEMBRE. — Confusa assemblea della sezione milanese del P. S. I.

28 SETTEMBRE. — Plebiscito contro la guerra sull'*Avanti!*

IV.

LE DIMISSIONI
DA DIRETTORE DELL' "AVANTI!"

1° OTTOBRE. — Ordine del giorno dei deputati liberali per la neutralità armata.

2 OTTOBRE. — Comunicato del Partito Socialista Riformista favorevole all'intervento (pubblicato sul *Corriere della Sera* del 3 ottobre 2ª pag.). Il comunicato accenna anche all'interventismo di Orazio Raimondo, Ettore Ciccotti, Arturo Labriola, Arnaldo Lucci, Francesco Arcà, Carlo Altobelli, Avv. Giuseppe Romualdi, Alceste De Ambri.

3 OTTOBRE. — Comizio indetto dalla Società Pro Trento e Trieste nelle scuole di Porta Romana a Milano. — Discorsi di Gualtiero Castellini e di Cesare Battisti.

4 OTTOBRE. — Scomparsa dai cantieri della Fiat-San Giorgio di Muggiano (Spezia) di un sommergibile al comando dell'ex tenente di vascello Angelo Belloni.

4 OTTOBRE. — Articolo sul *Corriere della Sera*: « Italia e Germania. Orgoglio di razza e libertà nazionale », in replica ad affermazioni tedesche sulla convenienza per l'Italia di intervenire al fianco degli Imperi Centrali.

5 OTTOBRE. — Dichiarazioni di Mussolini al corrispondente milanese del *Giornale d'Italia*, in risposta ad una pubblicazione del Prof. Lombardo Radice. Le dichiarazioni lasciano intendere le finalità del neutralismo socialista come erano concepite da Mussolini: non intervento a fianco dell'Austria, riserve suscettibili di sbocco favorevole in caso di guerra « nazionale ».

5 OTTOBRE. — Conflitto a Molinella tra leghisti e liberi lavoratori con tre morti e una trentina di feriti.

5 OTTOBRE. — Il sommergibile scomparso da Spezia al Comandante dell'Ing. Belloni arriva ad Ajaccio.

5 OTTOBRE. — Dimissioni del Gen. Tassoni da Sottosegretario alla Guerra.

7 OTTOBRE. — L'*Avanti!* riproduce la lettera indirizzata al *Giornale d'Italia* da Mussolini in risposta all'intervista del Prof. Lombardo Radice.

8 OTTOBRE. — Ordine del giorno della sinistra democratica italiana per la neutralità armata.

8 OTTOBRE. — Lettera di Mussolini al *Resto del Carlino* in replica ad un articolo di Libero Tancredi. (Valera: « Mussolini » pag. 39).

8 OTTOBRE. — L'*Avanti!* pubblica l'articolo « Intermezzo polemico » che Mussolini ha mandato al *Resto del Carlino* in risposta ad un articolo di Libero Tancredi.

8 OTTOBRE. — Dimissioni del Generale Grandi da Ministro della Guerra.

10 OTTOBRE. — Morte del Cardinale Ferrata, Segretario di Stato della Santa Sede.

10 OTTOBRE. — Articolo « Un monito » sul *Corriere della Sera* a commento della crisi nel Ministero.

10 OTTOBRE. — Articolo sul *Corriere della Sera*: « I 1400 volontari italiani di Montélimar comandati da Peppino Garibaldi ».

10 OTTOBRE. — L'On. Lorand tiene un comizio interventista al Teatro Nazionale di Roma.

10 OTTOBRE. — Cesare Battisti è accusato di alto tradimento dall'Austria.

11 OTTOBRE. — Nomina a Ministro della Guerra del Generale Zupelli, istriano.

12 OTTOBRE. — Trafletto di Mussolini sull'*Avanti!* circa affermazioni da lui fatte durante il colloquio con Battisti.

12, 13, 14, 16, OTTOBRE. — L'*Avanti!* pubblica voti di socialisti contro le dichiarazioni di Mussolini e riproduce gli pro e contro dei giornali socialisti.

13 OTTOBRE. — L'*Avanti!* comincia a pubblicare lettere di socialisti favorevoli all'intervento.

13 OTTOBRE. — Nomina del Cardinale Gasparri a Segretario di Stato della Santa Sede.

13 OTTOBRE. — L'*Avanti!* pubblica una lettera di Raffaele Pirro relativa all'articolo di Libero Tancredi.

15 OTTOBRE. — Nomina del Generale Elia a Sottosegretario della Guerra.

16 OTTOBRE. — Morte del Ministro degli Esteri On. Di San Giuliano (vedi fotografia sul *Corriere della Sera* del 17 ottobre).

17 OTTOBRE. — Il *Corriere della Sera* pubblica il resoconto di un comizio interventista svoltosi nelle scuole di Porta Romana a Milano nella sera precedente e nel quale hanno parlato Decio Papa, Michele Bianchi e Filippo Corridoni.

18 OTTOBRE. — Discorso sul « sacro egoismo » dell'On. Salandra, assumendo l'*interim* del Ministero degli Esteri.

18 OTTOBRE. — Articolo di Mussolini sull'*Avanti!*: « Dalla neutralità assoluta alla neutralità attiva ed operante ». E il documento più onestamente « italiano » che sia stato scritto in quell'epoca di incertezza e di confusione. E la pietra fondamentale dell'interventismo popolare e il primo ed esplicito atteggiamento di Mussolini per l'entrata in guerra dell'Italia.

18 OTTOBRE. — I volontari del Battaglione *Sursum Corda* iniziano l'istruzione a Milano (vedi *Corriere della Sera* del 19 ottobre).

18 OTTOBRE. — Riunione a Bologna della Direzione del P. S. I.

19 OTTOBRE. — Seduta notturna a Bologna della Direzione del Partito socialista. Discussione sull'atteggiamento del Direttore dell'*Avanti* Benito Mussolini. Episodio del debito di 32.000 lire del P. S. I. al P. S. tedesco che la Direzione del Partito nostrano decide di... non restituire.

20 OTTOBRE. — Articolo di Missiroli sul *Giornale d'Italia* « Mussolini nazionalista? ».

20 OTTOBRE. — I giornali parlano di una spedizione italiana in Albania.

20 OTTOBRE. — Il Re chiama Salandra.

20 OTTOBRE. — Seduta a Bologna della Direzione del P. S. I. Manifesto neutralista del Partito. Dichiarazioni dissenzienti di Mussolini: « Dite francamente che siete contrari alla guerra perchè avete paura delle bajonette ». Ordine del giorno presentato da Mussolini e respinto dall'Assemblea. Vedi il testo nel libro del Bonavita: « Mussolini svelato » a pagina 180. Dimissioni di Mussolini da Direttore dell'*Avanti!* Nel discorso di Mussolini v'è la profezia dell'intervento, di Caporetto, di Vittorio Veneto e l'espressione: « sarò inesorabile » rivolta a coloro che non vogliono seguirlo sulla strada dell'interventismo.

20 OTTOBRE. — Durante la riunione della Direzione del P. S. I. viene stabilito di lanciare al proletariato un manifesto la cui compilazione viene affidata a Morgari, Lazzari e Della Seta.

21 OTTOBRE. — Sul *Corriere della Sera*: resoconto del Convegno di Bologna, commento e intervista con Mussolini nella quale questi spiega le ragioni del *referendum*, attribuisce ai riformisti l'ostilità alla sua persona, polemizza con Treves e con Turati.

21 OTTOBRE. — L'*Avanti!* pubblica un secco « Congedo » di Mussolini.

21 OTTOBRE. — L'*Avanti!* pubblica il Manifesto della direzione del P. S. I., che non porta la firma di Mussolini.

21 OTTOBRE. — Comunicato della Direzione del P. S. I. coll'elogio del dimissionario direttore dell'*Avanti!* Prof. Benito Mussolini.

21 OTTOBRE. — Il *Giornale d'Italia* pubblica un'intervista con Lombardo Radice, a proposito del convegno di Bologna, nella quale egli afferma che il compito di Mussolini è quello di costituire il centro del Socialismo nazionale.

21 OTTOBRE. — Assemblea della sezione milanese del P. S. I. Dichiarazioni di Mussolini. Affermazioni di solidarietà con lui di Sarfatti, Ronconi, Dini, Galassi, ecc.

22 OTTOBRE. — Il *Corriere della Sera*, nel resoconto dell'Assemblea della Sezione socialista milanese della sera precedente, riferisce alcune frasi di Mussolini: « Io, per oltre due mesi, mi sono straziato l'animo a dirigere il giornale... ».

22 OTTOBRE. — L'*Avanti!* pubblica il resoconto della Assemblea della Sezione Socialista milanese, nella quale parla Mussolini che annuncia un prossimo discorso nel quale spiegherà le sue idee — Manifestazione di simpatia dell'Assemblea.

22 OTTOBRE. — L'*Avanti!* pubblica l'ordine del giorno votato dalla Direzione del P. S. I. riunito a Bologna sulle dimissioni di Mussolini e col quale la Direzione stessa assume la direzione dell'*Avanti!*

22 OTTOBRE. — Il *Corriere della Sera* pubblica una lettera di Mussolini sul « fatto nuovo ».

22 OTTOBRE. — Interviste del *Corriere della Sera* e del *Secolo* con Mussolini.

22 OTTOBRE. — Assemblea, presieduta dall'On. Marangoni, nelle scuole di Via Circo di Milano dei socialisti favorevoli a Mussolini. Solidarietà ed adesioni di Caldara, Gottardi, Veratti, Crosti, Ferri, Bonomelli, Dini, Capodivacca, Ciarlantini, Lanzillo, Nanni, Giulietti, Morgagni, Sarfatti, Colonnello Bezzi, Bonardi, Alessandrina Ravizza, Barni, ecc. — Discorsi di Veratti, Caldara, Dini, Capodivacca — Ordine del giorno per la convocazione del Congresso del Partito — Principio dello scisma.

23 OTTOBRE. — Il *Corriere della Sera* pubblica dei nomi di socialisti che hanno aderito ai criteri di Mussolini, tra i quali Agostino Lanzillo, Torquato Nanni, Giuseppe Giulietti, Manlio Morgagni, Cesare Sarfatti, Ergisto Bezzi.

23 OTTOBRE. — L'*Avanti!* pubblica la cronaca della riunione avvenuta la sera precedente nelle scuole di Via Circo a Milano dei socialisti solidali con Mussolini, i quali chiedono la convocazione del Congresso Nazionale del P. S. I.

V.

IL "POPOLO D'ITALIA", E L'ESPULSIONE

NOVEMBRE. — Si svolge ad Ancona il processo per fatti della « settimana rossa ».

1° NOVEMBRE. — Diffuso resoconto sul *Corriere della Sera* del sibillino discorso pronunciato la sera prima nella scuola di Via Circo a Milano dall'On. Turati.

1° NOVEMBRE. — *L'Avanti!* pubblica il resoconto di un discorso dell'On. Turati ambiguo quanto quello precedente, pronunciato nell'Aula magna delle scuole di Via Circo ad apertura d'un ciclo di conferenze del Fascio Giovanile Socialista.

2 NOVEMBRE. — Sul *Corriere della Sera*, articolo intitolato: « Per la guerra, contro la guerra », che replica al discorso dell'On. Turati.

2 NOVEMBRE. — Salandra riceve nuovamente l'incarico dal Re di ricostituire il Ministero.

3 NOVEMBRE. — Il *Corriere della Sera* pubblica e commenta una lettera dell'On. Turati.

5 NOVEMBRE. — Costituzione del nuovo Ministero Salandra con il Barone Sonnino agli Esteri.

5 NOVEMBRE. — Il *Corriere della Sera* riproduce un articolo dell'On. D'Aragona comparso sul Bollettino della Confederazione del Lavoro in cui questa si proclama per la neutralità assoluta.

11 NOVEMBRE. — Incidente di Hodeida.

11 NOVEMBRE. — Assemblea della sezione milanese del P. S. I. Discorso di Mussolini (vedi: Cipriani Avolio: «Una volontà: Benito Mussolini» pag. 65). Annuncio della fondazione da parte sua di un nuovo giornale.

11 NOVEMBRE. — Ampio resoconto sul *Corriere della Sera* della continuazione e fine dell'Assemblea della sezione socialista milanese, col discorso di Mussolini, e la votazione che approva il deliberato della Direzione del Partito.

11 NOVEMBRE. — Resoconto sull'*Avanti!* dell'Assemblea della sezione socialista milanese. Discorso di Mussolini. Rileva l'interventismo di Turati. Si proclama caldamente per l'intervento. «La guerra è una cosa orribile, ma lo è anche la rivoluzione». Annuncia l'uscita d'un nuovo giornale suo. Invocazione di Bacci perchè Mussolini non abbandoni il Partito e l'*Avanti!*.

11 NOVEMBRE. — Ampio resoconto sul *Corriere della Sera* del comizio a Milano nel quale l'On. Turati ha presentato il Deputato belga Destrée.

12 NOVEMBRE. — Resoconto sull'*Avanti!* del comizio di simpatia per il Belgio svoltosi nelle scuole di Porta Romana. Adesione di Caldara, discorso di Turati, del deputato belga Emilio Destrée, dal senatore francese Boyer, di Guglielmo Ferrero.

15 NOVEMBRE. — Primo numero del *Popolo d'Italia* - Testata con sotto titolo «Quotidiano socialista» e le *manchettes*: «Chi ha del ferro ha del pane - Blanqui» e «La Rivoluzione è l'idea che ha trovato delle baionette - Napoleone». Articolo di fondo di Benito Mussolini dal titolo: «Audacia». A questo punto sarebbe significativo inserire nella raffigurazione della Mostra la fotografia fatta a Mussolini ed alcuni suoi compagni (riprodotta in un numero della *Rivista illustrata del Popolo d'Italia*) nel 1909 al confine austro-italiano di Mama d'Avio (Ala) quando Mussolini fu espulso da tutti i «paesi e regni» dell'Impero austriaco per avere scritto che «il confine geografico dell'Italia non finisce ad Ala».

16 NOVEMBRE. — Il Convegno radicale lombardo si manifesta contro la neutralità.

16 NOVEMBRE. — Dopo l'uscita del *Popolo d'Italia*, l'*Avanti!* ignora l'avvenimento e pubblica soltanto una lettera dell'Avv. Enzo Ferrari, che, pur dichiarandosi contrario alla neutralità, ci tiene con parole ironiche a dichiarare che non condivide affatto il pensiero di Mussolini e non approva il suo atteggiamento. Nello stesso numero dell'*Avanti!* e in quello del 18 novembre appaiono poi analoghe lettere dell'Avv. Francesco Boccavita e di Ugo Barni che smentiscono le loro adesioni pubblicate dal *Popolo d'Italia*.

19 NOVEMBRE. — L'*Avanti!* riproduce e commenta un cartello, esposto in Via Dante a Milano, del pittore Muggiani, caricaturista del *Popolo d'Italia*, in cui Mussolini è effigiato nell'atto di calpestare l'*Avanti!*

19 NOVEMBRE. — Voto interventista dei partiti radicali, democratico-costituzionale e socialista riformista.

20 NOVEMBRE. — Vignetta di Scalarini sull'*Avanti!*: « Gli orrori della guerra: il caporale dei bersaglieri Mussolini uccide il socialista Mussolini ».

20 NOVEMBRE. — Convocazione dell'assemblea della sezione milanese del P. S. I. per discutere « il caso Mussolini ».

20 NOVEMBRE. — Il *Corriere della Sera* riproduce l'intervista data da Mussolini al *Giornale d'Italia* sulla prossima discussione del suo caso nell'Assemblea socialista.

20 NOVEMBRE. — Articolo di Mussolini sul *Popolo d'Italia*: « Chiodi e Croci » con cui Mussolini risponde per la prima volta agli attacchi socialisti sulla « questione morale » relativa ai fondi per il giornale. « Sarà la guerra ad armi corte. Vedremo chi morderà la polvere. Non io ! Anche se tutti mi abbandonassero, sarò il più forte perchè sarò solo. Signori, a voi ! ».

21 NOVEMBRE. — Trafletto sull'*Avanti!* in risposta all'articolo di Mussolini.

21 NOVEMBRE. — Trafletto di Costantino Lazzari sull'*Avanti!* intitolato « Chi paga? » relativo al passo compiuto presso Mussolini.

21 NOVEMBRE. — Trafletto sull'*Avanti* relativo all'intervista di Mussolini coll'*Idea Nazionale* sull'origine dei fondi del *Popolo d'Italia*.

21 NOVEMBRE. — Vignetta di Scalarini sull'*Avanti!*: « Il denaro del mio giornale è italiano e borghese - Mussolini - Intervista all'*Idea Nazionale* ».

22 NOVEMBRE. — Trafletti sull'*Avanti!*: « Tradimento » e « Il soldino proletario e lo *chèque* borghese » contro Mussolini.

23 NOVEMBRE. — L'*Avanti!* pubblica il resoconto del Congresso della gioventù socialista lombarda, con discorsi contro la guerra di Bastiani e favorevoli all'intervento di Caiani. Viene però votato un ordine del giorno neutralista. Durante il Congresso ha luogo una manifestazione contro Mussolini ed i congressisti in corteo si recano a fare una dimostrazione all'*Avanti!*.

23 NOVEMBRE. — Articolo di Mussolini sul *Popolo d'Italia*: « La trinità che abbaia ».

24 NOVEMBRE. — D'Avarna e Imperiali, rispettivamente Ambasciatori d'Italia a Vienna e a Londra, giungono a Roma.

24 NOVEMBRE. — Intervista di Mussolini col *Giornale d'Italia*: « Scenderò in piazza ! ».

24 NOVEMBRE. — Costantino Lazzari pubblica sull'*Avanti!* l'annuncio della convocazione a Milano nei giorni 28, 29, 30 novembre della direzione del P. S. I. per discutere il « caso Mussolini ».

24 NOVEMBRE. — Si intensifica la polemica contro Mussolini sull'*Avanti!* Il giornale pubblica una smentita di Giulietti e alcuni estratti di articoli di Mussolini contro la guerra. Riproduce inoltre un articolo d'un certo Pavirani apparso sulla *Lotta*

di classe di Forlì (già fondata e diretta da Mussolini) intitolato « L'uomo funesto ». L'*Avanti!* inoltre pubblica estratti di articoli contro Mussolini apparsi sui settimanali socialisti e analoghi voti di sezioni.

24 NOVEMBRE. — Storica Assemblea alla Casa del Popolo di Milano della sezione milanese del P. S. I. per giudicare l'atteggiamento di Benito Mussolini - Discorsi di Bacci, Regina Terruzzi, Origgi, Bonavita - Famoso discorso di Mussolini - Tumultuosa votazione - Scena da Convenzione. (Vedi: Cipriano Avolio: « Una volontà: Benito Mussolini », pag. 67 - Articolo di Gian Capo sul *Nuovo Giornale* di Firenze del 20 ottobre 1922 - Benito Mussolini: « Discorsi politici », pag. 15. Vedi anche « Dux » di M. Sarfatti, « L'uomo nuovo » di A. Beltramelli, ecc.).

25 NOVEMBRE. — L'*Avanti!* pubblica il resoconto della Assemblea della sezione socialista milanese che ha proceduto all'espulsione di Mussolini. È inutile qui diffondersi ancora su questa assemblea. La sua importanza capitale, il suo drammatico svolgimento, le sue caratteristiche ambientali, i suoi risultati, alcuni suoi aspetti e soprattutto il discorso di Mussolini, la arbitraria partecipazione della Vandea calata dai sobborghi milanesi, la tumultuosa votazione, offrono elementi per una ricostruzione veramente suggestiva.

25 NOVEMBRE. — Il *Corriere della Sera* pubblica un ampio resoconto della assemblea della Sezione socialista milanese durante la quale venne espulso Mussolini.

25 NOVEMBRE. — Resoconto sul *Popolo d'Italia* dell'Assemblea della sezione milanese del P. S. I. culminata colla

espulsione di Mussolini. « Commento » di Mussolini: « Accetto il fatto compiuto », « Il caso Mussolini non è finito: incomincia », « Io innalzo apertamente la bandiera dello scisma ».

25 NOVEMBRE. — L'*Avanti!* pubblica un trafiletto intitolato « Espulso » sul verdetto contro Mussolini della Assemblea della sezione socialista milanese.

25 NOVEMBRE. — L'*Avanti!* pubblica una replica di Giovanni Bacci all'attacco di Mussolini ed un'altra analoga di Enrico Bertini.

25 NOVEMBRE. — Avendo Caiani, segretario della Federazione Giovanile Socialista, inviato al *Popolo d'Italia* una lettera su cui deplora che l'*Avanguardia*, organo della Federazione, abbia pubblicato un attacco a Mussolini, sostiene che tale articolo deve esser passato in tipografia senza che nessuno l'abbia letto; l'*Avanti!* pubblica una lettera di Raffaele Fiorio il quale accusa Caiani d'aver accettato la disciplina al Convegno di Bologna e d'averla violata poi.

25 NOVEMBRE. — Articolo sul *Popolo d'Italia* di Giovanni Papini: « I veri padroni d'Italia: i tedeschi della Banca Commerciale ».

25 NOVEMBRE. — Assemblea nelle scuole di Via Circo di Milano dei « Mussoliniani ». Dichiarazioni di Bonomelli, Fanoli, Besana, Marchetti, Roberto. Discorso di Mussolini: « Ho dovuto chiedere cinque lire a Valera... », « Un giorno mi diranno: voi siete stato un pioniere, voi siete un precursore... ».

26 NOVEMBRE. — Diffuso resoconto sul *Corriere della Sera* dell'assemblea a Milano dei « mussoliniani » e del discorso di Mussolini.

26 NOVEMBRE. — Relazione sul *Popolo d'Italia* della riunione in via Circo di 300 iscritti alla Sezione Socialista Milanese per solidarizzare con Mussolini. Discorso del direttore del *Popolo d'Italia*, nel quale riferisce la lettera di Costantino Lazzari e i precedenti casi di fondazione di giornali socialisti dissidenti. Primo accenno alla necessità di creare una organizzazione: « Credo occorra trovare un *minimum* comune denominatore atto a raccogliere tutti i veri rivoluzionari in questo momento, e questo minimo è l'intervento nella conflagrazione europea ».

26 NOVEMBRE. — Il *Corriere della Sera* pubblica la lettera di dimissioni di Mussolini da consigliere comunale.

26 NOVEMBRE. — L'*Avanti!* pubblica un articolo: « Il suo partito » contro Mussolini e i suoi seguaci.

26 NOVEMBRE. — Articolo sul *Popolo d'Italia* di Nicola Bonservizi: « Al sinedrio inquisitoriale ».

27 NOVEMBRE. — L'*Avanti!* continua a pubblicare estratti dei discorsi di Mussolini ai Congressi di Reggio Emilia e di Ancona — Pubblica anche un trafiletto: « La questione di forma » giustificando la procedura dell'espulsione — Pubblica inoltre un commento di Zibordi apparso sulla *Giustizia* di Reggio Emilia, una replica di Enrico Bertini — In cronaca poi pubblica un altro trafiletto: « Da Barbarossa alla mosca pocchiera » — Pure in cronaca è pubblicata una lettera a firma Oscar Rota nella quale si afferma

che all'assemblea del 24 novembre parteciparono « compagni dei circoli della provincia, molti giovanili e infine anche gente estranea al Partito che non aveva il diritto di voto ».

27 NOVEMBRE. — Intervista sulla *Tribuna* dell'On. Turati e del Sindaco Caldara sul « caso Mussolini » (Vedi *Corriere della Sera* del 28 novembre).

28 NOVEMBRE. — In cronaca, in neretto, l'*Avanti!* pubblica un trafiletto d'invito « a una bicchierata alla Direzione del Partito Socialista per riaffermare l'unità del Partito ». In piena guerra europea mentre il mondo è in fiamme e già son caduti centinaia di migliaia di uomini !

28 NOVEMBRE. — Dimostrazione di giovani socialisti dopo un comizio al Teatro del Popolo contro Mussolini e il *Popolo d'Italia*.

29 NOVEMBRE. — Morte di Emilio Visconti Venosta.

29 NOVEMBRE. — L'*Avanti!* pubblica, sotto il titolo « L'elmo di Scipio » una lettera del 3 settembre di Mussolini a Lazzari per la neutralità. Continua la pubblicazione di voti di sezioni e individuali contro Mussolini. La sottoscrizione « pro *Avanti!* » è una vera esposizione di ingiurie e vituperi contro Mussolini. L'*Avanti!* pubblica il resoconto di una « bicchierata » di solidarietà offerta a Scalarini, più volte attaccato da Mussolini sul *Popolo d'Italia*.

29 NOVEMBRE. — « Cappello » alla rubrica delle adesioni sul *Popolo d'Italia*: « E ora di finirla. Bisogna passare all'azione ».

viva. Non basta la protesta: è necessario far seguire il gesto. E necessario buttare al vento del combattimento questa giovane e affascinante bandiera scismatica », « ... tutti gli uomini liberi costituiscono i Fasci autonomi d'azione rivoluzionaria e comincino a propagandare e diffondere il nostro principio: l'intervento », « Guai agli assenti ! ». E la prima volta che la parola « Fasci » compare.

30 NOVEMBRE. — L'*Avanti!* pubblica il resoconto della riunione della direzione del Partito Socialista avvenuta a Milano, che ha ratificato all'unanimità l'espulsione di Mussolini. Nel suo discorso Lazzari parla del passo fatto con Veratti presso Mussolini, ricorda le replicate smentite di Mussolini alla notizia della fondazione da parte sua di un nuovo giornale.

30 NOVEMBRE. — Diffuso resoconto sul *Corriere della Sera* della riunione della Direzione del P. S. I. che ha ratificato l'espulsione di Mussolini e ribadito il concetto della neutralità assoluta.

30 NOVEMBRE. — « L'Università Popolare » pubblica — e l'*Avanti!* del 3 dicembre riproduce — brani delle polemiche sulle dichiarazioni favorevoli alla guerra dell'anarchico Pietro Kropotkin.

30 NOVEMBRE. — Grande serata alla Scala a favore dei profughi belgi alla presenza di Maeterlink.

VI.

LA CAMPAGNA PER L'INTERVENTO

Col capitolo precedente si conclude l'episodio del passaggio di Benito Mussolini dal Socialismo all'Interventismo; che verrà continuato poi dalla campagna per l'intervento, dall'azione dei Fasci d'azione rivoluzionaria, dalla propaganda del *Popolo d'Italia*, dalle giornate di maggio del 1915.

Mi sono limitato, come si vede, ad una succinta esposizione cronologica di episodi. Ma chi dovrà coordinarli e inquadrarli allo scopo di esibirli nella Mostra, non avrà che da esaminarli per veder balzar fuori da ciascuno un suggestivo fascino storico tale da suggerire le forme più espressive per la loro valorizzazione ai fini « spettacolari » della Mostra stessa.

Tutti questi documenti, e specialmente quelli relativi al periodo della neutralità assoluta, dovranno essere inframezzati dai titoli dell'*Avanti!* dell'epoca, tipicamente favorevoli all'Intesa ed ostili agli Imperi Centrali.

Nel raccogliere i riferimenti che ho più sopra esposti in ordine cronologico, ho potuto fare alcuni rilievi interessantissimi, che ho fissati in appunti che potranno essere utilissimi a chi dovrà ordinare e « montare » i documenti. Se si dovesse accennare alla feroce polemica fra l'*Avanti!* e il *Popolo d'Italia* a proposito dei fondi per la fondazione di quest'ultimo, (e non sarebbe forse inutile per dire finalmente una parola definitiva su questo argomento) saranno utili i libri della Sarfatti, del Bel-

tramelli, di Torquato Nanni, di Paolo Valera, dell'Avv. Bonavita, ecc. Si può ricordare che lo stesso, o presso a poco, accadde a Napoleone, a Blanqui, a Crispi.

Per non appesantire questa traccia, ho tralasciato ogni commento, ogni elemento coordinatore, ogni suggerimento di realizzazione agli effetti della Mostra. Ma sarò ben lieto di mettere a disposizione di chi sarà incaricato del « montaggio » tutti gli appunti e tutti gli altri elementi che sono in mio possesso.

Continuo ora, con lo stesso sistema di esposizione cronologica di avvenimenti, la traccia che segue l'azione di Mussolini nella campagna per l'intervento.

(*Avvertenza.* — Nella collezione del *Popolo d'Italia* del 1914 rintracciata alla Biblioteca Civica di Milano, mancano numerose copie, fra cui quella del 15 novembre, quelle dal 27 novembre al 3 dicembre incluse, ecc.).

1° DICEMBRE. — Articolo di Tomaso Monicelli sull'*Idea Nazionale*: « Il partito degli scismi ».

1° DICEMBRE. — *Il Corriere della Sera* pubblica il comunicato della maggioranza consigliere milanese per la nomina di una Commissione d'inchiesta sulla « questione morale » di Mussolini e aggiunge una breve intervista con Mussolini che dichiara di accettare l'inchiesta.

1° DICEMBRE. — *L'Avanti!* pubblica sul « Caso Mussolini » un trafiletto: « Incidente chiuso ». Pubblica inoltre proteste contro l'atteggiamento filo-mussoliniano del segretario della Federazione Giovanile Lido Caiani. Riproduce un articolo della *Squilla* di Bologna in cui si denunciano i rapporti di Mussolini col *Resto*

del Carlino. La terza pagina, dopo un corsivo che la definisce « pietra sepolcrale » per Mussolini, riproduce i commenti dei giornali socialisti all'espulsione. I commenti sono feroci e ingiuriosi.

2 DICEMBRE. — *Il Corriere della Sera* pubblica i nomi delle persone destinate a comporre la Commissione d'inchiesta sulla « Questione Mussolini »: On. Majno e On. Bonardi.

3 DICEMBRE. — Discorso di Maeterlinck al Teatro Filodrammatico di Milano.

3 DICEMBRE. — Riapertura della Camera e discorso di Salandra.

4 DICEMBRE. — Nomina di un giuri per stabilire la provenienza dei fondi del *Popolo d'Italia*.

5 DICEMBRE. — Assemblea preparatoria al *Popolo d'Italia*, per la costituzione del Fascio d'Azione rivoluzionaria — Discorsi di Mussolini e Michele Bianchi — Costituzione del Fascio Giovanile autonomo d'Azione rivoluzionaria.

5 DICEMBRE. — *L'Avanti!* intensifica la campagna contro la guerra.

5 DICEMBRE. — Votazione alla Camera favorevole al Ministero — Discorso di Salandra: « Un solo evviva: all'Italia » — Nelle sue dichiarazioni di voto Giolitti rivela che l'Austria voleva la guerra fin dall'agosto del 1913.

DICEMBRE. — *Il Popolo d'Italia*, in apposita rubrica, dà ogni giorno notizie della fondazione di nuovi Fasci d'Azione Rivoluzionaria.

6 DICEMBRE. — *L'Avanti!* pubblica il resoconto d'un Comizio svoltosi a Verona nel quale ha parlato Mussolini. A Mussolini hanno risposto Pulvio Zocchi e G. M. Serrati, tra un grande tumulto.

6 DICEMBRE. — *L'Avanti!* (in cronaca) minaccia rappresaglie ai socialisti che hanno partecipato alla riunione dei Fasci d'Azione Rivoluzionaria.

7 DICEMBRE. — Costituzione del Fascio Universitario interventzionista. Fondazione dei Fasci rivoluzionari a Forlì e Catania.

7 DICEMBRE. — *Il Corriere della Sera* pubblica che mentre l'Unione Sindacale Italiana si è dichiarata contro la guerra, l'Unione Sindacale Milanese è invece favorevole all'intervento ed ha iniziato il 6 dicembre la pubblicazione di un giornale: *L'Avanguardia*. In seguito però a un dissidio fra gli organizzati, è stato indetto un Comizio.

8 DICEMBRE. — Resoconto sul *Corriere della Sera* di un Comizio studentesco a Milano per la guerra, nel quale hanno parlato, fra gli altri, Agostino Scarpa per l'intervento e Ippolito Bastiani contro. Il Comizio è finito con tafferugli e conflitti.

8 DICEMBRE. — *L'Avanti!* pubblica proteste di militari contro la guerra, sui mancati congedamenti, sui richiami, sul trattamento nelle caserme, ecc.

9 DICEMBRE. — Riunione di socialisti solidali con Mussolini nelle Scuole di Porta Romana a Milano per sentire la relazione del Comitato per la revisione dell'espulsione di Mussolini.

9 DICEMBRE. — *L'Avanti!* pubblica un resoconto parziale della riunione dei socialisti interventisti svoltasi nella palestra della Scuola di Porta Romana a Milano per protestare, contro il modo in cui avvenne l'espulsione di Mussolini. Erano presenti fra gli altri: Biserni, Dino Roberto, Marinelli, Galassi, Capodivacca, Fanoli, Brusadori, Baratto, Del Mastro, Rota, Sola, Bonomelli, Dini.

9 DICEMBRE. — Resoconto sul *Corriere della Sera* della riunione in Via Circo a Milano dei socialisti mussoliniani.

10 DICEMBRE. — La Camera vota l'esercizio provvisorio.

DICEMBRE. — Agitazione dei gasisti capitanata da Filippo Corridoni. Solidarietà del *Popolo d'Italia* che pubblica i manifesti e gli appelli di Corridoni.

11 DICEMBRE. — Incidenti alla Sapienza a Roma provocati dai futuristi contro i professori germanofili De Lollis e Chiovenda.

12 DICEMBRE. — Articolo interventista di Giovanni Papini sul *Popolo d'Italia*: « Non se ne può fare a meno ».

12 DICEMBRE. — Assemblea al salone dell'Arte Moderna a Milano per la costituzione del Fascio d'Azione Rivoluzionaria. — Discorsi di Michele Bianchi, di A. O. Olivetti e di Mussolini. — Michele Bianchi viene nominato segretario — La Commissione

esecutiva risulta così composta: Malusardi, anarchico; De Rossi, sindacalista; De Angelis, socialista; Papa, sindacalista; Marinelli, socialista; Galassi, socialista; Deffenu, sindacalista; Roberto, socialista; Baffe, repubblicano; Vidali, repubblicano, ecc.

12 DICEMBRE. — Il *Corriere della Sera* pubblica il resoconto della riunione dei socialisti favorevoli a Mussolini avvenuta l'11 dicembre nel salone dell'Arte Moderna in Via Campo Lodigiano a Milano, durante la quale è stato costituito il Fascio Rivoluzionario Intervenzionista. Hanno parlato Michele Bianchi, Mussolini, l'Avv. Olivetti, viene nominato un Comitato che risulta così imposto: Malusardi, Rossi, De Ambri, De Angelis, Galassi, Deffenu, Dino Roberto, Marinelli, Papa.

13 DICEMBRE. — Discorso di Mussolini nella Scuola Mazza di Parma (Vedi: BENITO MUSSOLINI, *Discorsi politici*, pagina 21).

14 DICEMBRE. — L'*Avanti!* pubblica che il Comitato Centrale della Federazione Giovanile socialista ha accettato le dimissioni da Segretario Politico di Lido Caiani, votando però un ordine del giorno che non ratifica il deliberato della Sezione di Roma « non riscontrando nel Caiani gli estremi per la sua espulsione ».

14 DICEMBRE. — Articolo di Manlio Morgagni sul *Popolo d'Italia* sulla situazione dei neutralisti e degli interventisti in Romagna.

15 DICEMBRE. — Vedi sulla *Voce* un articolo di Prezzolini in cui c'è un accenno alla questione dei « fondi » per la fondazione del *Popolo d'Italia*.

16 DICEMBRE. — Resoconto sul *Popolo d'Italia* della riunione del Comitato Centrale del Fascio d'Azione Rivoluzionaria. Istituzione della tessera.

17 DICEMBRE. — Resoconto, sull'*Avanti!*, dell'Assemblea della sezione socialista milanese svoltasi la sera precedente al Teatro del Popolo. Si è discusso sulla questione dei Fasci d'Azione Rivoluzionaria e la discussione venne rinviata alla prossima Assemblea.

17 DICEMBRE. — Relazione sul *Popolo d'Italia* dell'assemblea tenuta dalla Sezione socialista milanese, presieduta dall'Avv. Sarfatti, per giudicare gli interventisti.

17 DICEMBRE. — Arrivo a Roma del Principe di Bulow, ambasciatore straordinario di Germania a Roma.

17 DICEMBRE. — Il *Popolo d'Italia* pubblica il testo del discorso pronunziato da Mussolini a Parma il 13 dicembre.

18 DICEMBRE. — Lettera di Filippo Turati all'*Avanti!* circa una sua intervista annunciata dal *Popolo d'Italia*.

18 DICEMBRE. — Il *Popolo d'Italia* pubblica un'intervista con Filippo Turati.

20 DICEMBRE. — Comizio contro la guerra nella palestra delle Scuole di Via Foro Bonaparte a Milano - Oratori Bordiga e Serrati.

20 DICEMBRE. — Emissione del Prestito Nazionale di un miliardo.

20 DICEMBRE. — Articolo di Mussolini sul *Popolo d'Italia*: « Anima e ventre ».

20 DICEMBRE. — Manifestazioni in tutta Italia per l'anniversario della impiccagione di Oberdan.

20 DICEMBRE. — Decreto Reale per la nuova moratoria.

23 DICEMBRE. — Articolo sull'*Avanti!* di Margherita Sarfatti: « Proletariato e Patria », disapprovato da un commento redazionale.

24 DICEMBRE. — Resoconto sul *Popolo d'Italia* della riunione del Comitato Centrale del Fascio d'Azione Rivoluzionaria. Redazione dello Statuto. Si stabilisce un convegno nazionale e si fissa la sede in Via Sala 10.

25 DICEMBRE. — Sbarco di marinai italiani a Valona.

25 DICEMBRE. — Articolo di Mussolini sul *Popolo d'Italia*: « La Sfinge neutrale ».

27 DICEMBRE. — Articolo di Mussolini sul *Popolo d'Italia*: « Tre guerre, tre formule ».

27 DICEMBRE. — Sbarco del 10° Reggimento Bersaglieri a Valona.

27 DICEMBRE. — Morte in combattimento, nelle Argonne, di Bruno Caribaldi.

28 DICEMBRE. — Sul *Popolo d'Italia*, postilla di Mussolini ad una corrispondenza da Forlì.

29 DICEMBRE. — Resoconto sul *Popolo d'Italia* del movimentato discorso pronunciato da Mussolini all'Università Popolare di Genova.

(A cura di LUIGI FREDDI)

69063

Notes on the organization of the exhibition, undated
and unsigned (possibly by Melchiori). Valente Archives,
Rome.

BOZZA DI APPUNTI CIRCA IL LAVORO DI ORGANIZZAZIONE DELLA MOSTRA

Con la raccolta del vario e complesso ed interessante materiale, a cui attendono le Segreterie Federali, il lavoro di preparazione e di organizzazione della Mostra che si è iniziato da lungo tempo e che fino adesso si è svolto silenziosamente ed in modo non appariscente, è entrato decisamente nella fase più intensa ed attiva. E di ieri una precisa comunicazione del Segretario del Partito, On.le Starace, ai Segretari Federali impegnandoli a seguire personalmente il lavoro di raccolta del materiale; materiale che è certamente assai vario e numeroso in possesso soprattutto di coloro che hanno più da vicino e più intensamente partecipato al periodo eroico del Fascismo, periodo che nella parte storica della Mostra sarà ricostruito con un preciso metodo cronologico e nella forma più suggestiva.

Essa infatti ricorderà le passate ore di passione, dirà i nomi dei camerati caduti per la comune idea, rinnoverà nello spirito momenti di angoscia, di ansia febbrile, di gioia incomparabile, di scoramento, di odio e di amore, farà rivivere l'impeto dell'assalto e l'ebbrezza della vittoria.

I Segretari Federali, attraverso una efficace ed opportuna opera di propaganda, stanno raccogliendo il materiale; e già si sta creando una specie di gara fra i fortunati possessori di questo materiale per fornire elementi preziosi alla organizzazione della Mostra.

Il partecipare ad essa costituisce infatti un preciso dovere per un fascista che può essere assolto con tanta maggiore serenità e tranquillità, in quanto il materiale, da cui i singoli possessori si staccheranno provvisoriamente, sarà custodito con la stessa cura che essi hanno posto nel serbarlo e sarà restituito quando la Mostra chiuderà i battenti.

Tutto questo materiale deve essere scelto con un criterio rigidamente selettivo facendo prevalere il criterio della qualità a quello della quantità; e molto opportunamente, l'On.le Alfieri che ha il delicato e difficile compito di organizzare la Mostra - comunicando le norme di raccolta ai Segretari Federali - , ha precisato come gli oggetti, i cimeli, le fotografie, i documenti, i giornali tutto ciò insomma che può servire alla Mostra, non deve avere un valore personale, ma deve essere d'interesse generale, inquadrarsi nella storia del Fascismo e riflettere qualche momento saliente della sua vita gloriosa.

Gerarchi, personalità, comandanti di squadre e di colonne, esponenti di certi determinati periodi del Fascismo, hanno già fatto sapere di mettere a disposizione, del prezioso materiale molto interessante; ma è stato fatto loro presente la opportunità che tale materiale sia prima consegnato ai Segretari Federali, giurisdizionalmente competenti; i quali provvederanno a concentrare, attraverso la necessaria selezione, tale materiale presso l'Ufficio " Organizzazione e preparazione della Mostra ", che già da tempo funziona qui a Roma in via Nazionale quasi dirimpetto al Palazzo dell'Esposizione.

Tutto il materiale che sarà così raccolto e che servirà a ricostruire la storia del Fascismo dalla costituzione dei Fasci alla Marcia su Roma e che avrà una sintetica precessa in cui saranno lu-
meggiati i movimenti Interventisti, troverà nel Palazzo dell'Esposizione un inquadramento cronologico, armonico e suggestivo a creare il quale, parteciperanno specialisti dell'arte pittorica, architettonica e scenografica.

Nel secondo periodo, quello delle Realizzazioni - successivo, cioè, alla Marcia su Roma - verrà dimostrato quello che il Fascismo, divenuto Stato, ha compiuto identificandosi ogni giorno di più con la Nazione, trasformandolo fin dalle più profonde radici.

Questa rassegna sarà fatta in maniera molto evidente, anche se in forma necessariamente sintetica per la costruzione dello spazio rappresentando in quadri simbolici a base statistica animata, per documenti, ^{POI} fotografie, per plastici, tutto quanto è stato realizzato in dieci anni di Regime Fascista.

Completa ed organica, anche se contenuta in uno spazio limitato, tecnicamente bene impostata, svolgendosi in una atmosfera di suggestione, la Mostra sarà mèta di un pellegrinaggio ideale e sentimentale in cui ogni fascista, celebrando il sacrificio dei cari caduti, ritroverà la testimonianza della propria opera, rivivrà le ore della passione, della battaglia, avrà la gioia di sentirsi, anche in piccola parte, partecipe del grande evento storico e riconoscerà più che mai viva, palpitante e incrollabile la volontà del DUCE.



The Libraries
Massachusetts Institute of Technology
Cambridge, Massachusetts 02139

Institute Archives and Special Collections
Room 14N-118
(617) 253-5688

This is the most complete text of the thesis available. The following page(s) were not correctly copied in the copy of the thesis deposited in the Institute Archives by the author:

Page 378

Assai opportunamente l'On. Dino Alfieri ha stabilito che la parte storica della Mostra del Fascismo risalga ai tempi anteriori alla fondazione dei Fasci di Combattimento e comprenda il periodo dell'Intervento e quello della Guerra, che del Fascismo furono i fattori determinanti. Lo stesso Capo del Fascismo ha ripetutamente affermato ciò durante lo sviluppo della polemica del dopo guerra e l'ha confermato solennemente nel fondamentale discorso del 3 gennaio 1925: "... questo clima storico, politico, morale io l'ho creato con una propaganda che va dall'intervento sino ad oggi". Poichè, dunque, la Mostra del Fascismo, nella disposizione del materiale destinato a costituirla, seguirà un ordine cronologico, è ovvio che le sezioni destinate all'Intervento ed alla Guerra dovranno essere sistemate all'inizio e costituire la necessaria introduzione storica a tutto l'enorme complesso che dovrà rappresentare il Fascismo ed il Regime Fascista.

Ciò che a noi oggi interessa, nella rapida e documentaria ricostruzione del periodo che va dal luglio del '14 al marzo del '19, è di fissare definitivamente e su basi inoppugnabili la via seguita da Benito Mussolini. A ciò non siamo portati da spirito di partigianeria o da suggestioni feticiste. Siamo convinti che solo seguendo questa traccia sia possibile additare ai contempo-

rarsi e tramandare ai posteri gli elementi definitivi per la esatta ricostruzione storica di questo periodo. Nel solco scavato dall'azione e dal pensiero di Benito Mussolini confluiscono fatalmente di volta in volta tutti i motivi politici - individuali o di partito, ideologici o pratici - che poi si sono riassunti nella Rivoluzione Fascista che è ancora in pieno sviluppo. Questo "metodo", suggerito dalla realtà di ogni giorno del nostro recente passato e da quella attuale incontestabilmente "mussoliniana", ci darà inoltre il modo di sfrondare la nostra ricostruzione di tutte le superstrutture effimere o insignificanti di cui il tempo ha fatto giustizia e di trascurare tutte le mosche cocchiere che in tempi successivi hanno vantato discutibili priorità ed inesistenti meriti.

Iniziamo perciò il nostro lavoro guidati soltanto dalla nostra serena fede ed ispirati dalla eloquenza dei documenti. Redigendo la traccia, terremo sempre presente lo scopo cui è destinata: la Mostra del Fascismo. Perciò, quando la fantasia ce le suggerirà, indicheremo anche le forme, a nostro avviso, più adatte di figurazione rappresentativa degli avvenimenti. Quando esse mancheranno, le lacune dovranno esser colmate da coloro che hanno il compito organizzativo della Mostra.

Coerentemente a quanto abbiamo più sopra esposto, riteniamo

3.-

che all'ingresso della prima sala debba antistare una grande figura di Mussolini, possibilmente una scultura che, con la sua immediata evidenza plastica incombente, imponga il motivo predominante del grande tema che man mano verrà svolto, sicchè il pubblico sia subito suggestionato, oserei dire: percosso, dall'immagine del Determinatore e non possa più liberarsi della sua influenza.

o

o o

Il pubblico dovrà poi esser subito avvinto dall'azione. E poichè il periodo dell'intervento non può esser considerato a sè come fenomeno italiano ma va inserito nel tragico quadro dell'epoca, è necessario risalire alla genesi della conflagrazione: l'assassinio di Serajevo. Il delitto è stato compiuto il 28 giugno 1914. Subito dopo l'ingresso alla prima sala, quasi ad ingombrarne la soglia dal lato interno, dovrebbe sorgere una vetrina isolata racchiudente un gran quadro. Lo sfondo del quadro dev'esser occupato da una carta schematica e violenta della regione balcanica, naturalmente secondo la configurazione del 1914, comprendente l'Austria fino all'Adriatico; sulla parte superiore del grafico deve incombere il confine russo. Sulle linee dei confini, sotto forma di fiamme non ancora spente, si dovrebbero intuire i lineamenti dell'ultima guerra balcanica. Sulla regione della Bosnia, Erzego-

vina, delineata da una serie di catene, dovrebbe campeggiare una fotografia del conte Aehrenthal ed una data: 1908. Sul piano di Cassovo, della cui battaglia ricorre l'anniversario nell'epoca del delitto di Serajevo, dovrebbe esser raffigurata una cupa visione di comitagi armati. Intornà ai confini serbi si possono far campeggiare con toni scarlatti i nomi delle società segrete e dei giornali a cui furono fedeli gli attentatori: Preporad (Rinascenza), Zora, ("L'alba"), Giovane Bosnia (vedere come si scrive in serbo), Narodna Odbrana, comitagi, etc. Le scritte devono esser fatte in caratteri cirillici. Frammischiate a queste scritte si devono intravedere delle fotografie di impiccagioni di contadini serbi e bosniaci compiute dall'Austria, che possono essere rintracciate alle pagg. 78, 102, 126, 150, 174 e 198 del libro Le déclin de Serajevo di José Almira e Giv. Stoyan, Editions Radot 1927, Paris, 5 Rue Eugène-Manuel. Intorno al punto in cui è segnato Serajevo, sovrastanti la data del 28 Giugno 1914, devono esser distribuite le fotografie dell'eccidio, scelte fra le più drammatiche. Queste fotografie possono essere estratte dal film "Il crollo degli Asburgo". In detto film si vedono alcune scene interessantissime del percorso della coppia arciducale in Serajevo, dell'attentato, della fuga del corteo, delle cariche di poliziotti e di cavalleria. Da una inchiesta da me compiuta ho potuto assodare

5.-

che l'estratto da questo film può essere fatto dal Comm. Giulio ^{Losuelli,}
~~Giulio~~, Via Viminale, 53, Roma, tel. 43039.

Nel centro di questo impressionante succedersi di immagini drammatiche dovrebbero campeggiare i ritratti dell'Arciduca Francesco Ferdinando e della moglie morganatica contessa Chotek divenuta, dopo il matrimonio, duchessa di Hohenberg. Le due vittime devono esser presentate possibilmente in tenuta di gala in una sola fotografia. Intorno, disposte in modo aggressivo e soffocante (questo si può rendere col ritagliare opportunamente le immagini e inquadrarle in fregi acuti convergenti verso le figure degli arciduc^o), devono trovar posto le fotografie di ⁹ ~~Savrilo~~ Princip, Tchabrinavitch e Danilo ^{Hitler,} ~~Hitler~~; queste fotografie si possono riprodurre dal suddetto volume Le défilé di Serajevo, dove si trovano alle pagg. 30 e 54; sulla copertina dello stesso libro si troverà la scena dell'arresto del Princip dopo l'attentato, scena che va pure inserita nel complesso di cui sopra. In uno sfondo opportunamente scelto - possibilmente presso il punto in cui è segnata Vienna - si può far figurare la tragedia degli Asburgo esponendo la figura curva e triste di Francesco Giuseppe, contornata da quelle degli Arciduc^o assassinati o suicidi. Sui margini del quadro dovranno essere disposti i titoli su pagina intera dei giornali ^{dopo} che ~~siano~~ l'annuncio dell'eccidio. I titoli dovranno esser incol-

6.-

lati colle relative testate dei giornali: sarà bene rintracciare e collocare le testate di almeno un giornale serbo, uno viennese, uno ungherese, uno russo, uno tedesco, uno francese, uno inglese ed un paio italiani. Ben visibile, se possibile, l'Až Est di Budapest del 3 Luglio 1914 coll'articolo in cui è detto che la polizia di Serajevo era prevenuta del complotto sin dal 20 Giugno.

Questo metodo di rappresentazione figurativa a mezzo di quadri compositi in cui gli eventi sian resi mediante la fusione di elementi come disegni, fotografie, giornali, etc., a me pare il migliore, dato il carattere della mostra. Naturalmente tutto dipende dall'abilità del pittore, dalla qualità dei documenti, dall'evidenza delle fotografie e dal gusto con cui il "montaggio" sarà fatto. Questo primo quadro, se è necessario un titolo, ~~quadro~~ può esser intitolato: "La scintilla...".

o

o o

Il quadro successivo che può essere intitolato: "La valanga", è destinato a comprendere il periodo che va dal delitto di Serajevo allo scoppio della Guerra Europea. A mio avviso questo quadro dovrebbe essere situato nel centro della sala colla fronte rivolta all'ingresso e comprendere l'azione dei Governi e delle Diplomazie durante quel periodo.

Anche questo quadro dovrebbe rappresentare sullo sfondo una grande carta dell'Europa, com'era nel 1914, dal Mar Caspio all'Islanda e dallo stretto di Gibilterra agli Urali. La carta dev'essere, naturalmente, schematica e d'una scala sufficiente per contenere tutte le figurazioni necessarie a rendere efficacemente i tragici eventi di quell'epoca.

A nord di Pietroburgo, sotto la data: "21 luglio", va posta una fotografia dell'incontro fra lo Czar, il Presidente della Repubblica francese Poincaré e il Ministro degli Esteri francese Viviani. A cavalcioni del Danubio, presso Semlino, una figurazione di Attila sorgente dalle acque del fiume ostenta verso Belgrado il testo dell'ultimatum dell'Austria alla Serbia in data 23 luglio. Vicino al punto in cui è segnata Vienna, sostenuto da una selva di baionette, deve apparire un foglio coll'aquila bicipite e la data del 28 luglio, contenente la dichiarazione di guerra dell'Austria alla Serbia firmata dal conte Leopoldo Berchtold. Queste due figurazioni dovranno avere un particolare rilievo, trattandosi degli avvenimenti che hanno la precedenza in ordine cronologico e furono i provocatori del conflitto.

Bisogna poi poter rendere con figurazioni suggestive il fallimento della proposta di mediazione di sir Edward ^{Cree} ~~Ere~~, il lavoro delle cancellerie, gli incontri fra i vari ambasciatori, il

8.-

Consiglio della Corona di Potsdam, il consiglio dei ministri austro-ungarico, etc. Le fotografie e i disegni che dovranno rappresentare quanto sopra potranno esser collegate fra loro da un nastro costituito da quelle strisce di carta che servono a ricevere i telegrammi negli apparecchi Morse, appiccicate sul fondo del quadro. Parallelamente a queste figurazioni intese a dare l'immagine del lavoro diplomatico, si deve con particolare risalto rilevare la mobilitazione già ordinata in diversi paesi. All'uopo serviranno benissimo le fotografie riprodotte nel libro "Ce qu'ils ont vu", Editore Flammarion, Parigi. Per la Francia la fotografia N. 1, per la Germania la fotografia N. 2.

Quindi, con efficacia terribile, bisogna saper rendere graficamente le successive dichiarazioni di guerra: 1° agosto: della Germania alla Russia, 4 agosto: della Germania alla Francia, 5 agosto: dell'Inghilterra alla Germania, etc. Questa raffigurazione va studiata attentamente in modo da poterla realizzare con originalità e grande evidenza. Si possono usare all'uopo ^{anche} grandi titoli dei giornali dell'epoca opportunamente inquadrati e ~~sistemi~~ ^{dispositi}. Tutto ciò si può inoltre integrare con un sistema lineare composto di file di piccolissime lampadine rosse che traccino le frontiere fra la Serbia e il Montenegro da una parte e l'Austria dall'altra, fra l'Austria e la Russia, fra la Russia e la Germania,

9.-

fra la Germania da una parte e il Belgio, il Lussemburgo e la Francia dall'altra, e coronino quindi le coste orientali dell'Inghilterra volte verso la Germania. Con un adeguato congegno le file di lampadine devono accendersi gradualmente da un'estremità all'altra e successivamente nell'ordine sopra esposto, restando illuminate con riflessi tremolanti per un pò, quindi spegnersi per ricominciare subito dopo con ritmo continuato.

Con altrettanta evidenza devono esser rese l'invasione del Lussemburgo e quella del Belgio compiute dalle truppe tedesche rispettivamente il 2 ed il 4 agosto. Per l'invasione del Belgio, la raffigurazione può esser fatta con delle sagome di ulani disegnate sullo sfondo e proiettate verso Liegi ed Anversa, fra le quali possono essere inserite le belle fotografie N. 18, 19, 20 e 21 contenute nel suddetto libro "Ce qu'ils ont vu".

Intorno a questo quadro, opportunamente disposte, vanno situate le immagini dei capi degli stati belligeranti, inquadrare in ritagli di giornali riproducenti i proclami ai rispettivi popoli lanciati allo scoppio della guerra: Francesco Giuseppe e l'appello ai popoli della Duplice Monarchia (giornale Il Secolo del 30 luglio 1914, 2^a pag. 1^a colonna); Guglielmo II° e il discorso da lui pronunziato il 1° agosto 1914 dalla finestra del Castello imperiale di Berlino (giornale "Corriere della Sera" del 2 ago-

sto 1914, 1^a pag.: "Sono costretto a snudare la spada..."; Come fotografia si può mettere quella impressionante, che posso fornire io stesso, del Kaiser alla testa d'una parata militare con tutti i suoi figli in alta uniforme al suo lato); Zar Nicola II e il proclama letto nella Galleria S. Giorgio del Palazzo d'Inverno di Pietroburgo; Poincaré e il messaggio comunicato al Parlamento dal Presidente del Consiglio Viviani (giornale Il Corriere della Sera del 5 agosto 1914, pag. 7). Interessante sarebbe ^{l'opera} rendere ben visibile il testo dei proclami, in cui tutti i belligeranti affermano di essere aggrediti, d'aver voluta la pace e finiscono coll'invocazione a Dio. Efficace inoltre sarebbe il poter porre ai lati dei proclami e delle immagini dei capi di stato, le visioni della folla di Berlino mentre ascolta il Kaiser, della moltitudine assiepata ai lati del fiume coi suoi simboli e le sue bandiere mentre acclama lo Zar dopo la cerimonia al Palazzo d'Inverno, l'aspetto dell'interno di Palazzo Borbone mentre Viviani legge il messaggio presidenziale, la visione della folla in Trafalgar Square, sotto la colonna di Nelson, all'annuncio dello scoppio della guerra.

In secondo piano, rispetto a questo primo sviluppo di figurazioni, devono trovar posto le immagini dei personaggi diplomatici che ebbero responsabilità nello scoppio della guerra: per l'Austria il Ministro degli Esteri conte Leopoldo Berchtold e il Presidente del Consiglio ungherese conte Stefano Tisza, per la Germania il

Cancelliere tedesco Bethmann Hollweg ed il Ministro degli esteri von Jagow; per la Russia il Ministro degli esteri Sazonof e l'ambasciatore a Parigi Iswolski; per la Francia il Presidente del Consiglio Viviani e gli ambasciatori a Pietroburgo e a Berlino Paléologue e Cambon; per la Serbia, in rapporto al ritratto del principe ereditario Alessandro quello del Presidente del Consiglio Nicola Pasic; per l'Inghilterra, in rapporto al ritratto di Re Giorgio, quelli di Asquith, Primo Ministro, sia Edward ^{Grey,} ~~Grey,~~ Ministro degli Esteri e quelli ancora di Lloyd George e di Churchill.

Su di un altro piano ancora, ma sempre in collegamento agli altri personaggi dei relativi stati, devono essere raffigurati i Capi di Stato maggiore degli eserciti belligeranti: Moltke, Conrad von Hoetzendorf, Joffre, Wilson, Putnik, etc.

In questo grande grafico, sulla regione italiana saranno rappresentate con sovrapposizione ^a e stampa la dichiarazione di neutralità che esclude il casus foederis ^{di} affermata il 1° agosto e la dichiarazione ufficiale del 3 agosto che riconferma la neutralità italiana.

Io mi rendo perfettamente conto di quanto sia difficile "montare" un quadro come quello sopra descritto. Ma credo che non vi sia altro mezzo più adatto di raffigurazione visiva pratica ed

efficace. Bisogna studiar bene l'ampiezza del quadro perchè possa contenere tutti gli elementi che lo compongono in modo che non siano sovrapposti e confusi e in modo altresì che siano ben visibili al pubblico in tutti i loro particolari. La riuscita del complesso dipenderà moltissimo dall'abilità e dal gusto dell'artista destinato a comporlo. Inutile aggiungere che tutto può essere utilmente sfruttato ai fini di raggiungere un effetto sicuro, adeguato allo scopo e conforme al principio informatore; sagomatura dei contorni delle fotografie, elementi da collocare a guisa di altorilievi ottenendo una maggiore efficacia plastica, uso violento dei colori più opportuni, adattamento della stessa cornice generale che può assumere una funzione integratrice del quadro, etc.

o

o o

Il terzo quadro dev'esser collocato alle spalle del secondo - che, come abbiamo detto, dev'esser situato nel centro della sala colla fronte rivolta all'ingresso - e può intitolarsi: "La tempesta". Esso dovrebbe rappresentare la ripercussione nei vari paesi degli avvenimenti tragici del luglio ed agosto 1914 e la reazione che ne è seguita.

Bisogna far tutto il possibile per rendere efficacemente gli stati d'animo attraverso cui sono passati i popoli d'Europa in

quel periodo. Dallo sbigottimento all'inquietudine, dall'inquietudine ai tentativi di reazione contro la guerra, da questa all'entusiasmo patriottico e, infine, all'odio. Si tenga presente che questo quadro ha una funzione importante, poichè costituisce un certo parallelismo con quanto si è svolto nel nostro paese. Negli stati belligeranti il processo è stato più rapido poichè su di essi incombeva la minaccia immediata e le popolazioni sono state subito travolte dall'orrenda realtà cui bisognava conferire un lato ideale suggestivo per giustificarla.

Lo sfondo del quadro, dell'ampiezza di quello precedente, potrebbe esser costituito dalle bandiere spiegate ed appiccate dei paesi belligeranti, di grandezza proporzionale alle rispettive superfici, situate presso a poco nella disposizione che i singoli paesi occupavano nella carta d'Europa di allora.

Su ciascuna bandiera va posto innanzitutto qualche elemento tipico ed espressivo che si riferisca ad avvenimenti e situazioni immediatamente precedenti il conflitto; ad esempio: per l'Inghilterra la guerra civile in Islanda e l'insurrezione dell'Ulster; per l'Austria i conflitti fra italiani e slavi a Trieste il 1° maggio; per la Francia il processo Caillaux; per la Serbia il trapasso del potere reale da Re Pietro al principe Alessandro; per la Russia gli 83.000 scioperanti nel quartiere di Wiborg in Pietrobur

go, sui quali la truppa ha sparato durante la visita di Poincaré provocando molti morti; per la Germania una figurazione che rappresenti l'ansietà di potenza e di dominio di quel popolo. Quanto sopra può esser reso con fotografie, con emblemi, con titoli di giornali, con scritte, con schizzi. Tutto ciò va disposto in modo che possa esser fuso ed armonizzato con le raffigurazioni successive.

Come rendere il senso di sbigottimento che ha pervaso l'Europa nei giorni del luglio 1914? Qui spetta alla fantasia dell'artista incaricato del "montaggio" di trovare le forme di espressione più adatte o di creare fotomontaggi suggestivi. Si possono, per esempio, tracciare delle figurazioni spettrali gialle e rosse che diano il senso dell'orrore e della paura, figurazioni che andrebbero cucite sul panno delle bandiere e sulle quali poi dovrebbero essere sovrapposte le documentazioni dei tentativi di reazione alla guerra, rese mediante titoli di giornali e fotografie. Enumeriamo gli elementi che, appunto per mezzo di ritagli di giornali e fotografie, possono sviluppare questo tema nel complesso del quadro: 1°) Appello del Partito social-democratico di Berlino: "Non una goccia di sangue d'un soldato tedesco deve essere sacrificata alla velleità dei potentati austriaci". 2°) Il Vorwärts del 25 luglio 1914: "Poiché il sangue di Francesco Ferdinando e della sua

consorte è sgergato sotto i colpi di un pazzo fanatico, dovrebbe scorrere il sangue di migliaia di operai e di contadini. Un folle delitto dovrebbe essere superato da un delitto di gran lunga più folle". 3°) La Arbeiterzeitung di Vienna: "In ogni passo di questa nota del conte Berchtold vi è come un bagliore di sangue: sangue che dovrebbe essere versato per una causa che avrebbe tutte le possibilità di un esito onorevole e pacifico". 4°) A Budapest: "Sul limitare della guerra noi dichiariamo in nome del proletariato ungherese che il nostro popolo non vuole la guerra e che considera coloro che hanno provocato questa fatalità dei criminali da mettere al palo d'infamia della storia". 5°) La Humanité: "La nota austriaca è terribilmente dura. Pare che essa miri ad umiliare nel modo più profondo il popolo serbo od a stritolarlo. Le condizioni che l'Austria vuole imporre alla Serbia sono tali che ci si deve chiedere se la reazione clericale e militarista in Austria non desideri la guerra e non la voglia rendere inevitabile. Questo sarebbe il più immane delitto". Questi brani, posti sotto le testate dei rispettivi giornali, possono essere integrati da fosche fotografie di folle torve e minacciose che risalgono la Wilhelmstrasse, invadono la Ballplatz, sfilano lungo la Senna verso il Quai d'Orsay, brulicano in Trafalgar Square, ma sono ^{avunque} contenute da barriere di baionette protese. Il maggior rilievo va dato al Convegno interna-

zionale socialista di Bruxelles. Fra le figure di Vandervelde, di Keir-Hardy, di Rubacovic, di Haase, deve compaggiare la figura di Jean Jaurés in atto di pronunziare un discorso. Sotto la figura del tribuno può esser riprodotto in parte il discorso da lui pronunziato a Bruxelles e che finisce presso a poco così: "Noi vogliamo impedire al fantasma della guerra di salire fuori della tomba per atterrire il mondo!".

Il tema successivo va svolto con ritmo precipitoso e drammatico: in Russia, alla Duma, le proteste dei partiti di sinistra si affievoliscono, Kerenski vota per i crediti di guerra; a Londra la maggioranza dei socialisti è favorevole all'arruolamento di truppe volontarie; nel Belgio il socialista Vandervelde si proclama per la difesa del suolo della Patria; in Germania decine di deputati delle organizzazioni proletarie si arruolano; in Francia, mentre Hervé chiede di partire volontario col primo reggimento di fanteria che raggiungerà la frontiera, lo studente Villain uccide con un colpo di rivoltella dalla vetrina di un caffè Jean Jaurés.

Allora le folle tornano ad invadere le piazze al seguito, questa volta, delle bandiere nazionali. Ecco un motivo che può suggerire ben suggestive raffigurazioni a chi dovrà comporre il quadro. Visioni di folle francesi e tedesche che inneggiano e portano in trionfo i soldati posson esser tratte dalle belle fotografie N. 3,

4, 5, 8, 9 del volume "Ce qu'ils ^{ont} ~~sont~~ vu" di cui abbiamo già parlato. Da Parigi squilla il grido: "Revanchés"; da Berlino s'eleva tremendo lo stesso urlo del 1370: "Nach Paris"; in Russia esplosce l'ambizione per troppo tempo compressa: "Ai Dardanelli!". Intorno alle bandiere che formano lo sfondo del quadro sorgono con la potenza d'una ineluttabile e inesorabile fatalità le parole degli inni delle Patrie:

"Rule Britannia..."

"Deutschland uber alles..."

"Allons enfants de la Patrie..."

"Dio protegga lo Zar..."

"Salvi Iddio l'Austriaco regno..."

Con questi tre quadri si conclude l'imprescindibile esordio della Mostra, esordio che servirà da introduzione alla parte che verremo ora svolgendo riguardante lo sviluppo degli avvenimenti in Italia nel periodo che vien chiamato "dell'Intervento". Mi sembra che gli elementi scelti per le composizioni di questi quadri siano assolutamente obbiettivi. Dal loro complesso il pubblico può ricevere impressioni e suggestioni che saranno consolidate e indirizzate nelle figurazioni successive esposte nella stessa sala.

o

o o

Ora si tratta di dare un'idea schematica ma sufficiente, sin-

tetica ~~ma~~ ma espressiva, rapida ma suggestiva, degli avvenimenti e della funzione dell'Italia dopo lo scoppio della guerra.

Come abbiamo detto, i tre quadri precedenti devono occupare l'ingresso dalla parte interna e il centro della sala. I quadri successivi dovranno invece svilupparsi lungo le pareti della sala stessa; l'ordine può esser segnato da frecce scolpite sulle cornici dei quadri o da numeri progressivi posti in testa ai quadri stessi. L'ampiezza di questi quadri deve adeguarsi alle misure della superficie delle pareti destinate ad ospitarli in armonia col materiale che devono contenere.

Bisogna innanzitutto rendere, con un disegno che abbia per sfondo il profilo della penisola, la situazione in Italia allo scoppio della Guerra europea. Questo quadro ha grande importanza, poi che da esso si deve rilevare come nel nostro Paese, in quell'epoca, tutti gli elementi che componevano storicamente la Nazione fossero in crisi: atavismi politici incapaci di rinnovamento, bizantinismo parlamentare, economia senza principi, Stato senza autorità, arte senza espressione, opinione pubblica senza capi, partiti senza ideali. Tutto ciò ha un valore fondamentale poichè è sulle materie di questo complesso di decadenze e di disfacimenti che Benito Mussolini - che aveva tentato di far del socialismo italiano l'elemento unitario e puro della rivoluzione liberatrice -

innalza lo stendardo della nuova fede non appena l'immane tragedia umana della guerra crea la nuova situazione morale e politica.

Per realizzare questa sintesi suggerisco di incollare sul profilo dell'Italia, con una ubicazione riferentesi ai luoghi in cui si svolsero i rispettivi avvenimenti, dei titoli di giornali - o manifesti, o fotografie, od altri elementi quando vi fossero - che mettano in rilievo i seguenti episodi:

- Verbicato² e Molinella
- Eccidio di Rocca Gorga.
- Secondo sciopero generale del 1913.
- Elezioni generali politiche ed amministrative 1913 - 1914.
- Collare dell'Annunziata al Duca d'Avarna~~x~~ per aver compiuto il periodo di dieci anni come ambasciatore d'Italia a Vienna, 24 Febbraio 1914.
- Rifiuto del generale Porro di entrare nel Ministero Salandra perchè gli vengono rifiutati^g gli 800 milioni da lui richiesti per rimettere in efficienza l'Esercito, 21 marzo 1914.
- Visita a Venezia del Re d'Italia all'Imperatore Guglielmo II°. 25 marzo 1914.
- Convegno ad Abbazia fra Di Sangiuliano, Ministro degli Esteri d'Italia, e il Conte Berchtold, Ministro degli Esteri d'Austria, accompagnati dai rispettivi ambasciatori a Vienna e a Roma.

11 Aprile 1914.

- Dimostrazioni irredentiste in Italia per i moti del 1° maggio a Trieste. (trovare un ritaglio di giornale del 15 aprile 1914 colla notizia della messa a disposizione del prefetto di Napoli per le dimostrazioni ostili al consolato austriaco).

- Elezioni amministrative a Milano col trionfo socialista. Giugno 1914. (Trovare qualche titolo con l'allusione ^{all'}del "ingresso del Barbarossa a Milano").

- Settimana rossa, giugno 1914. (Titoloni di giornali di vario colore per il conflitto di Ancona, per lo sciopero generale, per la proclamazione della repubblica e l'erezione dell'albero della libertà in Romagna. Aggiungere qualche articolo che riveli il tradimento per paura dei capi confederali e socialisti e l'articolo di Mussolini: "Tregua d'armi").

- Ostruzionismo parlamentare. Estate 1914.

- Minaccia ^{d'}sciopero dei ferrovieri. Estate 1914.

- Processo Calda-Massarenti. Estate 1914.

- Processo "Idea Nazionale" - Magrini. Estate 1914.

- Morte a Torino del Generale Pollio, Capo di Stato Maggiore dell'Esercito. 1° Luglio 1914.

- Nomina del gen. conte Luigi Cadorna a Capo di Stato Maggiore dell'Esercito. 10 luglio 1914.

- Suicidio di Guido Fusinato.

- Morte del Papa Pio X (Giuseppe Santo). 20 agosto 1914.

Sarà bene inoltre inserire qualche elemento che dia il senso della nostra dipendenza dalla Germania in materia commerciale, culturale, etc.

o

o o

Il quadro successivo deve cercare di rappresentare la strana situazione in cui è venuto a trovarsi il Governo italiano allo scoppio della guerra europea. Intanto se è possibile e se è il caso, si può tentare di rendere il disagio esistente nella compagine stessa del Governo, nel quale il Presidente del Consiglio on. Salandra era costretto a servirsi di un Ministro degli Esteri giolittiano e tedescofilo: il Marchese di San Giuliano. Quindi, nel quadro, si può raffigurare il palazzo della Consulta, allora sede del Ministero degli Affari Esteri, che corre il rischio di essere schiacciato da una mole incombente sulla quale sta scritto: "Trentadue anni di Triplice Alleanza". Fra la mole e la figura del palazzo scappan fuori le scritte seguenti: "Casus foederis", "Articolo 7", e un titolo di giornale che dia notizia dell'anticipato rinnovo della Triplice Alleanza avvenute il 5 dicembre 1912 per opera di Giolitti.

Con opportune raffigurazioni si può dar rilievo ai "vieni me-
co" che hanno echeggiato in quell'epoca in Austria ed in Germania:
dimostrazioni al grido di "Viva l'Italia" sotto la nostra ambascia-
ta a Vienna, suono della Marcia Reale a Vienna dove da trentadue
anni era proibita, lettera di ringraziamento del nostro ambascia-
tore Duca d'Avarna al Borgomastro di Vienna, analoghe dimostrazio-
ni a Berlino. Inoltre: proclama del dott. Kohler di Berlino, in-
vocazione di ~~socialisti~~ ^{Scrubat a} socialisti italiani, etc. Tutto ciò può
essere rappresentato coi titoli dei giornali d'allora.

Inoltre può esser reso (e credo che il Fascismo sia tanto
svincolato dai pregiudizi del passato nel quale non ha alcuna re-
sponsabilità da poterlo fare anche in modo burlesco) l'affannoso
andirivieni degli Ambasciatori di Germania e d'Austria a Roma,
dei nostri rappresentanti a Vienna ed a Berlino e d'altri messag-
geri d'oltr'alpe fra Roma e... Piuggi, dove il Governo italiano
passava beatamente le vacanze e le acque nell'ora in cui il mondo
s'incendiava.

