

# CASABELLA

DAL 1928

# 925

## Elisa e i muri dipinti

Architettura, arte, dittature  
/ Architecture, art, dictatorships  
Marcello Piacentini  
/ Mario Sironi  
Porfírio Pardal Monteiro  
/ José de Almada Negreiros

Elisa Valero Ramos Viviendas  
colectivas/unifamiliares



€15,00

ANNO/YEAR LXXXIX  
BE €26,50, E €25,90, D €31,50,  
CH 27,50, PTE CONT €23,90,  
ISBN 977000871800952509

SETTEMBRE  
SEPTEMBER  
2025

IT+EN  
ITALIAN+ENGLISH

GRUPPO  MONDADORI

Copertina / Cover

LL Le Corbusier  
Nico Schweizer, da Le Corbusier  
Lineto, 1999

Intitolato a Le Corbusier, che ne fu non il disegnatore quanto il più celebre utilizzatore, il carattere rimanda alle popolari scritte pubbliche francesi realizzate tramite mascherine metalliche, o *pochoirs*, dette anche *lettres à jour*. Frutto della tradizione popolare a partire dal XVII secolo, nobilitato da Diderot nell'*Encyclopédie*, impiegato da Le Corbusier in innumerevoli disegni e pubblicazioni al punto da esserne identificato, il carattere stencil attira l'attenzione del mercato a partire dagli anni Settanta, prima con le edizioni di Letraset e successivamente con la precisa interpretazione della fonderia Lineto.

Named after Le Corbusier, who was its most well-known user rather than its designer, the font is associated with the popular French public writings created using metal stencils or *pochoirs*, also known as *lettres à jour*. A popular tradition since the 17th century, ennobled by Diderot in his *Encyclopédie*, used by Le Corbusier in countless drawings and publications to the extent of identifying with the architect, the stencil font attracted the attention of the market in the 1970s, first with the Letraset editions and later with the sharp interpretation of the Lineto foundry.

973

IT+EN  
ITALIAN+ENGLISH  
SETTEMBRE  
SEPTEMBER  
2025



App Store



Google Play

Tramite la app Casabella per IOS e Android è possibile acquistare in formato digitale tutti i numeri di «Casabella» degli ultimi cinque anni. La app può essere scaricata da AppStore (dispositivi iOS) o Google Play Store (dispositivi Android). Dal catalogo della app è possibile effettuare l'acquisto, visualizzando attraverso la funzione ricerca tutti i numeri della rivista disponibili.

Through the Casabella app for IOS and Android, all issues of «Casabella» from the past five years can be purchased digitally. The app can be downloaded from AppStore (iOS devices) or Google Play Store (Android devices). Issues can be purchased from the app catalogue, checking all available issues of the magazine through the search function.

1996–2024 **indici** nuova edizione in consultazione esclusiva su [casabellaweb.eu](http://casabellaweb.eu)  
**Indices 632–964** new edition available for reference only at [casabellaweb.eu](http://casabellaweb.eu)

2—61  
Architettura, arte,  
dittature / Architecture,  
art, dictatorships

Architettura, arte, dittature 2  
/ Architecture, art, dictatorships  
*Casabella*

Marcello Piacentini 4  
/ Mario Sironi

Piacentini e Sironi. 5  
L'architettura e l'arte murale  
/ Piacentini and Sironi.  
Architecture and Mural Painting  
*Roberto Dulio*

Porfirio Pardal Monteiro 34  
/ José de Almada Negreiros

Porfirio Pardal Monteiro 35  
e le stazioni marittime di Lisbona  
/ Porfirio Pardal Monteiro and the  
Maritime Stations in Lisbon  
*Ana Mehnert Pascoal*

Almada Negreiros, 51  
un modernista sotto la dittatura  
/ Almada Negreiros: a modernist  
under dictatorial rulea  
*Mariana Pinto dos Santos*

62—109  
Elisa Valero Ramos.  
Viviendas colectivas/  
unifamiliares

Eleganza nella quotidianità 63  
/ Elegance in the Everyday  
*Francesco Dal Co*

13 viviendas autoconstruidas 65  
en Palenciana, Córdoba  
2003

26 viviendas en Alameda 69  
con Antonio Jimenez Torrecillas  
2005

Viviendas rurales en Molino 75  
Lucero, Málaga  
2007

8 viviendas en Cuevas del 78  
Becerro, Málaga  
2008

Viviendas de alquiler en Gojar, 82  
Granada  
2012

8 viviendas en cooperativa 84  
en el Realejo, Granada  
2016

Elisa Valero Ramos, dalle 87  
relazioni di progetto / Elisa  
Valero Ramos, from project  
reports

Vivienda bioclimática, Granada 91  
2004

Casa Valero Maldonado 94  
en Pola de Siero, Asturias  
2006

Vivienda en Tera, Soria 96  
2013

Casa con huerto en Granada 100  
2015

Casa en Vallecas, Madrid 103  
2025

Casa invisible en el Realejo, 106  
Granada  
2025



# Architettura, arte, dittature

ITA

➡ Vi sono diverse analogie tra i modi nei quali Marcello Piacentini e Mario Sironi collaborarono rendendo la pittura murale una componente di primo piano delle principali opere pubbliche costruite in Italia negli anni Trenta del secolo scorso e quelli che consentirono a José de Almada Negreiros di contribuire alla realizzazione di molti apparati decorativi per opere progettate da Porfírio Pardal Monteiro in Portogallo sino agli anni Cinquanta. Queste analogie non derivano soltanto dall'intento che accomunava l'architetto e il pittore italiani a Pardal Monteiro e ad Almada Negreiros, ovvero l'obiettivo di adattare «l'arte alla morale, alla politica e alle ispirazioni del presente», come dichiarava l'architetto portoghese con parole che sembrano tratte da uno dei “manifesti” scritti da vari artisti italiani più o meno nei medesimi anni per ribadire che «nello Stato Fascista, l'arte viene ad avere una funzione sociale: una funzione educatrice», come scriveva Sironi nel 1933. Riconoscendole questo scopo, l'interrogarsi moderno intorno al significato dell'attività artistica, «*Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar*», «l'arte non riproduce il visibile, ma invece lo rende visibile» secondo l'estrema sintesi di Paul Klee, veniva liquidato. Ma poiché l'arte anche nelle sue forme più degenerate non smette di “rendere visibile”, ciò vale anche per quello che Piacentini-Sironi realizzarono e per quanto Pardal Monteiro-Almada Negreiros fecero per rendere l'arte uno strumento utile ai tempi in cui vissero e ai regimi che servirono. Quanto fecero prova che è semplicistico continuare a definire quei tempi e quei regimi (Mussolini e Salazar) così diversi con una sola parola, “fascismo”. Senza fare le necessarie distinzioni, si è indotti a ritenere “fascismo” sinonimo di un fenomeno eziologicamente conosciuto e quindi di un tempo trascorso, e non una “delle multiformi possibilità occulte della società moderna”.

# Architecture, art, dictatorships

ENG

➡ There are several similarities between the ways in which Marcello Piacentini and Mario Sironi collaborated to make mural painting a prominent component of the major public works built in Italy in the 1930s and the ways in which José de Almada Negreiros contributed to the creation of many decorative devices for works designed by Porfírio Pardal Monteiro in Portugal until the 1950s. These similarities do not only derive from the intentions that the Italian architect and painter had in common with Pardal Monteiro and Almada Negreiros, namely to adapt «art to the morals, politics and inspirations of the present» as the Portuguese architect declared in words that seem to have been taken from one of the “manifestos” written by various Italian artists more or less in the same years to reiterate that «in the Fascist State, art comes to have a social function: an educating function», as Sironi wrote in 1933. By recognising this purpose, they briskly set aside the modern questioning of the meaning of artistic activity – «*Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar*», «art does not reproduce the visible, but instead makes it visible» Paul Klee's lapidary formula. Yet art, even in its most degenerate forms, never ceases “making visible”: this is true both for what also applies to what Piacentini-Sironi achieved and what Pardal Monteiro-Almada Negreiros did to run art into a useful tool for the age and the regimes they served. What they did proves that it is simplistic to continue defining such different times and regimes (Mussolini and Salazar) with a single word, “fascism”. Without making the necessary distinctions, one is led to believe that “fascism” is synonymous with an aetiologically known phenomenon and thus with a time that has passed, and not one of the many “hidden many-sided possibilities of modern society”.





© The Saul Steinberg Foundation

## Marcello Piacentini / Mario Sironi

## Piacentini e Sironi. L'architettura e l'arte murale / Piacentini and Sironi. Architecture and Mural Painting

Roberto Dulio

1 Saul Steinberg, *Milano 1938, 1970* (Biblioteca Nazionale Braidense, Milano)

2 Saul Steinberg, *Cincinnati Post Office*, 1981 (Biblioteca Nazionale Braidense, Milano)

3 Saul Steinberg, *Nashville, Tennessee, Post Office*, 1981 (Tennessee State Museum, Nashville)

4 Marcello Piacentini nello studio della sua villa romana alla Camilluccia alla metà degli anni Trenta (collezione privata, Parigi)

5 Mario Sironi nel suo studio alla metà degli anni Trenta (collezione privata, Milano)

1 Saul Steinberg, *Milano 1938, 1970* (Biblioteca Nazionale Braidense, Milan)

2 Saul Steinberg, *Cincinnati Post Office*, 1981 (Biblioteca Nazionale Braidense, Milan)

3 Saul Steinberg, *Nashville, Tennessee, Post Office*, 1981 (Tennessee State Museum, Nashville)

4 Marcello Piacentini in the studio of his Roman villa in Camilluccia in the mid-1930s (private collection, Paris)

5 Mario Sironi in his studio in the mid-1930s (private collection, Milan)

**ITA**

☛ Sul «New Yorker» del 7 ottobre 1974, Saul Steinberg – che si era laureato in architettura al Politecnico di Milano nel 1940 – pubblica quattro disegni: una sorta di *memoria* del suo periodo milanese. Nelle quattro tavole compaiono i caratteri inconfondibili della Milano degli anni Trenta: sobri edifici novecentisti, una chiesa razionalista e un grande edificio di impronta classicista, ma spogliato di ogni decorazione, nel quale è chiaramente riconoscibile il monumentale Palazzo di Giustizia (1931–41) di Marcello Piacentini. Un tricolore con fascio littorio gli conferisce una connotazione fascista, che compare anche, come pervasiva quotidianità, in una serie di personaggi disegnati nelle tavole della serie, sullo sfondo delle altre architetture. Il carattere fascista dell'edificio è individuato dalla bandiera, non dagli attributi dell'architettura. Del resto, l'occhio di Steinberg e la sua formazione di architetto riconoscono in altri edifici americani dell'epoca – palazzi di giustizia, ma anche uffici postali e sedi di banche – le stesse caratteristiche del palazzo di Piacentini, tante da riprodurli in una serie di disegni e modellini tridimensionali in legno straordinariamente simili all'esempio milanese<sup>1</sup>.

Eppure, nella cultura architettonica italiana del dopoguerra, quell'edificio diventa il simbolo dell'architettura fascista, tanto da non poterlo neppure citare senza qualche aggettivo dequalificante. Anche oggi, una letteratura dall'attitudine banalmente divulgativa e semplicistica continua a sottolineare l'equazione tra la matrice classica e il totalitarismo introdotto dalla storiografia militante del dopoguerra, dalla *Storia dell'architettura moderna* (1950) di Bruno Zevi a quella (1960) di Leonardo Benevolo. Come se l'architettura d'avanguardia – si pensi a Giuseppe Terragni e Giuseppe Pagano, l'uno sorprendente architetto l'altro abile propagandista – non si fosse posta in maniera altrettanto strumentale nei confronti del Regime<sup>2</sup>.

Così se il classicismo, durante la prima metà del Novecento, non è stato solo un linguaggio totalitario – gli Stati Uniti, come abbiamo visto, e i Paesi nordici ne continuavano a diffondere gli etimi – l'arte murale, altra grande protagonista del Palazzo di Giustizia di Milano, ha avuto esponenti affini ma non del tutto conformi alle direttive totalitarie, a volte quasi dissidenti. Così come nell'opposta militanza – Diego Rivera e l'affresco *Man at the Crossroads* (eseguito e distrutto nel 1933) al Rockefeller Center di New York – si assiste al paradossale fraintendimento artistico e politico tra artista e committenti. L'episodio si sarebbe poi colorato di ulteriori divergenti sfumature nell'immaginario e fulminante dialogo – «You are a piece of work: a Jewish fascist», «And you, a wealthy communist!» – tra lo stesso Rivera (interpretato da Rubén Blades) e Margherita Sarfatti (Susan Sarandon) nel film *Cradle Will Rock* (1999) di Tim Robbins.



© The Saul Steinberg Foundation



© The Saul Steinberg Foundation



**ENG**

☛ In the 7 October 1974 issue of The New Yorker, Saul Steinberg – who graduated in architecture from the Politecnico di Milano in 1940 – published four drawings, as a sort of memoir of his time in Milan. The four panels show the unmistakable features of 1930s Milan: sober 20th-century buildings, a rationalist church and a large classical-style building stripped of all decoration, clearly recognisable as Marcello Piacentini's monumental Palazzo di Giustizia (1931–41). A tricolour flag with a fasces gives it a fascist slant, also appearing as a pervasive everyday feature in a series of characters drawn in the illustrations for the series, against the backdrop of other architectural structures. The fascist character of the building is identified by the flag, not by its architectural features. Moreover, Steinberg's keen eye and architectural training recognised the same characteristics in American buildings of the period – courthouses, but also post offices and bank buildings – that he saw in Piacentini's building, so much so that he reproduced them in a series of drawings and wooden models that were remarkably similar to the Milanese example.<sup>1</sup>

Yet, in post-war Italian architectural culture, that building became a symbol of fascist architecture, to the extent that it could not even be mentioned without some disparaging adjective. Even today, academic literature in a banal, simplistic, trivialising vein continues to emphasise the relationship between the classical style and the totalitarianism introduced by post-war militant historiography, Bruno Zevi's *Storia dell'architettura moderna* (1950) and Leonardo Benevolo's volume of the same name (1960), somehow as if avant-garde architecture – by figures such as Giuseppe Terragni and Giuseppe Pagano, one a surprising architect, the other a skilled propagandist – did not find an equally “instrumental” position in its relationship with the Regime.<sup>2</sup>

So, while classicism in the first half of the 20th century was not simply a totalitarian language – the United States, as we have seen, and the Nordic countries continued to spread its roots – murals, another major feature of the Palazzo di Giustizia in Milan, had exponents who leaned towards but were not entirely compliant with totalitarian directives, and in some cases were even dissident. As with the opposite militant stance – Diego Rivera and his fresco *Man at the Crossroads* (painted and destroyed in 1933) at Rockefeller Center in New York – we can see a paradoxical artistic and political misunderstanding between artist and client. This episode would later be coloured by further divergent nuances in the imagination and the striking dialogue – «You are a piece of work: a Jewish fascist», «And you, a wealthy communist!» – between Rivera himself (played by Rubén Blades) and Margherita Sarfatti (Susan Sarandon) in Tim Robbins' film *Cradle Will Rock* (1999).

ITA

Ma per ricostruire la complessa storia del Palazzo di Giustizia di Milano è opportuno ripercorrere la vicenda dei suoi protagonisti. Tra il 1931 e il 1940, infatti, Piacentini e Sironi collaborano a sei progetti monumentali. Quali sono le condizioni e gli obiettivi di questo sodalizio artistico e politico?<sup>8</sup> Piacentini e Sironi sono quasi coetanei: il primo nasce a Roma nel 1881, il secondo a Sassari nel 1885. Pio Piacentini, il padre di Marcello, è un noto architetto della capitale. Il padre di Sironi, Enrico, è ingegnere-architetto: di origine milanese, si trasferisce a Sassari nel 1881, poi nel 1886 a Roma, dove crescerà il figlio Mario. Piacentini consegue il diploma di professore di Disegno architettonico al Regio Istituto Superiore di Belle Arti nel 1906. Nello stesso Istituto, Sironi, dopo aver abbandonato la Facoltà di Ingegneria, frequenterà la Scuola libera del Nudo, tra il 1903 e il 1904: sono gli stessi anni in cui è presente Piacentini, ma sembra che i due non si incontrino<sup>4</sup>.

Mario Sironi aderisce al Futurismo e allo scoppio della Prima guerra mondiale si arruola; alla fine degli anni Dieci si trasferisce a Milano, dove frequenta il cenacolo politico, intellettuale e artistico di Margherita Sarfatti, mentore e amante di Mussolini, sotto l'egida della quale nel 1922, insieme ad altri artisti, fonda il Novecento Italiano. Sironi ha un carattere chiuso e vede nel fascismo, a cui aderisce con convinzione, una possibilità di rinascita e di affermazione dell'Italia e quindi dell'arte italiana, ne coglie, pur fraintendendone gli esiti, la vocazione sociale e popolare. Marcello Piacentini inizia a collaborare con il padre nel 1909; durante la guerra, assolve gli obblighi militari nella capitale, non abbandona l'attività professionale, che dal 1919 svolgerà in piena autonomia. Il suo linguaggio architettonico, debitore alla tradizione ma aperto all'invenzione, formale ed espressiva, ottiene consensi e in breve gli vale un indiscutibile successo professionale. Il giovane architetto è spinto da un'indomabile ambizione che gli fa intravedere nel fascismo, più che un ideale politico, un'opportunità per la riaffermazione e la centralità del ruolo dell'architettura – e degli architetti – nella società.

Fino all'inizio degli anni Trenta non sono documentati rapporti tra l'architetto e il pittore. Solo nell'agosto del 1931 Piacentini chiede a Sironi di realizzare la grande vetrata *La Carta del Lavoro*, celebrativa dell'omonimo e fondamentale documento della politica economica corporativa fascista, per il Ministero delle Corporazioni (1927–32), edificato dallo stesso Piacentini con Giuseppe Vaccaro<sup>5</sup>.

