

Ode grafica di un'armonia plastica. Il padiglione italiano all'Esposizione Mondiale di Chicago del 1933

Starlight Vattano

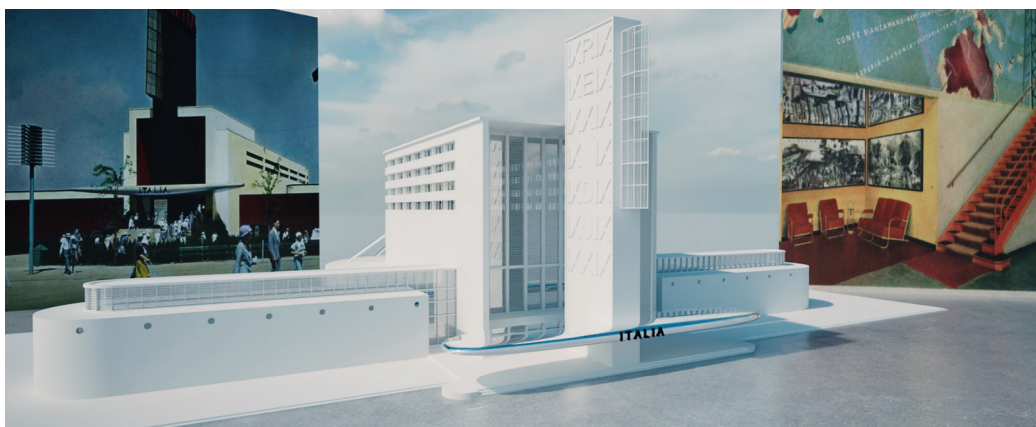
Abstract

L'articolo si sofferma sulle architetture razionaliste realizzate nell'ambito delle grandi esposizioni internazionali, passando in rassegna alcune tra le più significative per approdare nell'opera di Adalberto Libera, Mario De Renzi e Antonio Valente che nel 1933 lavorano al padiglione italiano per l'Esposizione mondiale di Chicago, intitolata *Century of Progress*. Il padiglione venne realizzato con una configurazione diversa da quella proposta in questa sede; l'articolo, infatti, si propone di restituire una configurazione inedita della prima versione del progetto, mostrando alcuni possibili punti di vista del non-costruito. Esperienze razionaliste come vere e proprie occasioni progettuali che, prendendo parte alle grandi Esposizioni Internazionali di architettura, come anche durante le numerose esposizioni internazionali a scala meno estesa, tenutesi in città come Bruxelles, Helsinki, San Francisco e Stoccolma, si fanno latenti di nuovi valori compositivi e tecnici, tracciando di volta in volta ulteriori momenti nella storia dell'architettura moderna. Ripercorrere i segni delle grandi esperienze espositive, attraverso il disegno, costituisce un passaggio chiave non solo nella comprensione delle spazialità inedite, offerte dal dinamismo delle possibilità digitali, ma anche nel riconoscimento di quelle iconografie emblematiche in grado di istituire rimandi immediati tra le questioni sociopolitiche e quelle artistico-architettoniche.

Parole chiave

Architettura di propaganda non-costruita, Esposizione Universale di Chicago, Adalberto Libera, Mario De Renzi, Antonio Valente.

Vista dell'ingresso del Padiglione italiano per l'Esposizione Universale di Chicago del 1933 con due immagini di quello che fu effettivamente realizzato. A sinistra, vista dell'esterno; a destra, un interno della grande sala espositiva (elaborazione dell'autrice).



Introduzione

L'occasione delle esposizioni universali ha consolidato in maniera sempre più determinante principi e teorie dei nuovi stili, rintracciando nuovi codici sia architettonici che qualitativi all'interno di una storia di occasioni estetiche e ferventi dibattiti tra le visioni architettonico-futuriste e quelle neoclassico-tradizionali. Elementi messi in gioco da volontà politiche alla ricerca di uno stile definitivo e iconico che fondesse insieme i valori più esemplari di un sistema propagandistico e le specificità del territorio che si vedeva trasformato sia dal punto di vista sociale che fisico. Così avviene in Italia, nell'arco temporale che va dal 1933 al 1942, quando dalle architetture effimere delle grandi esposizioni universali e dei padiglioni nazionali lungo le coste dell'Atlantico, si passa a una codificazione permanente con gli edifici dell'EUR a Roma, sotto l'egida di Marcello Piacentini [1].

In questo contesto, il padiglione di Libera, De Renzi e Valente a Chicago del 1933, diventa un manifesto italiano del connubio tra arte e architettura, mettendo insieme la questione dell'allestimento interno, occasione spaziale per la restituzione di una narrazione per immagini, fotografie, collages, disegni e dipinti e al contempo, la riflessione sull'autodefinizione di un'architettura che fosse iconica di una cultura adatta a rappresentare univocamente e integralmente il progetto politico fascista.

Il padiglione italiano all'Expo di Chicago, 1933

Nel 1933 scriveva Edoardo Persico "per noi il razionalismo è morto. Nato come un bisogno artificioso di novità [...]. All'estero il razionalismo è stato un movimento fecondo di idee e d'esperienza, ed ha rinnovato le basi più profonde del gusto europeo, in Italia invece, si è disperso nella retorica delle polemiche, per cui alla resa dei conti non resta, di tanta guerra, se non il ricordo di qualche scrittore brillante e di qualche proposito paradossale" [Veronesi 1968, p. 64]. Questo era il sentimento percepito in Italia, sulla declinazione razionalista nazionale, in un momento in cui l'architettura si stava anche confrontando, come avveniva nel resto d'Europa, con l'ufficialità stilistica sovietica. L'edificio espositivo realizzato a Chicago per l'Esposizione universale del 1933 [2] costituisce una definizione cristallizzata della sperimentazione architettonica messa in atto per divulgare i programmi di edilizia domestica e coloniale, le visioni autoritarie, gli obiettivi e l'identità dell'ideologia fascista a un pubblico incredibilmente eterogeneo, a scala mondiale. Il padiglione progettato da Libera, De Renzi e Valente nel 1933 può essere letto sia come espressione celebrativa della situazione sociopolitica in atto in Italia,

