



Cristina Casero

La Casa del Fascio di Como e la sue “decorazioni”. Uno strumento di comunicazione del potere



Abstract

La Casa del Fascio costruita a Como da Giuseppe Terragni è, senza dubbio, uno dei capolavori del Razionalismo italiano, declinato secondo i personali modi dell'architetto comasco.

Come ha giustamente notato Diane Ghirardo, però, non pare plausibile limitarsi ad una lettura esclusivamente formale dell'edificio. Il senso profondo e il valore stesso della Casa del Fascio, infatti, possono essere compresi appieno soltanto considerando quello che era il progetto originario dell'architetto, quindi senza trascurare il ricco apparato “decorativo” che dell'edificio era parte integrante. Pensiamo, cioè, ai pannelli fotomeccanici progettati da Marcello Nizzoli per la facciata, che furono realizzati anche se mai collocati in sede, e agli interventi di Mario Radice per la Sala del Direttorio e per il Salone delle Adunate, distrutti nell'immediato dopoguerra; a tale proposito, non dobbiamo dimenticare anche gli interventi decorativi progettati dall'architetto stesso per la Sala del Federale e la Sala intitolata a Gigi Maino. In quest'ottica, la Casa del Fascio si presenta sotto un'altra luce, come un edificio di grande valore funzionale, ma di notevole interesse anche sul piano comunicativo.

Giuseppe Terragni's 'Casa del Fascio' in Como undoubtedly stands out as a masterpiece of Italian 'Razionalismo', though inflected according to the architect's peculiar language.

However, as rightly noted by Diane Ghirardo, a merely formal analysis of the building is not plausible. The underlying meaning and the very value of the 'Casa del Fascio' are fully perceivable only by taking into consideration the original project, without overlooking the opulent 'decoration' specifically intended as an integral part of the building. That includes Marcello Nizzoli's photomechanical panels for the façade, built but never actually put in place, and Mario Radice's works for the 'Sala del Direttorio' and the 'Salone delle Adunate', both destroyed in the immediate post-war; also worth mentioning are the decorative projects by the architect himself for the 'Sala Federale' and the room entitled to Gigi Maino. From such a perspective, the 'Casa del Fascio' appears under a renovated light, as a building of great functional value, but also as a very interesting communicational device.



Ormai più di dieci anni fa, Diane Ghirardo, opponendosi alla lettura di quanti «si soffermano sulle realizzazioni estetiche di Terragni a scapito delle discussioni sul valore iconografico» di alcuni suoi edifici, affermava che le scelte formali dell'architetto «derivavano da significati politici specifici resi poi evidenti dai grafici e dalle immagini che legarono programmi politici e artistici di modernizzazione». In particolare, a proposito della Casa del Fascio comasca, la studiosa sottolineava, direi

giustamente, come «la matrice politica del lavoro di Terragni presenta un evidente problema per le analisi formali» (Ghirardo 1996, p. 264).

Nella sua disamina Ghirardo, alla luce della convinzione che Terragni avesse una specifica «idea sull'uso dell'arte come strumento dello stato», metteva in relazione le soluzioni proposte dall'architetto nella Casa con le scelte fatte nel 1932, in occasione dell'allestimento della Sala O, alla Mostra della rivoluzione Fascista, impresa nella quale Terragni collabora con Arrigo Arrigotti, «per la parte storica» (*Mostra della Rivoluzione Fascista* 1933, Sala O), arrivando così a concludere che «l'appassionata vibrazione della Sala O era un tutt'uno con il sistema politico, così come nella casa del Fascio» (Ghirardo 1996, p. 265).

Nel caso specifico di questo edificio, pur nel rispetto delle interessanti ed acute letture che molti studiosi ci hanno offerto, non va in effetti dimenticato che la Casa del Fascio, così come oggi la vediamo, non corrisponde più all'idea originaria di Terragni, che invece l'aveva concepita – sin dalla fase progettuale – come un edificio ricco di “decorazioni”, per ricorrere al termine che si usava all'epoca, a proposito dei numerosi interventi che il progetto complessivo della casa prevedeva.

Non è un caso che tale convinzione sia portata avanti da Ghirardo, proprio colei che per prima ha studiato con attenzione tutte le vicende relative agli interventi, al fine mai posti in sede, di Marcello Nizzoli che, con Terragni e il già citato Arrigotti, aveva progettato, e anche realizzato, una serie di pannelli smaltati con immagini fotomeccaniche inneggianti il regime, destinati – insieme a scritte - ad occupare la parete della facciata. Per anni conservati nei magazzini comunali, i pannelli sono stati in parte recuperati da Luciano Caramel, in occasione delle ricerche condotte per la mostra *L'Europa dei Razionalisti*, tenutasi a Como nel 1989 (cur. Caramel 1989, p. 82), mentre ora, dopo il recente riallestimento, sono visibili al pubblico presso il Museo Civico di Como.