Ma quali sono le ragioni che convincono Piacentini a commissionare a Sironi questa e le altre opere monumentali realizzate nel decennio successivo? Appaiono sfocate le opposte vulgate che interpretano correntemente il rapporto tra l'architetto e il pittore. Se non è convincente la perfetta corrispondenza, espressiva e



ENG

However, in order to reconstruct the complex history of Milan's Palazzo di Giustizia, we must first retrace the crucial events involving its main protagonists. Between 1931 and 1940, Piacentini and Sironi collaborated on six monumental projects. What were the conditions and objectives of this artistic and political partnership?<sup>8</sup> Piacentini and Sironi were almost the same age: the former was born in Rome in 1881, the latter in Sassari in 1885. Pio Piacentini, Marcello's father, was a well-known architect in the capital. Sironi's father, Enrico, was an engineer and architect. Originally from Milan, he moved to Sassari in 1881 before relocating in 1886 to Rome, where his son Mario grew up. Piacentini obtained his teaching diploma in Disegno architettonico at Regio Istituto Superiore di Belle Arti in 1906. At the same institute, Sironi left the Faculty of Engineering to attend the Scuola libera del Nudo between 1903 and 1904: these were the same years that Piacentini was there, but it seems that the two never crossed paths.<sup>4</sup>

Mario Sironi joined the Futurist movement and enlisted in the army at the outbreak of the First World War. At the end of the 1910s, he moved to Milan, where he was part of the political, intellectual and artistic circle of Margherita Sarfatti, Mussolini's mentor and lover. Under her aegis, he founded the Novecento Italiano artistic movement with other artists in 1922. Sironi had a somewhat reserved nature and saw Fascism, of which he was a committed follower, as an opportunity for the rebirth and affirmation of Italy and therefore of Italian art. He understood its social and popular vocation, albeit misunderstanding its outcomes. Marcello Piacentini began working with his father in 1909. During the war, he did his military service in the capital, but did not abandon his professional activities, which he would carry out independently from 1919 onwards. His architectural language, which was indebted to tradition but open to invention, both formal and expressive, was widely acclaimed and quickly earned him undeniable professional success. The young architect was driven by an indomitable ambition that led him to see Fascism not so much as a political ideal but rather as an opportunity to reaffirm and give prominence to the role of architecture – and architects – in society.

Until the early 1930s, there were no documented interactions between the architect and the painter. It was only in August 1931 that Piacentini asked Sironi to create the large stained glass window *La Carta del Lavoro*, celebrating the fundamental document of fascist corporate economic policy of the same name, for the main site of the Ministero delle Corporazioni (1927–32), built by Piacentini with Giuseppe Vaccaro.<sup>5</sup> But what were the reasons that convinced Piacentini to commission Sironi for this and other monumental works created in the following decade? The opposing popular opinions

6 Mario Sironi, *La carta del lavoro*, 1931–32, bozzetto della vetrata per il Ministero delle Corporazioni di Roma (collezione privata)

7, 8 Marcello Piacentini, Chiesa di Cristo Re, Roma, 1918–34: vista generale e interno con le pitture murali di Achille Funi (collezione privata, Milano)

9, 10 Marcello Piacentini, Chiesa di Cristo Re, Roma, 1918–34: viste del fianco, dell'abside e particolare della facciata con il *Cristo benedicente* di Arturo Martini; si riconosce lo stesso Piacentini, primo dalla sinistra sulla scalinata (collezione privata, Milano; collezione privata, Parigi)

6 Mario Sironi, *La carta del lavoro*, 1931–32, sketch of the stained glass window for the Ministero delle Corporazioni in Rome (private collection)

7, 8 Marcello Piacentini, Church of Cristo Re, Rome, 1918–34: general view and interior with murals by Achille Funi (private collection, Milan)

9, 10 Marcello Piacentini, Church of Cristo Re, Rome, 1918–34: views of the side and apse and detail of the façade with Arturo Martini's *Cristo benedicente*. Piacentini himself can be seen, first at left on the steps (private collection, Milan; private collection, Paris)



**ITA**  
d'intenti, tra il drammatico rovello creativo di Sironi e la pragmatica operatività di Piacentini, risulta ugualmente fuorviante ipotizzare una sorta di indifferenza, se non di carsica e dissimulata opposizione tra i due, dal momento che ripetutamente, per iniziativa dell'uno e accordo dell'altro, essi operano di concerto. Sembra più realistico ipotizzare che Piacentini sia spinto da una lucida strategia intellettuale e culturale, sorretta da un sincero apprezzamento della qualità artistica dell'opera di Sironi e dall'opportunità di stabilire una convergenza con essa, anche a rischio di diplomatiche forzature o incomprensioni.

Tra il 1930 e il 1931, durante la costruzione del Ministero delle Corporazioni, Piacentini è impegnato nel cantiere della chiesa romana del Cristo Re (1918–34). Proprio l'interruzione di quel travagliato cantiere, dovuta a problemi amministrativi della committenza, offre all'architetto l'occasione di una radicale svolta espressiva, che lo allontana dal disinvolto storicismo dei progetti precedenti, per approdare alle semplificate volumetrie dell'edificio ultimato<sup>6</sup>. Piacentini avverte la necessità di un linguaggio capace di interpretare il nuovo clima politico e culturale, risonante dei proclami di modernizzazione della società, delle istituzioni, dell'economia, del ruolo degli intellettuali, degli architetti e degli artisti. Un linguaggio capace di conciliare una tradizione antica, spogliata dalle incrostature eclettiche, e un modernismo trasversale ai manifesti delle varie avanguardie. Si tratta di forgiare un linguaggio che non sia né esclusivo né elitario, ma anzi capace di polarizzare consensi e di coagulare condivisioni, disciplinari e professionali, tali da coinvolgere giovani architetti talentuosi, anche con vocazioni avanguardiste, e un bacino di committenza e apprezzamento sociale più ampio possibile.

Già dalla seconda metà degli anni Venti, Mario Sironi è critico verso il sistema che governa le arti in Italia, sottomesso alle gallerie e al mercato. In questo periodo egli comincia a chiarire la sua aspirazione alla pittura murale, secondo linee di pensiero già individuate da Margherita Sarfatti in alcuni scritti del 1919<sup>7</sup>. La pittura murale, o la grande decorazione –definizione intesa da Sironi in maniera tutt'altro che riduttiva, ma come esempio di intima relazione tra pittura e architettura–materializzava una maniera antica e al tempo stesso modernissima di pensare l'arte. Antica per tradizione e moderna in quanto intimamente legata agli ideali che Sironi assegnava alla politica fascista: sociale, egualitaria, in quanto svincolata dalla proprietà individuale, offerta allo sguardo negli spazi collettivi, sprone per gli artisti a misurarsi con temi elevati, senza cadere nelle insidie del contenutismo e della propaganda.

Queste istanze di Sironi collimano con il progetto culturale di Piacentini e il sodalizio tra i due, proprio



currently used to interpret the relationship between these two figures appear blurred. While the idea of a perfect correspondence, in terms of expression and intent, between Sironi's dramatic creative torment and Piacentini's pragmatic approach is not convincing, it is equally misleading to hypothesise a sort of indifference, if not a hidden and dissimulated opposition between the two, given that they repeatedly worked together, on the initiative of one and with the agreement of the other. It seems more realistic to assume that Piacentini is driven by a clear intellectual and cultural strategy, supported by a sincere appreciation of the artistic quality of Sironi's work and the opportunity to establish a convergence with it, even at the risk of strain or misunderstanding within that relationship.

Between 1930 and 1931, during the construction of the Ministero delle Corporazioni, Piacentini was busy working on the Roman Church of Cristo Re (1918–34). It was specifically the interruption of that troubled construction project, due to administrative problems on the part of the client, that offered the architect the opportunity for a radical change of style, through which he distanced himself from the self-assured historicism of his previous projects and embraced the simplified lines that became the design of the completed building.<sup>6</sup> Piacentini felt the need for a language capable of interpreting the new political and cultural climate, resonant with proclamations about the modernisation of society, institutions, the economy, and the role of intellectuals, architects and artists. A language capable of reconciling an ancient tradition, stripped of eclectic ornamental flourishes and veneer, and a modernism that cut across the manifestos of various avant-garde movements. It was about forging a language that was neither exclusive nor elitist, but rather capable of polarising consensus and unifying shared artistic and professional endeavour, so as to involve talented young architects –including those with avant-garde leanings– and the widest possible pool of clients and societal appreciation.

Since the second half of the 1920s, Mario Sironi had been critical of the system controlling the arts in Italy, which was governed by galleries and the market. During this period, he began to clarify his aspiration to work on murals, following lines of thought already identified by Margherita Sarfatti in some writings from 1919.<sup>7</sup> Wall paintings, or large-scale decoration –a definition understood by Sironi in a way that was not at all reductive but rather as an example of the intimate relationship between painting and architecture– embodied an ancient yet highly modern way of thinking about art. Ancient in tradition and modern in that it is closely linked to the ideals that Sironi assigned to fascist politics: social, egalitarian (being free from individual ownership), on display in public spaces, an incentive for artists to measure

**ENG**  
11, 12  
Marcello Piacentini, Villa Piacentini alla Camilluccia, Roma, 1930–32: viste dell'esterno con in primo piano la scultura *Il Cielo. Le Stelle* di Arturo Martini e del soggiorno con la tela *La Famiglia* di Mario Sironi (collezione privata, Parigi)  
13, 14, 15  
Marcello Piacentini, Città Universitaria, Roma, 1932–35: viste aeree del complesso e prospettiva del Rettorato con la torre che non verrà realizzata («Architettura» numero speciale, 1935; collezione privata, Milano)  
16, 17, 18  
Marcello Piacentini, Città Universitaria, Roma, 1932–35: viste del Rettorato con la *Minerva* di Arturo Martini sulla copertina e nelle pagine del numero speciale di «Architettura», 1935; vista del Rettorato con i *Dioscuri* di Corrado Vigni (collezione privata, Milano)

11, 12  
Marcello Piacentini, Villa Piacentini in Camilluccia, Rome, 1930–32: exterior views with the sculpture *Il Cielo. Le Stelle* by Arturo Martini in the foreground and the living room with the painting *La Famiglia* by Mario Sironi (private collection, Paris)  
13, 14, 15  
Marcello Piacentini, Città Universitaria, Rome, 1932–35: aerial views of the complex and study drawing of the Rettorato with Arturo Martini's *Minerva* on the cover and inside the pages of the special issue of «Architettura», 1935; view of the Rettorato with Corrado Vigni's *Dioscuri* (private collection, Milan)





19 Mario Sironi, *L'Italia tra le Arti e le Scienze*, 1935, cartone preparatorio per l'affresco nell'aula magna della Città Universitaria di Roma (collezione privata)

20 Mario Sironi, *L'Italia tra le Arti e le Scienze*, 1935, pittura murale nell'aula magna della Città Universitaria di Roma, 1935, dopo il restauro ultimato nel 2017



21 Marcello Piacentini, Rettorato della Città Universitaria, Roma, 1932-35: viste dell'aula magna con la pittura murale *L'Italia tra le Arti e le Scienze* di Mario Sironi (collezione privata, Milano)

19 Mario Sironi, *L'Italia tra le Arti e le Scienze*, 1935, preparatory drawing for the fresco in the Great Hall of the Città Universitaria in Rome (private collection)

20 Mario Sironi, *L'Italia tra le Arti e le Scienze*, 1935, mural in the Great Hall of Città Universitaria in Rome after restoration completed in 2017

21 Marcello Piacentini, Rettorato of the Città Universitaria, Rome, 1932-35: views of the Great Hall with the mural *L'Italia tra le Arti e le Scienze* by Mario Sironi (private collection, Milan)

**ITA**

nel periodo che precede l'incarico della vetrata per il Ministero delle Corporazioni, è inevitabile. Alla luce di queste considerazioni è lecito ipotizzare che sia stato proprio l'architetto a incoraggiare il pittore a rendere pubbliche le riflessioni catalizzate dal loro confronto. A questo riguardo sono significative le date di pubblicazione: il 1° gennaio 1932 esce l'articolo di Sironi su «Il Popolo d'Italia» intitolato *Pittura murale*. È palese che lo scritto è stato elaborato precedentemente e cioè proprio in coincidenza con i primi mesi di collaborazione con Piacentini. Nell'articolo Sironi formalizza in maniera compiuta i suoi ideali artistici e il ruolo politico che egli assegna loro<sup>8</sup>. Temi ribaditi due anni dopo, nel dicembre 1933, su «La Colonna», con il *Manifesto della pittura murale*, firmato, oltre che da Sironi, da Massimo Campigli, Carlo Carrà e Achille Funi<sup>9</sup>.

Tra la fine del 1933 e il 1934 Piacentini chiama Achille Funi –insieme ad Arturo Martini, che non è firmatario nel manifesto, ma che proviene dalla stessa cerchia di Sironi, al pari del quale emerge per eccellenza espressiva e impegno nella messa a punto di una vocazione monumentale della scultura– a intervenire nella chiesa di Cristo Re. Martini realizza un *Cristo Re* benedicente, issato in facciata, sopra la porta della chiesa; Funi affresca a monocromo gli evangelisti sui pilastri smussati della cupola e un *Cristo Pantocratore* nella concavità absidale. L'architettura di Piacentini e l'opera di Funi, soprattutto il Cristo, suscitano ripulsa e sdegno tra i fedeli, che contestano il modernismo dell'edificio religioso e le presunte deformità anatomiche –i grandi piedi– dell'affresco<sup>10</sup>. Lettere indignate alimentano un'infuocata campagna stampa, analoga a quella che l'anno prima, promossa da Roberto Farinacci e dal suo giornale «Il Regime Fascista», aveva bersagliato la V Triennale di Milano (1933) –dove Sironi aveva coordinato gli interventi di pittura murale, coinvolgendovi i migliori artisti italiani, e aveva realizzato il suo grande affresco *Il Lavoro*– stigmatizzando le deformazioni espressive delle opere, soprattutto quelle dello stesso Sironi<sup>11</sup>. In quell'occasione Ugo Ojetti traduce la perplessità di Mussolini in una disapprovazione esplicita –«Mario Sironi è un imbecille»– che probabilmente non fu mai esternata<sup>12</sup>, instaurando però un clima nel quale la legittimazione ufficiale del Duce, mutevole e ambigua, sarà sempre auspicata, soprattutto e necessariamente dalla politica culturale di Piacentini<sup>13</sup>.

È infatti l'architetto romano che risponde agli attacchi alla chiesa di Cristo Re –e agli affreschi di Funi– inviando alla comunità dei fedeli la trascrizione del discorso tenuto da Mussolini il 10 giugno 1934 agli architetti autori di Sabaudia (1932-34) e della stazione di Santa Maria Novella (1932-35), due occasioni in cui lo stesso Piacentini si era rispettivamente impegnato per promuovere e garantire l'esito modernista del con-



**ENG**

themselves against lofty themes without falling into the traps and tropes of contentism and propaganda.

Sironi's ideas chimed with Piacentini's cultural project, and a partnership between the two, specifically in the period leading up to the commissioning of the stained glass window for the Ministero delle Corporazioni, was inevitable. In light of these considerations, it is reasonable to assume that it was the architect who encouraged the painter to make public the reflections prompted by their discussions. The dates of publication are significant in this regard: on 1 January 1932, Sironi's article entitled *Pittura murale* was published in «Il Popolo d'Italia». It is clear that the document was drafted prior to that point, coinciding with the first months of collaboration with Piacentini. In the article, Sironi provides a full formal statement of his artistic ideals and the political role he assigns to them.<sup>8</sup> These themes were reiterated two years later, in December 1933, in «La Colonna», with the *Manifesto della pittura murale*, signed not only by Sironi, but also by Massimo Campigli, Carlo Carrà and Achille Funi.<sup>9</sup>

Between the end of 1933 and 1934, Piacentini called upon Achille Funi –along with Arturo Martini, who did not sign the manifesto but who came from the same circle as Sironi and, like him, was known for his expressive excellence and commitment to developing a monumental vocation for sculpture– to work on Cristo Re. Martini created a blessing *Cristo Re*, hoisted on the façade above the church door, while Funi painted a monochrome fresco of the evangelists on the bevelled pillars of the dome and a *Cristo Pantocratore* on the concave surface of the apse. Piacentini's architecture and Funi's work, especially the Christ, aroused revulsion and indignation among the faithful, who criticised the modernism of the religious building and the alleged anatomical deformities –the large feet– of the fresco.<sup>10</sup> Indignant letters fuelled a heated press campaign, similar to the one launched the previous year by Roberto Farinacci and his newspaper «Il Regime Fascista», which had targeted the Fifth Triennale di Milano (1933) –where Sironi had coordinated the mural painting, involving the best Italian artists, and had created his large fresco *Il Lavoro*– complaining about the expressive deformations in the works, especially those by Sironi himself.<sup>11</sup> On that occasion, Ugo Ojetti translated Mussolini's perplexity into explicit disapproval – «Mario Sironi è un imbecille» – which was probably never expressed publicly<sup>12</sup> but which created a climate in which official legitimation by the Duce, changeable and ambiguous as it was, would always be desired, above all and necessarily by Piacentini's cultural policy.<sup>13</sup>

It was in fact Piacentini who responded to the attacks on the Church of Cristo Re –and on Funi's frescoes– by sending the community of the faithful a transcript of



22

22 Mario Sironi, *Condottiero a Cavallo*, 1935, studio per l'affresco dell'aula magna della Città Universitaria di Roma (collezione privata)

23 Marcello Piacentini, Palazzo di Giustizia di Milano, 1931-41: schizzo di studio del progetto (Fondo Marcello Piacentini, Biblioteca di Scienze Tecniche - Architettura, Università degli studi di Firenze)

22 Mario Sironi, *Condottiero a Cavallo*, 1935, study for the fresco in the Great Hall of the Città Universitaria in Rome (private collection)

23 Marcello Piacentini, Palazzo di Giustizia in Milan, 1931-41: study sketch for the design (Fondo Marcello Piacentini, Biblioteca di Scienze Tecniche - Architettura, Università degli studi di Firenze)

ITA  
corso. In quel discorso il Duce si dichiara senza riserve a favore della nuova architettura: «Tengo a precisare in modo inequivocabile che io sono per l'architettura moderna, per quella del nostro tempo». Aggiungendo poi: «Perfino la chiesa cattolica, che è vecchia di venti secoli, ha approvato l'architettura moderna. Per esempio, la chiesa di Cristo Re (non l'ho ancora vista, ma dalle fotografie ho rilevato che è una cosa bella) è perfettamente rispondente allo spirito e allo scopo. Proprio un Cardinale di Nostra Santa Madre Chiesa mi ha detto: fra 50 anni questa chiesa piacerà a tutti: anche a quei cretini che oggi la criticano»<sup>14</sup>.