Mentre i limiti ~~intensi~~ del quadro saranno cosparsi in modo
ossessionante da scritte riproducenti innumerevoli volte la paro-
la Guerra, nel punto in cui è minacciato l'urto fra la figurazio-
ne della Consulta e quella della mole della Triplice Alleanza si
vedrà uscire un cartiglio con la scritta Neutralità, sostenuto dai

ritagli dei giornali riproducenti le due dichiarazioni del 1° e del 3 agosto 1914.

L'insistenza con cui, nei due quadri precedenti e in quello seguente, cercherò di rendere i vincoli morali, materiali, diplomatici e culturali, che legavano in condizioni di sudditanza l'Italia alla Germania, ha una sua ragion d'essere, poichè questa verità storica servirà esaurientemente a dimostrare alcune delle ragioni che hanno indotto Benito Mussolini a pronunciarsi in un primo tempo per la neutralità assoluta. E' ovvio infatti che se al Partito Socialista si fosse impresso subito un movimento interventista (prima anche dell'invasione e delle atrocità nel Belgio) questo movimento avrebbe portato ineluttabilmente all'intervento a fianco della Germania, come del resto in quel momento volevano alcuni gruppi politici, economici e confessionali ed alcuni settori governativi. Rileveremo in seguito come la neutralità mussoliniana fu caratterizzata da un'aspra stigmatizzazione degli atti degli Imperi centrali e da una viva simpatia per l'Intesa, il che, in sostanza, infirmava il concetto stesso di neutralità assoluta.

o

o o



The Libraries
Massachusetts Institute of Technology
Cambridge, Massachusetts 02139

Institute Archives and Special Collections
Room 14N-118
(617) 253-5688

This is the most complete text of the thesis available. The following page(s) were not correctly copied in the copy of the thesis deposited in the Institute Archives by the author:

Page 402

Mostra del Fascismo

PARTE GENERICA -

comprende :

- = Fatti ,ricordi, impressioni - ✓
- = Titoli di giornali e riviste -
- = Avvenimenti speciali degni di nota -
- = Varie (Elenco Stampa Fascista nel 1922) ✓

..... che comprende:

Fatti, ricordi, impressioni, utili a non dimenticarsi ed eventualmente illustrabili.

b) Titoli di giornali o riviste degni di nota.

c) Avvenimenti speciali - Varie-

= ATTENTATI ai TRENI : Fatto che si ripete spesso, contro i treni pas egger specialmente; vengono sparati colpi di fucile e di rivoltella.

= INCENDI DOLOSI e di natura POLITICA-: Specialmente in Piemonte

= RACCOLTA DELLE CANZONI IN VOGA NEL 1922 di carattere Fascista e qualcuna degli avversari.

* LE MEDAGLIE D'ORO CHE SI INSCRIVONO NEL PARTITO NAZ.FASCISTA, nel 1922
(La Segreteria del P.N.F. dovrebbe dare l'elenco)

* LE PUNIZIONI BEFFARDE DEGLI SQUADRISTI : Olio di ricino- Tintura tricolor sulla testa -

= LE DOMENICHE "ROSSE" e lo stillicidio a danno dei Fascisti.

= LE TERRE INVASE DAI FASCISTI (Titolo dell'"Avanti!")

= MANIFESTI E CARTOLINE ILLUSTRATE pubblicate nel 1922 riguardanti la situazione politica italiana del tempo. (La Biblioteca Nazionale di Firenze, forse dovrebbe avere la raccolta di tutto quanto si è stampato in Italia nel 1922)

= MENS agitat molem : LO SPIRITO MUOVE LA MASSA (Virgilio)

* IL BILANCIO 1921-1922 dello Stato presentava un DISAVANZO di 15 miliardi.

* L' UOMO SALVAGENTE dei GOVERNI : Facta *Illustrabile*

* PROFEZIA AVVERATA di Giorgio SOREL su Mussolini: " Benito Mussolini non è un socialista ordinario. Credetemi, voi lo vedrete forse un giorno alla TESTA di UN BATTAGLIONE SACRO, SALUTARE con la spada la Bandiera Italiana. E' un Italiano del XV Secolo: UN CONDOTTIERO".

* ALCUNI ASPETTI DELLA VITA ITALIANA (anche nel 1922): (più precisamente nel 1920, ma il ricordare è sempre bene:

Abbandono di fucine e di campi - atti vandalici d'oggi genere - danneggiamento di impianti - si lasciano marcire le messi nei solchi - si fa morire di fame il bestiame nelle stalle - Gli infermieri abbandonano i malati - i becchini si rifiutano di seppellire i morti - Gli accattoni tennero perfino un comizio di protesta perchè volevano l'aumento delle elemosine.!! - Gli i-

Generosa

UN MILIARDO DI DEFICIT nelle Ferrovie Stato • MEZZO MILIARDO nel Bilancio del Ministero delle Poste • UN MILIARDO in altri Monopoli di Stato. (Il Popolo d'Italia pubblicando tali notizie richiama l'attenzione di coloro che vogliono lo STATO industriale, commerciale e faccendiere!)

LA STAMPA FASCISTA -

quotidiani, periodici Fascisti che si pubblicavano nel 1922 -

(Un documento per la Mostra potrebbe essere costituito dalle)
(TESTATE di tutti i giornali, riviste, ecc.) (La ricerca può essere
(fatta presso la Direzione del P.N.F. o presso l'Ufficio Stampa della
Presidenza)

~~POPOLO d' Italia - Milano~~

POPOLO di TRIESTE-Trieste

VOCE MANTOVANA -Mantova

CREMONA NUOVA -Cremona

L'Azione Fascista -Napoli

L'Assalto -Bologna

La Riscossa -Firenze

Giovinazza -Empoli

L'Assalto -Perugia

La Scure -Piacenza

La Scure -Siena

Pollicevero -Città di Castello

La Fiamma -Rieti

Popolo di Calabria-Reggio Calabria

Sassaiola Fiorent.-Firenze

La Vedetta -SanRemo

Il Veltro -Salsomaggiore

L' Ora -Pesaro

Liguria Nuova -Savona

Il Fascio -Tripoli

Fiaccola Italica -Buenos Ayres

La Fiamma -Parma

Eja -AscoliPiceno

Aurora -Brindisi

Il Lavoro d'Italia-Bologna

Il Lavoro -Perugia

Il Maglio -Torino

La Giovine Italia -Novara

Giovinazza Italica-Mantova

Fascio Siciliano -Catania

L'Idea Fascista -Ferrara

Audacia -Verona

Il Gagliardo -Bergamo-

Il Balilla -Ferrara

Alalà -Carrara

Il Popolo -Pavia

Domando la Parola!-Milano

La Valanga -Modena

Il Gagliardetto -Como

Giovinazza -Arezzo

Il Fascio -Jesi

Il Friuli Fascista-Udine

La Voce del
Pasubio -Schio

La Voce Fascista

-S. Miniato

Calabria Fascista

-S. Lucido(Cosen

La Mazza

-Valenza

Gerarchia

-Milano

Ardita

-Milano

Tespi

-Milano

Il Popolo Fascista

-Jugo

Marinai d'Italia

-Milano

All'Armi!

-Reggio Emilia

Fiammata

-Cerrignola

La Fiamma

-Spezia

L'Idea Fascista

-Pisa

L'Azione

-Asti

La Fiamma

-Imola

L'Azione Fascista

-Tolentino

La Fiaccola

-Greve

Sveglia

-Campobasso

Il Pensiero Fascista-Viareggio

L'azione Fascista

-Pistoia

Giovinazza

-Massa

Il Faro

-Viareggio

L' Intrepido

-Lucca

La Voce del Fascismo

Cremonese -Cremona

Giovinazza

-Sestri Ponen

La Legittima Difesa

-Rovigo

La Scolta

-Casale Monfer

Il Lavoro

-Tortona

L'Istria Nuova

-Pola

La Patria

-Roma

Il Principe

-Milano

Vedetta Friulana

-Gorizia

Il Risveglio

-Mortara

Il Popolo Biellese

-Biella

La Rivolta Ideale

-Genova

Popolo di Lombardia -Milano

CURIOSITÀ

= Ecco che cosa vuol dire "Fascismo" :

F ede
A rdire
S acrificio
C oscienza
I talianità
S incerità
M oralità
O perosità

= Le doti naturali di "MUSSOLINI" :

M isura
U niversalità
S erietà
S acrificio
O rdine
L ealtà
I talianità
N obiltà
I niziativa

= Le qualità dello " Squadrista " :

S erio
Q uadrato
U nico
A rdito
D evoto
R apido
I ntelligente
S ilenzioso
T enace
A ltruista

servizi pubblici erano sotto costi ad un'alternativa di OSTRUZIONISMO o di SCIOPERO.

Ravi ferme nei porti - treni abbandonati nelle stazioni - folle minacciose - truppe accampate per le piazze e per le strade - scolaresche sghignazzanti alle porte delle scuole disertate - e, latente, una agitazione perfino di... magistrati!!!.

- = LA TRAGEDIA DELLA PAURA : ^{ident. una formula (identica) di la...} Socialisti e oppositori in genere del Fascis
- = LA TRAGEDIA DELL'ARDIMENTO: Il Fascismo.

* LA TEBRIA DI GIORGIO SOREL sulla VIOLENZA " La violenza quando viene messa in esecuzione deve essere generosa, cavalleresca e chirurgica " fu proprio così applicata dal Fascismo. Da parte Fascista non venne MAI adottato il sistema delle imboscate, delle aggressioni, dei Tradimenti.

= VOLONTA' di VOLERE è la qualità precipua di Mussolini, secondo Paolo Orano, che aggiunge poi: "MUSCOLINI NON E' CHE IL GENIO DELLA VOLONTA'".

= NEL FASCISMO E' LO SPIRITO DELLA PATRIA IMMORTALE (Titolo Popolitalia)2/

= IL FASCISMO E' UN ORGANISMO POLITICO, ECONOMICO E DI COMBATTIMENTO: Esso contesta il fatto storico delle Corporazioni, ma vuole coordinarne lo sviluppo ai FINI NAZIONALI (Titolo Popolitalia su 1 colonne del 4/2/1922)

= IL FASCISMO E' UNA MILIZIA VOLONTARIA AL SERVIZIO DELLA NAZIONE: Esso svolge la SUA ATTIVITA' POGGIANDO SU QUESTI TRE CARDINI: ORDINE -
DISCIPLINA -
GERARCHIA -
(Titolo Popolitalia del 9/2)

= LAVORARE CON TENACIA E CON FEDE PER LA RICOSTRUZIONE E PER L'AVVENIRE D'ITALIA: Ecco, in sintesi, il compito del Partito Nazionale Fascista. (Titolo Popolitalia del 21/2)

= IL PARTITO NAZIONALE FASCISTA PROPUGNA UN REGIME CHE SPONDENDO LE INIZIE E LE ENERGIE INDIVIDUALI FAVORISCA L'ACCRESCIMENTO DELLA RICZA NAZIONALE. (Titolo del Popolitalia del 23/2)

= IL FASCISMO ITALIANO INSEGNA che i governi debbono amministrare la cosa pubblica, non già nell'interesse dei Partiti e delle clientele, NEL SUPREMO INTERESSE DELLA NAZIONE. (Titolo Popolitalia 25/

= IL PASCIO LITTORIO UNITAMENTE AGLI STRUMENTI DEL LAVORO SIMBOLEGGIA la PROSPERITA' il BENESSERE la PACE SOCIALE
(Titolo Popolo d'Italia del 28/2)

= UN TIPICO MANIFESTINO del tempo è quello lanciato dai Comunisti di Corchio contro i ... socialisti (Ved. Avanti! del 13 Febr.)B ri: ortarne qualche frase...scultorea davvero : ./.

(segue Parte Generica)

come parlano il popolo!

* SULLO STESSO PIANO erano posti ... nei commenti della stampa del 1921 (Vedere "L'Italia" del 26/4/-) gli arditi del popolo malgrado le gesta oltraggiose, brigantesche del 919-920 e 921 fossero ben presenti, e i giovinetti od i reduci della trincea fascisti che morivano o rimanevano feriti in nome dell'Italia e per la "sua salvezza!") "Così infatti si esprimeva il citato giornale in un articolo: ".... Lo stato non può permettere all'infuori dell'esercito, degli organismi militarizzati. Squadristi del fascio ed arditi del popolo non hanno ragione d'essere, e non devono esistere. Il Fascismo ed il Comunismo devono essere dei partiti politici e non delle formazioni militaristiche inquadrati come piccoli eserciti, allenati per la GUERRA CIVILE!. (Ma se non vi fossero stati Mussolini ed i suoi squadristi, che ne sarebbe invece dell'Italia, oggi ??)

* "BISOGNA INSEGNARE AL POPOLO a conquistare la patria e la libertà nel più altero senso ideale; bisogna farlo artefice della potenza nazionale per quel medesimo spirito religioso che conduceva il lavoro delle antiche maestranze a edificare l'edificio pubblico ..."
(Gabriele d'Annunzio)
Giugno 1922

* "C'è oggi, in Italia una GIOVINEZZA ESPLOSIVA e una DECERPITEZZA ingombrante. Ci sono dottrine senza sale e senza cemento, istituti politici più morti d'una cassapanca fessa e tarlata, idee stracche che non operano più del fumo o di un otre, demagoghi che credono di aderire alla realtà, e non aderiscono se non alla LORO CAMICIA SORDIDA conservatori che non si affannano a conservare se non quel che è già corrotto, combattenti che disconoscono la Vittoria, eroi che RINNEGANO e profanano il sacrificio, asceti che bestemiano la luce mattutina; e, comunisti e framministri, un vigore ansioso di ESPRIMERE e COSTRUIRE, un convincimento d'orgoglio nei destini prossimi, una FEDE EBBA nell'apparizione necessaria di una idea dominatrice e creatrice, un bisogno EROICO D'OBEDIENZA a un ORDINE che sollevi le sue ARCHITETTURE ignote di là dalle più ardue fortune e dalle più potenti espressioni della razza in cui furono elaborate tutta la storia e tutta la civiltà del mondo. IL CONTRASTO E' INGANNO, LA LOTTA E' INCOMPOSTA. Ma prevarranno le FORZE FRESCHE, prevarranno le VOLONTA' NUOVE, prevarranno i VALORI SCHIETTI. Prevarranno i miracoli di VIRTU e d'INVENZIONE che fanno di questo nostro popolo miserabile e ammirabile, il SERBATOIO SPIRITUALE della terra".

(Gabriele D'Annunzio)
Giugno 1922

Mostra del Fascismo

IL FASCISMO all' ESTERO

= Diffamazioni più o meno incoscienti fanno il giro dei giornali Americani. Ad esempio: Il "Progresso Italo-Americano" di New York segnala la rissosità e la violenza dei CAVALIERI della MORTE, associazione Fascista che opera nel Veneto ed i cui componenti, il più delle volte, nascondono il viso con una "compiacente maschera". (Nulla di più falso e vile! I Fascisti, gli squadristi tutti, andavano a viso ben aperto contro l'insidia e l'imboscata socialcomunista!)

= L' ITALIA TREMA davanti all' ESERCITO JUGOSLAVO !!!! Il Giornale "Agrar Tageblatt" riferendosi alla situazione Italiana del 1. Settembre 1922, scrive: " In Italia divampa il pazzesco Fascismo che col suo terrorismo provoca ad ogni momento reazioni ancor più violente, tanto che il Paese è nella ASSOLUTA IMPOSSIBILITA' di trovare la sua pace, e TREMA davanti all' Esercito del giovane e PICCOLO Stato vicino" (leggasi: Jugoslavia) (sfacciata insolenza che il "Popolo d' Italia" rintuzza afferrando che in Italia non vi è nemmeno il più debole paese (tone di sanità, che tremi... al pensiero del giovane e piccolo Stato vicino...)

= CON SIMPATIA è invece visto il movimento fascista Italiano (specie quello sindacale) dal Popolo Inglese. Il Fascio Italiano di Londra tiene in Genn. 1922 l'Assemblea pubblica, ove sono posti all'ordine del giorno varie questioni fra cui " i fini che il fascismo si propone fra le Colonie Italiane all' Estero i generali".

~~UN GIUDIZIO~~... amabile di un giornale Francese (L'Homme Libre) di Febbraio 1922 : " Il Conte Sforza, nominato ambasciatore a Parigi è il " solo " italiano che non sia un arrabbiato frocifero. Egli non potrà assistere ad un pranzo, andare al teatro, od alle corse, o ad una esposizione, ecc. senza che un iniziatico dica al suo vicino: "Vedi quel signore laggiù? Ebbene è un tipo unico. E' UN ITALIANO! e da 20 minuti che è irrisolto ai francesi NON HA ANCORA CORSICATO i suoi vicini!. Bisognerà serbarcelo a lungo, perchè in Italia non ne hanno di ricambio. Verrà giomo, forse fra 10, forse tra 20 anni in cui gli italiani che sono intelligentissimi, si renderanno conto che i loro sentimenti di CANNIBALI verso la Francia erano insensati. E perfino allora, per un certo tempo, della LORO INGIUSTIZIA e STUPIDITA' ci porteranno RANCORE (dove si rileva che gli Italiani sono: cani arrabbiati che mordono - cannibali, ingiusti, stupidi, ... ma intelligentissimi.....!)

E. S. ...

= (SIMPATICO articolo di uno scrittore Francese "Jean de Bonnefon" sul giornale parigino "L' Intransigeant" (Vedere "Popolo d'Italia" del 20/4/1922. - intitolato : COS'E' il FASCISMO .L'articolo così conclude: " Il Fascismo diverrà il Fascio antico delle forze nuove, al servizio delle cause eterne!"

IL FASCISMO ITALIANO E' LA SOLA REALIZZAZIONE COMPLETA e solida che esista in Europa del movimento degli ex Combattenti. In Italia gli smobilitati si sono ricostituiti in ARMATA CIVILE. Bisogna riconoscere che si tratta di UNA FORZA IRRESISTIBILE perchè sorretta dalla disciplina e dallo spirito di sacrificio. I FASCISTI SI ESPONGONO ALLA MORTE. L'ACCETTANO SENZA ESITAZIONE. PER L'IDEA. (Così si esprime L. Romier su "La Tournée Industrielle di Parigi.).

"GIU' IL CAPPELLO DINNANZI ALL'ITALIA!" E' il titolo di una nota editoriale pubblicata dall'"Atlantic City-Gazette-Review di New York" nel quale dopo aver tracciata sinteticamente la situazione italiana negli anni 1919 e 1920 ed aver indicato come liberatori d'Italia, i fascisti, conclude: "SINO A CHE UN TAL SPIRITO DI PATRIOTTISMO E UN TALE AMORE DISINTERESSATO RIMARRANNO NEL CUORE E NEL PETTO DEGLI ITALIANI, LA LORO NAZIONE D U R E R A ' I N E T E R N O."

"HO VISTO SFILARE LE SQUADRE DI CAMICIE NERE IN MEZZO A UNA FOLLA ATTENTA, SILENZIOSA, RISPETTOSA, QUASI SUPERSTIZIOSA COME SE ESSE RECASSERO IL 'NUOVO VANGELO'." (Impressioni del Francese Maurizio HEPP inviate per lettera a Mussolini in ottobre 1922).

IN JUGOSLAVIA SI HA PAURA DEL FASCISMO: Lo dimostrano le parole che ha pronunciato il Ministro dell'epoca Nincic ad un congresso radicale a Sombor, in ottobre 1922, facendo un'esposizione della situazione internazionale. Egli così si è espresso: "La situazione in Italia è dominata dai Fascisti, che nelle prossime elezioni conquisteranno la maggioranza, con la quale BISOGNERA' COLLABORARE. I FASCISTI SONO DICHIARATI NEMICI DEL NOSTRO PAESE e MUSSOLINI SI E' ESPRESSO MOLTE VOLTE DI VOLER FARE I CONTI CON NOI."

IL IV. CONGRESSO DELL'INTERNAZIONALE COMUNISTA tenutosi a Mosca nel 1922 affrontando il tema del Fascismo lo HA LIQUIDATO IN POCHE PAROLE affermando....(poco profeticamente davvero....) che:
" il fascismo SIGNIFICA POLITICA DI AVVENTURE INTERNAZIONALI.
" MANCANTE D'OGNI PROGRAMMA E D'OGNI IDEALE (...?)...) E DI
"OGNI SOLIDA ED OMOGENEA BASE DI CLASSI, IL FASCISMO NON TAR-
"DERA' A PROVOCARE CONTRO SE STESSO UN MOVIMENTO DI INDIGNA-
"ZIONE PUBBLICA. " (Invece ~~ha~~ movimento di indignazione pubblica in Italia HA SOMMERSO DEFINITIVAMENTE il Comunismo e tutte le derivazioni in più ed in meno che da esso derivavano: non solo ma ha LIQUIDATO anche il socialismo 'rosso' e collaborazionista per ...visio congenito.)

"L'ELEVAZIONE DEL FASCISMO E' LA CONSEGUENZA NATURALE DELLA DEGRADAZIONE PROGRESSIVA DEL SISTEMA RAPPRESENTATIVO A ROMA." (Considerazione del giornale Inglese 'TIMES' (Ottobre 1922)

Mostra del Fascismo

P R O P O S T E

V A R I E ed INIZIATIVE

- a) a rendere 'rappresentabile e documentabile' la costituzione dei Fasci nei vari Comuni d'Italia, -costituzione che da Gennaio ad Ottobre 1922 è un crescendo continuo- si potrebbero riunire in gruppo i Gagliardetti delle Sessioni sorte in Gennaio 1922, quindi in febbraio, Marzo e così via fino ad ottobre. La parabola ascendente sarebbe visibilissima, perchè ogni mese il gruppo dei Gagliardetti aumenta in modo impressionante. Però a rendere ancor più efficace questo particolare della Mostra, si propone di 'sostituire' ai Gagliardetti (i quali possono comunque servire ad altro scopo) delle fiamme rosse e nere lunghe almeno mezzo metro, larghe quanto le 'mostrine' dei Reggimenti. Tali fiamme, raggruppate per mese, dovrebbero essere fluttuanti, e fatte ondeggiare da qualche ventilatore ben mascherato. Si darebbe l'impressione 'ottica' delle fiamme al vento. Inoltre il fascio di fiamme, che dovrebbe essere rivolto all'in su, come fiaccola, mentre in Gennaio sarà composto di 41 fiamme, man mano si formerà più numeroso fino a raggiungere in ottobre, un vero trionfo di fiamme fasciste, irrequiete, pittoresche. (Didascalie relative.)
- b) a rendere "presentabile" e "suggestiva", "senza cadere nell'angoscioso" il tributo di sangue fascista nell'anno 1922 si propone: la compilazione di 10 tavole raffiguranti l'Italia e su ciascuna di esse, nel punto in cui è avvenuta l'imboscata, l'aggressione, il ferimento, il conflitto, mettere una bandierina di colore metà "azzurro" che significa il valore e metà rosso cupo che significa sangue. Oppure costruire con "fioralisi" (azzurro) e con nastri rosso cupo (sangue) dei Fasci corrispondenti ai 10 mesi dell'anno 1922. Le diverse dimensioni dei Fasci, o la maggiore quantità delle bandierine, starebbero a dimostrare 'eloquentemente' e 'semplicemente' ma 'praticamente' il generoso tributo di sangue sparso dai Fascisti. D'altra parte si ricorderebbe quanto si faceva durante la guerra Europea. (Didascalie relative).
- c) Come "finale" della Mostra anno 1922 - o meglio come fine del periodo sino alla 'decretata' Marcia su Roma si propone: Costruzione di un quadro elettrico, luminosissimo, raffigurante l'Italia: il quadro dovrebbe avere le dimensioni presso a poco di 3 m. x 1,50 - Con un disegno prospettico bene evidente, si dovrebbero fare sul vetro, tante mani alzate come saluto 'alla romana' e tutte col pugno rivolto a ROMA. In questo punto si può mettere ed un Fascio, o la Lupa Romana o la Stella d'Italia, od una maschia figura del volto di Mussolini. Il quadro dovrebbe rappresentare il grido: A ROMA! emesso da decine di migliaia di Fascisti di tutt'Italia riuniti all'adunata di NAPOLI ed illuminandosi ad intervalli regolari, dovrebbe presentare all'occhio del visitatore il plebiscito ed il delirio e l'entusiasmo e la passione delle Camicie Nere alla vigilia della Marcia Storica.
- d) A compimento della Mostra, cioè a 'Marcia su Roma' conclusa si propone: la costruzione di un altro grande, grandissimo quadro elettrico, che riassume le fasi della vita politica italiana dal 1919 al 1922. Il quadro potrebbe essere così scomposto 'luminosamente':

Con opportune didascalie e con diversi colori dovrebbero apparire le condizioni d'Italia nel 1919, poi nel 1920, 1921 e 1922, dopo la Marcia su Roma.

I colori stanno ad indicare le zone: verde: (massoniche) - rosso: (pessimo d'ogni gradazione e tendenza) - bianco: (popolare d'ogni specie) - grigio o giallo: (liberale o democratico insieme).

L'inizio del Fascismo ed il suo crescente sviluppo, dovrebbe invece essere dimostrato 'luminosamente sempre' mediante rivoli azzurri (contrassegno del valore) i quali serpeggiando sul quadro ed accendendosi successivamente col modificarsi degli altri colori (anno per anno) andrebbero scomponendo gradatamente le zone, così che il pubblico avrebbe 'otticamente' semplicemente ma efficacemente dimostrato lo sviluppo formidabile del Fascismo.

Man mano che ci si avvicina al 1922, è naturale che i fili azzurri sono in maggioranza, infittiscono, fino a che, in una primavera d'AZZURRO, l'Italia del Valore, l'Italia di Vittorio Veneto, appare all'occhio del visitatore, tutta striata ed avviluppata e fasciata d'azzurro, da fili che hanno, un solo centro di attrazione 'ROMA': Così sarebbe 'resa' al pubblico la conquista italiana effettuata dal Fascismo il 28 OTTOBRE 1922!

Letter from Arrigotti in Rome to Terragni in Como,
dated 16 August 1932, mentioning problems of space
in Room 0. Terragni Archives, Como.

PRIMO DECENNALE DELLA
RIVOLUZIONE FASCISTA

MOSTRA DEL FASCISMO

ROMA

28 OTTOBRE 1932-XI - 21 APRILE 1933-XI

ROMA,

UFFICIO PER NAZIONALITÀ 66

16/8/1932

Caro Terragni,

Ho parlato con l'ing. Perro
e con l'ingegner Siginzi.
Tutto bene e tutto sarà fatto
come da tue istruzioni. Ti
munito con 2 copie delle
Tavole A e B - per te. Le
foto. Se Siginzi saranno fatte
e te se spedira direttamente
l'ufficio Mostra.

Se hai notizie o bisogno di
qualche cosa da ricercare, ti prego

riflettere la richiesta -
 Sono sempre più convinto che la sala
 J.L.L. - rimarrà - spaziata - di "respirato-
 riale" ho visto che taluno stringe troppo e la
 soffoca = questa è una mia impressione, può
 essere anche balordo! Qui c'è un calcolo
 di morte! Non poteri portartene via un po'
 e riesco a ringraziarti. Seccati tua generosa
 pazienza e lasciarmi godere tutto! Pazienza!
 rifari questo ritorno, perché ora st... sfacciatissimo!
 Arrivederci - caro amico,
 compagno Ventura : e gradisci le mie
 saluti affettuosi.

tuo aff. ^{mo} Enrico Amico

ESTRARE la MOSTRA e ecci in ritorno che si deve fare da parte nostra - la bene!

Letter from Alfieri and Monti to Sironi, dated 10
June 1932, requesting sketches (bozzetti) by 20 June.
Sironi Archives, Bologna.

PRIMO DECENNALE DELLA
RIVOLUZIONE FASCISTA

MOSTRA DEL FASCISMO

ROMA

28 OTTOBRE 1932-XI - 21 APRILE 1933-XI

ROMA, 10 giugno 1932/XI
UFFICI: VIA NAZIONALE 66

2497

Caro Camerata,

Le ricordo che il 20 c.m. Ella dovrà far pervenire nella maniera che crede più opportuna e sicura, agli Uffici della Mostra il progetto di massima, che riguarda quella parte del lavoro artistico a Lei affidato, in accordo con le direttive ricevute dallo storico.-

Sarà in seguito mia premura chiamarla per passare alla realizzazione del progetto approvato, come d'intesa dopo l'ultima riunione.-

Sicuro della Sua puntualità e passione nell'adempimento del difficile e delicato compito affidatogli, La ringrazio e La saluto con cordialità fascista.-

(DINO ALPIERI)

Fragment of Sironi's program (?), signed by Monti, and containing mottoes by Mussolini. Sironi Archives, Bologna.

X L'aviazione è l'arma di domani

BENITO MUSSOLINI
7 ottobre 1924

Riferendosi a Baracca

..... il vero cavaliere dell'ideale e dell'aria.

BENITO MUSSOLINI
7 ottobre 1924

Ho trovato Baracca

X Io ho trovata l'aviazione per terra, letteralmente per terra, e l'ho portata a un grado che aumenta veramente l'efficienza bellica della Nazione.

BENITO MUSSOLINI al Senato
2 aprile 1925

Riferendosi a De Pinado (7 novembre 1925 in questo discorso si riferisce a un tenuto all'Augusteo)

X L'Italiano delle nuove generazioni che il fascismo intende creare

BENITO MUSSOLINI.

Padelloni
1123
Mussolini

Text of Valente's presentation of his project for the Shrine to the jury on 21 May 1932. Valente archives, Rome.

Eccellenza,

Come da incarico cui l'Eccellenza Vostra onorò darmi a suo tempo e dietro Vostro significativo concetto di riunire in una visione eroica un'ondata di 3.000 gagliardetti simboleggianti i "Martiri Caduti per la Causa Fascista", ho condotto a termine in plastico che ne mostra, non così completamente però, la realizzazione nel campo pratico.

Compreso dell'alto compito affidatomi mi permetta l'Eccellenza Vostra ch'io esprima innanzi tutto i sensi della mia gratitudine e l'assicurazione da parte mia che ho posto e porrò a tale onorifico lavoro tutto il mio impegno artistico, nonché tutta la devozione e disciplina di una Camicia Nera.

Premetto subito che il plastico da me eseguito durante questi giorni scorsi non è abbastanza completo, come forza Vostra Eccellenza avrà potuto osservare e ciò per la difficoltà di raggiungere gradazione di luce esatte data l'impossibilità di costruirli in dimensioni così piccole gli apparecchi di illuminazione, ed anche per la difficoltà di raggiungere misure e quantità proporzionali per ciò che riguardano i gagliardetti ecc.

Anche per ciò che riguarda l'arco che incornicia la visione non s'intenda definito così com'è, in quanto nella sua linea architettonica dovrà senza dubbio essere riveduta onde rispettare quei principi estetici e quelle norme con cui si vorrà intonare la Mostra stessa. Infatti dato lo spazio di cui si dispone per il piazzamento di tale opera e per lo scopo, a mio in-

tendimento ed anche per indicazione dell'Arco del Duca, cui ho avuto il piacere di sottoporlo, tale fornice dovrà ispirarsi ad una linea di romana semplicità, severa, spoglia di ogni decorazione inutile. Esso contribuirà ad incorniciare in tal modo, molto nobilmente, la visione di un quadro plastico luminoso, altamente emotivo e che per la sua significazione e che per essere giustamente sull'asse di simmetria della pianta della Mostra, è in linea di visualità dalla Sala del Duca.

Nella visione plastica i 3000 gagliardetti, portanti scritto a lettere d'oro i nomi dei Martiri, avanzano, in una densa ondata, le punte abbassate come a gettarsi nella mischia, da sinistra al di fuori del fornice prima, passando poi sotto di esso e prospettivamente rimpicciolendosi per allontanarsi maggiormente, mano mano si levano e si riuniscono, su nella luce che abbraccia, in una suprema difesa, e Fascio e Gagliardetti insieme.

La linea di composizione di questi, cosa supremamente importante dev'essere una linea ardita, trionfante. Come mostra sinteticamente il grafico A la massa dei gagliardetti sarà delimitata nello spazio, da una spezzata del tipo A B C, oppure dalla spezzata composta del tipo A B C D E F G H I; ciò in sostanza come meglio risulterà all'occhio.

Lo selva dei gagliardetti dapprima molto bassi nascenti dietro la linea dell'apposito sbarramento (il quale ser-

ver tra l'altro a nascondere gli apparecchi per la luci di primo piano) si levano mano mano di tra bassi, scomposti, profili di barrigate sino a ritagliarsi lunghi sulle loro aste arditamente nel cielo.

A questo prop sito, mie intendimento era di rendere, dapprima, dinamica questa visione luminosa con intervento di effetti scenotecnici i quali insieme al respiro dei gloriosi gagliardetti ed all'animazione di un cielo fosco, rivoluzionario (praticamente ottenute con apparecchi speciali) si contribuisse ad ambientare la significazione e la vitalità del quadro. Ma l'On. Oppo mi ha fatto notare il pericolo negativamente estetico della cosa e ritornando su questo concetto si è preferito dare a tutta la visione una completa staticità dai gagliardetti immobili ognuno nel proprio atteggiamento, al cielo luminoso di una colorazione fredda, surreale. Ciò darà al pubblico una maggiore sensazione di emotività tragica.

In verità il "piaggiamento" delle luci che illumineranno il quadro sia all'interno che all'esterno, sarà la cosa più delicata che dovrà essere effettuato con molta sobrietà e con accorto senso artistico. Impossibile stabilire questi dati sin da ora, ma predisponendo gli apparecchi, è da studiare tutto sul posto per le intensità luminose e distanze effettive, le sensibilità di colori e di rilievi ecc.

Paraboga nel modo nell'ultima seduta tenutasi il 14 maggio p.p. in Via Nazionale nella sede della Mostra e presenti l'On. Oppo, l'Arch. Del Debbio, Prof. Guerini ed io, si è discusso tale mio progetto per le dimensioni pressochè definitive, per il piazzamento per la sua incorniciatura e per i concetti estetici nel quadro luminoso.

La sala destinata ai Martiri Fascisti ha un'area di 400 mq. circa per un'altezza di 9 ml. In questo capicissimo spazio e più precisamente sulla linea mediana del salone e ortogonalmente all'asse di simmetria longitudinale del fabbricato, si è stabilito erigere il fornice in questione, godendo esso di una luce viva di m. 3,40 di larghezza per altrettanti di altezza. Anteriormente a tale fornice ed a una distanza conveniente vi sarà uno sbarramento per il pubblico che fa di base al quadro ed è utile come ho detto già a nascondere alcuni apparecchi luminosi. Questo sbarramento chiude tutto intorno il fornice ed è necessario per incanalare il pubblico a destra ed a sinistra verso i corridoi di passaggio.

Nella parte posteriore al fornice ad una distanza di circa m. 6 si costruirà in stucco, incassandola tra i due grandi pilastri di fondo già esistenti, una leggera calotta ellittica la quale servirà da fondo-cielo al quadro plastico. In questa superficie di fondo ben levigata e dipinta con una miscela di colore chiarissimo ed assorbente, si può giocare con le luci riflesse inviate da appositi

"padellotti" a luce filtrata da gelatine bleu-verdi e ottenere così, ad una intensità valutata, un cielo dalla luce diffusa, aerea di bellissimo effetto che contribuirà a dare un risultato veramente plastico a tutta la massa dei gagliardetti.

Oltre riflettori convenientemente posti nella parte interna dello sbarramento, illumineranno i gagliardetti dal basso in alto, specie per quelli di punta che risalteranno maggiormente portando essi i nomi dei martiri e noi più cari.

La sala dei martiri non deve subire mai variazioni di luce; una volta essa fissata, in tutti i suoi punti, con tutte le sue intensità, rimarrà stabile per tutta la durata della Mostra.

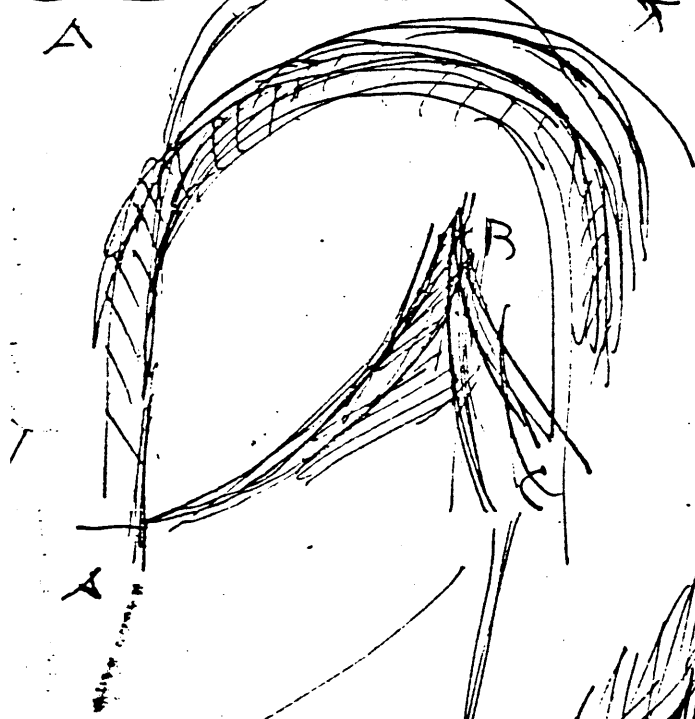
Cade a proposito il fatto che il lucernario il quale lascerebbe filtrare la luce esterna, sarà chiuso per la costruzione della sovrastante sala cinematografica.

°
° °

A meglio illustrare i miei intendimenti allego alla presente relazione degli schizzi prospettici i quali dimostrano come si potrebbe sistemare la Sala in questione nella linea generale architettonica, tenendo presente le possibilità di spazio e le esigenze di carattere tecnico che riguardano il quadro plastico.

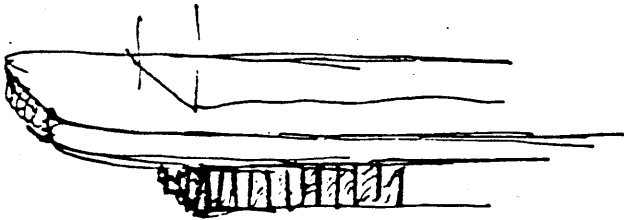
Con fede e devozione fascista.

ARCH. ANTONIO VALENTE.

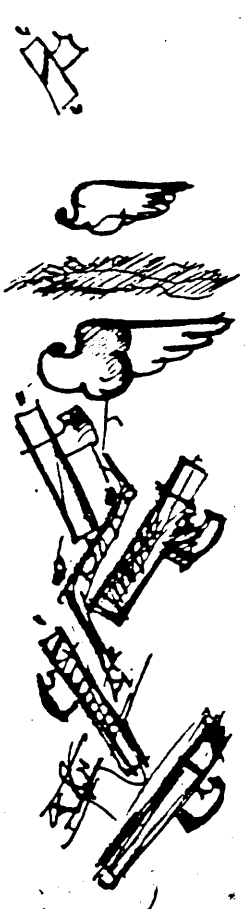




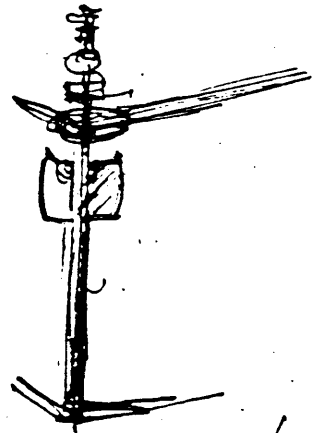
piatră - bazeament - în lemn și aluminii



piatră - bazeament - în aluminii ovalat

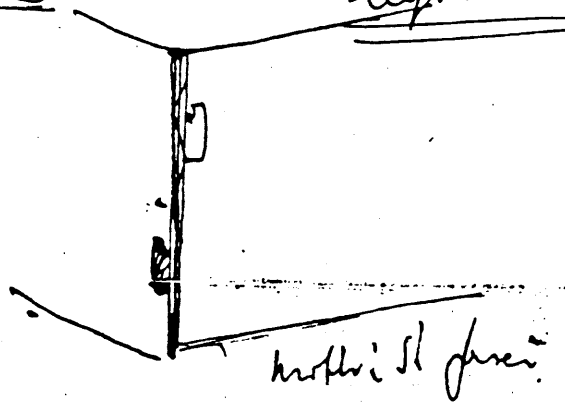


motiu
arhitectural

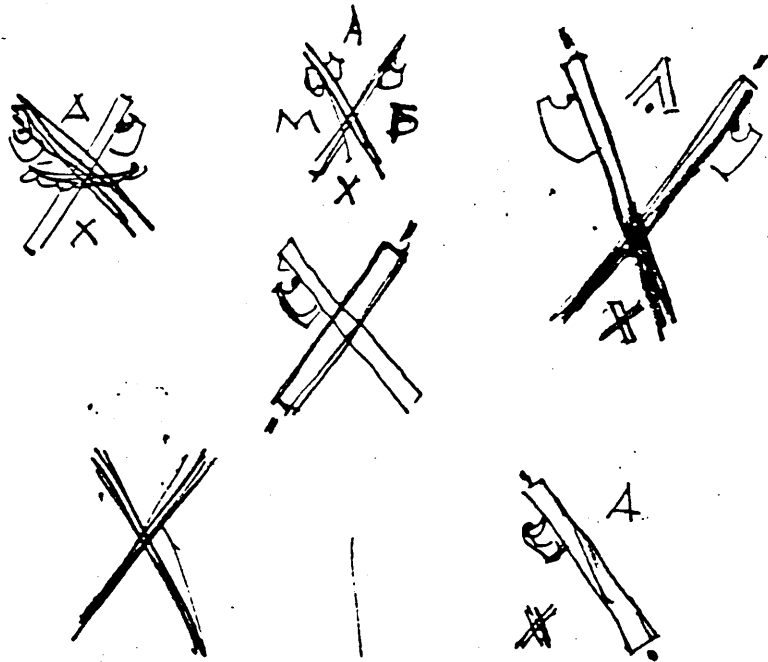
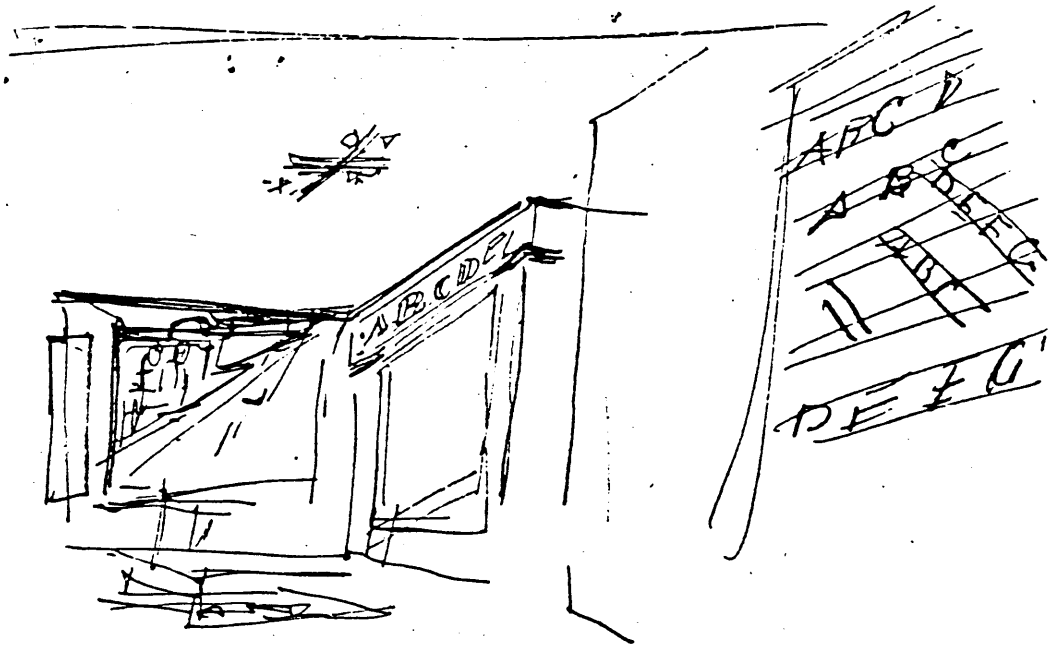


motiu - 5' unghi
(fiori)

legătura verticală

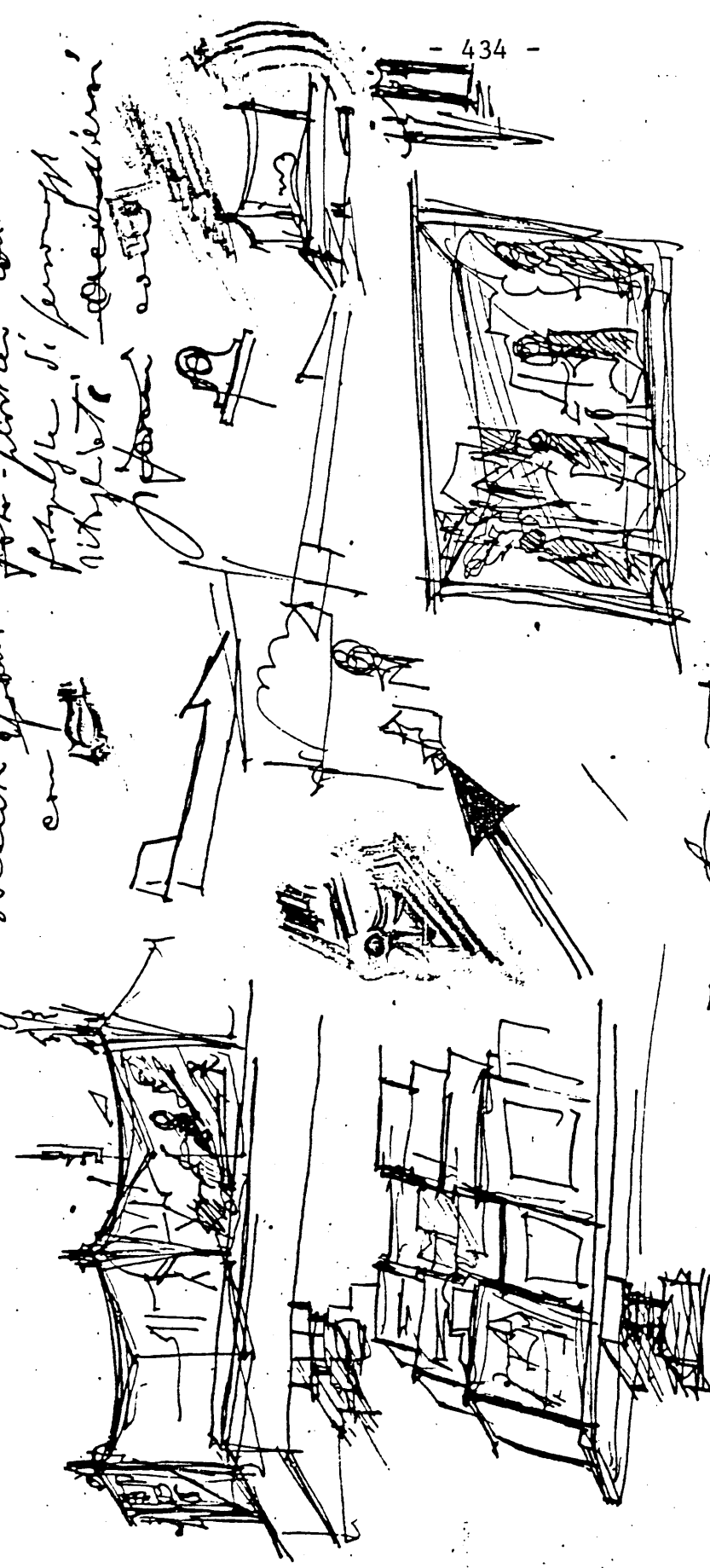


motiu 5' unghi

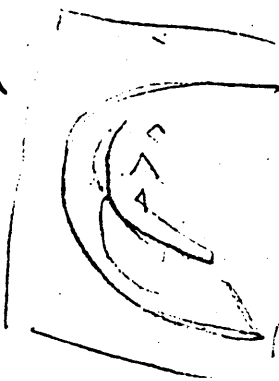


mi se xere de fott
mi volenti d'ist
con

Luochi
fote-platui corulo
fuyghe si fanyuy
nikyboti occidiana
fuyghe con



colata fuyghe
della fuyghe
fuyghe con



con si fuyghe
fuyghe con

Latter from Valente to Alfieri, dated 29 September 1932,
complaining about the excessive cost of the model for
the Shrine. Valente Archives, Rome.

29 sett. 932/X.I.

On.le Segreteria della Mostra della Rivoluzione

R O M A

Via Nazionale, n° 66

Sin dal marzo u.s. del corrente anno, ebbi incarico da S.E. Alfieri di realizzare in iscala il plastico del progetto della sala dei Martiri consistente, come da relazione da me presentata a suo tempo a codesta On.le Segreteria, in un passaggio di gagliardetti sotto un'arco triangolare.

Per l'occasione fu chiamato ad eseguirlo in creta e poi in gesso il Prof. Aliventi, ma egli trovandosi fuori Roma per lavori, inviò un suo incaricato di fiducia per l'esecuzione in iscala al decimo di detto progetto. Non fu nulla stabilito dato che il lavoro lo eseguiva un giovane aiuto e dato anche che consisteva in un lavoro manovale e di pura esecuzione dietro miei disegni e mia continua assistenza.

Però, io, per mio conto, mi volli accertare con lo stesso incaricato sulla cifra di costo: egli mi parlò di L. 1.500/2.000. circa, al che io obiettai le mie riserve trovando eccessiva la richiesta, ma concludendo anche che si poteva venire ad un accordo di minore spesa a lavoro finito.

29 sett. 1932/X

In seguito a ciò non so spiegarmi le pretese ulteriori che risultano dalla lettera indirizzata dal Prof. Aliverti a codesta On.le Segreteria e che il Dott. De Vita mi ha fatto prendere visione.

Con saluti fascisti.

Enrico Arrigotti, notes on Room 0 for the illustrated catalogue, dated 4 December 1932. Terragni archives, Como.

MOSTRA DELLA RIVOLUZIONE FASCISTA - (Appunti per il Catalogo)

SALA 1922 - dal 1. Gennaio al 23 ottobre 1922 -

Premessa : Nell'ordinare la Sala del 1922, è stata preoccupazione degli ordinatori di dare alla raccolta documentaria del periodo dal 1. Gennaio al 23 ottobre, un certo "senso" di costruzione, di realizzazione, anche perchè appunto nel 1922 avvengono i movimenti sindacali, si procede alla organizzazione statutaria delle sezioni Giovanili Fasciste, dei Fasci Femminili, alla fondazione dei Gruppi Balilla, ed attraverso i discorsi del DUCE si realizza finalmente la conquista spirituale degli Italiani all'idea Fascista, e ci si dirige rapidamente alla conquista dello Stato.

Inoltre, si è pensato che il Visitatore della Mostra, uscendo dalla sala tragica del 1921, abbia quasi bisogno di ricevere una "sensazione" o meglio una "impressione" immediata diversa, ed anche sinteticamente più dinamica, mentre la documentazione dei Martiri del Fascismo caduti nell'anno 1922, lasciata appositamente in una forma espositrice meno terrificante, pur non perdendo nulla della sua eloquente drammaticità, sta quasi a dimostrare al pubblico che i Martiri del 1922 nella sublime, estrema calma dell'atteggiamento ultimo, già "vedono" fiammeggiare l'insurrezione e avvicinarsi la radiosa vittoria dell'Italia Fascista, e perciò il loro sacrificio non è stato vano.

Il giro della Sala 1922, ha inizio dalla parete di destra che in senso trasversale tiene quasi il mezzo della sala. L'attenzione di chi guarda è subito attirata dal profilo metallico del Duce e dal profilo pure metallico dell'Italia, nonché da una serie di Gagliardetti. Al basso dei profili stanno le parole: Inquadramento delle forze giovanili". All'altezza della bocca del Duce, si notano: La Prima Tessera dei Balilla, la circolare di Asvero Gravelli (V. Segretario dell'Av. Giov. Fascista di quel tempo) per la formazione dei Gruppi Balilla (avvenuta nel Giugno 1922), nonché la riproduzione fotografica di un autografo del Duce che così si esprime: Ai Balilla delle nuove generazioni - sicura speranza dell'Italia più grande: Mussolini.

Nella vetrina sotto i profili si notano: lo Statuto per le Sez. Giov. Avanguardiste (emanato nel Gennaio 1922), un esemplare della Tessera 1922 dell'Avanguardia. Lo Statuto per il funzionamento dei Fasci Femminili (pure diramato nel gennaio 1922). Gli atti della fondazione dei Gruppi Balilla - Un ritaglio di giornale ove si narra come; avvenne la istituzione dei "Balilla" e si fa il nome del primo Balilla d'Italia: Atti Musio appartenente al Gruppo Sciesa di Milano. Vi è inoltre il comunicato della Direzione del P.N.F. ove si prende atto della costituzione dei Gruppi Balilla e si delibera che l'organizzazione avvenga sotto la guida delle varie Federazioni Provinciali. Nella stessa vetrina spiccano le fotografie dei primi martiri, caduti in gennaio.

A fianco di ogni fotografia di Martire, si trovano i ritagli di giornali che narrano, nella loro breve, cruda cronaca, i fatti nei quali i Fascisti sono stati aggrediti ed hanno perduta la Vita. Si nota la camicia nera del Martire PIO COSTA e la sua tessera del 1921. Proseguendo vi sono le vetrine dei martiri dell'eccidio di Bergiola (Toscana) che sono già sinteticamente ricordati da un gruppo di gagliardetti 'in plastico' inchinati e sui quali si leggono le parole: LOTTE - MARTIRIO- CONQUISTE.

Nella stessa vetrina vi è la documentazione particolareggiata del tragico episodio : giornali, manifesti, telegrammi, fotografie dei Fratelli Eugenio e Renato Picciati e di Giulio Morelli. Le tessere del Fascio del 1922- Un cimelio importantissimo e di una delicatezza straordinaria è il 'quadro' dedicato al Duce dalla Madre dei Fratelli Picciati. Questa grande Madre, che aveva 3 figli, li ha persi tutti; uno morto in guerra nel Luglio 1918, e gli altri in Gennaio 1922 per mano bolscevica. La Madre allora ha rinchiuso in un quadro tutti i ricordi dei Figlioli, decorazioni, mostrine reggimentali, gradi, ecc. fotografie dei suoi Dilettissimi e vi ha scritto sotto: "la madre dei fratelli Picciati al Duce". Un ritaglio di giornale accenna poi alle sacre parole che questa Madre ha detto il giorno dopo della morte dei suoi figli : "Il Fascismo ha salvato l' Italia"! Si notano telegrammi di condoglianze di Ricci, e di Perrone Compagni.

Nella stessa vetrina vi è la documentazione di un altro grande martire del Fascismo Toscano: Guglielmo Federico Florio- Comandante delle Squadre d'azione di Prato. Ucciso nel gennaio 1922 da un disertore. Si notano la fotografia con l'uniforme di tenente e la fotografia della salma composta nella bara. La tessera del P.N.F. dell' anno 1920- Vari manifesti per la morte. Il giornale "Il Popolo d' Italia" con un articolo di Mussolini " Vincolo di sangue". Il medagliere dell'eroe. Una serie di lettere AUTOGRAFE del DUCE a Florio, alla Madre ed alla Sorella del Martire. Fra l'altro vi è una lettera indirizzata ~~XXXXXXXX~~ in aprile 1922 alla Famiglia Florio, ove il Duce accenna alla santità della causa fascista, e dove vi è la "frase" che sarà poi riprodotta ingrandita sulla parete di contro, a fianco del tamburino che chiama alle Adunate Fasciste. Si notano ancora i telegrammi di Mussolini in morte di Florio- Una commovente lettera della Madre e della Sorella del Martire, al Marchese Perroni Compagni, (25 gennaio 1922) ove si ricorda il "sogno" del Caduto " liberare l' Italia dal sovversivismo". Infine vi è il manoscritto del messaggio degli aviatori Giunta e Keller lasciato cadere dal Cielo di Prato, durante i funerali del Martire Florio, unitamente ad una rama di alloro.

Proseguendo si vedono 5 plastici in scala che stanno a rappresentare il senso della ' Gerarchia'. Sul primo plastico si nota il prezioso numero PRIMO di "Gerarchia" la rivista fondata dal Duce nel Gennaio 1922 nonché 4 cartelle autografe di Mussolini, che sono il suo saluto ed il suo viatico alla rivista stessa, per l'anno 1926.

Dai suddetti plastici, si pretendono delle scritte che sono precisamen-

te quelle che si leggono nell'articolo di presentazione del primo numero di "Gerarchia" e cioè: chi dice gerarchia dice scale di valori umani
chi dice scale di valori umani dice scale di
doveri e di responsabilità
chi dice gerarchia dice disciplina

In alto, al disopra della vetrina riguardante il Martire Florio, si scorge la documentazione riflettente l'avvenimento storico della Morte di Benedetto XV e della elezione a Pontefice del Cardinale Ratti di Milano, assunto al Papato col nome di PIO XI. Si vede una copia del giornale "l'Italia" del Gennaio 1922, ove è stampata la lettera dell'Episcopato Lombardo al Clero ed al Popolo Lombardo, nella quale lettera, fra l'altro, il Card. Ratti accennava alla nefasta condotta politica del socialismo affermando "che esso ispirava OMIO MORTALE fra le classi".

Si notano fotografie di S. Pietro, del Vaticano, durante la Benedizione fatta dal balcone esterno della Chiesa, dall'appena eletto Papa PIO XI. Giornali vari, fra cui il Popolo d'Italia con articolo di Mussolini "Vaticano" e infine un brano dell'intervista concessa dal DUCE in giugno 1922 al "Giornale d'Italia" di Roma ove si afferma che "i fascisti non sono anti-religiosi".

Subito dopo i plastici di "Gerarchia" la parete forma una curva e sul fondo di essa trova posto la documentazione della campagna antimilitarista condotta dal socialismo e dal comunismo, intensificata nel Febbraio 1922 per il fatto della chiamata alle armi della Classe 1902. Si notano alcuni manifestini, alla macchia, di propaganda antimilitare, circolari segrete contenenti istruzioni per le reclute, articoli di giornali, il manifesto del P.E.S. ai giovani militari, una riproduzione fotografica della bandiera sovversiva strappata ai Comunisti di Bettola (Piacenza) ove si vede un soldato che spezza il fucile, Vi si nota pure la documentazione della reazione fascista divisa da quella scandalosa campagna antiitaliana, da un serpe in metallo che sta a figurare l'insidia socialista contro la gioventù che è chiamata alle armi. C'è una circolare di Michele Bianchi contenente istruzioni per impedire la propaganda rossa, e per assistere invece moralmente e materialmente i giovani soldati d'Italia. Un rapporto della R. Prefettura di Pisa, sull'incidente accaduto fra reclute anarchiche provenienti dal distretto di Piombino, e fascisti di Cecina, i quali ultimi reagirono di fronte al contegno provocante e scandaloso delle reclute, che cantavano inni oltraggiosi verso la Nazione.

Proseguendo vi è una breve documentazione sul Fascismo e Nazionalismo. La riproduzione ingrandita di un articolo di Dino Grandi sul "Popolo d'Italia" dal titolo "Per intenderci" dove appare anche un sottotitolo: "il nazionalismo DEVE avvicinarsi al Fascismo". Vi sono inoltre alcune lettere delle Sezioni Nazionaliste di Firenze, Avezzana, relative alla convalida a Deputato dell'Eroe di Pola, On. Paolucci de Calboli-medaglia d'ora - iscritto sino dalla fondazione al Partito Nazionalista Italiano. C'è anche il manifesto dell'Assoc. Nazionalista Italiana in occasione del barbaro assassinio di Scimula e Bonzini a Torino,

4)

Sulla stessa parete vi è anche una breve documentazione relativa al 50^o Anniversario della Morte di Giuseppe Mazzini. Vi si nota il messaggio del P.N.F. ed alcune frasi dette da Mazzini, fra le quali la seguente: "Educazione-Patria-Libertà- Associazione-~~ITALIA~~ proprietà e religione : ecco gli elementi immortali dell'umana natura."

Sul lato della parete, accanto alla fascia luminosa del cristallo, si vede una documentazione relativa al "Paradiso Bolscevico". Impressionante la fotografia di bambini russi affamati e descrizioni di testimoni oculari sul cannibalismo in Russia- Vi è anche l'appello dei socialisti per una sottoscrizione Pro Russia, fatto nel Marzo 1922.

In basso, nella vetrinetta, si notano le fotografie di altri martiri fascisti uccisi, quasi sempre a tradimento, nel Febbraio. La documentazione della commemorazione dell'eccidio di Empoli, avvenuto nel 1921, e l'autografo del DUCE a Sergio Codeluppi, di adesione alla commemorazione stessa. Fra la documentazione dei Martiri, si nota quella relativa a Paltrinieri Eugenio di Carpi- Vi sono anche 2 paginette del diario di squadrista dell'indimenticabile Camerata.

Continuando, la parete riprende ancora i profili metallici del DUCE e dell' ITALIA, con le sagome dei labari dei sindacati. Al disotto stanno le parole: Inquadramento delle Forze Corporative. Si nota, nella vetrina sottostante, il numero del Popolo d' Italia ove si fa la cronaca della Costituzione della Confederazione Nazionale delle Corporazioni (26 Gennaio 1922). Sul piano della stessa vetrina si scorgono: una lettera di Balbo Italo in data Febbraio 1922, al Prefetto di Ferrara, dove avverte che per incolumità personale, continuerà a portare le armi, dopo 5 mesi di vana attesa del permesso. Il testo originale dell'interrogazione dell'On. Lupi Dario al Ministro dell'Interno, per il disarmo sistematico dei Fascisti, che avveniva in quel tempo.

Nella vetrina vi è, impressionante, la documentazione fotografica dei 20 morti Fascisti, caduti per imboscata in varie località d'Italia. Di fianco ad ognuno si legge la cronaca del 'fatto delittuoso'. Fra i cimeli si notano: la camicia insanguinata di Walter Branchi ucciso a Parma e la sua tessera dell'anno 1921- La tessera del 1921 del Martire Tovaglioli, selvaggiamente decapitato dai sovversivi -la fotografia dei funerali di Aldo Ivancich, ove l' On.Terussi, pronuncia l'orazione funebre.

Nella vetrina medesima, sul piano, si legge il saluto di Mussolini a VERONA fascista, in occasione della sua visita a quella città in Marzo 1922.

Al termine di questa parete, si nota la documentazione del Martire Fascista Milanese UGO PEPE, ucciso in Marzo 1922. Fra i cimeli si vedono: la fotografia del Camerata- la sua tessera del 1920 e quella del 1921- La motivazione della medaglia d'argento conferitagli dalla squa-

dra del Fascio di Venezia alla quale apparteneva nel 1921, per ferite riportate durante una spedizione a Treviso. Si nota anche il FEZ che portava Ugo Pepe al momento dell'uccisione. Giornali con l'orazione funebre pronunciata da MUSSOLINI. Lettere della Madre al Gruppo Universitario di Milano nonché una copia del diario del Martire iniziato nel Gennaio 1921 e troncato il 24 Marzo 1922 dalla Morte. La Pietosa Mamma, Donna Ismailia Pepe sullo stesso diario aggiunse alla data 24 Marzo 1922: "Pietà per la sua povera anima".

Nella vetrina, sottola document. di Pepe - si vede l'autografo del DUCE in data 18 Aprile 1922 nel quale è espresso il suo compiacimento ai fascisti "dell'adorabile Lunigiana" e per la ripresa del Fascismo nella forte terra dei marmi.

Sul limite estremo della parete e per tutta la sua ~~XXXXXXXX~~ altezza, c'è la documentazione giornalistica e fotografica della grandiosa ADUNATA di Milano, all'Arena - nel Marzo 1922, con la partecipazione di Mussolini.

Sul fianco della stessa parete e per tutta la sua altezza, trova posto una documentazione importante relativa agli scioperi Portuari che in quel tempo travagliavano la vita dei porti Italiani e inducevano al disarmo delle navi da carico, da parte degli armatori. Nello stesso tempo però incominciava a farsi sentire la reazione fascista, attraverso i sindacati Marittimi e pertanto un tentativo di sciopero portuario in più grande stile, a Napoli, è strociato dall'atteggiamento dei ~~XXXXXXXX~~ lavoratori iscritti ai sindacati Nazionali, i quali lavorano ugualmente e permettono di rendere vana ogni scioperomania dei socialpussisti. Si nota un piccolo plastico raffigurante la falce ed il martello e la freccia che si spezza, contro il baluardo della reazione portuaria fascista. Fra i documenti si notano, alcuni manifesti incitanti alla resistenza sindacale, ritagli di giornali e riviste, contenenti la cronaca ed i commenti agli scioperi portuari, alcune vignette caratterizzanti la situazione dell'Italia, incatenata dagli scioperi, un vibrante messaggio di Mussolini ai lavoratori fascisti di Napoli per la vittoria riportata.

A tergo della parete (la quale fa una specie di ansa) si scorge la documentazione di altri Martiri Fascisti, avvenuta in Aprile, Maggio 1922 - Vi sono le fotografie dei Caduti nell'eccidio di Megliadino (Padova). La fotografia dei Martiri Fratelli ~~XXXXXXXX~~ Mortarotti, ecc. Nella vetrina si nota il proclama del DUCE per la celebrazione della Festa del Lavoro, fissata per il 21 Aprile, in contrapposto alla festa proletaria del 1. Maggio.

Si notano poi le lettere di un Fascio del Friuli, nella quale si cerca un sussidio, per sostenere le spese dell'organizzazione, ed una semplice e cara lettera del DUCE, ove avverte che la Direzione del Partito Fascista, farà il sacrificio di aiutare e di favorire quella Sezione Friulana.

Sopra la vetrina si eleva la massiccia figura umana di Enrico Toti il bersagliere Mutilato di Roma, che scaglia la stampella (plastico) contro i nemici interni d'Italia. Sulla stampella c'è la scritta: i fatti di Roma.

6)

Di fianco alla figura plastica di Toti, vi è la scritta **ULTIMO PRIMO MAGGIO**, ed alcuni manifesti socialisti, repubblicani, anarchici, popolari, del tempo, stanno a documentare la propaganda verbosa ed inutile fatta dagli antinazionali per la celebrazione della Festa proletaria, ~~XXXX~~ che, per virtù del Fascismo, e per volontà del DUCE, doveva essere ~~XXXXX~~ proprio l'ultima. Sotto vi è l'articolo di Mussolini sul popolo d'Italia riguardante la cronaca del I. Maggio ed intitolata : **FUNERALE**.

Sotto la stampella di Toti (plastico) vi è la documentazione dei fatti di Roma, quando in occasione della traslazione della salma dell'eroico mutilato dal fronte al Camposanto di Roma, in quartiere S. Lorenzo, il corteo venne aggredito dai socialcomunisti. Articolo del DUCE sul popolo d'Italia. Fotografie dei funerali, dei genitori di Enrico Toti, dei gloriosi Ciechi ed invalidi di Guerra che si recano ai funerali del grande Camerata, cronaca giornalistica dei fatti e dello sciopero subito dopo proclamato dai socialisti, in segno di protesta, per un delitto da loro soltanto compiuto, una vignetta commovente di OPPO che mostra la Madre di Toti accanto alla bara del figlio, alcune ~~XXXXXXXXXX~~ caricature sui fatti di Roma. Articolo di Mussolini: "Delitto di lesa Nazione".

Nella vetrina sottostante il braccio di Toti e sotto la stampella, c'è la documentazione di altri numerosi Martiri Fascisti, caduti in Giugno 1922. Si notano le fotografie della salma di Maserati, assassinato a Piacenza e l'articolo "Assassini e Ladri" nel quale è narrato come i comunisti uccidessero il Camerata Fascista, lo spogliassero e quindi, a supremo oltraggio, si abbandonassero ad atti osceni sul nudo corpo della vittima. Si nota anche la bandiera insanguinata, che avvolse il corpo del Martire fascista Pellizzoni Luigi.

Fra i Caduti vi è anche il Carabiniere Sgavicchia morto a Pergola (Posaro) In un angolo della vetrina, c'è la documentazione dell'iniziativa Dannunziana e Fascista per la ripresa dell'Aviazione in Italia. Giornali e fotografia dell'adunata aviatoria di Milano nel Giugno 1926, alla quale il DUCE aderì con una lettera indirizzata all'On. Finzi.

Nella stessa vetrina al lato opposto, c'è la documentazione della prima e seconda Azione Fascista a Bologna, contro il Prefetto del tempo Mori. Interessante la cronaca giornalistica, e il comando di smobilitazione dato dal DUCE ai fascisti emiliani, i quali **IMMEDIATAMENTE E COME UN SOL UOMO** **IRRIDUCIBILI**. Ciò provocò anche un magnifico messaggio del Duce, ai fascisti bolognesi, che si vede riportato dai giornali.

Nella stessa parete vetrina si scorgono 2 atroci vignette tolte da un giornale comunista di Torino, nelle quali si fa opera di incitamento all'assassinio dei Fascisti, consigliando di adoperare gli attrezzi ed i ferri del mestiere. Si vede infatti un fabbro adoperare la mazza ed un contadino il tridente, contro un fascista, rappresentato da una laida figura della morte.

Sul piano della vetrina, si vede la documentazione del processo per la

strage del Diana avvenuta nel 1921 - L'articolo del Popolo d' Italia intitolato ' ULTIMATUM' - una fotografia della sala del Teatro Diana devastato dalla bomba anarchica- qualche caricatura e la sentenza pronunciata ~~XXXXXXXXXX~~ dalla Corte d'Assisi di Milano.

Nel centro dell'ansa ,sopra un plastico raffigurante una successione (in scala) di teatrini vi è una testata del Popolo d' Italia del Luglio 1922 enormemente ingrandita, dove si legge: IL MINISTERO FACTA CLAMOROSAMENTE BATTUTO ALLA CAMERA DOPO UN IMPLACABILE DISCORSO DI MUSSOLINI SULLA POLITICA DEL GOVERNO. Il teatrino raffigura " Montecitorio" e sul sipario a mezzo calato, punta una freccia sulla quale c'è scritto " POPOLO d'ITALIA. Sta a dimostrare la ~~emema~~ crisi parlamentare e governativa, la successione dei Ministeri, la impossibilità di formare unGoverno, solido e che rappresenta effettivamente la Nazione, il caos politico, insomma, ad un tratto interrotto e fatto cessare dall'intervento del " Popolo d' Italia" e quindi di Mussolini, coll'azione e la politica fascista. Sul fianco del teatro vi è la documentazione giornalistica, e caricaturale delle varie crisi, faticosissime tutte, per riuscire a comporre un Ministero qualsiasi. Sul piano del teatrino, sotto il palcoscenico, una vignetta ed una scritta, documentano la situazione di quel tempo: In una l'Italia, mostrando appunto il teatro di Montecitorio ad un Fascista dice: "Fai cessare quella turpe commedia." la scritta così afferma solennemente le parole dette da Mussolini nel suo discorso decisivo: "Nessun Governo potrà governare l'Italia con le mitragliatrici contro i fascisti".

Proseguando su un fianco della parete semicircolare, trova posto una breve e succosa documentazione della Conferenza di Genova, alla quale presero parte quasi tutti gli Stati del Mondo, compresa la Russia Bolscevica la cui delegazione aveva alla testa Cicerin. Ritagli di giornali, testate di articoli, vignette riportate da giornali sovversivi o fascisti, completano la documentazione e ~~XX~~ fanno risaltare la confusione creata anche da questa Conferenza, e l'inutilità ,all'infuori, forse, della Germania e della Russia che hanno suggellato un accordo particolare.

In alto della parete semicircolare e continuando lo svolgimento della crisi parlamentare e Ministeriale, si scorgono ,in plastico, 4 pugnali, dei quali uno si stacca e si dirige più verso l'alto. Raffigurano i quattro EQUIVOCI, denunciati da Mussolini nel suo discorso politico alla Camera e cioè: l'equivoco collaborazionista, l'equivoco Facta- l'equivoco popolare e l'equivoco fascista. Sotto quest'ultimo pugnale, vi è questa scritta che spiega il fatto del distacco: "Il fascismo risolve finalmente il suo tormento intimo e dirà fra poco se vuol essere UN PARTITO LEGALITARIO O INSURREZIONALE".

Subito dopo, sulla stessa parete, si nota l'ingrandimento fotografico di una nota ,dovuta a Mussolini, riportata dal Popolo d' Italia dal titolo VOI, J E N E ! e nel quale si ricordano gli atteggiamenti crudeli, scandalosi, vili assunti dai socialcomunisti, ogni qualvolta veniva annunciata o lamorte di un valoroso al fronte, come Corridoni, di Fascisti assassinati come Berta, Scimula, Sonsini, Ridoni, ecc.

Sotto l'ingrandimento dianzi accennato si notano grandi fotografie dell'occupazione di Ferrara da parte di 50.000 lavoratori iscritti ai Sindacati Fascisti, per reclamare, con una dignitosa protesta, al Governo, i LAVORI PUBBLICI necessari alla plaga Ferrarese. In due fotografie si notano gli On.li Balbo e Rossoni mentre arringano la massa lavoratrice. Il Governo infatti sotto la spinta dell'opinione pubblica concede i Lavori Pubblici reclamati. Vi è anche una fotografia dell'On. Balbo mentre parla in un Comizio sindacale e fascista a Fraz. Stellata. Inoltre vi è una documentazione di Balbo relativa alla preparazione dell'adunata di Ferrara. Si notano anche articoli del Popolo d'Italia, fra i quali uno di Mussolini, dal titolo: VIVA FERRARA FASCISTA.