Ghirardo ha condotto una riflessione accurata, sulla scorta dei documenti conservati all'Archivio del Comune di Como e all'Archivio Centrale di Stato a Roma (Ghirardo 1980), sulle traversie di questo progetto e su tutte le complicazioni sorte in corso d'opera. In particolare, pesanti furono le resistenze di Giovanni Marinelli, Segretario Nazionale del PNF, che sin dall'inizio si dimostra molto perplesso in merito al progetto; ciò nonostante, a Como si continua a lavorare con fiducioso ottimismo, apportando quelle modifiche che paiono fondamentali per avere l'autorizzazione a procedere e condurre in porto l'iniziativa, anche grazie alla mediazione del Segretario Federale Ernesto Carugati. Per una precisa ricostruzione degli eventi, si rimanda ai testi che tali questioni hanno ben analizzato (Ghirardo 1980; cur. Caramel 1989), limitandoci qui a fare alcune osservazioni.

Anzitutto, va ricordato che Marcello Nizzoli ebbe il contratto per questo intervento nel dicembre del 1934 e che già nell'ottobre dell'anno seguente Carugati aveva ricevuto una prima idea, che però veniva sottoposta a Marinelli solo nel settembre del 1936; quindi, nonostante le lungaggini burocratiche che, coniugate con il dissenso degli organi ufficiali rispetto ad alcuni caratteri del progetto proposto, hanno allungato i tempi di realizzazione dell'opera, è indubitabile che Terragni avesse previsto, sin dalla concezione iniziale del palazzo, la presenza dei pannelli fotomeccanici sulla facciata, tanto che dobbiamo senza dubbio considerarli parte integrante ed essenziale dell'edificio, così come l'aveva immaginato l'architetto.

Ghirardo giustamente nota che nella prima versione i pannelli, composti con maggior rigore geometrico, propongono un insieme di ritratti di singoli individui alternati a scene di gruppo che immortalano momenti salienti della storia del regime fascista; nella seconda versione (sottoposta al giudizio di Marinelli nel 1937), le immagini, che invece ritraggono per lo più scene di massa, sono disposte con maggior senso dinamico, occupando tutto lo spazio a disposizione, in un pur serrato gioco dialettico che conferisce ritmo alla facciata.

Mi sembra, però, opportuno aggiungere qualche riflessione sull'elemento di spicco del racconto per immagini che in entrambe le versioni viene proposto: il ritratto del Duce.

L'immagine, in scala maggiore rispetto alle altre, lo ritrae frontalmente, con lo sguardo diretto verso lo spettatore e, nella seconda versione, il suo volto viene addirittura ritagliato, privato di ogni sfondo, tradotto in una dimensione assoluta, scevro di ogni accenno alla contingenza e posto su un piano "altro", che va oltre la percezione abituale della realtà. Inoltre, in entrambi i casi, lo sguardo vigile di Mussolini è collocato in una posizione tale da sovrastare tutto il racconto, che quasi fisicamente sembra derivare da lui: egli è posto come il suggello che giustifica e spiega tutti gli avvenimenti narrati, dando loro senso e credibilità. Una soluzione, questa, che, come vedremo, viene ripresa anche all'interno dell'edificio: in alcune delle stanze più importanti, in termini di potere o di rappresentanza, erano stati immaginati degli interventi decorativi che prevedevano la presenza della figura di Mussolini, quasi nel ruolo di fulcro di tutta la composizione.

La Casa, con tutti gli interventi nei vani interni che ne avrebbero completato il senso figurativo, si allineava così perfettamente con le "regole" della comunicazione fascista, impernando il vasto programma iconografico delle decorazioni intorno al culto del Duce, quello che, come ha ben illustrato Laura Malvano, era uno dei «temi ufficiali di mobilitazione lanciati dell'Ufficio Stampa durante gli anni venti», tanto che nel corso del decennio seguente, si vede l'effigie del Duce «posta al centro di una operazione propagandistica di una ampiezza e capillarità senza precedenti»

(Malvano 1988, p. 62). E, sempre sulla scia delle considerazioni della studiosa, è anche un tema particolarmente significativo, poiché riguarda «l'intera produzione, dall'immagine di massa, fino alla produzione nobile» (Malvano 1988, p. 62).

Nelle decorazioni della Casa, Mussolini, però, non è mai protagonista di un racconto, di una storia per immagini. La sua presenza va oltre la cronaca e si pone come riferimento ultimo di senso; proprio come accadeva negli allestimenti realizzati da Terragni per la *Mostra della Rivoluzione Fascista*, «l'incombente predominante e determinante figura del Duce guida lo spettatore con la sua presenza simbolica, attraverso l'*iter* storico» (Malvano 1988, p. 62) proposto dalle immagini e dalla scritte.

L'analisi della Casa del Fascio e del suo “valore iconografico”, per riprendere le parole di Ghirardo, va quindi fatta considerando tutto l'apparato visivo che ne caratterizzava anche gli interni e non soltanto la facciata.

Lo sfortunato esito del progetto di Nizzoli, che ha visto i pannelli, pur realizzati, mai collocati nel luogo cui erano destinati, non deve farci dimenticare né sottovalutare – come spesso è accaduto - il complesso apparato decorativo invece eseguito e posto in sede da Mario Radice all'interno della Casa, anche se di esso non restano più testimonianze, a parte poche fotografie, poiché tutti gli interventi furono distrutti dopo la Liberazione.