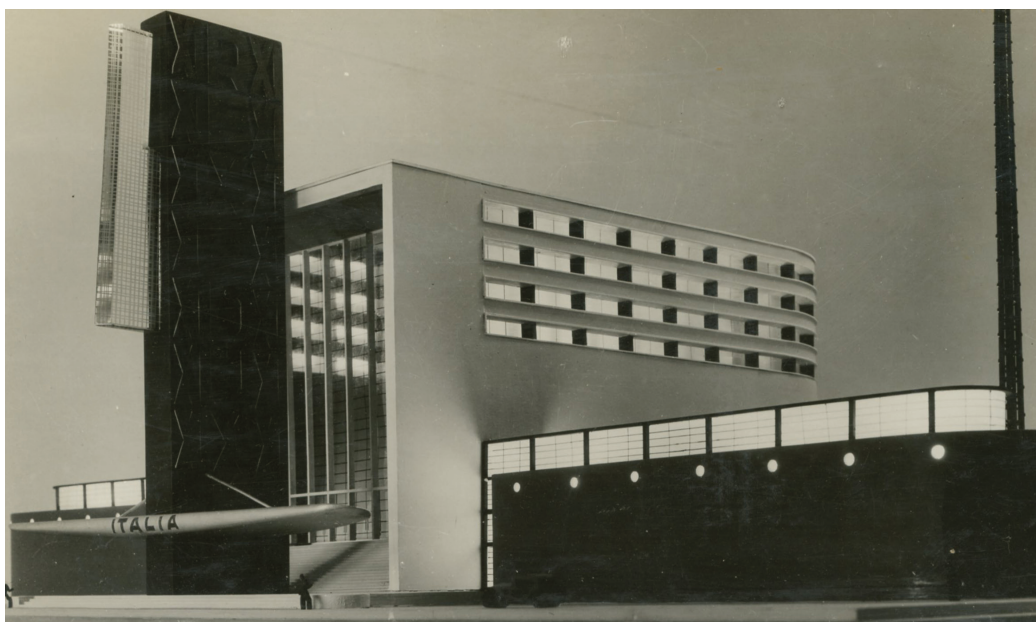
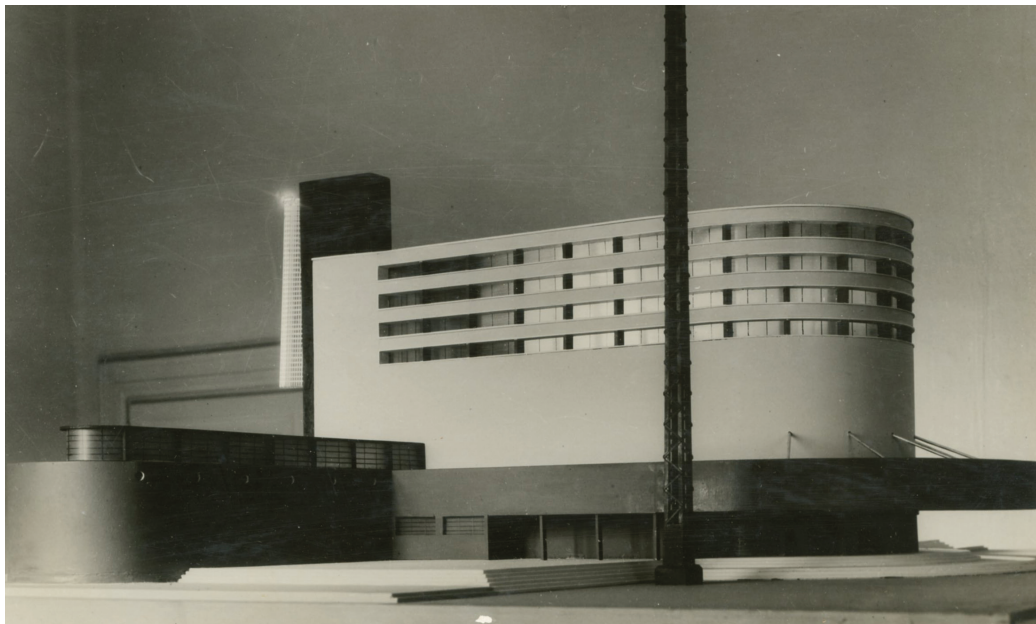


Fig. 1. Mario De Renzi, Adalberto Libera, Padiglione italiano all'Esposizione Mondiale di Chicago, 1933. Vista frontale del modello tridimensionale, fotografia, cm 12 x 22. © Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Fondo Mario De Renzi, www.fondoderenzi.org.

Fig. 2. Mario De Renzi, Adalberto Libera, Padiglione italiano all'Esposizione Mondiale di Chicago, 1933. Vista frontale del modello tridimensionale, fotografia, cm 12 x 22. © Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Fondo Mario De Renzi, www.fondoderenzi.org.



in quegli anni, con un vero e proprio carattere documentale di divulgazione di un'immagine, quella dell'Italia fascista, ma al contempo un manifesto di sperimentazione progettuale che si confrontava con un generale consenso estetico nel dibattito architettonico internazionale. Con uno sguardo verso l'esaltazione di nuove spazialità e di una progressiva innovazione tecnologica, l'esposizione che ebbe luogo a Chicago, nel 1933, si fa luogo di espressione

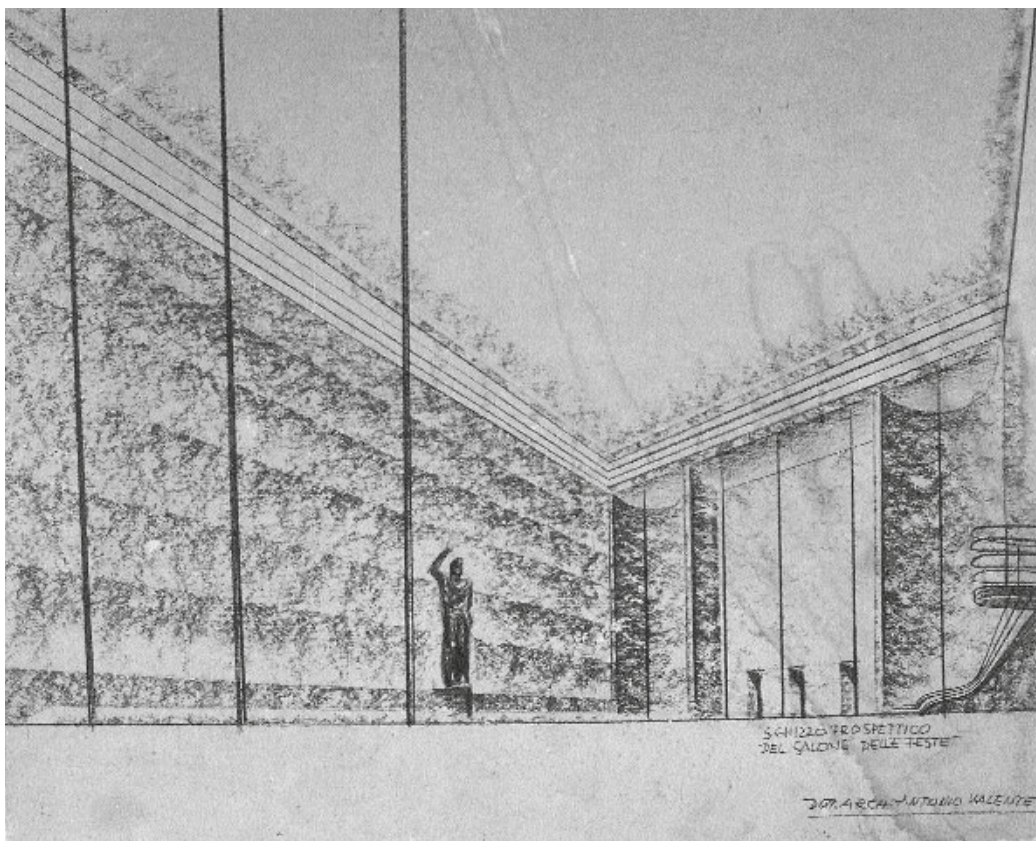


Fig. 3. Antonio Valente, Salone delle feste del Padiglione per l'Esposizione mondiale di Chicago, 1933. © Archivio Centrale dello Stato, Fondo Antonio Valente.

della cultura architettonica, ma anche sociale, artistica, industriale ed estetica del tempo, sotto lo slogan "*Science Finds – Industry Applies – Man Conforms*" [Krasovec-Lucas 2007, p. 21]. L'Europa continuava a costituire il centro nevralgico delle riflessioni sulla rappresentazione architettonica e quando nel 1928 la grande esposizione di Chicago venne concepita, si palesò immediatamente la necessità di dare luogo a uno spazio metaforico nel quale far convergere le nuove visioni artistiche sia a livello nazionale che internazionale, dando vita a dei veri e propri villaggi europei eretti a rappresentare il Vecchio Mondo [3]. In questo contesto, furono molte le posizioni critiche che videro nell'architettura moderna un'espressione progettuale particolarmente orientata verso gli aspetti ingegneristici e costruttivi che su quelli compositivi. Si aggiunga, a questo, il rapporto che intercorreva in maniera sempre più incessante tra l'interpretazione di regime e la restituzione di un proprio codice formale espresso da un'architettura completamente al servizio di un imperativo messaggio ideologico.