Sotto ancora, a semicerchio vi è una vetrina che comprende la documentazione tragica dei martiri fascisti durante il Luglio 1922. Si notano la Camicia Nera, il fez e la maschera mortuaria del Camerata Fugagnollo di Vicenza. Vi è anche il Gagliardetto della squadra Fugagnollo. C'è anche la bandiera insanguinata che avvolse il corpo del Fascista Giuseppe Ricci ed insieme alcune PIETRE che portano ancora le tracce di sangue del Martire. Sono altri 20 morti che dalle fotografie, dalle lettere, dalle Tessere, dalle armi, dai documenti, richiamano l'attenzione pensosa ed il ricordo commosso di quanti visiteranno la Mostra.

Più sotto ancora sempre a semicerchio in un'altra vetrina, sono disposti alcuni manifesti riguardanti la costituzione di nuove sezioni del P.N.F., una lettera di Achille Starace ai fascisti di Gallipoli (Sett/1922) in occasione della costituzione di quel Fascio e una innumerevole quantità di ritagli del popolo d'Italia, riguardanti la COSTANTE FIORITURA DEI FASCI, delle AVANGUARDIE, DEI FASCI FEMMINILI, DEI SINDACATI in tutta Italia.

Proseguendo, la parete forma come una specie di alta nicchia, dove si trova collocato un plastico raffigurante il LAVORATORE che passa ai Sindacati Fascisti. Si tratta di una figura scheletrica, fasciata di metallo realmente impressionante, come espressione di potenza. Tiene fra le mani la scure littoria ed ha un piede in atteggiamento di camminare, poggiato sopra un dado di alluminio. Sotto il piede si vedono alcuni trofei ~~XXXXX~~ tolti ai nemici della Patria e cioè una bandiera rossa, una popolare, alcuni simboli di falce e martello, e il manifesto del famoso patto d'intesa fra socialisti e popolari in Prov. di Cremona, ai tempi di Miglioli. In alto, sopra la testa del Lavoratore, vi è la bandiera tricolore, e sul cornicione della parete che continua a semicerchio si leggono le parole: "LE TRADITE MASSE LAVORATRICI, DISERTATE LE LEGHE ANTINAZIONALI PASSANO AD INQUADRARSI NEI SINDACATI FASCISTI." Dietro la figura del lavoratore, come sfondo, si scorge un fotomontaggio rappresentante il lavoro agricolo e industriale in piena efficienza. Sparsi qua e là sul Fotomontaggio vi sono dei manifesti della Camera del Lavoro inneggianti allo sciopero, altri dei Fasci per indurre alla resistenza, una ricca documentazione giornalistica, e varie scritte, fra le quali primeggiano queste: LARGO ALL'ARISTOCRAZIA DEL LAVORO - GIUSTIZIA AI LAVORATORI RICONCILIATI CON LA PATRIA.

al basamento del lavoratore trova posto la documentazione fotografica e giornalistica dei fatti di Ravenna (Luglio 1922.-) conclusi colla distruzione di quella Camera del Lavoro. Vi è pure il resoconto giornalistico del I° Congresso nazionale delle Corporazioni Sindacali Fasciste al quale erano rappresentati 458/mila iscritti. Si nota inoltre l'importante articolo di Mussolini sul Popolo d'Italia intitolato "LA FIUMANA" dove commenta e classifica il passaggio di queste masse di lavoratori ed anche di interi paesi ai Sindacati ed ai Fasci.

Sulla parete di fondo ha inizio la documentazione storico artistica dello sciopero dell'Agosto 1922.- chiamato da Mussolini "Sciopero idiota" e quello proclamato dall'Alleanza del lavoro il 1° Agosto 1922.- sciopero chiamato poi "LEGALITARIO" perchè le diverse frazioni social pussiste che l'avevano proclamato intendevano ottenere la protezione della Legge e quindi la libertà per poter massacrare la Legge stessa e la Nazione. Su questa parete si notano molti manifesti dei partiti socialisti, repubblicani, nonché la riproduzione fotografica del manoscritto del manifesto indirizzato dal P. N. F. il 1° Agosto 1922.° di pugno di Mussolini. E' un fotomontaggio rappresentante ~~il~~ l'ingranaggio di una macchina in funzione contro la quale viene a spessarsi appunto lo sciopero legalitario si legge questa decitura che rappresenta la volontà Fascista: "L'ALLEANZA DEL LAVORO 48 ORE DI TEMPO ALLO STATO PERCHÉ DIA PROVA DELLA SUA AUTORITA' IN UN CONFRONTO DI TUTTI I SUOI DIPENDENTI. TRASCORSO QUESTO TERMINE IL LEGALISMO RIVENDICHERA' PIENA LIBERTA' DI AZIONE E SI SOSTITUIRA' ALLO STATO."

Sullo stesso fotomontaggio appare anche l'articolo del Duce che commenta lo sciopero intitolato "BILANCIO" ed un trafiletto dal quale risulta come lo sciopero sia costato all'Erario ben 400/ milioni (s'intende l'ultimo sciopero dell'Agosto '22.)

Al basamento del fotomontaggio sopraccennato sono ripetute le parole che il Popolo d'Italia scrive in data 6 Agosto 1922.° e cioè: Il Fascismo, stroncatore e giustiziere della fraotanza sovversiva, volge ora a nuovi alti obiettivi: la ricostruzione economica e il bene supremo della patria.

Sul piano di detto basamento si notano lettere e telegrammi di Michele Bianchi della Direzione P. N. F. e di singoli Fasci riguardanti le varie disposizioni emanate per stroncare lo sciopero.

L'Architetto Terragni ha sintetizzato la situazione dell'Italia durante lo sciopero con una movimentata costruzione di ponti, armature, travate, stabilimento, parte in metallo parte in legno, queste ultime ricoperte da fotografie dell'epoca, riproducenti scene suggestive dello sciopero e aspetti impressionanti delle Città e delle folle in tali tristi condizioni della Patria.

È innanzi a questa armatura che vuol significare come la potenza lavora-

trice Italiana, sempre pronta a manifestarsi nella totalità della sua efficienza stav^{anche} una grande tela di ragno in metallo che avvolge, e quindi paralizza questa volontà, dominante negli Italiani, di agire lavorare nell'interesse della Patria: Sullo sfondo delle armature vi è la documentazione a base di giornali, specialmente il Popolo d'Italia di incitamento alla resistenza da parte Fascista, culminante nella seguente scritta: Trecentomila camioie nere guardano all'Italia pronte a tutto!

La parete successiva incomincia con un fotomontaggio posto a grande altezza, rappresentante la conquista di Palazzo Marino a Milano avvenuta il 3 Agosto 22.- nonché un fotomontaggio rappresentante folle e palazzi Comunali di diverse città che in quell'epoca passarono dai socialisti ai fascisti, incominciando così il periodo schiettamente insurrezionale come lo definì Mussolini.

Subito sotto tale fotomontaggio incomincia quello relativo all'incendio dell'Avanti e fra un groviglio di giornali sovversivi, fotografie di rotative, la bandiera rossa con la scritta "Avanti?" e la riproduzione di fiamme in metallo si notano due fotografie che riproducono una parte della sede del giornale l'Avanti di Milano e precisamente quella dove si vede attraverso un muro diroccato il filo spinato messo a protezione del cortile interno dell'Avanti, reticolato che al momento dell'assalto da parte dei fascisti milanesi venne investito da una corrente elettrica ad alta tensione che causò la gloriosa morte dello squadrista della "Sciesa di Milano EMILIO TONOLI. Durante le giornate dello sciopero legalitario a Milano morirono anche CESARE MELLONI e EDOARDO CRESPI: il primo a fianco di Tonoli all'assalto dell'Avanti colpito da una scheggia di bomba a mano, ~~il martire~~ (il martire apparteneva pure al Gruppo Sciesa di Milano) il secondo squadrista della Nazzario Sauro di Milano rimaneva pugnalato e calpestato in una imboscata in Via Procaccini. fra i documenti degni di menzione vi sono: La camera ardente dei tre martiri Melloni Tonoli - Crespi - al Gruppo Sciesa; le domande d'iscrizione al Fascio dei tre caduti, le fotografie rispettive, le tessere, il fez di Melloni, il cappello degli alpini e il fez di Tonoli, un brano del testamento di questo martire, una lettera offensiva anonima pervenuta alla famiglia del martire Tonoli, il fazzoletto insanguinato col quale si tentò di medicare il martire Crespi ed un certo numero di giornali riproducenti la cronaca di quei giorni dell'Agosto 22 - così densi di storia. Inoltre vi è ~~una~~ la bandiera tricolore che sventolò a Palazzo Marino il 3/8/922. In un angolo della parete si scorge la documentazione relativa all'azione fascista a Cremona. Un messaggio autografo del Duce di compiacimento rivolto ai fascisti Cremonesi, nonché documenti e lettere dell'On. Ferraracci riguardanti l'occupazione fascista del Comune di Cremona.

Sulla parete di fronte all'entrata ha inizio in basso e per tutta la lunghezza della parete una grande vetrina che racchiude la documentazione della vita fascista dall'Agosto all'Ottobre. Si nota una grande fotografia dei ^{funerali a Genova} funerali di Primo MARTINI a Genova: quadro impressionante per la sua drammaticità

alla stessa vetrina vi sono documenti di corrispondenza tra il fascio ed il Comune di Nervi (Liguria) per riuscire ad ottenere la pacificazione dei animi inaspriti dalle lotte.

È sotto documentazione autografa di Mussolini relativa all'augurio che si possano stabilire rapporti di ottimo vicinato fra fascisti e arditi. A fianco altra documentazione di martiri fascisti caduti in agosto.

Strinetta dello "Squadrismo": contiene manifesti, circolari per organizzazione delle squadre di combattimento. Una di tali circolari porta le firme del generale Gandolfo, dell'On. Balbo, Igliori, Perroni. Ritagli di giornali con la cronaca di aggressioni e attentati, che stanno a dimostrare il modo di vivere "pericolosamente" degli squadristi. Sul piano figurano le armi usate dagli squadristi per la difesa personale: un sfollagente, una rivoltella, un "manganello", un pugnale,

alla vetrina continua poi la documentazione tragica e solenne dei caduti fascisti durante il settembre 1922. Si notano le fotografie del giovinetto Umberto Turchi, di Mario Brumana. La manica insanguinata del martire Giuseppe Cavallari - la camicia nera e le decorazioni di guerra di Guido Michelesse, il pugnale di Norberto De Bryn. Fra i documenti si nota il telegramma dell'On. Starace per la morte del martire Di Sanfelice.

Al centro della grande vetrina vi è la documentazione delle grandi adunate fasciste e particolarmente per quelle di Novara - Legnano - Firenze - Alessandria. Più ampia la documentazione dell'Adunata di Ancona, di Udine (20 Settembre) di Cremona - (24 Settembre) con telegrammi di adesione, di Balbo, di Bianchi, De Stefani, Giunta, Terruzzi.

Pretevole la fotografia dell'adunata di Udine e dei gruppi fotografici nei quali appare il Duce. Interessante una fotografia dell'Adunata di Cremona alla quale Mussolini ricordando l'adunata stessa la chiama "Trionfale"! Sono riportati anche i giornali dell'epoca con la riproduzione dei discorsi pronunciati dal Duce a Levanto (24 Agosto) a Udine, a Cremona.

A fianco alla documentazione dell'Adunata di Cremona trova posto una ~~documentazione~~ che si presta facilmente ad un salace commento e cioè la documentazione dei festeggiamenti con relativo banchetto di 3/mila coperti al Capo di Governo di allora On. Facta il quale precisamente il 24 Settembre pronunciava un discorso improntato alla più completa serenità e fiducia all'avvenire, mentre nello stesso giorno Mussolini pronunciava il suo discorso a Cremona dando il segnale di una squilla insurrezionale contro lo stato.

Al piano della vetrina centrale si notano una marmitta da campo adoperata dagli squadristi Triestini all'adunata di Udine. Un moschetto, un bastone, una rivoltella.

È molto curioso; una bottiglia con relativo bicchiere contenente ancora dell'Olio di ricino evidentemente avanzato dopo qualche spedizione punitiva.

Proseguendo ~~in~~ sempre nella vetrina, si osserva l'autografo del Duce all'On. Gay per la fascistizzazione di Ancona e a fianco una fotografia di un corteo squadrista dopo l'occupazione di Ancona con alla testa il camerata Luigi Freddi.

Si notano poi: il regolamento della Milizia Fascista pubblicato il 17/9/22 - la documentazione giornalistica delle elezioni vittoriose per il Fascismo nel Polesine dove su 62 Comuni, 60 furono conquistati dai Fascisti; notevole il telegramma di Mussolini e Bianchi di congratulazione per tale vittoria.

Più avanti vi è la riproduzione fotografica del discorso decisivo pronunciato da Mussolini alla Sede del Gruppo Sciesca di Milano in Via Senato la sera del 4 Ottobre 1922, dove ebbe chiari accenni alla volontà di conquistare ~~il~~ con la rivoluzione il potere politico per governare fascisticamente l'Italia.

Documentazione del disastro di Spezia - esplosione di un forte a Falconara - opera fascista in soccorso della sventurata popolazione - fotografie impressionanti del disastro - fotografia dell'On. Ricci, Comandante delle squadre di Massa Carrara accorse in aiuto -

Atti di costituzione della Centuria di cavalleria fascista a Parma, nonché documentazione dell'azione fascista a Parma durante l'anno 22: si notano rapporti di Comandanti lettere dell'On. Balbo - disposizioni per occupare fascisticamente la zona più pericolosa di Parma e cioè l'oltre torrente - Lettera di Michele Bianchi a Balbo relativa alle azioni fasciste di Ravenna e di Parma.

Nell'ultima parte inferiore della grande vetrina continua la documentazione dei morti fascisti durante l'ottobre 22.- Si notano la Camicia insanguinata del martire Carlo GRELLA di Roma - l'elmetto che il martire Pietro VINCENZI portava al momento dell'uccisione - le pietre con le craccine di sangue dei martiri Antonio FIORELLI e Fabi FURIO, caduti insieme nell'imboscata di Fossombrone - la camicia nera di Fiorelli, nonché le fotografie dell'è due ~~caduti~~ caduti.

Nell'ultimo scompartimento inferiore della stessa vetrina, vi è la documentazione relativa all'azione fascista a Civitavecchia, ed il gagliardetto degli Arditi del Popolo di tale città conquistato dagli squadristi.

Nella parte superiore invece della vetrina, a poca distanza dall'ingresso nella sala della Marcia su Roma come preludio della grandiosa Marcia, si notano un telegramma di Mussolini al fascio di Ragusa nel quale accenna alla meta suprema "ROMA" ed una lettera autografa del Duce a Gino Calzabini del 2 Ottobre 1922 - dove consiglia di rinviare l'adunata dei fascisti Laziali indetta per il 22 Ottobre, ad un giorno che Egli stesso preciserà.

In tutta la parete soprastante questa grande vetrina si svolge un fotomontaggio impressionante per la grandiosità e per la forza espressiva, di fit-

te masse di popolo in atteggiamento di ascoltare le parole del Duce. A sinistra di questa grande parete, a rilievo, vi è un giovane tamburino in camicia nera che suona l'adunata fascista. Dal fondo della parete si staccano in rilievi, di tre grandezze diverse tre turbine in metallo sulle cui eliche vi è un fotomontaggio di camicie nere e di gagliardetti fascisti. Nella parte superiore della parete, come si distaccassero da queste eliche vi è una fuga di mani stese nel saluto romano, rischiarate da una luce abbagliante, mani che in diverse dimensioni arrivano fino al soffitto della grande sala. Fra la figura del Tamburino e la prima eliche spicca la riproduzione fotografica di una frase autografa di Mussolini tolta da una lettera da Lui scritta in Aprile 22, alla famiglia del Martire Florioe cioè:

Ai pavidi, ai diffamatori, alle canaglie tutte che tentano con mezzi obliqui o orimnagii di arrestare il Fascismo, possiamo rispondere che quando -SI DA' COL SANGUE A LA RUOTA IL MOVIMENTO - SI ARRIVA ALLA META SUPREMA: LA GRANDEZZA DELLA PATRIA.' Mussolini.

~~La realizzazione artistica di questa parete~~ La realizzazione artistica di questa parete col suo simbolismo sintetico di masse di popolo - folle di squadristi, - squilli di adunate - turbine - eliche - mani protese nel saluto romano - parole incitatrici del Duce - si può spiegare in questo modo: Il pensiero, l'azione, la parola, l'esempio, del Duce hanno potere sulle masse del popolo Italiano e come fossero delle turbine mettono in movimento l'anima di questo popolo, talchè trascinata dal Condottiero, la parte migliore si stacca dal popolo e si trasforma in squadristi, che rispondendo all'insistente ^{adunata} ~~adunata~~ si inquadrano nella Milizia Fascista per dirigersi con la guida del Duce verso l'adunata di Napoli, nella ~~xxx~~ quale è decisa e annunciata la vittoriosa marcia su Roma.

Questa sintesi artistica è spiegata dai visitatori dalla seguente scritta che si trova al centro della parete stessa nella grande vetrina ~~in~~ Animata dalla parola del Duce nelle adunate dell'anno 1922 - inquadrata con la disciplina della romanità nelle Legioni Fasciste - la migliore gioventù Italiana sorge dal popolo e marcia alla conquista dello Stato.

Nell'ultima parete e precisamente quella a sinistra dell'ingresso, vi sono tre plastici e precisamente: il primo rappresentante la stampa fascista nell'anno 1922. - Ha una grande rotativa esce una copia del Popolo d'Italia di dimensioni gigantesche, Dallo stesso foglio escono come derivazioni naturali gli altri quotidiani fascisti dell'epoca, e cioè: Il popolo di Trieste - Il Lavoro d'Italia - Cremona Nuova - La Voce di Mantova -. La grande facciata del 'Popolo d'Italia' è ~~tratta~~ ^{tratta} dall'articolo di fondo di Mussolini dal titolo "Disciplina assoluta" da varie scritte Mussoliniane ed in maggioranza da innumerevoli testate, articoli pagine originali dei giornali fascisti ~~che costituivano~~ ^{orig} nel 1922. - appunto la stampa fascista. *(c. F. T. h.)*

Il secondo plastico porta un titolo suggestivo "Me ne frego della galera" e vuole essere in forma sintetica una rievocazione del sacrificio e delle speranze degli squadristi imprigionati per la causa Nazionale. Si vedono stragelioni di prigione, scorci di edifici carcerari, inferiate, ecc.. La parte documentaria è composta dell'originale di una lettera del Procuratore del Re di Milano, ove si ~~scrive~~ denuncia l'On. Mussolini come capo di un movimento che vuol compiere un attentato ai poteri dello Stato. Si notano pure lettere del Duce commoventi ed importanti a carcerati ed a famigliari di squadristi in prigione. Lettere di fascisti dal carcere al Duce alle famiglie, ai rispettivi fasci. Elenchi di sottoscrizioni "Pro carcerati" adesioni di solidarietà di carcerati, un gagliardetto composto da squadristi in carcere con le coperte. Si osserva pure il mandato di comparizione contro varie camicie nere fra le quali: On. Alfieri - Jenner Mataloni - Attilio Terruzzi - Maffio Morgagni - Postiglione - ecc.. per l'occupazione di Palazzo Marino e vari, altri mandati di comparizione fra i quali uno contro l'On. Balbo.

terzo, plastico rappresenta l'azione fascista di Trento e Bolzano. L'artista l'ha sinteticamente rievocata ~~raccontando~~ rappresentando un'aquila bicipite stroncata nel mezzo dalla scure fascista. Fra la documentazione sono notevoli i giornali che riproducono la preparazione del movimento fascista, l'azione decisiva ed i risultati. Vi sono manifesti di Starace nonché fotografie dei Comandanti l'azione e cioè On. Starace, Giunta, e De Stefani. Interessante il gruppo degli scolari di Bolzano redenta con le ~~autorità~~ Autorità fasciste. Importante l'ultimatum di Starace al Sindaco di Bolzano diramato il 2 Ottobre 1922. - La lettera di Giunta a Farinacci perchè questi compia subito l'occupazione di Trento con ~~almeno~~ almeno trecento fascisti.

A grandi caratteri si legge la seguente scritta: 'Con l'Azione dello Stato fascista, l'Italia è entrata finalmente a Bolzano - tre giorni di fascismo hanno cancellato quattro anni di viltà governativa.' Come ultimo documento si nota il telegramma di Mussolini, nel quale plaude all'azione fascista per l'affermazione dello Stato Italiano in alto Adige.

~~Ex~~ La sala dell'anno dell'insurrezione - 1922 - per tutta la sua ampiezza è attraversata, in alto, sotto il velario, da un enorme X raffigurante l'anno decimo. Questo plastico è completamente coperto di bandiere socialiste ed anarchiche, messe in penombra e le bandiere stesse, volendosi dimostrare che nell'anno '22 ha termine la vera efficienza dei partiti sovversivi - sono inchiodate sull'armatura da pugnali illuminati da riflettori.

=====

(Enrico Arrigotti)
(4 dicembre 1932-II)
Milano

Memorandum from Mussolini's cabinet head Beer concerning a change of schedule for the opening day, dated 18 October Central State Archives, Rome.

n. 2754-9/3-3-3



AV

2034

18 OTT. 1932

APPUNTO per l'Ill.mo Sig. Segretario Particolare
di S.E. il Capo del Governo

A parziale modifica di quanto fu reso noto nei riguardi delle cerimonie alle quali S.E. il Capo del Governo presenzierà nel giorno 27 corrente, si comunica che il programma orario delle dette cerimonie è stato stabilito come segue :

- Ore 8 - Inaugurazione della Ferrovia Roma-Civitacastellana-Viterbo
- Ore 13 - Inaugurazione della Cappella Votiva al Palazzo del Littorio
- Ore 13.30 Inaugurazione delle Esedre arboree a Piazza Venezia, dell'ampliamento di Via San Marco, della sistemazione del Teatro di Marcello, delle pendici Capitoline e del Lungotevere Pierleoni.
- Ore 15 - Inaugurazione della Mostra del Fascismo
- Ore 17 - Ricevimento delle Camere nella sede del Senato
- Ore 18.30 Inaugurazione della lapide in memoria dei Caduti Fascisti all'Estero, presso la Direzione Generale Italiani all'Estero

IL CAPO DI GABINETTO

Beer

Pre/a nota

Memorandum from Beer with a second schedule change, dated
23 October 1932. Central State Archives, Rome.



m. 2754.9
3.3.3

23 OTT. 1932 Anno X E.F.

APPUNTO PER L'ON/LE SEGRETERIA PARTICOLARE
DI S.E. IL CAPO DEL GOVERNO

4662
Registrate
Aut.

A parziale modifica di quanto fu comunicato circa le cerimonie alle quali presenzierà S.E. il Capo del Governo, nei prossimi giorni, si rende noto:

✓ a) che la inaugurazione della Mostra del Fascismo, che doveva aver luogo il giorno 27, alle ore 15, è rinviata al giorno 29 corrente, alle ore 11;

b) che la inaugurazione del Museo Coloniale Italiano e del Museo civico di Storia Naturale, è parimenti rinviata dal giorno 28 corrente, alle ore 8,45, al giorno 6 Novembre p.v., alla stessa ora;

c) che la cerimonia per lo scoprimento della Lapide ai Caduti Fascisti all'Estero, già fissata per le ore 18,30 del giorno 27, sarà anticipata alle ore 16,15 dello stesso giorno.

IL CAPO DI CABINETTO

MANIFESTAZIONI DEL GIORNO 27 OTTOBRE 1932-X

ORE 8	INAUGURAZIONE FERROVIA ROMA-CIVITA CASTELLANA-VITERBO
" 13	INAUGURAZIONE CAPPELLA VOTIVA PALAZZO DEL LITTORIO
" 13.30	INAUGURAZIONE ESEDRE ARBOREE E SISTEMAZIONE ADIACENZE CAPITOLINE
" 16.15	SCOPRIMENTO LAPIDE CADUTI FASCISTI ALL'ESTERO (Direz. Gen. Italiani all'Estero)
" 17	RICEVIMENTO DELLE CAMERE (Senato)
(dalle 18 alle 20)	VISITA MOSTRA FASCISMO
ORE 21	PRANZO A VON SCHUBERT (Excelsior)

Letter from Alfieri to Valente, dated 1 November 1932,
concerning his and other artists' nighting as
"Cavalieri del Regno" in "moral recompense" for their
contribution to the EFR.



PRIMO DECENNALE
MOSTRA DELLA RIVOLUZIONE FASCISTA

ROMA - 28 Ottobre 1932-XI - 21 Aprile 1933-XI

ROMA, 1° Novembre 1932=XI
Uffici: VIA NAZIONALE, 60

Caro Amico,

nel farLe tenere la liquidazione delle Sue com-
petenze, mi è particolarmente gradito di rinnovarLe l'espres-
sione della mia viva riconoscenza per la Sua efficace collabo-
razione artistica alla organizzazione della Mostra.

Confido che del lavoro e della fatica comune - che, anima-
ti sempre da grande passione e da alta idealità, ho voluto si
svolgessero in una atmosfera di cordialità e di amicizia - Le
rimanga un caro ricordo.

E, conformemente alla mia iniziale promessa, che al compen-
so finanziario sarebbe stato aggiunto un riconoscimento di ca-
rattere morale, La prego di farmi tenere un breve "curriculum
vitae", essendo mio desiderio di proporLa per una onorificenza
cavalleresca.

Mi abbia con cordialità

(Dino Alfieri)

Egregio Signor
Sig. Antonio VALENTE
Pensione Sistina

ROMA

Letter from Alfieri to Valente, dated 16 January 1933,
updating him on the public response to the EFR. Valente
Archives, Rome.



PRIMO DECENNALE
MOSTRA DELLA RIVOLUZIONE FASCISTA

ROMA - 28 Ottobre 1932-XI - 21 Aprile 1933-XI

ROMA, 16 genn. 1933/XI
Ufficio: VIA NAZIONALE, 64

5704

Caro Amico,

mi è gradito informarla che - a due mesi e mezzo dal giorno dell'inaugurazione - la Mostra è in piena efficienza.

Il numero quotidiano dei visitatori è sempre molto elevato; e molto lusinghieri continuano ad essere i giudizi da parte del pubblico italiano e straniero, fra cui sono numerose personalità dell'arte, della politica, della letteratura. Anche l'interessamento da parte della stampa è buono, ed i premi stabiliti dal Segretario del Partito contribuiranno certamente a tenere viva l'attenzione attorno alla Mostra.

Mi sto interessando presso S.E. Starace affinché i Segretari Fedrali siano sollecitati a fare efficace opera di propaganda facendosi essi stessi iniziatori di visite collettive da parte di gruppi e enti, sodalizi: ciò che fino ad oggi si è voluto evitare allo scopo di permettere il più normale afflusso del pubblico.

Egr. Sig. Antonio Valente
Pensione Sistina
R O M A

Transcript from an intercepted telephone conversation between Emilio Settimelli and the director of the Impero on the exhibition and Farinacci's attacks on the Novecento, with Mussolini's pencil marks, dated 4 December 1932. Centra State Archives, Rome.

9759

Roma, 4 Dicembre 1932. Anno XI.
Intercettata alle ore....10,5
Recapitata alle ore.....

Dal n. 864406 telefona il Comm. SETTIMELLI.
Dal n. 61634 (Impero) Telefona il Sig. COLONNA.

...

Set- Pronto Colonna?

Col- Dimmi Direttore.

Set- Mi era sfuggito un articolo di Farinacci sulla Mostra.

Col- Che dice?

Set- E' una cosa così balorda...

Col- L'ha messo sul Giornale?

Set- Sulla "Vita Italiana". E' tutto un attacco all'architettura futurista. E' il colmo!

Col- Non ha sempre avuto quella faccia tosta?

Set- Ha molta faccia tosta, ma questo qui non lo sapevo mica. Bello che ad un certo punto dice: "...

Col- Sarebbe interessante domandargli che pensa lui per Era Fascista.

Set- Finisce le sue esortazioni concludendo che la Mostra del Fascismo è il trionfo del 900...

Col- E' sempre lo stesso.

Set- Meriterebbe una scorticatura, ma io non posso far nulla se no dicono che io riapro vertenze e sono da capo. Che ne dici?

Col- Direi di sì, ma lo dico con paura.

Set- Perché si presta molto.

Col- E' proprio un idiota, ma che maniera è!

Set- Dov'è dice "Il Fascismo deve creare la sua forma di arte".

Col- Che ne sa lui?

Set- Questo è magnifico: " Diciamo senz'altro che il Fascismo deve creare la sua forma di arte e ci auguriamo, che l'Era Fascista anche nel campo artistico possa tramandare ai posteri..."

Col- Che cosa?

Set- Ho paura che tramandi la sua buscherataggine. Se seguita così... il dramaturgo.

- Col- E' Grave, è proprio un imbecille.
- Set- E' proprio Farinacci! Cosa faccio?
- Col- Lascialo perdere.
- Set- Sai che lavora contro di noi? E' furibondo contro "L'Impero".
- Col- Appunto per questo bisognerebbe dargli meno motivi che si può, non per noi, ma per gli altri che lo devono mettere a posto.
- Set- Ho paura che si tramanda ai posteri un fesso colossale che assume una importanza strepitosa. Basterebbe riprodurglielo. Io lo riprodurrei sull'Impero a firma: Roberto Farinacci.
- Col- Va bene.
- Set- Questa non sarebbe mica una cattiveria. Sarebbe bello mettere: C'era sfuggito, ma abbiamo alfin trovato questo articolo meraviglioso di Farinacci e lo pubblichiamo tale e quale dando soltanto quei rilievi tipografici... quel tramandare ai posteri farlo con tipografia futurista. Mettiamolo, io lo preparo.
- Col- Sì, mettiamolo.
- Set- Bisogna farlo con la preparazione futurista.
- Col- Con i punti salienti.
- Set- Poi quel P. M. Bardi " Scioglie tutta l'osanna del suo cuore!". Il cuore si fa con la variazione tipografica futurista: C in piccolo e poi tutto in grande.
- Col- Fai, fai, viene magnifico.

APPENDIX 4

Excerpt from an interview with Mimì Costa (Rome 16 December 1986). A life-long friend of Mario Sironi, Ms Costa describes Sironi's role in the EFR and those of Oppo, Alfieri, Starace, Freddi, and Mussolini, among others. The interview was given in Italian.

Question: che rapporti aveva Sironi con Mussolini?

Answer: Si sono conosciuti nel '15, '16, '17, probabilmente.

Q. Poi s'incontravano a casa di Margherita Sarfatti, no?

A. Sì, quando c'era ancora Cesare Sarfatti, l'avvocato (...) e Mussolini fu il primo a farlo lavorare per il suo giornale. Non appena vide i suoi disegni disse, "venga a far dei disegni per noi." E poi Sironi li fece per un bel po' di tempo. Poi si stancò perché questi disegni andavano fatti alla notte, perché erano l'ultima notizia. E Mussolini faceva anche degli schizzi per questi disegni,

Q. A sì? Mussolini stesso?

A. Sì, io ne ho un paio. In questo momento però non sono visibili, perché stiamo facendo un inventario, ma glielo descrivo. C'è una specie di scala, qui c'è un gradino, qui un'altro, ma fatto non come a gradoni ma come a rettangoli, con uno un pò più piccolo, uno un pò più piccolo, come una piramide, e sotto ognuno c'era scritto qualche cosa. Quella era un'idea di Mussolini. Non le so più dire che cosa ci fosse scritto ...

Q. A cosa doveva servire il disegno?

A. Era un disegno politico. Non era una caricatura. Mario non faceva caricature, faceva disegni politici seri. (...) Poi Mussolini venne a Roma, e ci fu la marcia su Roma, e allora Sironi rimase a Milano a lavorare al Popolo d'Italia. Ma non faceva più questi disegni perché lui non poteva perdere tutte le notti. Mussolini le perdeva spesso. Era molto esigente come giornalista. E allora i disegni politici li fece un'altro che si chiamava Severi, ma perché non si vedesse che era cambiato, lui faceva delle cose molto sironiane, e faceva una firma che sembrava Sironi. E invece Sironi continuò a fare la critica d'arte e poi collaborava alla Rivista Illustrata del Popolo d'Italia, perché quella era mensile. Però ogni tanto vedeva Mussolini. Infatti, chi fece fare l'affresco alla città universitaria (non quello brutto che c'è adesso che è stato tutto restaurato e che è un orrore e che fu tutto ritoccato non da Sironi da un allievo della scuola di restauro) fu proprio Mussolini. Spero che ora si possano riscoprire tutte le parti restaurate e che Mario non ha mai visto per fortuna. Lui non volle venire a Roma da Milano a ritoccarlo, perché diceva: "Io non mi sento di tornare sui cavalletti a ritoccarlo, facciamo come si fa per gli antichi, con delle zone bianche, e lascio quello che è rimasto. Io invece poi sono venuta una volta e l'ho visto e quasi mi son messa a piangere, tanto era orrendo, con tutto quel nero, orribile! Io l'ho detto a Piacentini, e lui ha detto, "ma io chiedo a Mario di venire a Roma ma non ha

voluto e ho chiamato questo allievo" Fu un grande dispiacere, quello. Non gliel'ho mai detto e quando venivamo a Roma ho sempre evitato che ci andasse. (...) Noi nel '39, quando é scoppiata la guerra, stavamo a Roma. Avevamo una casa alla Camilluccia proprio di faccia a Piacentini. Mi ricordo giravamo in bicicletta perché non c'era più benzina.

Q. Gli architetti della facciata della mostra, Libera e De Renzi, se li ricorda?

A. E' morto anche Libera. Sì, sì, ma sempre diretto da Sironi. Tutti portavano a far vedere a Sironi. Nessuno faceva di propria iniziativa, perché doveva essere una cosa perfetta. Guardi che era splendida! Era veuta splendida, come luci, come illuminazioni, bellissima. Certo che é costata una fatica enorme

Q. In alcuni schizzi di Sironi si trovano idee che si vede poi sono state riprese da altri.

A. Ma vede, le dico una cosa, quando é morto Sironi ... la figlia si é portata via da casa un mucchio di roba. Lei nell'eredità non c'era. L'erede universale sono io. (...). Qualche schizzo dovrei averne pure io.

Q. Lei ricorda che Terragni e Sironi si erano già incontrati varie volte a Milano prima di venire giù a Roma per parlare della Mostra.

A. Sì, sì. Lui veniva a casa nostra, perché stando a Como era facile. (...) Ma qualche schizzo dovrei averlo anch'io. Ma ora manca la persona che fa l'inventario. Mario buttava molta roba. Non é che tenesse tutto. Mario disegnava e buttava, buttava anche cose importanti, a volte. Per esempio, perché c'è tanta materia nei quadri di Sironi? Perché lui un quadro lo faceva e poi faceva tutt'altra roba sopra, poi aspettava qualche giorno, lo lasciava lì, poi se prima c'era un figura, faceva delle case (...) Per questo é così spesso la pittura di Sironi. Perché lui faceva un quadro sull'altro, poi buttava via la maggior parte. Lui disegnava dietro le lettere che gli scrivevano, sulle buste, le carte da lettere, le apriva tutte e ci disegnava. Andavamo a mangiare al ristorante, lui prendeva il menù, lo rivoltava, ci disegnava sopra, poi lo lasciava lì. Non era uno di quelli che conservava tutto gelosamente. Poi Mario era uno che non si metteva mai in mostra. E infatti la Sarfatti lo chamava la Violetta, perché lui era molto schivo, sempre.

Q. Cosa si ricorda della Sarfatti?

A. La figlia si chiamava Fiammetta, ed é sempre viva. A quei tempi era giovanissima. Mario l'ha conosciuta che era ancora

bambina. E infatti lei Sironi lo chiamava Siro. La Margherita l'ha molto aiutato con Mussolini. Ma poi in quel momento le devo dire una cosa, che la Sarfatti non era più tanto in buoni rapporti con Mussolini quando si inaugurò la Mostra della Rivoluzione. E infatti lei era salita sul palco dove doveva andare Mussolini e l'hanno fatta scendere.

Q. Quale palco?

A. Dentro, nella Sala dei Fasci avevano fatto un palco, una specie di soppalco, con una ringhiera davanti. E lei era già salita, e la polizia l'ha pregata di scendere perché insomma se ne parlava già troppo di questa cosa. Lei, molto molto a malincuore ... lo sanno in tanti.

Q. C'era anche fra la Margherita e Oppo un pò di competizione, no?

A. Oppo era una nullità. Molto più intelligente era la Margherita

Q. Ma Oppo poi era diventato un pò come il consigliere di Mussolini in materia d'arte, no?

A. Oppo non é che contasse mai molto. Oppo era un brav'uomo, ma non era un artista, non era un uomo di grande intelligenza. Più vicino a lui era stato Alfieri, era stato Bottai. E poi a quel periodo Mussolini non é che avesse tanto tempo. Non é vero che lui andava sempre a vedere come si faceva la mostra, é venuto così a vederla che non era fatta, ma lui poi la voleva veder finita. E io c'ero, ci stavo. Lui non volle più vederla perché voleva vederla finita. In fondo un cantiere non é bello da vedersi. Tutti i documenti, poi, sono stati messi alla fine, perché é anche pericoloso lasciare questi documenti lì. Sono stati messi proprio all'ultimi giorni, quando c'era molta polizia. Come quando mi chiesero: é vero che quando Sironi faceva la città universitaria Mussolini veniva tutti i giorni? Tutti i giorni! ma sarà venuto due volte! Raccontano tante storie. Sì, certo é venuto alla mostra perché poi era la prima che lui faceva veramente importante. Ma allora c'era molto Alfieri, c'era molto Bottai.

Q. Che parte ebbe Bottai nella mostra?

A. Bottai era molto vicino a Mussolini. E' venuto a vederla, certo. Ma, sa, venivano un pò tutti, come veniva Grandi. E' venuto anche lui a vederla. Interessava un po' a tutta quella gente. Ma venivano per vedere come faceva le cose, non che venissero per dire qualche cosa. E' stata una grande fatica però é stata una cosa bellissima. Una cosa che io non mi

dimenticherò mai, anche se io allora ero molto giovane, ma me la ricordo perfettamente.

Q. Ebbe un successo strepitoso.

A. Oh... ma guardi che valeva la pena. Sono venuti dall'estero. Valeva la pena perché era la prima volta che si vedeva una mostra fatta così. Perché sa, generalmente le esposizioni erano tanta roba messa in fila, allora si facevano così. E' stato dopo che con Sironi si è cominciato a fare le mostre, come anche la Triennale. E stata una cosa fuori dal comune, la prima Triennale.

Q. In un articolo, Sironi menziona delle mostre precedenti, in particolare l'esposizioni della Pressa a Colonia ...

A. Si.

Q. Parla anche di un'altra mostra della rivoluzione bolscevica a Mosca. Lei non saprebbe a che mostra si riferisce?

A. Non lo so, né lui l'ha mai vista, perché a Mosca non c'è mai stato.

Q. Ma forse si riferiva a qualche altra mostra, come quella del 1925 a Parigi con il padiglione di Melnikov.

A. Questo non lo so. Io non conoscevo Mario. C'erano trent'anni di differenza tra me e Mario. Io l'ho conosciuto nel '30. Può essere. Questo non glielo so dire, perché non abbiamo mai parlato di questo.

Q. Marinetti ebbe pure lui una parte nella mostra?

A. Sì, Mario era amico di Marinetti ma non condivideva le sue idee, perché per Mario, beh insomma come la musica, tutta Buhm Buhm, con le pentole e i piatti, tutte queste cose, lui non le condivideva. Ecco per esempio lui era andato in guerra volontario, ma non aveva mai firmato il manifesto futurista. Perché non era d'accordo.

Q. Sarfatti scrisse un bellissimo articolo sulla mostra. Aglae ne ha una copia, con la dedica a Sironi.

A. Sì, roba che Aglae ha portato via da casa mia ...

Q. Fra gli schizzi di Sironi per la mostra, ce ne sono tanti che sembrano molto diversi da quello che poi ha fatto.

A. Ma Mario era così. Lui prima di tutto scriveva moltissimo. Poi le buttava, magari. Qualcuna la teneva e qualcuna la buttava. Ma lui scriveva per avere le idee chiare in testa. Se non dipingeva stava scrivendo le sue idee. (...)

D. Negli anni successivi, Sironi parlava mai di questa Mostra?

R. No, era una cosa superata, poi ci son state le Triennali. Per lui é stata importantissima, ma poi dopo lui era già passato alla pittura murale. Poi ha fatto quell'enorme mosaico di 140 metri quadri, tutte cose murali.

D. Nei progetti con Muzio per i padiglioni della stampa a Colonia e Barcellona, Sironi si occupò anche dell'architettura?

R. Sì, sì, lui faceva anche architettura. Infatti se lei vede a Milano, ci sono i palazzi di Muzio che hanno dei portali di marmo decorati. Quelli glie li ha fatti Sironi. Anche l'esposizione di Monza del '30 era già una cosa fuori dal comune. Perché una volta, le ripeto, le esposizioni erano delle vetrine con dei vetri dove si mettevano delle carte, dei documenti e basta. Mentre l'idea di fare quelle grandi sculture di mattoni o di gesso, che poi si mettevano sul muro era stata un'idea di Sironi. Voleva decorare l'ambiente, ecco. Poi lui passò alla pittura murale. Fece delle cose molto importanti, purtroppo sono state cancellate. Quelle della prima Triennale, Pagano le fece cancellare. Noi eravamo a Parigi, dove Mario prese anche il Gran Prix e dove portò anche quel grande mosaico di 140 metri quadri. Ma la pittura che lui fece nel grande salone delle cerimonie é stata cancellata. C'era Sironi di fronte, poi accanto lui aveva messo quella di De Chirico, poi aveva messo quella di Campigli e quella di Funi. Erano in quattro. Ma mentre noi eravamo a Parigi, quando Mario fece il padiglione con Piacentini, con i pavimenti tutti in mosaico - per quello prese il Gran Prix alla Legione d'Onore - Pagano disse: "ma sai, non si può rifare la stessa cosa con la prossima Triennale, io direi di coprirli con una tela." E Mario credeva che fossero stati coperti con una tela. Invece l'aveva fatti imbiancare. Non era a fresco, era a tempera. Non erano freschi perché non c'era il tempo. L'affresco é una cosa molto lunga e poi De Chirico non sapeva fare l'affresco. Devo dire che lì dentro l'unico che aveva fatto degli affreschi oltre a Sironi era Corrado Cagli, e ne fece uno giù nel piano sotto e aiutò Carrà a farlo perché anche Carrà non sapeva fare la pittura murale. (...) Poi Piacentini aveva fatto fare una legge che per ogni fabbricato pubblico si desse uno per cento agli artisti.

Q. La famosa legge del 2 per cento

A. Sì, e in questo il fascismo aveva aiutato molto gli artisti. Ancora prima che morisse Alfonso Gatto, il poeta - sa che i poeti non vivono bene perché la poesia non rende - lui sempre mi diceva che quando c'era il fascismo con tutti i torti e i difetti che ha avuto, però io avevo uno stipendio mensile.

Q. Tornando a parlare della mostra, c'era anche un gruppo di futuristi che partecipò.

A. Sì, Sant'Elia c'era mi pare

Q. No, Sant'Elia era morto. C'erano Prampolini e Dottori.

A. Sì, Prampolini l'ho conosciuto. Prampolini è uno di quelli che ha vissuto di più ...

Q. Ma non sarà per caso che queste sale venivano disegnate un po' sul posto, cioè ognuno aveva fatto i suoi bozzetti, però tante decisioni sono state prese sul momento.

A. Sì, sì, ha ragione perfettamente, è così (...) perché poi lui non era uno che preparava la cosa. Per esempio guardi le dico, se lei guarda là, vede un grande bozzetto per un murale. Poi dopo questa cosa è stata fatta in tutt'altro modo. Lui faceva queste cose, le preparava, poi dopo quando si trovava davanti al muro faceva tutt'altra cosa. Mario era uno che sempre improvvisava. Per esempio Mario non ha mai fatto un disegno preparatorio, mai, come fanno in generale gli artisti. No, lui faceva al momento

Q. Con Alfieri si conoscevano bene?

A. Sì, veniva anche lui a casa nostra. Ora purtroppo, quando cadde il fascismo, tante cose sono state portate via. Io avevo una bellissima fotografia, anche due, di Mussolini con la dedica a Sironi. Ma tantissime cose sono state portate via.

Q. Portate via da chi?

A. Noi siamo scappati, però sono entrati ...

Q. durante l'occupazione?

A. Sì, subito dopo. Sì perché noi ... questa è una cosa che forse non dovrei dire, ma la prima a denunciarci è stata proprio la ex-moglie. E noi siamo stati salvati da due pittori che non so neanche se vivono. Uno si chiama Zocchi, che probabilmente è morto, e l'altro si chiama Pino Conti. Loro facevano parte dei partigiani. E loro sono venuti da noi con

questa lettera di denuncia dell'ex-moglie che diceva che vi devono ammazzare. Dunque ci hanno detto, "scappate subito." Beh, si sono comportati veramente da amici, anche se Pino Conti aveva aiutato molto Mario a fare la vetrata che c'è qui al ministero, ex-ministero delle Corporazioni. Zocchi invece era un pittore un pò mediocre ma che Mario nei momenti di bisogno aveva aiutato. Mario era un uomo di una generosità, d'una bontà incredibile. Quando c'era qualcuno che aveva bisogno, lui immediatamente diceva "porta via quei disegni," e a me, "aiutalo fai qualche cosa," e Zocchi noi lo avevamo aiutato. Per questo loro si son sentiti poi in dovere di venire ad avvertirci. E così noi siamo scappati. E' stato un momento molto brutto. (...) Mario per certe cose era un uomo molto strano. Con me era di una gelosia furente. Io non uscivo mai di casa sola, non stavo mai in casa sola. C'erano trent'anni di differenza, ma era una specie di malattia. Quando Mario lavorava nel suo studio, io stavo su un tavolo in disparte che leggevo oppure scrivevo qualche cosa oppure lavoravo a maglia. Mi ha adorato. Io ho un disegno con dedica di lui, che dice "a Mimì se vuole l'anima mia." Questa é la mia gloria, che anche dopo venticinque anni, me ne vanto. Io gli sono stata veramente molto vicina. Io avevo diciassette anni quando l'ho conosciuto. Io poi ero figlia unica, era morto mio padre ed era morta mia madre. Avevo solo mia nonna. Allora per me Mario é stato tutto: padre, fratello, sorella, madre, amante, amico, marito, tutto. Purtroppo non sono riuscita a sposarlo perché non c'era il divorzio, anche se abbiamo fatto una specie di matrimonio in Svizzera, legalmente, ma insomma c'era sempre quell'altra (...).

Q. Tornado a parlare della mostra, ebbe una lunga storia. Si progettò inizialmente di farla a Milano nel '29. Poi invece é stata trasferita a Roma nel '32. A che punto nella storia della mostra é entrato Sironi.

A. E entrato quando hanno deciso di farla a Roma. Perché Sironi era rimasto molto legato ad Arnaldo Mussolini. Io ho conosciuto Sironi tramite Arnaldo, una persona molto onesta. Allora al "Popolo d'Italia" era una specie di famiglia, e allora lui passava il Natale e il Capodanno con tutti questi giornalisti. in gran parte erano scapoli, e lui viveva li. (...) Margherita Sarfatti invece era un pò come tutte le donne, quando arrivano a un certo punto e sono intelligenti si montano un pò la testa, come tutte le donne. Ma era una donna molto intelligente.

Q. Tra le carte di Del Debbio, ho trovato un progetto per la mostra ...

A. A si, ma senti.

Q. Ma poi la mostra é stata fatta in tutt'altro modo.

A. Ma vede, Sironi, non era facile collaborare con lui, perché lui cambiava tutto. Per esempio, nel '42 l'architetto Vietti, che veniva sempre con Terragni a casa, e che rimane ancora oggi, anche se ha ottant'anni, un carissimo amico. E anche quello ha fatto parecchio, e lui diceva che lavorare con Sironi non era facile, perché lui improvvisamente cambiava tutto (...)

Q. Che pensava Sironi di Le Corbusier?

A. Ma vede, Le Corbusier fece quell'unità di abitazione con quelle piccole stanze squallide, scarne. Ecco, Mario era contrario a questo. Non é che lui volesse qualcosa di barocco, tutt'altro, ma però neanche così scarno.

Q. Chi ammirava tra gli architetti? ... Piacentini?

A. Non del tutto (laughter). Ammirava Terragni per primo, poi Muzio e Gigi Vietti, che ha lavorato sulla costa smeralda. Adesso é rovinato. Quando quattoridici anni fa io comprai la casa lì, aveva fatto veramente una cosa deliziosa. Adesso, cosa vuole, in questi posti ci fanno troppe costruzioni. Poi lì ci ha lavorato pure Busiri Vici e anche due o tre stranieri. Ma la cosa più bella é di Vietti, il "Pitirizza," che é un albergo stranissimo, tutto fatto in mattoni, dove l'Aga Khan invitava e ospitava tutti i reali, ed era un posto delizioso, fatto con niente. Ecco, quella é una cossa scarna, fatta con niente, però non una cosa gelida come Le Corbusier.

Q. Vietti poi insieme a Terragni e Sironi fece il progetto per il palazzo Littorio.

A. Sì, venivano a lavorare a casa da noi. Per questo sono rimasta molto amica di Vietti.

Q. Ci sonno degli schizzi di architettura di Sironi che sembrerebbero quasi fatti da Terragni.

A. Mario ammirava molto Terragni, anche se Terragni era molto più giovane. Poi Terragni morì dopo. Lui andò in Russia e poi morì in un modo proprio strano, poveraccio. Tornò molto malato dalla Russia.

Q. E come é morto?

A. Non lo so se vuole che si sappia. Cadde dalle scale, ma cadde per un malore, perché era già molto malandato. Guardi che quando tornò dalla Russia era uno spettro. Ed era un uomo che Mario apprezzava moltissimo, anche se era molto più giovane di lui, ma lo apprezzava molto. Era veramente un uomo di genio,

Terragni. Come un'altro che non c'entrava niente con la Mostra della Rivoluzione ma che é stato grande amico, che era Boccioni, che forse é stato il piú grande amico di Sironi. E poi morì cadendo da cavallo. Anche lui andò volontario. C'era Sant'Elia, Sironi, Russolo, Marinetti, Balla, tutto il gruppo.

Q. Ritorinando a parlare della mostra, Alfieri che parte ebbe nel progetto?

A. Alfieri voleva che si mettessero documenti dappertutto, perché lui era rimasto alle mostre fate così. Ma erano un po' tutti così, non solo Alfieri, anche Bottai, pensavano che le mostre fossero quelle ... Poi si entusiasmarono, quando era finita, ma si entusiasmarono dopo.

Q. Ma mentre la stavano facendo ...

A. Beh, un pò di ostacoli ci furono. Io mi ricordo che dicevano, "ma qui, allora, ma qui c'è troppa arte, poca politica." Loro erano dei politici, non erano degli uomini d'arte, affatto.

Q. E Mussolini?

A. A no, Mussolini era un'altra cosa. Le dico, fu il primo che capì i disegni di Sironi, quando nessuno li voleva. E Sironi andò, non con i disegni politici, ma andò coi i disegni che aveva fatto a Milano e Mussolini disse: "Bellissimi questi disegni," che erano poi disegni di paesaggi. Fu il primo a capirli. Anche Umberto Notari lo aiutò, ma fu soprattutto Mussolini. Mussolini era molto portato verso tutto quello che era artistico. Strano perché lui aveva una mentalità di politico, ma lui capiva molto queste cose.

Q. Ma può essere che la facciata fosse un pò un'idea di Mussolini?

A. Di Sironi, soprattutto. Vede che assomigliava un pò alla sala dei Fasci, che anche lì erano fasci, no?

Q. Sironi conosceva Libera?

A. Sì, benissimo. Vede tutti, siccome il piú anziano era Sironi, tutti chiedevano un pò a lui. Aveva esperienza e non era per niente un uomo che si desse dell'importanza. Io non ho mai sentito Sironi criticare un altro pittore, mai. E quando io lo facevo e dicevo insomma che certe cose di Oppo, beh, insomma, Mario mi diceva "non dare mai giudizi, perché in tutti qualche cosa c'è." Lui non ho mai sentito dire "Questo non vale niente," mai. Mario era un uomo di una generosità (...) Erano piú i quadri che regalava di quelli che vendeva. Noi facevamo

quadri da fame, sa. E' adesso che Sironi é andato tanto su. Anche perché vede, io ho la casa piena, io non vendo. Vendo solo il minimo. Io potrei fare una vita molto migliore. per questo mi fa rabbia Aglae che ha svenduto tutto. (...) Suo padre l'ha mantenuta fino all'ultimo, anche quando non avevamo soldi (...) Mario regalava quadri. Se lei per esempio fosse venuto e avesse ammirato un quadro, e avesse insistito molto: "come mi piace, peccato che non ho il mezzo per comprarlo," Mario diceva sempre, "Me lo pagherà quando può, se lo porti via." Perché Mario diceva: "Io preferisco uno che ami i miei quadri, che uno che li compri." Mario si arrabbiava enormemente quando veniva qualcuno e diceva "Senta, io voglio spendere tre milioni, che cosa mi dà." Mario si arrabbiava, e diceva "Queste non sono patate." (...) Mario non sapeva vendere la sua roba.

Q. E per la Mostra della Rivoluzione é stato pagato?

A. No (laughter) perché quella era una cosa particolare. Sono stati pagati molti altri, ma, devo dire, mai molto. Nessuno chiese molto.

Q. Per esempio Valente, che lavorava con Libera sul Sacrario, aveva uno stipendio mensile.

A. Valente non me lo ricordo, mentre Libera, si. Ma erano i minori che chiedevano i soldi. Era un'altra mentalità, altra gente. Del resto era anche logico, quelli erano più positivi di Sironi. Sironi sarebbe morto di fame a lasciar fare lui.

Q. Funi pure fece due sale per la mostra.

A. Mi pare di si. Funi era un uomo stranissimo, ma neanche lui era uno che si sapesse far pagare. Era molto riservato. E fu Sironi, però, che chiamò tutte queste persone, come fece per la Triennale di Milano.

Q. E quindi Oppo, che vien presentato come il direttore artistico, ebbe più un ruolo amministrativo ...

A. Lui era un politico, logicamente, del resto come Alfieri. Se lei va a vedere i lavoro di Oppo Beh, insomma, Balla é stato un grande pittore, Oppo no. Però seguiva. Per lui allora era meglio Pratelli, seguiva meglio Pratelli. Mentre per esempio Freddi era la parte documenti.

Q. Poi c'era anche la collaborazione con l'Istituto Luce. Questa l'ha curata Freddi?

A. Si, anzi era proprio il suo ramo. Infatti, caduto il fascismo, Freddi si era messo a fare il cinema, perché era bravissimo in questo. Freddi era una persona molto a posto,

molto simpatica. Poi ha sposato la figlia di Chaliapin (?). Ma Freddi é sempre stato molto amante dell'arte, e poi era molto attaccato a Pratelli. Infatti cominciò lì la loro collaborazione. Ma Pratelli seguiva Sironi, anche perché, vede, Pratelli era stato Presidente degli artisti d'Italia, in un primo tempo. E lui seguiva molto Sironi.

Q. E Starace, ebbe qualche parte nella mostra?

A. Ma Starace non era uomo d'arte e non ebbero mai amicizia. Sarà venuto a vederla, ma che abbia fatto qualche cosa, no. Forse gli unici sono stati Bottai e Alfieri. Bottai era quello che capiva più l'arte (...).

Q. La guida parla di molte difficoltà nell'allestimento del Salone d'Onore ...

A. Eh, sono state molte le difficoltà. Le dico, stavamo lì giorno e notte. Mario stava col cappotto, col cappello in testa, perché faceva un freddo, poi, tra l'altro! In Ottobre si gelava. Poi in un palazzo disabitato, così grande, con delle pareti gelate, che era brutto, poi, fra l'altro, con tutto il rispetto dovuto al padre di Piacentini. (...) Piacentini era ateo, mentre quando morì lasciò tutto ai preti e alle suore. Infatti ne hanno fatto un pò un convento della sua casa. Ma a Mario non é che piacesse molto quello che faceva. Gli era amico perché lui Mario l'aveva instradato molto, perché voleva la decorazione, voleva dare le pareti ai pittori. Mario era contro il quadro da cavalletto, non gli piaceva. Lui era per le cose grandiose.

Q. E a Mussolini la mostra piacque?

A. A Mussolini piacque subito molto, tutti i bozzetti, i progetti, lo entusiasmarono. Però tutto fu creato da Sironi, che tutti seguirono molto bene. All'inizio un pò di lotta ci fu. Ma quando videro come veniva, tutti lo seguirono. Ma per forza di cose. Una mostra così non s'era mai vista in Italia, fatta con questo criterio. Mussolini era contentissimo, si entusias mò subito. Ma lui amava queste cose. Infatti debbo dire che quando Sironi ebbe con Farinacci quegli scontri, perché Farinacci era invece per il quadretto, e ci furono tutti quegli articoli, "Basta!" eccetera. Farinacci era proprio per il quadretto della mamma col bambini in braccio. Ecco, Mussolini dette sempre piena ragione a Sironi contro Farinacci. Farinacci non era un uomo di grande valore. (...) Mario invece per il fascismo era un "puro." Lei pensi che Mario non é mai stato accademico, e hanno fatto accademico Muzio, che non aveva la tessera del partito. Neanche Mario ce l'aveva. Non é vero che tutti dovevano avere la tessera del partito. E Muzio un giorno gli chiese di fargli avere la tessera, e Mario gliela fece

avere. E così poi diventò accademico d'Italia. (...) Mario era un "puro" anche in politica, ci ha creduto fino alla fine, fino alla guerra, lui ci ha creduto veramente, mentre gli altri erano tutti molto opportunisti, purtoppo. (...) Anche Terragni era uno un pò isolato, non si faceva avanti, molto serio, però, e di grande ingegno.

Q. E una collaborazione molto interessante.

A. Molto. Mario ha voluto bene a Terragni. E poi é stato un dispiacere quando é morto. E poi legavano; a Terragni piaceva quello che faceva Sironi e a Sironi piaceva quello che faceva Terragni. Riuscivano a conoscersi, a capirsi, ecco.

SELECTED BIBLIOGRAPHY

Note: writings with no exact day or month of publication are placed at the end of the month or year. Unsigned newspaper articles are listed as by "staff."

staff, "Una mostra del fascismo," in Il Popolo d'Italia (24/3/1928) p. 3.

staff, "La Mostra del Fascismo" in Gioventù Fascista (23-30/3/1932) p. 8.

Bardi, Pier Maria, "Alcune buone notizie ..." in Critica Fascista (15/4/1932) p. 158.

staff, "Per la Mostra del Fascismo nel decennale della rivoluzione: ai camerati di tutta Italia" in Il Popolo d'Italia (27/4/1932) p.3.

staff, "Adunata del Direttorio a Palazzo Littorio" in Il Popolo d'Italia (3/5/1932) p. 1.

Melchiori, Alessandro, "Una realtà: la Mostra del Fascismo" in Il Popolo d'Italia (21/5/1932) p. 5.

staff, "La Mostra del Fascismo: i lavori delle sezioni" in Il Popolo d'Italia (22/5/1932) p.3.

staff, "La Mostra del Fascismo: continua l'affluenza dei cimeli," in Il Popolo d'Italia (29/5/1932) p. 2.

staff, "Il Duce impartisce le direttive per la Mostra della Rivoluzione Fascista," in Il Popolo d'Italia (10/6/1932) p.1.

Mussolini, Benito, "Dottrina fascista," in Il Popolo d'Italia (11/6/1932), p. 1.

staff, "La Mostra del Fascismo: fervono i preparativi" in Il Popolo d'Italia (25/6/1932) p. 4.

Melchiori, Alessandro, "La Mostra della Rivoluzione Fascista: quando si chiedeva per ... Decreto Reale!" in Il Popolo d'Italia (26/6/1932) p.3.

staff, "Il Duce consegna all'on. Alfieri importanti documenti autobiografici per la Mostra della Rivoluzione" in Il Popolo d'Italia (26/7/1932) p.3.

staff, "Il segretario del Partito visita gli uffici della Mostra della Rivoluzione," in Il Popolo d'Italia (8/7/1932) p.3.

Bardi, "La Mostra della Rivoluzione Fascista," in Gioventù Fascista (10/7/1932) p.11.

staff, "La dottrina politica e sociale del fascismo in uno scritto del Duce" in Il Popolo d'Italia (4/8/1932) p. 1.

staff, "Il Duce visita i lavori della Mostra della Rivoluzione Fascista," in Il Popolo d'Italia (9/9/1932) p. 1.

staff, "Alla Mostra della Rivoluzione Fascista: una visita di Starace" in Il Popolo d'Italia (9/9/1932) p. 3.

Alfieri, Dino, "I giovani e la Mostra della Rivoluzione Fascista," in Gioventù Fascista (20/9/1932) p. 5.

Maino, Gigi, "Il 1920 alla Mostra della Rivoluzione Fascista" in Il Popolo d'Italia (29/9/1932) p. 3.

Bardi, "Arte, cartelloni," in L'Ambrosiano (6/10/1932) p.3.

staff, "La mostra della rivoluzione fascista visitata dal segretario del partito" in Il Popolo d'Italia (6/10/1932) p.1.

staff, "Fascists' 10th Year Hailed by Marconi" in The New York Times (16/10/1932) p. 1.

Anonymous (Alfieri?), "La Mostra della Rivoluzione: vivissima attesa" in Il Popolo d'Italia (22/10/1932) p. 1.

Marinetti, Filippo Tommaso, "Commemorazione in avanti," in L'Impero (23/10/1932) p. 1.

Piacentini, Marcello, "Il Palazzo delle Esposizioni: risposta a Frateili" in La Tribuna (23/10/1932) p. 3.

Cortesi, Arnaldo, "Ten Years of Fascism: Italy Remodelled," in The New York Times Sunday Magazine (23/10/1932) pp. 6-14.

D'Andrea, Ugo, "Venti anni di storia italiana," in Il Giornale d'Italia (23/10/1932) pp. 1-2.

Marinetti, "Il trionfo di Sant'Elia," in Futurismo (23/10/1932) p. 1.

Alfieri and Freddi eds., Guida della Mostra della Rivoluzione Fascista (Florence 1932).

Marinetti, "La mostra delle Rivoluzione Fascista segna il trionfo dell'arte futurista," in La Gazzetta del Popolo (29/10/1932) p. 3.

staff, "Mussolini ha inaugurato stamane la Mostra della Rivoluzione," in Il Piccolo (29-30/10/1932) p.1.

Camagna, Carlo, "Come é nata la mostra," in Il Messaggero (30/10/1932).

Tridente, Carlo, "Sintesi di vita, arte, e storia," in Il Giornale d'Italia (30/10/1932).

staff, "Mussolini opens Fascist Exhibition," in The New York Times (30/10/1932) p.1.

Oppo, Cipriano Efigio, "Atto di Vita," in La tribuna (30/10/1932) p.1.

staff, "L'austera e vibrante cerimonia," in La Tribuna (30/10/1932) p. 1.

Bardi, "Architettura del tempo fascista," in Il Lavoro Fascista (30/10/1932) p. 2.

Marinetti, "Stile Rivoluzionario," in La Gazzetta del Popolo (30/10/1932).

Bardi, "Com'è la mostra della Rivoluzione," in L'Ambrosiano (31/10/1932).

staff, "An Exhibition of the Revolution," in The London Times (31/10/1932) p. 1.

Settimelli, Emilio, "La Mostra della Rivoluzione," in L'Impero (1/11/1932).

staff, "The Fascist Decennary in Rome: a highly modern exhibition," in The Illustrated London News (12/11/1932) p. 751.

"D." (Dinale), "Il fante che canta," in Il Popolo d'Italia (15/11/1932) p. 3.

D'Andrea, "Documenti del Fascismo," in Nuova Antologia (16/11/1932) pp. 270-275.

Farinacci, Roberto, "La Mostra del Fascismo e l'esaltazione novecentista" in Il Regime Fascista (16/11/1932) p. 1, reprinted in La Vita Italiana (11/1932) p. 503.

Bardi, "Farinacci e l'arte d'oggi," in L'Ambrosiano (19/11/1932) p. 3.

Neppi, Alberto, "L'opera dei nostri artisti alla Mostra della Rivoluzione," in Il Lavoro Fascista (29/11/1932).

Sarfatti, Margherita, "La mostra della Rivoluzione," in Rivista illustrata del Popolo d'Italia (11/1932) pp. 39-53.

Persico, Edoardo (Leader), "La Mostra della Rivoluzione Fascista," in La Casa Bella (11/1932), reprinted in Persico, E., Tutte le opere (1923 - 1935), edited by Giulia Veronesi (Milan 196) pp. 343-344.

Forges D'Avanzati, Roberto, "La mostra della rivoluzione," in La Santa Milizia (10/12/1932), p. 2.

Sapori, Francesco, "Epoepa" in Il Popolo d'Italia (16/12/1932) p. 3.

Sironi, Mario, "L'Architettura della rivoluzione" in Il Popolo d'Italia (18/11/1932) p.3.

Sironi, "L'Arte della rivoluzione fascista" in Il Popolo d'Italia (19/11/1932) p. 8.

Freddi, "La Mostra della Rivoluzione: l'espressione architettonica della facciata" in Il Popolo d'Italia (22/12/1932) p.3.

Di Marzio, Cornelio, "La Mostra del Fascismo," in Bibliografia fascista (1932)

Bardi, "Esposizioni," in Bibliografia fascista (1932) p. 701.

Giustizia e Libertà, Contro il Decennale (Paris 1932).

Cervesato, Arnaldo, Italia Fascista (Rome, no date).

staff, "Una monografia della Mostra della Rivoluzione stampata in varie lingue" in Il Popolo d'Italia (3/1/1933) p. 1.

staff, "Oltre 400.000 visitatori alla Mostra della Rivoluzione Fascista," in Il Popolo d'Italia (17/1/1933) p.1.

staff, "Il nuovo ambasciatore di Francia visita la Mostra della Rivoluzione Fascista" in Il Popolo d'Italia (24/1/1933) p.1.

staff, "The Show of the Fascist Revolution," in Travel in Italy (1/1933) pp. 2-3.

Sarfatti, Margherita, "Architettura, arte e simbolo alla Mostra del Fascismo," in Architettura (1/1933) pp. 1-22.

Freddi, Luigi, "La guerra italiana" in Il Popolo d'Italia (17/2/1933) p. 3.

Bardi, "Ma Mostra: temperatura della rivoluzione fascista," in L'Ambrosiano (24/2/1933) p. 3.

Freddi, Luigi, "I cimeli della guerra italiana," in Popolo d'Italia (26/2/1933) p. 5.

Testa, Beatrice, "L'arte alla Mostra della Rivoluzione Fascista," in Il Roma (26/2/1933) p.2.

Fillia, "La Mostra: valori artistici e risultati tecnici," in Edilizia moderna (2/1933) p.1.

Biancale, Michele, "L'arte dei giovani alla Mostra della Rivoluzione Fascista," in Il Popolo di Roma (4/3/1933) p. 3.

Aponte, Salvatore, "Il volto e il cuore della folla alla Mostra della Rivoluzione Fascista," in Corriere della Sera (11/3/1933).

Aponte, "Seicentomila in soli quattro giorni," in Corriere della Sera (11/3/1933) p.3.

Negri, Ada, "Madri di martiri," in Corriere della Sera (11/3/1933), p. 3.

Scarpa, Piero, "Arte nuova alla mostra della rivoluzione," in Il Messaggero (12/3/1933) p. 3.

Dinale, Ottavio, "Il Sacrario dei Martiri," in La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia (3/1933) (no page).

Maccari, Mino, "Il carattere popolare della Mostra della Rivoluzione," in L'illustrazione Italiana (2/4/1933) pp. 498-99.

Pellizzi, Camillo, "La Mostra della Rivoluzione," in Corriere della Sera (25/4/1933).

Usellini, Guglielmo, "La Mostra," in Emporium (4/1933).

Pacini, Renato, "Il valore educativo e patriottico della mostra," in Emporium (4/1933).

Papini, Roberto, "Arte della rivoluzione," in Emporium (4/1933).

Conradi, Hans, "Architktenschaft Und Modernes Bauen Italiens Im Spiegelbild Deutscher Verhaltnisse," in Der Baumeister (4/1933) pp. 47-9.

Pratelli, Esodo, "Il nostro campo," in Il Popolo di Pavia (1/5/1933).

Di Marzio, "Squadrisimo e Sacrificio," in Il Popolo di Pavia (2/5/1933) p.1.

Usellini, "La Mostra della Rivoluzione," in Il Popolo di Pavia (3/5/1933, 10/5/1933, 12/5/1933).

Farinata (Dinale?), "La Mostra: gli stranieri" in Il Popolo d'Italia (12/5/1933) p.2.

Ogetti, Ugo, "La Quinta Triennale di Milano," in Corriere della Sera (26/5/1933).

Testa, "L'elemento Plastico alla Mostra della Rivoluzione Fascista," in Il Roma (26/5/1933) p. 2.

Dinale, "La Mostra della Rivoluzione," in La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia (5/1933) (no page).

Alfieri and Freddi, eds. Mostra della Rivoluzione Fascista (Bergamo 1933), published in Italian, English, French, German, and Spanish.

Sarfatti, "Lettre d'Italie: L'Exposition du Fascisme a Rome," in Formes n. 31 (1933) p. 335-6.

Verkruysen, H.C., "De Mostra Della Rivoluzione Fascista Te Rome," in Bouwkundig Weekblad Architectura (10/6/1933) pp. 189-192.

Anonimous, "Arte per lo Stato e per il Popolo, " in Arti Plastiche (16/4/1933, 16/7/1933, 1/9/1933).

Quilici, Nello, "Intervista con A. Funi," in Il Corriere Padano (3/6/1933) p. 1.

Neppi, "Architettura e allestimento decorativo alla Mostra della Rivoluzione Fascista," in La Stirpe (6/1933)) pp. 23-26.

staff, "Italy," in The Architectural Forum (6/1933) pp. 492-4.

Cervesato, Arnaldo, "L'architettura alla Mostra della Rivoluzione," in Il Roma (2/7/1933) p.1.

Dinale, "Visioni d'arte," in La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia (7/1933) (no page).

Prezzolini, Giuseppe, "Uno che torna," in Il Lavoro Fascista (21/8/1933), reprinted in Prezzolini, Prezzolini sul Fascismo (Milan 1976) p. 112.

Dinale, "La Mostra della Rivoluzione: Milano," in La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia (8/1933) (no page).

Anonymous, "Una grande opera di fede," in L'Illustrazione Italiana (29/10/1933) p. 640.

Sabatou, J.P. "L'Architecture Interieure en Italie," in Architecture d'aujourd'hui (10-11/1933) pp. 17-19.

Testa, "Perpetuità della Mostra della Rivoluzione Fascista," in Il Roma (29/10/1933) p. 3.

Lischi, Dario, "A 15 anni dalla Vittoria," in Il Roma (5/11/1933).

Caterini, Clara, Lirismo e Storia alla Mostra della Rivoluzione Fascista (Naples 1933).

Munro, Ion S., Through Fascism to World Power (London 1933).

Anonymous, "Nell'Anno MCMXXXII ...," in Almanacco degli Artisti (1933) p. 48.

Freddi, "La Mostra della Rivoluzione," in Almanacco Fascista (1933).

Bottai, Giuseppe, "Roma nella Mostra della Rivoluzione Fascista," in Roma (1/1934) pp. 3-8.

Anonymous, "Dopo l'assalto del Parlamento alla nuova architettura. Dialogo fra un Senatore e un Giovane Fascista con interferenze di altri personaggi," in Il Rubicone (5/1934) p. 37-9.

G.d.A. (Gino d'Angelo?), "Commiato della Mostra della Rivoluzione," in Il Gazzettino (28/10/1934), pp. 2-3.

Andalò, Guelfo, Sono venuto a vivere la rivoluzione fascista (Milan 1934).

Barone, Francesco, Tappe d'Ottobre (Roma 1934).

Dinale, La rivoluzione che vince (Rome 1934) with illustrations by Sironi.

Gargano, Francesco, ed. Italiani e stranieri alla Mostra della Rivoluzione Fascista (Bergamo 1935), with essays by Oppo and Starace, and a complete list of personalities standing guard.

Accademia d'Italia, Convegno Volta (Rome 1936), with comments by Maurice Denis, Oppo, Marinetti, and Virgil Bierbauer.

Atti del 3° Congresso degli Istituti Fascisti di cultura (Milan 1937), with comments by Antonio Monti, Leo Pollini, and Dino Alfieri.

Marinetti, "L'italianità dell'arte moderna," in Il Giornale d'Italia (24/11/1938)

Pagano, Giuseppe, "Parliamo un pò di esposizioni," in Costruzioni-Casabella (3-4/1941), reprinted in Architettura e città durante il fascismo (Bari 1976) pp. 146-152.

Zangrandi, Ruggero, La lunga marcia attraverso il fascismo (Milan 1962) p. 370 et passim.

Crispolti, Enrico, Il mito della macchina e altri temi del futurismo (Trapani 1969) p. 600 et passim.

AAVV, L'architettura di Roma capitale (Rome 1971) pp. 431-7.

von Falkenhausen, Suzanne, Der Zweite Futurismus und die Kunstpolitik des Faschismus in Italien von 1922 - 1943 (Frankfurt/Main 1979).