Forte dell'imprimatur mussoliniano e con l'ambizione di orchestrare la regia dei più qualificati interventi architettonici e artistici del regime, Piacentini da questo momento coinvolgerà in maniera sistematica Sironi, spesso in coppia con Martini, nelle sue più importanti imprese progettuali. La vocazione architettonica di Sironi, intrinseca alla struttura organizzativa ed espressiva della sua pittura, e non soltanto esercitata nella collaborazione con altri architetti, soprattutto Giovanni Muzio, ma anche Giuseppe Terragni o Angiolo Mazzoni<sup>15</sup>, troverà dunque con Piacentini alcune delle occasioni più significative per quella decorazione monumentale auspicata nei suoi scritti. Tra di essi sicuramente il ruolo di maggior rilievo spetta al grande affresco *L'Italia tra le Arti e le Scienze*, dipinto da Sironi nell'aula magna del Rettorato della Città Universitaria di Roma (1932-35), dove, orchestrati da Piacentini, operano alcuni dei migliori architetti italiani in un esercizio di subordinazione della «propria individualità all'opera collettiva», già vagheggiato da Sironi e sodali nel *Manifesto della pittura Murale*<sup>16</sup>.

La costruzione della Città Universitaria rappresenta un momento fondamentale nell'affermazione culturale e professionale di Piacentini. Con il Cristo Re, l'architetto romano aveva deciso di essere *moderno*, o meglio: *più moderno*, senza volere impersonare il precursore della nuova generazione razionalista, su cui avanza da subito un grande interesse, moderato da una posizione di cautela ma mai di chiusura, tanto da assoldare tra i suoi collaboratori molti giovani avanguardisti. Mussolini affida l'incarico a Piacentini, il quale con ogni probabilità orienta carsicamente il Duce alla preferenza di un definito modello espressivo, sulla scia di quanto oltre un decennio prima aveva cercato di fare Margherita Sarfatti per l'arte: la nuova architettura, come il fascismo, doveva essere moderna, ma non recidere completamente un depurato rapporto con la classicità, ovvero la romanità.

La Città Universitaria costituisce il compimento di un complesso lavoro di supervisione generale e messa a punto di un linguaggio di mediazione, per certi versi impersonale –come lo ha definito Mario Lupano– in

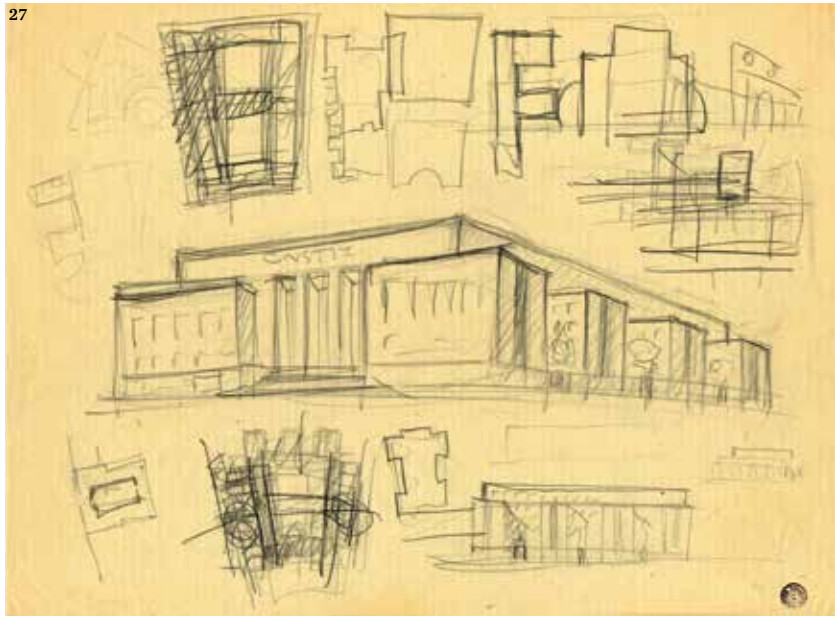
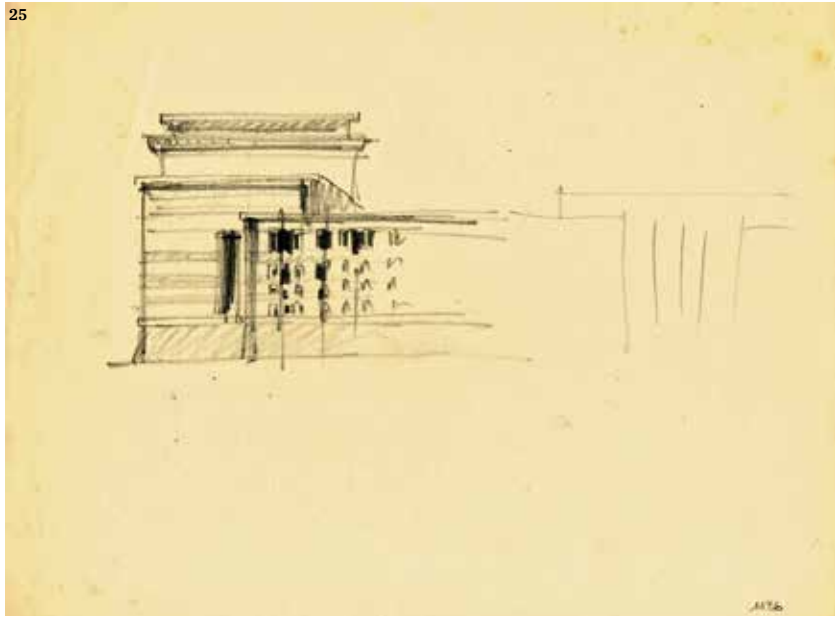
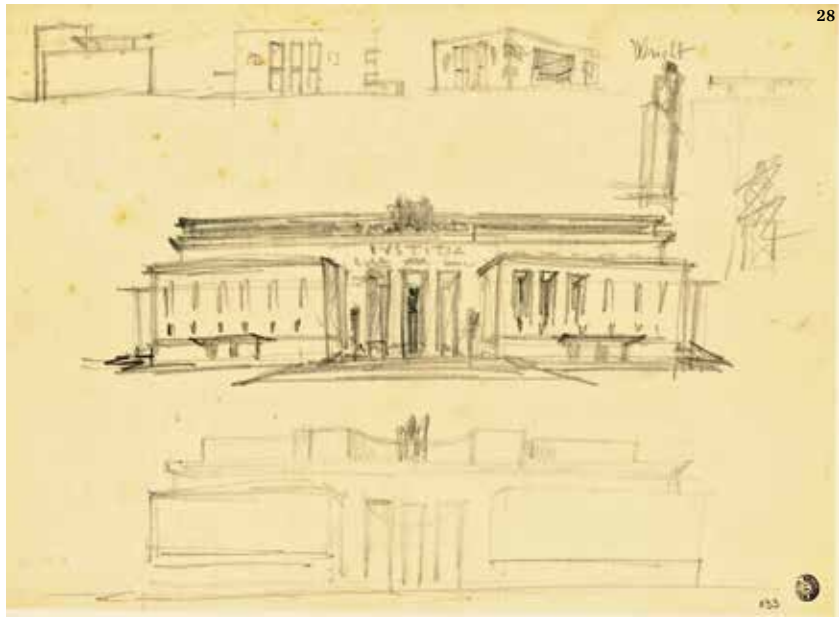
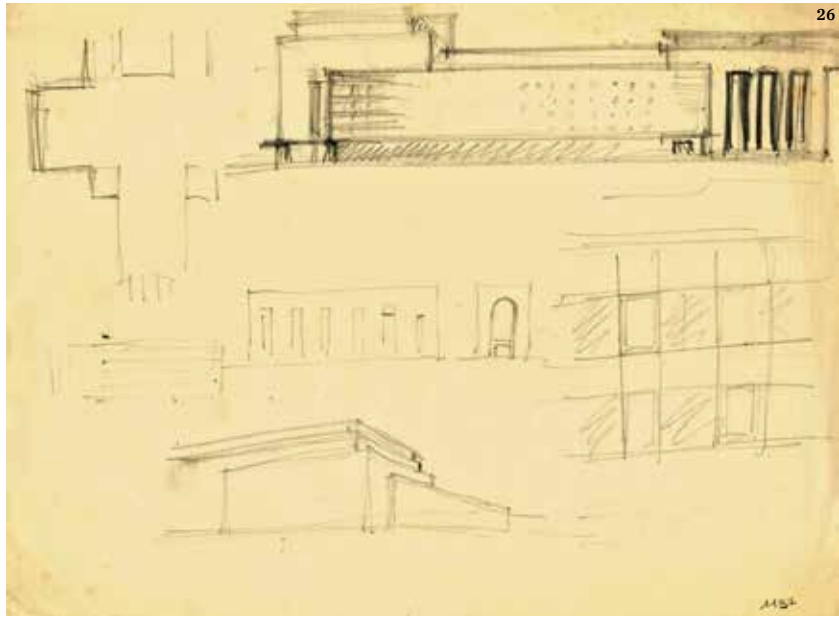


23

ENG  
the speech given by Mussolini on 10 June 1934 to the architects who designed Sabaudia (1932-34) and Santa Maria Novella station (1932-35), two projects for which Piacentini himself had committed to promoting and guaranteeing a modernist outcome of the design competition process. In that speech, the Duce declared himself to be unreservedly in favour of the new architectural style: «I would like to make it absolutely clear that I am in favour of modern architecture, the architecture of our time.» He then added: «Even the Catholic Church, which is twenty centuries old, has approved modern architecture. For example, the Church of Cristo Re (I haven't seen it yet, but from photographs I can see that it is beautiful) perfectly reflects the spirit and purpose of the project. A Cardinal of Our Holy Mother Church told me: in 50 years, everyone will love this church, even those idiots who criticise it today.»<sup>14</sup>

With Mussolini's imprimatur and the ambition to orchestrate the Regime's most prestigious architectural and artistic projects, Piacentini systematically involved Sironi, often in tandem with Martini, in his most important design ventures from that point on. Sironi's architectural vocation, which was intrinsic to the organisational and expressive structure of his painting, and was not only exercised in collaboration with other architects –especially Giovanni Muzio, but also Giuseppe Terragni or Angiolo Mazzoni<sup>15</sup>– therefore found in Piacentini some of its most significant opportunities in terms of creating the monumental decoration he had hoped for in his writings. Among these, the most important role is undoubtedly played by the large mural *L'Italia tra le Arti e le Scienze*, painted by Sironi in the Great Hall of the Rettorato of the Città Universitaria in Rome (1932-35), where, orchestrated by Piacentini, some of the greatest Italian architects worked to subordinate their own «individuality to the collective work», a process already envisaged by Sironi and his associates in the *Manifesto della pittura Murale*.<sup>16</sup>

The construction of the Città Universitaria represents a fundamental moment in Piacentini's cultural and professional affirmation. With the Church of Cristo Re, the architect decided to be modern, or rather *more modern*, without wanting to play the role of precursor of the new rationalist generation, in which he immediately took a keen interest. This interest was tempered by an attitude that was cautious but never closed-off, to the extent that he hired many young avant-garde artists among his collaborators. Mussolini entrusted the task to Piacentini, who in all likelihood subtly guided the Duce towards a preference for a specific expressive model, following in the footsteps of what Margherita Sarfatti had attempted to do for art more than a decade earlier: the new architecture, like Fascism itself, had to be modern, but without completely severing its puri-



24-29  
Marcello Piacentini,  
Palazzo di Giustizia  
di Milano, 1931-41:  
schizzi di studio del  
progetto (Fondo  
Marcello Piacentini,  
Biblioteca di Scienze  
Tecnologiche - Ar-  
chitettura, Università  
degli studi di Firenze)

24-29  
Marcello Piacentini,  
Palazzo di Giustizia  
in Milan, 1931-41:  
study sketches for  
the design (Fondo  
Marcello Piacentini,  
Biblioteca di Scienze  
Tecnologiche - Ar-  
chitettura, Università  
degli studi di Firenze)

30, 31  
il Palazzo di Giustizia  
di Milano riconoscibi-  
le nella vista aerea  
e nello skyline della  
città, 2005 e 2013

30, 31  
the Palazzo di  
Giustizia in Milan,  
recognisable in the  
aerial view and city  
skyline, 2005 and 2013



ITA  
un esercizio di subordinaziozne delle differenti individualità all'opera collettiva. Piacentini riesce a stabilire una armonica soluzione di convivenza tra le differenti tensioni degli architetti a cui affida direttamente gli incarichi: Pietro Aschieri, Giuseppe Pagano, Gio Ponti, Giovanni Michelucci, Giuseppe Capponi (i più promettenti della loro generazione), Arnaldo Foschini e Gaetano Rapisardi. Se gli ultimi due – abituali collaboratori di Piacentini – ne eseguono probabilmente le indicazioni, gli altri cercano invece di maturare un virtuoso connubio tra ascendenze avanguardiste e il rimando a una sodezza monumentale esplicitamente classica: la romanità – e soprattutto i suoi resti – modernizzata evocata da Mussolini.

Piacentini affida a Martini e a Sironi le due opere di maggior rilievo del complesso universitario: allo scultore riserva il centro dello spazio aperto, dove viene collocata la severa *Minerva*, con la tunica ispirata all'*Auriga di Delfi* e le braccia alzate a rimarcare simbolicamente lo slancio verticale del pronao sulla facciata del Rettorato, ideato dallo stesso Piacentini. All'interno, nello spazio più rappresentativo del Rettorato, si dispiega trionfalmente la pittura murale di Sironi. Il fulcro espressivo generato dalla corrispondenza delle opere dei due artisti si ripeterà altre volte, dopo aver trovato un primo intimo precedente nella villa dello stesso Piacentini alla Camilluccia (1930–32), dove il capolavoro di Martini *Il Cielo. Le Stelle* (1932–33), collocato nel giardino, dialogava con *La Famiglia* (1929) di Sironi nel cuore dello spazio domestico.

La vicenda della commissione è nota anche nei dettagli<sup>17</sup>. Gli elementi rilevanti che emergono confermano il ruolo ormai esclusivo che Piacentini riserva a Sironi. La determinazione dell'architetto è confermata dalla tenacia con cui persegue la realizzazione dell'affresco da parte di Sironi, anche quando il ritardo del pittore, conseguente alla mole di lavoro e alle condizioni di salute, e non dalla sfiducia nell'architetto, pare ormai incolmabile, tanto che l'esecuzione verrà compiuta in soli tre mesi, tra l'agosto e l'ottobre 1935.

Ancora oggi, dopo il recente restauro che ha rimosso l'intervento censorio eseguito da Alessandro Marzano nel 1950<sup>18</sup>, l'affresco di Sironi è perfettamente conservato. Come esplicita la sua titolazione, *L'Italia tra le Arti e le Scienze*, rappresenta l'allegoria dell'Italia circondata da discipline universitarie e non si può ridurre a un'opera di mera propaganda. I riferimenti espliciti al Regime si ritrovano inizialmente in un grande studio poi ridotto nella piccola figura di Mussolini a cavallo, posta sull'arco di trionfo, e nella la vetta sullo sfondo che materializza l'anno fascista della conclusione dei lavori della Città Universitaria. Più che una fideistica fiducia nel Regime l'affresco irradiava nello spazio – e continua a farlo – un'aulica sacralità, venata di tragica

ENG  
fied ties with classicism, or Roman culture. The Città Universitaria is the culmination of a complex process of general management and development of a language of mediation, which is in some ways impersonal – as Mario Lupano defined it – in an exercise focused on subordinating different individual personalities to the collective project. Piacentini managed to establish a harmonious solution for coexistence among the different strains and tensions brought by the architects to whom he directly entrusted the assignments: Pietro Aschieri, Giuseppe Pagano, Gio Ponti, Giovanni Michelucci, Giuseppe Capponi (the most promising of their generation), Arnaldo Foschini and Gaetano Rapisardi. While the latter two – regular Piacentini collaborators – probably followed his instructions, the others sought to develop a virtuous combination of avant-garde influences and references to an explicitly classical monumental solidity: the modernised Roman spirit – and above all its ruins – evoked by Mussolini.