Al primo rifiuto dell'Italia di partecipare alla grande esposizione, seguì un ripensamento, anche in virtù del fatto che si stava rendendo necessario restituire e propagandare una visione della dittatura mussoliniana che trovasse il favore statunitense.

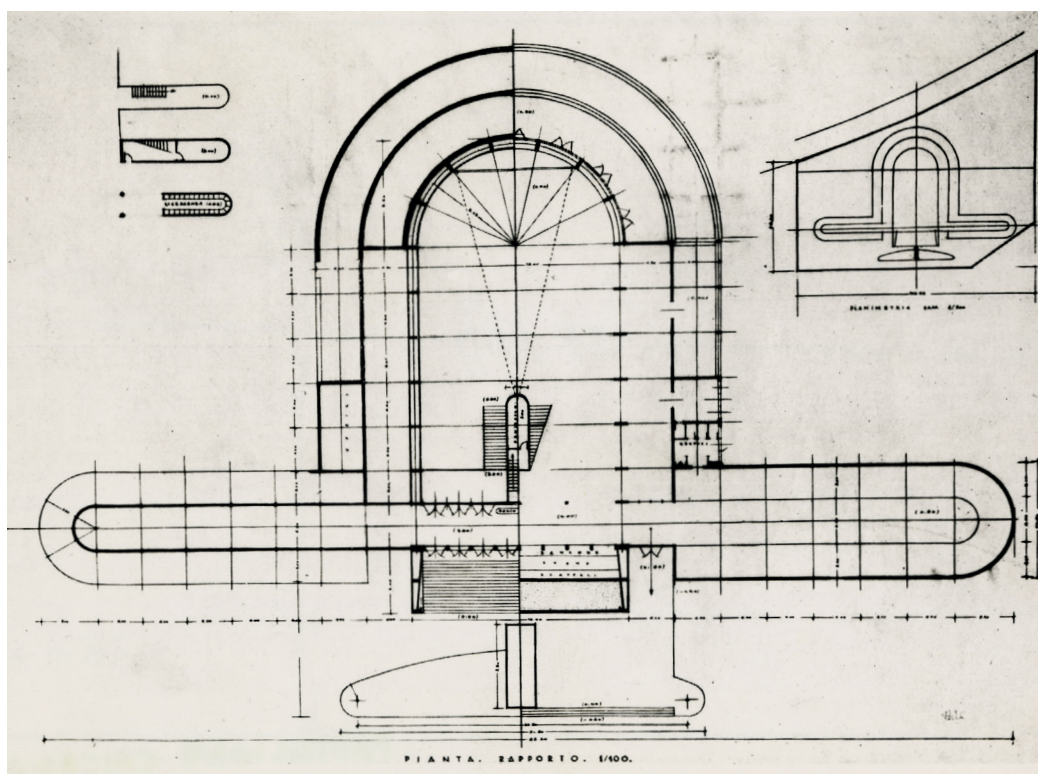


Fig. 4. Pianta piano terra/
piano tipo. Riproduzione
fotografica. © Fondo
Adalberto Libera. Mart,
Archivio del '900.

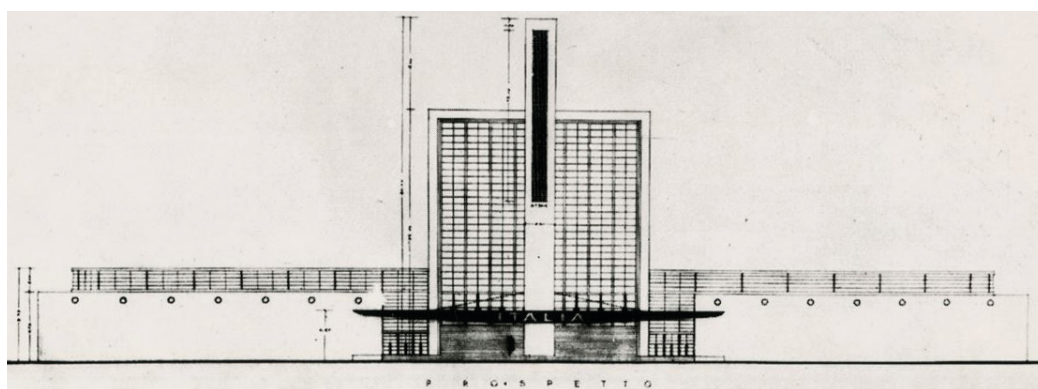


Fig. 5. Prospetto.
Riproduzione fotografica.
© Fondo Adalberto
Libera. Mart,
Archivio del '900.