Si tratta di un vasto e articolato programma, il quale ben si sposa con il progetto iconografico che avrebbe dovuto trovare posto sulla facciata, ideale eco, continuazione all'esterno, di questa narrazione simbolica in cui scritte, immagini fotografiche e forme astratte si compenetrano, si affermano nello spazio, si fanno allestimento, architettura, secondo un modello che aveva dato i suoi esiti migliori in occasione della *Mostra della Rivoluzione Fascista*, nella quale gli stessi Nizzoli e Terragni, pur ciascuno secondo i suoi modi e i suoi modelli, erano stati impegnati nella realizzazione di alcune sale.

Radice, dunque, con i suoi pannelli, non si limita a licenziare delle pitture astratte, che nei moduli compositivi richiamano i principi architettonici che innervano la casa. Egli, collocandosi su una linea ben diversa anche da quella del muralismo proposto, pure in sede teorica, da Sironi, quella “grande decorazione” che trionfa alle triennali milanesi del 1933 e del 1936, si dimostra interessato alle questioni poste sul piatto in seno ad un dibattito altrettanto attuale, e con le ricerche e gli esiti che ne derivano arriva a soluzioni più vicine, almeno nelle intenzioni, a quelle proposte da architetti e progettisti che guardano alla modernità di matrice avanguardistica, *in primis* proprio da Terragni, il quale chiaramente ebbe un ruolo essenziale anche in merito alle opere di Radice destinate alla Casa.

Sappiamo bene, per altro, come l'ambiente comasco fosse in quegli anni un vero e proprio laboratorio di modernità, che vide all'opera insieme, all'unisono,

architetti, pittori e scultori. Ricordava, recentemente, Elena Di Raddo, come «la collaborazione fra artisti e architetti, infatti, fu coltivata nella città da una frequentazione costante e assidua, quasi quotidiana, che portò non soltanto alle iniziative di concreta collaborazione [...], ma anche di confronto teorico. In tal senso non è possibile prescindere dalla presenza nella cerchia di astratti e razionalisti di un pensatore come Franco Ciliberti, il quale fu anche un grande organizzatore di eventi e fautore della collaborazione tra artisti e architetti» (Di Raddo 2005, p. 87).

Radice, dunque, come gli altri astrattisti comaschi, era in quegli anni a stretto contatto con gli architetti razionalisti e la collaborazione con Terragni per la Casa del Fascio, che sarebbe sbagliato e limitativo considerare un fatto episodico, è stata invece una esperienza di fondamentale importanza, pure per gli esiti futuri della sua ricerca.

Aveva senza dubbio ragione Caramel, quando affermava che «il rapporto diretto con il sorgere della costruzione, la verifica concreta, giorno per giorno, del suo divenire realtà tangibile, abitabile è stata la vera scuola di Radice, la fonte prima delle sue articolate composizioni, del salto di qualità che queste provocarono nella sua opera» (Caramel 2002, p. 12). Sarà lo stesso Radice, in seguito, in un testo in cui rilegge le vicende degli anni Trenta, ad affermare che «coloro che ignorano completamente il problema di architettura rimangono quasi negati alla comprensione, non dico dell'arte astratta, ma di ogni ramo delle arti plastiche» (Radice 1979, p. 12), ribadendo, così, non soltanto quanto sia stato importante collaborare gomito a gomito con uno dei principali protagonisti del Razionalismo italiano, ma anche quanto ci fosse una visione delle forme condivisa da entrambi.

Come ben illustrato da Caramel (Caramel 2002, pp. 118-119), sulla scorta della documentazione conservata presso l'Archivio Radice e presso l'Archivio del Comune di Como, sappiamo con certezza che il pittore ebbe l'incarico ufficiale di realizzare i pannelli destinati alla Sala del Direttorio e al Salone delle Adunate soltanto nel febbraio del 1936, quando l'edificio era già sostanzialmente terminato. Mentre il grande plastico murale per la Sala del Direttorio, però, compare nella sua versione già quasi definitiva in una tavola fuori testo (e quindi inserita all'ultimo momento) nel numero di "Quadrante" interamente dedicato alla Casa del Fascio e pubblicato nell'ottobre del 1936, gli altri interventi risalgono certamente ad un tempo successivo. Infatti, ancora nel febbraio del 1938, Radice scrive a Carugati, che «le ultime tabelle destinate alla parete nord del salone delle adunate sono da tempo in lavorazione e saranno pronte alla fine del mese o al massimo ai primi del venturo» (Caramel 2002, p. 119). È chiaro che, di fatto, Radice ha lavorato a queste opere tra i primi mesi del 1936 e i primi mesi del 1938. D'altro canto, è lecito ipotizzare – come fa lo stesso Caramel - che il pittore già nei mesi precedenti avesse progettato questi interventi,

visto che una impresa tanto importante meritava sicuramente anche lunghe riflessioni, come testimonia un progetto da riferirsi evidentemente alla parete ovest della Sala del Direttorio, con caratteri molto differenti da quelli del plastico effettivamente realizzato (Caramel 2002, p. 118).

Questa ipotesi, per altro, sarebbe confermata anche da una fotografia del Salone delle Adunate, all'epoca dello scatto ancora un cantiere *in fieri*, mai pubblicata e conservata presso l'Archivio Radice (AR, Cartella Casa del Fascio), nella quale vediamo come l'artista, molto probabilmente insieme a Terragni, sia intervenuto disegnando le sagome di alcune delle tabelle, poi effettivamente realizzate, per studiarne le forme e la giusta collocazione negli spazi.