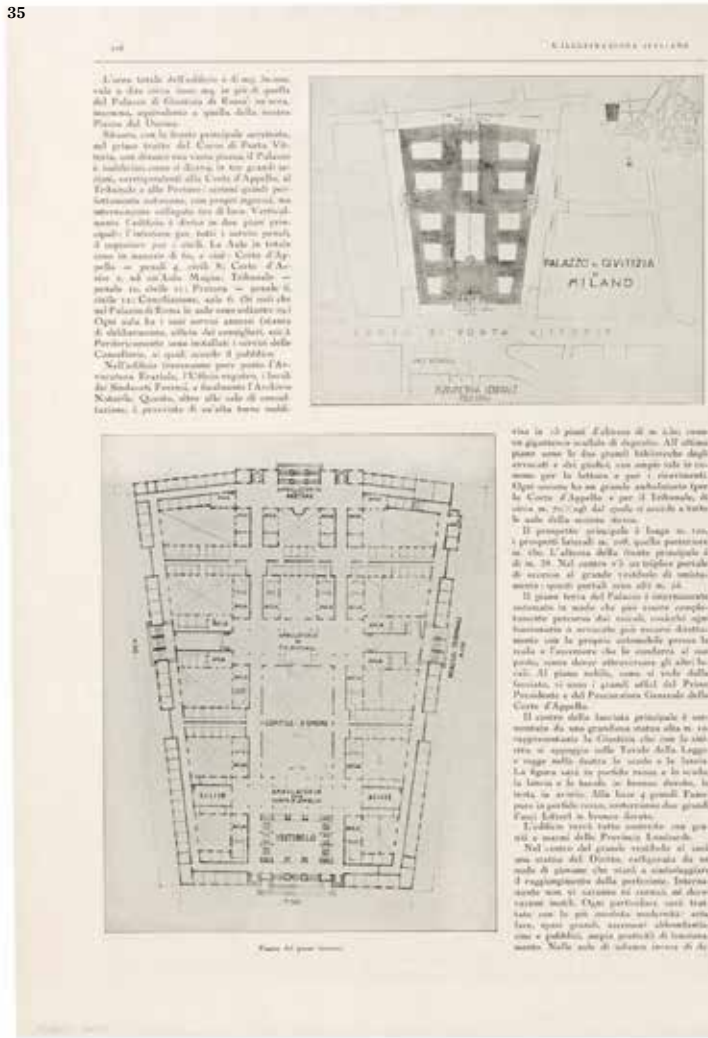
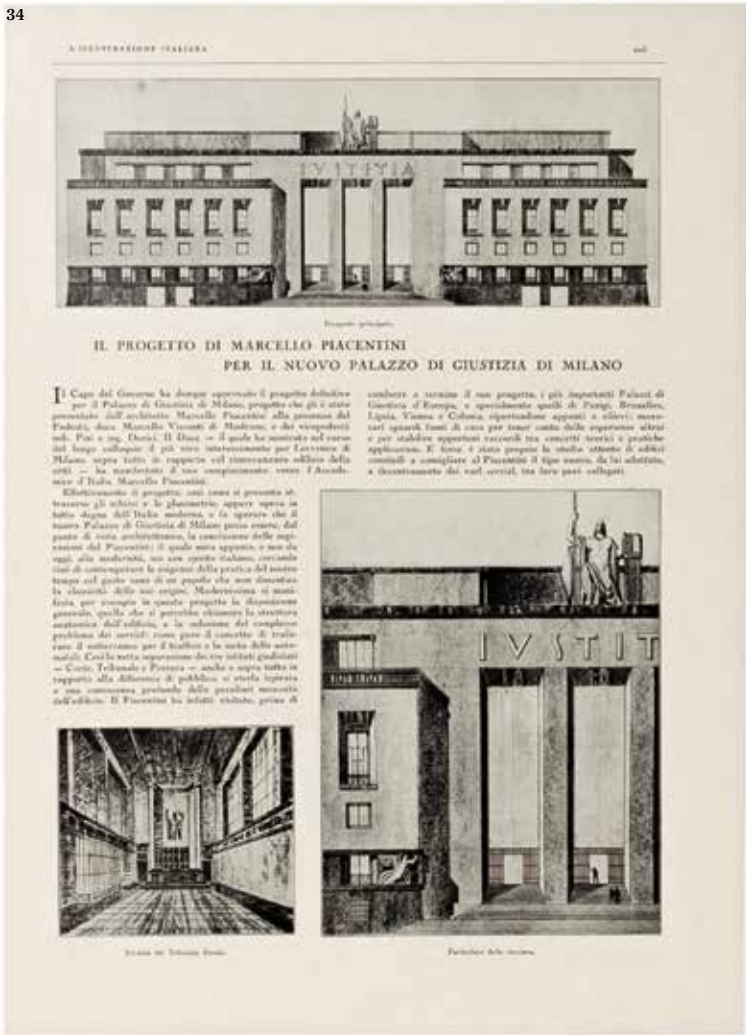
Piacentini entrusted Martini and Sironi with the two most important works in the university complex: he reserved the centre of the open space for the sculptor, providing a place for the severe *Minerva*, with her tunic inspired by the *Charioteer of Delphi* and her arms raised to symbolically emphasise the vertical thrust of the pronaos on the façade of the Rettorato, designed by Piacentini himself. Inside, in the most representative space of the Rettorato, Sironi's mural unfurls triumphantly. The expressive focus generated by the correspondence between the two artists' works would be repeated on other occasions, after finding an early precedent in Piacentini's own villa in Camilluccia (1930–32), the site of Martini's masterpiece *Il Cielo. Le Stelle* (1932–33), positioned in the garden, created a dialogue with Sironi's *La Famiglia* (1929) in the heart of the domestic space.

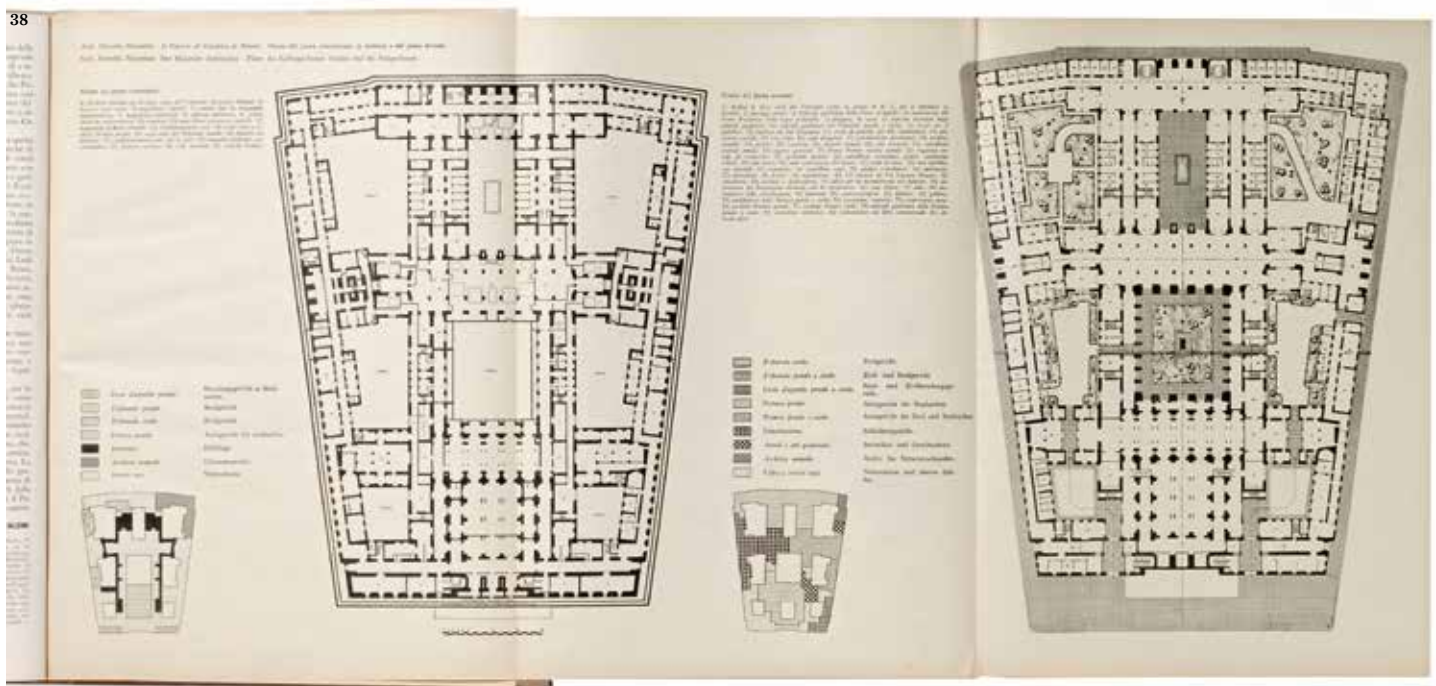
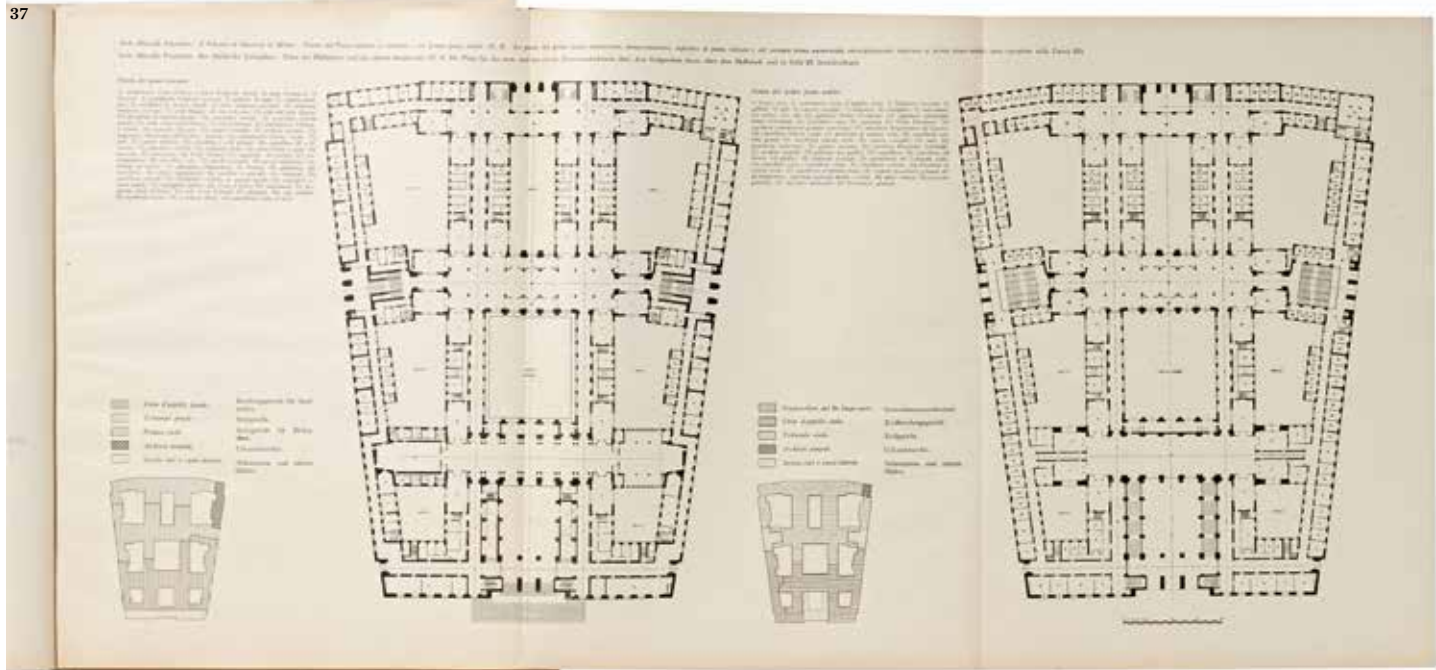
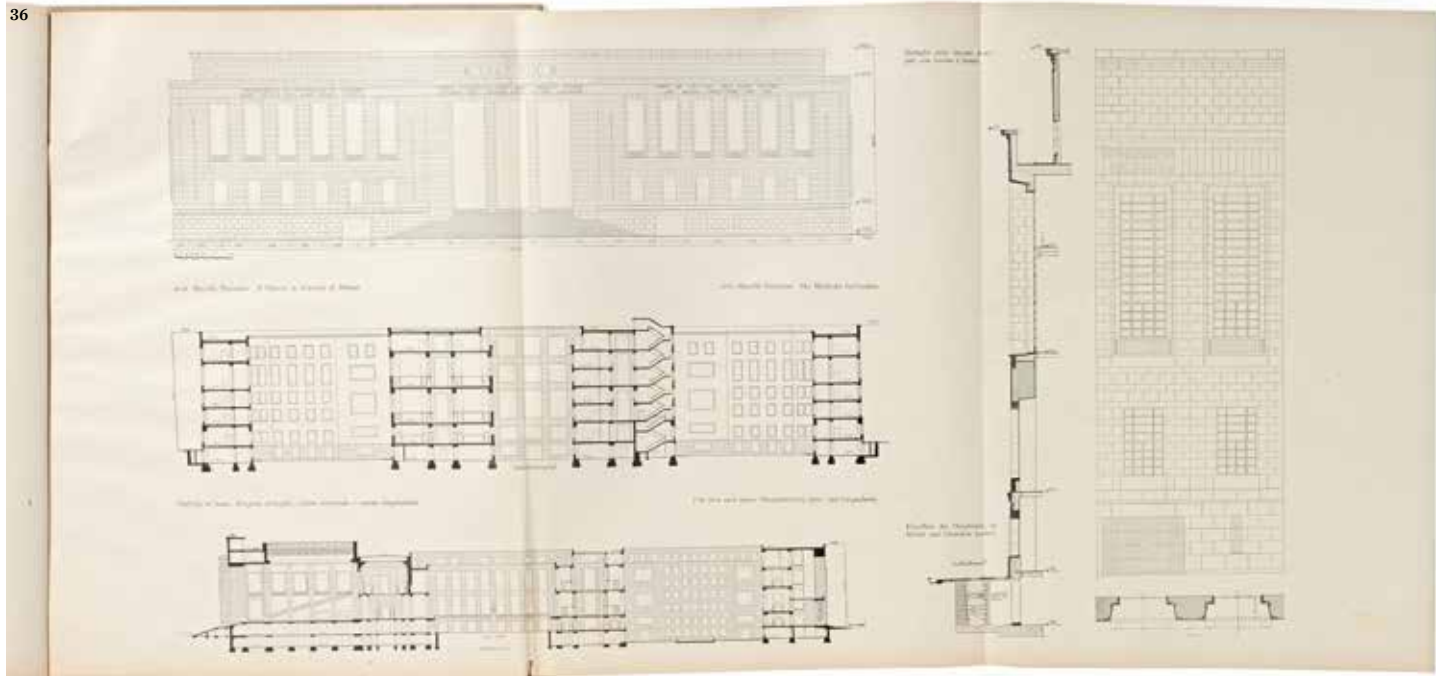
The details of the story of this commission are also well known.<sup>17</sup> The relevant elements that emerge confirm the now exclusive role that Piacentini reserved for Sironi. Piacentini's determination is confirmed by his tenacity in pursuing the completion of Sironi's fresco, even when delays in the painter's progress – caused by the amount of work he was doing and by his health, and not related to mistrust of the architect – seemed insurmountable, so much so that the work was completed in just three months, between August and October 1935.

Even today, following recent restoration work to remove the censorship imposed by Alessandro Marzano in 1950<sup>18</sup>, Sironi's fresco is perfectly preserved. As its title suggests, *L'Italia tra le Arti e le Scienze* is an allegory of Italy surrounded by academic disciplines and cannot be reduced to a work of simple propaganda. Explicit references to the Regime can be found initially in a large studio, then reduced to a small figure of Mussolini on horseback, placed on the triumphal arch, and

32–35  
Marcello Piacentini, Palazzo di Giustizia di Milano, 1931–41: viste dei fronti posteriore, principale e il progetto definitivo pubblicato sulle pagine de «L'Illustrazione Italiana», 14 febbraio 1932 (collezione privata, Milano)

32–35  
Marcello Piacentini, Palazzo di Giustizia in Milan, 1931–41: views of the main and rear façades and the final design published in the pages of «L'Illustrazione Italiana», 14 February 1932 (private collection, Milan)





36-39  
Marcello Piacentini,  
Palazzo di Giustizia di  
Milano, 1931-41: pro-  
spetti, sezioni, piante  
e vista del fronte  
principale dell'edi-  
ficio pubblicati sul  
numero monografico  
di «Architettura», n.  
12, gennaio-febbraio  
1942 (collezione  
privata, Milano)

40  
l'altorilievo *La  
Giustizia Corporativa*  
di Arturo Martini  
sulla copertina de «Il  
Milione», n. 55, 28  
maggio 1937 (collezio-  
ne privata, Milano)

36-39  
Marcello Piacentini,  
Palazzo di Giustizia  
in Milan, 1931-41:  
elevations, sections,  
plans and view of the  
main façade of the  
building published in  
the monographic issue  
of «Architettura»,  
n. 12, January-Fe-  
bruary 1942 (private  
collection, Milan)

41, 42  
Marcello Piacentini,  
Palazzo di Giustizia in  
Milan, 1931-41: views  
of the courtroom  
of Sezione I of the  
Corte d'Assise in the  
Palazzo di Giustizia in  
Milan with the mural  
by Mario Sironi, *La  
Giustizia tra la Forza,  
la Legge e la Verità*,  
published in the  
monographic issue  
of «Architettura»,  
n. 12, January-Fe-  
bruary 1942 (private  
collection, Milan)

## ITA

incombenza. La regia piacentiniana della Città Univer-  
sitaria sancisce per l'architetto la svolta espressiva ver-  
so una modernità temperata, con una severità talvolta  
affine al rigore e all'immanenza drammatica di certe  
immagini urbane di Sironi. Un immaginario non certo  
coincidente con l'euforia trionfalistica propugnata uf-  
ficialmente dal Regime, che colloca ancora oggi queste  
opere – architettoniche e artistiche – entro un registro  
tragico, forse inconsapevolmente ma indelebilmente  
assunto dagli stessi autori.

Il 1936 è costellato da tre importanti incarichi di  
Piacentini a Sironi: i due affreschi con il Re e il Duce a  
cavallo nell'ampliamento della Casa Madre dei Mutilati  
di Roma (1934-36); l'esposizione de *L'Italia Corporati-  
va*, finalmente ultimata (anche qui in contrappunto col  
capolavoro di Martini, *Vittoria Atlantica*, 1934), e l'al-  
lestimento di una sala all'Esposizione Internazionale  
di Parigi del 1937, nell'edificio progettato da Piacentini  
con Giuseppe Pagano e Cesare Valle (1936-37); infine il  
mosaico per il Palazzo di Giustizia di Milano<sup>19</sup>.

Un altro evento dello stesso 1936 è assai meno  
noto, pur avendo un ruolo nevralgico nel rapporto tra  
Piacentini e Sironi. Si tratta del Convegno Volta sui  
*Rapporti dell'Architettura con le Arti Figurative*, orga-  
nizzato a Roma dalla Reale Accademia d'Italia. Il tema  
del convegno, proposto da Piacentini stesso che ne fu  
l'ideatore, è tanto strettamente legato alle tematiche  
sironiane da far presumere un sostanziale contributo  
dell'artista all'idea dell'architetto. La risposta di Sironi  
all'invito di Piacentini, datata 2 luglio 1936, conferma  
tale ipotesi: «Dovrei proprio credere arrivato il mio  
punto di vista se è oggetto di attenzioni tanto alte e  
importanti. Potrei impiantar superbia – Ma tu sai che  
questa non è una delle mie... virtù e mi tengo a una mo-  
derata ma profonda soddisfazione nella speranza che  
la discussione intorno all'arte murale riesca 1° ad una  
affermazione non tiepida o parziale che lasci ancora il  
campo al palese o mascherato malcostume artistico di  
negare o dubitare [...] 2° che il problema dell'arte mura-  
le della pittura possa allargarsi all'intero problema della  
decorazione, così ingiustamente condannata a ruoli  
minori ed equivoci e del quale la pittura murale non è  
che una parte»<sup>20</sup>.

Mario Sironi compare tra i partecipanti del conve-  
gno, ma non presenta nessun intervento; Piacentini  
non è presente, a causa di problemi di salute, tuttavia  
i suoi interventi, letti da Romano Romanelli<sup>21</sup>, ripren-  
dono in maniera sostanziale tutti i temi sironiani sulla  
pittura murale, la grande decorazione, il rapporto con  
l'architettura, ai quali si aggiunge un implicito ma evi-  
dente riferimento all'urgenza della cosiddetta legge del  
2%, definitivamente approvata nel 1942, che destinava  
tale percentuale dell'importo dei lavori degli edifici  
pubblici alle opere d'arte.



in the peak in the background, which symbolises the  
Fascist year in which work on the Città Universitaria  
was completed. More than blind faith in the Regime, the  
fresco radiated out into the space – and continues to do  
so – a solemn sacredness, tinged with tragic foreboding.  
Piacentini's design for the Città Universitaria marked  
a turning point in his career, as he moved towards a  
more tempered modernity, with a severity sometimes  
reminiscent of the rigour and dramatic immanence of  
certain urban images by Sironi. This imagery certain-  
ly does not coincide with the triumphalist euphoria  
officially promoted by the Regime, which still today  
positions these architectural and artistic works within  
a somewhat tragic register, perhaps unconsciously but  
indelibly assumed by the artists themselves.