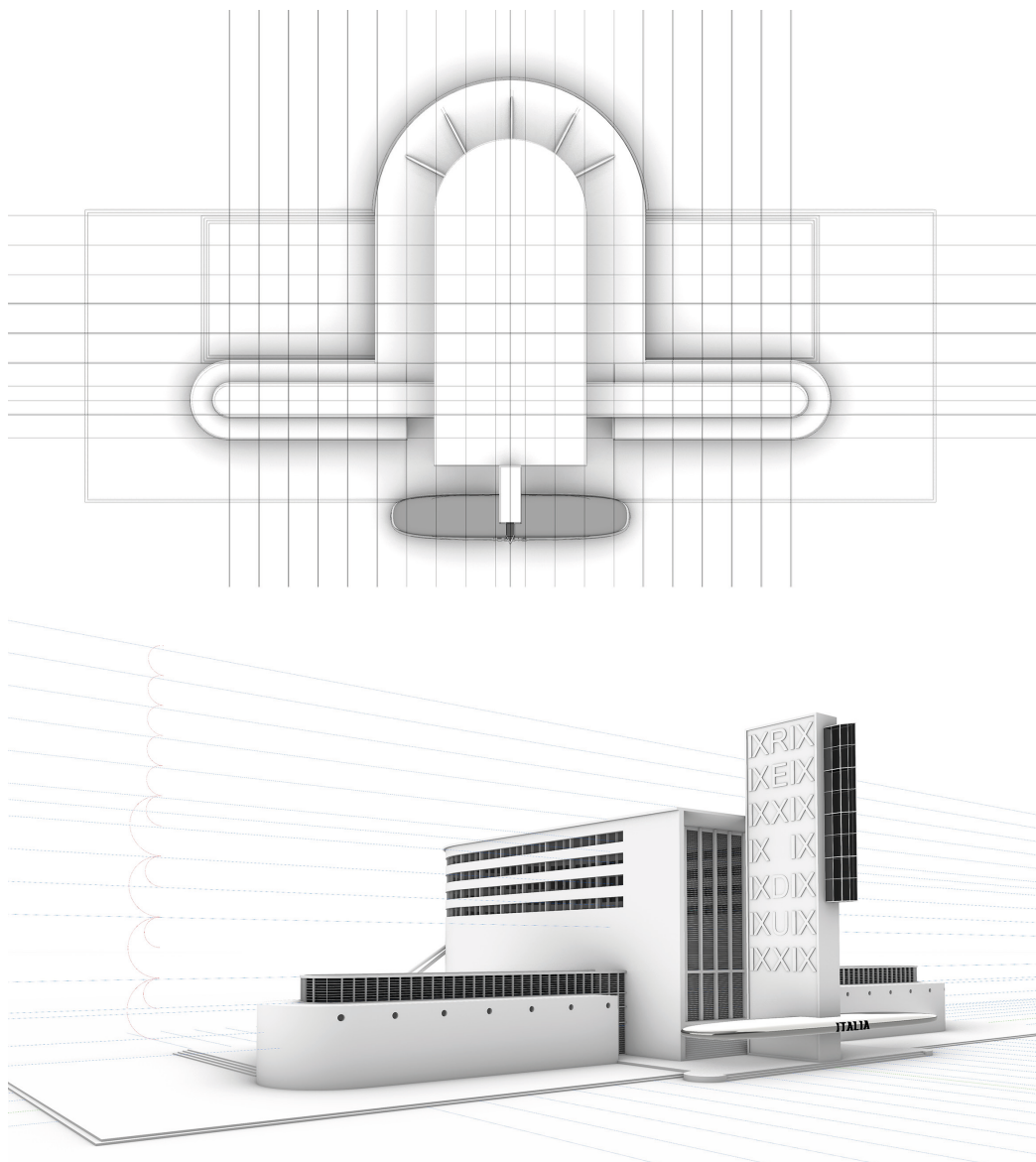


Fig. 6. Pianta renderizzata con individuazione degli assi principali e secondari. In basso, prospettiva con i moduli sviluppati in altezza (elaborazione dell'autrice).

Il risultato finale consiste nella realizzazione di una serie di esposizioni allestite all'interno del Padiglione Generale e nella *Hall of Science*, dando spazio a quella che per il regime fascista aveva rappresentato il contributo italiano in diversi settori, come quello delle infrastrutture e della tecnologia per la comunicazione: *"The voice of modern Italy, vibrant with the heroic deeds of Fascism, speaks more resoundingly, more intelligently and more forcefully to the World's Fair visitor than that of any other foreign nation participating in a Century of Progress"* [Krasovec-Lucas 2007, p. 25].

I disegni, le immagini

La ricostruzione virtuale del progetto si basa sulla versione del padiglione che non venne realizzata, tenendo conto degli elaborati di pianta e prospetto (scala 1:100) conservati presso l'archivio della Bibliothèque Kandinsky [4].

La maggior parte delle immagini conservate negli archivi riportano un'architettura fortemente marcata dal grande torrione centrale, che sembra richiamare le opere idrauliche a Borgo Montenero del 1930 [Korolijia 2023], di circa 30 m, che recita la scritta 'Italia' a

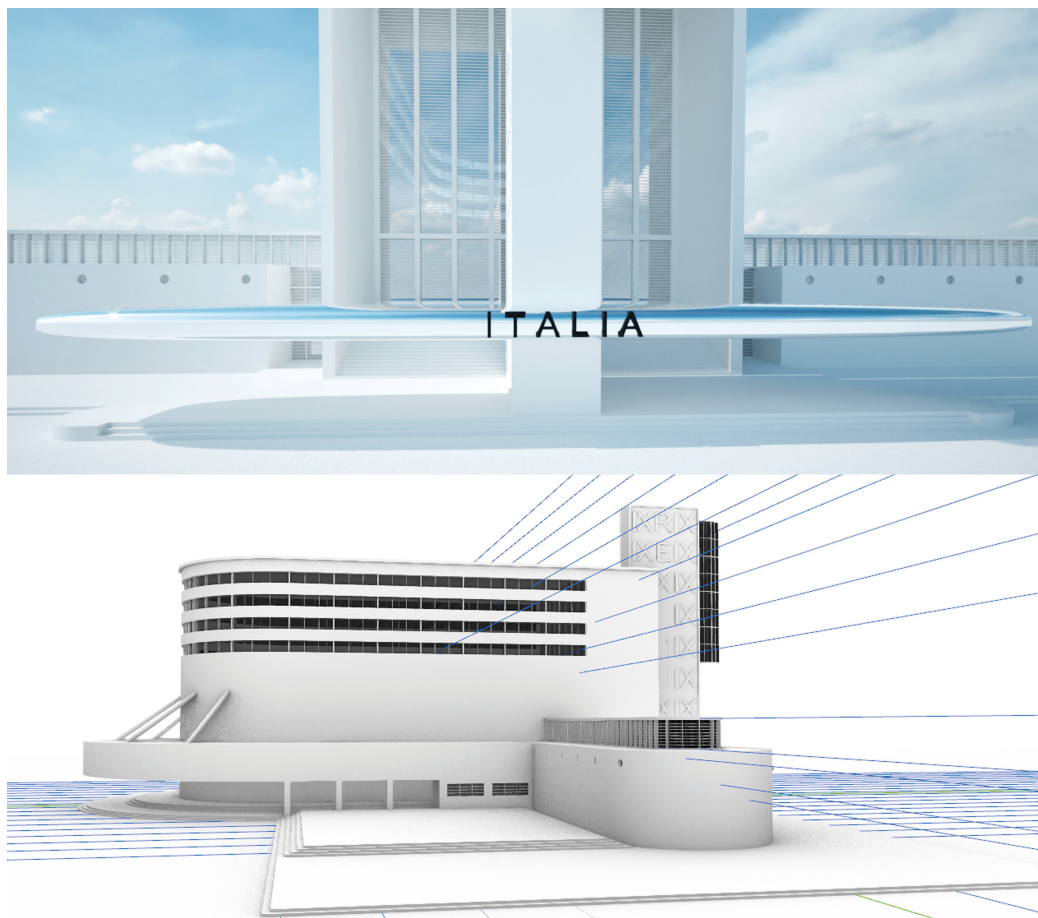


Fig. 7. Vista renderizzata dell'ingresso al Padiglione con la scritta "Italia". In basso, vista di una delle due ali con camminamento vetrato nella parte sommitale (elaborazione dell'autrice).

caratteri cubitali rossi su sfondo nero; una grande lama di vetro e acciaio, incastrata nella parte sommitale di questo grande obelisco, dichiara la natura di un'architettura o, meglio, un aeroplano appena atterrato. A differenza delle architetture domestiche, di periodo fascista, che diventavano veri e propri slogan di partito, cartelloni pubblicitari, propaganda urbana in latino, il padiglione per l'Expo di Chicago, privo di citazioni e ornamenti testuali riporta solo la parola 'Italia', ripetuta due volte, in rosso, una sulla pensilina dell'accesso e l'altra in cima al torrione che rievoca il fascio.