Lista, Giovanni, Futurismo e fotografia (Milan 1979) pp. 269-70 et passim.

Armellini, Guido, L'immagine del fascismo nelle arti figurative (Milan 1980) pp. 86-93.

Ciucci, Giorgio, "L'autorappresentazione del fascismo: la mostra del decennale della marcia su Roma," in Rassegna (Allestimenti/Exhibit Design) (6/1982) pp. 48-55.

Ciucci, "Il dibattito sull'architettura e la città fasciste," in Storia dell'arte italiana, VII: Il Novecento (Turin 1982) pp. 343-344.

Fagone, Vittorio, "Arte, politica e propaganda," in Gli Anni Trenta (Milan 1983), pp. 43-52.

Crispolti, "Organizzazione del consenso e nuovo pubblico di massa," in Il ritratto dell'italiano, Alberto Folini, ed. (Venice 1983), pp. 83-89.

ILLUSTRATIONS

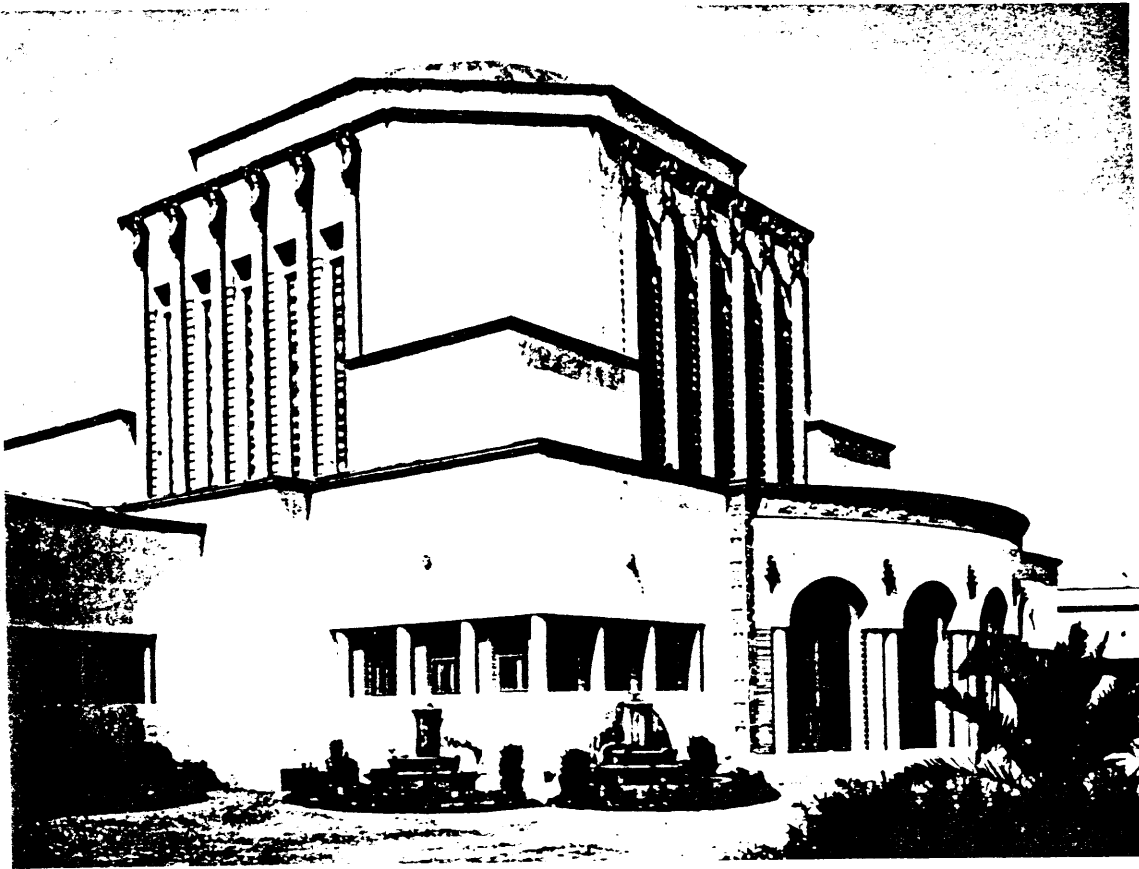


Fig. 1. Giuseppe Pagano, Chemistry Pavilion, Turin 1928.

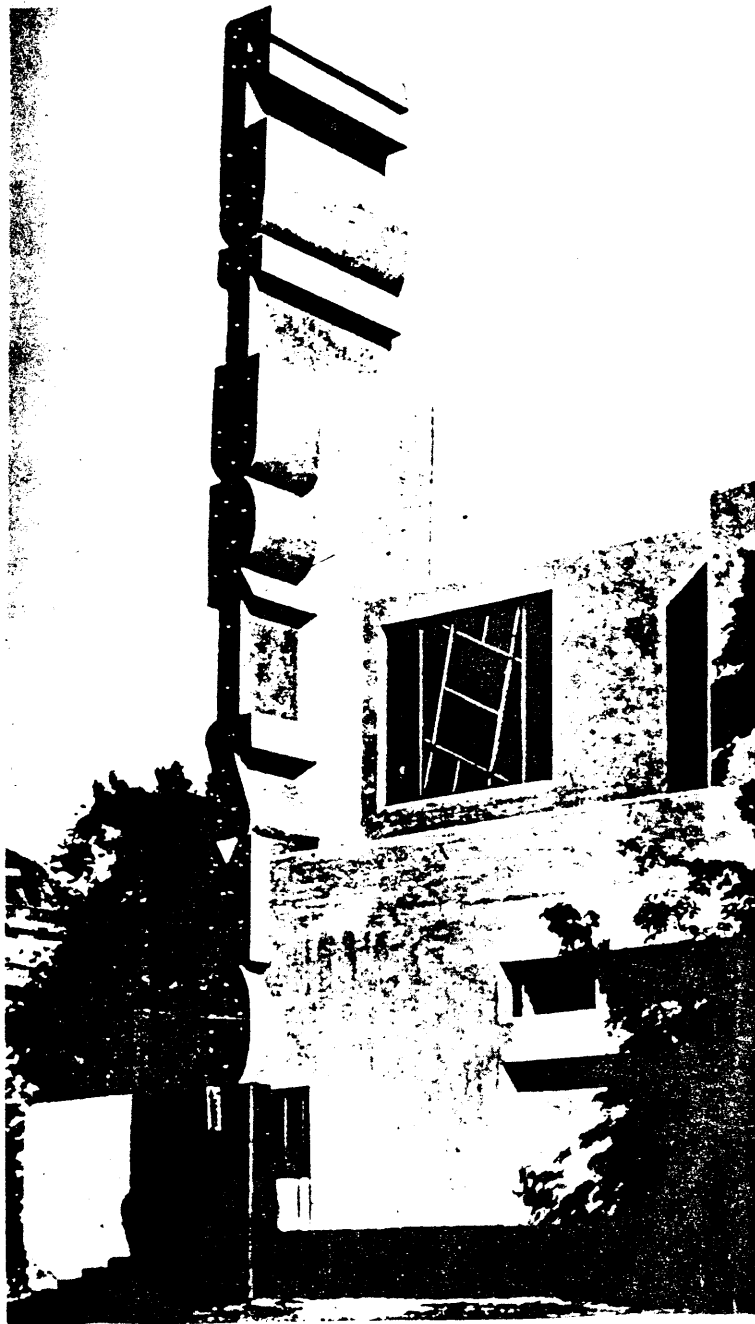


Fig. 2. Enrico Prampolini, Futurist Pavilion, Turin 1928.



Fig. 3. Albeto Sartoris, Pavilion for the Comunità Artigiane, Turin 1928.

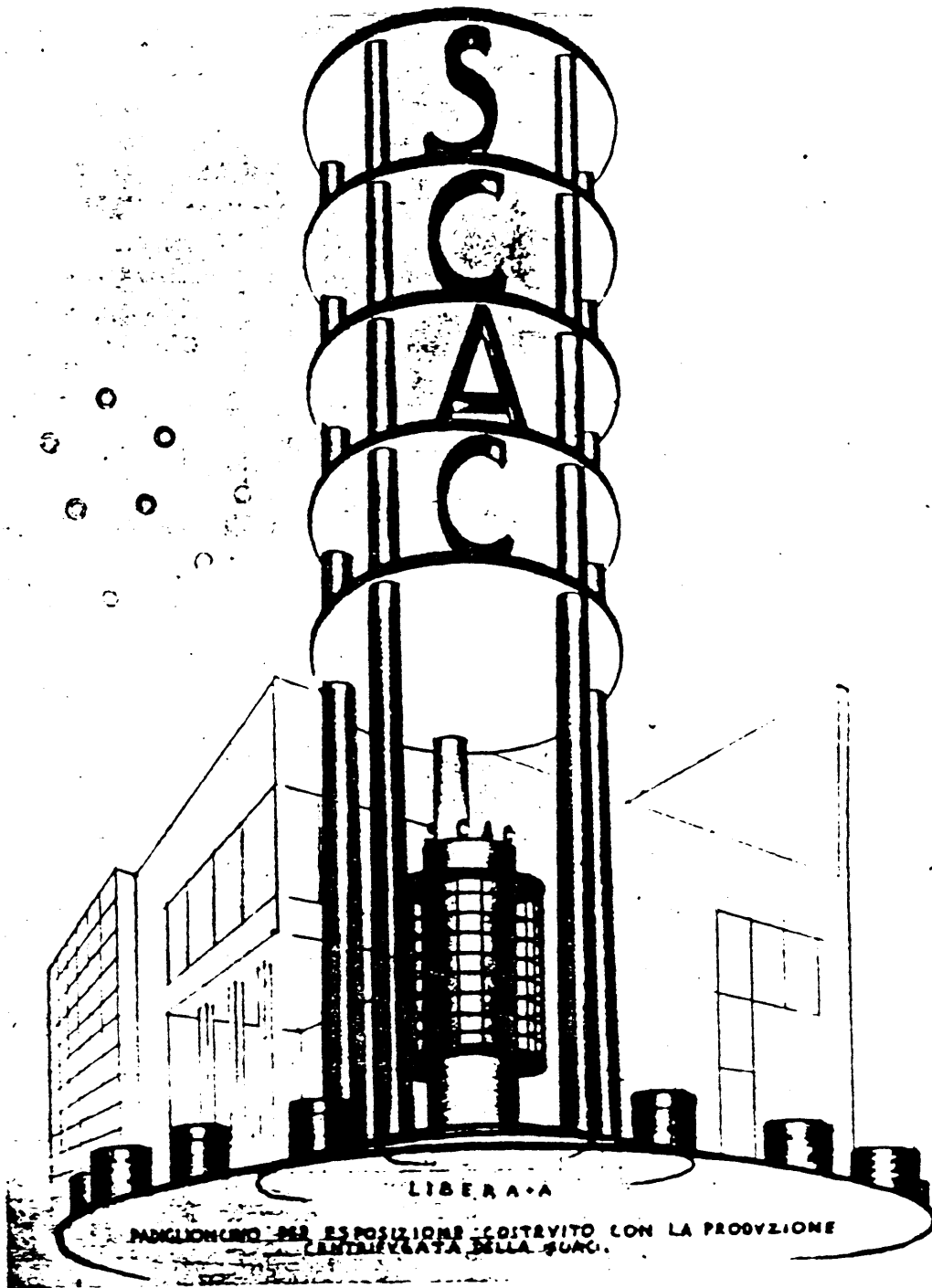


Fig. 4. Adalberto Libera, SCAC pavilion, Milan 1928.

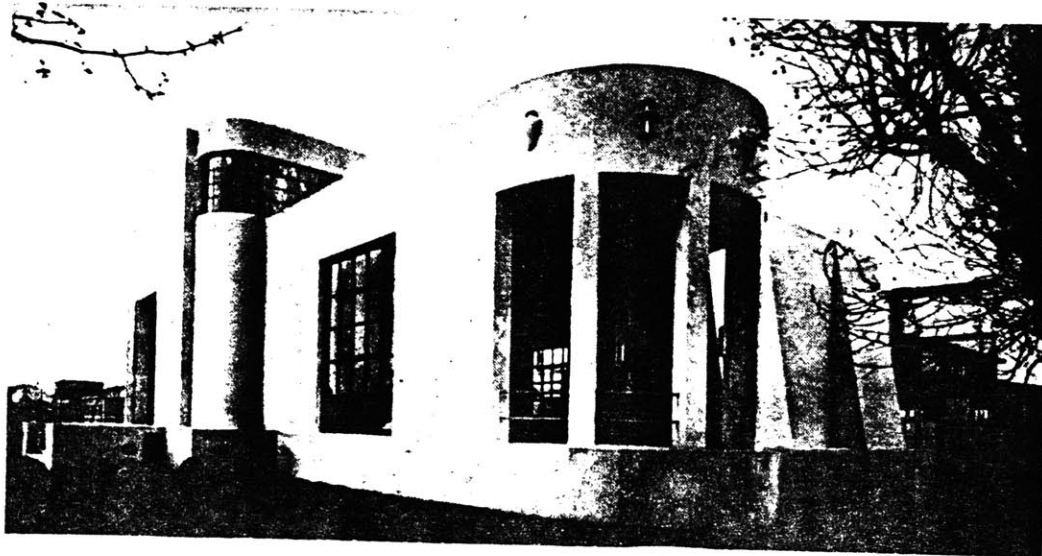
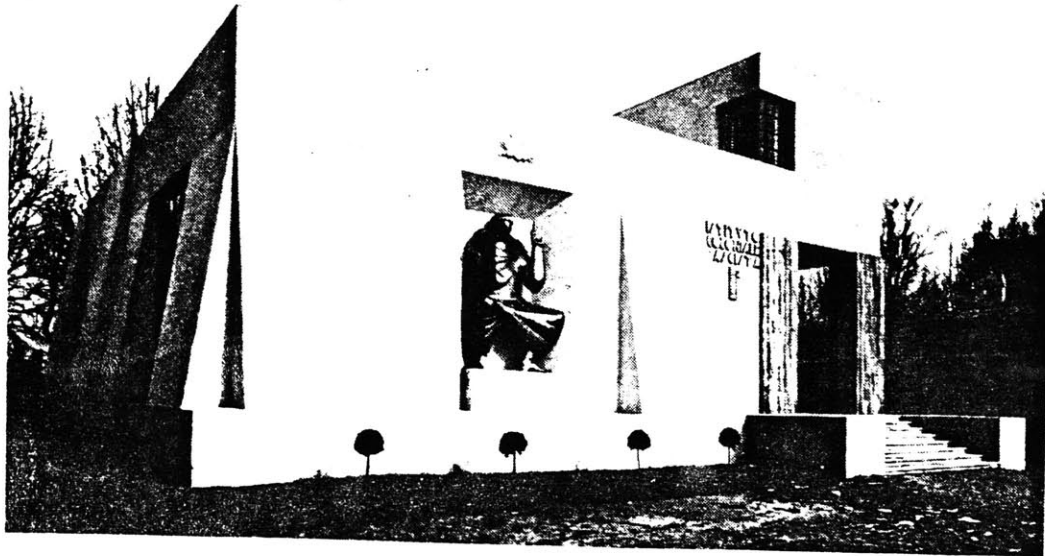


Fig. 5. Sebastaino Larco and Enrico Rava, Colonial Pavilion, Milan 1928.

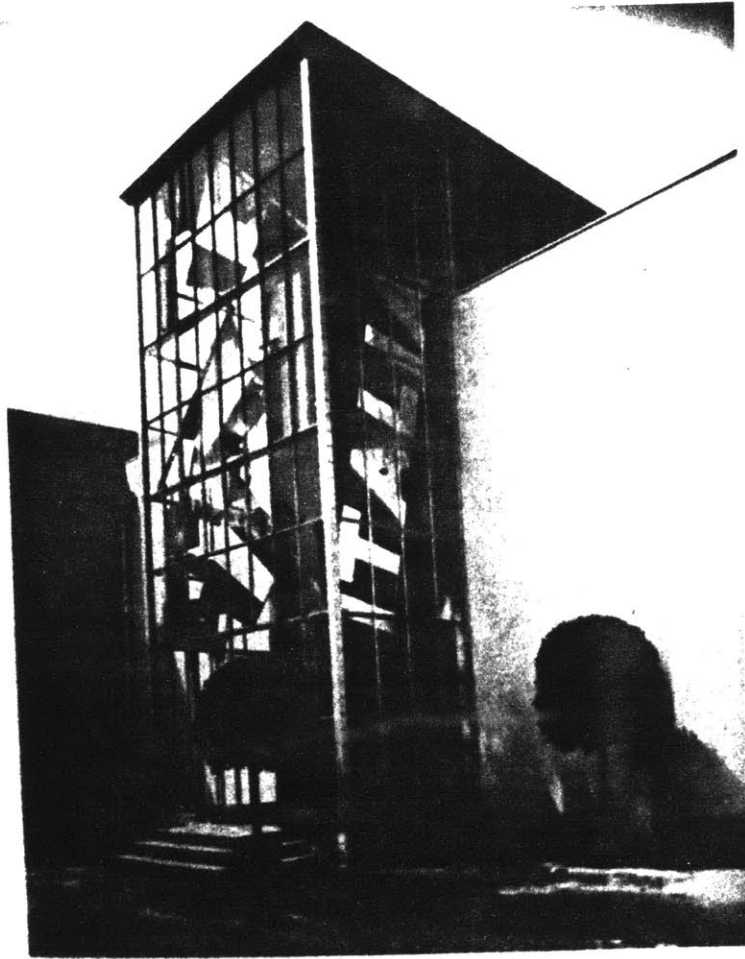


Fig.6 G. Muzio and M. Sironi, Italian Press pavilion, Cologne
1928.

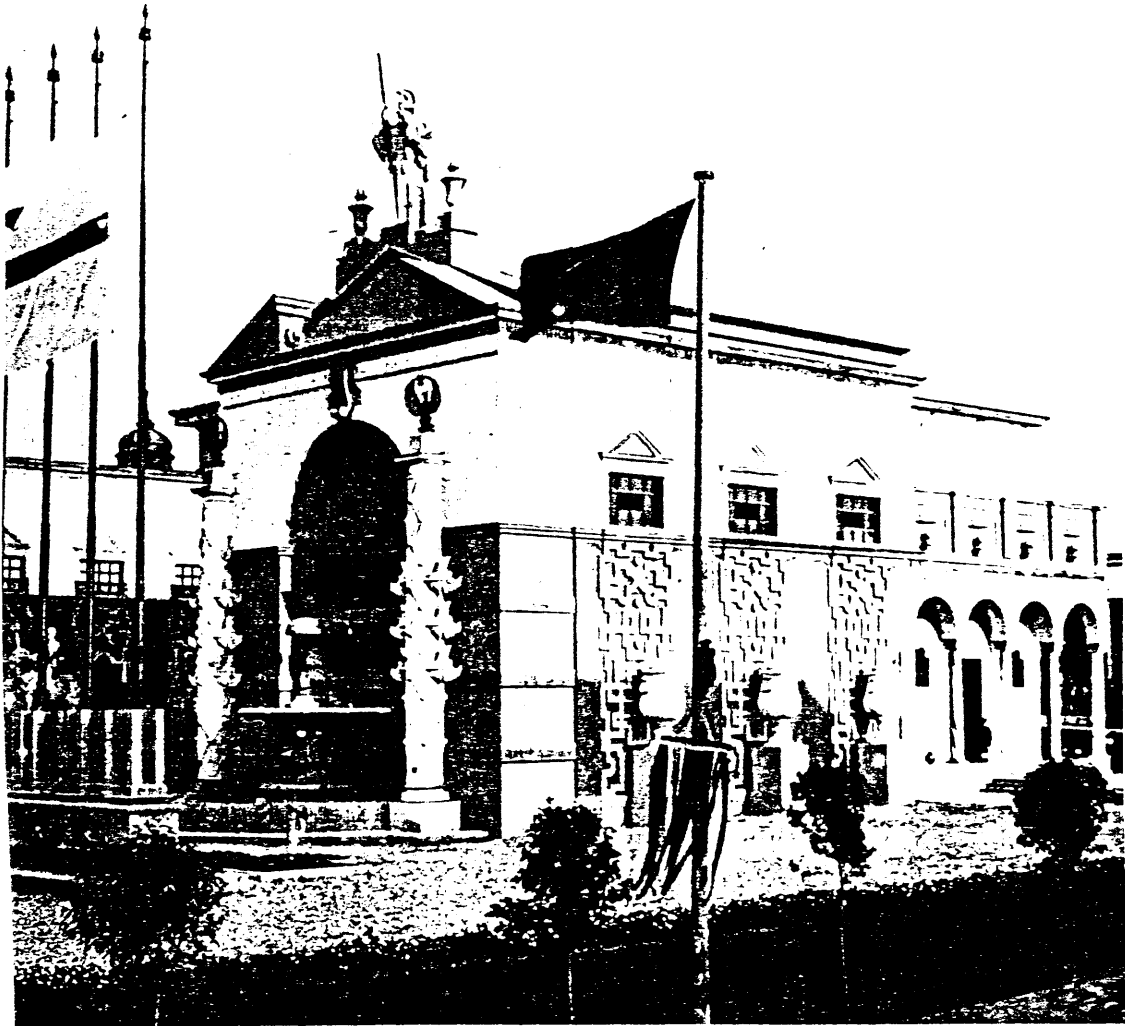


Fig. 7. Piero Portaluppi, Italian pavilion, Barcelona
1929.



Fig. 8. Giovanni Muzio and Mario Sironi, Italian Press pavilion, Barcelona 1929.

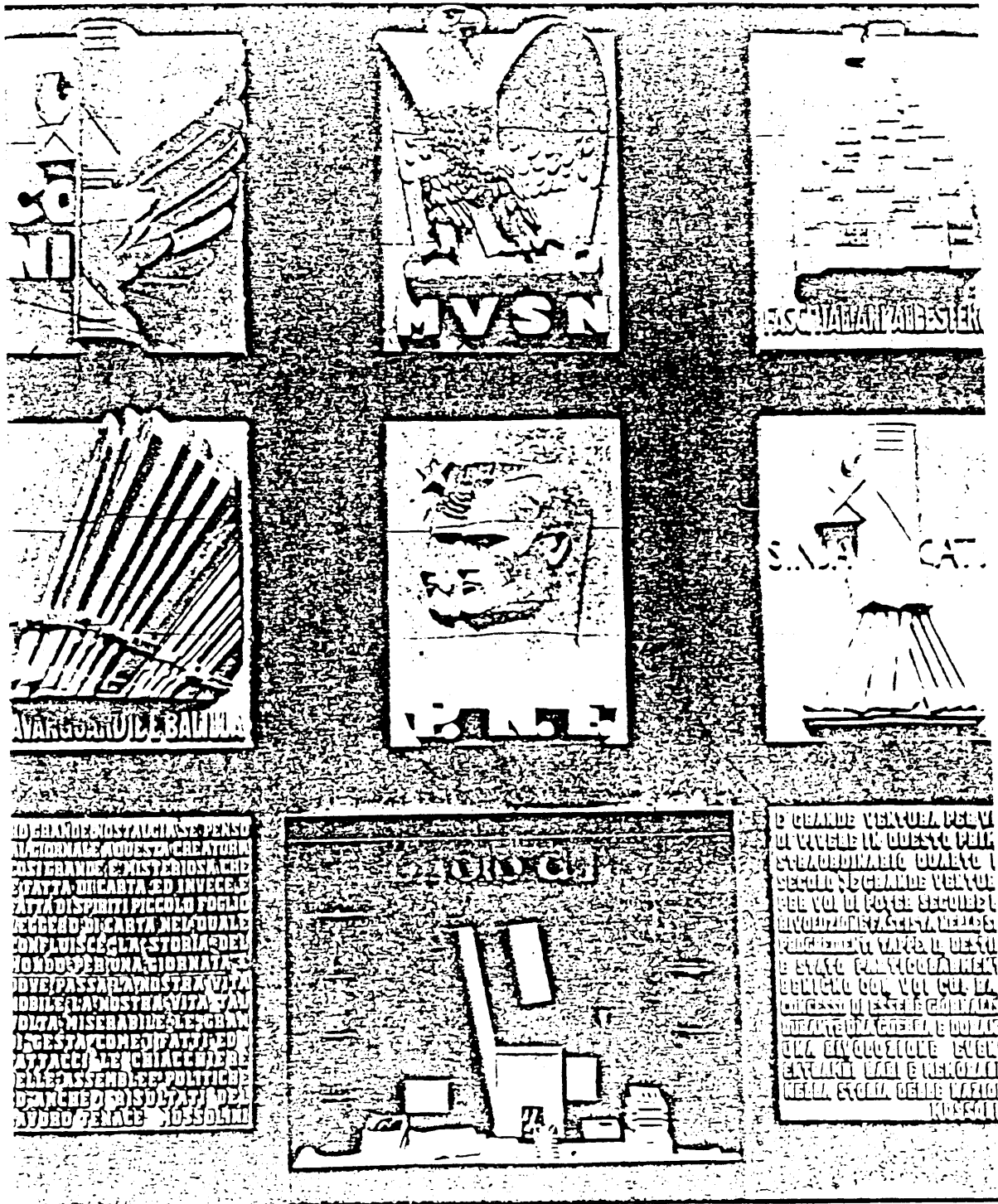


Fig. 9. Mario Sironi, six relief panels for the Italian Press pavilion, Barcelona 1929.



Fig. 10. A. Limongelli, Governatorato di Roma pavilion, Tripoli 1928.



Fig. 11. Giovanni Muzio and Mario Sironi, Graphic Arts Section, Monza 1930.



Fig. 12. Mario Sironi, I Costruttori (1929).

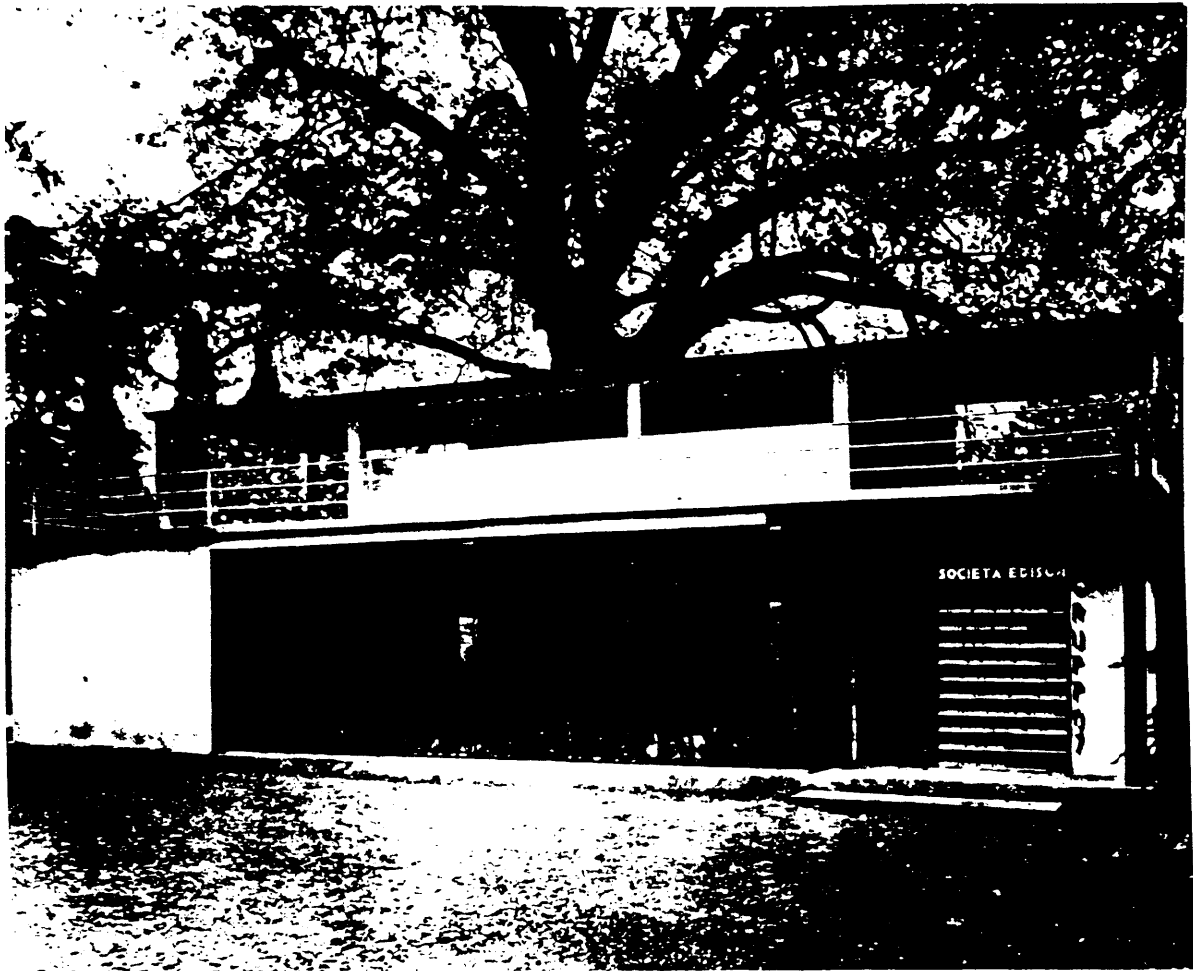


Fig. 13. Figini, Pollini, Libera, and Bottoni, Casa Elettrica, Monza 1930.

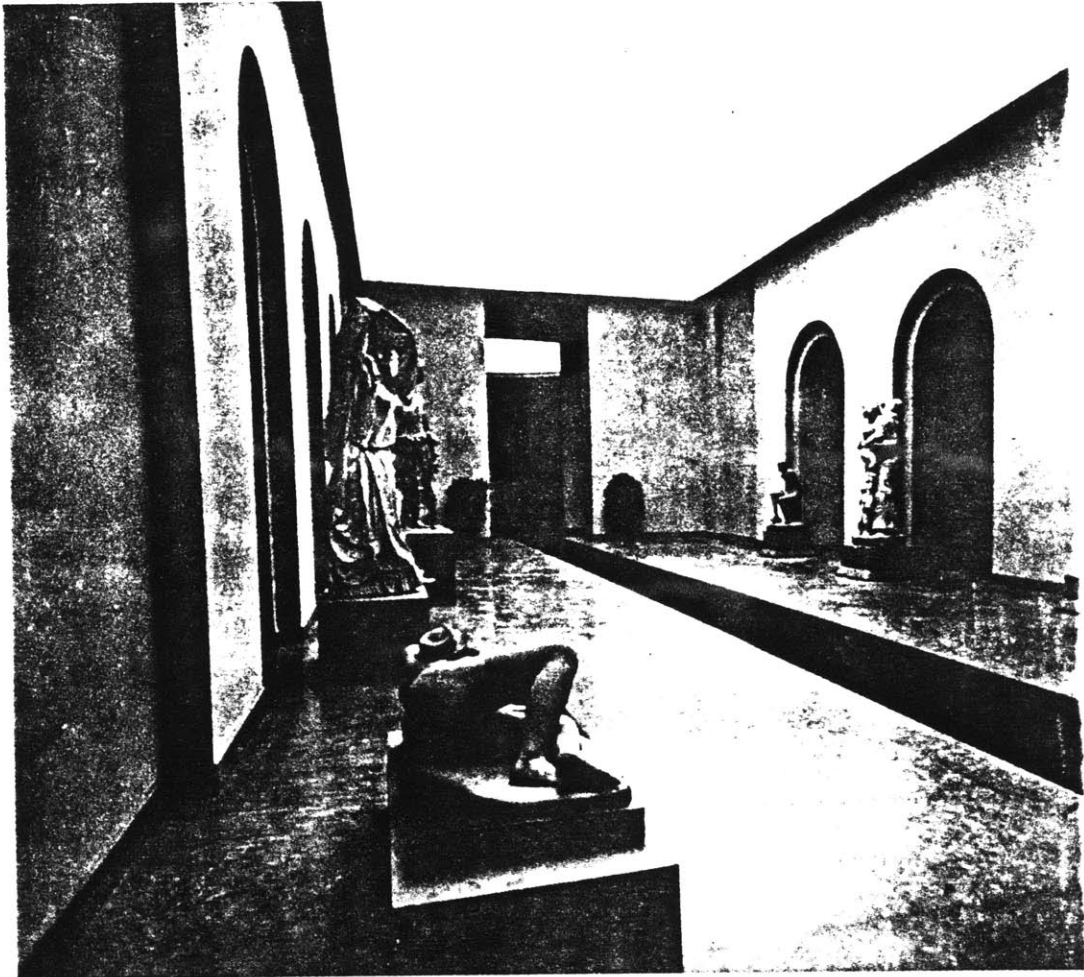


Fig. 14. Enrico Del Debbio, Galleria delle nicchie,
I Quadriennale, Rome 1931.



Fig. 15. Enrico Del Debbio, Serra, I Quadriennale, Rome 1931.



Fig. 16. Pietro Aschieri, Salone d'Onore, I Quadriennale
Rome 1931.

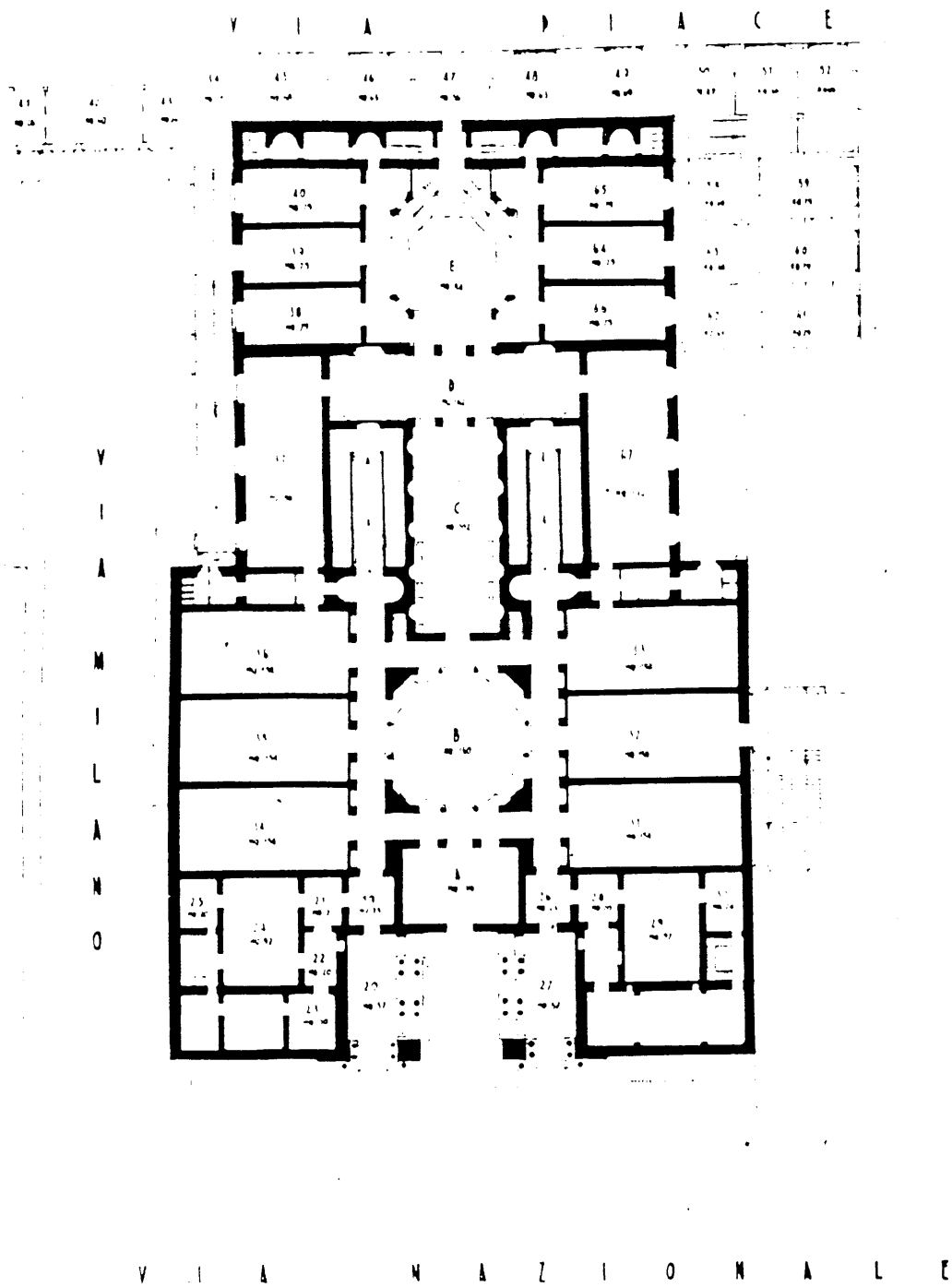


Fig. 17. Enrico Del Debbio, plan for the EFR, Rome 1931-2.

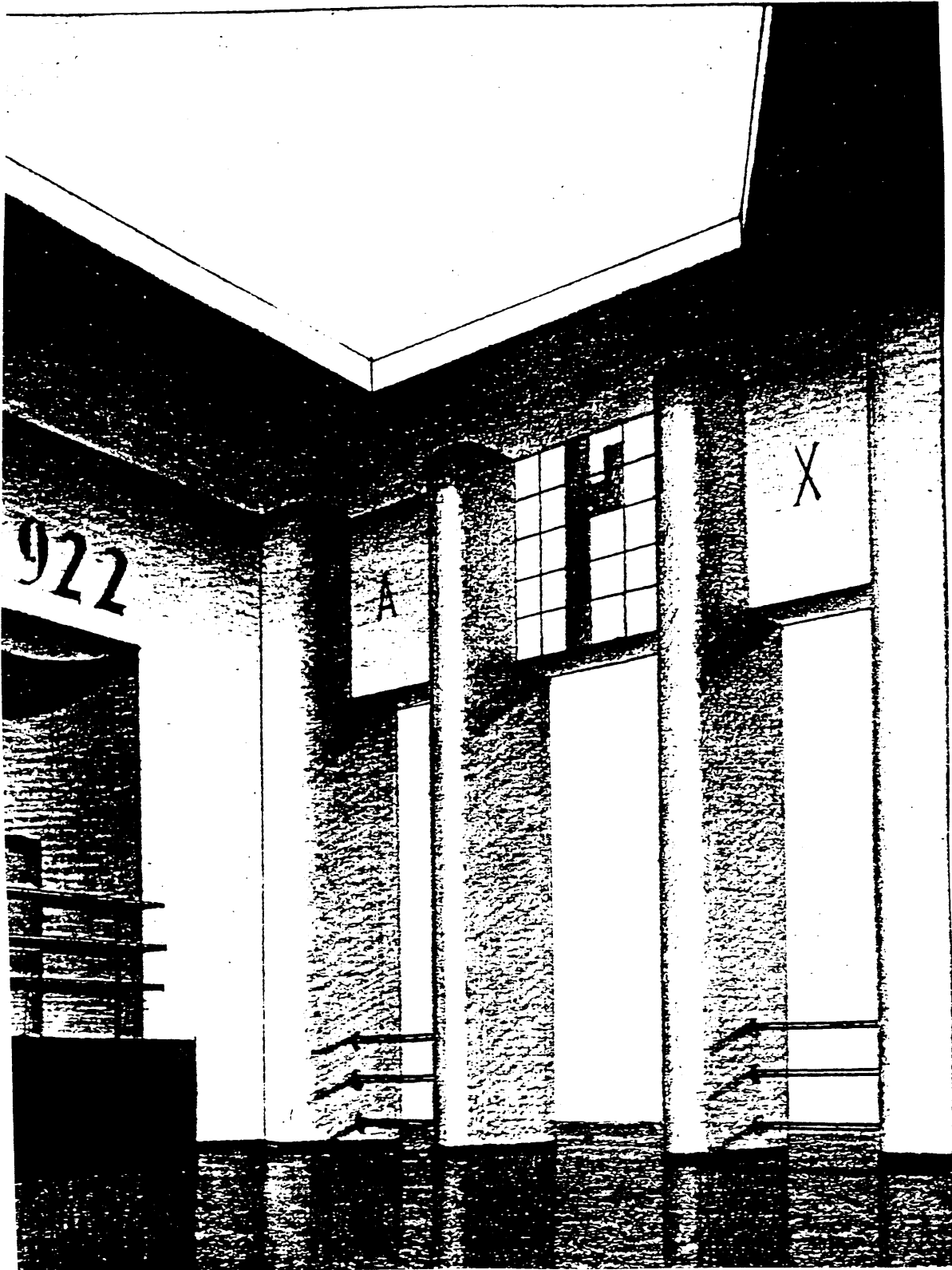


Fig. 18. Del Debbio, entrance lobby.



Fig. 19. Del Debbio, Hall of the Four Elements.

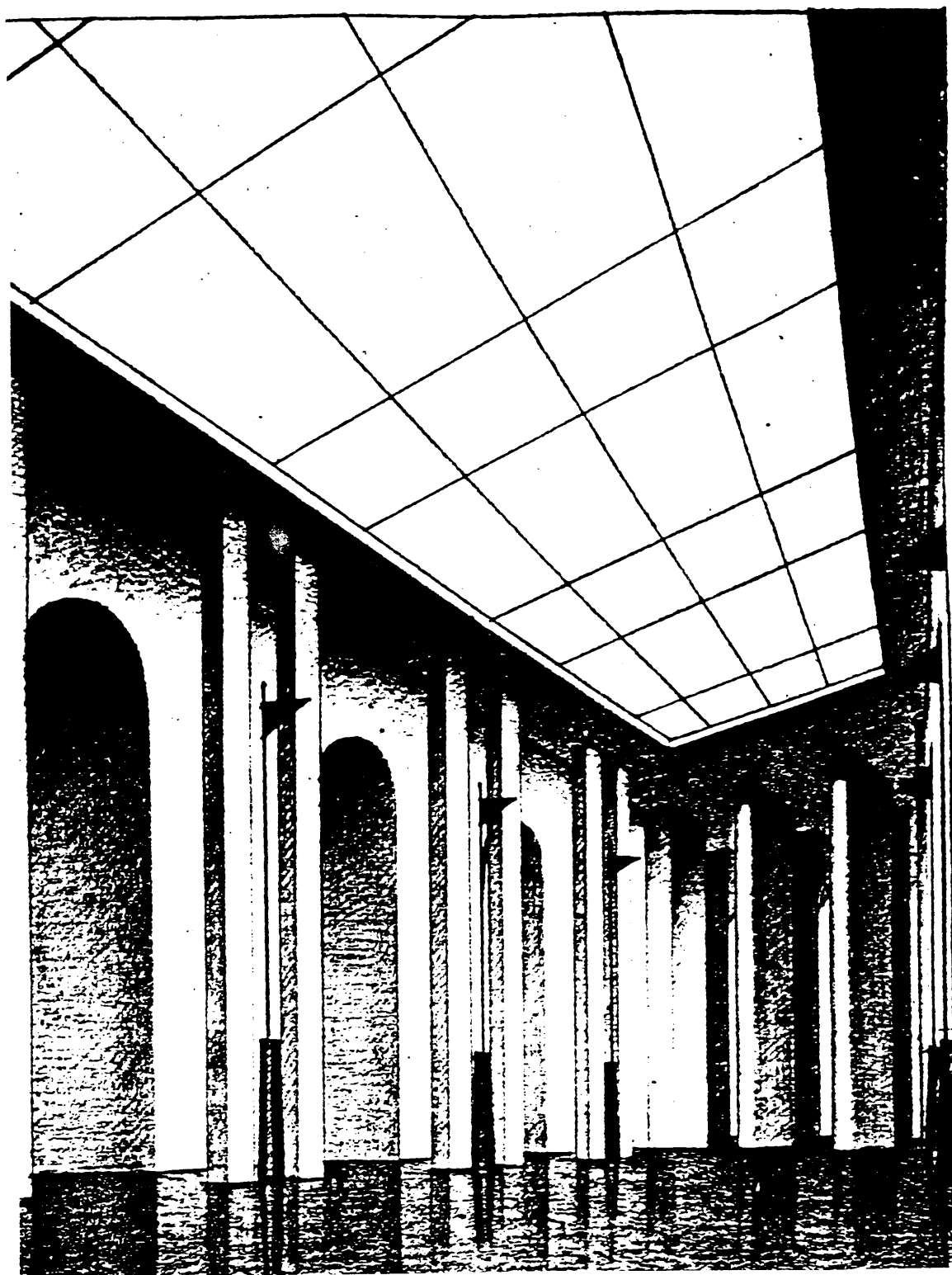


Fig. 20. Del Debbio, Hall of the Martyrs.

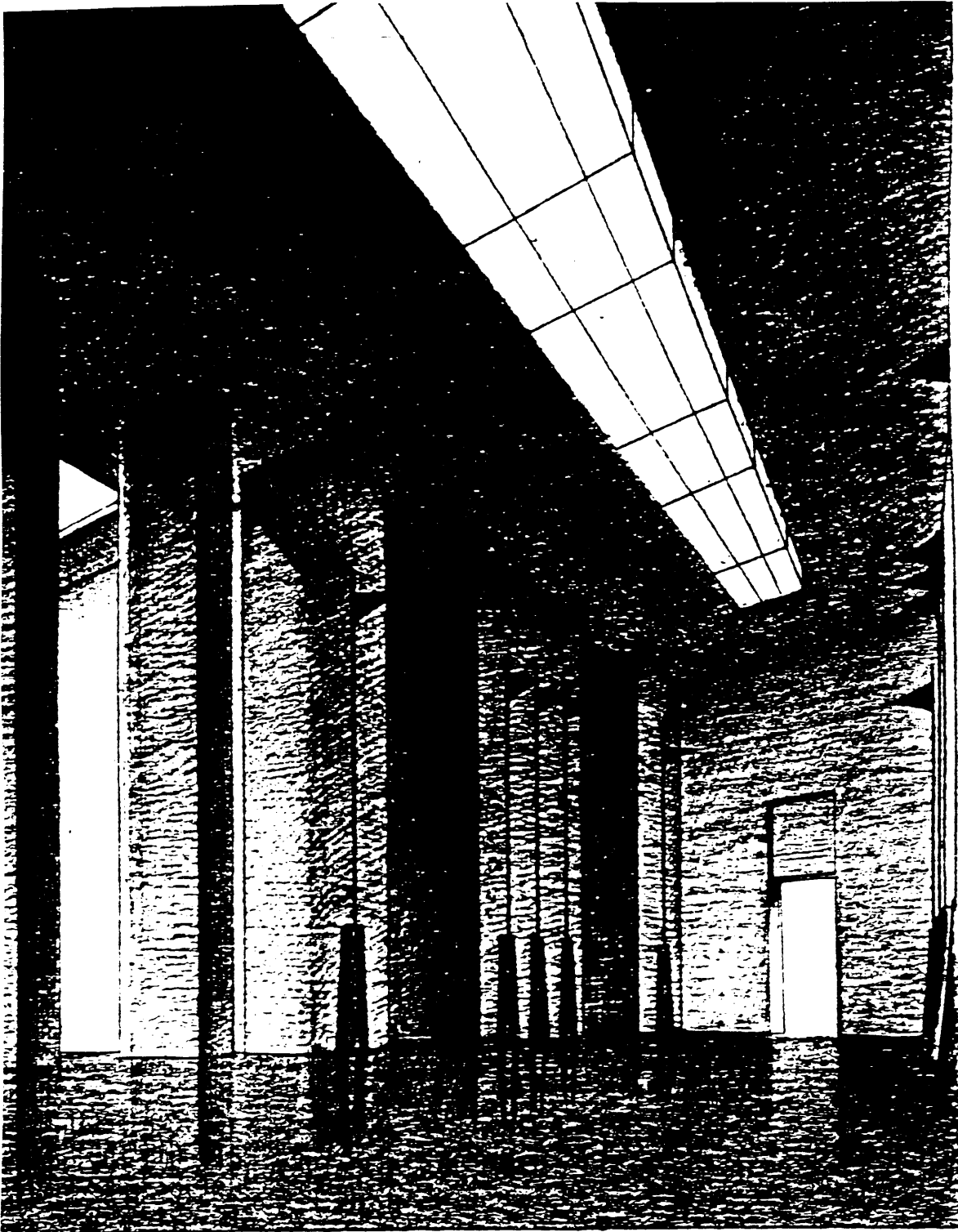


Fig. 21. Del Debbio, Hall of the Martyrs.

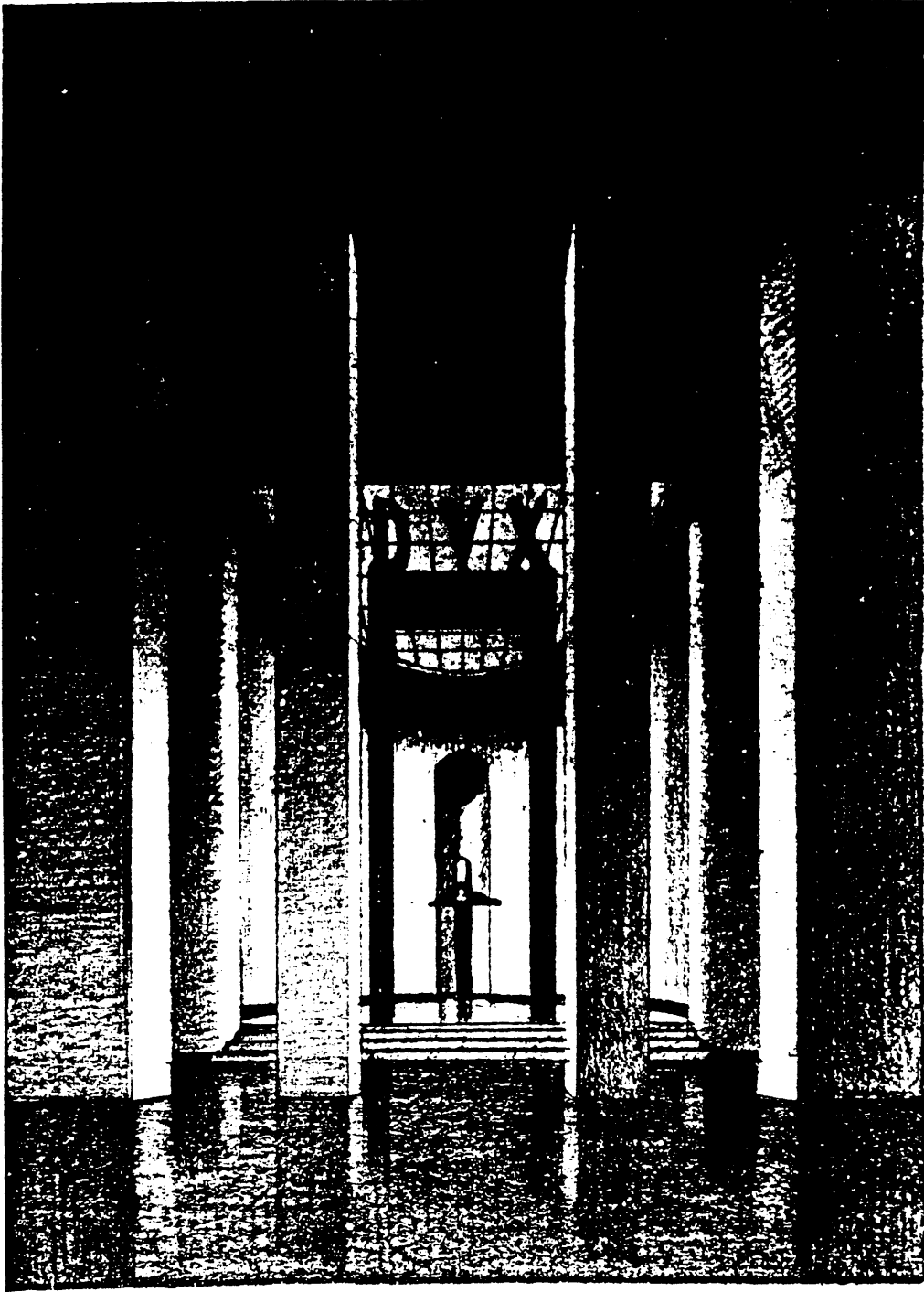


Fig. 22. Del Debbio, Sala del Duce.

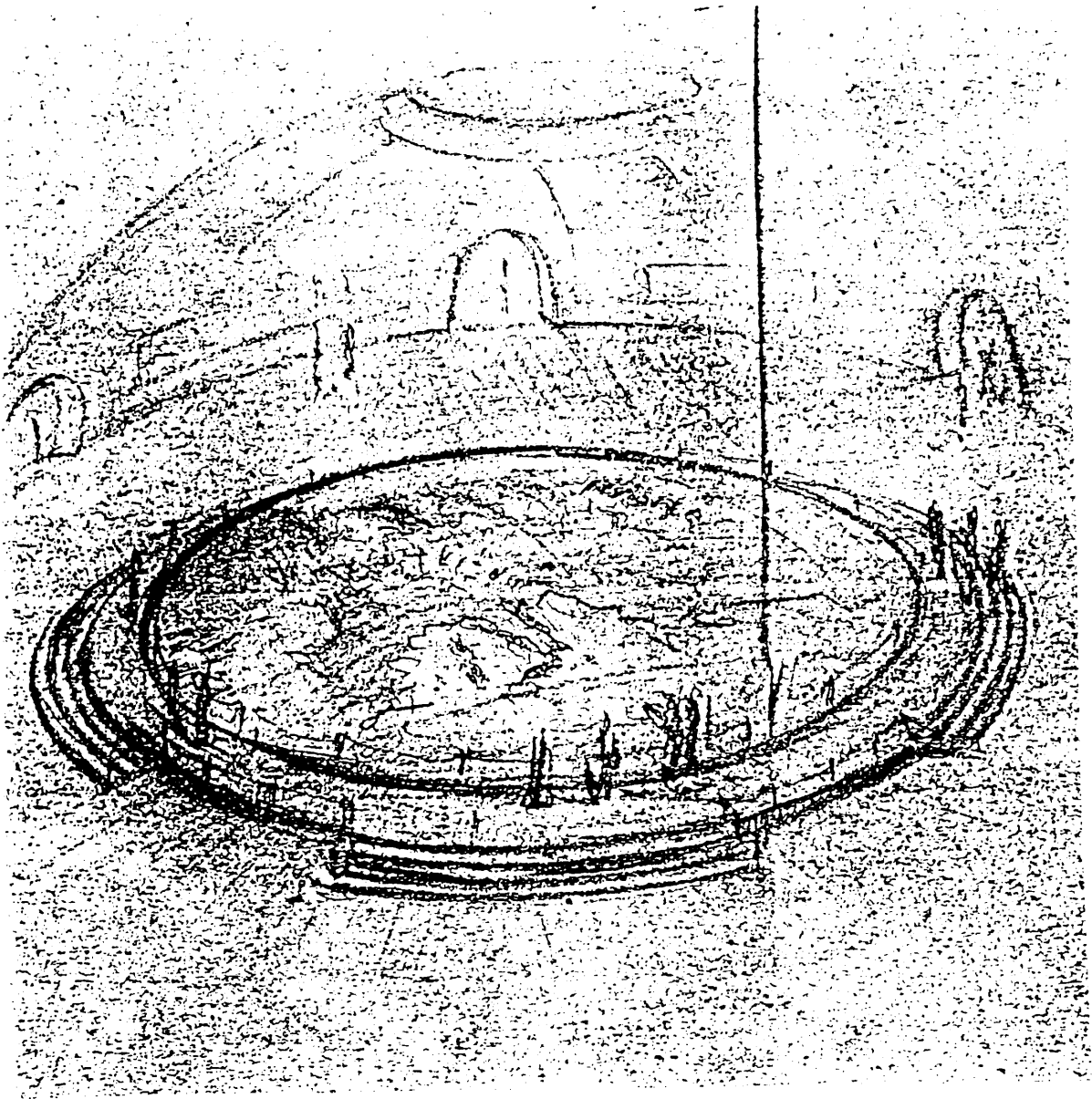


Fig. 23. Antonio Valente, sketch for the entrance rotunda.

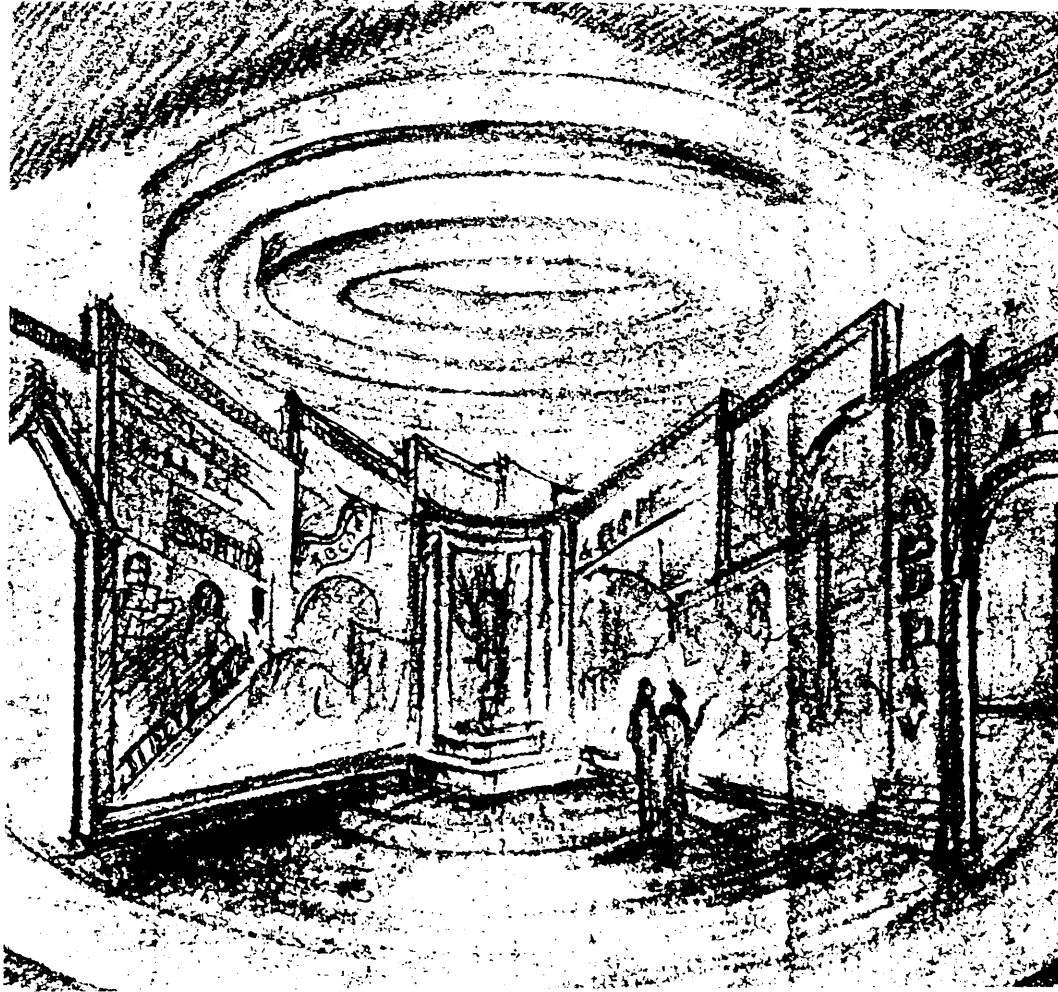


Fig. 24. Antonio Valente, Pareti di grafici animati
(walls with animated graphics).

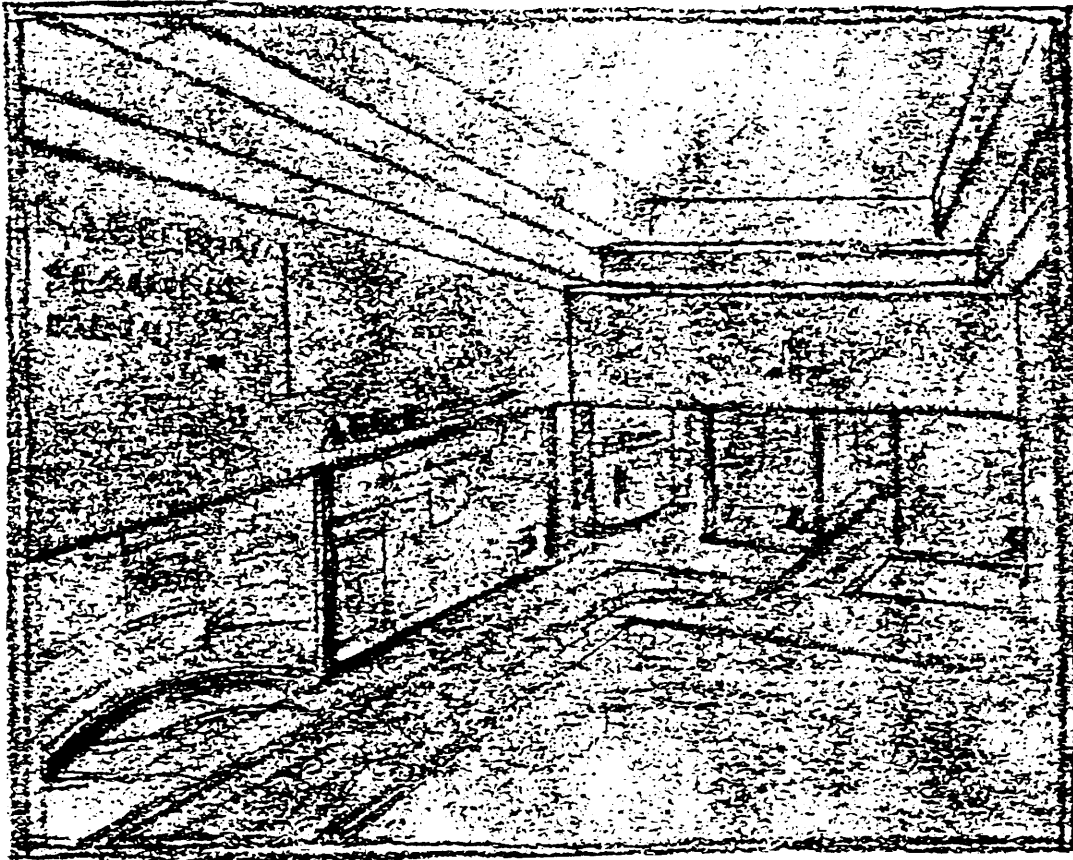


Fig. 25. Valente, Salone a fotomontaggio.

MOSTRA DELLE REALIZZAZIONI FASCISTE

PIANTA DEL SECONDO PIANO RAPP. 1:200

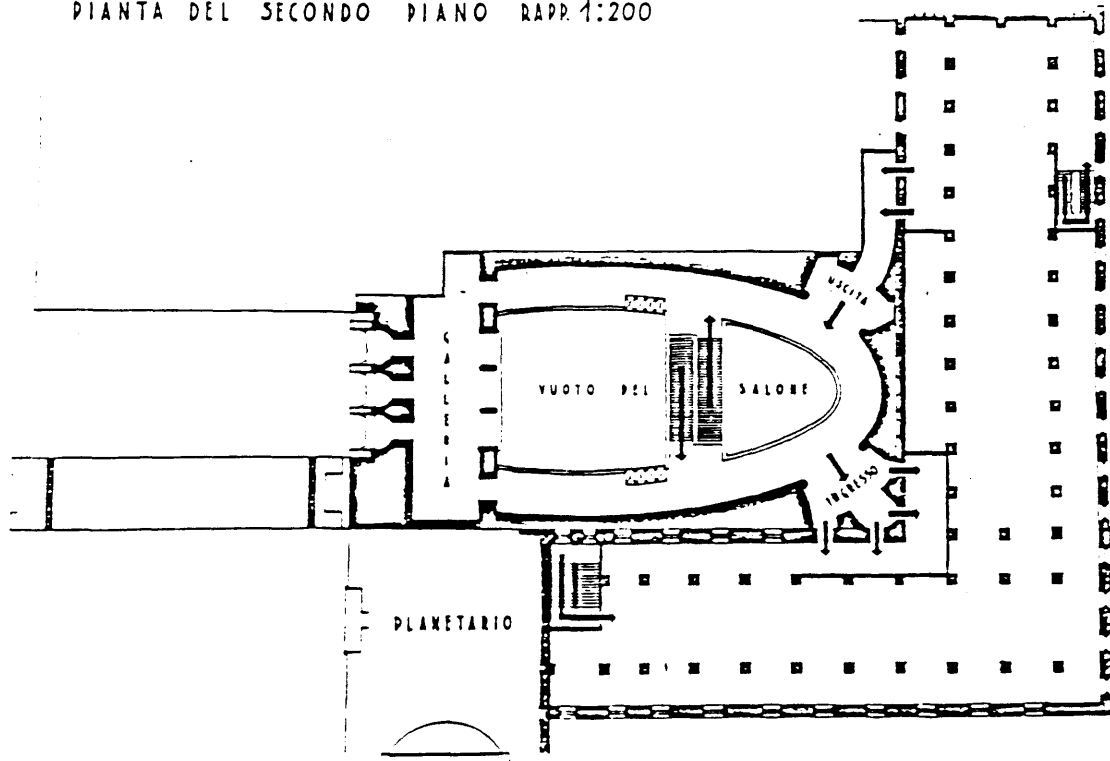


Fig. 26. Del Debbio, project for the Exhibition of Fascist Realizations, to be held at the Diocletian baths, Rome 1932.

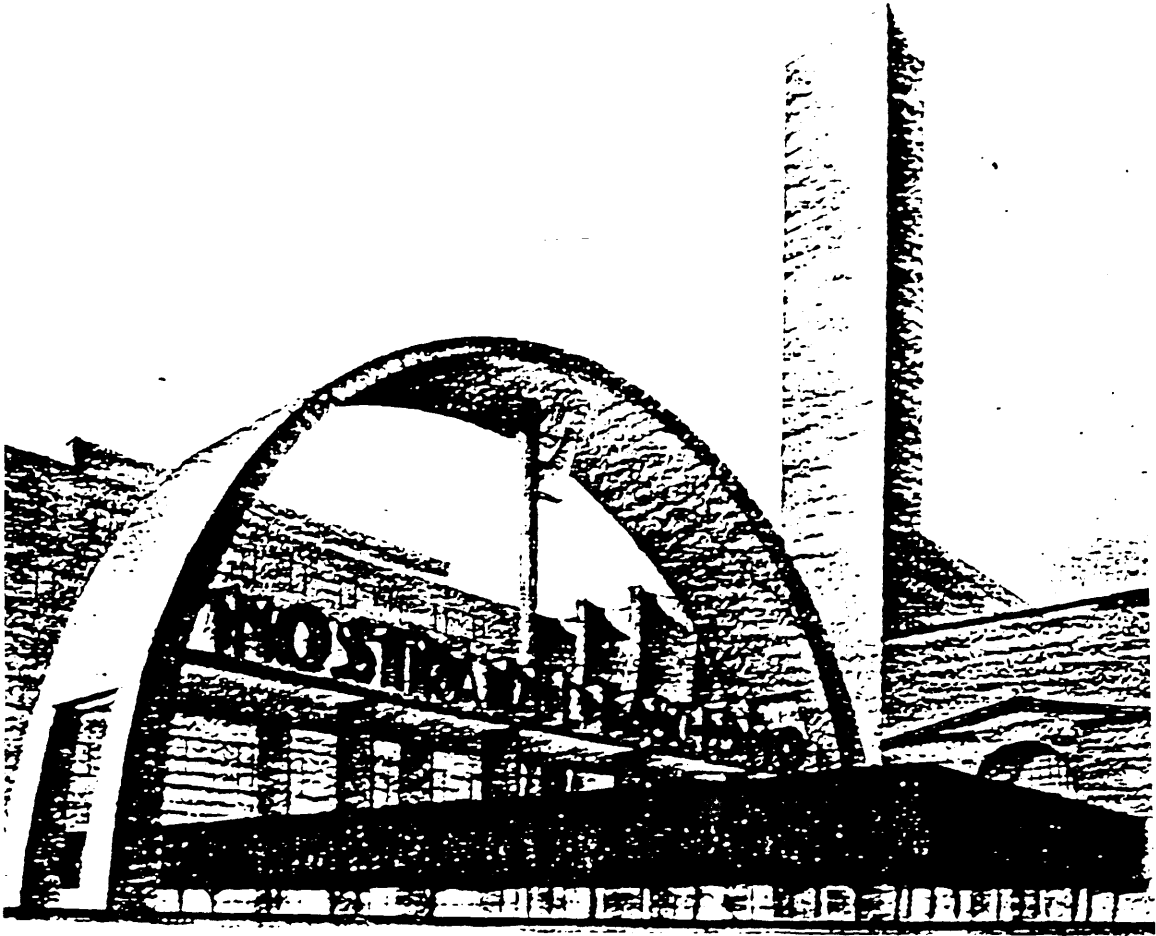


Fig. 27. Del Debbio, Exhibition of Fascist Realizations,
view of entrance, Rome 1932.

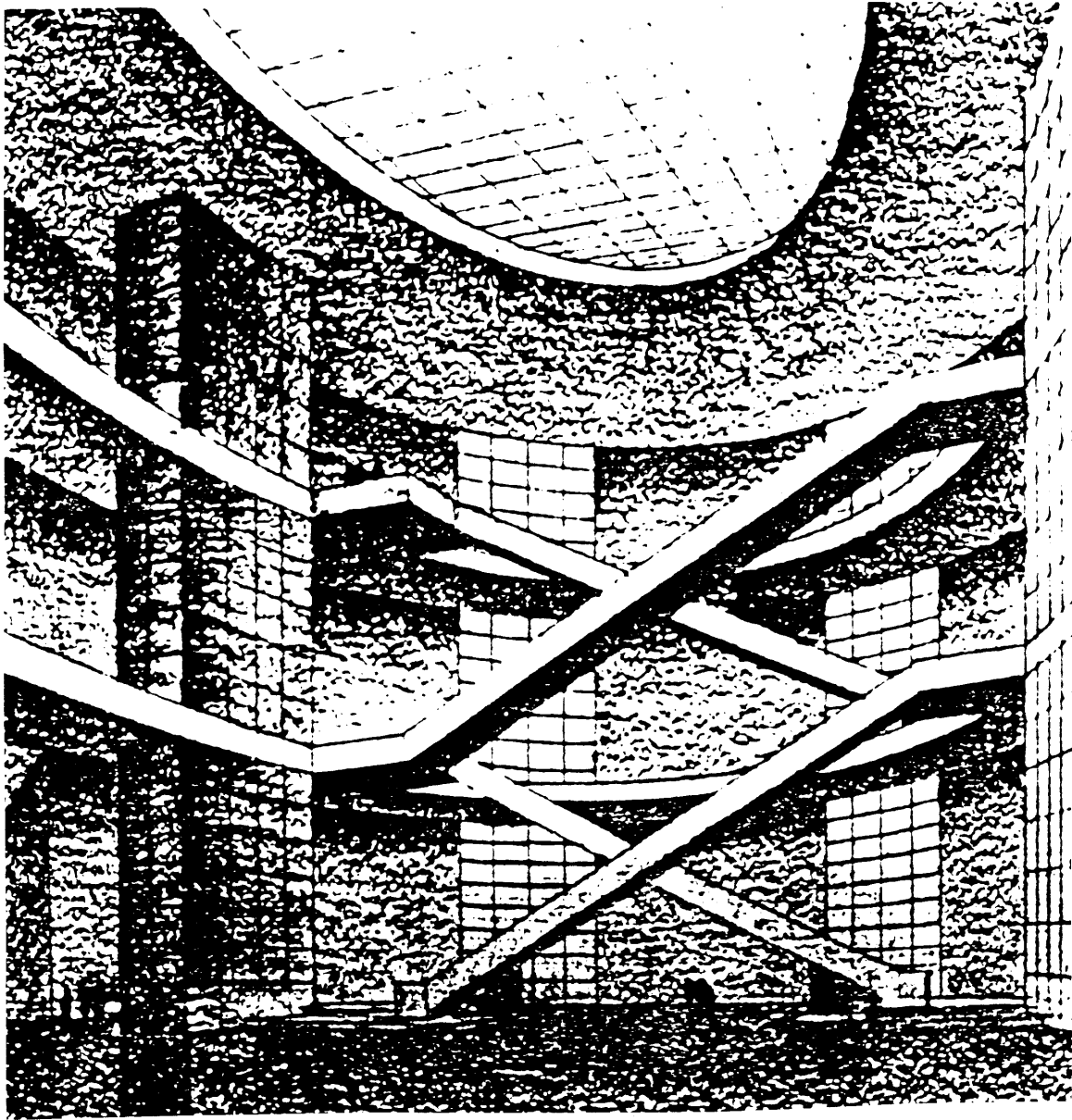


Fig. 28. Del Debbio, Exhibition of Fascist Realizations, interior view, Rome 1932.



Fig. 29. Mussolini visiting the Exhibition before the opening day. Still taken from LUCE film. Left to right: Alfieri, Polverelli, Mussolini, and Oppo.