The year 1936 was marked by three important com-  
missions for Sironi from Piacentini: the two frescoes  
depicting the King and Mussolini on horseback in  
the extension of the Casa Madre dei Mutilati in Rome  
(1934-36); the exhibition of *L'Italia Corporativa*, fi-  
nally completed (again as a counterpoint to Martini's  
masterpiece, *Vittoria Atlantica*, 1934), and the design  
of a room at the 1937 International Exhibition in Paris,  
in the building designed by Piacentini with Giuseppe  
Pagano and Cesare Valle (1936-37); and, finally, the  
mosaic for the Palazzo di Giustizia in Milan.<sup>19</sup>

Another event that took place in 1936 is much less  
well known, despite playing a key role in the relation-  
ship between Piacentini and Sironi. This was the Con-  
vegno Volta on the *Rapporti dell'Architettura con le Arti  
Figurative*, organised in Rome by the Reale Accademia  
d'Italia. The theme of the conference, proposed by Pia-  
centini himself, who conceived it, is so closely linked to  
Sironi's personal ideology that it suggests a substantial  
contribution by the artist to the architect's idea. Sironi's  
response to Piacentini's invitation, dated 2 July 1936,  
confirms this hypothesis: «I should really believe that  
my point of view has been accepted if it is the subject  
of such highly placed, important attention. I could be  
arrogant – but you know that is not one of my... virtues  
and I will content myself with a moderate but profound  
satisfaction in the hope that the discussion on mural  
painting will succeed 1) in making a statement that is  
neither lukewarm nor partial, leaving no room for the  
obvious or disguised artistic malpractice of denying or  
doubting ... 2) that the problem of murals in painting can  
be extended to the whole problem of decoration, so un-  
justly condemned to minor and ambiguous roles, with  
mural painting being only a part.»<sup>20</sup>

Mario Sironi appears among the participants of the  
conference, but does not present any papers. Piacentini  
is not present because of health problems, but his pa-  
pers, read by Romano Romanelli<sup>21</sup>, substantially cover  
all of Sironi's themes on mural painting, large-scale dec-



Foto Baravalle

43

43-47  
Marcello Piacentini visita il cantiere del Palazzo di Giustizia di Milano, 1932-33 ca. (collezione privata, Parigi)

48  
Marcello Piacentini e i collaboratori nel cortile dell'edificio delle Assicurazioni Generali in via Freguglia, ideato dallo stesso Piacentini, sul fianco del Palazzo di Giustizia di Milano, 15 settembre 1937 (collezione privata, Parigi)

49-52  
Marcello Piacentini accompagna Benito Mussolini in visita al cantiere del Palazzo di Giustizia di Milano, 6 ottobre 1934 (collezione privata, Parigi)

43-47  
Marcello Piacentini visiting the construction site of the Palazzo di Giustizia in Milan, c. 1932-33 (private collection, Paris)

48  
Marcello Piacentini and collaborating artists in the courtyard of the Assicurazioni Generali building in Via Freguglia, designed by Piacentini himself, next to the Palazzo di Giustizia in Milan, 15 September 1937 (private collection, Paris)

49-52  
Marcello Piacentini accompanying Benito Mussolini on a visit to the construction site of the Palazzo di Giustizia in Milan, 6 October 1934 (private collection, Paris)



Foto Baravalle

44



Foto Baravalle



Foto Baravalle



Foto Baravalle



48



Foto Fumagalli

49



Foto Fumagalli



Foto Fumagalli

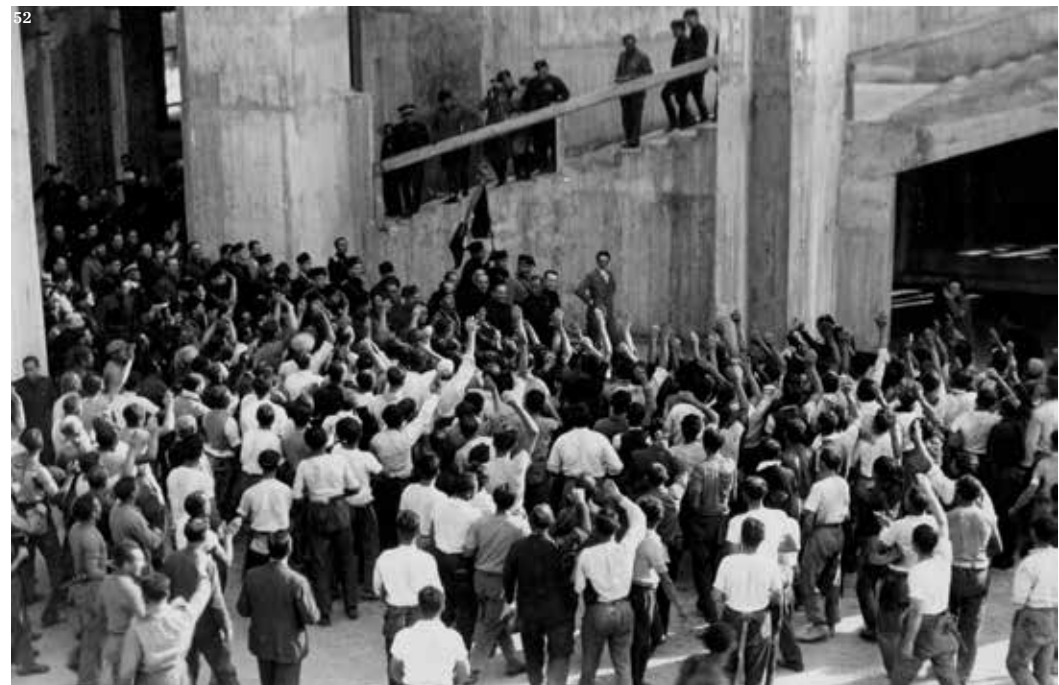


Foto Fumagalli

52



fotografia di Luca Carra

53  
Arturo Martini, *La Giustizia Corporativa* [*La Giustizia Fascista*], 1937, altorilievo in marmo nell'ambulacro della Corte d'Appello del Palazzo di Giustizia di Milano

54  
Mario Sironi, *La Giustizia*, 1936-39, studio per il mosaico *La Giustizia tra la Forza, la Legge e la Verità*, nell'aula della prima sezione della Corte d'Assise del Palazzo di Giustizia di Milano (Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara)

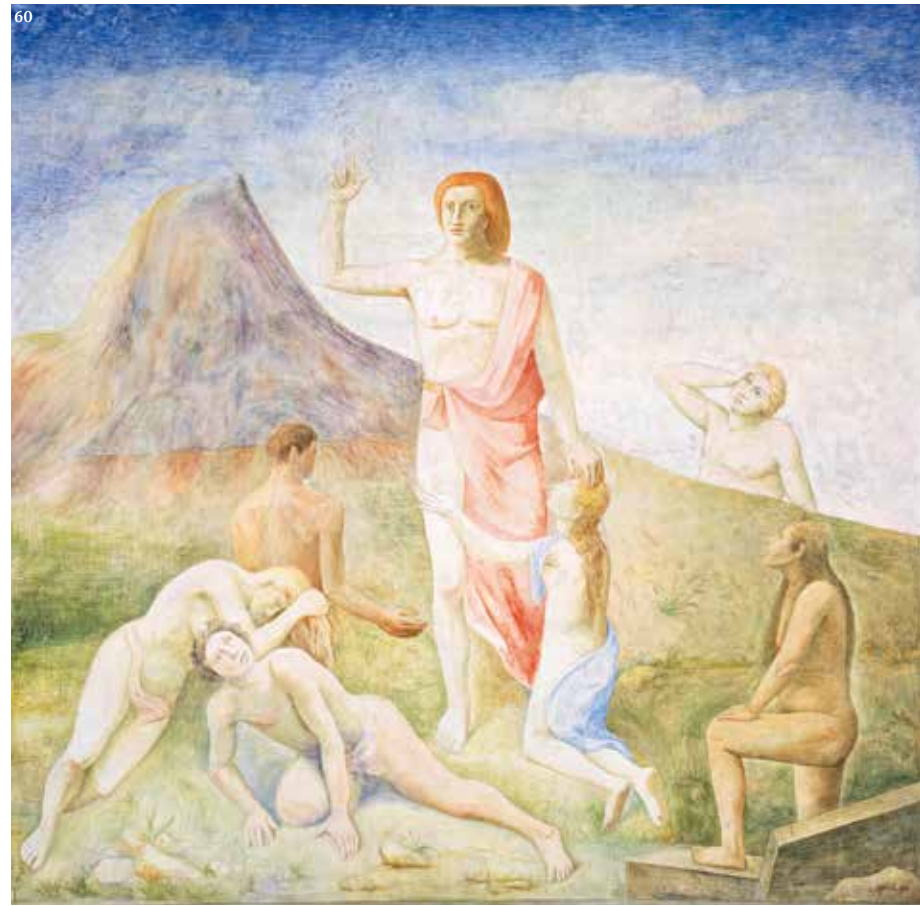
55  
Mario Sironi, *La Giustizia tra la Forza, la Legge e la Verità*, 1938-39, mosaico nell'aula della prima sezione della Corte d'Assise del Palazzo di Giustizia di Milano

53  
Arturo Martini, *La Giustizia Corporativa* [*La Giustizia Fascista*], 1937, marble high relief in the ambulatory of the Corte d'Appello in the Palazzo di Giustizia in Milan

54  
Mario Sironi, *La Giustizia*, 1936-39, study for the mosaic *La Giustizia tra la Forza, la Legge e la Verità*, in the courtroom of Sezione I of the Corte d'Assise in the Palazzo di Giustizia in Milan (Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara)

55  
Mario Sironi, *La Giustizia tra la Forza, la Legge e la Verità*, 1938-39, mosaic in the courtroom of Sezione I of the Corte d'Assise in the Palazzo di Giustizia in Milan





56, 57, 58  
Gino Severini, *La Giustizia, La Giustizia, Gli Attributi della Giustizia*, 1937–39, mosaici sovrapposti del deambulatorio della Corte d'Appello del Palazzo di Giustizia di Milano

59  
Achille Funi, *Mosè che provoca le fiamme del Cielo sui simulacri pagani*, 1939, pittura murale nell'aula 6, Sezione Penale del Palazzo di Giustizia di Milano

60  
Carlo Carrà, *Giudizio Universale*, 1938–39, pittura murale nell'aula A, Sezione Civile del Palazzo di Giustizia di Milano

56, 57, 58  
Gino Severini, *La Giustizia, La Giustizia, Gli Attributi della Giustizia*, 1937–39, mosaici above the doors of the ambulatory of the Corte d'Appello in the Palazzo di Giustizia in Milan

59  
Achille Funi, *Mosè che provoca le fiamme del Cielo sui simulacri pagani*, 1939, mural in courtroom 6, Sezione Penale of the Palazzo di Giustizia in Milan

60  
Carlo Carrà, *Giudizio Universale*, 1938–39, mural in courtroom A, Sezione Civile of the Palazzo di Giustizia in Milan

61  
Carlo Carrà, *La Legge III*, 1935, studio di pittura murale per il Palazzo di Giustizia di Milano (collezione privata, Milano)

62  
Primo Conti, *La Giustizia tra Cielo e Terra*, 1938, bozzetto per la pittura murale nell'aula 5, Sezione Civile del Palazzo di Giustizia di Milano (collezione privata, Milano)

63  
Massimo Campigli, *Non uccidere*, 1939, pittura murale nell'aula della Procura Generale del Palazzo di Giustizia di Milano

64  
Lucio Fontana, *La Giustizia tra il Potere Legislativo e il Potere Esecutivo*, 1937–39, bassorilievo nell'Archivio Schede del Palazzo di Giustizia di Milano, 1935 ca.

61  
Carlo Carrà, *La Legge III*, 1935, study for a mural for the Palazzo di Giustizia in Milan (private collection, Milan)

62  
Primo Conti, *La Giustizia tra Cielo e Terra*, 1938, sketch for a mural in courtroom 5, Sezione Civile in the Palazzo di Giustizia in Milan (private collection, Milan)

63  
Massimo Campigli, *Non uccidere*, 1939, mural in the hall of the Procura Generale in the Palazzo di Giustizia in Milan

64  
Lucio Fontana, *La Giustizia tra il Potere Legislativo e il Potere Esecutivo*, 1937–39, low relief in the Archivio Schede of the Palazzo di Giustizia in Milan

E proprio il Palazzo di Giustizia di Milano, con la sua profusione di manufatti artistici –circa centoquaranta tra affreschi, mosaici, pitture e sculture– sarà per Piacentini una dimostrazione esemplare del provvedimento in questione. Dopo un concorso senza esiti del 1929, nel quale Piacentini faceva parte della giuria, nell'aprile del 1930 l'incarico per il Palazzo di Giustizia viene affidato direttamente a Piacentini. Affiancato da Ernesto Rapisardi –che gestirà lo studio milanese, aperto nell'edificio per uffici e abitazione delle Assicurazioni Generali appena ultimato (1935–37) in via Freguglia, pure ideato dallo stesso architetto romano sul fianco del nuovo cantiere– Piacentini mette a punto un ciclopico organismo che occupa tutto l'isolato trapezoidale su cui sorge, organizzato sulla distribuzione perimetrale del lotto e sull'intersezione ortogonale di quattro corpi interni a costituire otto corti, di cui una monumentale, e il grande atrio templare d'ingresso. Il cantiere si protrarrà per un decennio; Mussolini accompagnato dall'architetto lo visita ufficialmente due volte: il 26 ottobre 1932 e il 6 ottobre 1934.

Già da alcuni schizzi di progetto, all'esterno il fabbricato si impone per la sua scala monumentale e per il carattere sacrale e arcaico. Il liscio volume lapideo dell'edificio, con l'ingresso principale definito dalle ombre profonde dei tre varchi nei quali scompare la scalinata, e gli interni magniloquenti, spogli e austeri, lo collocano nell'alveo di un funzionalismo colossale, segnato dalla sublimata e depurata figurazione classicista. Sulla facciata principale, sotto la scritta IVSTITIA sono apposte a rilievo tre citazioni latine: due dal *Codice di Giustiniano*, fonte del diritto occidentale, e una dal *De legibus* di Cicerone. È significativa la descrizione che dell'atrio dà Luigi Moretti: «Questo ambiente è proprio grandiosissimo e spettacolare, degno del concetto romano di giustizia e dell'immenso edificio. Il simbolo del sole (o della bocca) della verità nel fronte triangolare del pronao è una trovata (si direbbe comunemente “surrealista”) che dà all'atrio un tono strano, severissimo, quasi etrusco»<sup>22</sup>. Sulla facciata posteriore, all'angolo tra le vie Freguglia e San Barnaba, l'angolo dell'edificio si innalza nella torre destinata agli archivi che, con la sua mole spoglia e severa, segna anche nel profilo altimetrico della città la presenza del Palazzo di Giustizia.

Anticipando la legge del 2%, Piacentini chiama direttamente oltre cinquanta artisti a lavorare al nuovo palazzo<sup>23</sup>. Un concorso per l'esecuzione della statua della Giustizia in trono da collocare sull'attico del nuovo edificio, secondo un primo progetto, viene bandito nel 1933, ma rimane senza esito per l'inadeguatezza dei bozzetti presentati. L'incarico viene affidato quindi ad Attilio Selva, il quale realizza la scultura, posta però nel cortile d'onore, quando Piacentini si rende proba-



oration, and the relationship with architecture, to which is added an implicit but clear reference to the urgency of the so-called 2% Law, which was definitively approved in 1942 and allocated that percentage of the cost of public buildings to works of art.

And it is specifically Milan's Palazzo di Giustizia, with its profusion of artistic artefacts –around 140 frescoes, mosaics, paintings and sculptures– that will serve as a perfect demonstration of that legislative measure for Piacentini. After an unsuccessful design competition in 1929, in which Piacentini was a member of the jury, the commission for the Palazzo di Giustizia was awarded directly to Piacentini in April 1930. He was joined by Ernesto Rapisardi, who would manage the Milan studio, opened in the recently completed office and residential building of Assicurazioni Generali (1935–37) in Via Freguglia, also designed by Piacentini alongside the new construction site. Piacentini developed a gigantic structure that occupied the entire trapezoidal block on which it stood, organised around the perimeter of the plot and the orthogonal intersection of four internal bodies forming eight courtyards, one of which was monumental, and the large temple-like entrance hall. The construction works lasted for a decade. Mussolini, accompanied by the architect, officially visited it twice: on 26 October 1932 and 6 October 1934.

Even from the initial sketches, the exterior of the building is unique in its monumental scale and sacred, archaic character. The smooth stone structure of the building, with its main entrance defined by the deep shadows of the three openings into which the staircase disappears, and its grand, bare and austere interiors, place it within the realm of colossal functionalism, marked by a sublimated and purified classicist style. On the main façade, beneath the inscription IVSTITIA, there are three Latin quotations in relief: two from the Code of Justinian, the source of Western law, and one from Cicero's *De legibus*. Luigi Moretti's description of the atrium is significant: «This setting is truly magnificent and spectacular, worthy of the Roman concept of justice and of this immense building. The symbol of the sun (or the mouth) of truth in the triangular front of the pronao is a device (commonly described as 'surrealist') that gives the atrium a strange, extremely severe, almost Etruscan feel.»<sup>22</sup> On the rear façade, at the corner between Via Freguglia and Via San Barnaba, the corner of the building rises up into the tower used for archives, which, with its bare, austere appearance, also marks the presence of the Palazzo di Giustizia in the city's skyline.

Anticipating the 2% Law, Piacentini directly called on over fifty artists to work on the new building.<sup>23</sup> A competition was announced in 1933 for the creation of a statue of *La Giustizia* seated on a throne to be placed on the attic of the new building, based on an initial de-

ITA  
bilmente conto che nella sua collocazione iniziale sarebbe stata quasi illeggibile sulla massa monumentale dell'edificio.