In ogni caso, i primi tabelloni ad essere eseguiti furono quelli per la Sala del Direttorio, ubicata al primo piano dell'edificio: si trattava di un grande plastico murale per la parete ovest e una pittura murale per la parete est; le altre due pareti della sala sono in cristallo.

Come si sa, i *format* inventati da Radice per questi interventi sono delle strutture geometriche, armoniche rispetto al contesto architettonico, che il pittore ha in seguito più volte riproposto in dipinti, spesso rielaborando il modulo di base, frutto di studi specifici a livello di composizione; d'altro canto, l'autore, a partire dal 1934, era ben aggiornato in merito ai temi e ai problemi dell'astrattismo internazionale.

Nella loro concreta astrazione, queste composizioni non si traducono in pure dissertazioni formali, in meri esperimenti linguistici, ma si offrono come supporti pronti ad accogliere scritte e simboli del regime. È lo stesso Radice, sicuramente anche spinto dal contesto politico e culturale in cui si trova ad operare, a descrivere su "Quadrante" (Radice 1936, p. 33) le due pareti in questi termini: «La più grande si fregia del ritratto del Duce, in grandezza due volte il vero, inciso fotomeccanicamente in una lastra di marmo. La lastra è inserita in un plastico murale dipinto a fresco il cui valore formale è in relazione all'effigie. [...] La parete di fronte, rivolta a levante è pure una composizione eseguita con lo stesso sistema dell'altro. Partecipano alla composizione il simbolo del Littorio e le parole del Duce» (Radice 1936, p. 33).

Da queste parole ricaviamo la consapevolezza da parte del pittore comasco di non trovarsi di fronte ad una superficie da dipingere, da illustrare con episodi significativi, o peggio, da decorare con forme eleganti. Risulta evidente, infatti, come le composizioni che egli progetta siano da considerarsi, in termini formali, strettamente rispondenti all'impianto complessivo della Casa, ma coerenti anche sul piano della funzionalità simbolica e comunicativa. È questo un aspetto, credo, non sufficientemente sottolineato. Radice, infatti, in pieno accordo con Terragni, ha realizzato un ricco apparato comunicativo, che sarebbe limitante leggere soltanto nei termini di una decorazione estetica.

Interessante, a tale proposito, anche un'altra osservazione dell'artista, che ci dà la misura di come egli si ponesse nei confronti di questi interventi e di quanto fosse consapevole che il suo lavoro concorresse a restituire una immagine ben precisa, con uno spiccato potere in termini di comunicazione. Egli, infatti, partecipando di una concezione dell'immagine fotografica molto diffusa all'epoca, precisa che «le effigi del Duce avranno carattere documentario, verranno cioè ottenute per mezzo di procedimenti fotomeccanici con materiali duraturi. Le pitture e le diciture sono ad affresco, eseguite con un nuovo tipo di intonaco» (Radice 1936, p. 33).

Ciò che va “documentato”, quindi, è la presenza immanente del Duce nella Casa del Fascio e la fotografia contribuisce più di ogni ritratto pittorico a questo scopo. Viceversa, le decorazioni e le scritte, in un ruolo quasi subalterno, sono viste in funzione dell'immagine documentaria.

Ancora più esplicita risulta la dimensione in cui vanno collocate le opere di Radice se si considerano i pannelli eseguiti per il Salone delle Adunate. Per questa sala, infatti, egli ha realizzato tutto l'arredo, cimentandosi ben oltre la pittura. D'altro canto, lo studio analitico di tutto il lavoro del comasco, sfociato nella pubblicazione del catalogo generale dell'artista, ha offerto un profilo del pittore differente da quello a cui eravamo forse abituati. Una lettura, anche veloce, del *corpus* della sua produzione, dimostra chiaramente come il comasco abbia, soprattutto dalla metà degli anni Trenta fino agli anni Cinquanta, spesso lavorato nello spazio e con lo spazio – non soltanto quello alluso della pittura - raggiungendo buoni risultati, anche al di là dei più eclatanti episodi, quali la celebre fontana destinata al piazzale di Como Camerlata, progettata con Cesare Cattaneo nel 1936 e presentata quell'anno alla Triennale milanese, o la Sala delle Medaglie d'Oro per la Mostra Coloniale celebrativa della Vittoria Imperiale del 1937. Egli era avvezzo alle collaborazioni con gli architetti (oltre che con Terragni e il già citato Cattaneo, Radice collabora con Pietro Lingeri e Pietro Zuccoli e più tardi, con Ico Parisi) e a misurarsi con opere architettoniche o allestimenti. Basti pensare al progetto per il Teatro Politeama di Como, in occasione della Giornata Mondiale del Risparmio che, da datarsi al 1934, è stato giustamente messo da Caramel in relazione con il plastico della Sala del Direttorio, rispetto al quale presenta numerose analogie compositive (Caramel 2002, p. 344).