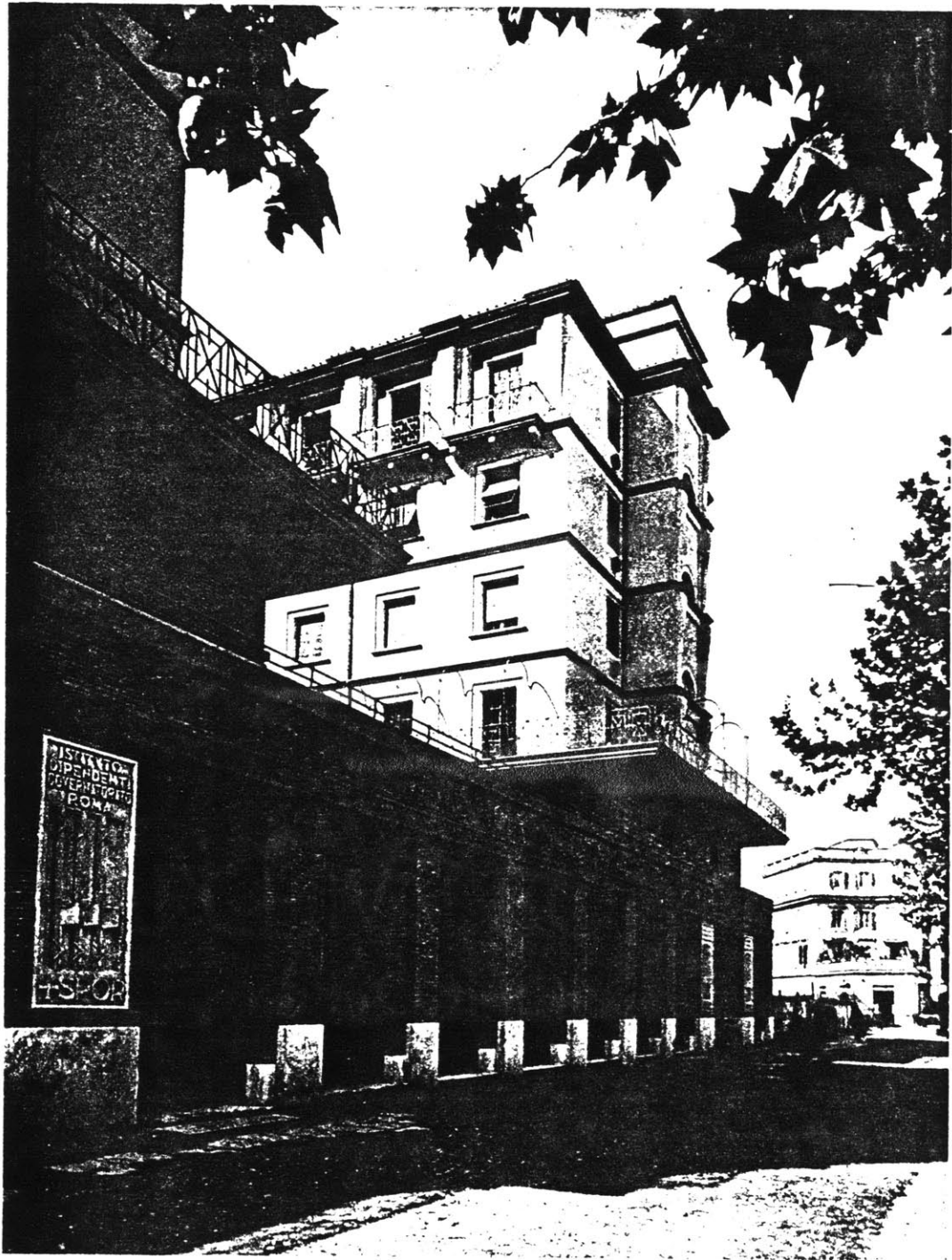
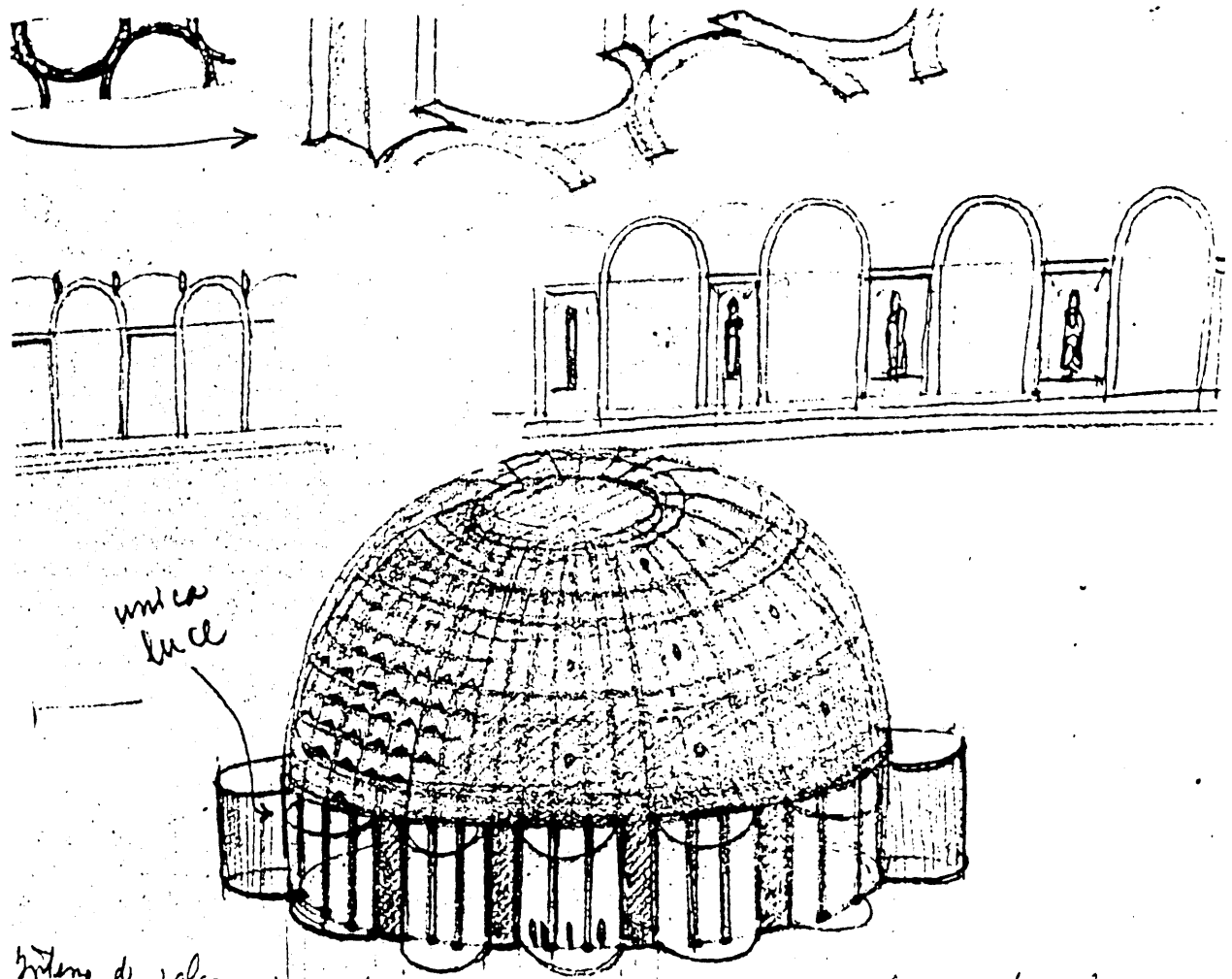


Fig. 30. Mario De Renzi, apartment building in Via Andrea Doria, Rome 1927.



Fig. 31. De Renzi, housing complex in Viale XXI Aprile,
Rome 1931-1937.



Interno di salone suggestivo e mistico - nel quale la luce entra solo
indirettamente dall'alto del tamburo della cupola - l'unico punto
dell'ossatura della cupola non si trova in corrispondenza della
scena profana

Fig. 32. Adalberto Libera, "Interno di Salone mistico e suggestivo ..." (n.d.).

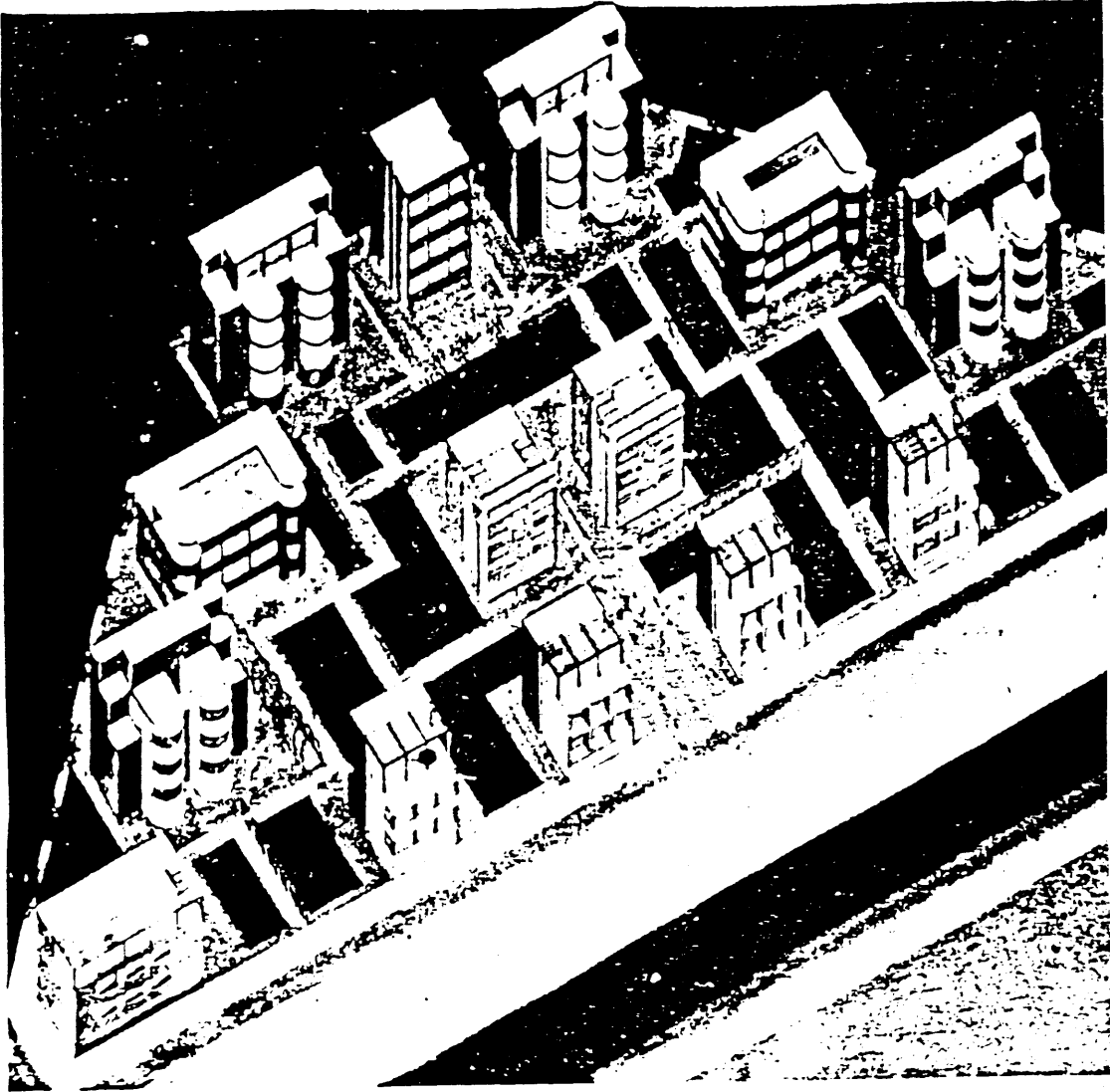


Fig. 33. Libera, competition entry for a housing project in Ostia (1932).

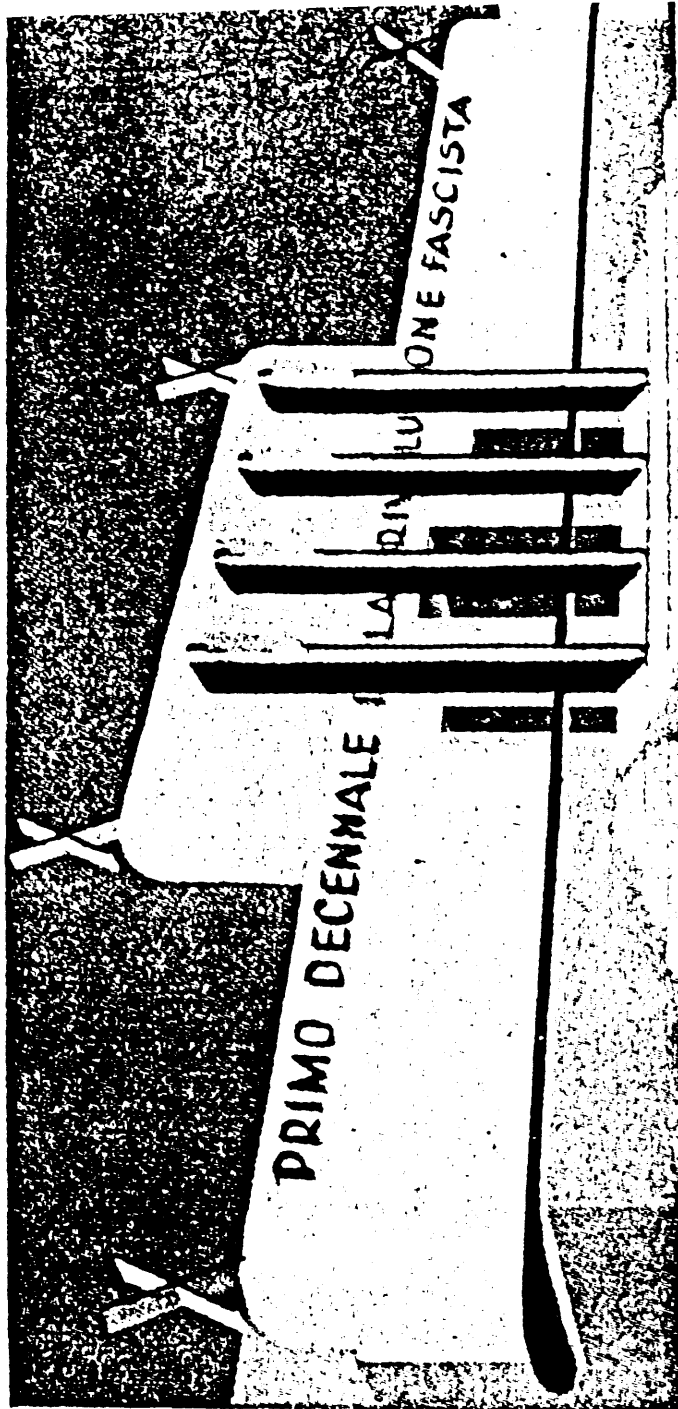


Fig. 34. Libera and De Renzi, facade study (1932).

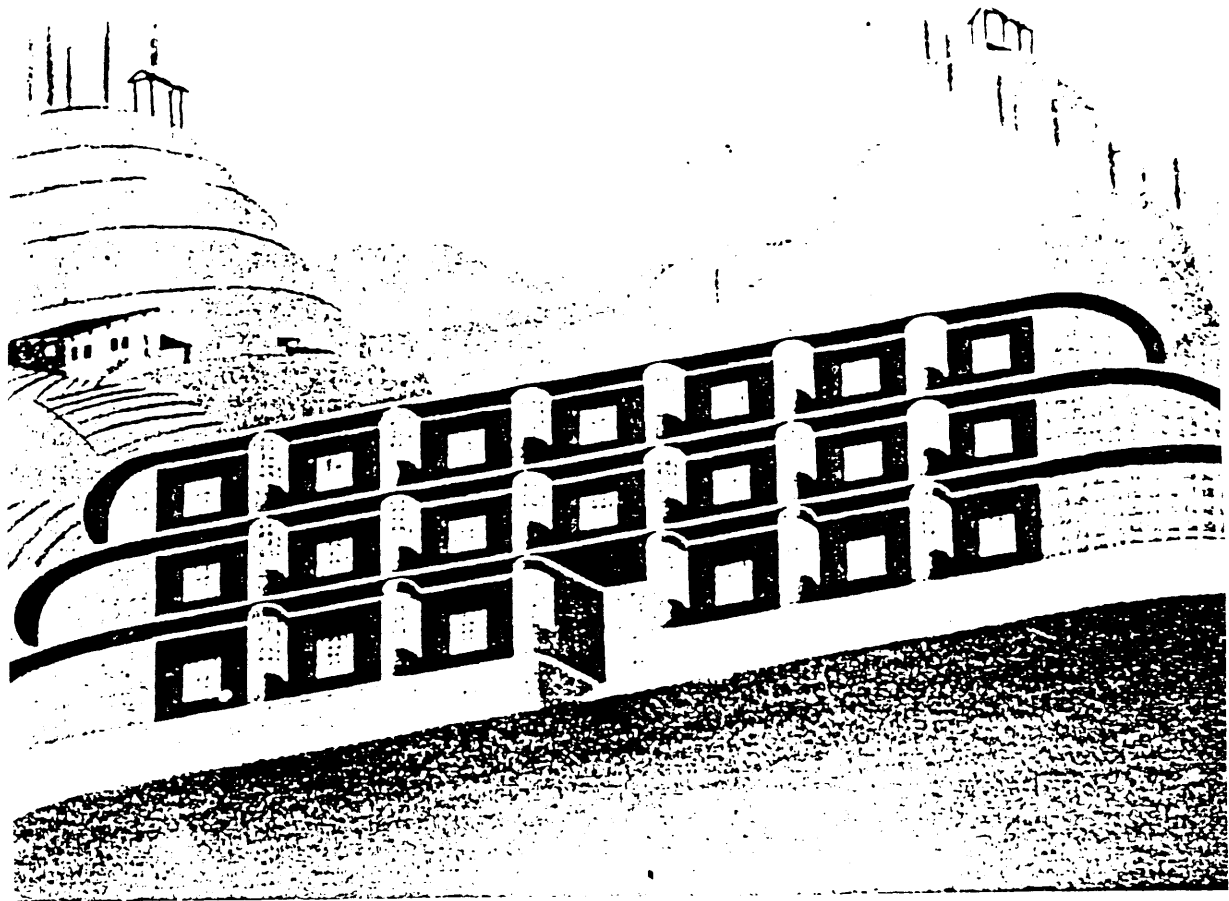


Fig. 35. Libera, Hotel in the mountains, 1927.

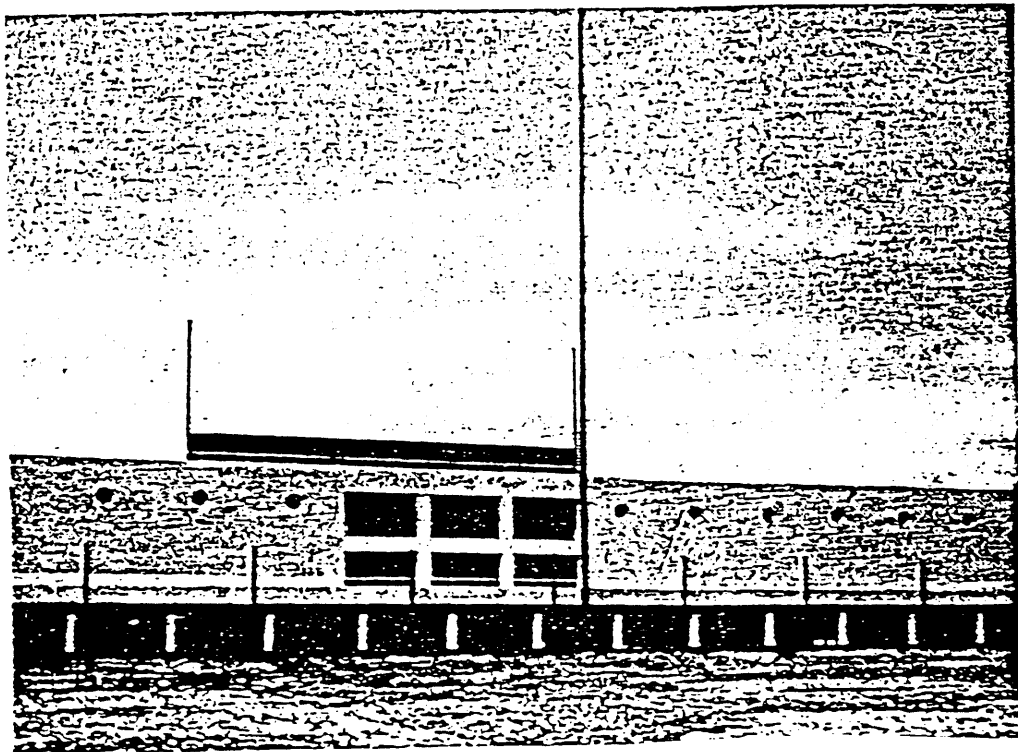
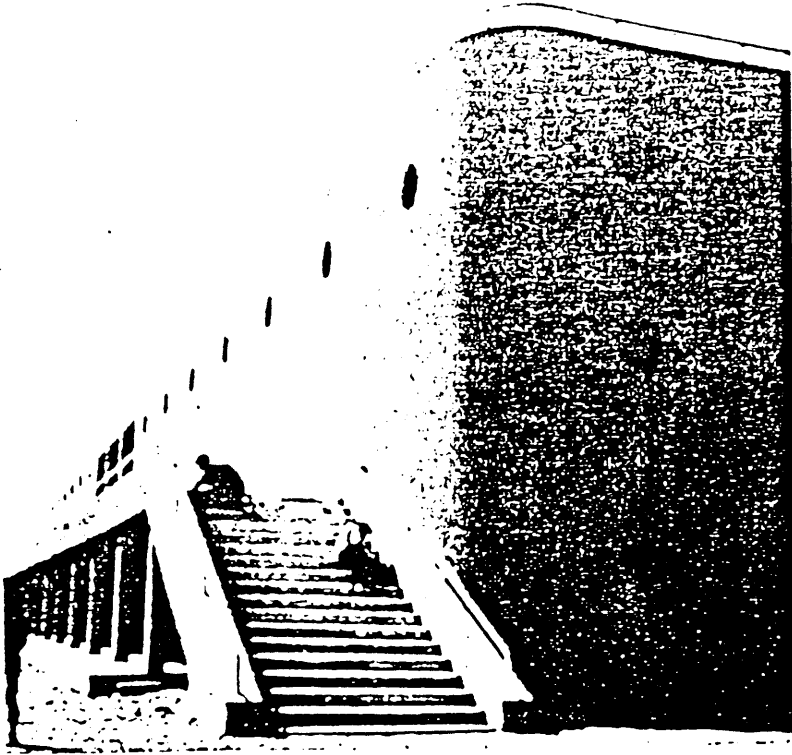


Fig. 36. Libera, GIL headquarters, Portocivitanova 1931.



Fig. 37. Mussolini riding past the EFR on 28 October 1932.

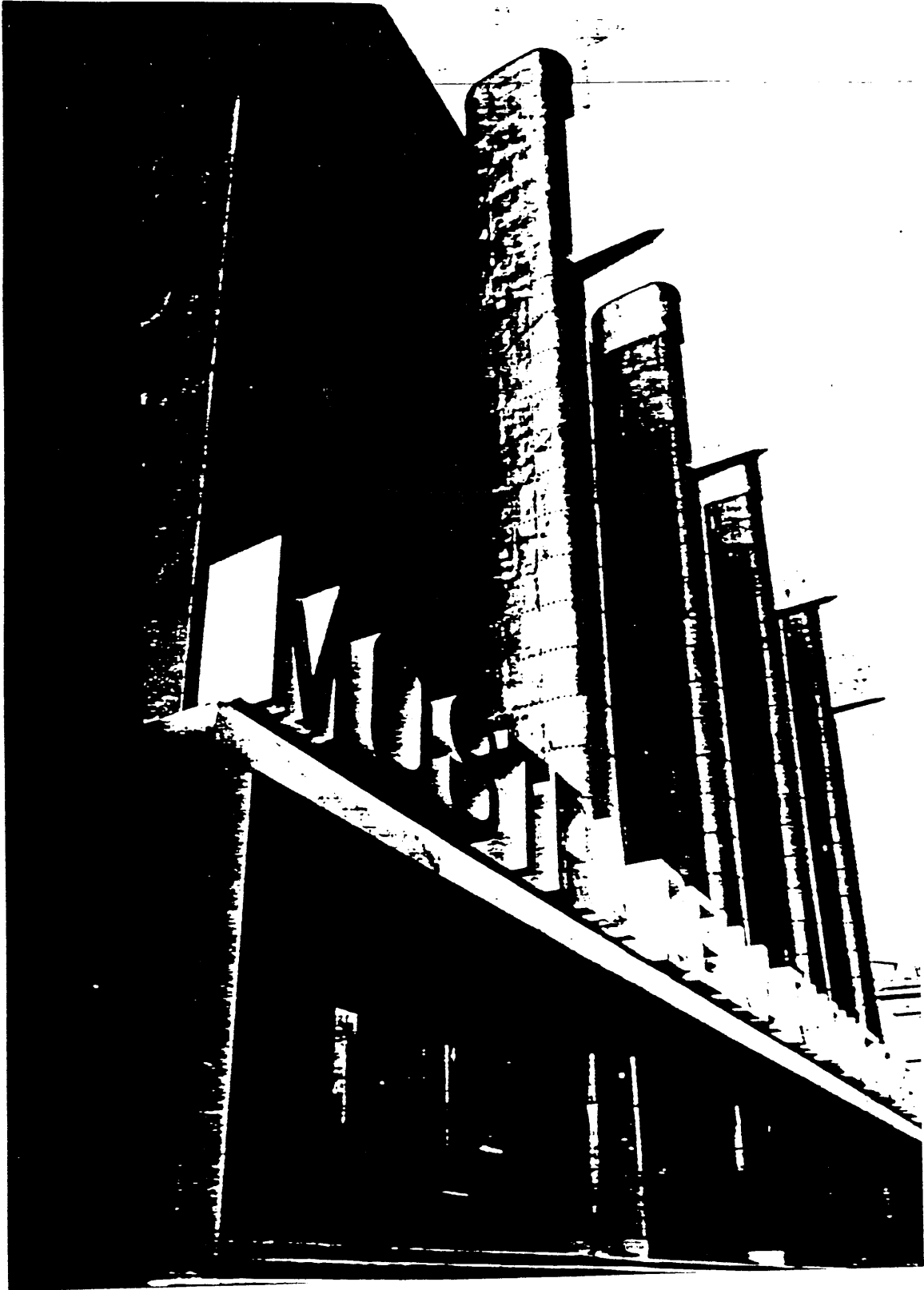


Fig. 38. Libera and De Renzi, facade.

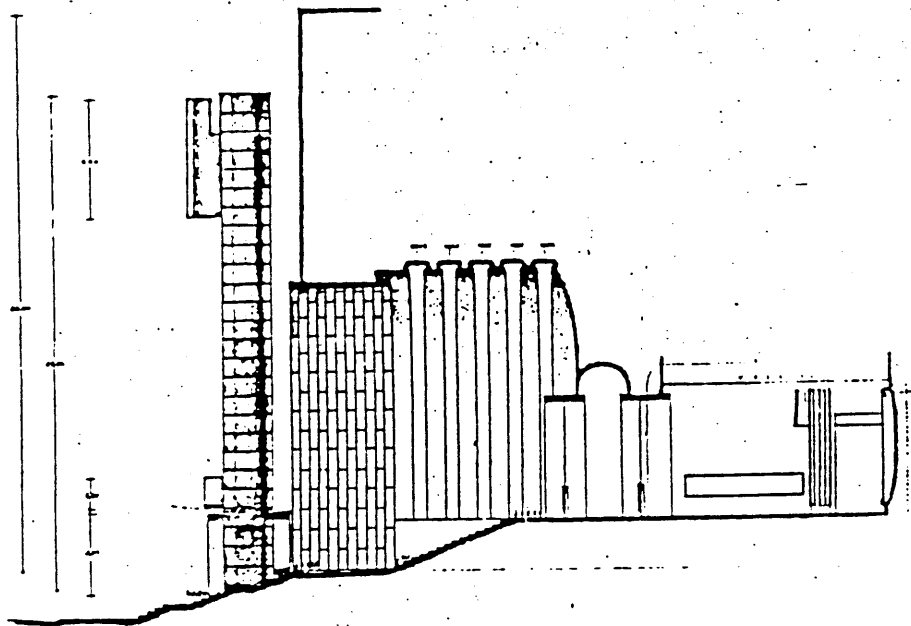
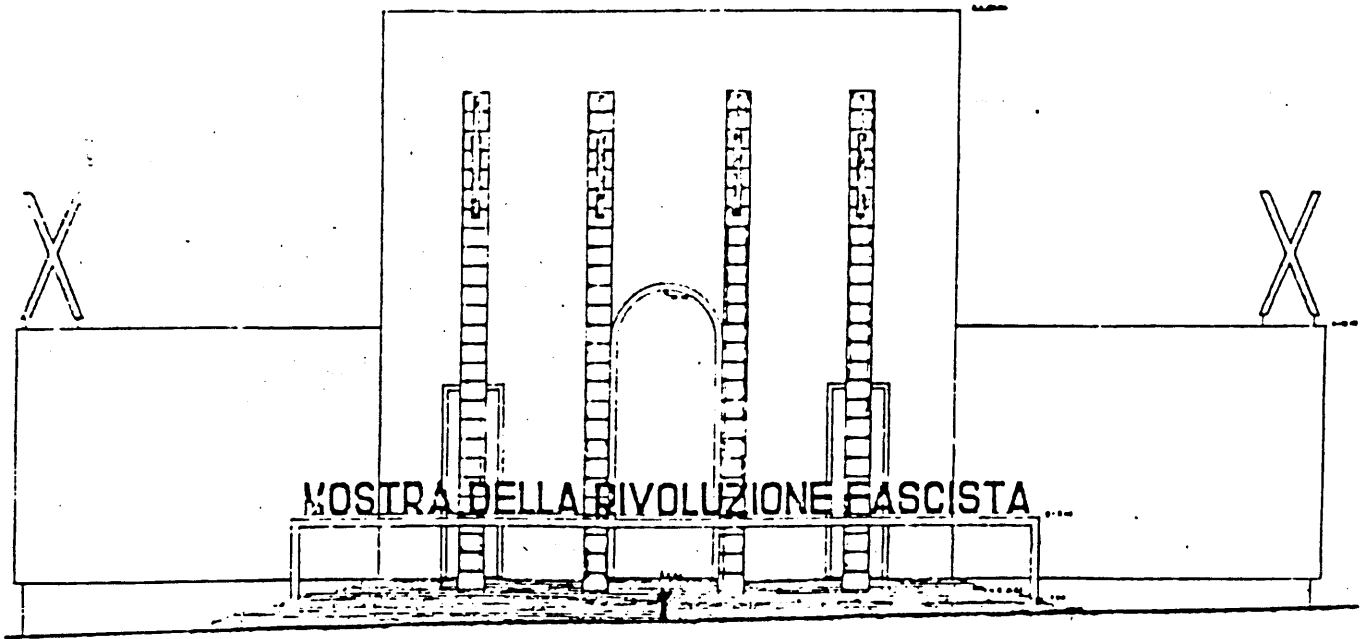


Fig. 39. Libera and De Renzi, facade, elevation and section.

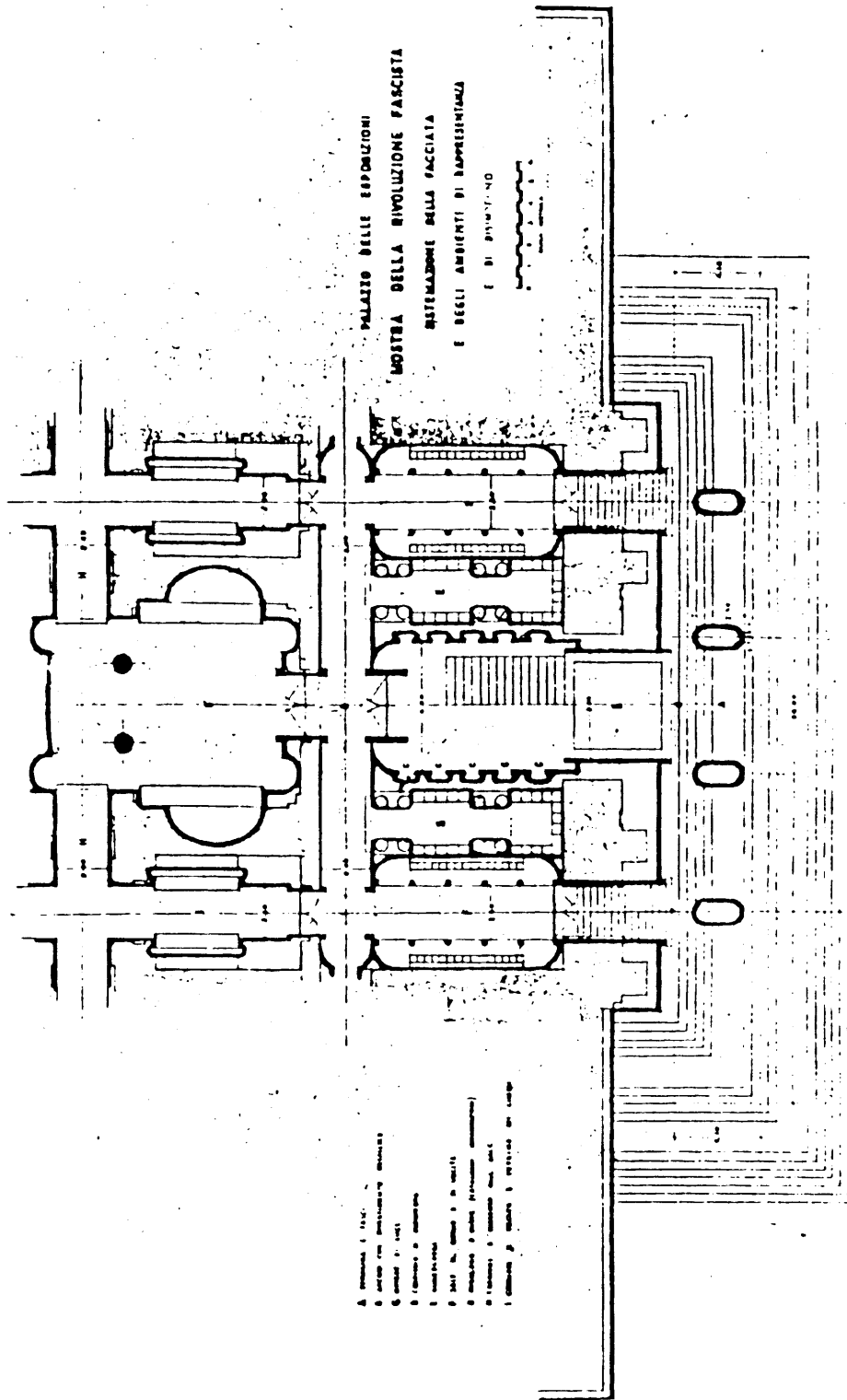


Fig. 40. Libera and De Renzi, plan.

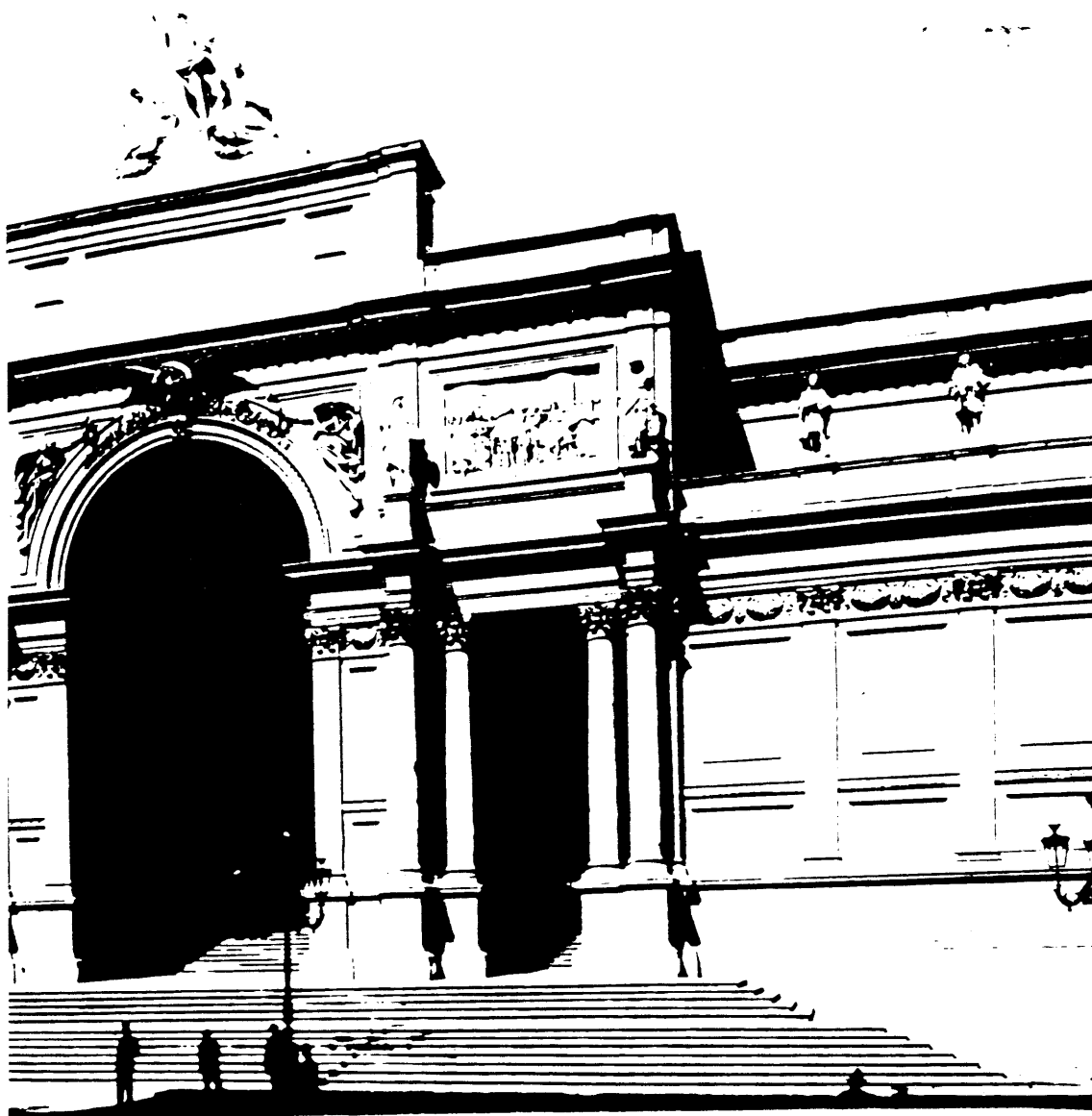


Fig. 41. Pio Piacentini, Palazzo delle Esposizioni (1880).

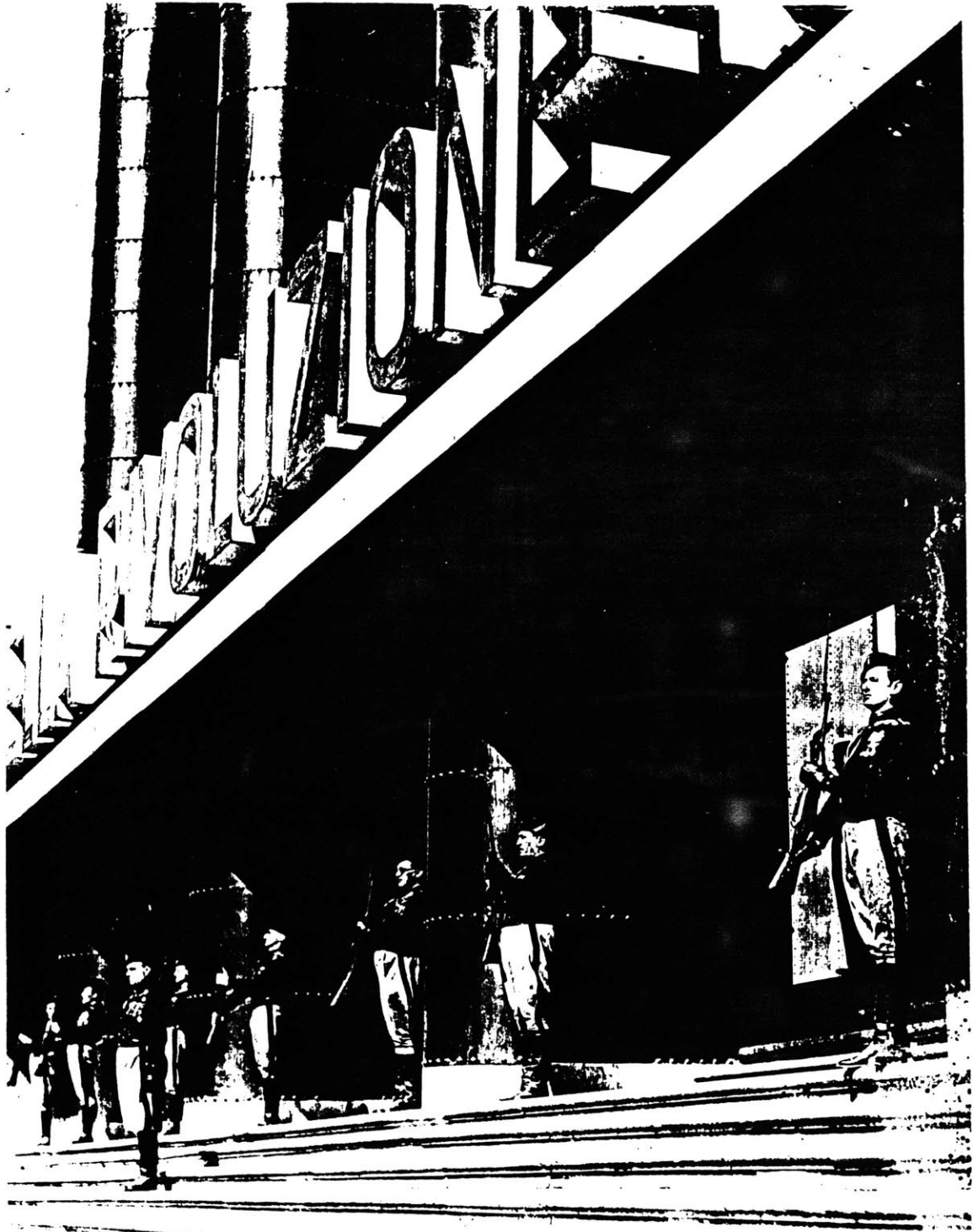


Fig. 42. Blackshirts standing guard.

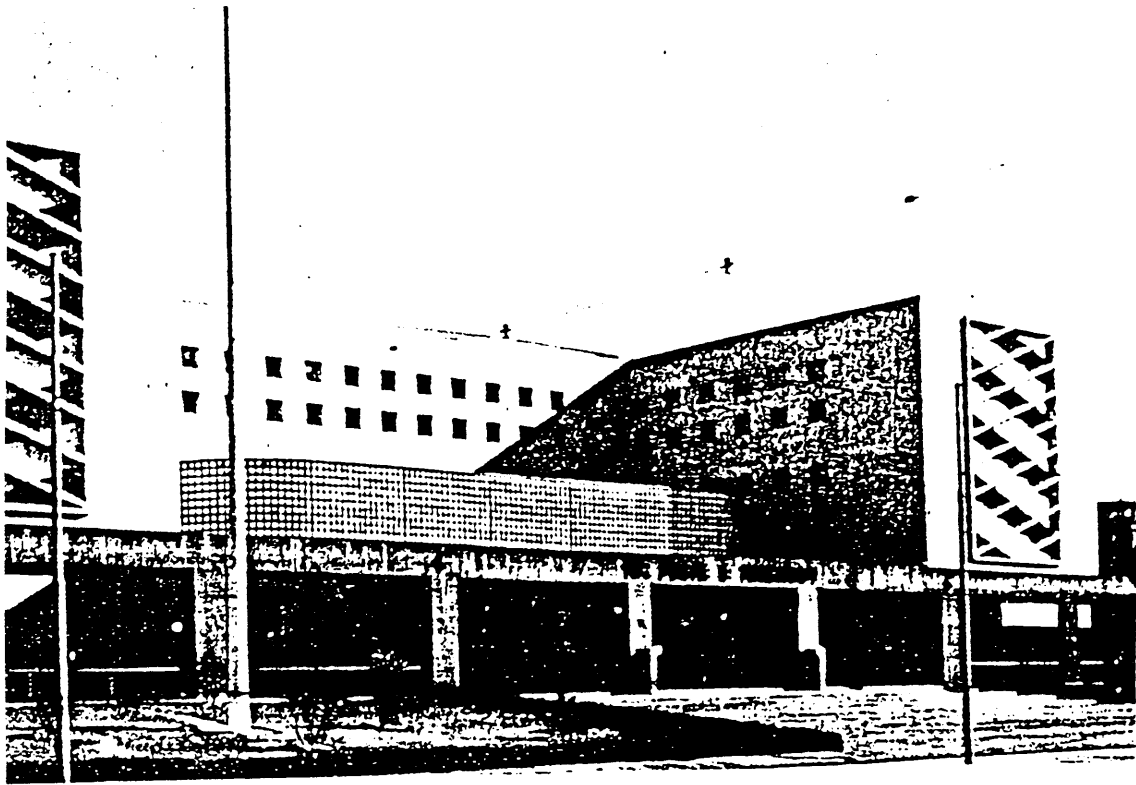


Fig. 43. Libera and De Renzi, Post office on the Aventine, 1933.

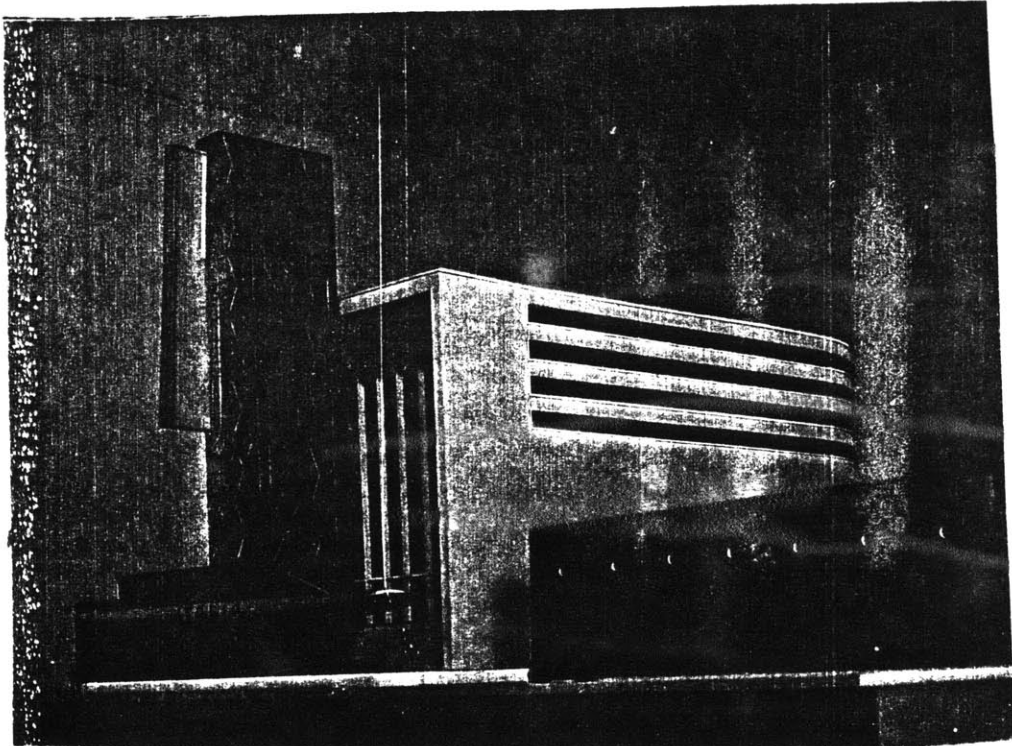
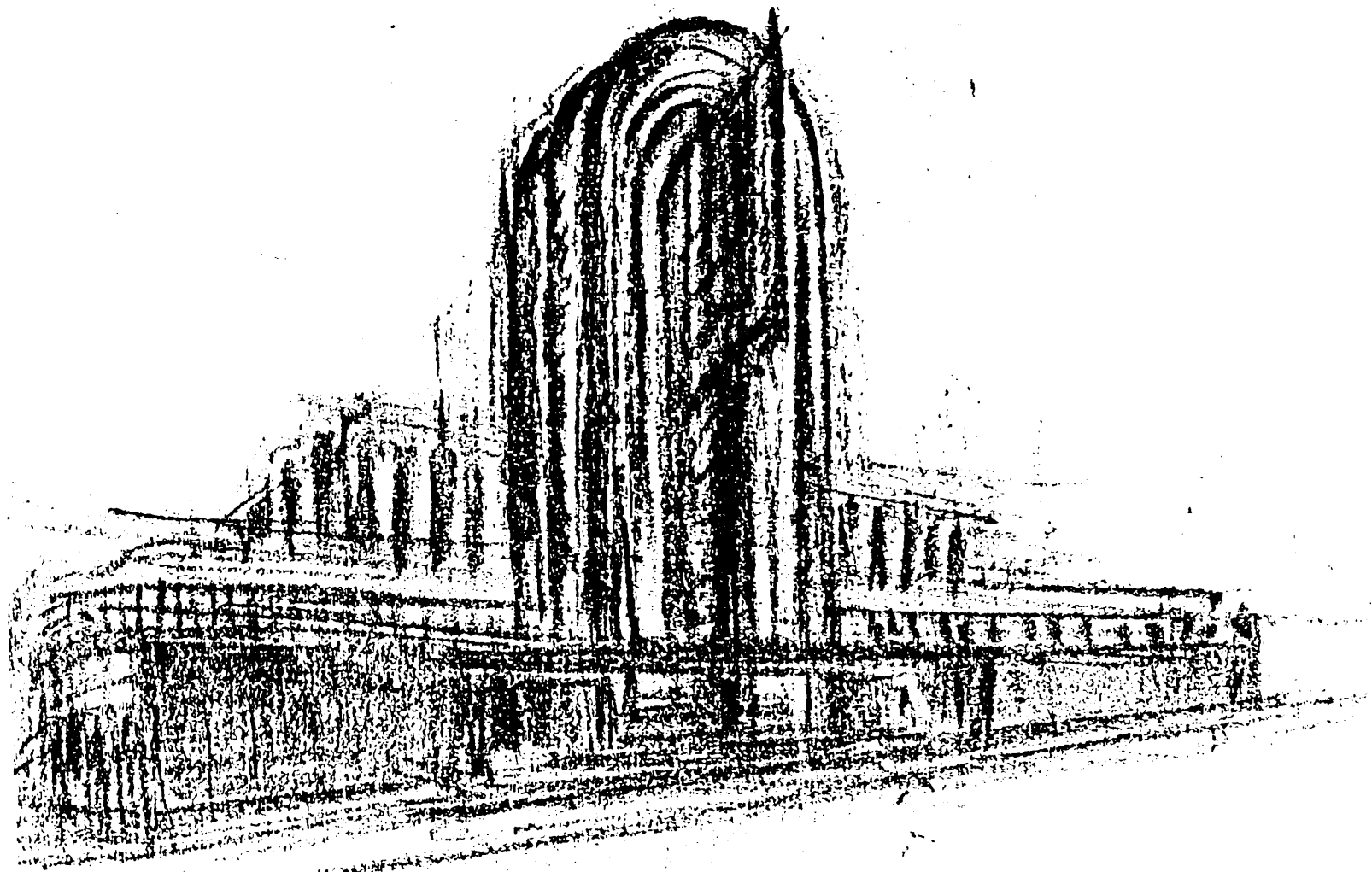


Fig. 44. Libera, De Renzi, and Valente, Italian Pavilion for the Chicago World Fair (1933).

Fig. 45. Valente, sketch for the Chicago pavilion (1933).



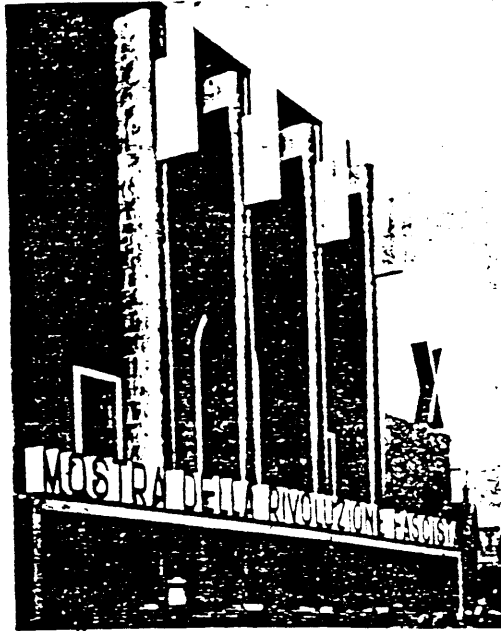
Arch. Alberto Valente



Fig. 46. Libera and De Renzi, Italian Pavilion for the International Exhibition in Bruxelles (1935).



Fig. 47. Benno Von Arendt, German Workers' Pavilion,
Berlin 1934.



EXPOSITION DE LA REVOLUTION FASCISTE A MILAN 1933



EXPOSITION DU FRONT DE TRAVAIL ALLEMAND A BERLIN 1934

Di Pier Maria Bardi
non improvvisare gli ultimi nuclei nazisti coman

77



Dottore sul letto di morte



Non basta copiare: i tedeschi comprendano lo spirito della Rivoluzione Fascista - Tavola di P. M. B.

Fig. 48. A page from Quadrante with comment by Pier Maria Bardi.

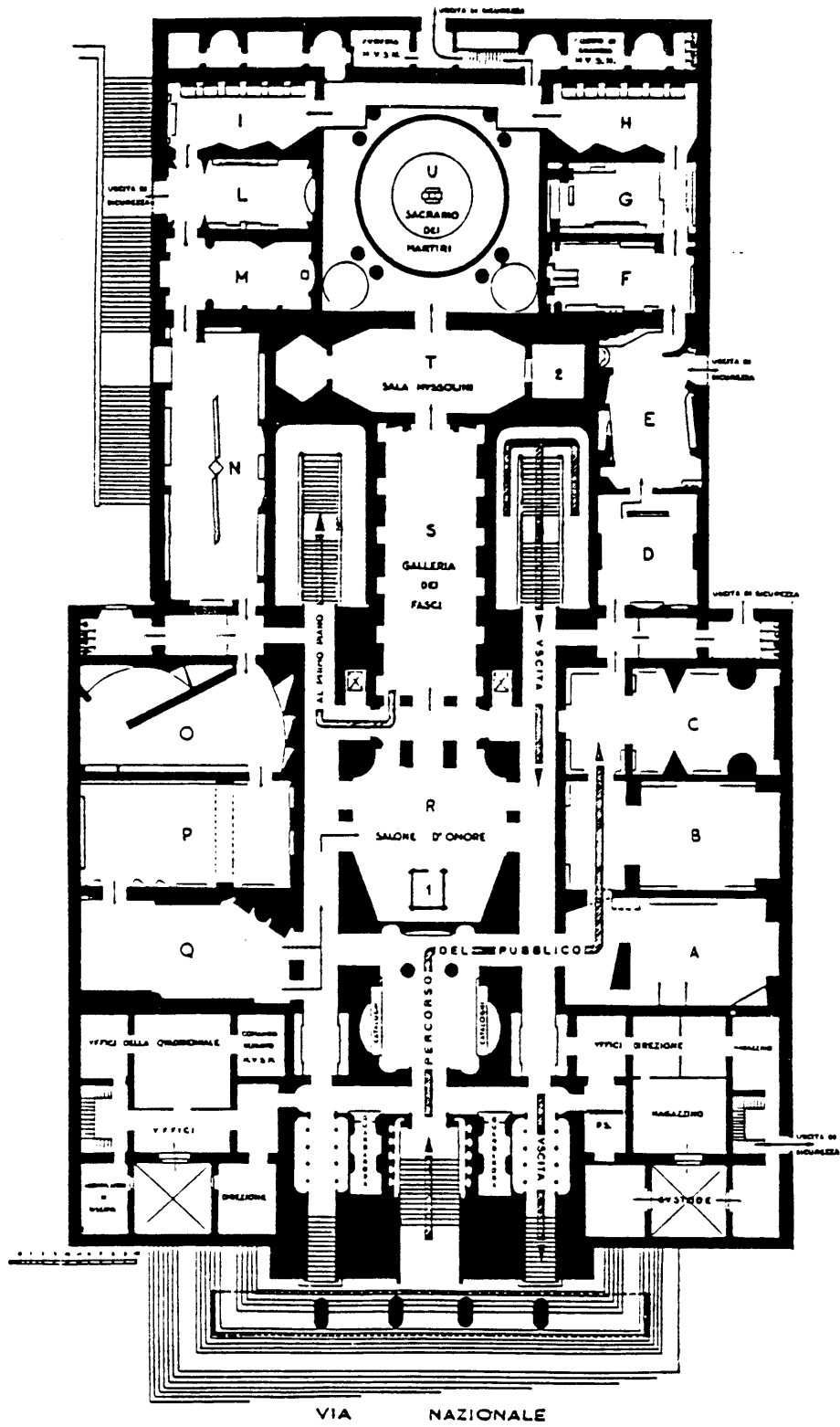


Fig. 49. EFR, main floor plan.

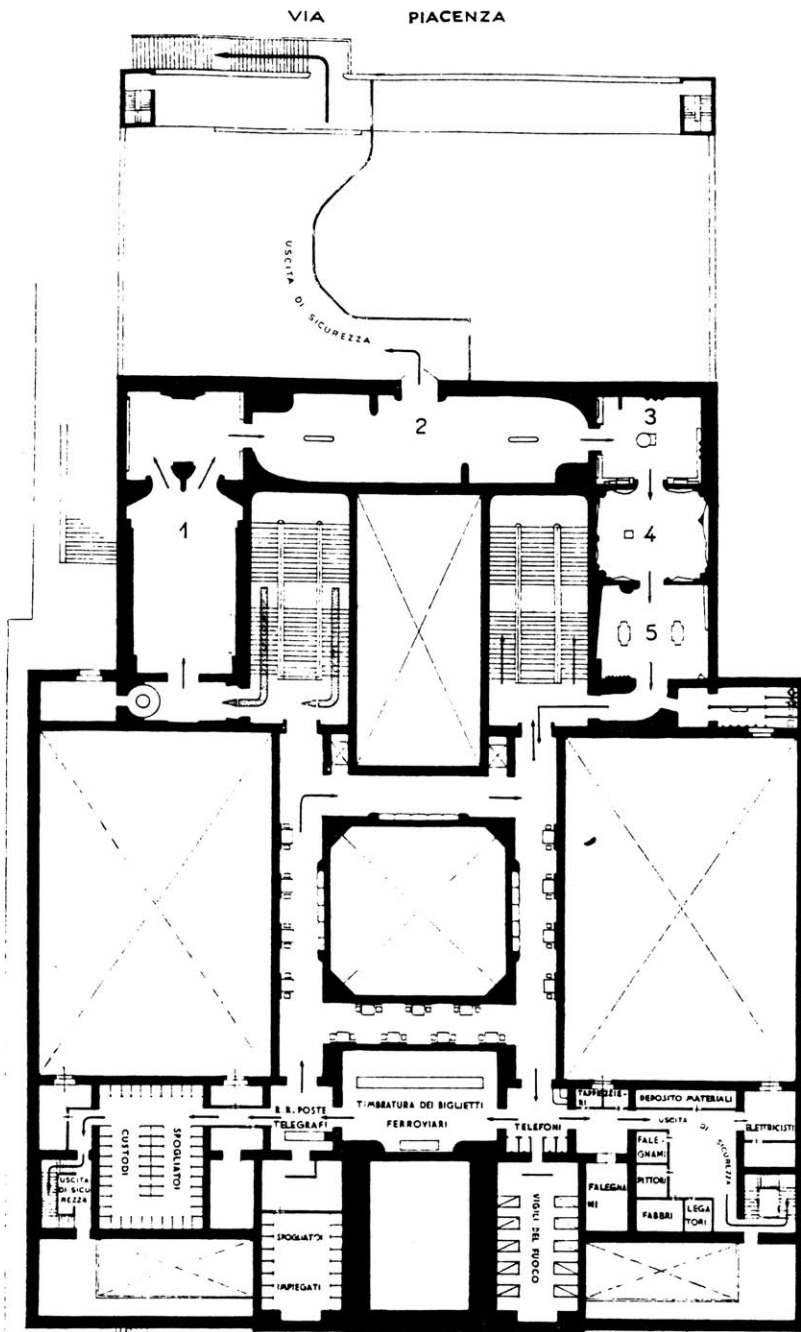


Fig. 50 EFR, second floor plan.

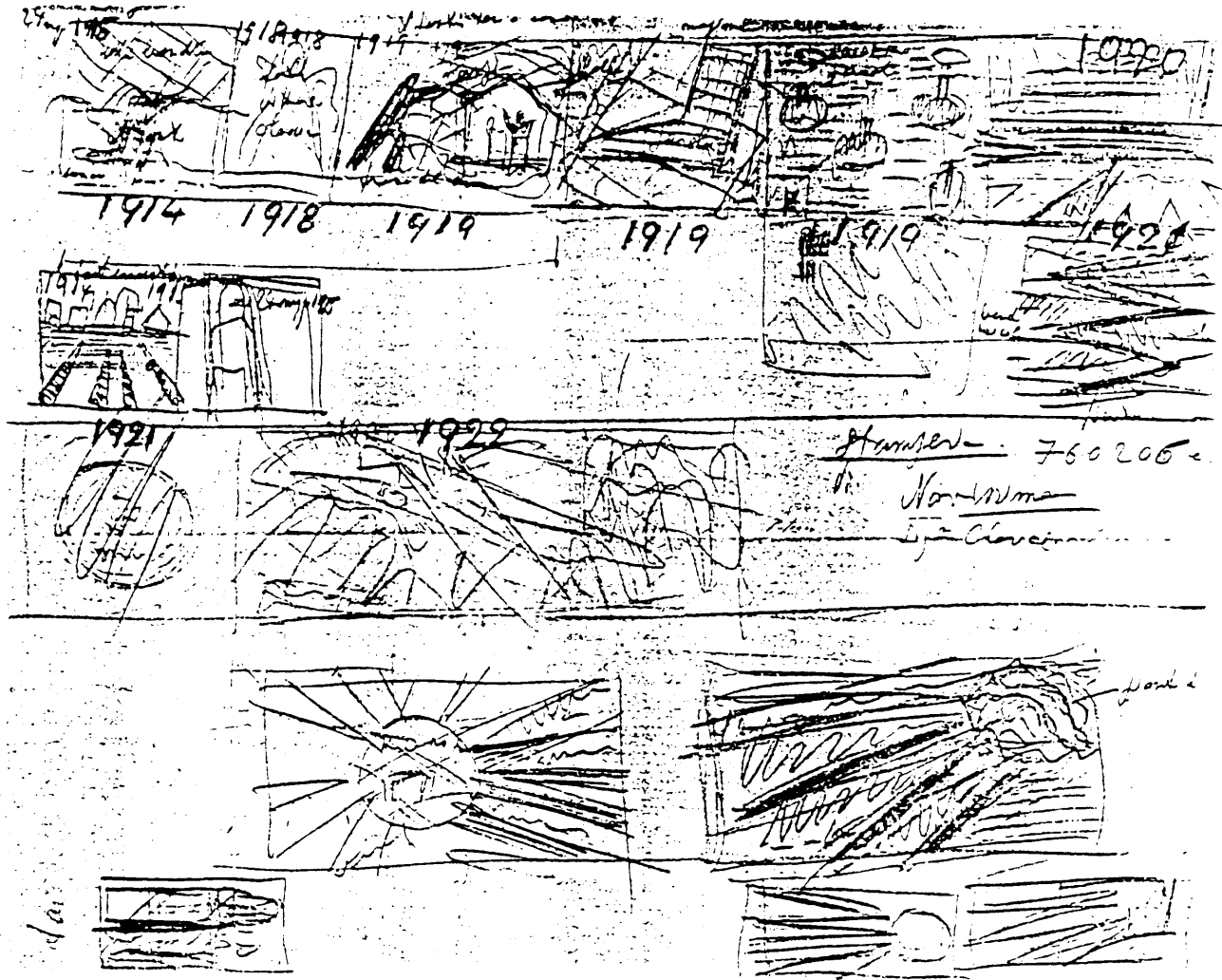


Fig. 51. Libera, sketches for the EFR.

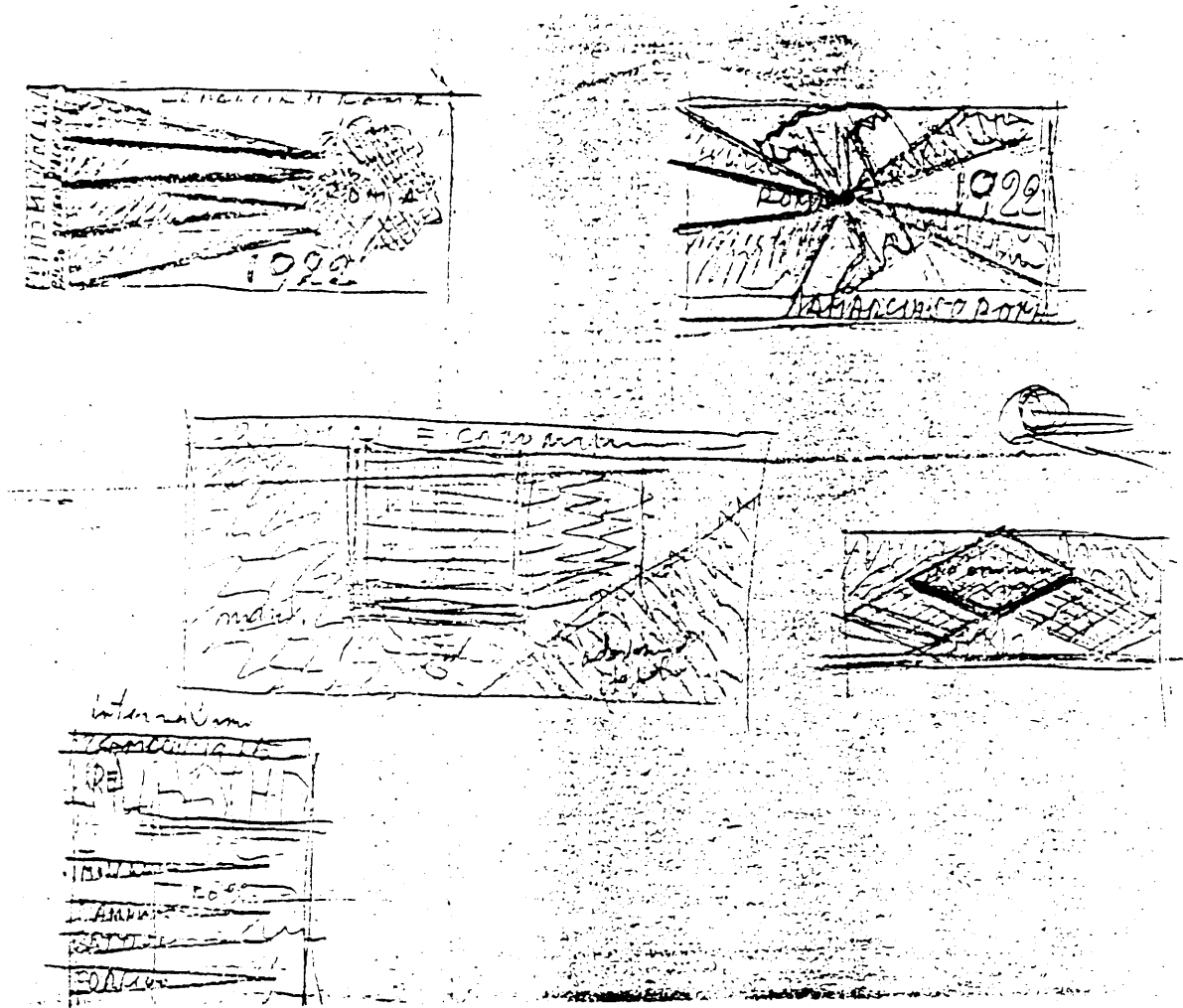


Fig. 51. Libera, sketches for the EFR.



Fig. 53. Esodo Pratelli, Room A.

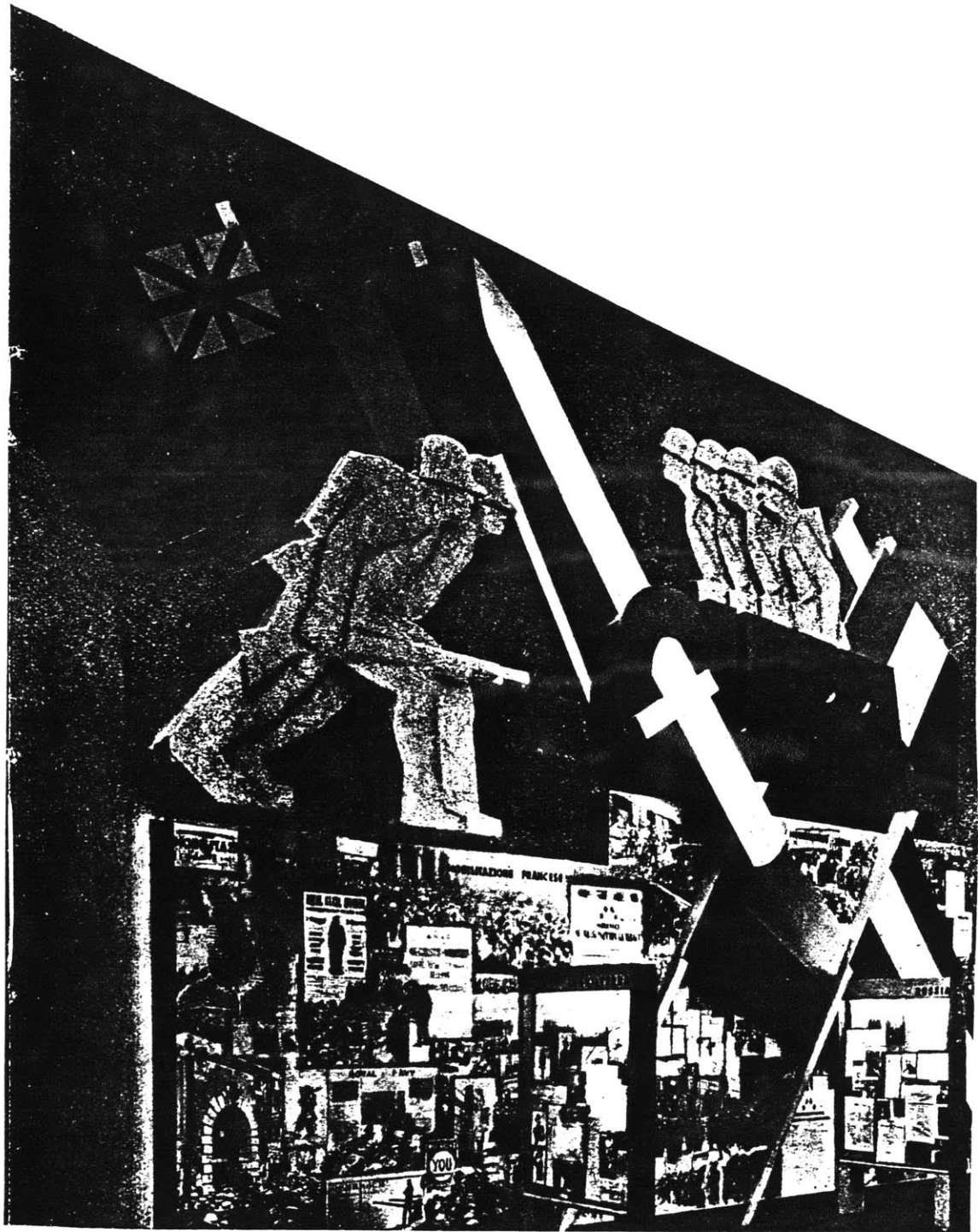


Fig. 54. Pratelli, Room A.