Piacentini mette a punto un programma diplomatico e attento, che prevede l'affiancamento di giovani promettenti –oltre a Ivo Soli, che realizza il bassorilievo citato da Moretti per poi scomparire dalla scena artistica, vengono reclutati Massimo Campigli, Lucio Fontana, Fausto Melotti– ad altri di più consolidata esperienza. Tra questi una serie di artisti non centrali nel dibattito ma di sicura efficacia nel ruolo di comprimari: Timo Bortolotti, Giovanni Colacicchi, Primo Conti, Arturo Dazzi, Ferruccio Ferrazzi, Antonio Maraini, Romano Romanelli, Gianfilippo Usellini, Corrado Vigni, per citarne alcuni. Su questi si impongono le personalità di Carlo Carrà, Achille Funi, Gino Severini, tra i principali protagonisti dell'arte italiana tra le due guerre.

E ancora una volta ai due principali artisti del Novecento, ossia Mario Sironi e Arturo Martini, sono affidate le opere più rappresentative. Sironi realizza il mosaico *La Giustizia tra la Forza, la Legge e la Verità*, sul fondo dell'Aula d'Assise, replicando l'aura sacrale dell'affresco alla Città Universitaria di Roma a una scala ridotta, ancora più ridimensionata dall'esecuzione, rispetto a un progetto iniziale che lo vedeva allargarsi su tutto il fondo dell'aula, fronteggiato da una serie di interventi decorativi sulla parete opposta. Anche in questo caso Piacentini si preoccupa che la cifra espressiva di Sironi si mantenga entro limiti concordati, per necessità diplomatiche più che per personale veto. Scrive infatti a Sironi: «Ti raccomando caldissimamente di tenerti il più possibile –senza naturalmente che questo significhi nessuna rinuncia alla tua personalità d'artista– a proporzioni –anche nei particolari– giuste e normali, senza deformazioni. Tu devi sempre ricordarti che la più importante Aula del Palazzo di Giustizia non può essere palestra di polemiche e discussioni artistiche»<sup>24</sup>.

Le quattro figure allegoriche del mosaico bizantineggiante, circondate da una moltitudine di riferimenti iconologici, rimandano a quello sfondo sociale del fascismo dei primordi, sul quale Sironi continua a illudersi, che vedeva la coincidenza tra affermazione del Regime e Verità, fatalmente sovrastata, anche nel mosaico, dalla Forza. Anche in questo caso, come alla Città Universitaria di Roma, prevale un'accezione drammatica che, come non ha mai mancato di sottolineare Elena Pontiggia in tutti i suoi autorevoli studi sironiani, derubrica il mosaico dal retorico ottimismo della propaganda, sottraendo l'arte al puro intento ideologico. A lavori ultimati la superficie luminescente del mosaico è incastonata nel rivestimento in onice di San Quirico d'Orcia delle pareti che, insieme al soffitto in stucco scuro, conferiscono una vigorosa coerenza cromatica all'ambiente.



ENG  
sign, but it was unsuccessful due to the inadequacy of the design sketches submitted. The task was therefore entrusted to Attilio Selva, who created the sculpture, but it was placed in the courtyard of honour when Piacentini very likely realised that its initial location would have made it almost invisible against the monumental mass of the building. Piacentini developed a meticulous, diplomatic programme, which involved supporting promising young artists –in addition to Ivo Soli, who created the bas-relief mentioned by Moretti before disappearing from the art scene, Massimo Campigli, Lucio Fontana and Fausto Melotti were also recruited– alongside others with more established experience. These included a number of artists who were not central to the work but were undoubtedly effective in supporting roles: Timo Bortolotti, Giovanni Colacicchi, Primo Conti, Arturo Dazzi, Ferruccio Ferrazzi, Antonio Maraini, Romano Romanelli, Gianfilippo Usellini and Corrado Vigni, to name a few. This project was dominated by the figures of Carlo Carrà, Achille Funi and Gino Severini, who were among the leading figures in Italian art between the two world wars.

And once again, the two leading artists of the twentieth century –Mario Sironi and Arturo Martini– were entrusted with the most representative works. Sironi created the mosaic *La Giustizia tra la Forza, la Legge e la Verità* on the back wall of the Corte d'Assise, replicating the sacred sense of the fresco in Rome's Città Universitaria on a smaller scale. The work was further reduced in size during execution compared to the initial plans, which saw it extend across the entire back wall, facing a series of decorative elements on the opposite wall. In this case also, Piacentini was concerned that Sironi's expressive style should remain within agreed limits, more out of diplomatic necessity than personal veto. He wrote the following to Sironi: «I strongly recommend that you adhere as closely as possible –without, of course, compromising your artistic vision– to correct, normal proportions, even in the details, without distortions. You must always keep in mind that the most important courtroom in the Palazzo di Giustizia cannot be a forum for controversy and artistic debate.»<sup>24</sup>

The four allegorical figures in the Byzantine-style mosaic, surrounded by a multitude of iconological references, refer to the social background of early Fascism, which Sironi continued to idealise, seeing an alignment between the affirmation of the Regime and Truth, fatally overshadowed, even in the mosaic, by Power. Here too, as in the Città Universitaria of Rome, a dramatic interpretation prevails. As Elena Pontiggia has always emphasised in all her authoritative studies on Sironi, this strips the mosaic of its rhetorical propagandistic optimism, separating art from purely ideological intent. Once completed, the luminescent surface of the mosaic

65  
Marcello Piacentini ed Ernesto Rapisardi con i titolari e le maestranze della ditta Remuzzi di Bergamo durante un sopralluogo alla lavorazione delle colonne in marmo per il Palazzo di Giustizia di Milano, 1935 ca. (collezione privata, Parigi)

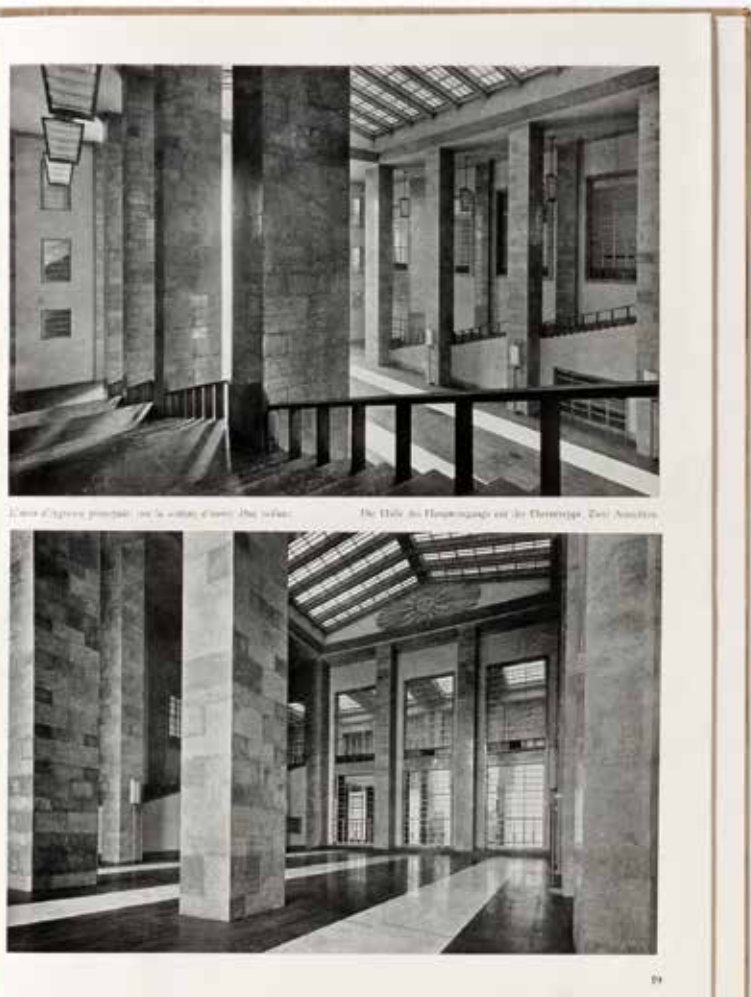
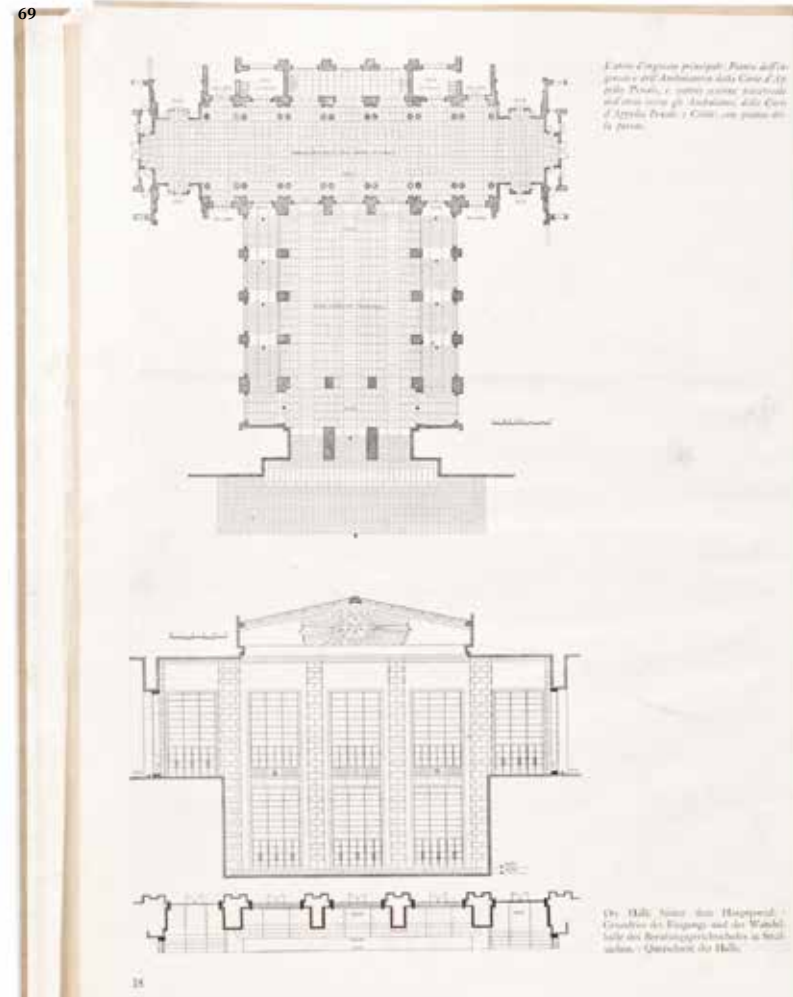
66, 67  
viste dell'atrio del Palazzo di Giustizia di Milano, 2023

68, 69  
Marcello Piacentini, Palazzo di Giustizia di Milano, 1931–41: viste, piante e prospetti dell'atrio e dell'ambulacro pubblicati sul numero monografico di «Architettura», n. 12, gennaio-febbraio 1942 (collezione privata, Milano)

65  
Marcello Piacentini and Ernesto Rapisardi with the owners and workers of the firm Remuzzi in Bergamo during an inspection of the marble columns for the Palazzo di Giustizia in Milan 1935 ca (private collection, Paris)

66, 67  
views of the atrium of the Palazzo di Giustizia in Milan, 2023

68, 69  
Marcello Piacentini, Palazzo di Giustizia in Milan, 1931–41: views, plans and elevations of the atrium and ambulatory published in the monographic issue of «Architettura», n. 12, January–February 1942 (private collection, Milan)





Roberto Dulio

70  
vista dell'ambulacro  
della Corte d'Appello  
del Palazzo di Giustizia  
di Milano con gli  
altorilievi di Romano  
Romanelli, Arturo  
Martini e Arturo Dazzi  
71–74  
viste dei fronti  
posteriore, principale  
e su via Freguglia del  
Palazzo di Giustizia di  
Milano, 2023 e 2025

70  
view of the ambulatory  
of the Corte d'Appello  
at the Palazzo di  
Giustizia in Milan,  
with high reliefs by  
Romano Romanelli,  
Arturo Martini  
and Arturo Dazzi  
71–74  
views of the rear, main  
and Via Freguglia  
façades of the Palazzo  
di Giustizia in Milan,  
2023 and 2025

**ITA**

Martini realizza il bassorilievo della *Giustizia Fascista* per l'ambulatorio della Corte d'Appello, affiancato dalla *Giustizia Romana* di Romanelli e dalla *Giustizia Biblica* di Dazzi. I tre colossali bassorilievi sono visibili sin dall'esterno del palazzo, grazie a un'attenta regia delle prospettive visuali. La continuità con la tradizione del diritto pretesa dalla retorica fascista era interpretata in maniera allegorica dai tre artisti, tanto che nelle opere non sono presenti gli elementi più banalmente connotativi del Regime. Il bassorilievo di Martini si rivela subito come il più incisivo e nel maggio 1937 lo stesso autore dedica alle fotografie del bozzetto in gesso, probabilmente realizzate sotto sue precise indicazioni, una mostra alla Galleria del Milione. Il catalogo che accompagna l'esposizione, *La Giustizia Corporativa nella scultura di Arturo Martini*, si apre con la dedica a Giuseppe Bottai e la titolazione diversa da quella scolpita nel palazzo sotto lo stesso bassorilievo; anche un numero del bollettino della stessa Galleria è dedicato alla mostra<sup>25</sup>.

In seguito alla promulgazione delle leggi razziali (1938), alcuni zelanti censori si fanno promotori della velatura delle opere d'arte riferibili a soggetti biblici: *La Giustizia e i sepolti vivi*, titola Ogetti sul «Corriere della sera» l'8 marzo 1942. Piacentini, sostenuto da Bottai, si oppone fermamente e due anni dopo l'inaugurazione dell'attività giudiziaria nel nuovo palazzo, avvenuta in sordina il 22 luglio 1940, riesce a eliminare i velari che le ricoprivano<sup>26</sup>. Nell'immediato dopoguerra saranno invece censurati i simboli esplicitamente fascisti da altre opere del palazzo.

La sesta e ultima commissione piacentiniana per Sironi è relativa all'affresco, non realizzato, per l'E42: la grande esposizione universale, celebrativa anche del ventennale del fascismo, di cui Piacentini è, dal 1937, Sovrintendente all'architettura. Sironi si sarebbe occupato della decorazione della parete frontale del grande atrio del Palazzo delle Forze Armate, poi dell'Autarchia (oggi sede dell'Archivio Centrale dello Stato), progettato da Mario De Renzi e Gino Pollini (1937–43, 1952–54), il cui ingresso doveva essere preceduto da una scala monumentale con sculture di Arturo Martini<sup>27</sup>. Tuttavia, da una lettera non datata di Sironi a Piacentini, finora sconosciuta, si deduce che inizialmente il pittore avrebbe dovuto decorare la grande sala del Palazzo dei Congressi e dei Ricevimenti di Adalberto Libera (1937–43, 1952–54), poi oggetto di affidamento per concorso<sup>28</sup>.

Lo scoppio della guerra e l'interruzione dei lavori chiuderanno drammaticamente una delle stagioni più intense, complesse e ambigue della cultura italiana del XX secolo. Anche il sodalizio tra Sironi e Piacentini, seppure i due continueranno a mantenersi in contatto, non si ripeterà nel dopoguerra. Era stata una collaborazione non priva di frizioni, che aveva però portato

**ENG**

was set into the San Quirico d'Orcia onyx cladding of the walls, which combines with the dark stucco ceiling to give the room a strong chromatic consistency.

Martini created the bas-relief of *Giustizia Fascista* for the Corte d'Appello, flanked by Romanelli's *Giustizia Romana* and Dazzi's *Giustizia Biblica*. Through careful planning of the visual perspectives, the three colossal bas-reliefs are visible from outside the building. The continuity with tradition demanded by fascist rhetoric was interpreted allegorically by the three artists, to the extent that their works do not feature any of the most obvious symbols of the Regime. Martini's bas-relief immediately proved to be the most striking and, in May 1937, the artist himself dedicated an exhibition at the Galleria del Milione to photographs of the plaster sketch, probably taken under his precise instructions. The catalogue accompanying the exhibition, *La Giustizia Corporativa nella scultura di Arturo Martini*, opens with a dedication to Giuseppe Bottai and a title different from that carved in the Palazzo di Giustizia beneath the bas-relief itself. An issue of the gallery's newsletter is also dedicated to the exhibition.<sup>25</sup> Following the enactment of racial Laws (1938), certain zealous censors promoted the veiling of works of art referring to biblical subjects: *La Giustizia e i sepolti vivi* is a headline from Ogetti in the «il Corriere della Sera» on 8 March 1942. Piacentini, supported by Bottai, strongly opposed this and two years after the inauguration of judicial activities in the new building, which took place quietly on 22 July 1940, he managed to remove the veils that covered these works.<sup>26</sup> In the immediate post-war period, however, explicitly fascist symbols were censored in other works in the building.

The sixth and final commission Piacentini gave Sironi was for a fresco, never completed, for E42: the great universal exhibition celebrating the twentieth anniversary of Fascism. Piacentini had been Superintendent of Architecture for the project since 1937. Sironi was to be responsible for decorating the front wall of the large atrium of the Palazzo delle Forze Armate, later dell'Autarchia (now the Archivio Centrale dello Stato), designed by Mario De Renzi and Gino Pollini (1937–43, 1952–54), with the entrance to be preceded by a monumental staircase featuring sculptures by Arturo Martini.<sup>27</sup> However, an undated letter from Sironi to Piacentini, previously unknown, suggests that the painter was initially supposed to decorate the large hall of the Palazzo dei Congressi e dei Ricevimenti by Adalberto Libera (1937–43, 1952–54), which was then awarded through a design competition.<sup>28</sup>

The outbreak of war and the interruption of work brought a dramatic end to one of the most intense, complex and ambiguous periods in 20th-century Italian culture. Even the partnership between Sironi and Piacentini was not continued after the war, although the two



Stefano Topuntoli



Stefano Topuntoli



Stefano Topuntoli



Stefano Topuntoli

pubblico e ricodificazione della memoria, D. Dolci e D. Maggìolo (eds.), Mimesis, Sesto San Giovanni 2024, pp. 71-81.

**27** Cfr. E. Coen, *La decorazione non realizzata per il Palazzo delle Corporazioni all'Eur*, in *Sironi. La grande decorazione*, cit., pp. 426-429.