Per l'ambiente più rappresentativo della Casa, il vano che accoglie i visitatori, a Radice viene affidata la realizzazione di numerosi elementi. Ricorriamo, ancora una volta alle parole dell'autore stesso, che così descrive le “decorazioni” del salone: «L'insieme illustrativo è costituito da un elemento centrale recante l'effigie del Duce e da tabelloni in cemento armato disposti traverso le campate del salone. L'elemento centrale è formato da due pezzi che compongono un insieme semitrasparente, tale da permettere la visuale attraverso di esso, stando all'esterno, tra le due fronti del

palazzo. Il primo pezzo è un blocco di marmo di Musso da m. 4,20 x 1,20 x 0,20 disposto verticalmente e scostato dalla soletta del ballatoio. Nel blocco sono incise, fino a traforarne lo spessore, le tre parole dettate dal Duce ai fascisti: *ordine, autorità, giustizia* [...] (Il motto *credere, obbedire, combattere* fa parte delle decorazioni esterne della facciata del palazzo). Alla sommità del blocco e lateralmente, ma staccate in avanti, stanno due lastre di cristallo [che] racchiudono una lamina di metallo dorato ritagliata secondo il contorno dell'effigie del Duce, che viene impressa d'ambo le parti ed è ottenuta mediante cliché a largo retino con colori speciali indelebili. I tabelloni di cemento armato sono applicati a sbarre metalliche staccate a sbalzo dai pilastri che le sostengono. Anche queste sbarre di sostegno partecipano al complesso decorativo. Le dimensioni delle tabelle e la loro disposizione nel salone è stabilita secondo un rapporto armonico. Ognuna di esse sarà dipinta ad affresco e recherà pitture e diciture» (Radice 1936, p. 33). Radice poi descrive, più sommariamente, le altre due tabelle, dedicate alla rivoluzione delle Camicie Nere e all'impresa d'Africa con la fondazione dell'Impero.

Nel primo caso, il supporto è una tavola di cemento armato, come sempre montata su barre metalliche che, per ammissione dello stesso artista, entrano anch'esse a far parte della composizione, nella quale una struttura geometrica pone in una tesa dialettica non soltanto delle forme, ma anche la materia e la sua negazione. La superficie è infatti ritagliata e questo gioco di pieni e di vuoti, oltre ad alleggerire e rendere dinamica la composizione, risulta una soluzione in linea con lo stesso impianto architettonico della casa, che sull'alternanza di pieni e di vuoti fonda la sua struttura; l'idea di coinvolgere lo spazio fisico circostante, per altro, era già stata applicata nel monolito in marmo al centro della parete nord, sul quale le parole – ordine autorità giustizia -, ottenute “traforando” il marmo, sembrano essere scritte dalla luce che proviene dal retro, dove c'è la parete in vetro dell'entrata.

Sui pannelli traforati campeggiano le scritte che inneggiano alla Camicie Nere: esse, chiuse in spazi serrati e ben definiti, si fanno così elemento formale.

Il pannello che reca il discorso di fondazione dell'impero di Mussolini, invece, è una massiccia lastra di marmo, sospesa con il solito sistema delle barre metalliche e quasi ricamata dalle scritte incise. L'impaginazione prevede la presenza del fascio littorio, stilizzato con grande purezza di forme, e la distribuzione delle scritte secondo un preciso impianto compositivo, non dettato dal senso, né dalla facilità di lettura, quanto piuttosto da ragioni formali e compositive.

Per altro, sappiamo che Radice aveva inizialmente pensato, proprio per i tabelloni delle pareti est e ovest, ad altre soluzioni, come ricordava Alberto Longatti, affermando che erano previsti «secondo il programma originario, affreschi raffiguranti

simboli della marcia su Roma e della conquista dell'impero africano» (Longatti 1999, p. 202).

Infatti, su uno scatto inedito (AR, Cartella Casa del Fascio), che ritrae il Salone delle Adunate sostanzialmente terminato, con il monolito «Ordine Autorità Giustizia» e il ritratto del Duce ben visibili e già collocati nella giusta posizione, Radice ha provato ad immaginare per la parete est una composizione geometrica, come sempre molto probabilmente destinata ad accogliere le scritte, alla quale erano accostati tre pannelli verticali, su cui campeggiavano spade e fascio littorio; per la parete ovest, accanto alla solita griglia geometrica, pagina su cui trascrivere il discorso del Duce, trovava posto, una immagine pittorica con disegnato il continente africano. Compare inoltre, in questo fotomontaggio, anche un grande pannello sul ballatoio della parete nord, sopra la porta d'entrata, per la quale non è poi più stato preso in considerazione alcun intervento.

Nel loro complesso, le opere di Radice costituiscono un *unicum* in Italia, dato che, proprio nell'epoca dei "muri ai pittori", si tratta del solo ciclo di pitture astratte realizzate nel nostro paese. Si tratta, infatti, di una diversa forma di comunicazione rispetto alla narrazione pittorica, la cui funzione veniva postulata, anche in sede teorica, proprio in quegli anni.

Credo sia fondamentale, a questo punto, ricordare che le tabelle eseguite da Radice non erano i soli interventi di tale genere progettati per gli ambienti più significativi della Casa: Terragni aveva, a quanto pare, immaginato una serie di tabelloni con composizioni astratte da collocare in alcuni vani, come nel caso della Sala del Federale.