Un segno dinamico nel tempo. La plasticità aerodinamica del Padiglione dava vita a un grande aeroplano [Schrenck 2007], in acciaio nudo e vetro, le cui ali servivano per collocare la scritta d'ingresso "Italia" e il grande torrione centrale sul quale sveltano quattro fasci in rame brunito, ripetuto quattro volte nel padiglione italiano all'*Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles* del 1935 [5], per riportare il segno del fascio littorio in un corpo interamente realizzato in metallo e vetro intervallati a fasce orizzontali. Il grande aeroplano che diede forma al Padiglione italiano avrebbe sottolineato il celebre volo transatlantico del ministro dell'Aeronautica Italo Balbo da Roma a Chicago, New York e ritorno, nel luglio dello stesso anno [Fortuna 2020]. Le grandi sale interne ospitavano *murales* a scala gigante che illustravano i programmi mussoliniani, sia in ambito infrastrutturale che architettonico, attraverso l'esaltazione dei principi sociali e politici, con la realizzazione di modelli fisici osservabili ai piedi delle narrazioni parietali. Come avvenne nell'ambito della coeva Mostra della Rivoluzione Fascista, a cavallo tra il 1932 e il 1934, l'edificio eretto per l'Esposizione Universale del 1933 fu una delle ultime occasioni che avrebbe avuto il linguaggio di propaganda di sperimentare un vocabolario moderno-classico attraverso l'architettura espositiva. Bisogna anche sottolineare che a seguito della preoccupazione fascista di ribadire la supremazia romana anche in mare, considerando che la squadriglia di

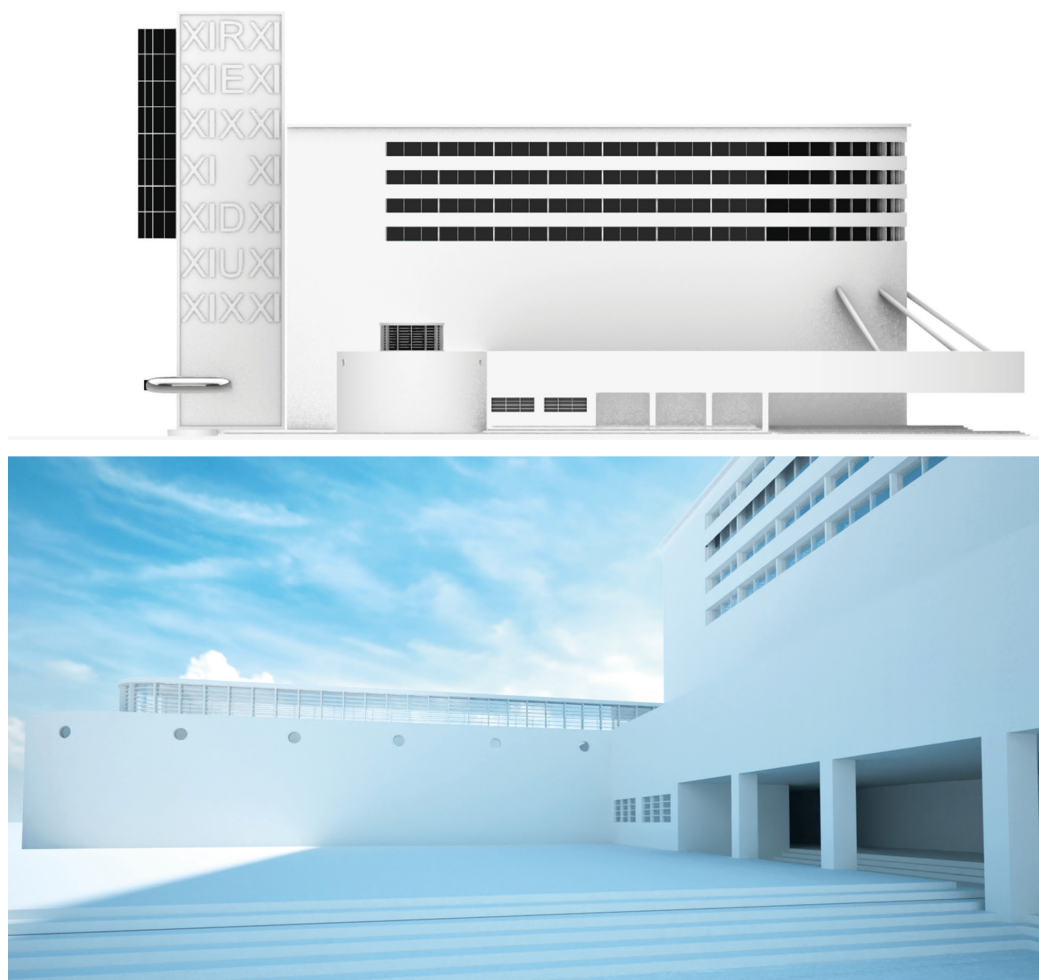


Fig. 8. Vista renderizzata laterale. In basso, vista dell'anello retrostante con la porzione porticata (elaborazione dell'autrice).

Balbo era composta da idrovolanti Savoia-Marchetti che decollavano dall'antico porto di Ostia e atterravano sulla superficie del lago Michigan [Fortuna 2020, p. 456], il Padiglione di Libera, De Renzi e Valente avrebbe dovuto anche ricordare una grande nave con prua e poppa arrotondate. Un grande ingresso al Padiglione celebra la leggerezza di quest'architettura aerodinamica con una pensilina che richiama l'ala di un aereo, con la scritta "Italia", sottolineando la rampa d'accesso al salone espositivo principale.

Nelle immagini a colori, il contrasto tra il bianco (per l'atrio centrale) e il nero (per lo stretto torrione), i due corpi laterali saldano a terra la grande architettura alata con il peso del rosso, che in copertura dà spazio a un belvedere panoramico e ad altre zone adibite a salotto.

Negli schizzi realizzati da Antonio Valente nella prima versione, il torrione centrale era caratterizzato da un arco d'ingresso a scala gigante, come avviene anche nell'edificio per la *Mostra della rivoluzione fascista*, del 1933. A Chicago, invece, il corpo d'accesso non è arcuato, ma disegna un grande portale bianco internamente rivestito con il rosso pompeiano, come avviene per l'ingresso del Palazzo delle Esposizioni da via Nazionale a Roma, che richiama il rosso delle due ali laterali e anticipa il rapporto pieni-vuoti che si alterna nello sviluppo orizzontale del salone espositivo.

La pianta è impostata su un modulo quadrato di lato 4 m, per un totale di 3 moduli da cui si ottiene la larghezza dei corpi laterali e di 9 moduli che definiscono l'impronta del volume centrale. Anche lo sviluppo in altezza sottende al modulo da 4 e al sotto modulo da 2 m, dal quale si ottiene la sommità del torrione (da terra: 5 moduli da 4 m + 5 moduli da 2 m). Dall'osservazione delle foto del plastico realizzato risulta che il progetto dovesse contenere quattro fasce di finestre che tagliano la parte sommitale, mentre le riproduzioni fotografiche

del padiglione ne mostrano soltanto due. Inoltre, mentre il torrione realizzato nel modello fisico risulta completamente esterno al resto del padiglione, le foto d'archivio lo descrivono incastonato al corpo centrale.