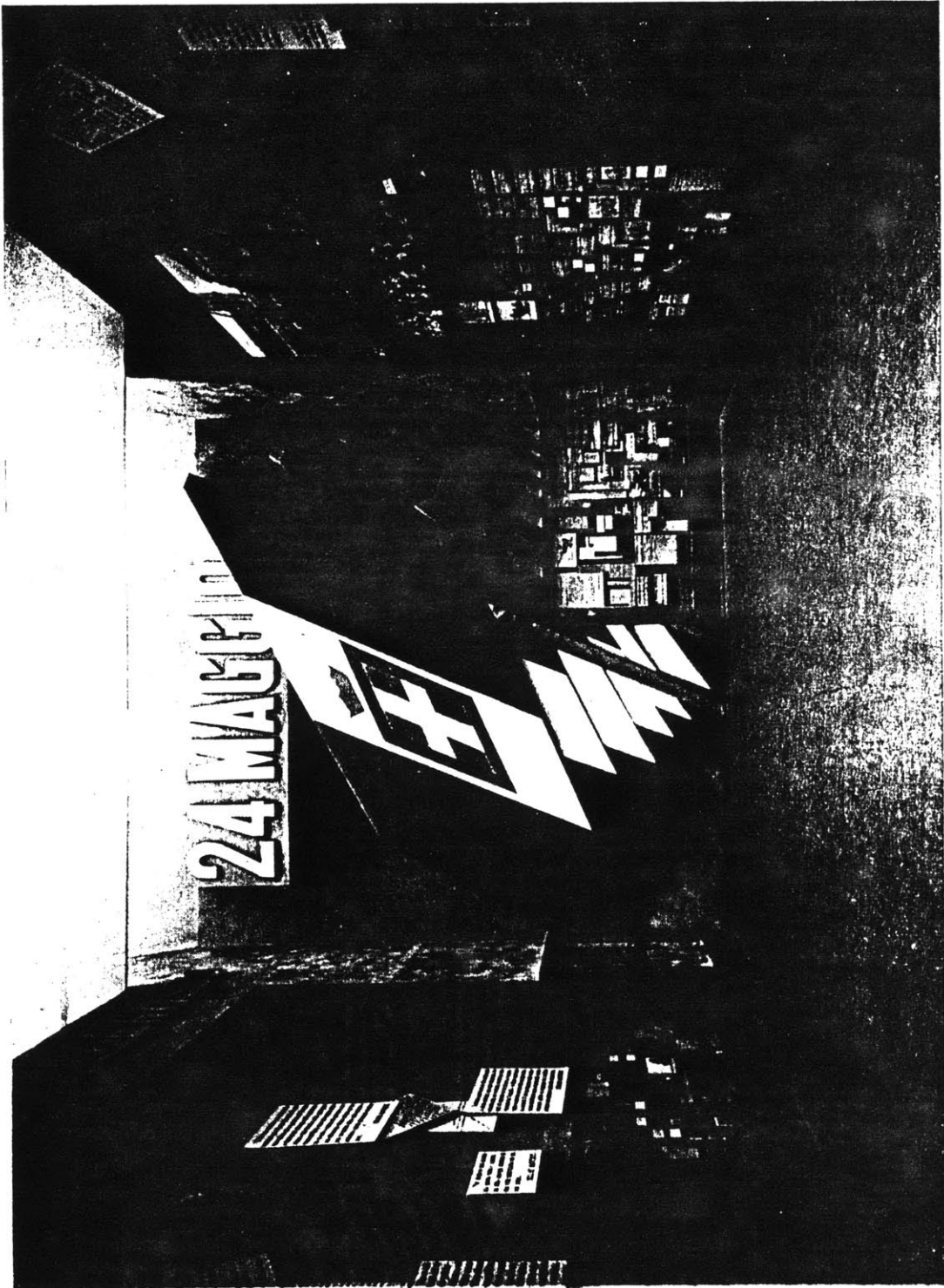


Fig. 55. Pratelli, Room B.



Fig. 56. Domenico Rambelli, Mussolini; right, study sketch.



Fig. 57. Rambelli, The King; right, study sketch.



Fig. 58. Rambelli, sketches for the Departing Soldier.



Fig. 59. Rambelli, the Departing Soldier.



Fig. 60. Marino Marini, Italy Armed.



Fig. 61. Achille Funi, Room C.

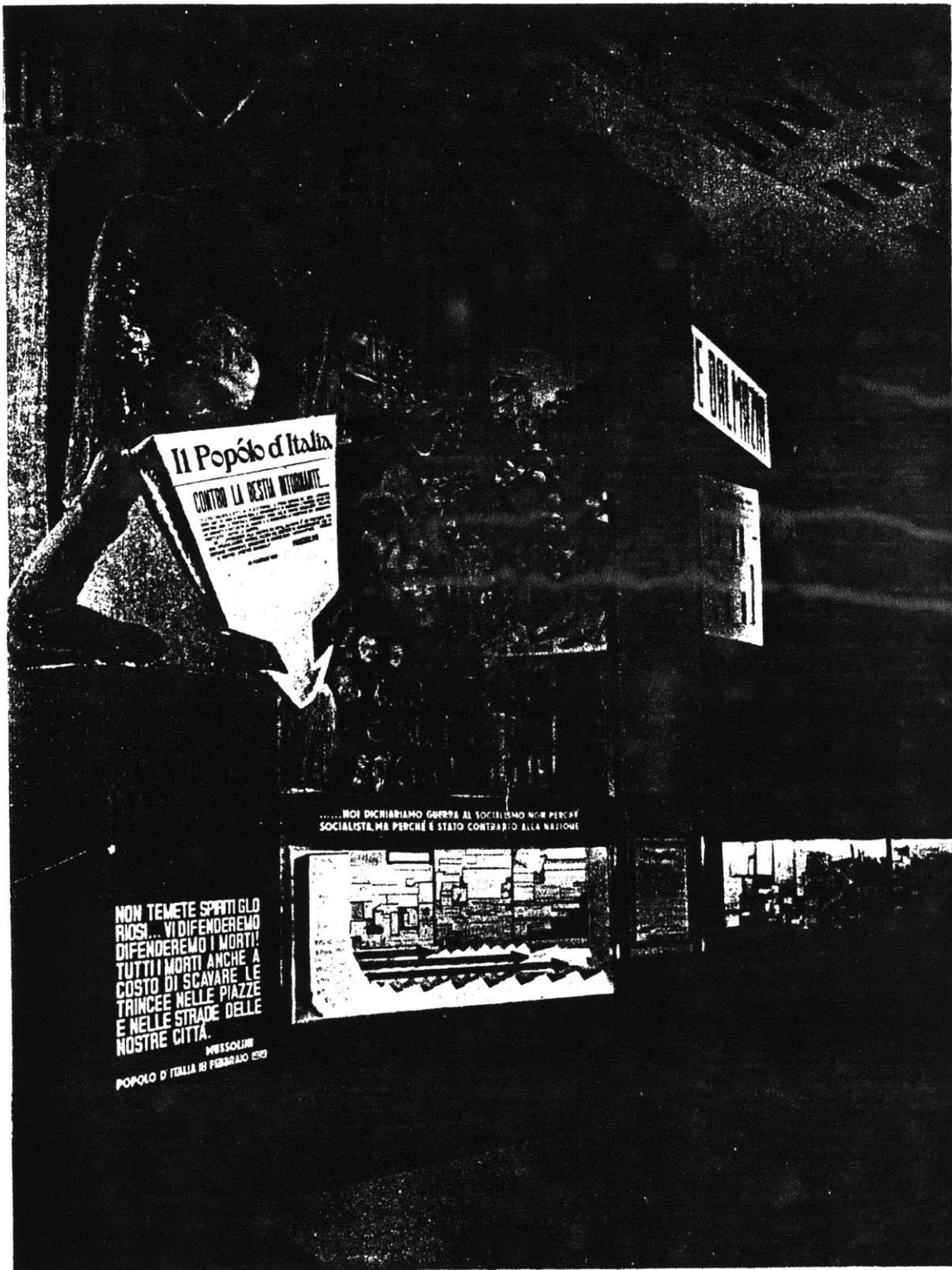


Fig. 62. Arnaldo Carpanetti, Room E.

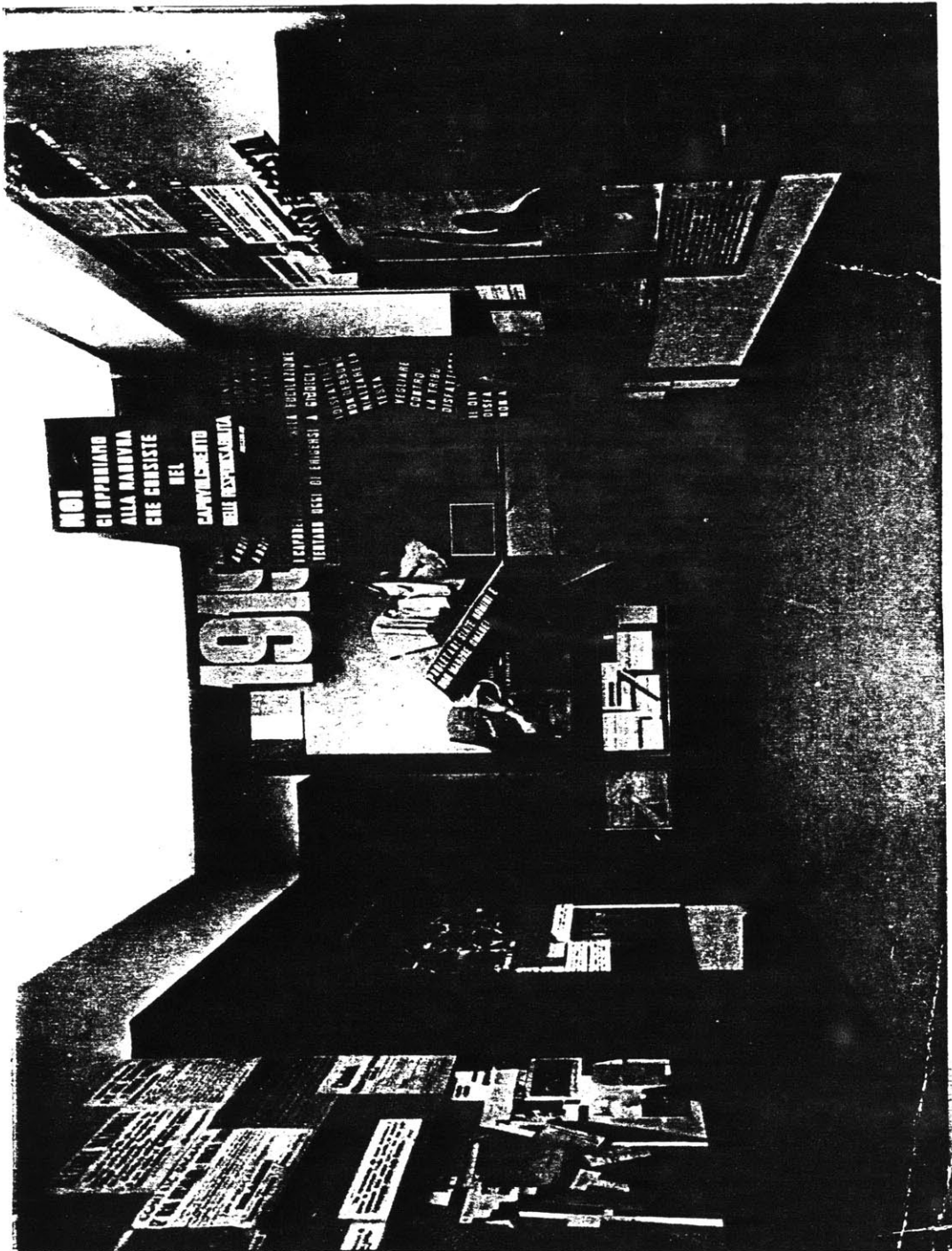


Fig. 63. Marcello Nizzoli, Room G.

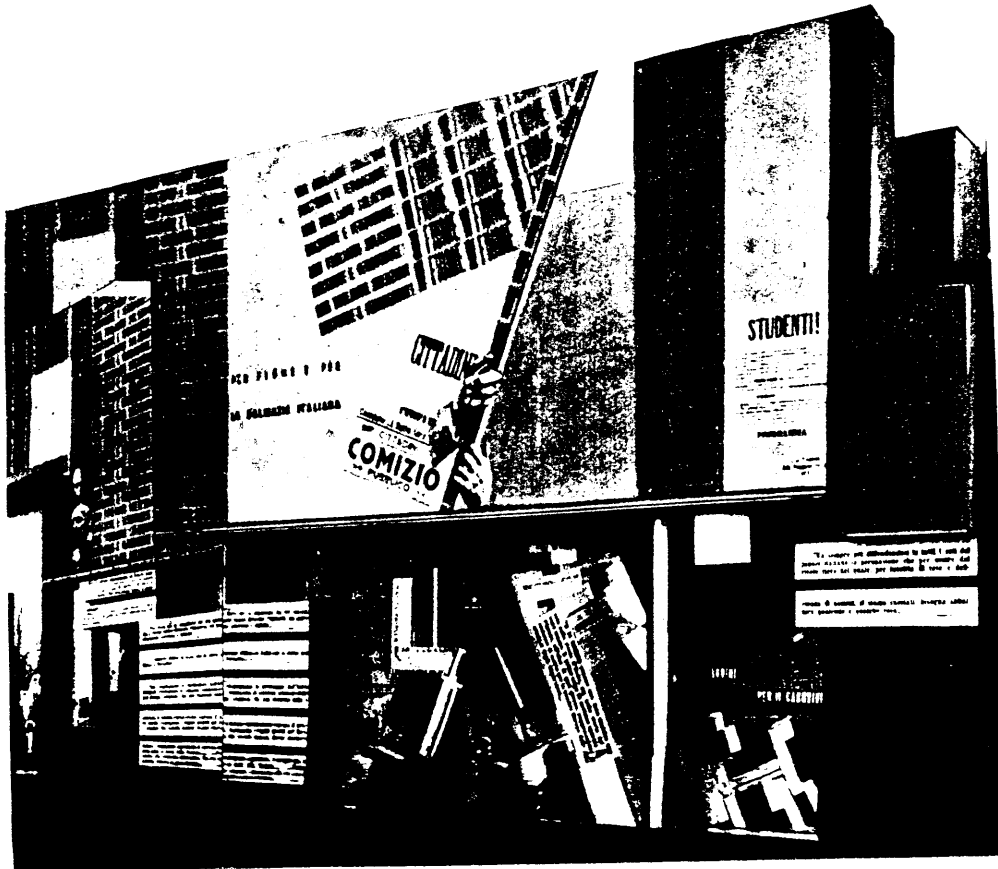


Fig. 64. Nizzoli, Room F.

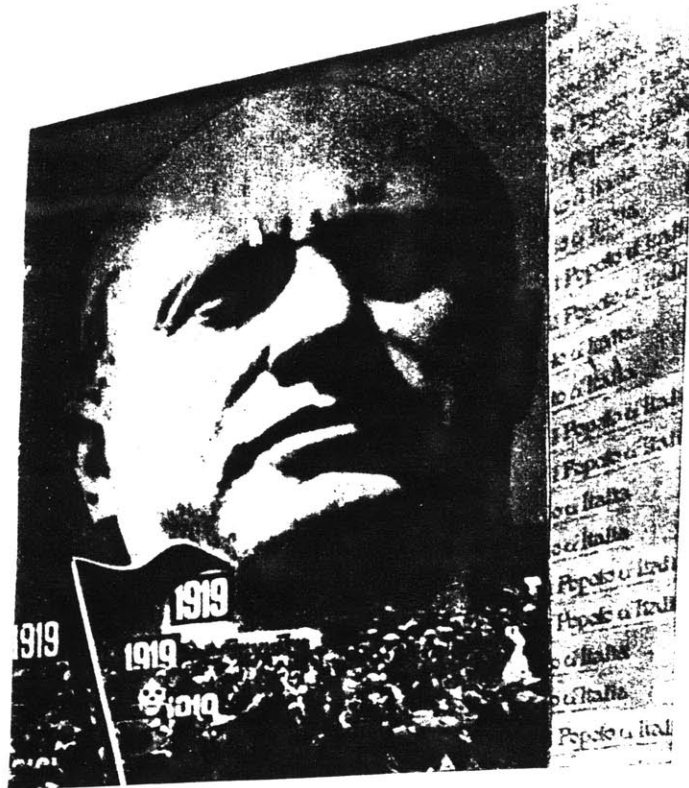


Fig. 65. Nizzoli, photomontage panels.



madre mezzogiorno: Sono in corso lavori di bonifica su 3.000.000 di ettari di terreno. Dal 1870
1922 furono spesi L. 1.775.000.000 per bonifiche. Nel decennio Fascista sono stati spesi
L. 2.100.000.000 per bonifiche e bacini montani.

Fig. 66. Illustration from L'Italia fascista in cammino
Rome 1932.



Fig. 67. Enrico Prampolini, Il 15 Aprile 1919 , Room F.



Fig. 68. Prampolini, L'alleanza fra futurismo e arditismo.

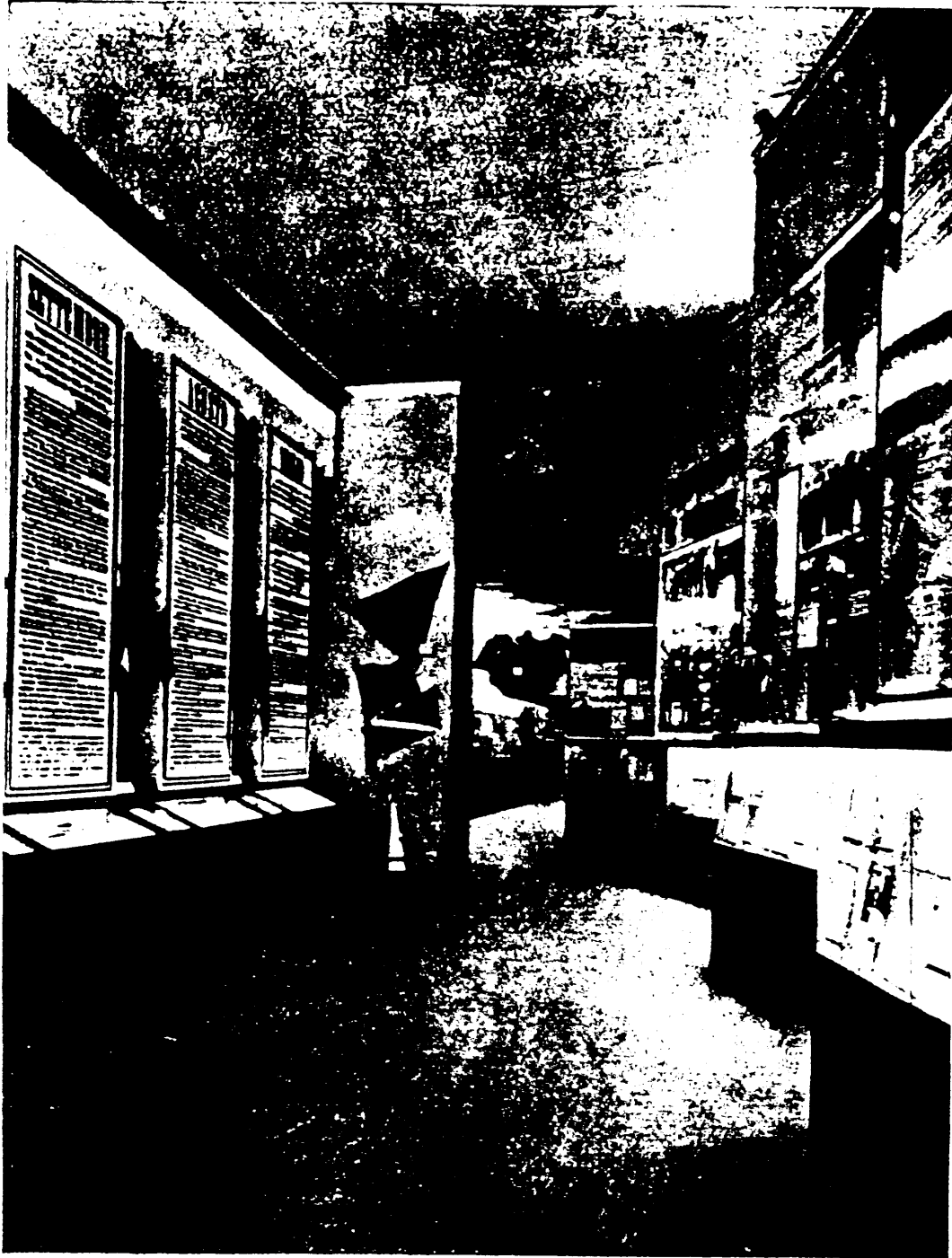


Fig. 69. Mino Maccari and Amerigo Bartoli, Room H.

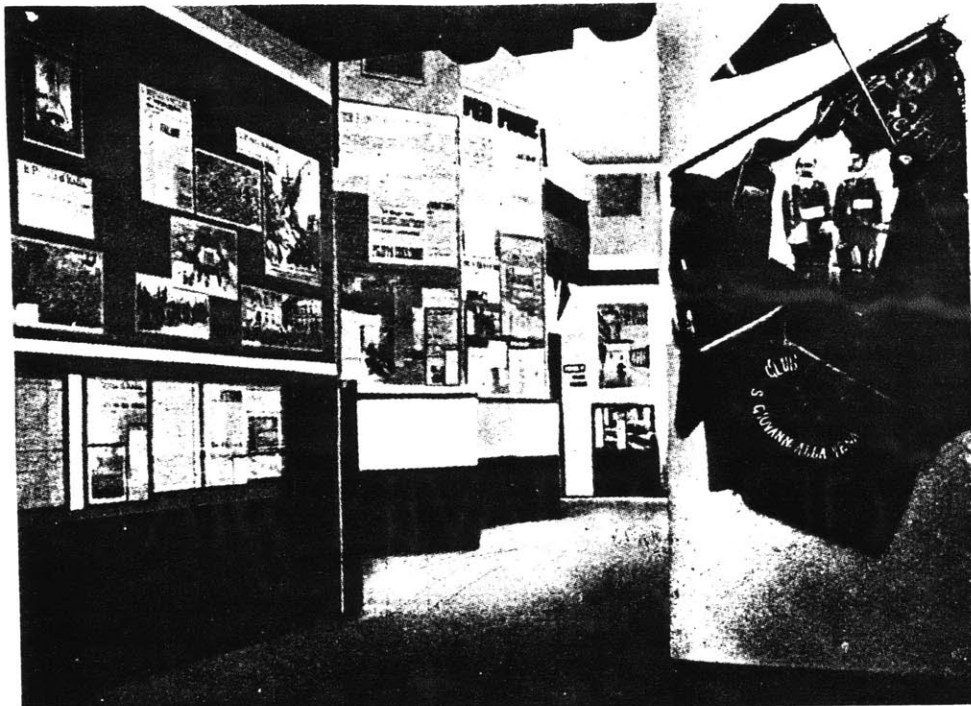


Fig. 70. Maccari and Bartoli, Room I.



Fig. 71. Giannino Marchig, Room L.

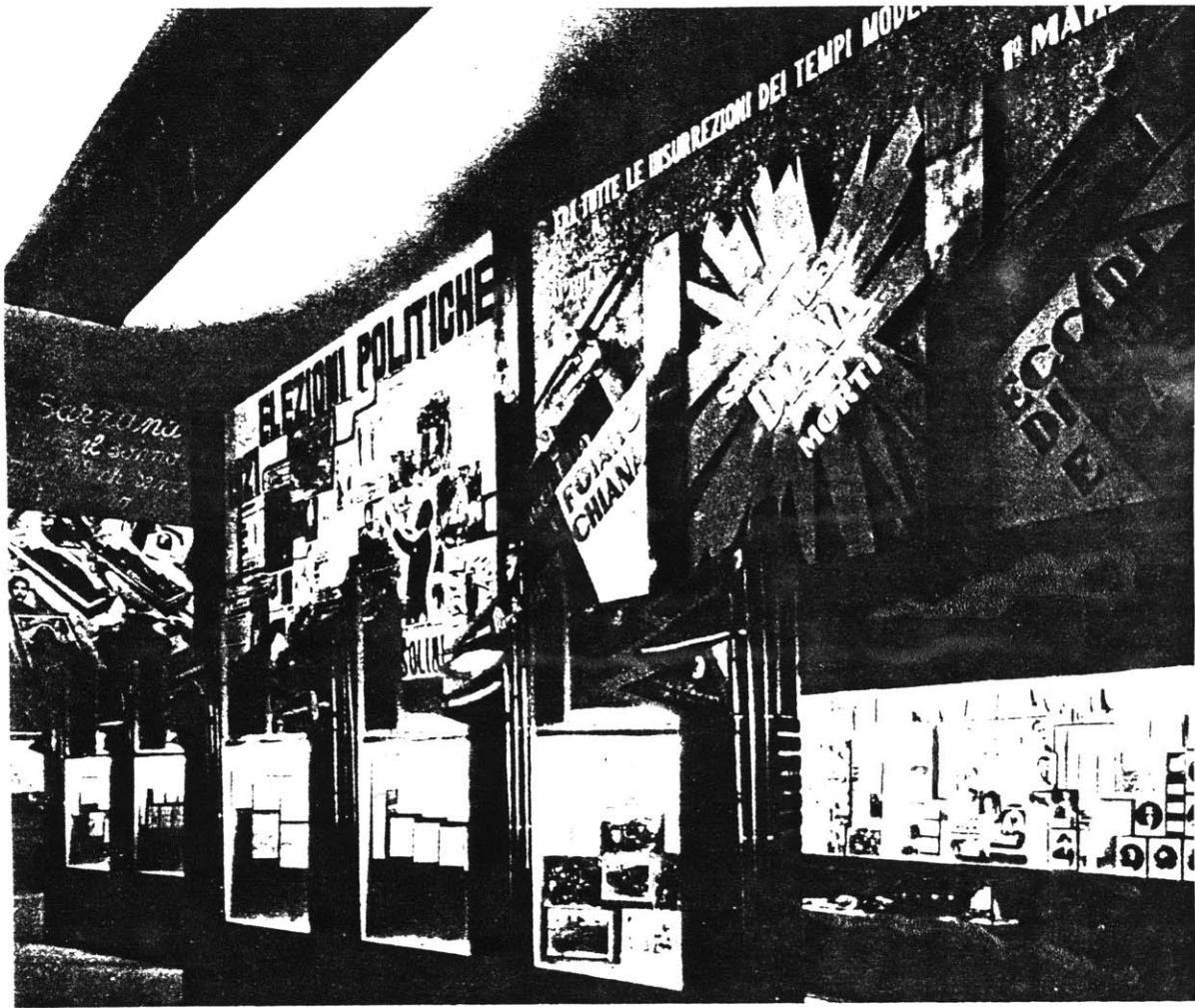


Fig. 72. Guido Mauri and Esodo Pratelli, Room N.

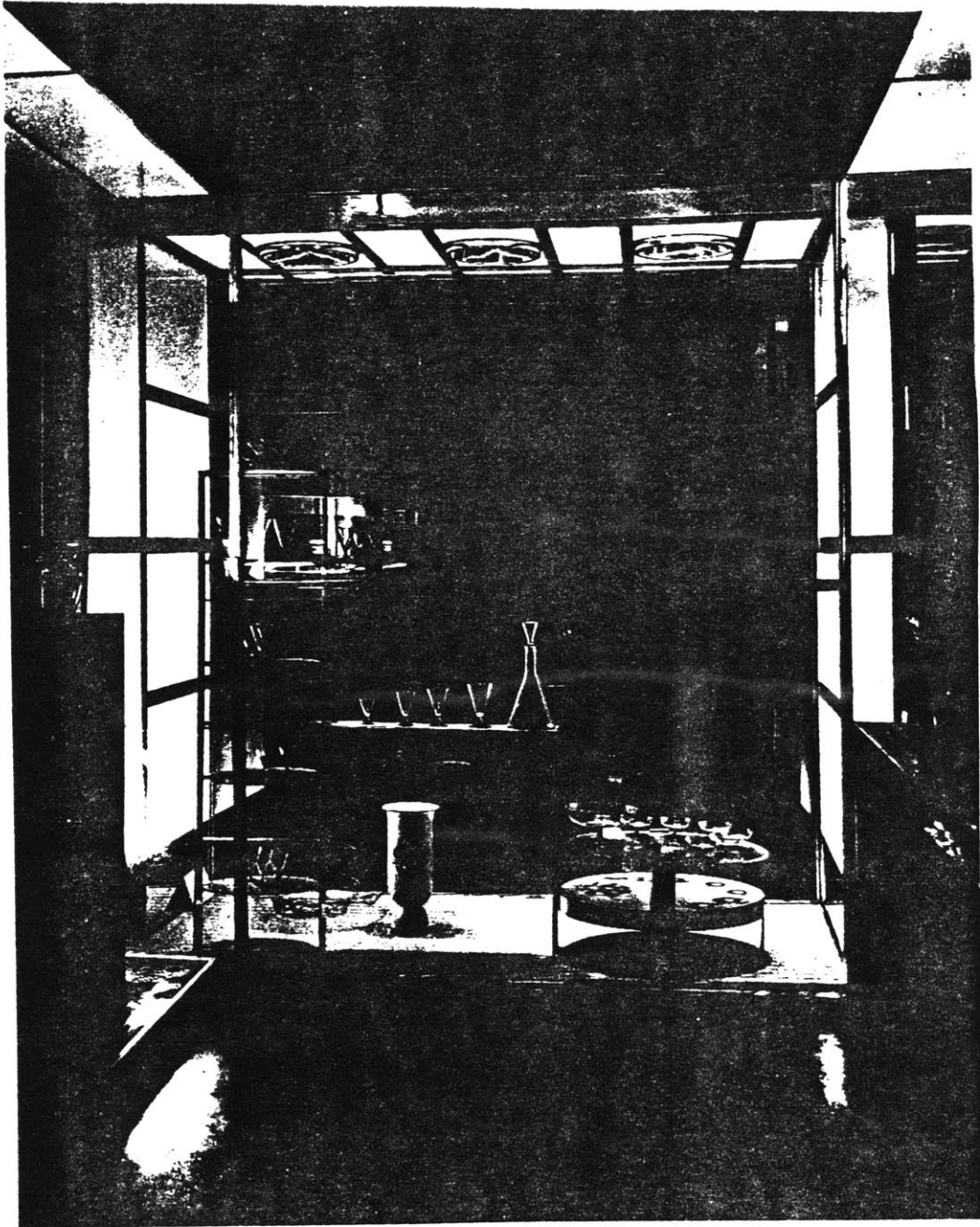


Fig. 73. Giuseppe Terragni, Vitrum store, Como 1930.

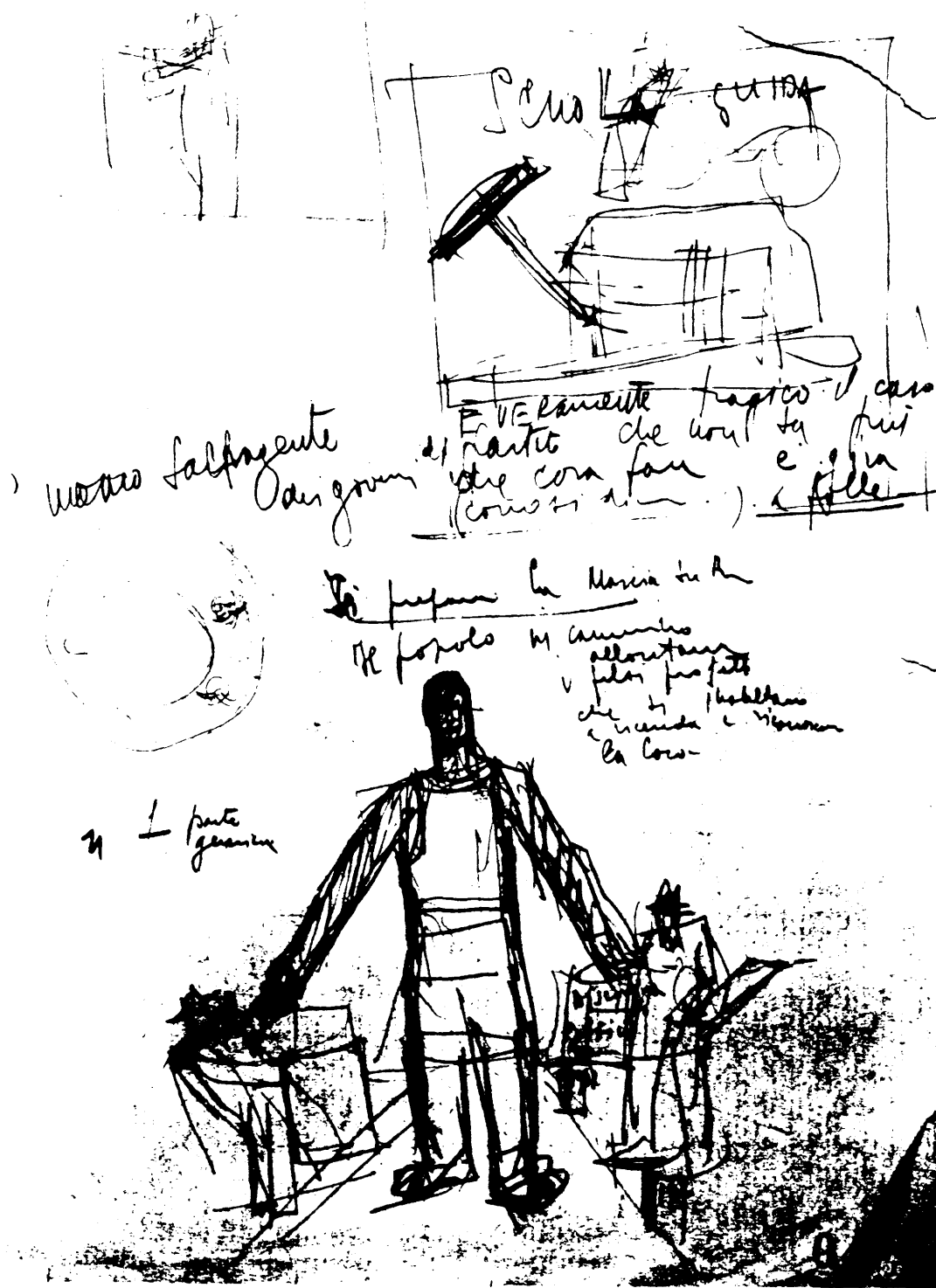


Fig. 74. Giuseppe Terragni, sketches for Room 0.

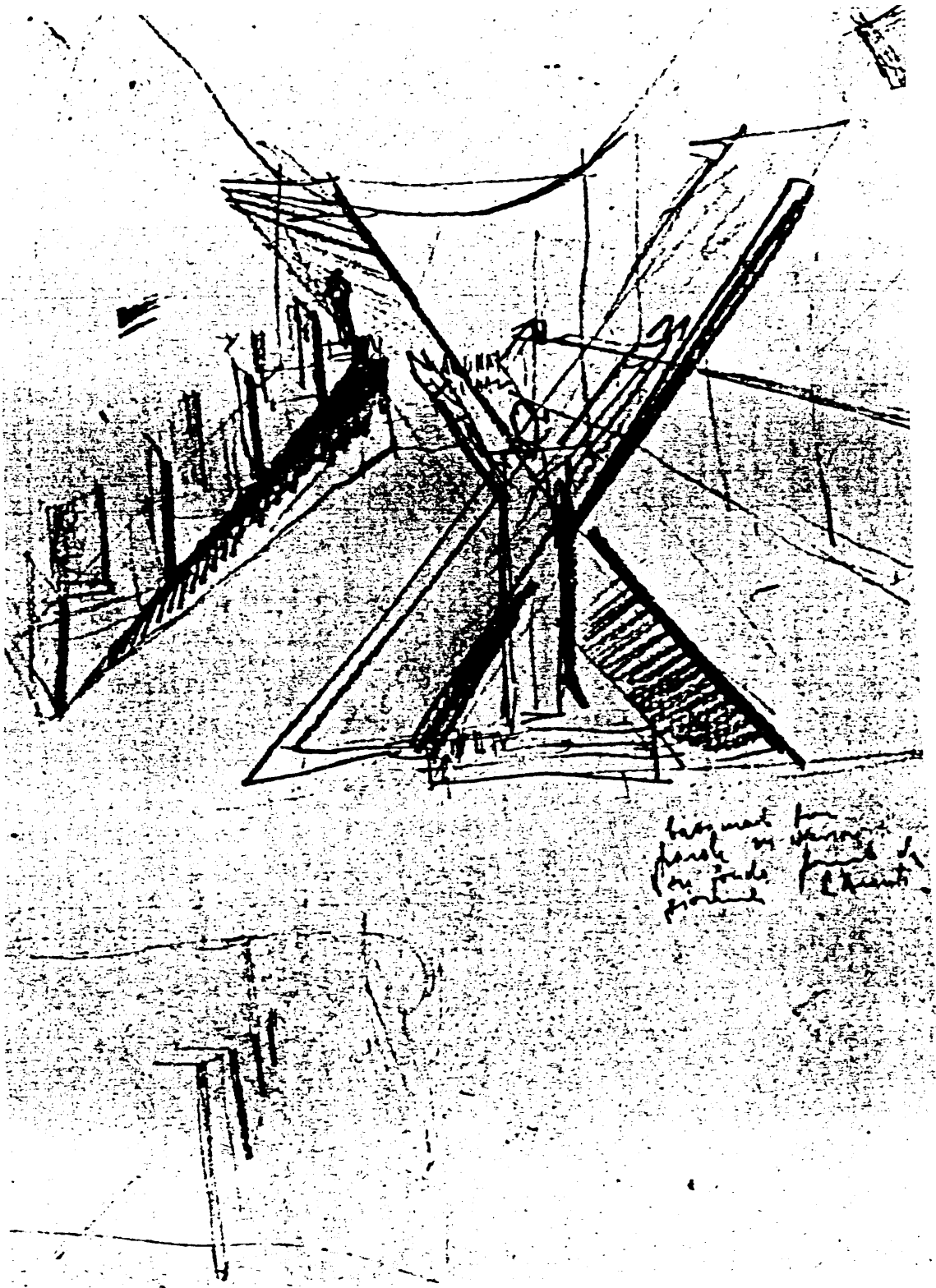


Fig. 75. Terragni, sketch for Room O.

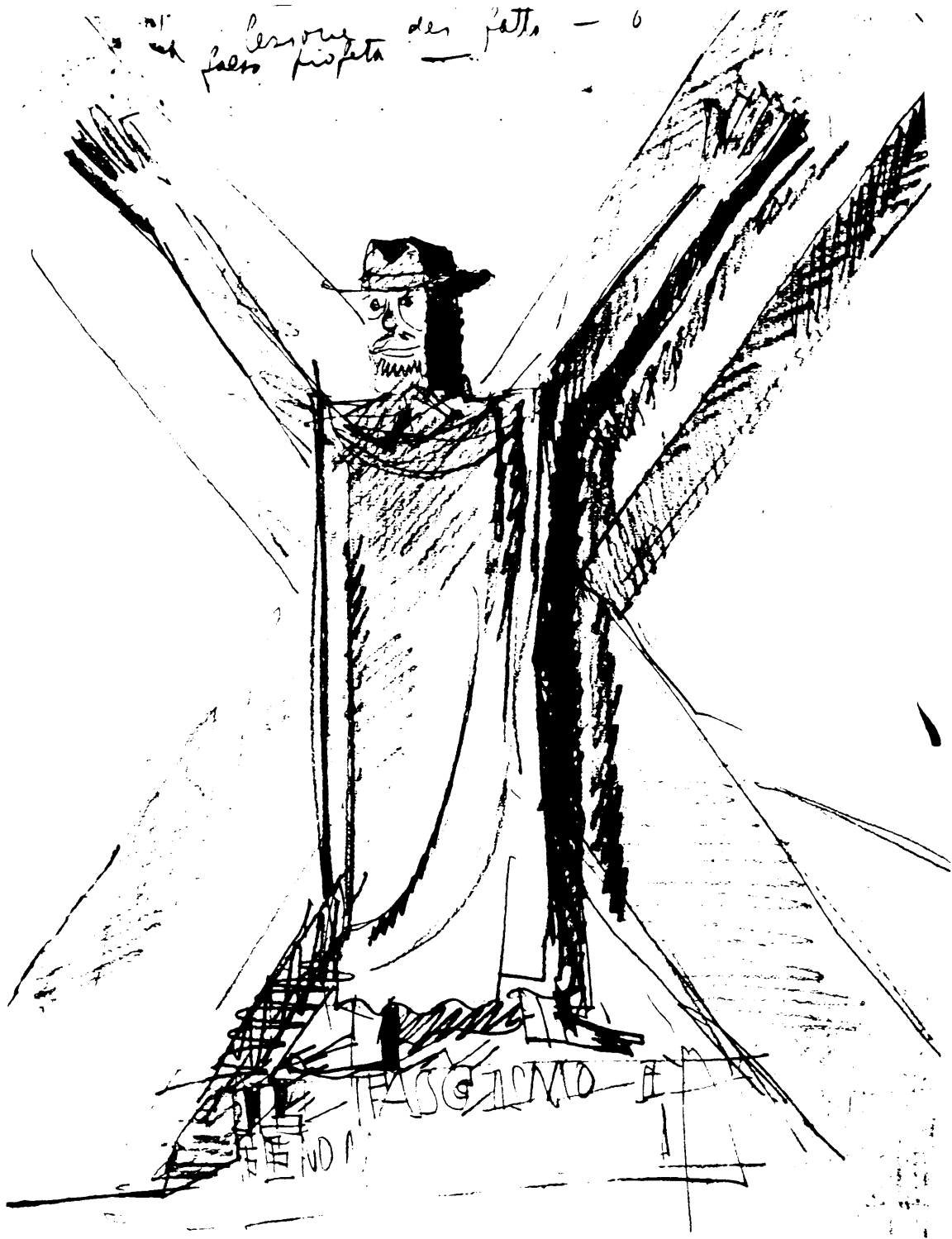


Fig. 76. Terragni, sketch for Room 0.

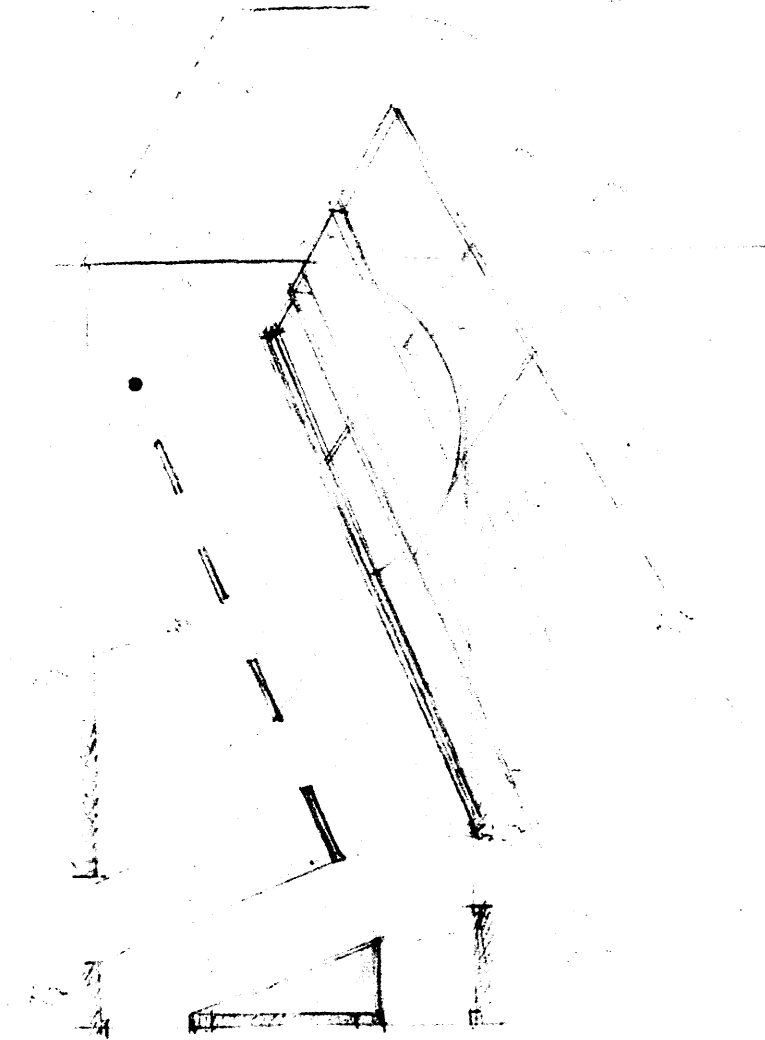


Fig. 77. Terragni, sketch for Room O.

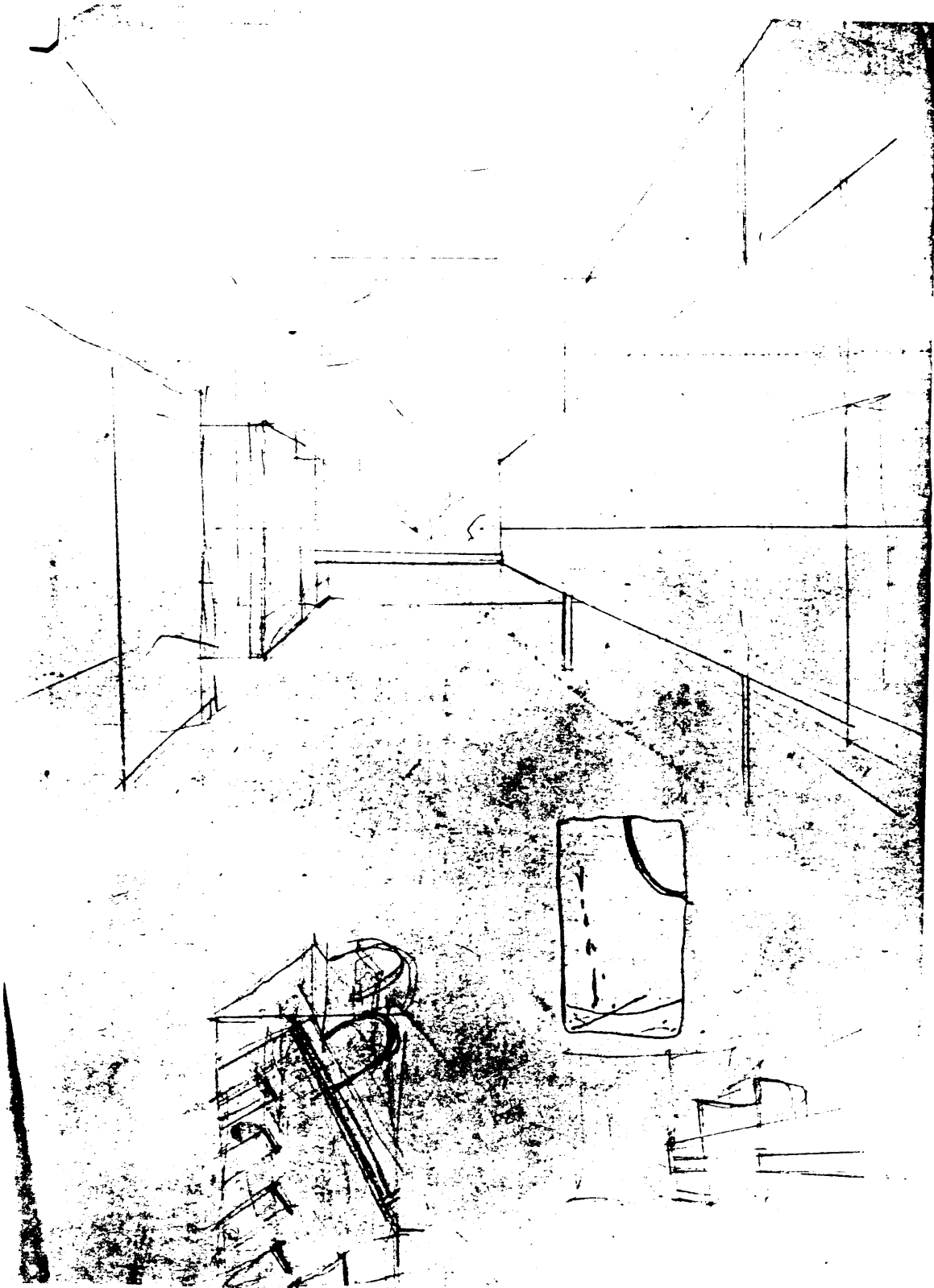


Fig. 78. Terragni, sketch for Room 0.

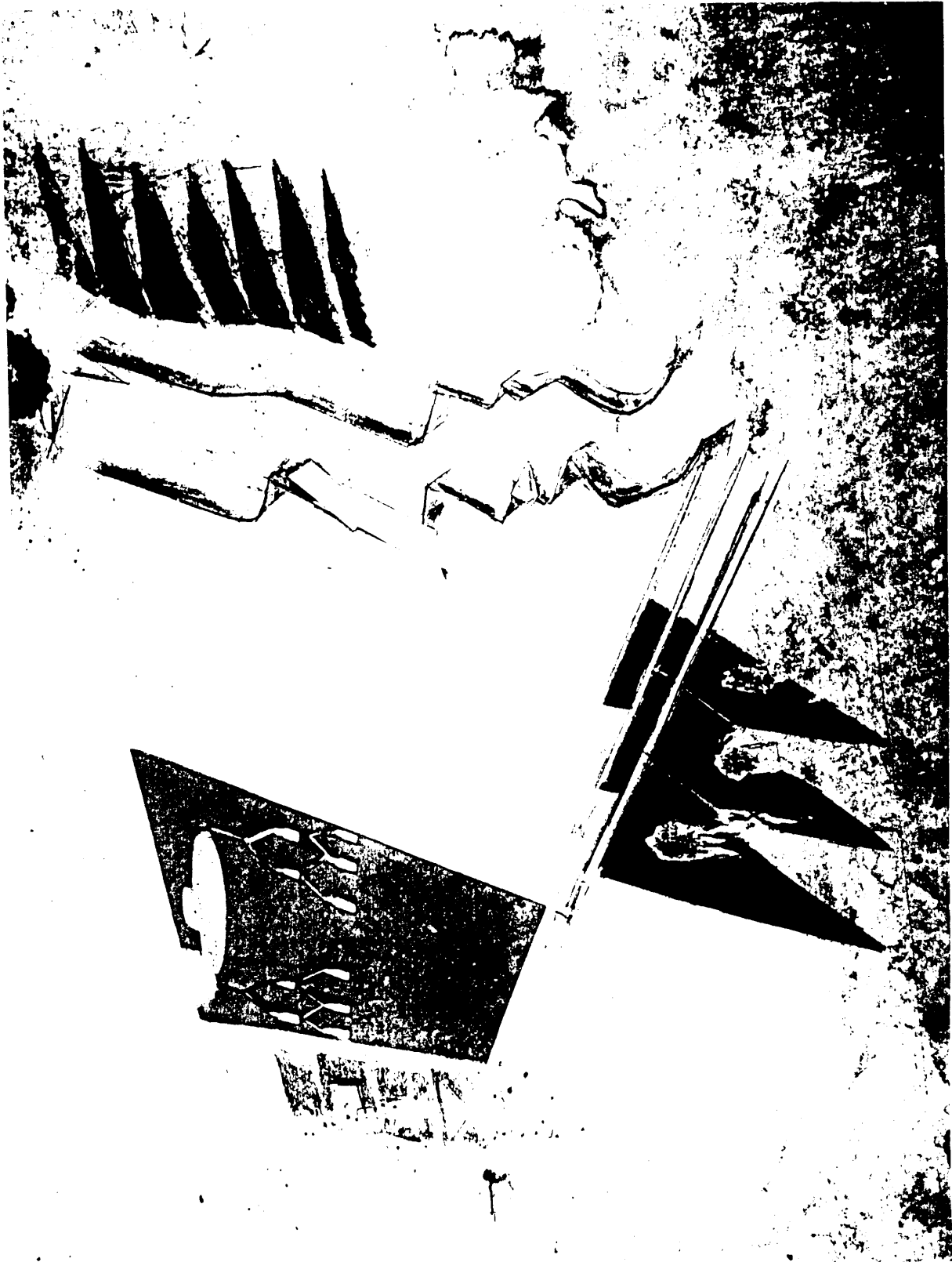


Fig. 79. Terragni, montage study for Room 0.

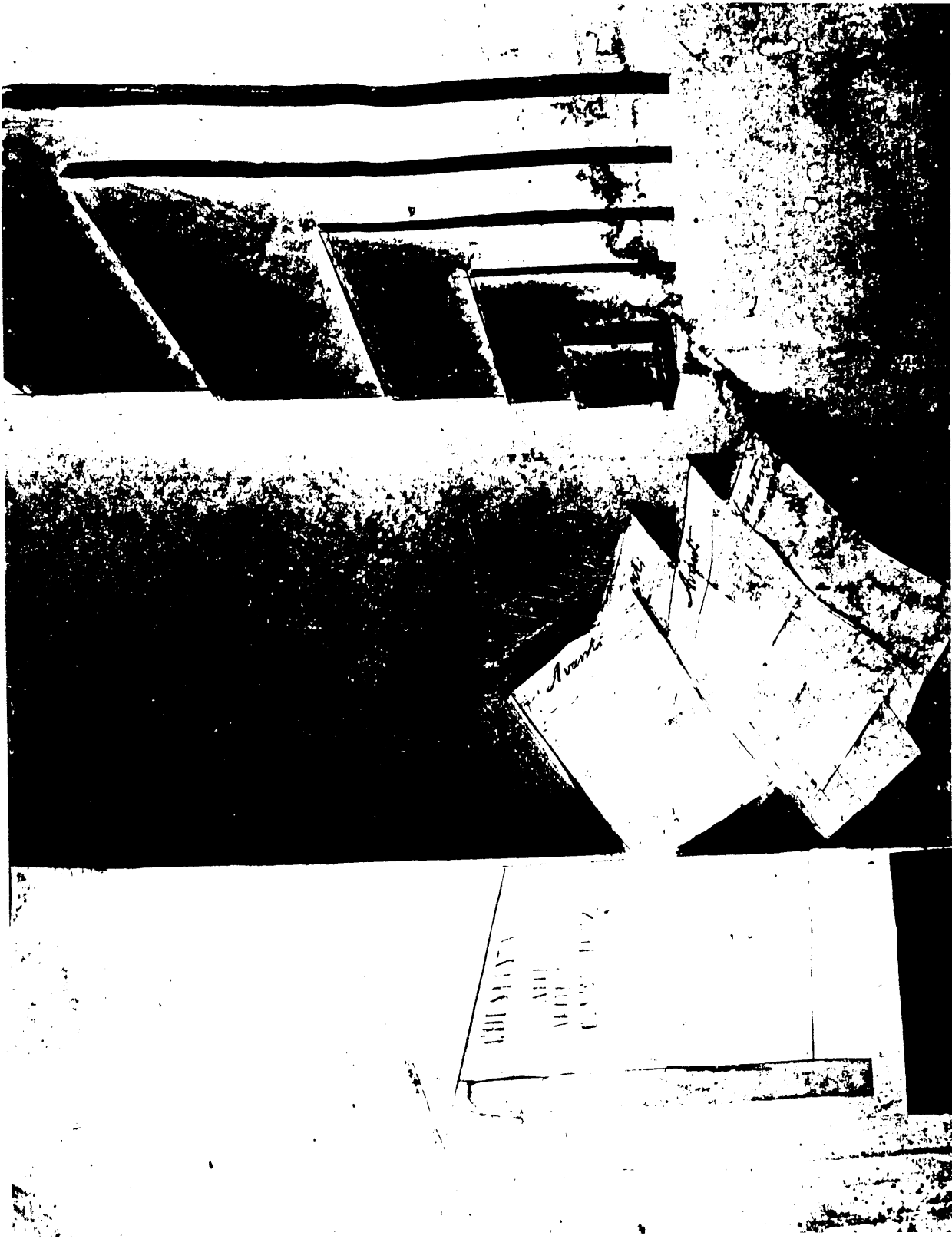


Fig. 80. Terragni, montage study for Room 0.

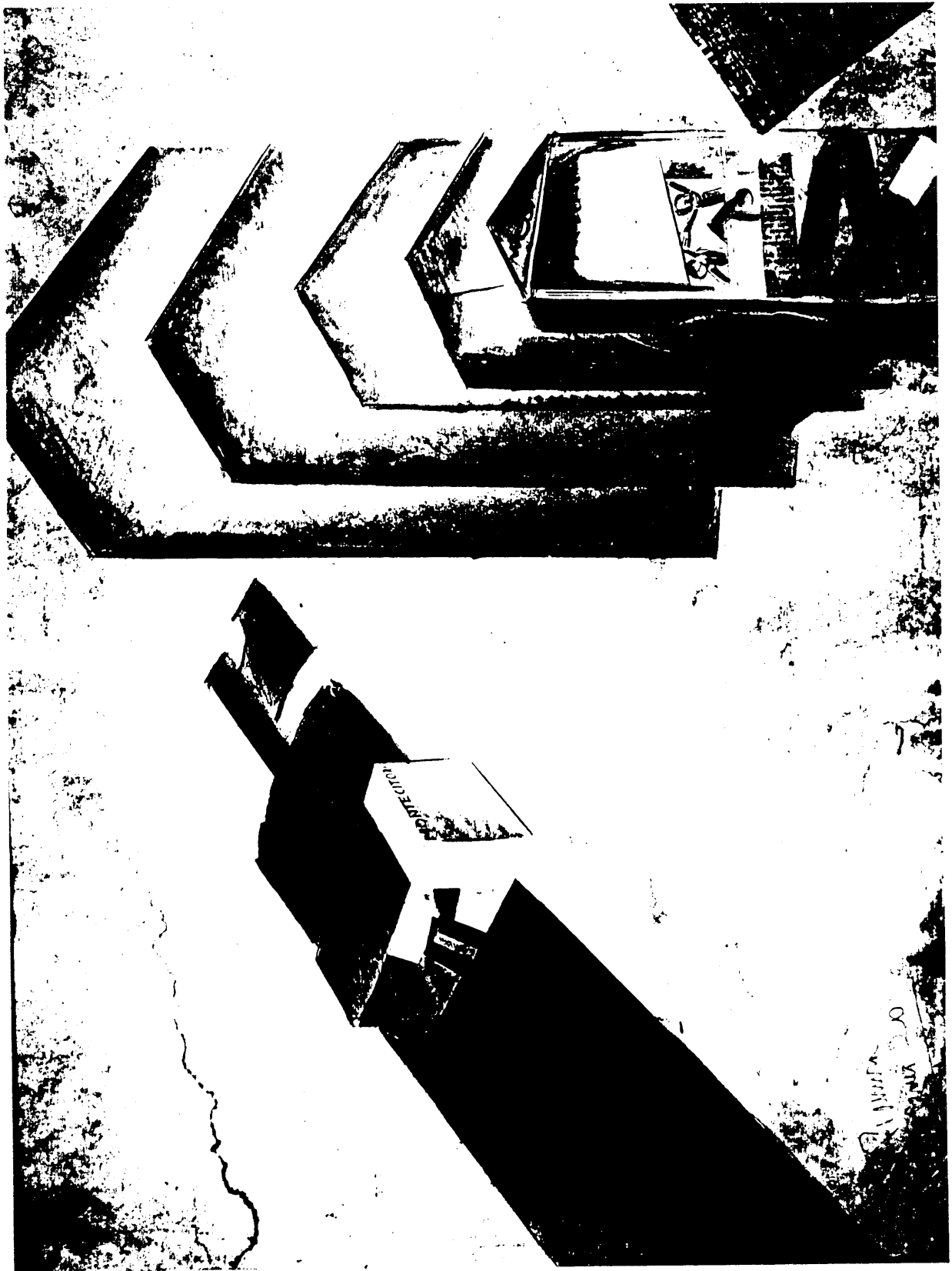


Fig. 81. Terragni, montage for Room 0.



Fig. 82. Terragni, montage study for Room 0.





Fig. 84. Terragni, the burning of the Avanti! headquarters.



Fig. 84. Terragni, workers join the fascist unions.



Fig. 86. Terragni, Working Italy.



Fig. 87. Terragni, photomontage study for Working Italy.



Fig. 88. Terragni, Adunate scene.



Fig. 89. Gustav Klutsis, "Let us fulfill the plan of great works" (1931).

THE LESSON OF THE MACHINE

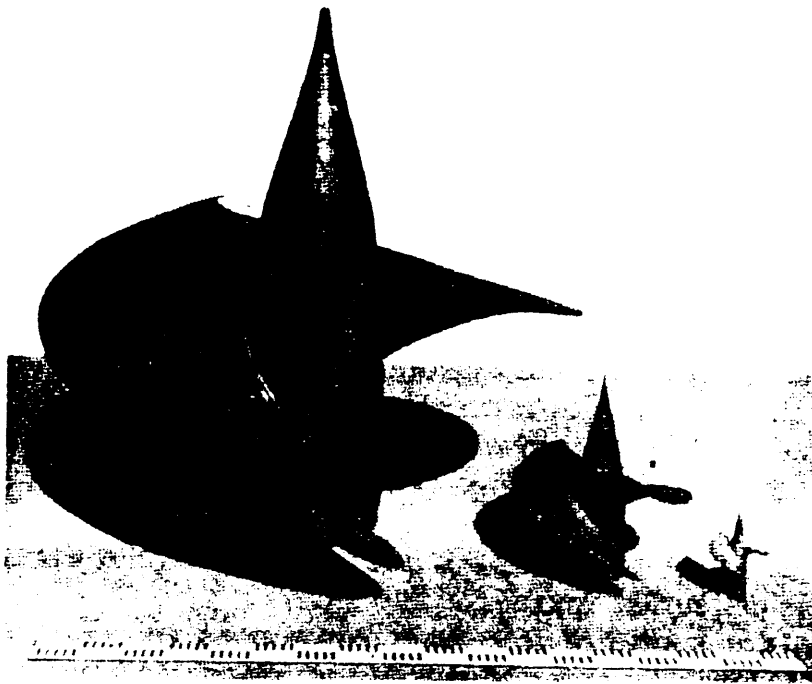


Fig. 89. Le Corbusier, illustration from L'art decorative D'aujourd'hui (Paris 1925).

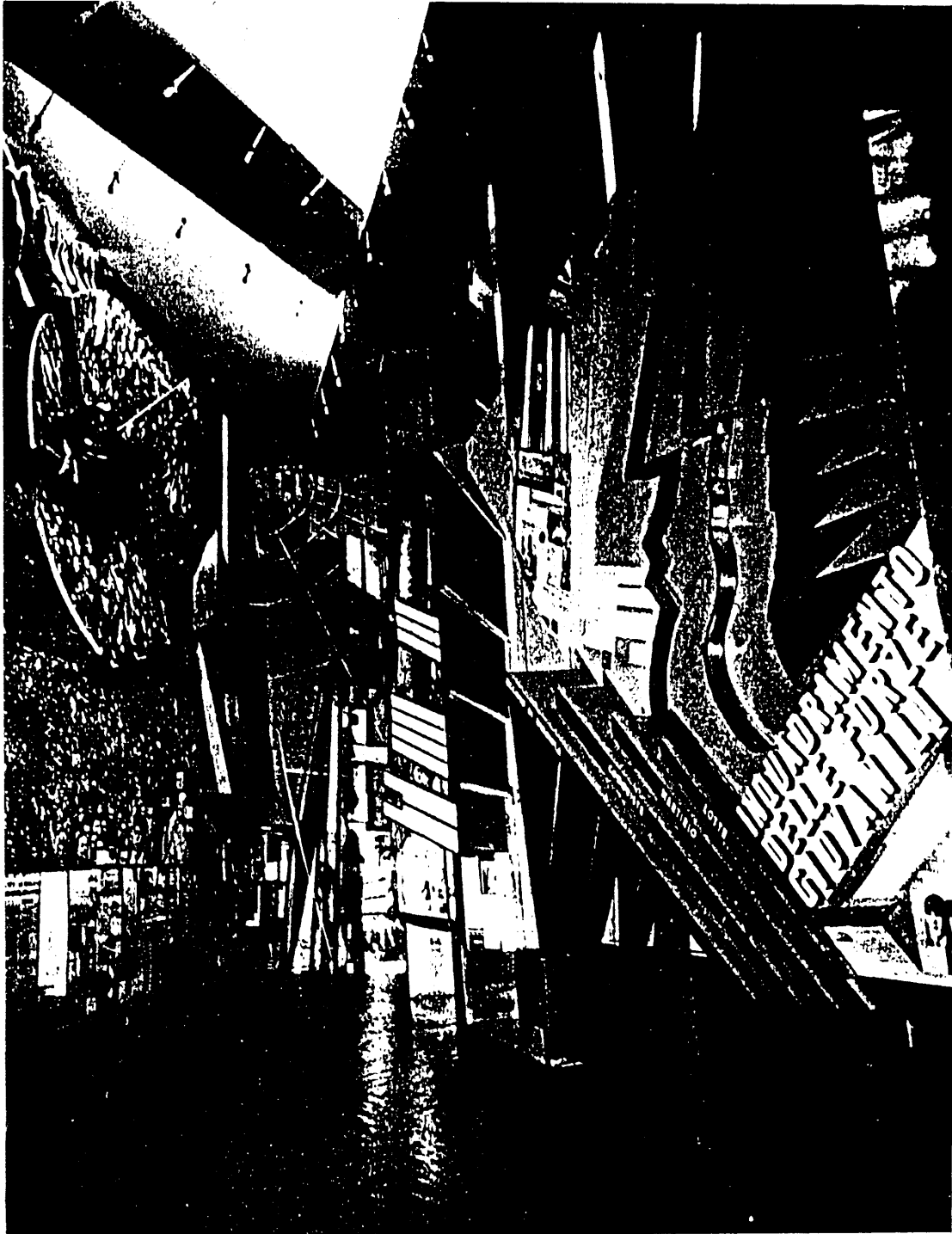


Fig. 90. Terragni, Room 0.



Fig. 91. Terragni, Palazzo Littorio Competition (entry B)
sketch of exhibition hall (1934).

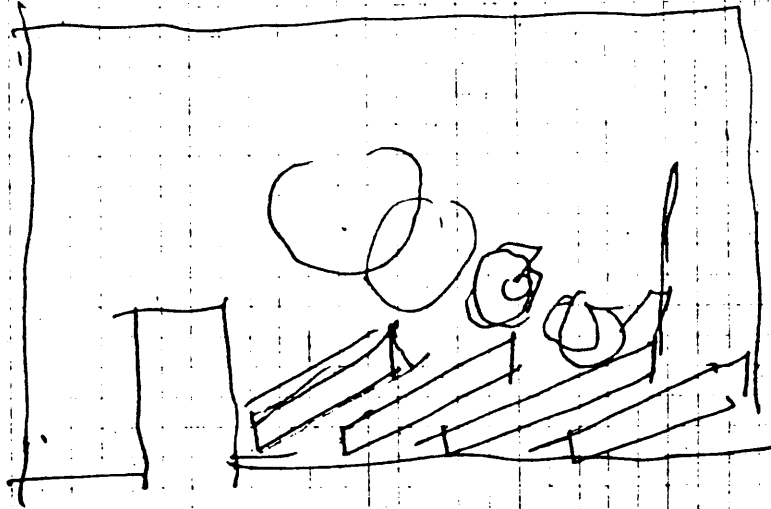


Fig. 92. Terragni, sketches for the Adunate scene.

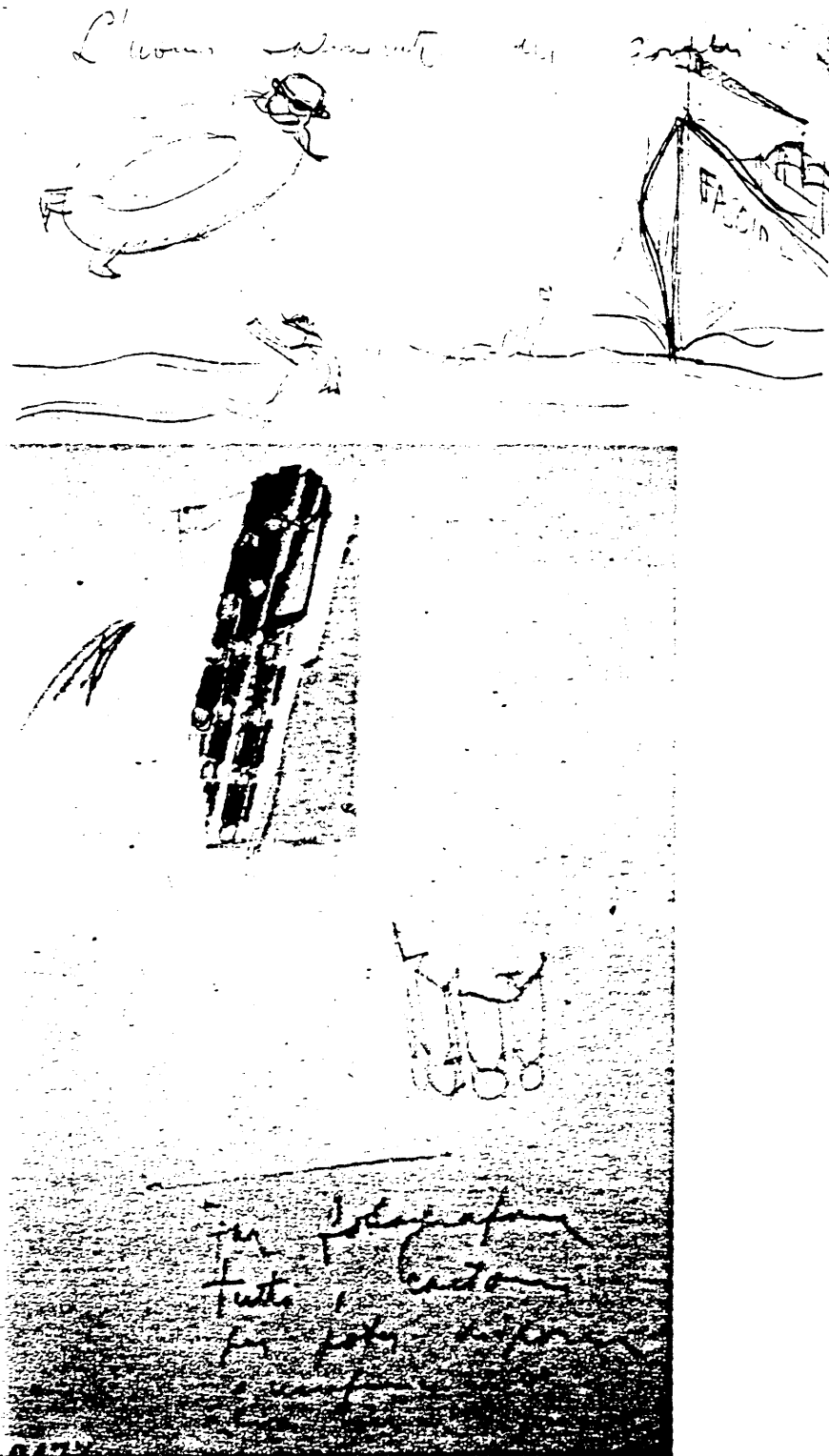


Fig. 93. Terragni, sketches for Room 0.



fig. 94 M. Sironi, Room P.



Fig. 95. Sironi, Room P.



Fig. 97. El-Lissitzky, photomontage from the USSR Press Pavilion, Cologne 1928.



Fig. 98. Sironi, montage study for Room P.

Montage in Pym - 'Kilopole montium' - Documenti del mondo avanti alla luce

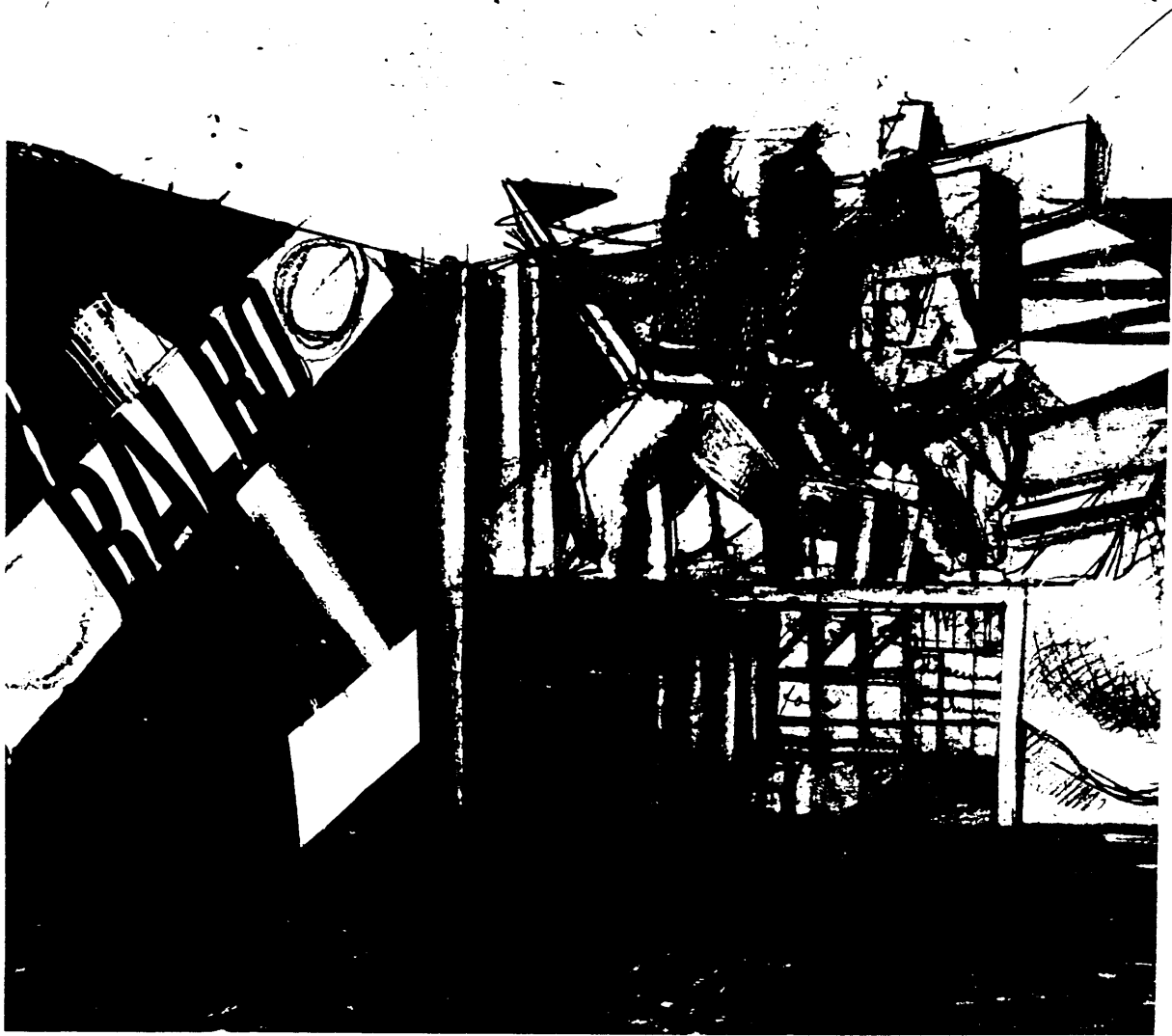


Fig. 99. Sironi, montage study for Room P.