Da una fotografia pubblicata sul numero monografico di "Quadrante" dedicato all'edificio comasco, che offre molte testimonianze visive anche degli interni, sappiamo come fu "decorata" la sala: sulla parete situata alle spalle della scrivania del federale erano dei sostegni metallici, simili a quelli usati per i pannelli di Radice nel Salone delle Adunanze, che costituivano una gabbia in cui erano incastonati, secondo un ritmo chiaro e lineare, un ritratto fotografico del Duce e un fotomontaggio. In esso, su una immagine che propone una folla di persone, colta con una prospettiva a "volo d'uccello", sono distribuite ritmicamente, quasi a scandire lo spazio della narrazione, delle scritte che riportano date significative per la storia del regime: 21 aprile, 5 maggio, 9 maggio, 24 maggio, 2 ottobre, 28 ottobre.

Il fotomontaggio è incorniciato: in alto, su una fascia nera, è riportata, quasi in guisa di didascalia, una scritta di Mussolini («Questa è l'epoca nella quale bisogna sentire l'orgoglio di vivere e di combattere»), mentre a sinistra c'è il suo ritratto, sempre in scala più grande del vero, che, con taglio frontale, ritrae un Duce con

sguardo ieratico, a mezzo busto, richiamando da vicino l'immagine di Mussolini che avrebbe dovuto trovare spazio sulla facciata.

Sappiamo, però, che Terragni aveva, almeno inizialmente, immaginato una differente soluzione, molto più vicina nell'impostazione agli interventi poi realizzati da Radice. Lo testimonia un sommario schizzo del vano, conservato all'archivio Terragni di Como (Irace 1989, p. 251 e Forster 1996, p. 122). In esso l'architetto pare proprio aver pensato ad una composizione astratta, impostata su linee ortogonali, una struttura che si può intendere come ottimale supporto per le immagini e le scritte, vero fulcro significativa di questi interventi.

E una soluzione del genere, Terragni l'aveva ipotizzata pure per la cosiddetta Sala Gigi Maino, ideale richiamo del Sacario dei Caduti della Rivoluzione, ubicato al piano terreno e realizzato, nella sua razionale essenzialità, con granito rosso di Baveno, Sienite nera di Biella e vetro.

La Sala Gigi Maino, spesso citata negli scritti e nei documenti, va identificata, con ogni probabilità, con quella che nelle piante dell'edificio è indicata come Sala del Fascio di Como (Casero 2005, p. 49), ubicata al secondo piano, in precisa corrispondenza con la Sala del Federale.

In questo caso, Terragni aveva pensato ad una intera parete tradotta in una vera e propria sovrapposizione di forme geometriche, a sbalzo e di differente spessore, che, a quanto si evince dalla assonometria del locale (AGT, 23/001/D2/D/L) risultava molto simile al plastico murale effettivamente poi realizzato da Radice per la Sala del Direttorio, nella cui ideazione, evidentemente, ebbe un ruolo determinante l'architetto. Infatti, se una piccola parete della stanza era destinata ad ospitare, in apposite bacheche, i cimeli del Maino, questa grande composizione avrebbe dovuto accogliere scritte e simboli del potere fascista, come si evince chiaramente dal bozzetto pubblicato su "Quadrante" (p. 8).

Si tratta di una fotografia della parete libera, così come doveva essere in occasione della inaugurazione dell'edificio, quando sono state scattate le immagini pubblicate nel fascicolo; su di essa, Terragni è intervenuto approntando un bozzetto di decorazione, da cui comprendiamo come sui pannelli di diverse dimensioni, dinamicamente disposti nello spazio ad occupare tutta la parete, secondo un serrato ritmo giocato sulle ortogonali, andassero dipinti alcuni simboli del fascismo, secondo l'impostazione tipica di tutte le decorazioni della Casa.

Tali interventi si pongono coerentemente, dunque, rispetto a quelli in seguito effettivamente realizzati da Radice per la Casa, non solo sul piano sintattico e lessicale, ma su quello di una funzionalità simbolica e comunicativa. Essi danno una precisa idea dell'ampiezza del programma iconografico che avrebbe dovuto costellare di sé i luoghi più significativi di Casa del Fascio. I pannelli realizzati da

Mario Radice, quindi, si inseriscono in un ben più vasto progetto dell'architetto, che dimostra di avere concepito l'edificio con chiare connotazioni che sarebbe ingiusto considerare soltanto accidentali o legate ad obblighi contingenti.

Immagini



Fig. 1: Marcello Nizzoli, primo progetto per la facciata di Casa del Fascio, da "Quadrante", ottobre 1936.



Fig. 2: Marcello Nizzoli, secondo progetto per la facciata di Casa del Fascio, 1937



Fig. 3: Mario Radice, plastico murale per la parete ovest della Sala del Direttorio di Casa del Fascio, da "Quadrante", ottobre 1936.