Nel primo caso, il torrione è collocato alla quota più bassa, ad anticipare la rampa di scale; nel secondo, accentua il podio del padiglione facendolo diventare il suo stesso basamento. Un'alternanza di volumetrie controllate ritmicamente sia in verticalità che in orizzontalità. Da una parte, l'interruzione del torrione che all'esatta metà interrompe poppa e prua; dall'altra, l'alternanza cromatica tra il rosso, il nero e il bianco dei volumi. Una descrizione plastica dell'accadimento architettonico che stratifica la simmetria in un'addizione di geometrie.

Conclusioni

Inquadrando il ruolo demiurgico di Marcello Piacentini nel rapporto professionale che scaturì tra l'architetto trentino e l'architetto romano, Ludovico Quaroni ricorda che "la collaborazione Libera-De Renzi [...] fu, sotto certi aspetti, verosimilmente un'invenzione di Piacentini [...] una sorta di contaminazione culturale e quindi stilistica tra visioni e attitudini umane diverse [...] perseguendo insomma quell'idea, tutta disciplinare, di cui egli

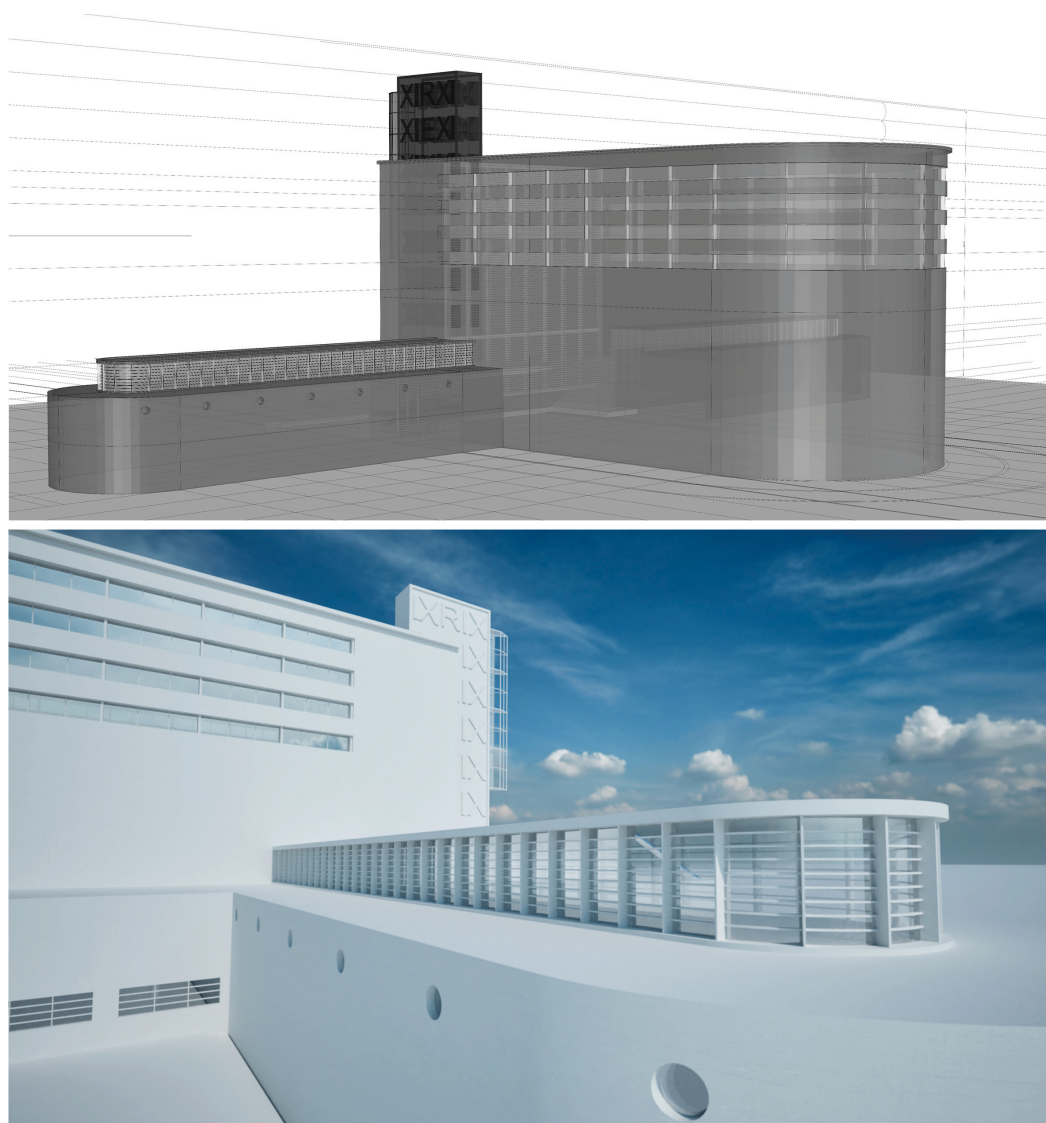


Fig. 9. Vista del modello della parte retrostante. In basso, particolare su una delle due ali (elaborazione dell'autrice).