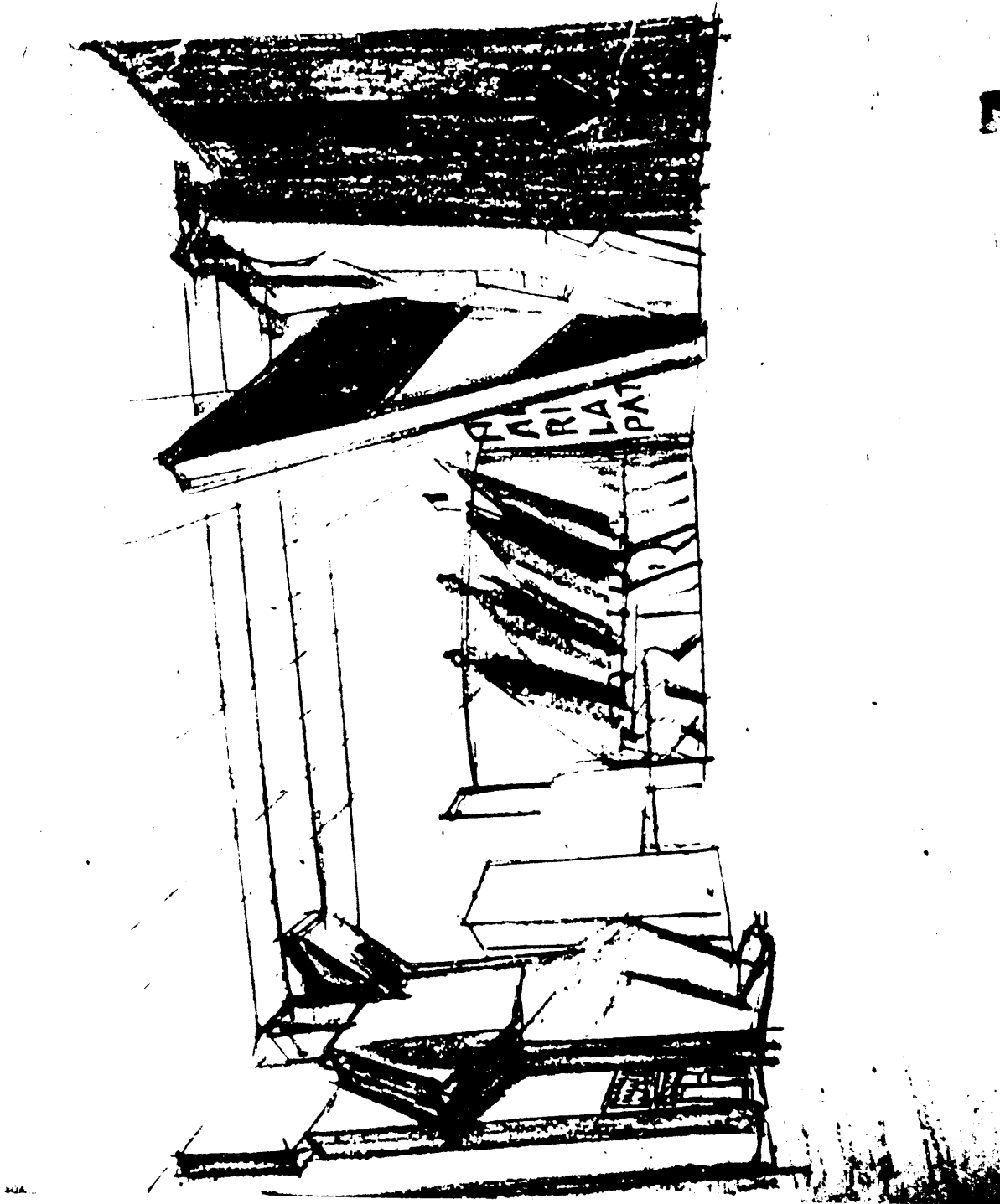


Fig. 100. Sironi, sketch for Room P.

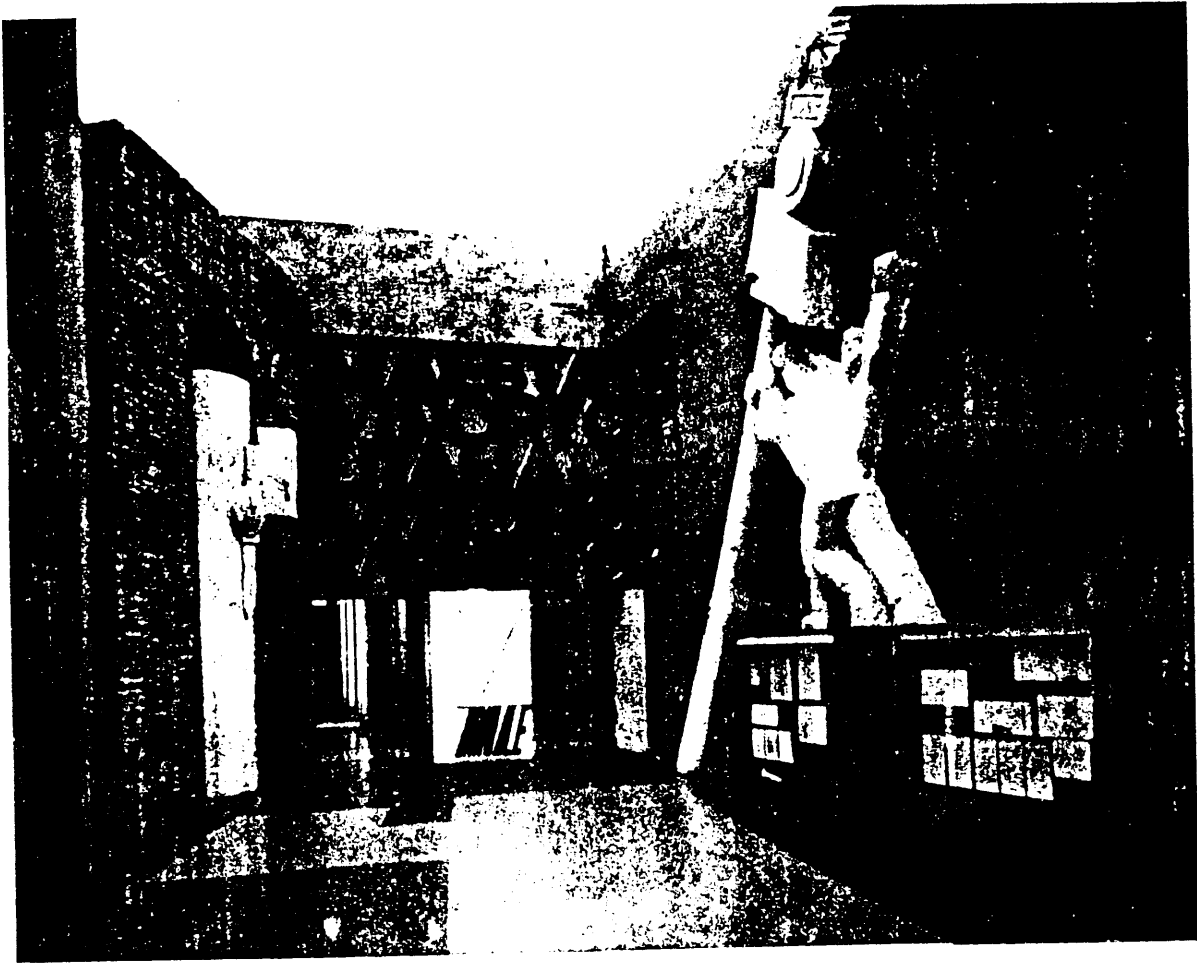


Fig. 101. Sironi, Room Q.

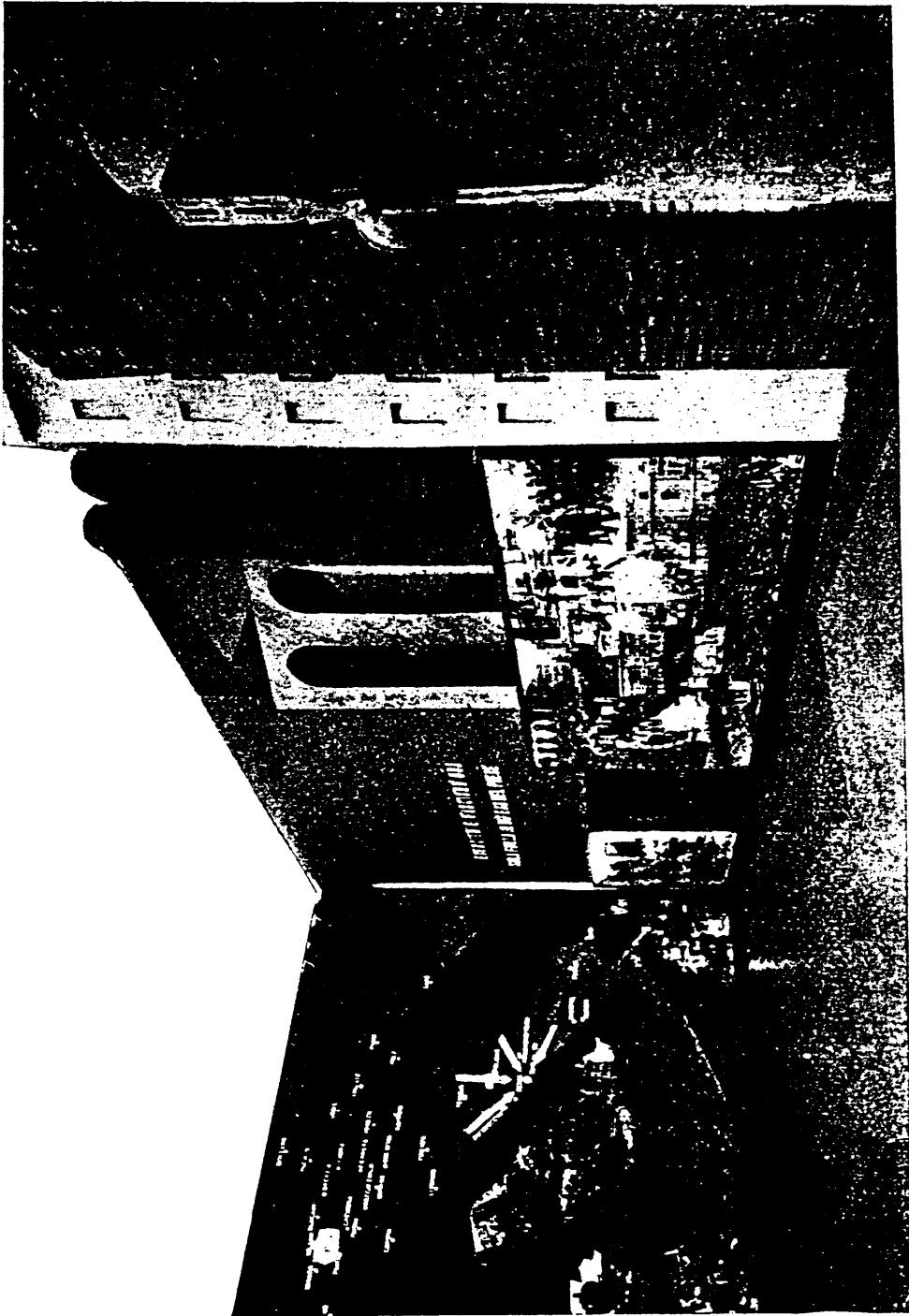


Fig. 102. Sironi, Room Q.



Fig. 103. Sironi, Room Q.



Fig. 104. Sironi and Ruggeri, Salone d'Onore.



Fig. 105. Mussolini's headquarters in via Paolo da Cannobio in Milan.



Fig. 106. Sironi, Room Q, view towards the exit.

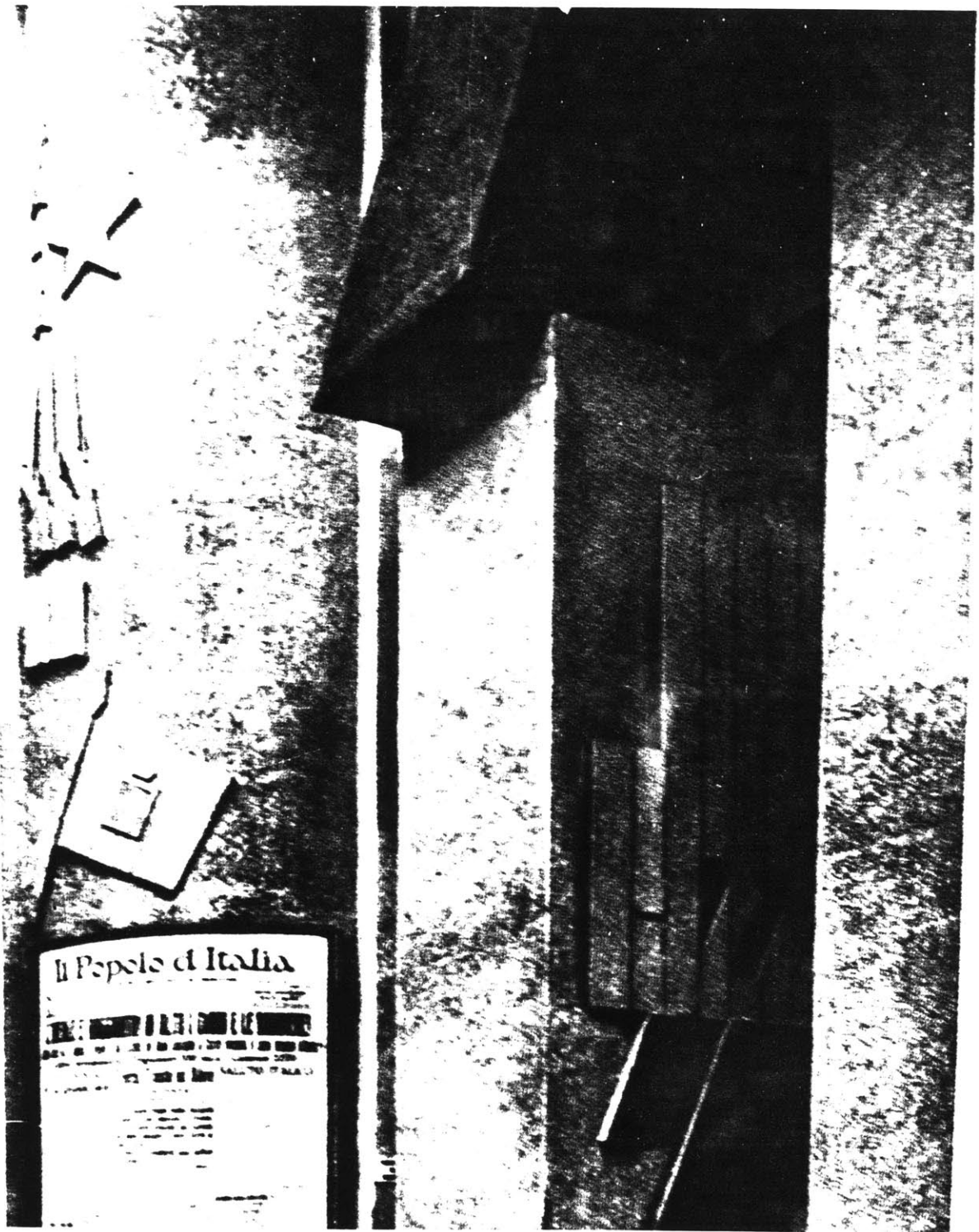


Fig. 107. Sironi, Room Q, side entrance.

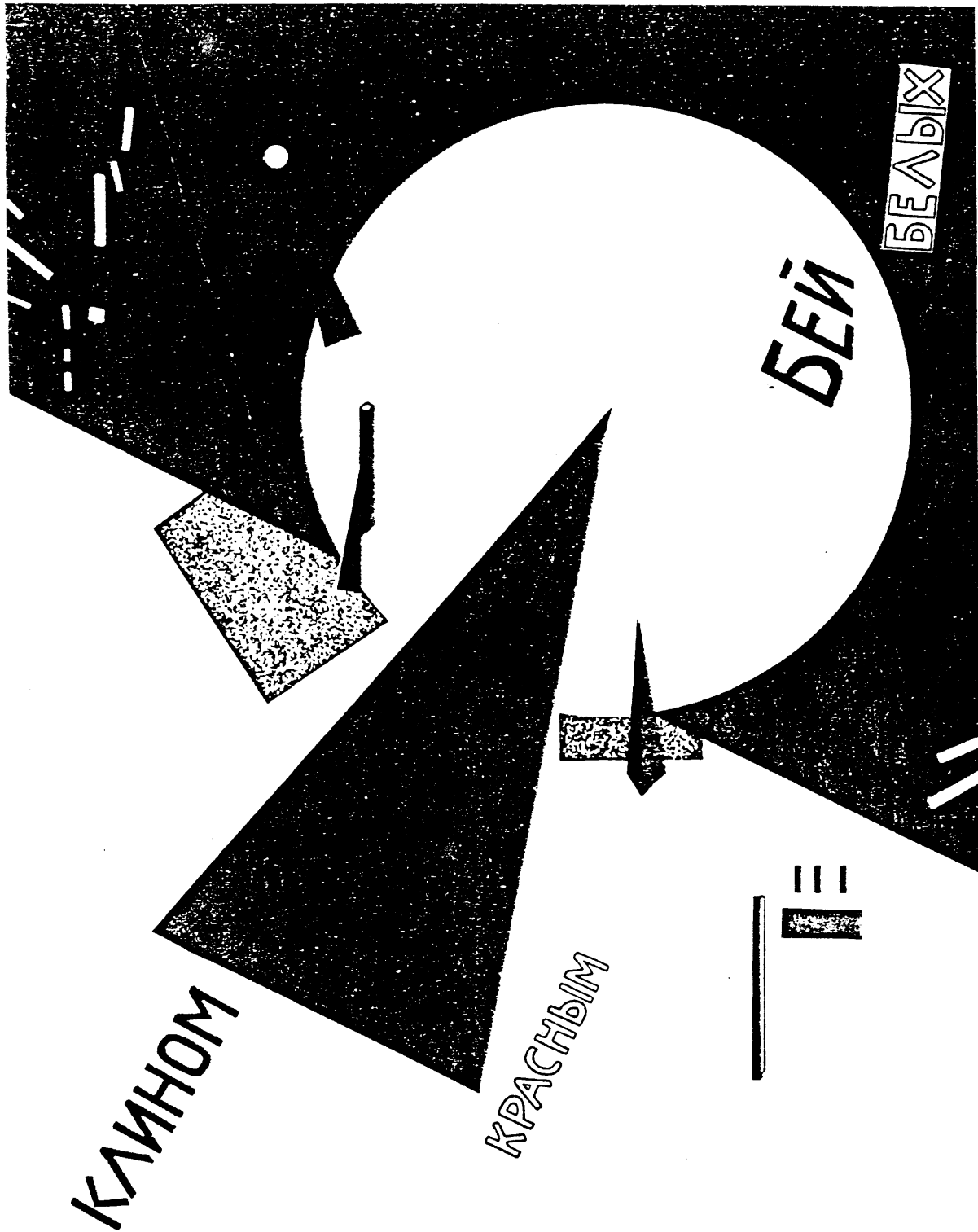


Fig. 108. El-Lissitzky, "Beat the Whites with the Red Wedge" (1919).



Fig. 110. The Great Temple of Abu Simbel, entrance hall.

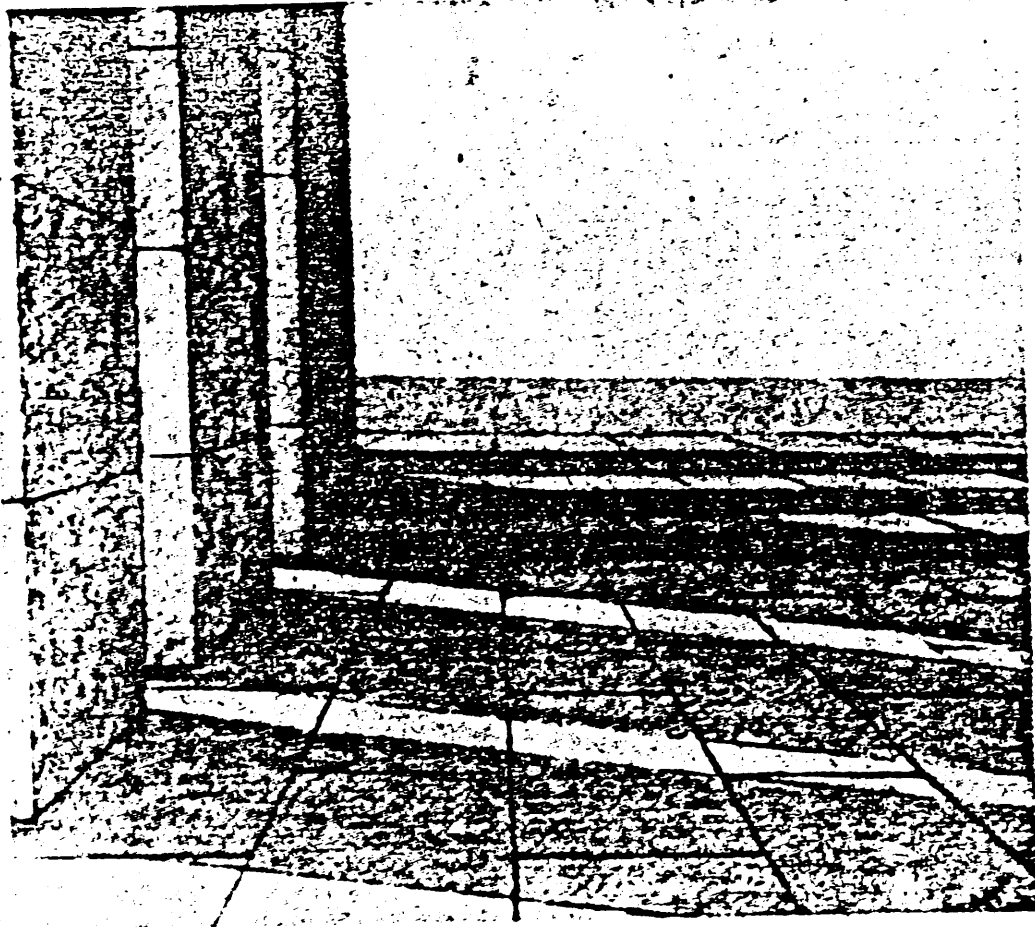


Fig. 111. Adolphe Appia, Espace Rhythmique (1909).

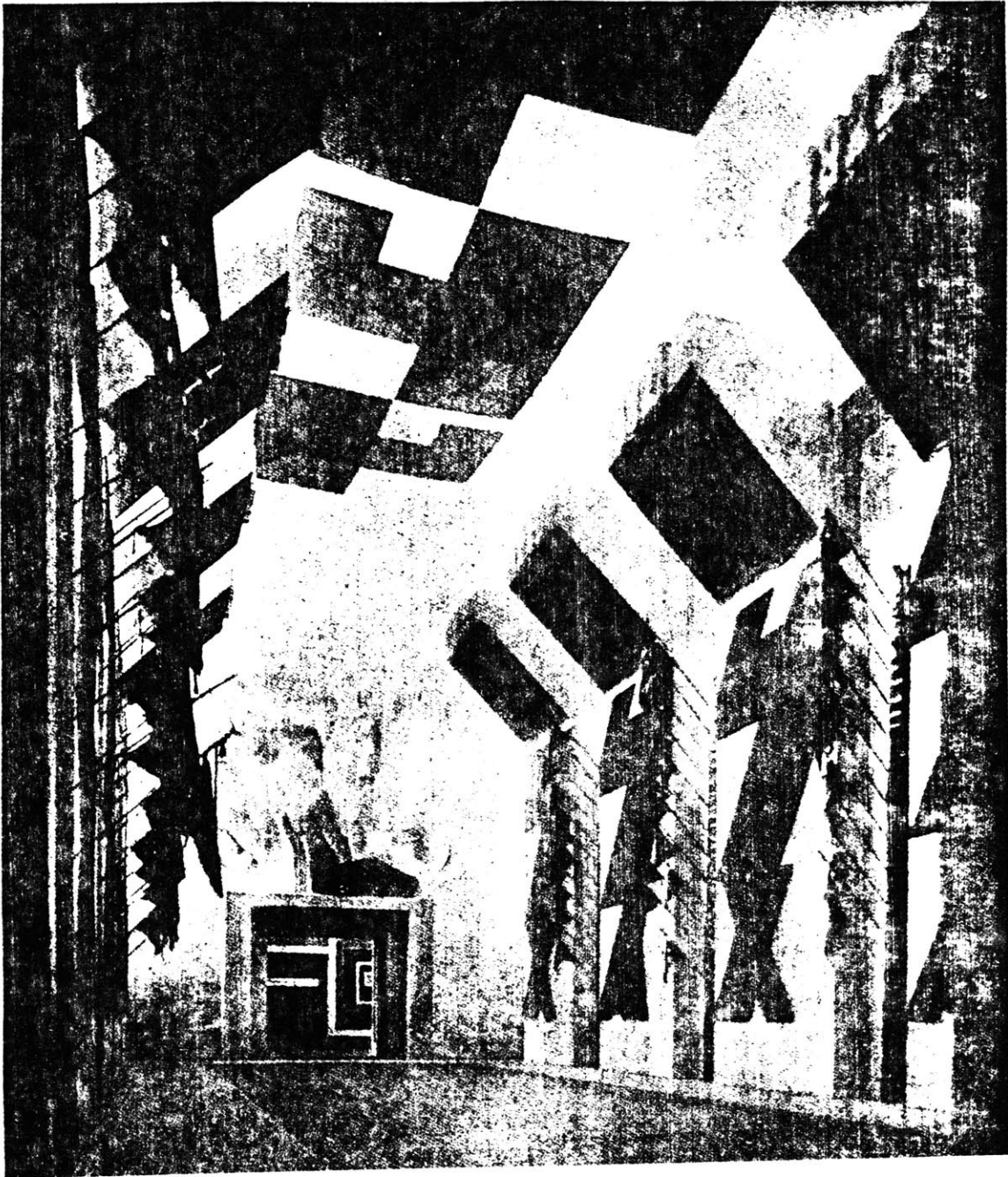


Fig. 112. Sironi, Galleria dei Fasci.

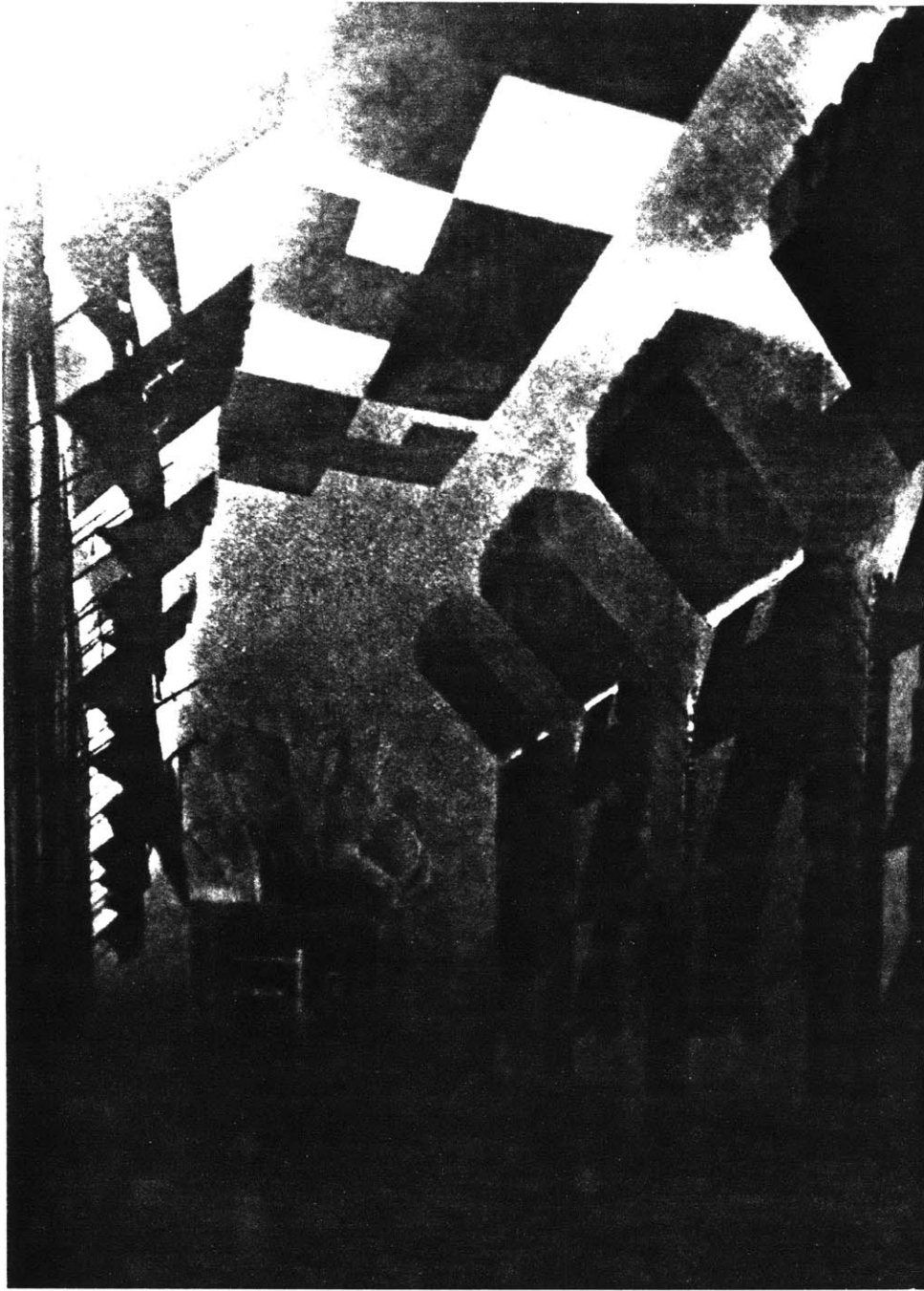


Fig. 113. Sironi, Galleria dei Fasci.



Fig. 114. The Roman Salute.

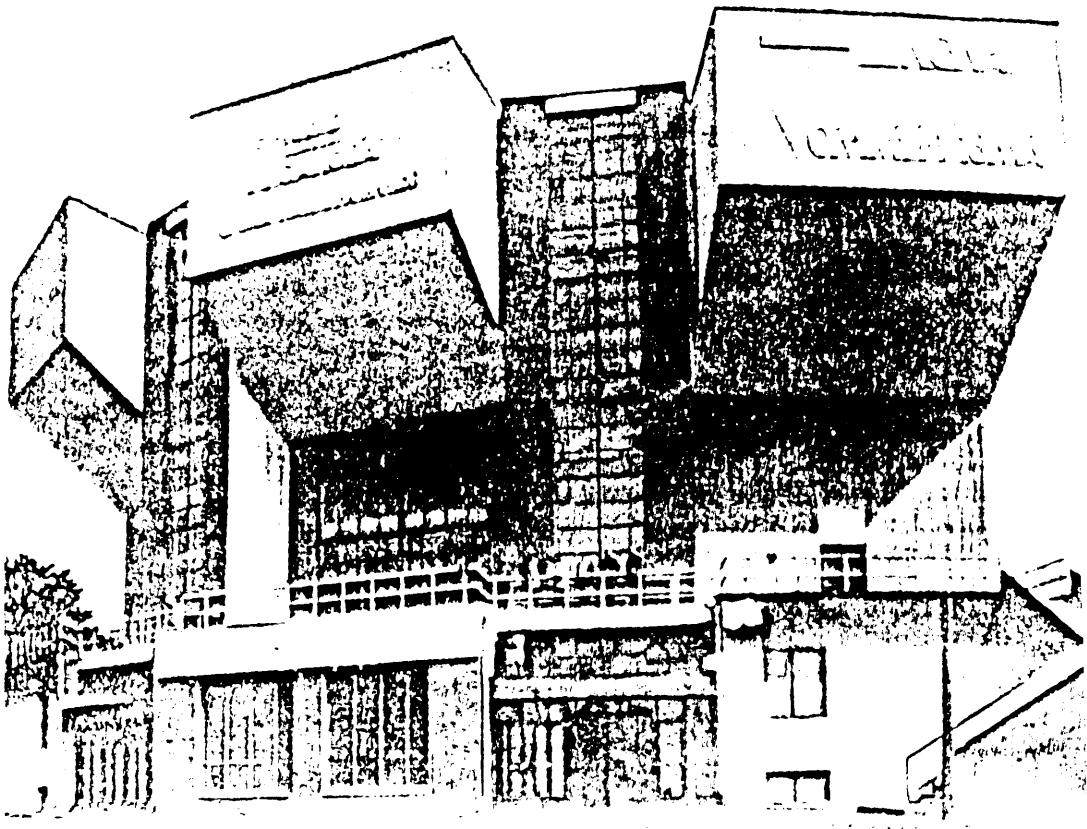


Fig. 115. Konstantin Melnikov, Rusakov Club, Moscow 1928.



fig. 116 M. Sironi, Q. Ruggeri, and A. Maiocchi, Italy on the March.



Fig. 117. Sironi, sketch for Italy on the March.



Fig. 118. Sironi, charcoal sketch for Italy on the March.

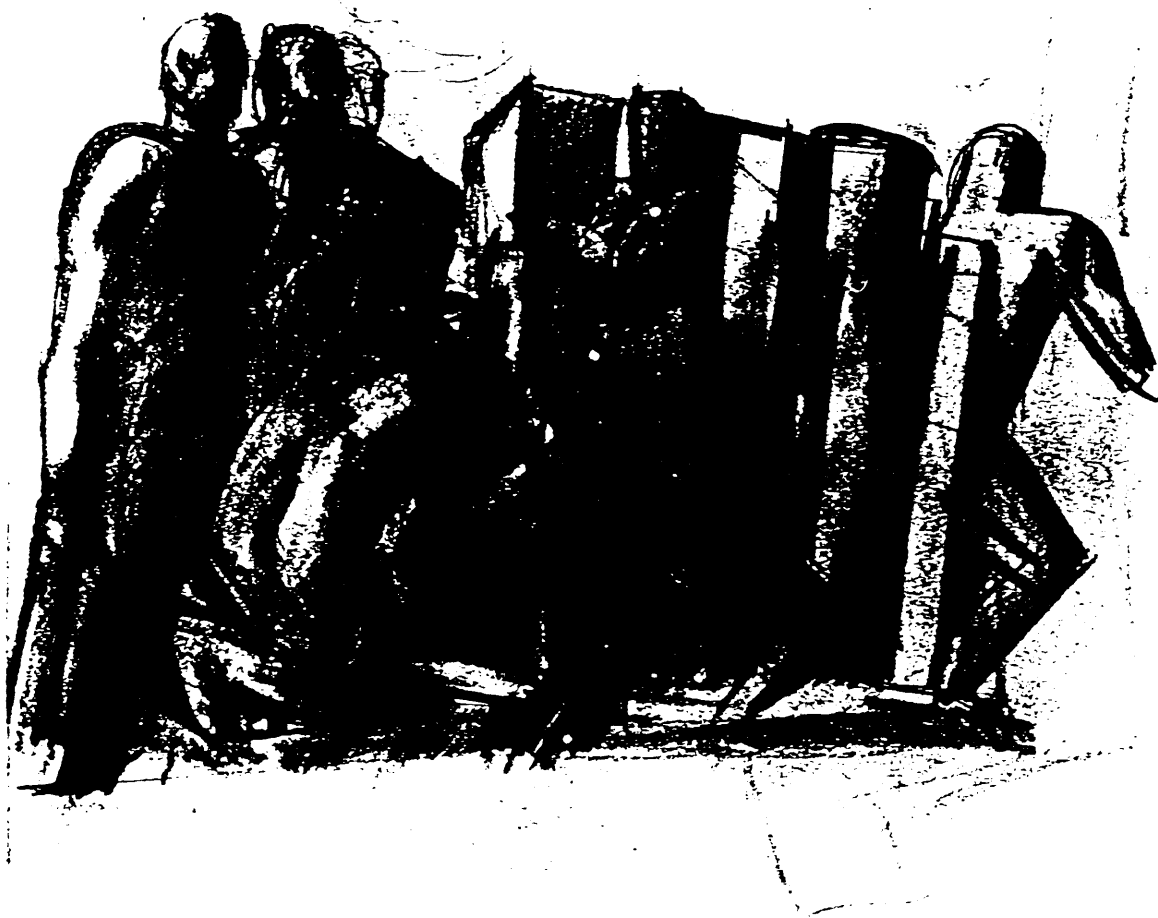


Fig. 119. Sironi, charcoal sketch for Italy on the March.

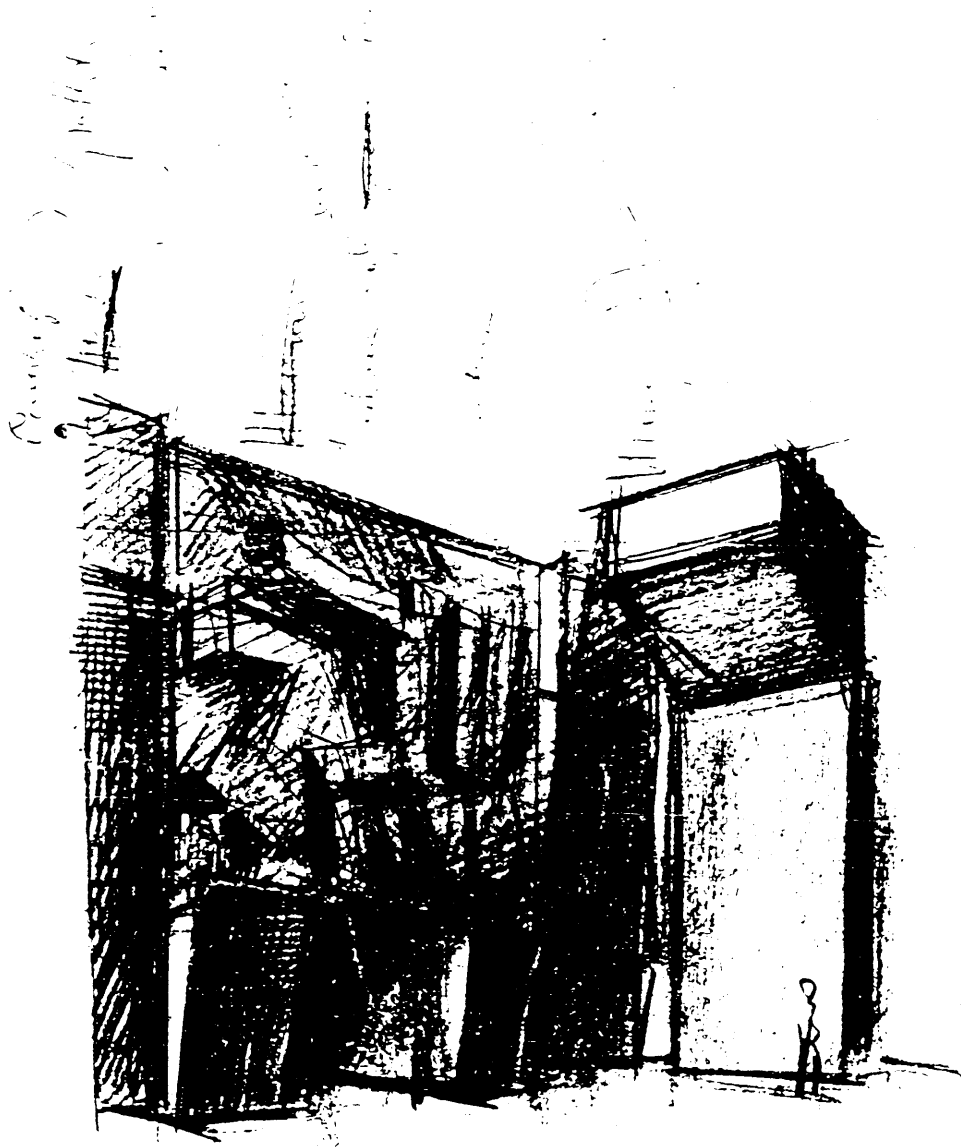


Fig. 120. Sironi, charcoal sketch for the Galleria dei Fasci.

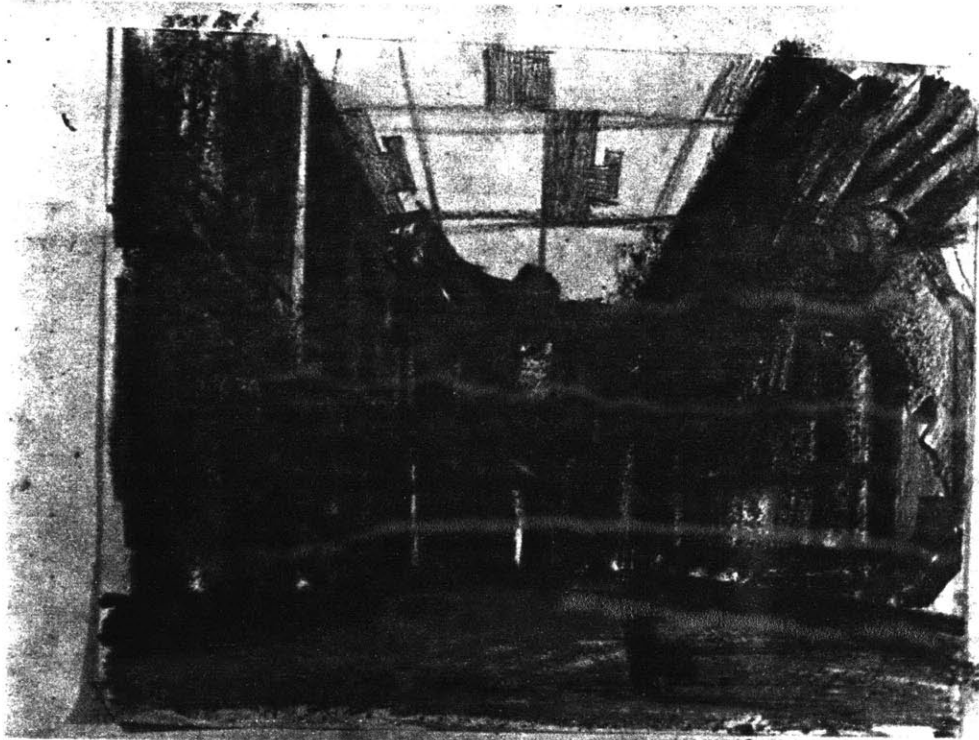


Fig. 121. Sironi, study in mixed media for the Galleria dei Fasci.



Fig. 122. Sironi, charcoal and pencil sketch for the Galleria dei Fasci.

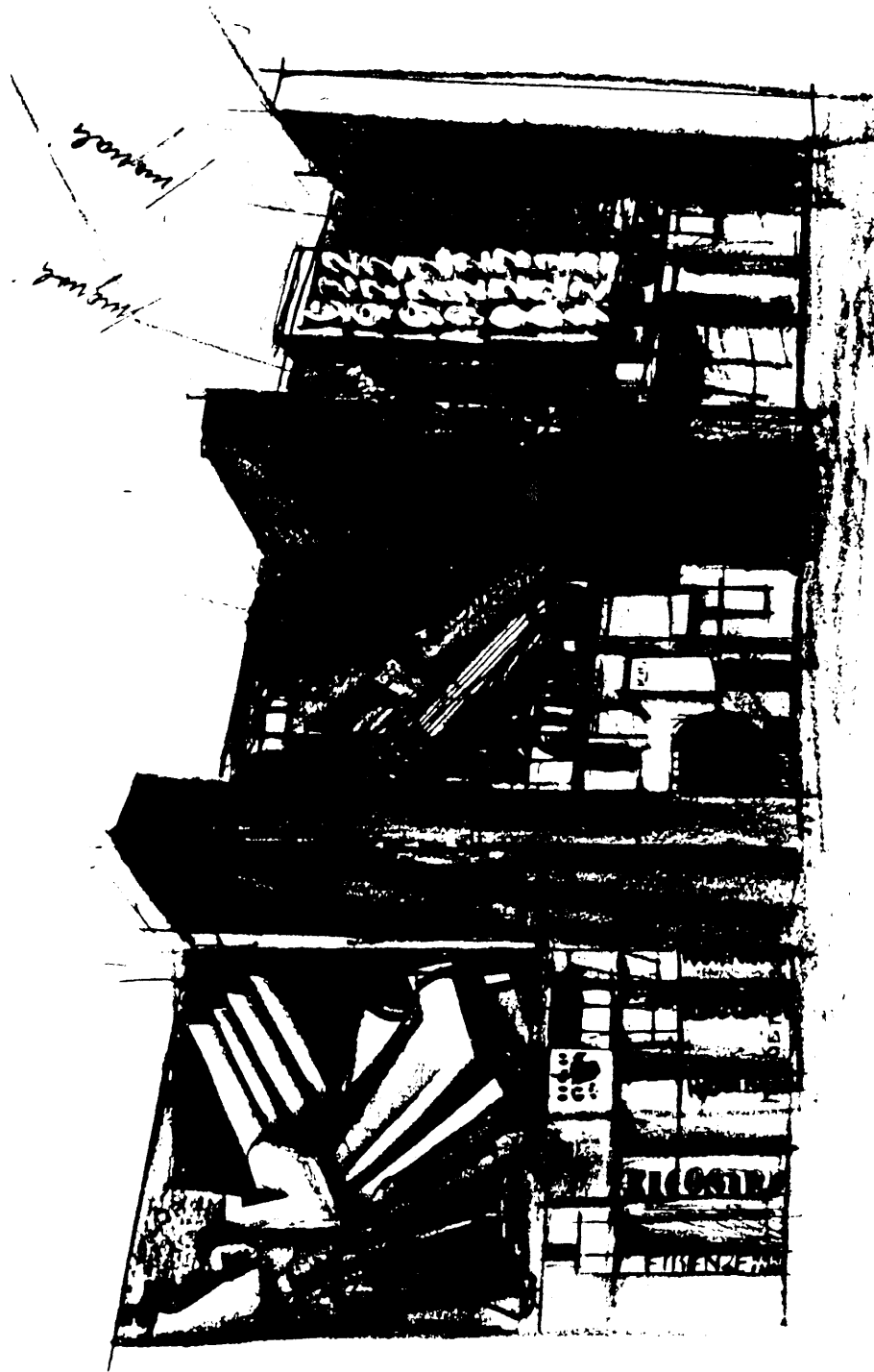


Fig. 123. Sironi, study in mixed media for the Galleria dei Fasci.



Fig. 124. Sironi, charcoal sketch for a political drawing.



Fig. 125. Sironi, charcoal sketch for a political drawing.

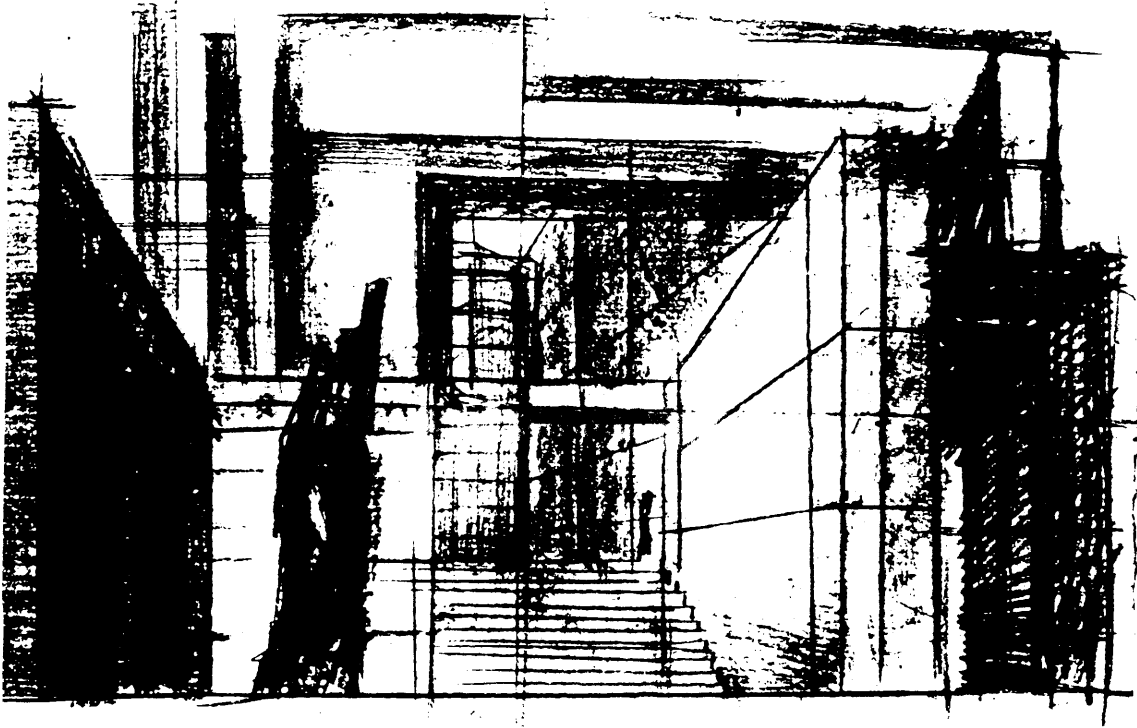


Fig. 126. Sironi, charcoal and pencil study for unknown purpose.

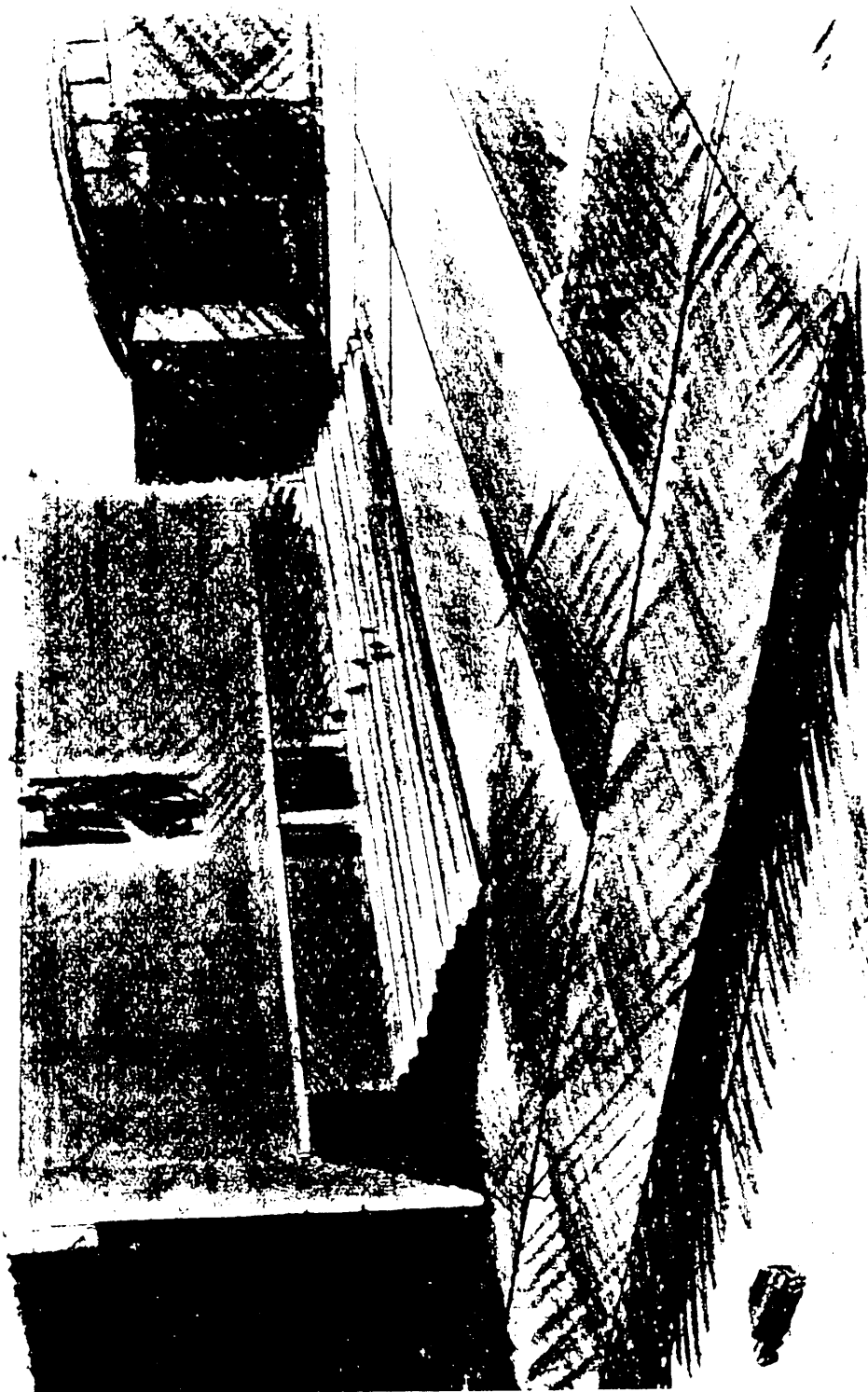


Fig. 127. Sironi, preparatory sketch for a political drawing published in Il Popolo d'Italia (13 January 1933) with the caption: "Come dovrebbe essere il Palazzo Littorio ched sorgerà a Roma nella via dell'Impero."



Fig. 128. Sironi, montage study for EFR poster (?).



Fig. 129. Sironi, mixed media study for EFR poster.



Fig. 130. Sironi, mixed media study.

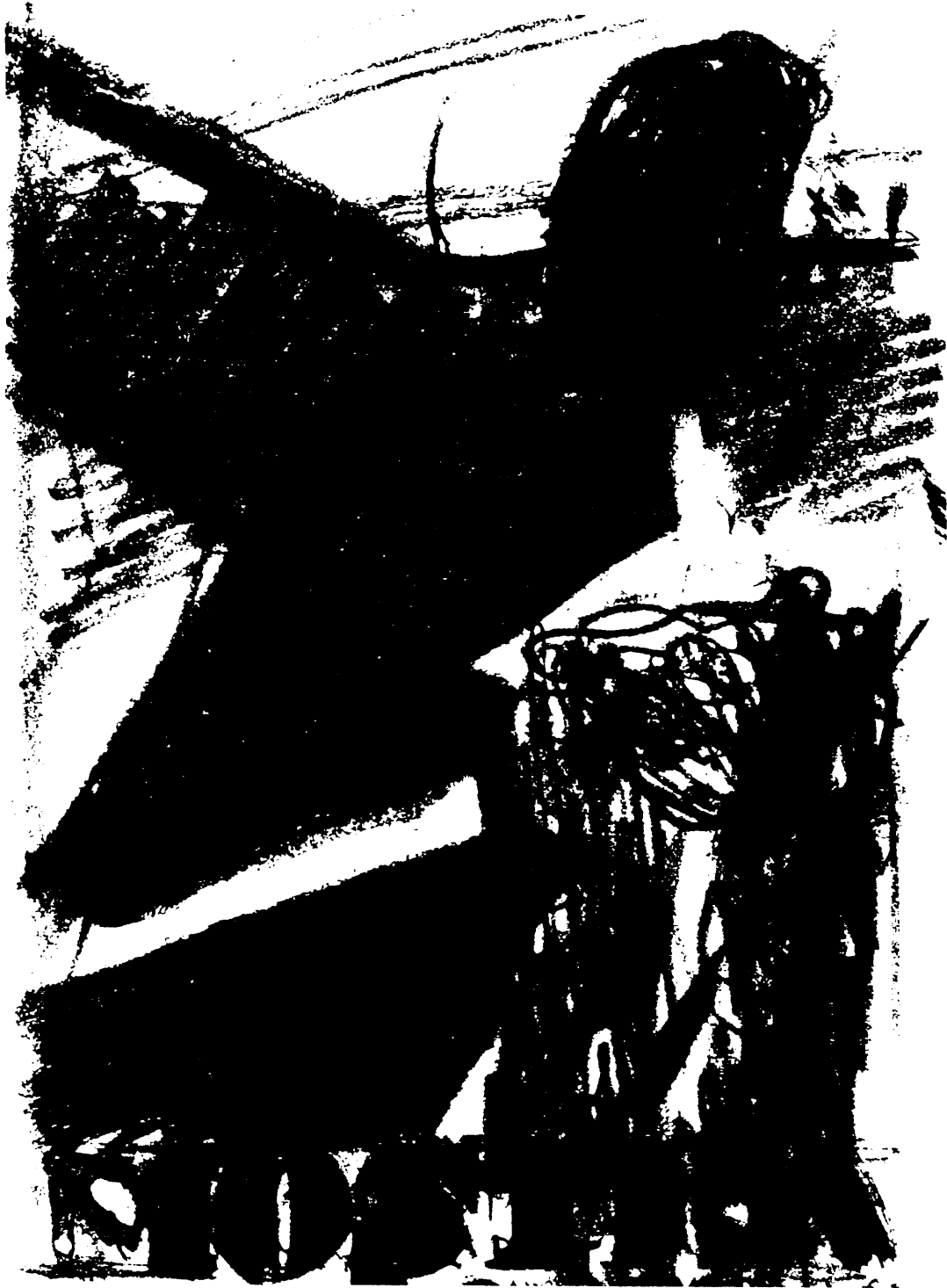


Fig. 131. Sironi, mixed media study.

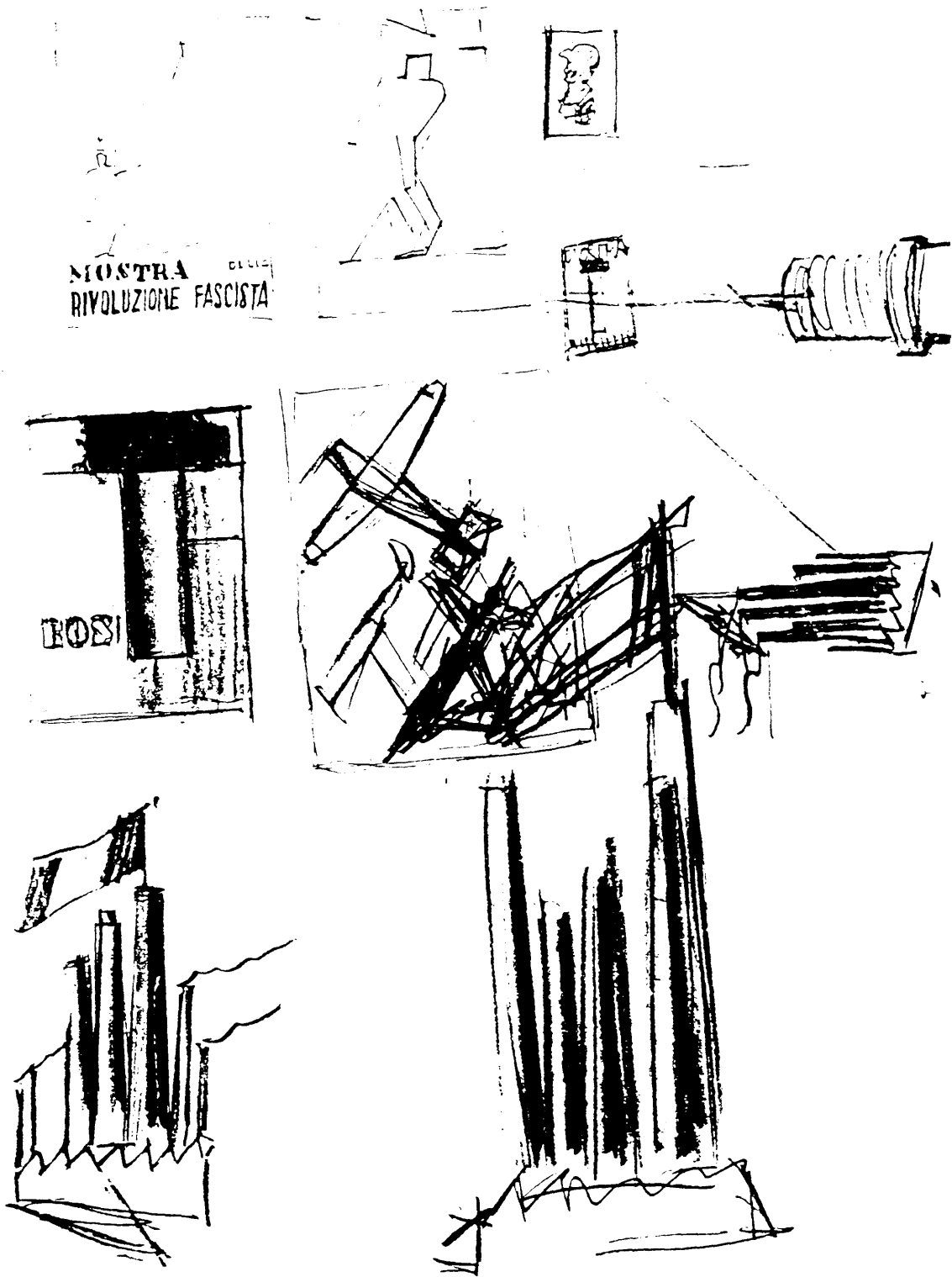


Fig. 132. Sironi, sketches for EFR.



Fig. 133. Sironi, mixed media study for EFR poster.



Fig. 134. Leo Longanesi, Room T.

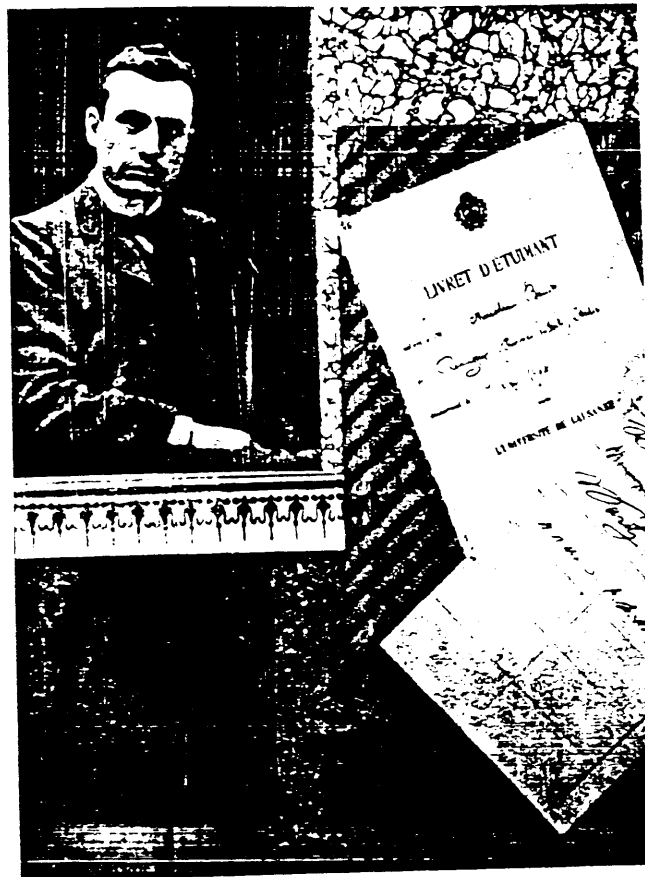
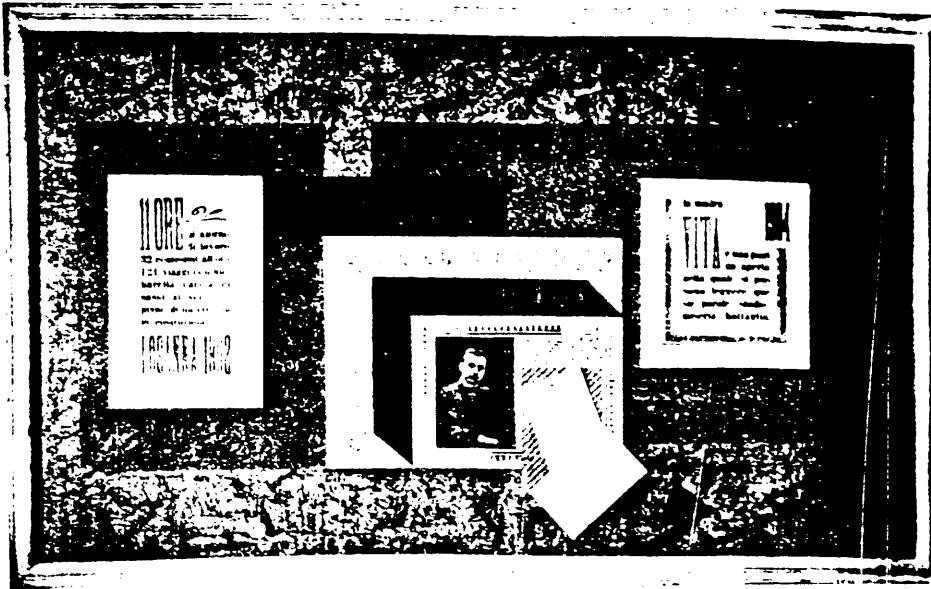


Fig. 135. Longanesi, documentary panel and detail.

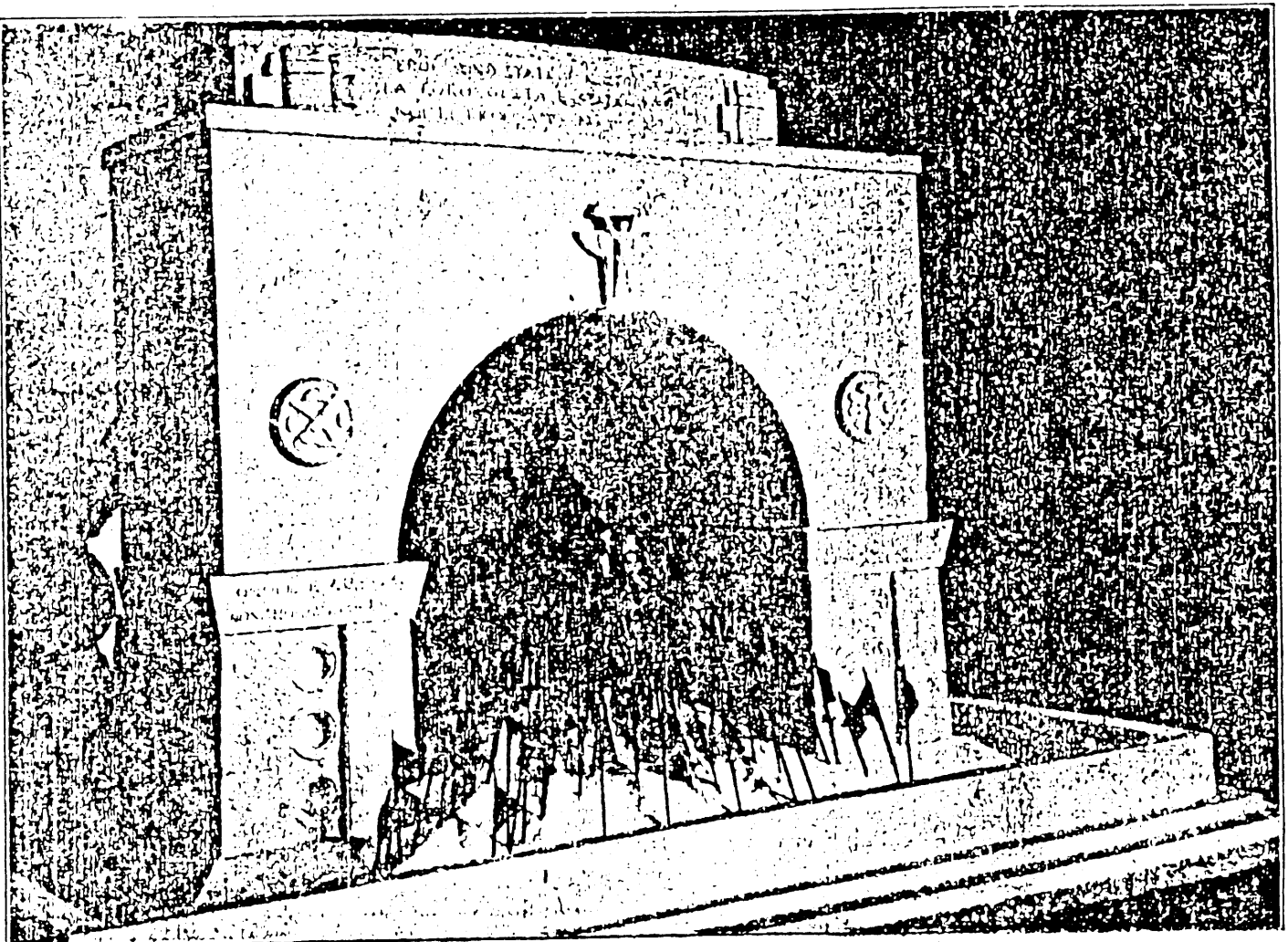
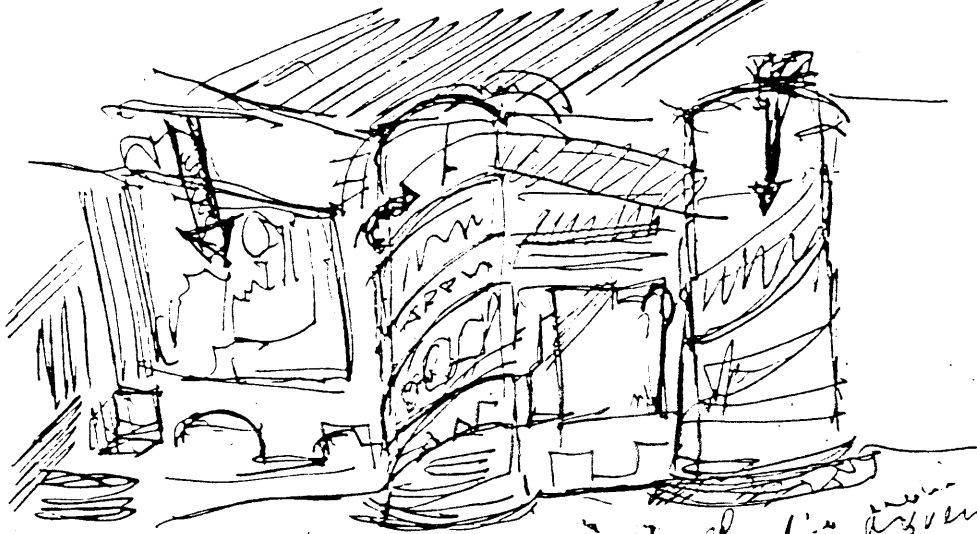


Fig. 136. Valente, model for the Shrine of the Martyrs.

Gli avvenimenti si
volgono e si
sviluppano



partiti e colonne argentate
come in un nostro stile

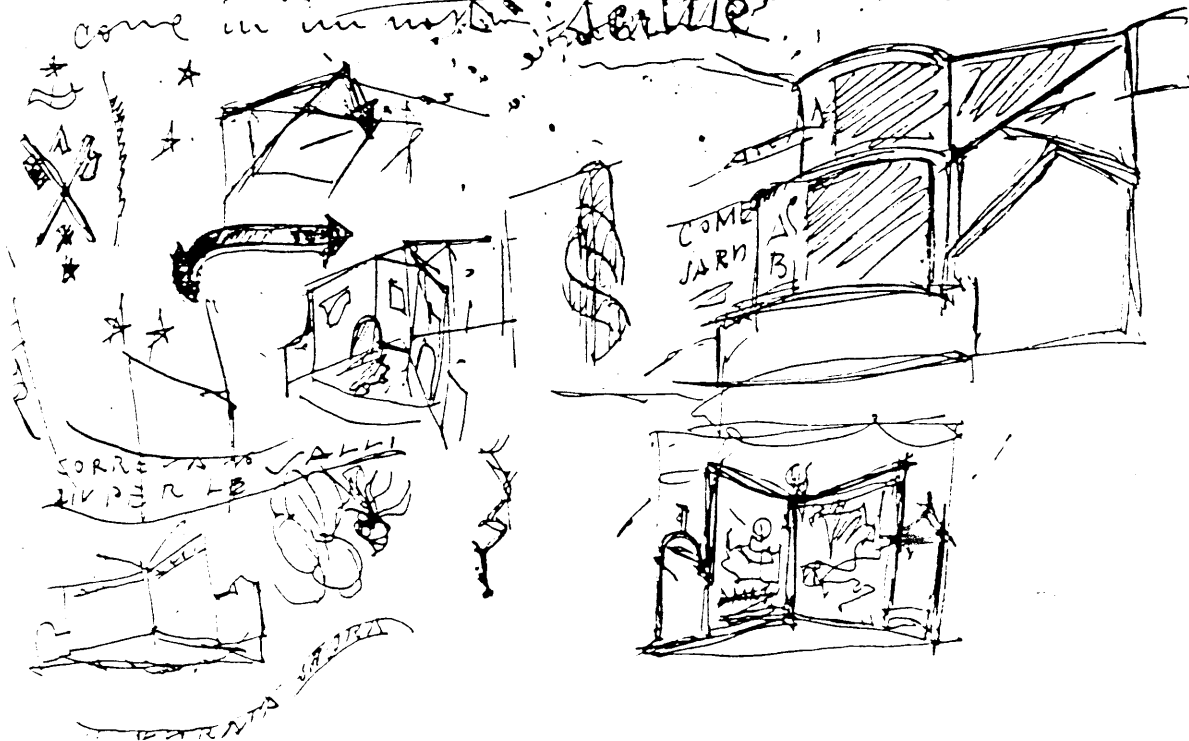


Fig. 137. Valente, sketches for the Shrine of the Martyrs.