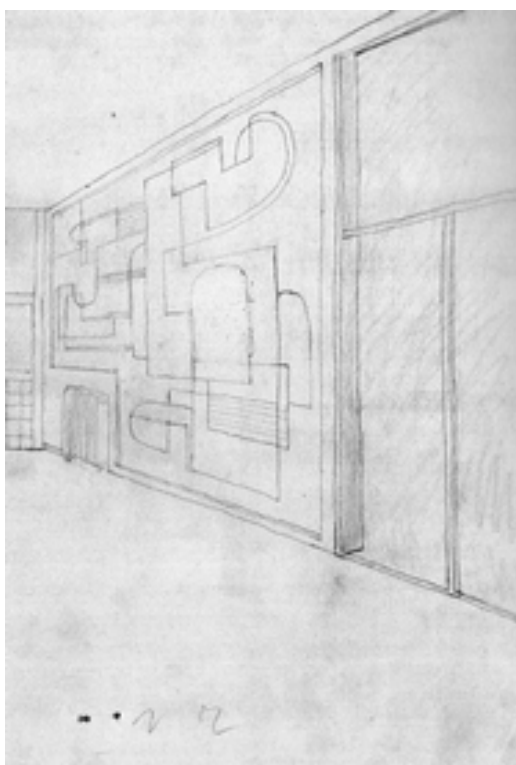


Fig. 4: Mario Radice, bozzetto di decorazione probabilmente per la Sala del Direttorio di Casa del Fascio, 1935-1936.

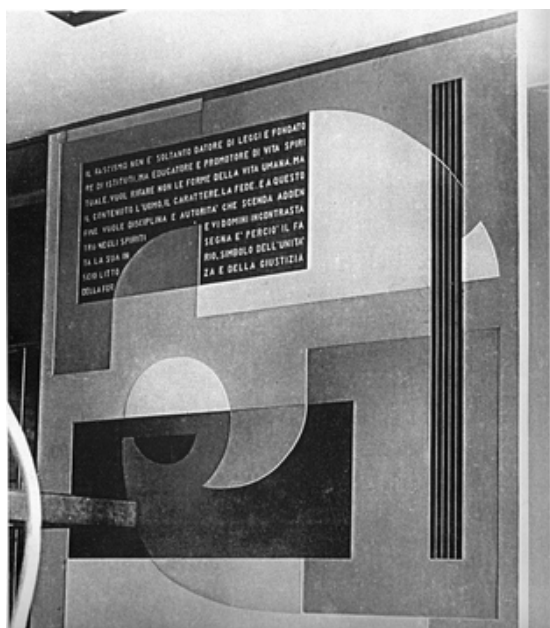


Fig. 5: Mario Radice, pittura murale per la parete est della Sala del Direttorio, 1935 -1936.



Fig. 6: Salone delle Adunate di Casa del Fascio, 1936.



Fig. 7: Salone delle adunate di Casa del Fascio, monolito e ritratto del Duce di Mario Radice, 1936.

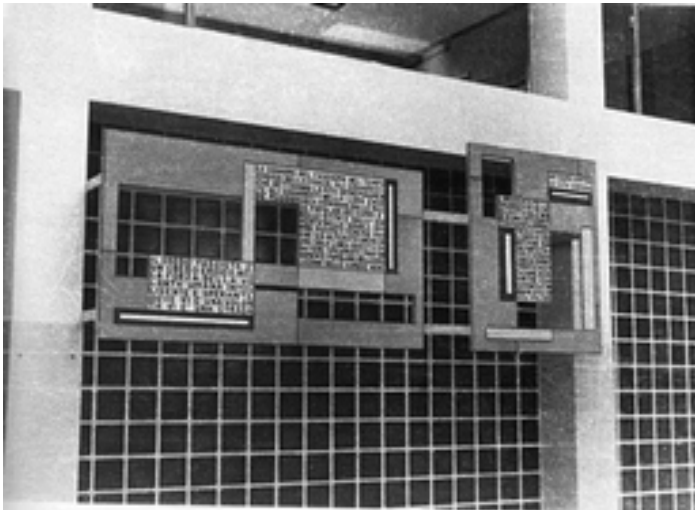


Fig. 8: Mario Radice, Pannello per il Salone delle Adunate di Casa del Fascio, Fondazione dell'Impero, 1936-1937.



Fig. 9: Mario Radice, Pannello per il Salone delle Adunate di Casa del Fascio, Rivoluzione delle camicie nere, 1937.



Fig. 10: Studio del Federale nella Casa del Fascio, da "Quadrante", ottobre 1936.

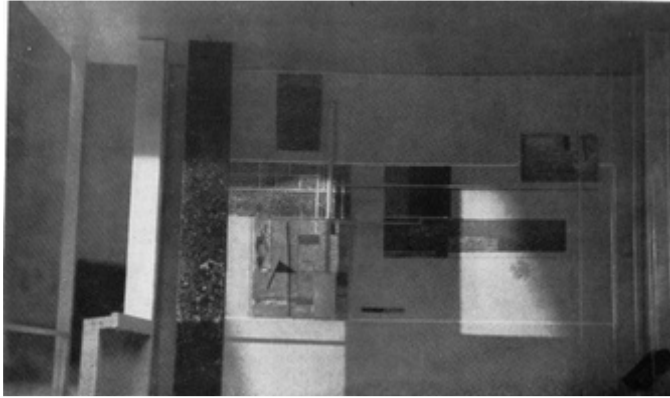


Fig. 11: Giuseppe Terragni, bozzetto per la Sala dedicata a Gigi Maino, da "Quadrante", ottobre 1936.

L'autore

Cristina Casero è storica dell'arte contemporanea e docente di Storia della Fotografia presso l'Università degli Studi di Parma, dove è ricercatrice. Si è laureata in Lettere Moderne, con indirizzo artistico, all'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, dove ha conseguito pure il diploma di Specializzazione in Storia dell'Arte e delle Arti Minori e il dottorato di ricerca in Storia dell'Arte Lombarda. Con quell'ateneo ha collaborato per anni, dapprima come assegnista di ricerca e poi in qualità di docente a contratto, insegnando Storia dell'Arte Contemporanea e Storia della Grafica, presso le sedi di Brescia e Milano.