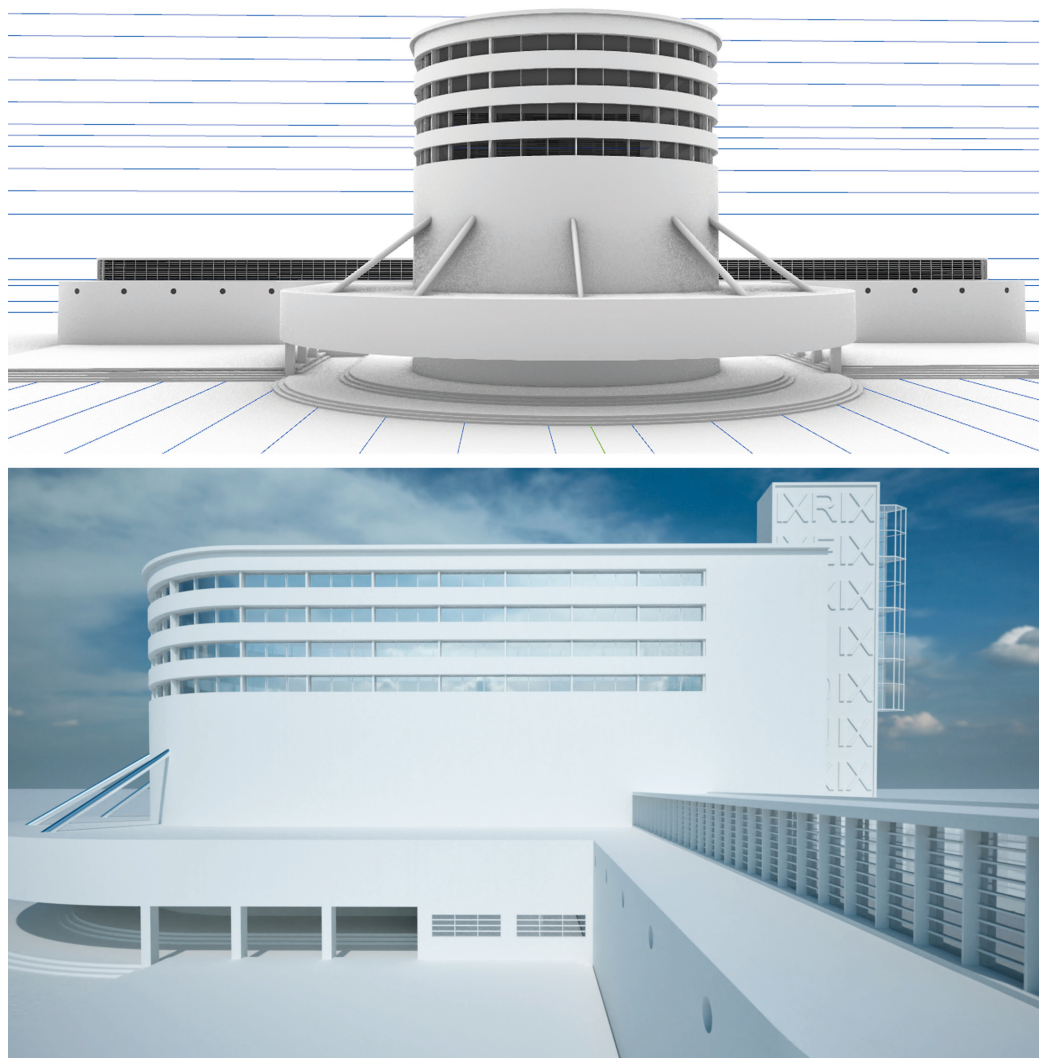


Fig. 10. Rapporto tra i volumi retrostanti: sviluppo di cure e rapporto con la torre centrale.

era certamente fautore, di una grande sintesi dell'architettura moderna e della tradizione storica" [Saponaro 1999, pp. 9, 10]. Due personalità a confronto. Libera, trapiantato a Roma, col suo atteggiamento matematico e metafisico; De Renzi con la sua "razionalità del concreto", per dirla con Quaroni.

Un'espressione rappresentativa dell'estetica fascista, in un passaggio verso il classico che avrebbe tentato di recuperare il proprio status imperiale in una narrazione per immagini d'archivio e riproduzioni fotografiche [Fortuna 2020].

Una ricostruzione grafica che racconta delle idee imperialiste e di un'architettura codificata dall'iconicità del linguaggio di fiera, delle grandi esposizioni universali, teatro eccezionale di simbolismi e rimandi culturali, di significati e strutture architettoniche in cui i grandi spazi espositivi conservano testi, disegni, ambizioni sublimati nella stratificazione di fotomontaggi, nella canalizzazione della luce per scolpire le superfici interne e definire nuove identità sociali, vestite di architettura, fino a legittimarne sovversioni e autoritarismi. Il Disegno di avanguardia, la retorica, l'immaginario, l'iconografia e il modernismo architettonico, in un percorso di immagini che interpretano il progetto dell'impulso imperialista italiano.

Le qualità grafiche espresse attraverso lo studio dei disegni di progetto, degli schizzi prospettici realizzati per la descrizione delle sale espositive, sia a colori che in bianco e nero, diventano gli elementi chiave per una comprensione generale dell'opera, portando alla luce i valori compositivi che sottendevano non soltanto alla composizione dell'architettura,

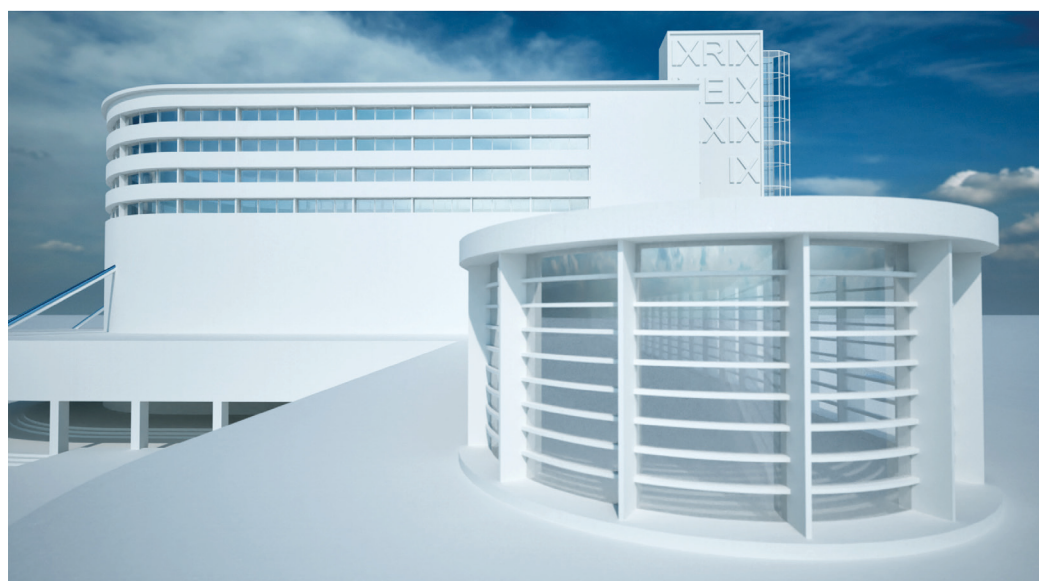
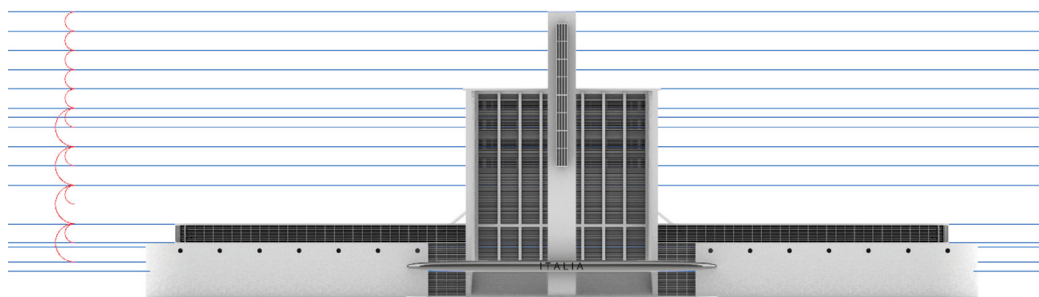


Fig. 11. Rappresentazione schematica del prospetto con individuazione dei moduli in altezza. In basso, particolare del camminamento vetrato in copertura.

ma anche a quella dell'immagine di propaganda, in un connubio tra elementi permanenti (il messaggio) ed elementi effimeri (l'immagine). Ma ancora più dichiaratamente rappresentata fu la tensione estetica che intercorreva tra un processo altamente estetico, sia strutturale che plastico, in grado di dare vita ad alcune tra quelle che potrebbero definirsi le più alte architetture manifesto mai costruite dal regime.

Ringraziamenti

Si ringraziano i seguenti archivi per la gentile concessione delle immagini: Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Mario De Renzi (figg. 1, 2); l'Archivio Centrale dello Stato, Fondo Antonio Valente (fig. 3).