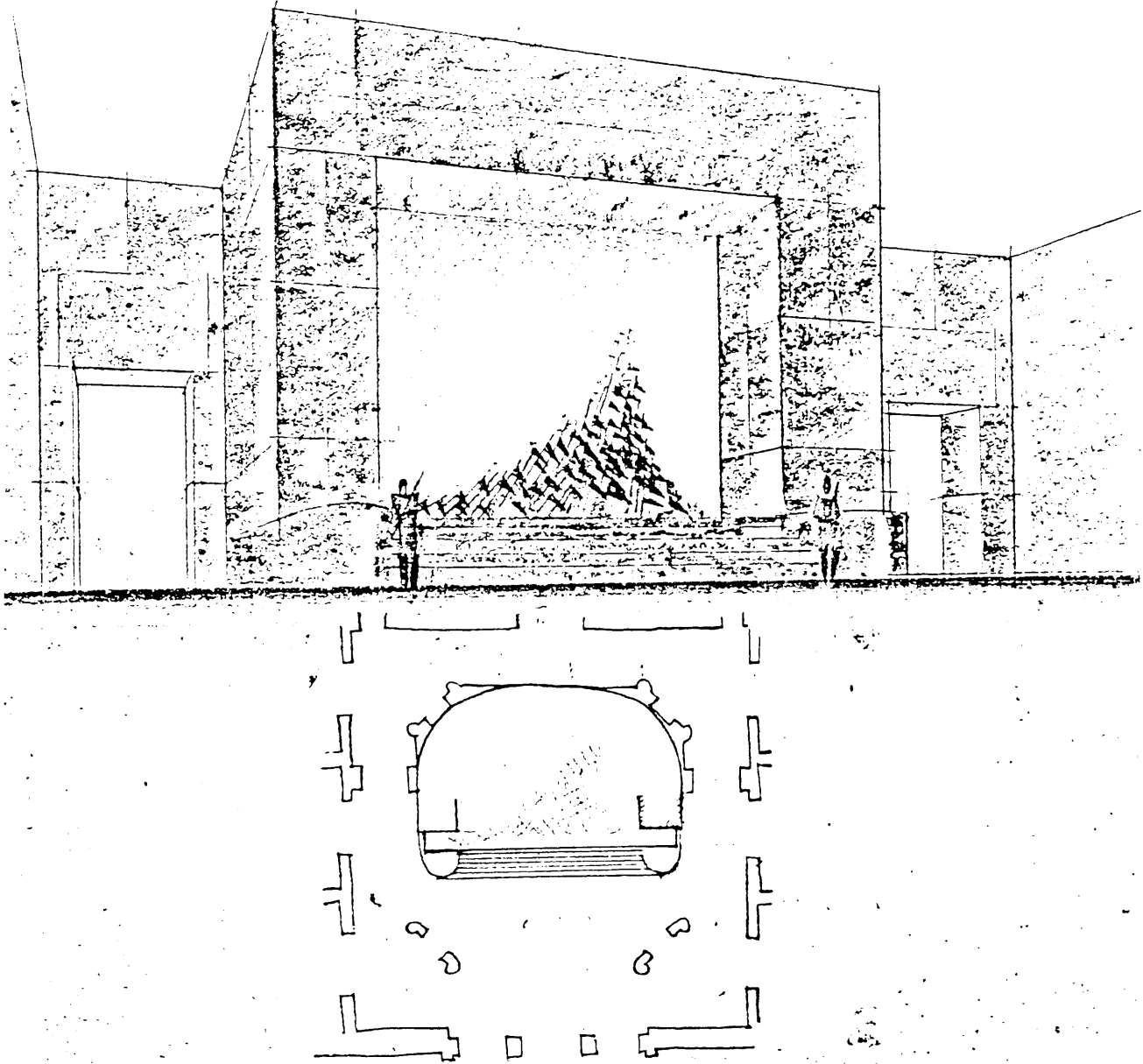


Fig. 138. Valente, second proposal for the Shrine of the Martyrs.

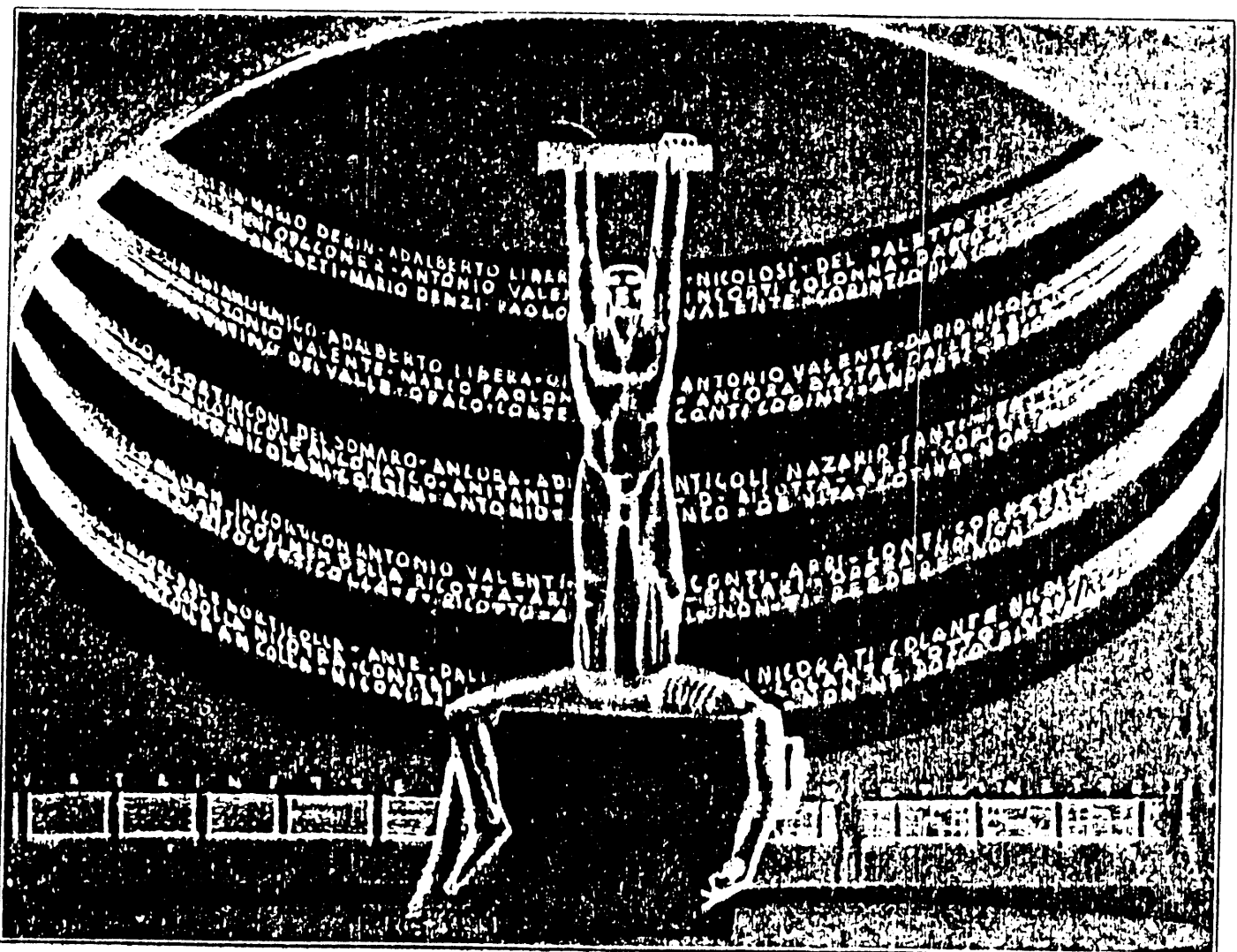


Fig. 139. Libera, proposal for the Shrine of the Martyrs.

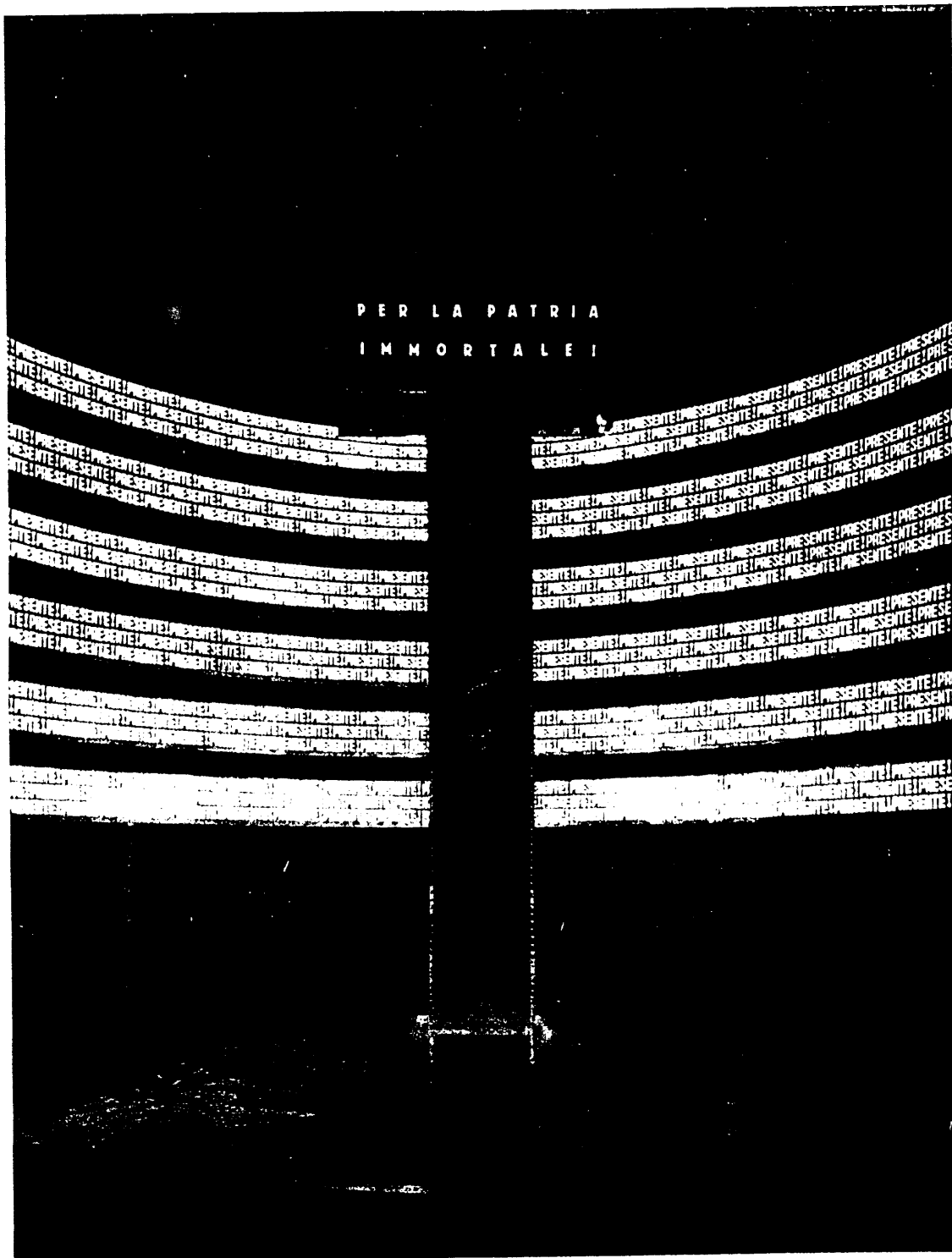


Fig. 140. Libera and Valente, the Shrine of the Martyrs.

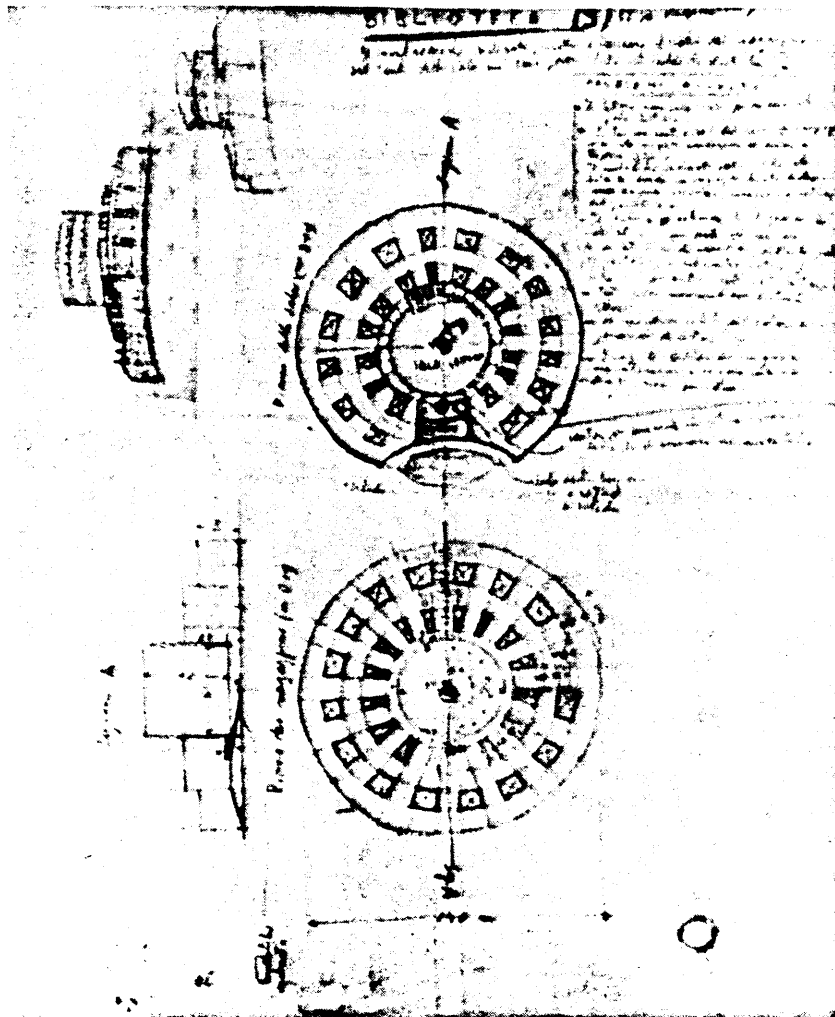


Fig. 141. Libera, sketches for a library (n.d.).

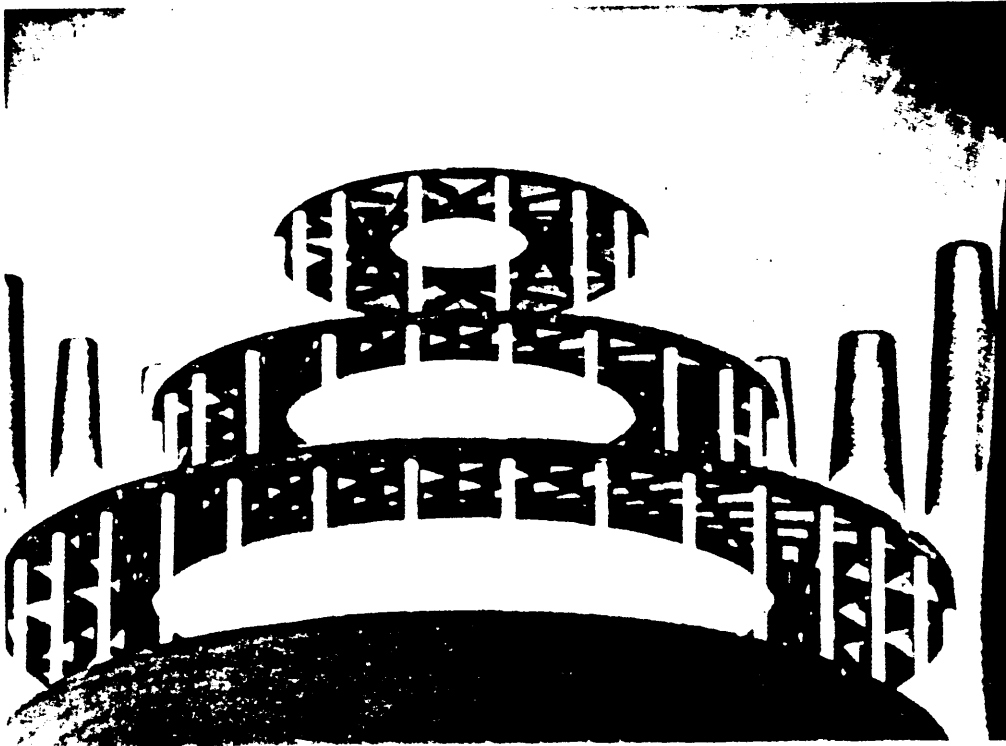


Fig. 142. Libera, pavilion for mineral waters (1927).

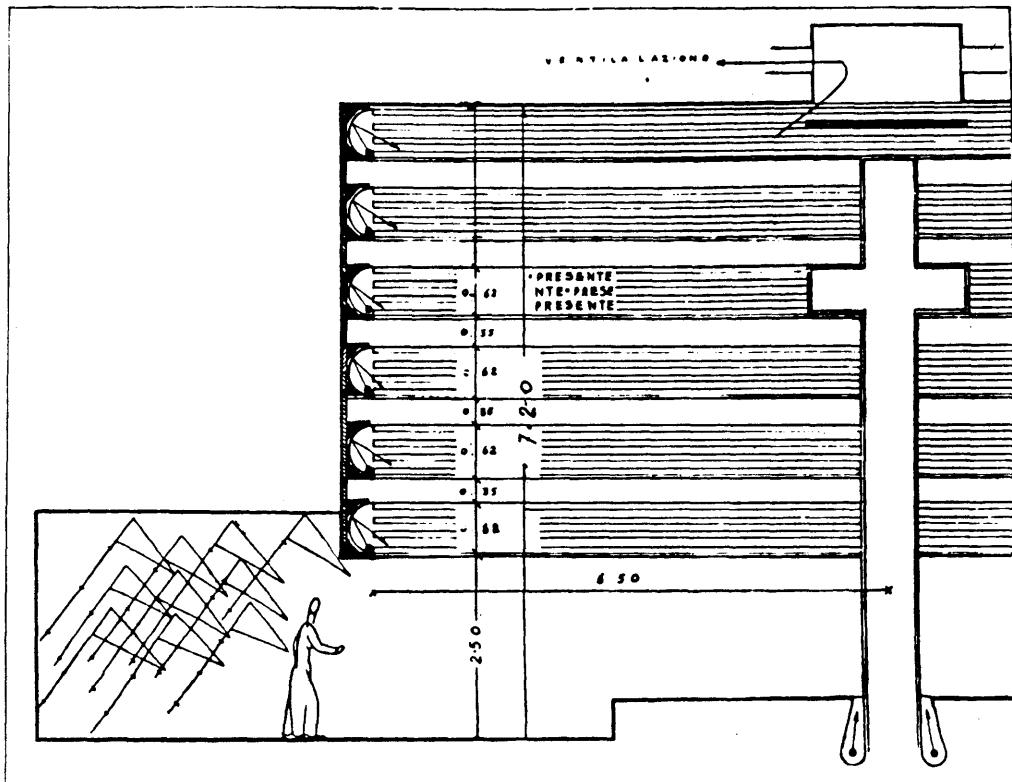


Fig. 143. Libera and Valente, Shrine of the Martyrs, section.

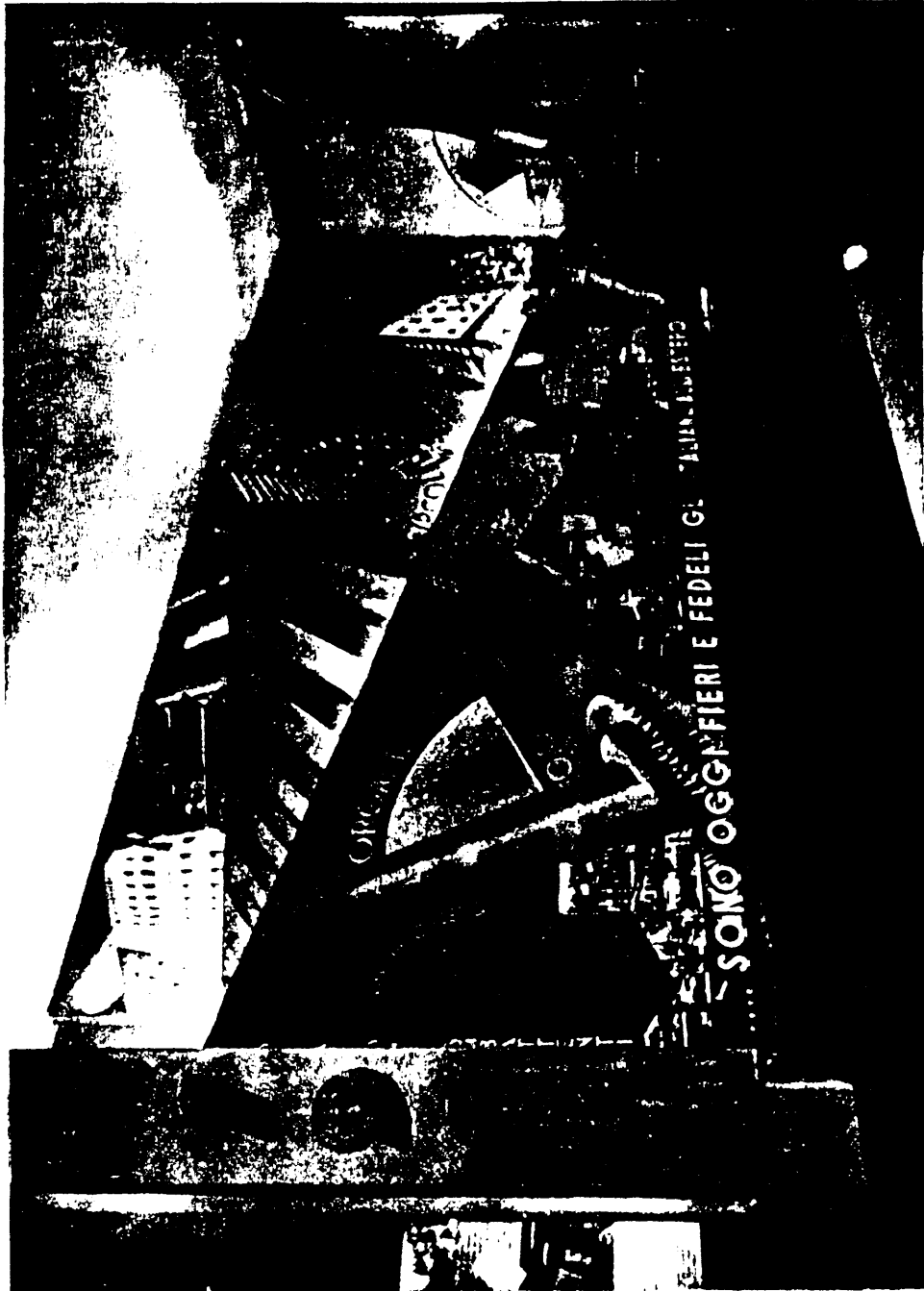


Fig. 145. Morbiducci, Mancini, and Della Torre, Fascist organizations abroad.



Fig. 146. Morbiducci, Departing Immigrants.



Fig. 147. Morbiducci, Young Fascist Abroad.

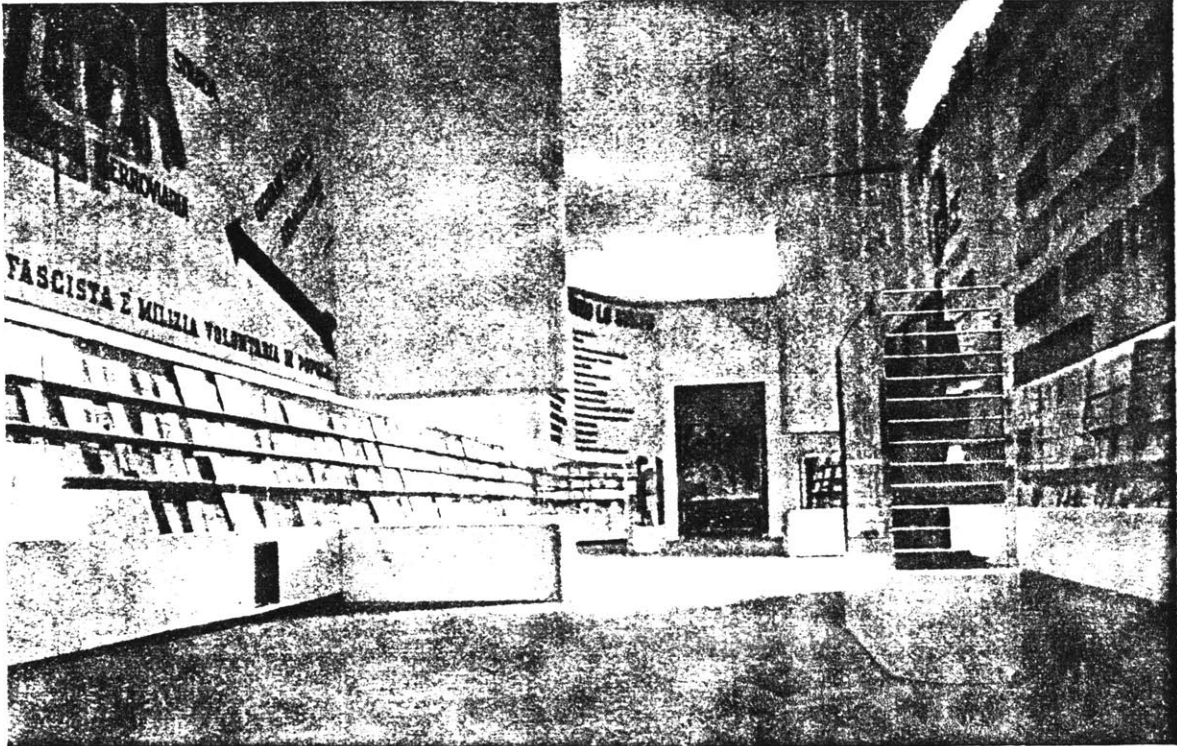


Fig. 148. Enrico Paulucci and Antonio Barrera, Library.



Fig. 149. Paulucci and Barrera, ticket booth.

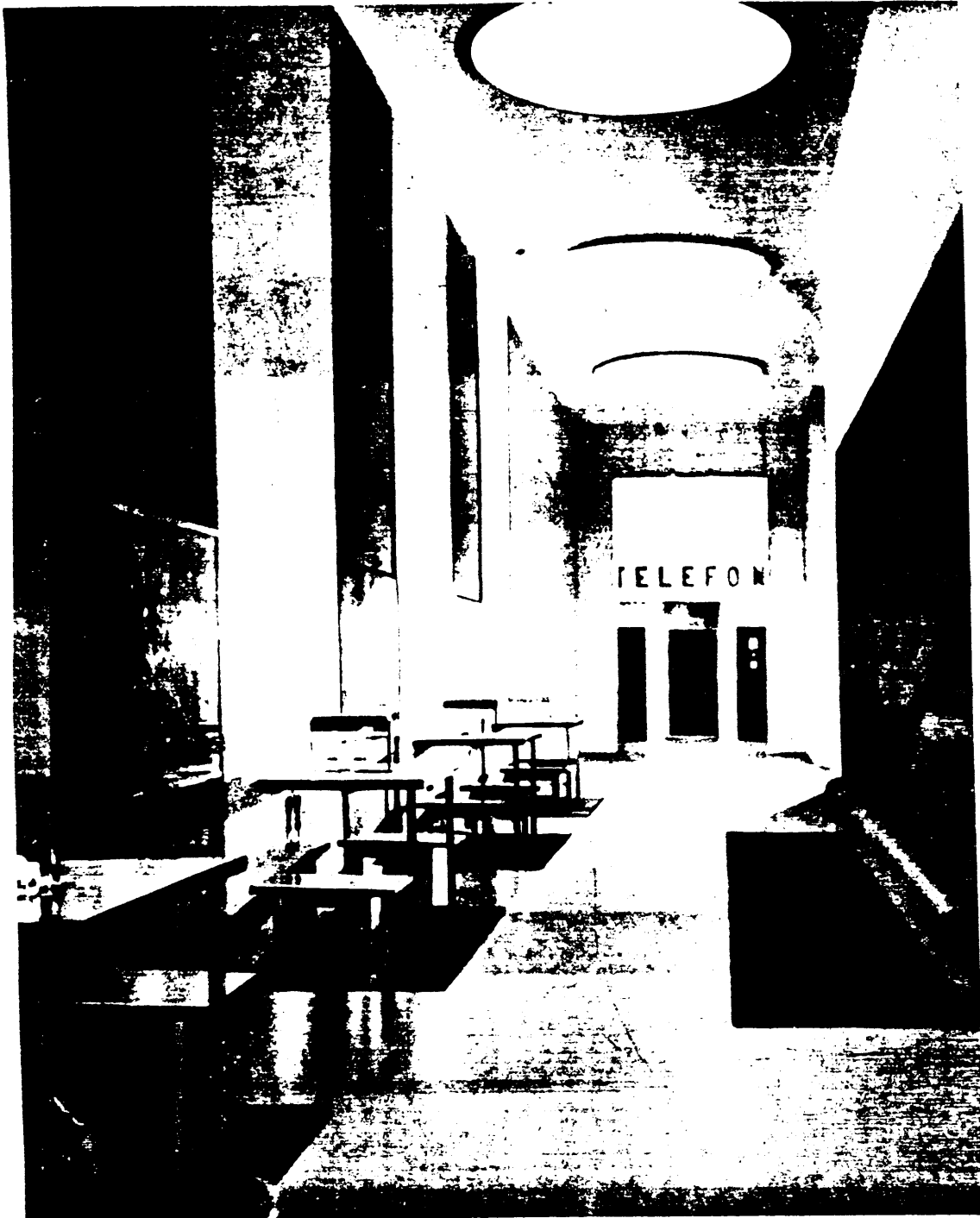


Fig. 150. Paulucci and Barrera, reading room.



Fig. 151. Paulucci and Achille Bologna, poster for EFR.



Fig. 152. Bologna, trial photograph for EFR poster.



Fig. 153. Prampolini, Room on the Economy.



Fig. 154. Gerardo Dottori, room on Transportation.



Fig. 155. Antonio Santagata, room on the Corporations.



Fig. 156. A. Biazzi, cover for Italiani e stranieri alla
Mostra della Rivoluzione Fascista.

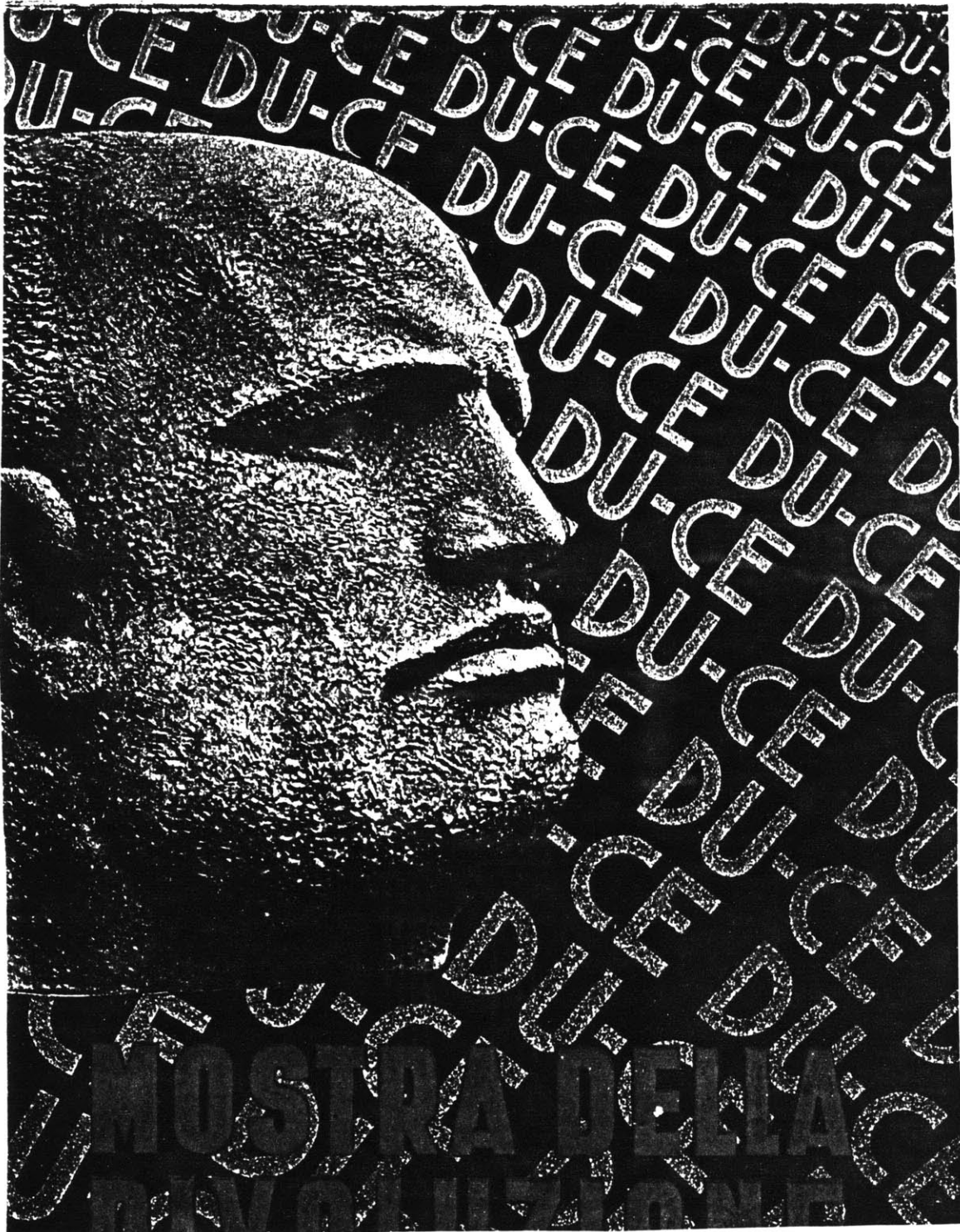


Fig. 157. The illustrated guidebook with Rambelli's Duce.



Fig. 158. Marinetti standing guard.



Fig. 159. Mascagni standing guard.



Fig. 160. Sironi standing guard.



Fig. 161. Members of the Italian Royal Academy standing guard; Piacentini is third from left.



Fig. 162. Artists and historians in militia uniforms: De Renzi (first from left), Rambelli (second), Nizzoli (third), Carpanetti (seventh), Marini (tenth looking sideways), Marinetti (eleventh), Alfieri (twelfth), Sironi (thirteenth), and Pratelli (last on the right).



Fig. 163. Cesare Bazzani and Publio Morbiducci, temporary facade for the second edition of the EFR at the Museum of Modern Art in Rome.



Fig. 164. Morbiducci, La Vittoria.

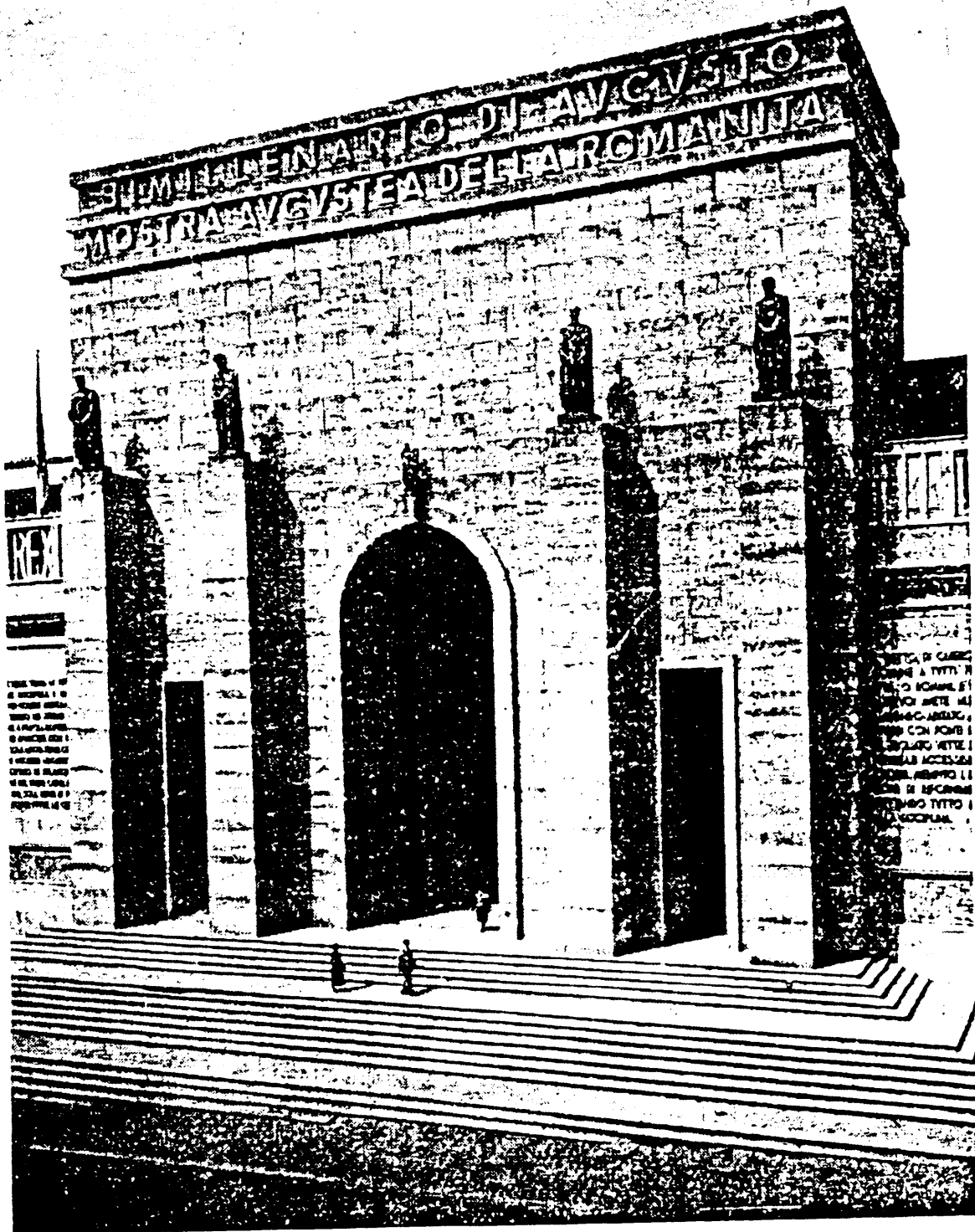


Fig. 165. Alfredo Scalpelli, temporary facade for the Mostra Augustea della Romanità, 1937.

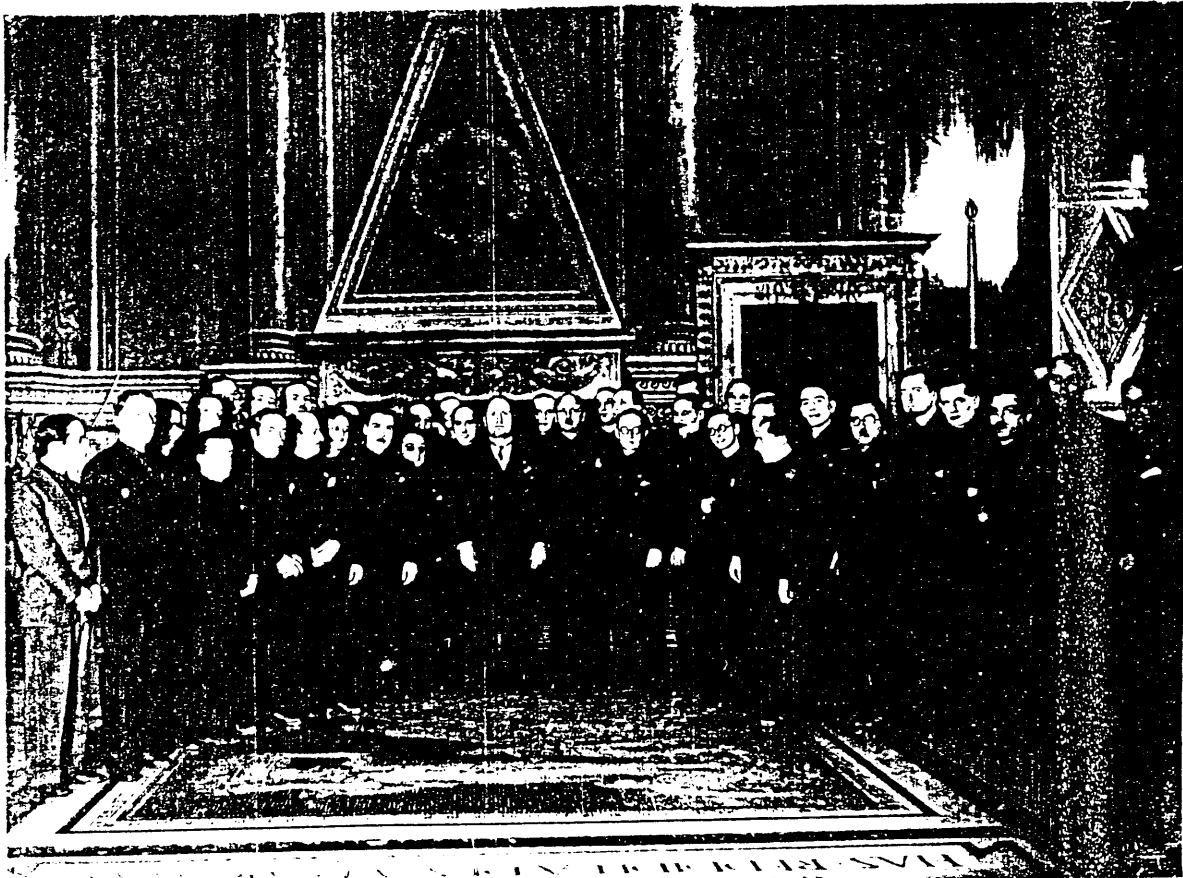


Fig. 166. Artists and historians with Mussolini at Palazzo Venezia (n.d.).



Fig. 167. Unknown artist, poster announcing the extension from October to April 1933.

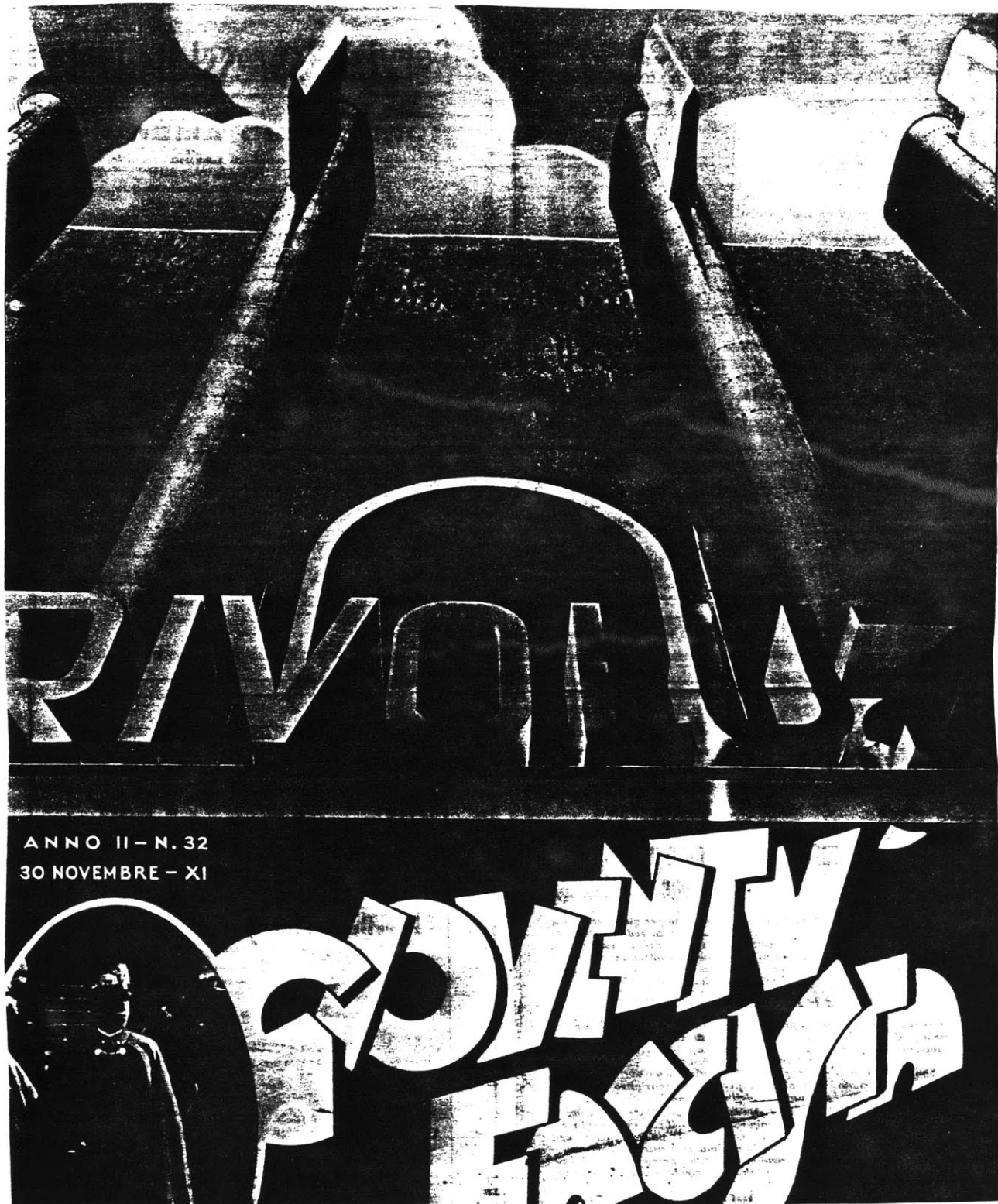


Fig. 168. Cover of Gioventù Fascista (30 November 1932).

TRAVEL IN ITALY



Fig. 169. Tourist pamphlet published by the ENIT (January 1933).

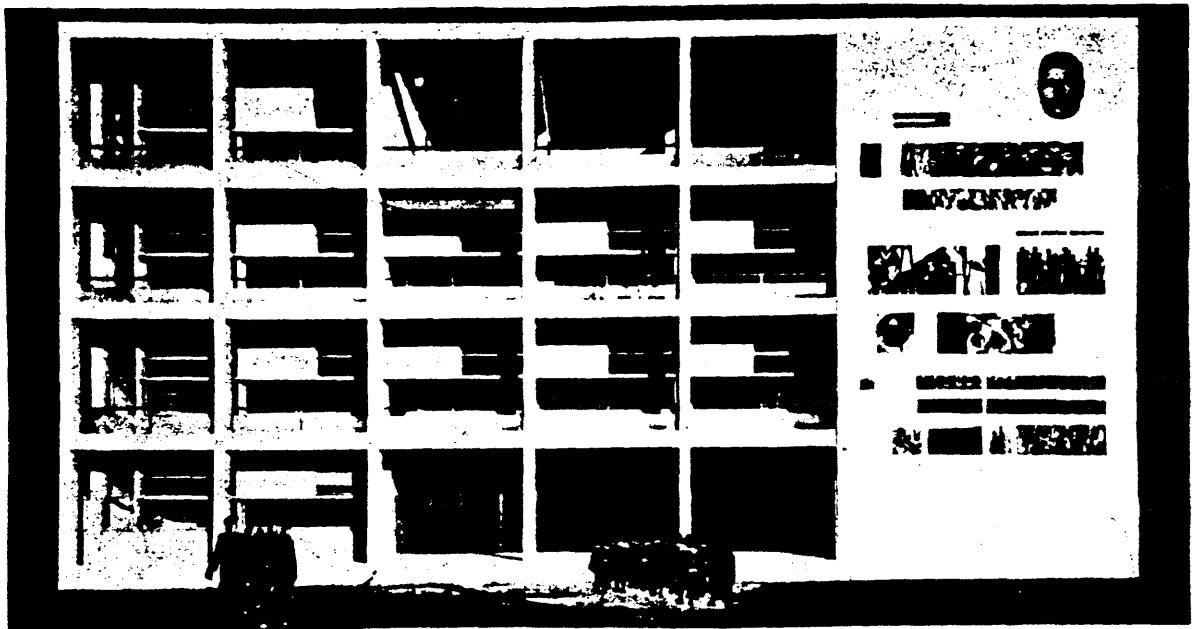


Fig. 170. Marcello Nizzoli, photomontage for Terragni's Casa del Fascio, 1935 c.



Fig. 171. Prampolini, "Cosmic Synthesis of Fascist Italy,"
(n.d.)



Fig. 172. Prampolini, "Believe Obey Fight" (1934 c.).



Fig. 173. Sironi, relief in colored cement, "La Tipografia," Italian Press Pavilion, Milan 1933.

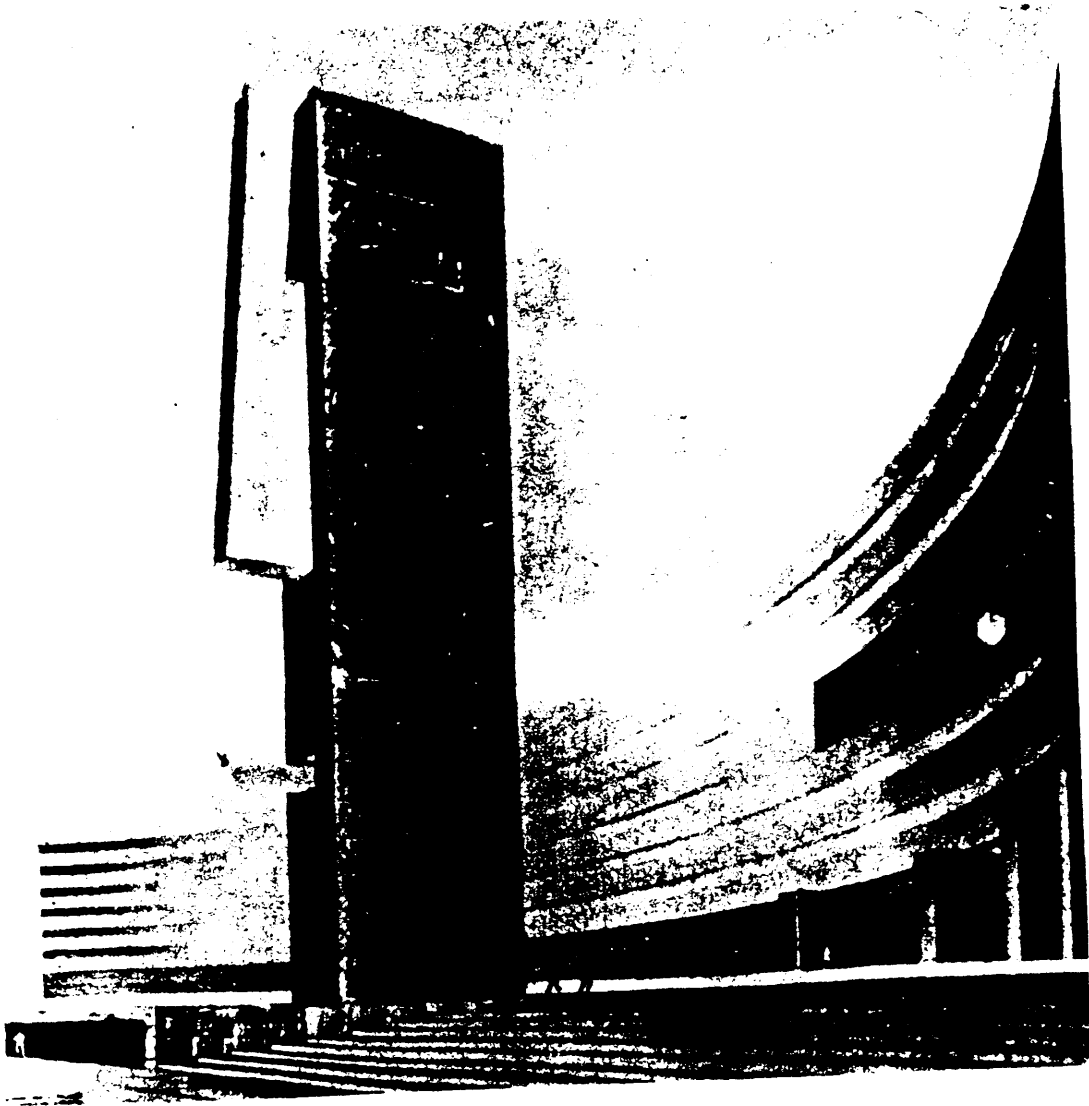


Fig. 174. Libera, entry for Palazzo Littorio competition,
1933.

List of illustrations:

- Fig. 1. Giuseppe Pagano, Chemistry pavilion, Turin 1928. C. De Seta, ed. Architettura e arte durante il fascismo (Bari 1976).
- Fig. 2. Enrico Prampolini, Futurist pavilion, Turin 1928. E. Godoli, Guide all'architettura moderna: il futurismo (Bari 1983).
- Fig. 3. Alberto Sartoris, Artisans' pavilion, Turin 1928. Godoli.
- Fig. 4. Adalberto Libera, SCAC pavilion, Milan 1928. V. Quilici, Adalberto Libera: l'architettura come ideale (Rome 1981).
- Fig. 5. Sebastiano Larco and Enrico Rava, Colonial pavilion, Milan 1928. S. Danesi and L. Patetta, eds. Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo (Venice 1976).
- Fig. 6. Giovanni Muzio and Mario Sironi, Italian Press pavilion, Cologne 1928. RIPI (October 1929).
- Fig. 7. Piero Portaluppi, Italian pavilion, Barcelona 1929. A. Targhetti, La partecipazione italiana all'esposizione internazionale di Barcellona (Milan 1930)
- Fig. 8. Giovanni Muzio and Mario Sironi, Italian Press pavilion, Barcelona 1929. RIPI (October 1929).
- Fig. 9. Mario Sironi, relief panels for the Italian Press pavilion, Barcelona 1929. RIPI (October 1929).
- Fig. 10. Alessandro Limongelli, Rome Governorship pavilion, Tripoli 1928. Architettura e arti decorative (December 1928).
- Fig. 11. Giovanni Muzio and Mario Sironi, Graphic arts section, Monza 1930. G. Ciucci, "Il dibattito sull'architettura e la città fasciste," in Storia dell'arte italiana VII: Il Novecento (Turin 1982).
- Fig. 12. Mario Sironi, I Costruttori (1929). Gianferrari, ed. Sironi 1885-1961 (Milan 1981).
- Fig. 13. Luigi Figini, Gino Pollini, Adalberto Libera, and Piero Bottoni, Casa Elettrica, Monza 1930. Danesi and Patetta, Il razionalismo e l'architettura italiana durante il fascismo (Venice 1976).

- Fig. 14. Enrico Del Debbio, settings for I Quadriennale, Rome 1931. Del Debbio archives, Rome.
- Fig. 15. Enrico Del Debbio, Serra, I Quadriennale, Rome 1931. Silvio Pasquarelli, "La Quadriennale di Roma fra tradizione e innovazione," in Rassegna (Allestimenti/exhibit design) (Milan 1982).
- Fig. 16. Piero Aschieri, Salone d'Onore, I Quadriennale, Rome 1931. Pasquarelli.
- Fig. 17. Enrico Del Debbio, proposal for the Palazzo delle Esposizioni, Mostra della Rivoluzione Fascista Rome 1932. Del Debbio archives, Rome.
- Fig. 18. Enrico Del Debbio, entrance lobby, Rome 1932. Del Debbio archives, Rome.
- Fig. 19. Enrico Del Debbio, Salone dei Quattro Elementi, Rome 1932. Del Debbio archives, Rome.
- Fig. 20. Enrico Del Debbio, Sala Dedicata ai Martiri Fascisti Rome 1932. Del Debbio archives, Rome.
- Fig. 21. Enrico Del Debbio, Sala Dedicata ai Martiri Fascisti Rome 1932. Del Debbio archives, Rome.
- Fig. 22. Enrico Del Debbio, Sala del Duce, Rome 1932. Del Debbio archives, Rome.
- Fig. 23. Antonio Valente, proposal for the Palazzo delle Esposizioni, Plastico Meccano-Luminoso del Teatro della Guerra, Rome 1932. Valente archives, Rome.
- Fig. 24. Antonio Valente, Pareti di Grafici Animati, Rome 1932. Valente archives, Rome.
- Fig. 25. Antonio Valente, Salone a Fotomontaggio, Rome 1932. Valente archives, Rome.
- Fig. 26. Enrico Del Debbio, Mostra delle Realizzazioni Fasciste Baths of Diocletian, Rome 1932. Del Debbio archives, Rome.
- Fig. 27. Enrico Del Debbio, Mostra delle Realizzazioni Fasciste, main entrance, Rome 1932. Del Debbio archives, Rome.
- Fig. 28. Enrico Del Debbio, interior view, Rome 1932. Del Debbio archives, Rome.

- Fig. 29. Mussolini visits the EFR under construction (early October 1932). Left to right, Alfieri, Polverelli, Mussolini, and Oppo. Still from LUCE film.
- Fig. 30. Mario De Renzi, apartment building in Via Andrea Doria, Rome 1927. Ciucci.
- Fig. 31. Mario De Renzi, housing block in Viale XXI Aprile, Rome 1931-1937. Tancredi Carunchio, De Renzi (Rome 1981).
- Fig. 32. Adalberto Libera, sketches of "Interno di salone mistico e suggestivo ..." (n.d.). Quilici.
- Fig. 33. Adalberto Libera, Competition entry for a housing project in Ostia, 1932. Quilici.
- Fig. 34. Adalberto Libera and Mario De Renzi, study for facade of the EFR, Rome 1932. Alfieri and Freddi, Mostra della Rivoluzione Fascista (Bergamo 1933).
- Fig. 35. Adalberto Libera, Alberghetto di montagna, Rome 1927. Quilici.
- Fig. 36. Adalberto Libera, Headquarters of the GIL, Portocivitanova 1931. Quilici.
- Fig. 37. Mussolini riding down Via Nazione on October 28, 1932. Photo curtesy of Silvio Pasquarelli, Rome.
- Fig. 38. Adalberto Libera and Mario De Renzi, EFR facade, Rome 1932. Libera Archives, Rome.
- Fig. 39. Adalberto Libera and Mario de Renzi, EFR facade, section and elevation, Rome 1932. Libera archives, Rome.
- Fig. 40. Adalberto Libera and Mario De Renzi, EFR facade, plan, Rome 1932. Libera archives, Rome.
- Fig. 41. Pio Piacentini, Palazzo delle Esposizioni, Rome 1881. R. Nicolini et. al., L'architettura di Roma Capitale (Rome 1973).
- Fig. 42. Blackshirts standing guard in front of the facade, Rome 1932. Alfieri and Freddi, Mostra
- Fig. 43. Adalberto Libera and Mario De Renzi, Post Office on the Aventine, Rome 1933. Quilici.
- Fig. 44. Libera, De Renzi, and Valente, Italian Pavilion, Chicago 1933. Valente Archives, Rome.

- Fig. 45. Antonio Valente, sketch for the Italian Pavilion, Chicago 1933. Valente archives, Rome.
- Fig. 46. Adalberto Libera and Mario De Renzi, Italian Pavilion, Bruxelles 1935. Valente archives, Rome.
- Fig. 47. Benno Von Arendt, German Workers' Pavilion, Berlin 1934. E. Persico, Tutte le opere (1923-1935), edited by Giulia Veronesi (Milan 1964).
- Fig. 48. A page from Quadrante with Bardi's comparison between the German Workers Pavilion and the EFR.
- Fig. 49. EFR, main floor plan, Rome 1932. Alfieri, Mostra
- Fig. 50. EFR, second floor plan, Rome 1932. Alfieri.
- Fig. 51. Adalberto Libera, sketches for the EFR, Rome 1932. Libera archives, Rome.
- Fig. 52. Adalberto Libera, sketches for the EFR, Rome 1932. Libera archives, Rome.
- Fig. 53. Esodo Pratelli, Room A. Alfieri.
- Fig. 54. Esodo Pratelli, Room A. Alfieri.
- Fig. 55. Esodo Pratelli, Room B. Emporium (March 1933).
- Fig. 56. Domenico Rambelli, Mussolini, Room B, and study sketch. Rambelli Archives, Biblioteca Comunale, Faenza.
- Fig. 57. Domenico Rambelli, the Soldier King and study sketch. Rambelli archives, Faenza.
- Fig. 58. Domenico Rambelli, study sketches for the Departing Soldier, Room C. Rambelli archives, Faenza.
- Fig. 59. Domenico Rambelli, the Departing Soldier, Room C. Alfieri.
- Fig. 60. Marino Marini, Italy Armed, Room C. Alfieri.
- Fig. 61. Achille Funi, Room C. Emporium (March 1933).
- Fig. 62. Arnaldo Carpanetti, Room E. Alfieri.
- Fig. 63. Marcello Nizzoli, Room G. Alfieri.
- Fig. 64. Marcello Nizzoli, The Campaign for Dalmatia, Room F. Alfieri.

- Fig. 65. Marcello Nizzoli, photomontage panels, Room F and G. Alfieri.
- Fig. 66. Photomontage from L'Italia fascista in cammino, Rome 1932. Italo Zannier, Storia della fotografia italiana (Bari 1986).
- Fig. 67. Enrico Prampolini, The attack on the Avanti! headquarters on 15 April 1919, Room F. Alfieri.
- Fig. 68. Enrico Prampolini, The Alliance between Futurists and Arditi, Room F. Futurismo (28 October 1932).
- Fig. 69. Mino Maccari and Amerigo Bartoli, Room H. Alfieri.
- Fig. 70. Maccari and Bartoli, trophy in Room H. Alfieri.
- Fig. 71. Giannino Marchig, Room L with Annessione mural. Alfieri.
- Fig. 72. Guido Mauri and Esodo Pratelli, Room N. Alfieri.
- fig. 73. Giuseppe Terragni, Vitrum store, Como 1930. B. Zevi, Giuseppe Terragni (Bari 1984).
- fig. 74. G. Terragni, sketches for Room O. Terragni archives, Como.
- fig. 75. G. Terragni, sketch for Room O (scheme A). Terragni archives, Como.
- fig. 76. G. Terragni, sketch for Room O (scheme A). Terragni archives, Como.
- fig. 77. G. Terragni, sketch for Room O (scheme B). Terragni archives, Como.
- fig. 78. G. Terragni, sketch for Room O (scheme B). Terragni Archives, Como.
- fig. 79. G. Terragni, montage study for Room O. Terragni archives, Como.
- fig. 80. G. Terragni, montage study for Room O. Terragni archives, Como.
- fig. 81. G. Terragni, montage study for Room O. Terragni archives, Como.
- fig. 82. G. Terragni, montage study for Room O. Terragni archives, Como.

- fig. 83 G. Terragni, diagonal screen in Room O. Alfieri.
- fig. 84 G. Terragni, The burning of the Avanti! headquarters, Room O. Alfieri.
- fig. 85 G. Terragni, the workers join the fascist unions, Room O. Terragni archives, Como.
- fig. 86 G. Terragni, Working Italy, Room O. Alfieri.
- fig. 87 G. Terragni, Photomontage for Working Italy, Room O. Terragni archives, Como.
- fig. 88 G. Terragni, Adunate photomontage, Room O. Alfieri.
- fig. 89 Gustav Klutssis, "Let us fulfill the plan of great works," 1931. C. Lodder, Russian Constructivism (London and New Haven, 1983).
- fig. 90. G. Terragni, Room O. Alfieri.
- fig. 91 G. Terragni, Palazzo Littorio Competition (entry B), sketch of the exhibition hall (1934). B. Zevi, Giuseppe Terragni (Bari 1984).
- fig. 92 G. Terragni, sketches for the Adunate scene, Room O. Terragni archives, Como.
- fig. 93 G. Terragni, studies for Room O. Above: "L'uomo salvagente dei governi." Below: detail of fascio with note: "Far fotografare tutti i cartoni per poter disporre e usufruire ..." Terragni archives, Como.
- fig. 94 M. Sironi, Room P. Alfieri.
- fig. 95 M. Sironi, Room P. Alfieri.
- fig. 96 M. Sironi, Room P. Alfieri.
- fig. 97 El-Lissitzky, photomontage from the USSR Press Pavilion, Cologne 1928. El-Lissitzky, Union der Sozialistischen Sowjet Republiken: Pressa Koln 1928 (Cologne 1928).
- fig. 98 M. Sironi, montage study for Room P. Sironi archives, Bologna.
- fig. 99 M. Sironi, montage study for Room P. Sironi archives, Rome.
- fig. 100 M. Sironi, sketch for Room P. Sironi archives, Rome.

- fig. 101 M. Sironi, Room Q. Alfieri.
- fig. 102 M. Sironi, Room Q. Alfieri.
- fig. 103 M. Sironi, Room Q. Alfieri.
- fig. 104 M. Sironi and Q. Ruggeri, Salone d'Onore. Alfieri.
- fig. 105 Mussolini's office in via Paolo Cannobio in Milan. Alfieri.
- fig. 106 M. Sironi, Room Q, view towards the exit. Emporium (March 1933).
- fig. 107 M. Sironi, Room Q, side entrance. Alfieri.
- fig. 108 EL-Lissitzky, "Beat the whites with the Red Wedge" (1919). Lodder, Russian Constructivism (New Haven and London 1983).
- fig. 109 M. Sironi, Sintesi di paesaggio urbano (1921). C. Gianferrari, Sironi (Milan 1985).
- fig. 110 The great Temple of Abu Simbel, Egypt.
- fig. 111 Adolphe Appia, Espace Rythmique (1909).
- fig. 112 M. Sironi, Galleria dei Fasci. Alfieri.
- fig. 113 M. Sironi, Galleria dei Fasci. Alfieri.
- fig. 114 The Roman salute. Source unknown.
- fig. 115 K. Melnikov, Rusakov Club, Moscow (1928). F. Starr, Il Padiglione Sovietico di Melnikov (Milan 1982).
- fig. 116 M. Sironi, Q. Ruggeri, and A. Maiocchi, Italy on the March, Galleria dei Fasci. Alfieri.
- fig. 117 M. Sironi, study for Italy on the March, charcoal and pencil on paper. Sironi archives, Rome.
- fig. 118 M. Sironi, study for Italy on the March, charcoal on paper. Sironi archives, Rome.
- fig. 119 M. Sironi, study for Italy on the March, charcoal on paper. Sironi archives, Rome.
- fig. 120 M. Sironi, study for the Galleria dei Fasci, charcoal on paper. Sironi archives, Rome.

- fig. 121 M. Sironi, study for the Galleria dei Fasci, mixed media. Sironi archives, Rome.
- fig. 122 M. Sironi, study for the Galleria dei Fasci, pencil and charcoal on paper. Sironi archives, Rome.
- fig. 123 M. Sironi, study for the Galleria dei Fasci, mixed media. Sironi archives, Rome.
- fig. 124 M. Sironi, sketch for a political drawing, charcoal and pencil on paper. Centro Studi Archivio della Comunicazione Parma.
- fig. 125 M. Sironi, sketch for a political drawing (?), charcoal and pencil on paper. Archivio Sironi, Bologna.
- fig. 126 M. Sironi, sketch (n.d.). Sironi archives, Bologna.
- fig. 127 M. Sironi, proposal for a Palazzo Littorio on Via dell'Impero, charcoal on paper, published in Il Popolo d'Italia (13 January 1933), with the caption: "Come dovrebbe essere il Palazzo Littorio che sorgerà a Roma nella Via Dell'Impero."
- fig. 128 M. Sironi, study for EFR poster (?), mixed media. Centro Studi Archivio della Comunicazione, Parma.
- fig. 129 M. Sironi, study for EFR poster, mixed media. Sironi archives, Milan.
- fig. 130 M. Sironi, study for EFR poster, mixed media. Centro Studi Archivio delle Comunicazione, Parma.
- fig. 131 M. Sironi, study for EFR poster, mixed media. Centro Studi Archivio della Comunicazione, Parma.
- fig. 132 M. Sironi, upper left-hand corner, study for EFR poster (upper left). CSAC, Parma.
- fig. 133 M. Sironi, study for EFR poster (?). Mario Sironi opere 1902-1960, edited by Mario Penelope (Sassari 1985).
- fig. 134 L. Longanesi, Room T. Alfieri.
- fig. 135 L. Longanesi, Room T, panel on Mussolini's period as an immigrant in Losanne. Alfieri.
- fig. 136 A. Valente, proposal for the Shrine of the Martyrs. L'illustrazione Italiana (29 October 1933).

- fig. 137 A. Valente, decorations for the Shrine of the Martyrs. Valente archives, Rome.
- fig. 138 A. Valente, revised proposal for the Shrine of the Martyrs. Valente archives, Rome.
- fig. 139 A. Libera et al. (Valente, De Renzi, Nicolosi?), early proposal for the Shrine of the Martyrs. L'illustrazione Italiana (29 October 1933).
- fig. 140 A. Libera and A. Valente, Shrine of the Martyrs. Alfieri.
- fig. 141 A. Libera, sketches for a library (n.d.). Quilici.
- fig. 142 A. Libera, Pavilion for mineral waters (1927). Quilici.
- fig. 143 A. Libera, A. Valente, Shrine of the Martyrs, section. Quilici.
- fig. 145 P. Morbiducci, I. Mancini, and A. Della Torre, I Fasci all'Esterio. Alfieri.
- fig. 146 P. Morbiducci, Departing Immigrants. Morbiducci archives, Rome.
- fig. 147 P. Morbiducci, Young Fascists Abroad. Morbiducci archives, Rome.
- fig. 148 E. Paulucci and A. Barrera, Library. Alfieri.
- fig. 149 E. Paulucci and Barrera, ticket both. Alfieri.
- fig. 150 E. Paulucci and A. Barrera, reading room. Edilizia Moderna (January 1933).
- fig. 151 E. Paulucci and A. Bologna, poster of the EFR. Alfieri.
- fig. 152 A. Bologna, photograph for EFR poster. Italo Zannier Storia della fotografia italiana (Bari 1985).
- fig. 153 E. Prampolini, The Economic Advances of Fascism. Alfieri.
- fig. 154 G. Dottori, Transportations. Alfieri.
- fig. 155 G. Santagata, The Corporations. Alfieri.

- fig. 156 Cover for F. Gargano's Italiani e stranieri alla Mostra della Rivoluzione Fascista (Bergamo 1935). Design by A. Biazzì.
- fig. 157 Cover of illustrated guide book (Bergamo 1933).
- fig. 158 Marinetti standing guard in front of the EFR. Still from LUCE film.
- fig. 159 Mascagni standing guard in front of the EFR. F. Gargano, Italiani e stranieri alla Mostra della Rivoluzione Fascista (Bergamo 1935).
- fig. 160 Sironi standing guard in front of the EFR. Gargano.
- fig. 161 Members of the Royal Academy standing guard. Gargano.
- fig. 162 Artists and historians of the EFR in the uniforms of militia: De Renzi (second from left), Rambelli, Nizzoli, Carpanetti (seventh), Marini (tenth looking sideways), Marinetti, Alfieri (twelfth) Sironi (thirteenth), Pratelli (last on the right). Valente archives, Rome.
- fig. 163 Cesare Bazzani and Publio Morbiducci, temporary facade for the second edition of the EFR at the Museum of Modern Art in Rome (1933). Valente archives, Rome.
- fig. 164 Publio Morbiducci, La Vittoria. Morbiducci archives, Rome.
- fig. 165 Alfredo Scalpelli, temporary facade for the Mostra Augustea della Romanità at the Palazzo delle Esposizioni, Rome 1937. Il Popolo d'Italia (September 1937).
- fig. 166 Artists and historians meet Mussolini at Palazzo Venezia. Valente Archives, Rome.
- fig. 167 Unknown artist, poster for the EFR. G. Armellini, Le immagini del Fascismo nelle arti figurative (Milan 1980).
- fig. 168 Cover for Gioventù Fascista (30 November 1932). Libera archives, Rome.
- fig. 169 Travel in Italy, tourist pamphlet (January 1933). Libera archives, Rome.

- fig. 170 Marcello Nizzoli, photomontage for Terragni's Casa del Fascio, 1935 c. S. Danesi and L. Patetta, eds. Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo (Venice 1976).
- fig. 171 Enrico Prampolini, fotoplastico entitled "Sintesi cosmica dell'Italia Fascista" (n.d.). E. Crispolti, B. Hinz, and Z. Birolli, Arte e fascismo in Italia e in Germania (Milan 1974).
- fig. 172 Enrico Prampolini, plastica murale in glass and metal, entitled "Credere Obbedire Combattere," 1934. E. Crispolti, B. Hinz, and Z. Birolli, Arte e fascismo in Italia e in Germania (Milan 1974).
- fig. 173 Mario Sironi, relief panel for the Press Pavilion at the V Triennale in Milan, entitled "La Tipografia." Colored cement. Milan 1933. E. Camesasca, ed., Mario Sironi: scritti editi e inediti (Milan 1980).
- fig. 174 Adalberto Libera, Palazzo Littorio competition entry, 1933. Quilici.