I suoi studi si sono dapprima concentrati sull'astrattismo italiano degli anni trenta, soprattutto sulla situazione comasca e sulla personalità di Mario Radice, studiando le sue collaborazioni con gli architetti, Terragni *in primis*; ha collaborato anche alla realizzazione del catalogo generale dell'artista comasco. Si è inoltre dedicata con particolare attenzione alle esperienze della cultura figurativa italiana del secondo dopoguerra, approfondendo l'opera di alcuni protagonisti di quel momento, tra cui Gianni Dova e Alfredo Chighine, del quale sta collaborando a realizzare il catalogo ragionato dell'opera pittorica. Parallelamente ha condotto studi sulla scultura ottocentesca italiana, indagando l'opera di Pompeo Marchesi e degli scultori viggiutesi, e più approfonditamente la figura di Enrico Butti e la produzione degli autori attivi sulla scena lombarda a cavallo tra Otto e Novecento, interessandosi particolarmente alla articolata questione del realismo nella scultura della fine del XIX secolo; queste ricerche sono state incentrate, soprattutto, sulle complesse relazioni tra gli scultori, le istituzioni, la critica e il pubblico, senza trascurare i legami della produzione visiva con le questioni politiche, sociali e civili dell'Italia del tempo. Su questa linea, anche le indagini più recenti, sugli anni sessanta e settanta del Novecento, dedicate soprattutto all'immagine fotografica, nelle sue diverse accezioni. Ha scritto saggi pubblicati in volumi o cataloghi di mostre e articoli su riviste specializzate; recentemente ha curato con Eugenia Bianchi il volume *Splendida materia. Arte nel Duomo di Como*, Scalpendi Editore, Milano 2009 e con Elena Di Raddo, *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2009.

E-mail: cristina.casero@unipr.it

Riferimenti bibliografici

Caramel, L (cur.) 1989, *L'Europa dei Razionalisti. Pittura scultura architettura negli anni trenta*, catalogo della mostra, Electa, Milano.

Caramel, L 2002, con la collaborazione di C Casero & L. Passarelli, *Radice. Catalogo generale*, Electa, Milano.

- Casero, C 2005, 'Mario Radice e l'architettura' in Caramel L & Longatti A, *Archipittura. Interrelazioni fra le arti a Como nell'età del Razionalismo*, catalogo della mostra, Cesarenani Editrice, Como, pp. 43-49.
- Di Raddo, E 2005, 'Dalla decorazione all'integrazione delle arti' in Caramel L & Longatti A, *Archipittura. Interrelazioni fra le arti a Como nell'età del Razionalismo*, catalogo della mostra, Cesarenani Editrice, Como, pp. 65-69.
- Forster, KW 1996, 'Architetture come archivi del sapere' in *Giuseppe Terragni. Opera completa*, a cura di G Ciucci, Electa, Milano, pp. 113-125.
- Ghirardo, D 1996, 'Terragni e gli storici: vicende nella tipologia e nella politica della Casa del fascio di Como' in *Giuseppe Terragni. Opera completa*, a cura di G Ciucci, Electa, Milano, pp. 257-265.
- Ghirardo, D 1980, 'Politics of a Masterpiece: The Vicenda of the Decoration of the Facade of the Casa del Fascio, Como 1936-39', in *Art Bulletin*, vol. LXII, n. 3, pp. 466-478.
- Ghirardo, DY 1980, 'Italian Architects and Fascist Politics: An Evaluation of the Rationalist's Role in Regime Building', *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 39, n. 2, pp. 109-127.
- Irace, F 1989, 'Italia anni trenta: problematiche del razionalismo' in *L'Europa dei Razionalisti. Pittura scultura architettura negli anni trenta*, a cura di L Caramel, Electa, Milano, p. 251.
- Lanzardo, L 1991, *Immagine del Fascismo. Fotografie storia memoria*, Franco Angeli, Milano.
- Longatti, A 1999, 'Gli affreschi di Mario Radice per la Casa del Fascio di Terragni' in *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, a cura di V Fagone, G Ginex & T Sparagni, catalogo della mostra, Mazzotta, Milano.
- Malvano, L 1988, *Fascismo e politica dell'immagine*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Mostra della Rivoluzione Fascista 1933*, Partito Nazionale Fascista, Roma.
- Poretti, S 1996, 'Casa del Fascio di Como' in *Giuseppe Terragni. Opera completa*, a cura di G Ciucci, Electa, Milano, pp. 391-407.
- Quintavalle, AC (cur.) 1989, *Marcello Nizzoli*, catalogo della mostra, Electa, Milano.
- Radice, M 1936, 'Le decorazioni', *"Quadrante. Documentario sulla Casa del Fascio di Como"*, nn. 35-36, p. 33.
- Radice, M 1979, *Memorie del primo astrattismo italiano degli anni '30 e '40*, Edizioni Pantarei, Lugano.
- Silva, U 1973, *Ideologia e arte del fascismo*, Mazzotta, Milano.