**28** ARS, letter from M. Sironi to M. Piacentini, s.l., s.d. [c. 1940].

**29** The text has been republished in *Building a New Europe. Portraits of Modern Architects. Essays by George Nelson, 1935-1936*, Yale University Press, New Haven-London 2007, pp. 28-37. On Piacentini, especially on the events of the purge, cfr. P. Nicoloso, *Marcello Piacentini. Architettura e potere: una biografia*, Gaspari, Udine 2018.

**18** Cfr. E. Billi, “Per procedere a degna sostituzione dell'affresco”. *Vicende alterne del murale romano tra negazione e recupero. Il caso Siviero*, in *Sironi Svelato. Il restauro del murale della Sapienza*, E. Billi, L. D'Agostino (eds.), exhibition catalogue (Rome 2017), Campisano Editore, Rome 2017, pp. 121-140.

**19** Cfr. R. Barbiellini Amidei, *Gli affreschi della Casa Madre dei Mutilati a Roma*, in *Sironi. La grande decorazione*, cit., pp. 360-367; M. Scolari, *L'Esposizione Internazionale di Parigi*, *Ibid.*, pp. 368-372; E. Longari, *Il mosaico per il Palazzo di Giustizia di Milano*, *Ibid.*, pp. 382-393.

**20** Archivio della Reale Accademia d'Italia, Accademia Nazionale dei Lincei, hereinafter AAI, Titolo VIII, b. 28 fasc. 48, cart. 14, letter from M. Sironi to M. Piacentini, 2 July 1936.

**21** *Convegno di Arti. 25-31 Ottobre 1936-XIV. Rapporti dell'Architettura con le Arti Figurative*, Reale Accademia d'Italia, Rome 1937, pp. 8, 360.

**22** Fondo Marcello Pontino, Rome, 10 June 1934. Piacentini sent the text to the parish priest of Cristo Re exactly two days later: Archive of the Parish of Sacro Cuore di Cristo Re, Rome, hereinafter ACR, letter from M. Piacentini to padre Bosio, Rome, 12 June 1934.

**15** On this point, cfr. *Sironi. Il mito dell'architettura*, E. Pontiggia (ed.), exhibition catalogue (Milan 1990), Mazzotta, Milan 1990.

**16** Campigligi, Carrà, Funi, Sironi, *Manifesto della pittura murale*, cit.

**17** 1935. *Gli artisti nell'università e la questione della pittura murale*, exhibition catalogue (Rome 1985), Multigrafica, Rome 1985; M. Margozzi, *L'Italia tra le Arti e le Scienze*, in *Sironi. La grande decorazione*, cit., pp. 318-335; S. Lux, *L'Italia tra le Arti e le Scienze nella Sapienza Università di Roma: l'artista Mario Sironi, l'architetto Marcello Piacentini e il dittatore Benito Mussolini*, in *Marcello Piacentini architetto 1861-1960*, G. Ciucci, S. Lux, F. Purini (eds.), conference papers (Rome 2010), Gangemi, Rome 2012, pp. 256-293. On the University City of Rome, see also the monographic issue of «Architettura», special edition, 1935.

**9** M. Campigligi, C. Carrà, A. Funi, M. Sironi, *Manifesto della pittura murale*, in «La Colonna», December 1933, now also in *Mario Sironi. Scritti e pensieri*, cit., pp. 43-46.

**10** Cfr. N. Colombo, *Gli affreschi di Achille Funi: clima, vicende e polemiche*, in *Cristo Re 1934/2014/80...*, cit., pp. 32-39; on the sculpture of Martini cfr. R. Dulio, *Il Cristo Re di Arturo Martini*, *Ibid.*, pp. 40-45.

**11** On the episode and the general story, cfr. *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, V. Fagone, G. Ginex, T. Sparagni (eds.), exhibition catalogue (Milan 1999-2000), Mazzotta, Milan 1999.

**12** Cfr. Pontiggia, *Mario Sironi. La grandezza dell'arte, la tragedia della storia...*, cit.

**13** On this point, cfr. P. Nicoloso, *Mussolini architetto*, Einaudi, Turin 2008.

**14** Archivio Centrale dello Stato, Rome, hereinafter ACS, *Marcello Piacentini, Laterza*, Rome-Bari 1991, pp. 181-188, and E. Pontiggia, *Mario Sironi. La grandezza dell'arte, la tragedia della storia*, Johan & Levi, Milan 2015.

**5** Archivio Romana Sironi, Rome, hereinafter ARS, letter from M. Piacentini to M. Sironi, Rome, 14 August 1931; on this and other monumental works by Sironi, cfr. *Sironi. La grande decorazione*, A. Sironi (ed.), exhibition catalogue (Bologna 2003-04), Electa, Milan 2004; in particular the essay by M. Margozzi, *La Carta del Lavoro*, pp. 198-217.

**6** On the design and construction of Sacro Cuore di Cristo Re, cfr. *Cristo Re 1934/2014/80 Giornata di studi dedicata alla Basilica di Cristo Re per l'ottantesimo anniversario dell'inaugurazione*, L'Espresso, Roma 2014.

**7** M. Sarfatti, *L'esposizione futurista a Milano. Di alcune idee generali*, in «Il Popolo d'Italia», 4 aprile 1919, the seguito dell'articolo viene pubblicato il 10 e il 13 aprile, cit. in E. Pontiggia, *Mario Sironi. Il sogno della pittura murale*, in *Mario Sironi. Scritti e pensieri*, a cura di E. Pontiggia, Abscondita, Milano 2000, pp. 201-205.

**8** M. Sironi, *Pittura murale*, in «Il Popolo d'Italia», 1 January 1932, now also in *Mario Sironi. Scritti e pensieri*, cit., pp. 21-23.

**Notes**  
**Roberto Dulio is an Associate Professor of the History of Architecture at the Politecnico di Milano – DABC.**

**1** Cfr. R. Dulio, *L'architettura milanese nei disegni di Saul Steinberg*, in *Saul Steinberg Up Close*, a cura di F. Pellicciari, catalogo della mostra (Milano 2022), Corraini, Mantova 2022, pp. 20-23.

**2** Cfr. R. Dulio, “IO A TE”, *Zevi e Terragni*, in *Giuseppe Terragni (1904-1943). Una nuova interpretazione*, S. Boidi (ed.), FrancoAngeli, Milan 2023, pp. 132-141.

**3** On this point cfr. also R. Dulio “*Potremmo fare, uniti, una grande cosa*”, *Piacentini e Sironi*, in *Mario Sironi 1885-1961*, E. Pontiggia (ed.), exhibition catalogue (Rome 2014), Skira, Milan 2014, pp. 81-89, which this essay takes up and expands upon, drawing on research and reflections.

**4** For biographical information, please refer to hereinafter ACS, *Marcello Piacentini, Laterza*, Rome-Bari 1991, pp. 181-188, and E. Pontiggia, *Mario Sironi. La grandezza dell'arte, la tragedia della storia*, Johan & Levi, Milan 2015.

**5** Archivio Romana Sironi, Rome, hereinafter ARS, letter from M. Piacentini to M. Sironi, Rome, 14 August 1931; on this and other monumental works by Sironi, cfr. *Sironi. La grande decorazione*, A. Sironi (ed.), exhibition catalogue (Bologna 2003-04), Electa, Milan 2004; in particular the essay by M. Margozzi, *La Carta del Lavoro*, pp. 198-217.

**6** On the design and construction of Sacro Cuore di Cristo Re, cfr. *Cristo Re 1934/2014/80 Giornata di studi dedicata alla Basilica di Cristo Re per l'ottantesimo anniversario dell'inaugurazione*, L'Espresso, Roma 2014.

**7** M. Sarfatti, *L'esposizione futurista a Milano. Di alcune idee generali*, in «Il Popolo d'Italia», 4 April 1919. The remainder of the article was published on 10 and 13 April, cit. in E. Pontiggia, *Mario Sironi. Il sogno della pittura murale*, in *Mario Sironi. Scritti e pensieri*, E. Pontiggia (ed.), Abscondita, Milan 2000, pp. 201-205.

**8** M. Sironi, *Pittura murale*, in «Il Popolo d'Italia», 1 January 1932, now also in *Mario Sironi. Scritti e pensieri*, cit., pp. 21-23.

## ITA

28 maggio 1937.

**26** Cfr. R. Pulejo, *Sepolti vivi: le opere coperte dalla censura fascista nel Palazzo di Giustizia di Milano*, in *Monumenti/Movimenti. Monumentalismo, spazio pubblico e ricodificazione della memoria*, a cura di D. Dolci e D. Maggìolo, Mimesis, Sesto San Giovanni 2024, pp. 71-81.

**27** Cfr. E. Coen, *La decorazione non realizzata per il Palazzo delle Corporazioni all'Eur*, in *Sironi. La grande decorazione*, cit., pp. 426-429.

**28** ARS, lettera di M. Sironi a M. Piacentini, s.l., s.d. [1940 ca.]

**29** Il testo è riedito in *Building a New Europe. Portraits of Modern Architects. Essays by George Nelson, 1935-1936*, Yale University Press, New Haven-London 2007, pp. 28-37. Su Piacentini, soprattutto sulle vicende del processo di epurazione, cfr. P. Nicoloso, *Marcello Piacentini. Architettura e potere: una biografia*, Gaspari, Udine 2018.

pp. 256-293. Sulla Città Universitaria di Roma cfr. inoltre il numero monografico di «Architettura», numero speciale, 1935.

**18** Cfr. E. Billi, “Per procedere a degna sostituzione dell'affresco”. *Vicende alterne del murale romano tra negazione e recupero. Il caso Siviero*, in *Sironi Svelato. Il restauro del murale della Sapienza*, a cura di E. Billi, L. D'Agostino, catalogo della mostra (Roma 2017), Campisano Editore, Roma 2017, pp. 121-140.

**19** Cfr. R. Barbiellini Amidei, *Gli affreschi della Casa Madre dei Mutilati a Roma*, in *Sironi. La grande decorazione*, cit., pp. 360-367; M. Scolari, *L'Esposizione Internazionale di Parigi*, ivi, pp. 368-372; E. Longari, *Il mosaico per il Palazzo di Giustizia di Milano*, *Ibid.*, pp. 382-393.

**20** Archivio della Reale Accademia d'Italia, Accademia Nazionale dei Lincei, d'ora in poi AAI, titolo VIII, b. 28 fasc. 48, cart. 14, lettera di M. Sironi a M. Piacentini, 2 luglio 1936.

**21** *Convegno di Arti. 25-31 Ottobre 1936-XIV. Rapporti dell'Architettura con le Arti Figurative*, Reale Accademia d'Italia, Roma 1937, pp. 8, 360.

**22** Fondo Marcello Piacentini, Biblioteca di Scienze Tecnologiche - Architettura, Università degli studi di Firenze, d'ora in poi FMP, Lettera di L. Moretti a M. Piacentini, 27 ottobre 1940.

**23** Sull'edificio cfr. il numero monografico di «Architettura», n. 12, gennaio-febbraio 1942, poi edito come volume: *Arch. Marcello Piacentini. Il Palazzo di Giustizia di Milano*, Garzanti, Milano 1942; per studi più recenti: L.M. Mausby, *Giustizia Fascista. The Representation of Fascist Justice in Marcello Piacentini's Palace of Justice, Milan, 1932-1940*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», vol. 73, n. 3, settembre 2014, pp. 312-327.

**24** ARS, lettera di M. Piacentini a M. Sironi, Roma, 19 settembre 1938.

**25** *La Giustizia Corporativa*, Altorilievo per il Palazzo di Giustizia di Milano. Arturo Martini, Edizioni del Milione, Milano 1937; «Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione», n. 55, 28 May 1937.

**26** Cfr. R. Pulejo, *Sepolti vivi: le opere coperte dalla censura fascista nel Palazzo di Giustizia di Milano*, in *Monumenti/Movimenti. Monumentalismo, spazio*

*murale*, in «Il Popolo d'Italia», 1° gennaio 1932, ora anche in *Mario Sironi. Scritti e pensieri*, cit., pp. 21-23.

**9** M. Campigligi, C. Carrà, A. Funi, M. Sironi, *Manifesto della pittura murale*, in «La Colonna», dicembre 1933, ora anche in *Mario Sironi. Scritti e pensieri*, cit., pp. 43-46.

**10** Cfr. N. Colombo, *Gli affreschi di Achille Funi: clima, vicende e polemiche*, in *Cristo Re 1934/2014/80...*, cit., pp. 32-39; sulla scultura di Martini cfr. R. Dulio, *Il Cristo Re di Arturo Martini*, ivi, pp. 40-45.

**11** Sull'episodio e sulla vicenda generale cfr. *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, a cura di V. Fagone, G. Ginex, T. Sparagni, catalogo della mostra (Milano 1999-2000), Mazzotta, Milano 1999.

**12** Cfr. Pontiggia, *Mario Sironi. La grandezza dell'arte, la tragedia della storia...*, cit.

**13** Su questo punto cfr. P. Nicoloso, *Mussolini architetto*, Einaudi, Torino 2008.

**14** Archivio Centrale dello Stato, Roma, d'ora in poi ACS, SPD, CO, b. 1154, fasc. 509518-9, Costruzione del nuovo Comune di Sabaudia nell'Agro Pontino, Roma, 10 giugno 1934. Piacentini invia il testo al parroco del Cristo Re esattamente due giorni dopo: Archivio Parrocchia di Cristo Re, Roma, d'ora in poi ACR, lettera di M. Piacentini a padre Bosio, Roma, 12 giugno 1934.

**15** Su questo punto cfr. *Sironi. Il mito dell'architettura*, a cura di E. Pontiggia, catalogo della mostra (Milano 1990), Mazzotta, Milano 1990.

**16** Campigligi, Carrà, Funi, Sironi, *Manifesto della pittura murale*, cit.

**17** 1935. *Gli artisti nell'università e la questione della pittura murale*, catalogo della mostra (Roma 1985), Multigrafica, Roma 1985; M. Margozzi, *L'Italia tra le Arti e le Scienze*, in *Sironi. La grande decorazione*, cit., pp. 318-335; S. Lux, *L'Italia tra le Arti e le Scienze nella Sapienza Università di Roma: l'artista Mario Sironi, l'architetto Marcello Piacentini e il dittatore Benito Mussolini*, in *Marcello Piacentini architetto 1861-1960*, a cura di G. Ciucci, S. Lux, F. Purini, atti del convegno (Roma 2010), Gangemi, Roma 2012,

**Note**  
**Roberto Dulio è professore associato di Storia dell'architettura al Politecnico di Milano – DABC.**

**1** Cfr. R. Dulio, *L'architettura milanese nei disegni di Saul Steinberg*, in *Saul Steinberg Up Close*, a cura di F. Pellicciari, catalogo della mostra (Milano 2022), Corraini, Mantova 2022, pp. 20-23.

**2** Cfr. R. Dulio, “IO A TE”, *Zevi e Terragni*, in *Giuseppe Terragni (1904-1943). Una nuova interpretazione*, a cura di S. Boidi, Franco Angeli, Milano 2023, pp. 132-141.

**3** Su questo punto cfr. anche R. Dulio “*Potremmo fare, uniti, una grande cosa*”, *Piacentini e Sironi*, in *Mario Sironi 1885-1961*, a cura di E. Pontiggia, catalogo della mostra (Roma 2014), Skira, Milano 2014, pp. 81-89, del quale questo saggio riprende e amplia ricerca e riflessioni.

**4** Per i dati biografici si rimanda rispettivamente a M. Lupano, *Marcello Piacentini*, Laterza, Roma-Bari 1991, pp. 181-188 e E. Pontiggia, *Mario Sironi. La grandezza dell'arte, la tragedia della storia*, Johan & Levi, Milano 2015.

**5** Archivio Romana Sironi, Roma, d'ora in poi ARS, lettera di M. Piacentini a M. Sironi, Roma, 14 agosto 1931; su questo e gli altri interventi monumentali di Sironi cfr. *Sironi. La grande decorazione*, a cura di A. Sironi, catalogo della mostra (Bologna 2003-04), Electa, Milano 2004; in particolare il saggio di M. Margozzi, *La Carta del Lavoro*, pp. 198-217.

**6** Sulle vicende progettuali e costruttive del Cristo Re cfr. *Cristo Re 1934/2014/80 Giornata di studi dedicata alla Basilica di Cristo Re per l'ottantesimo anniversario dell'inaugurazione*, L'Espresso, Roma 2014.

**7** M. Sarfatti, *L'esposizione futurista a Milano. Di alcune idee generali*, in «Il Popolo d'Italia», 4 aprile 1919, il seguito dell'articolo viene pubblicato il 10 e il 13 aprile, cit. in E. Pontiggia, *Mario Sironi. Il sogno della pittura murale*, in *Mario Sironi. Scritti e pensieri*, a cura di E. Pontiggia, Abscondita, Milano 2000, pp. 201-205.

**8** M. Sironi, *Pittura*

75  
vista della torre degli Archivi del Palazzo di Giustizia di Milano, 2014

75  
view of the torre degli Archivi del Palazzo di Giustizia in Milan, 2014

## ENG

remained in touch. It was a collaboration that was not without friction, but it led the former to produce some of his most powerful and significant works in the field of mural painting and large-scale decoration, and the latter to mature and refine the expressive change that would take place in the early 1930s, with both artists eventually becoming involved in the theme of the relationship between art and architecture. In his collaboration with Sironi, who was deeply affected by his expressive and existential torment, Piacentini's architecture took on a dramatic character, tempering its monumental dimensions –the Città Universitaria of Rome and the Palazzo di Giustizia in Milan– in an unconscious tragic sublimation that is still emotionally perceptible today, far removed from the optimistic building style of the time.

For Sironi, who died in 1961, the collapse of Fascism and other dramatic family events resulted in a desperate situation, mitigated by the high quality of his art, and the monumental vocation of his work was not discouraged by the constraints of small dimensions. For Piacentini, however, who died in 1960, the fall of Fascism marked a temporary crisis, from which he soon recovered, disappearing from the critical scene but continuing to play a leading role within institutions and completing projects that had been interrupted by the war, such as the redevelopment of Via della Conciliazione in Rome (1936, 1949–50) and that of the E42, later EUR (1951–54), which celebrated the urban history of Rome even after the fall of Fascism.

At a relatively early date, in January 1935, George Nelson devoted a long and surprising article –remarkable for its information and insight– to Piacentini in the pages of Pencil Points: «Irriverent legend has it –and there would seem to be some foundation for the tale– that sometime in the early 20's Piacentini was in a select group which became familiar with the taste of castor oil, that persuasive lubricant so generously administred to the wavering ones by enthusiastic Fascists. Today, under the same regime, His Excellency Marcello Piacentini, official architect to the government, Secretary of the Royal Academy, President of the National Committee on City Planning, director of magazine “Architettura”, official organ of the Fascist Syndacate of Architects. All of which goes to indicate that we are dealing with no ordinary man.» In addition to mentioning the significant and true episode of the castor oil, which Piacentini tended to conceal in the 1930s but then used in the post-war period during his purge, Nelson highlights how only Piacentini, due to his exceptional character, his easy self-assurance, his organisational skills, his familiarity with the corridors of diplomacy and political and financial power, and his natural interaction with artists, could have guaranteed the completion of such vast and ambitious projects: «We are dealing with no ordinary man.»<sup>29</sup>



Stefano Taparelli

## ITA

il primo alla realizzazione di alcune delle prove più convincenti e rilevanti nell'ambito della pittura murale e della grande decorazione, e il secondo a maturare e affinare quel mutamento espressivo che avverrà all'inizio degli anni Trenta, per ritrovarsi poi impegnati entrambi sul tema del rapporto tra arte e architettura. Nella collaborazione con il pittore, fortemente segnato dal suo tormento espressivo ed esistenziale, l'architettura di Piacentini si colora di un carattere drammatico, che stempera la sua dimensione monumentale –la Città Universitaria di Roma e il Palazzo di Giustizia di Milano– in una inconsapevole sublimazione tragica, oggi ancora emotivamente percepibile, distante dall'ottimistico edificatorio dell'epoca.

Per Sironi, che morirà nel 1961, il crollo del fascismo e altre drammatiche vicende familiari comportano una condizione disperata, mitigata dall'alta qualità della sua arte, la cui vocazione monumentale non sarà scoraggiata dal vincolo delle piccole dimensioni. Per Piacentini, invece, che muore nel 1960, la caduta del fascismo segna una crisi momentanea, dalla quale si rialza presto, scomparendo dalla critica, ma continuando a mantenere un ruolo di primo piano all'interno delle istituzioni e completando i progetti che erano stati interrotti dalla guerra, come la sistemazione di via della Conciliazione a Roma (1936, 1949–50) e quella dell'E42, poi EUR (1951–54), che hanno segnato la storia urbana di Roma anche dopo la caduta del fascismo.

In una data alquanto precoce, nel gennaio 1935, sulle pagine di «Pencil Points» George Nelson aveva dedicato un lungo e sorprendente articolo –per informazioni e acutezza– all'architetto romano: «Irriverent legend has it – and there would seem to be some foundation for the tale – that sometime in the early 20's Piacentini was in a select group which became familiar with the taste of castor oil, that persuasive lubricant so generously administred to the wavering ones by enthusiastic Fascists. Today, under the same regime, His Excellency Marcello Piacentini, official architect to the government, Secretary of the Royal Academy, President of the National Committee on City Planning, director of magazine “Architettura”, official organ of the Fascist Syndacate of Architects. All of which goes to indicate that we are dealing with no ordinary man». Nelson –oltre a citare il significativo e veritiero episodio dell'olio di ricino che Piacentini tenderà a occultare negli anni Trenta ma utilizzerà poi nel dopoguerra al suo processo di epurazione– evidenzia come solo Piacentini, per l'eccezionalità della figura, la conveniente disinvoltura, la sua capacità organizzativa, la sua familiarità con le stanze della diplomazia e del potere, politico e finanziario, per la sua naturale interazione con gli artisti, avrebbe potuto garantire il compimento di progetti tanto vasti e ambiziosi: «We are dealing with no ordinary man»<sup>29</sup>.



Agenzia Fotografica Argo

76

76  
i bozzetti presentati al concorso per la statua de *La Giustizia*, da collocare inizialmente sull'attico del Palazzo di Giustizia di Milano, fotografati in una sala del Castello Sforzesco, 1933 (collezione privata, Milano)

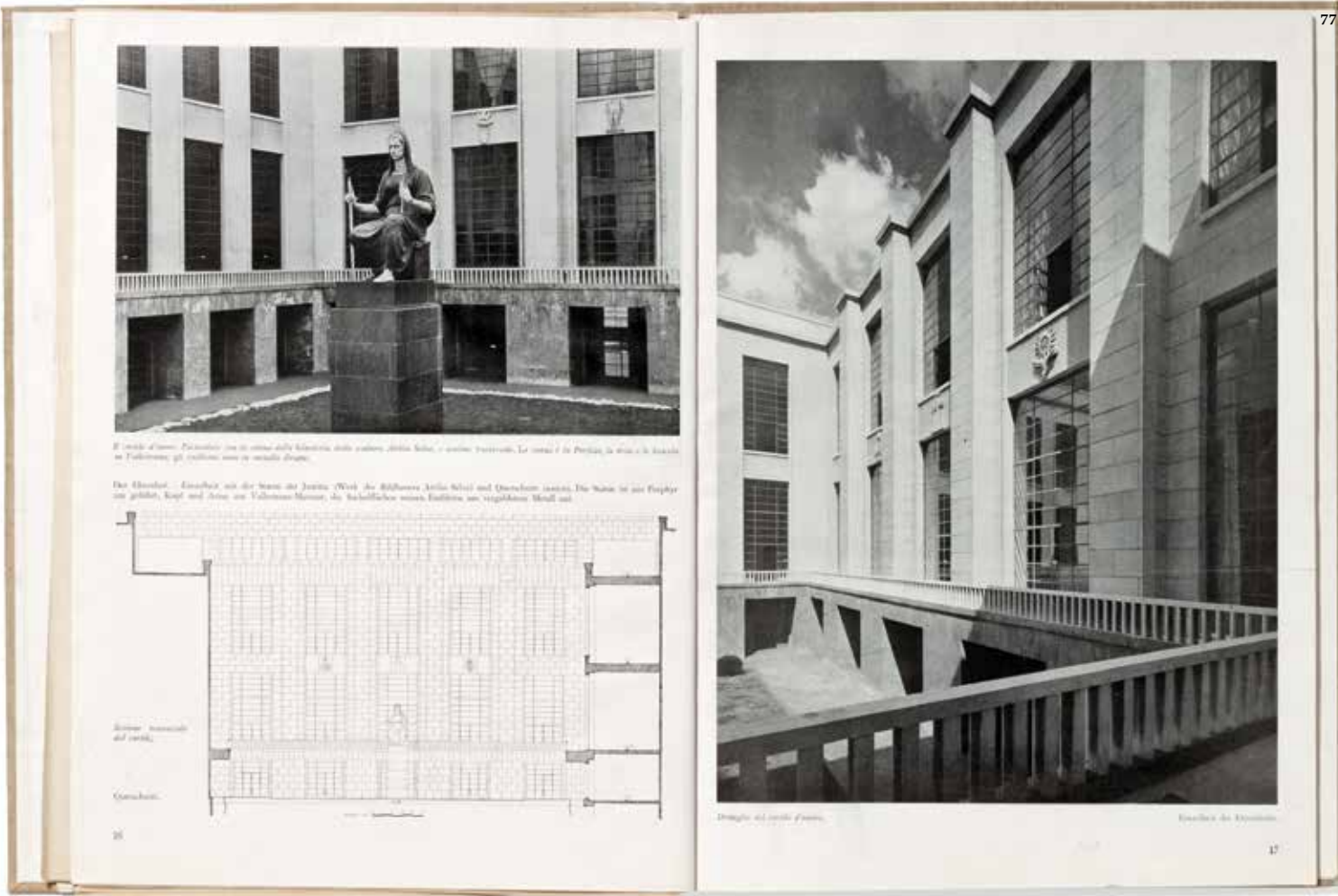
77  
Marcello Piacentini, Palazzo di Giustizia di Milano, 1931-41: viste e sezione del cortile principale con la scultura *La Giustizia* di Attilio Selva, pubblicate sul numero monografico di «Architettura», n. 12, gennaio-febbraio 1942 (collezione privata, Milano)

78  
Mario Sironi, *Il Lavoro in città* [*L'Architettura*], 1932-34, pittura murale nell'Ufficio Postale realizzato da Angiolo Mazzoni a Bergamo, 1929-31

76  
the sketches submitted to the design competition to create the statue of *La Giustizia*, initially to be placed on the attic of the Palazzo di Giustizia in Milan, photographed in a room at the Castello Sforzesco, 1933 (private collection, Milan)

77  
Marcello Piacentini, Palace of Justice in Milan, 1931-41: views and section of the main courtyard with the sculpture *La Giustizia* (Justice) by Attilio Selva, published in the monographic issue of «Architettura», n. 12, January-February 1942 (private collection, Milan)

78  
Mario Sironi, *Il Lavoro in città* [*L'Architettura*], 1932-34, mural in the Ufficio Postale designed by Angiolo Mazzoni in Bergamo, 1929-31



77



78

## Rivista mensile / Monthly magazine

**numero 973 / issue 973**  
**n. 09/2025**  
 anno / year LXXXIX  
 Settembre / September 2025

**Redazione / Editorial staff**  
 tel +39 02 75422179  
 fax +39 02 75422706  
[casabella@mondadori.it](mailto:casabella@mondadori.it)  
[segreteria.casabella@mondadori.it](mailto:segreteria.casabella@mondadori.it)

**Direttore responsabile / Managing editor**  
 Francesco Dal Co

**Segreteria di redazione / Editorial secretariat**  
[segreteria.casabella@mondadori.it](mailto:segreteria.casabella@mondadori.it)

**Coordinamento redazionale / Editorial coordinator**  
 Alessandra Pizzochero  
[casabella@mondadori.it](mailto:casabella@mondadori.it)

**Art direction**  
 Paolo Tassinari  
 Tassinari/Vetta

**Progetto grafico e impaginazione / Design and layout**  
 Tassinari/Vetta  
 Giulia De Benedetto,  
 Francesco Nicoletti

**Comitato di redazione / Editorial board**  
 Marco Biagi  
 Roberto Bosi  
 Nicola Braghieri  
 Michel Carlana  
 Francesca Chiorino  
 Massimo Curzi  
 Camillo Magni  
 Daniele Pisani  
 Francesca Serrazanetti  
 Federico Tranfa

**Comitato scientifico-editoriale / Scientific-editorial committee**  
 Nicholas Adams  
 Julia Bloomfield  
 Claudia Conforti  
 Juan José Lahuerta  
 Jacques Lucan  
 Winfried Nerdinger  
 Joan Ockman

**Corrispondenti / Correspondents**  
 Alejandro Aravena (Cile)  
 Marc Dubois (Benelux)  
 Luis Feduchi (Spagna)  
 Françoise Fromonot (Francia)  
 Andrea Maffei (Giappone)  
 Luca Paschini (Austria)

**Traduzioni / Translations**  
[transiting\\_s.piccolo](mailto:transiting_s.piccolo)

**Produzione, innovazione edilizia e design / Production, construction innovation and design**  
 Silvia Sala  
[silvia.sala@mondadori.it](mailto:silvia.sala@mondadori.it)

**Formazione / Education**  
 Roberto Bosi  
 Silvia Sala  
[cbf@mondadori.it](mailto:cbf@mondadori.it)  
[www.casabellaformazione.it](http://www.casabellaformazione.it)

**Web & Instagram**  
 Elisa Massoni

**Mondadori Media**  
 20054 Segrate – Milano

**CASABELLA**  
 Via Mondadori 1, 20054 Segrate (Mi)  
 tel +39 02 75421  
 fax +39 02 75422706  
 rivista internazionale di architettura,  
 pubblicazione mensile, registrazione  
 tribunale Milano n. 3108 del 26 giugno  
 1953 / international architectural  
 review, published monthly, registered  
 in jurisdiction of Milan  
 no. 3108, 26 June 1953.

**Pubblicità / Advertising**  
 Mondadori Media S.p.A.  
 Via Mondadori 1 – 20054 Segrate (MI)  
 tel. +39 02 75421  
 Coordinamento / Coordination:  
 Silvia Bianchi,  
[silvia.bianchi@consulenti.mondadori.it](mailto:silvia.bianchi@consulenti.mondadori.it)  
 Agenti / Agents:  
 Claudia Ardizzoni, Stefano Ciccone,  
 Mauro Zanella

**sedi esterne/external offices**  
**EMILIA**  
 Publiset srl  
 via Ettore Cristoni 86  
 Casalecchio di Reno BO  
 Tel. +39 051 0195126  
[info@publiset.eu](mailto:info@publiset.eu)  
**ROMAGNA/MARCHE/ABRUZZO/SAN MARINO**  
 Idea Media srl  
 via Soardi 6, Rimini RN  
 Tel. +39 054 125666  
[segreteria@ideamediasrl.com](mailto:segreteria@ideamediasrl.com)  
**LAZIO/TOSCANA/UMBRIA**  
 C.D. Media sas  
 Via G. Adami 14/a, Roma  
 Tel. +39 06 30860213  
[cdmedia@tiscali.it](mailto:cdmedia@tiscali.it)  
**CAMPANIA**  
 Crossmedialitalia 14 srl  
 via G. Boccaccio 2, Napoli  
 Tel. +39 081 5758835  
**PUGLIA**  
 Crossmedialitalia 14 srl  
 via Diomede Fresca 2, Bari  
 Tel. +39 080 5461169  
**SICILIA/SARDEGNA/CALABRIA**  
 GAP Srl - Giuseppe Amato  
 via Riccardo Wagner 5, Palermo  
 Tel. +39 091 6121416  
[segreteria@gapmedia.it](mailto:segreteria@gapmedia.it)

**Blind-review**  
 I testi e le proposte di pubblicazione che pervengono in redazione sono sottoposti alla valutazione del comitato scientifico-editoriale, secondo competenze specifiche e interpellando lettori esterni con il criterio del blind-review / Writings and publication proposals submitted to the magazine are evaluated by an editorial committee on the basis of specific expertise, also involving external readers in a blind peer review process.

## Abbonarsi conviene! / Subscribe to save!

→ [abbonamenti.it](http://abbonamenti.it)

**Distribuzione per l'Italia e l'estero / Distributed for Italy and abroad**  
 Press-Di srl

**Stampato da / Printed by**  
 ROTOLITO S.p.A., Milano  
 nel mese di Agosto / during the month of August

**copyright © 2025 Mondadori Media S.p.A.**  
 Tutti i diritti di proprietà letteraria e artistica riservati. Manoscritti e foto anche se non pubblicati non si restituiscono. / All literary and artistic rights reserved. Submitted manuscripts and photographs, even if not published, cannot be returned to senders.

### Arretrati / Back issues € 18

Modalità di pagamento: c/c postale n. 77270387 intestato a Press-Di srl “Collezionisti” specificando sul bollettino il proprio indirizzo e i numeri richiesti. L'ordine può essere inviato via e-mail ([collez@mondadori.it](mailto:collez@mondadori.it)). Per spedizioni all'estero, maggiorare l'importo di un contributo fisso di € 5,70 per spese postali. La disponibilità di copie arretrate è limitata, salvo esauriti, agli ultimi 18 mesi. Non si effettuano spedizioni in contrassegno / Payment: Italian postal account no. 77270387 in the name of Press-Di srl “Collezionisti” indicating your address and the issues ordered on the form. The order can be sent by e-mail ([collez@mondadori.it](mailto:collez@mondadori.it)). For foreign shipping add a fixed contribution of € 5.70 for postal costs. Availability of back issues is limited to the last 18 months, as long as supplies last. No COD.

**Imballaggio e smaltimento / Packing and Disposal**  
 Cellophane PP5 raccolta plastica. Per la raccolta differenziata verifica le disposizioni del tuo Comune. / Cellophane PP5 plastic refuse collection. For waste sorting please check the requirements of your municipality.

**Il nostro impegno / Our commitment**  
 Utilizziamo carta certificata PEFC ottenuta da cellulosa proveniente da foreste gestite in maniera sostenibile e/o da cellulosa riciclata e da fonti controllate. La nostra scelta contribuisce a salvaguardare nel tempo l'integrità del patrimonio forestale nel mondo per le generazioni presenti e future. / We use PEFC certified paper made with cellulose from sustainably managed forests and/or recycled cellulose from controlled sources. Our choice contributes to safeguard forest heritage in the world over time, for present and future generations.



→ [casabellaweb.eu](http://casabellaweb.eu)

**Prezzo di copertina / Cover price**  
 € 15,00 in Italy, € 26,50 in Belgium,  
 € 31,50 in Germany, € 25,90 in Spain,  
 € 23,90 in Portugal (Cont.), CHF 27,50  
 in Switzerland (Ger.).

**Abbonamento annuale / Yearly subscription**  
 (11 numeri di cui uno doppio). Gli abbonamenti iniziano, salvo diversa indicazione da parte dell'abbonato, dal primo numero raggiungibile in qualsiasi momento dell'anno / (11 issues, including one special double issue). Subscriptions begin from the first available issue after request, unless otherwise specified by the subscriber.

Italia € 75,90 + € 4,90 per le spese di spedizione); offerta riservata agli studenti € 65,90 + € 4,90 per le spese di spedizione. È possibile pagare l'abbonamento con bollettino postale, che verrà inviato direttamente casa, oppure con carta di credito, paypal o bonifico bancario. Collegarsi all'indirizzo: [www.abbonamenti.it](http://www.abbonamenti.it)

Esteri € 75,90 + spese di spedizione. Per controllare il prezzo nel proprio Paese e per abbonarsi collegarsi all'indirizzo: [www.abbonamenti.it/estero/casabella](http://www.abbonamenti.it/estero/casabella) È possibile pagare con carta di credito, paypal o bonifico bancario. / Outside Italy € 75,90 + shipping costs. You may check the price in your own country through: [www.abbonamenti.it/estero/casabella](http://www.abbonamenti.it/estero/casabella) You may pay by credit card, paypal or bank transfer.

**Per contattare il servizio abbonamenti / To contact the subscription office**  
 tel +39 02 4957 2001  
 (valido solo per l'Italia – dal lunedì al venerdì 9.00–19.00)  
 fax +39 030 7772 387  
[abbonamenti@mondadori.it](mailto:abbonamenti@mondadori.it)  
 posta – scrivere all'indirizzo:  
 Direct Channel  
 via Dalmazia, 13 – 25126 Brescia (BS)  
[abbonamenti@mondadori.it](mailto:abbonamenti@mondadori.it)  
 tel +39 02 8689 6172  
 (only for outside Italy subscriptions – from monday to friday, 9:00 a.m.– 7:00 p.m.)