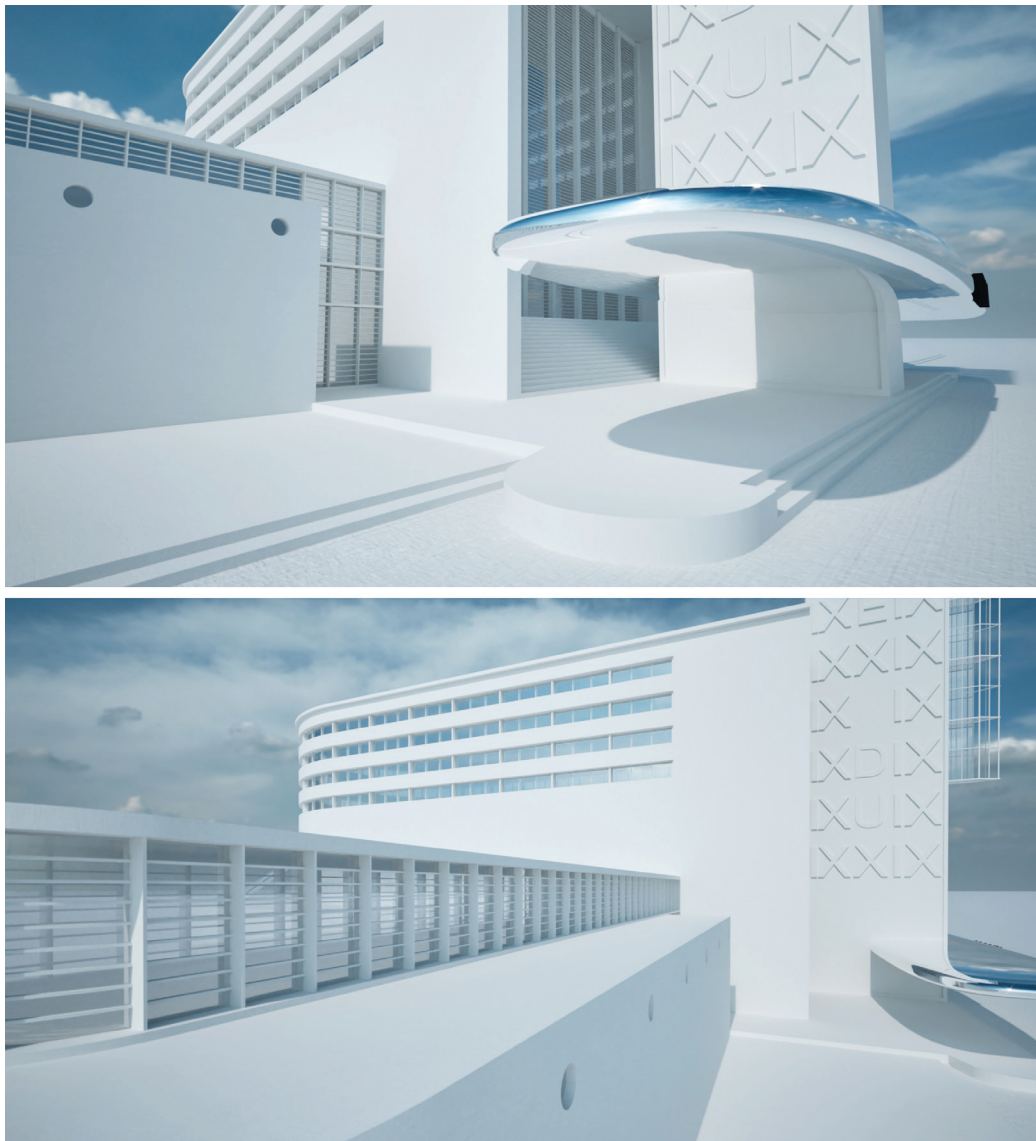


Fig. 12. Particolari renderizzati verso il prospetto principale.

Note

[1] Volendo osservare e comprendere questa sperimentazione celebrativa del regime italiano nel suo contesto storico, non si può prescindere dal dibattito avviato proprio in quei campi di sperimentazione progettuale che furono: il Padiglione italiano per l'Esposizione d'Arte e Tecnologia del 1937 a Parigi (Marcello Piacentini, Giuseppe Pagano); quello per l'Esposizione di Bruxelles del 1935 (Adalberto Libera, Mario De Renzi); il Padiglione italiano per l'Esposizione Universale di New York del 1939 (Michele Busiri Vici) e la prevista Esposizione Universale di Roma del 1942 (successivamente EUR).

[2] Era il 1893 quando con la *Chicago Columbian Exposition* l'architettura americana si voltava ad osservare, con estremo interesse, quella europea dando così vita alla diffusione del *Classical Revival*, quindi avviando la Scuola di Chicago. Se con Mies van der Rohe si assiste alla rottura di una tradizione ormai anacronistica in favore di una ricerca estetica che riusciva a dialogare con le moderne innovazioni tecniche e costruttive, nel *Century of Progress* del 1933 di Chicago convergono esperienze ed espressioni architettoniche che definiscono icasticamente il nuovo carattere del pensiero moderno [Krasovec-Lucas 2017].

[3] Vennero ricostruiti: la Torre di Signa, il campanile di San Gimignano, il Tempio romano di Venere, le torri degli Asinelli e Garisenda di Bologna compreso un giardino all'italiana in direzione del lago Michigan.

[4] Il progetto è conservato in due fascicoli presso l'archivio Adalberto Libera al Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky. La biblioteca MART conserva solo ristampe di alcune fotografie insieme ad alcune delle testate d'epoca citate nello stesso testo da cui sono state tratte le due riproduzioni di pianta e prospetto: Belli et al. 1989, p. 46.

[5] Per un ulteriore approfondimento sul padiglione italiano per l'*Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles*, del 1935 si veda: Pacchiani 2019.

Riferimenti bibliografici

Belli, G., Gregotti, V., Marzari, G., Muntoni, A., Polin, G., Ciucci, G., Quilici, V., Conforti, C., Garofalo, F., Veresani, L. (1989). *Adalberto Libera: opera completa*. Milano: Electa.

Culotta P., Gresleri, G., Gresleri, G. (2007). *Città di fondazione e plantatio ecclesiae*. Bologna: Compositori Editrice.

Fortuna, J. J. (2020). 'Un'arte ancora in embrione': international expositions, empire, and the evolution of Fascist architectural design. In *Modern Italy*, 25(4), 455–476. <https://doi.org/10.1017/mit.2020.61>.

Garofalo, F., Veresani, L. (2002). *Adalberto Libera*. Princeton: Princeton University Press.

Ganz, C. (2008.) *The 1933 Chicago World's Fair: A Century of Progress*. Urbana: University of Illinois Press.

Korolija, A. (2023). Architetture del tuttotondo. Le torri dell'acqua nelle città di fondazione dell'Agro Pontino. In *FAMagazine. Ricerche E Progetti sull'architettura E La Città*, 62-63, pp. 38–52. <https://doi.org/10.12838/fam/issn2039-0491/n62-63-2022/936>.

Kargon, R., K. Fiss, M. Low and A. Molella. (2015). *World's Fairs on the Eve of War: Science Technology & Modernity 1937-1942*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Krasovec-Lucas L. (2017). *Rappresentazione del Razionalismo italiano. Il caso del Century of Progress Chicago 1933-35*. Milano: Key s.r.l.

Lamberti, C. (2005). Antonio Valente architetto al cinema. In Cuccu, L., Cardone, L. (a cura di). *La costruzione dell'artificio: Antonio Valente e il cinema*, pp. 29-59, ETS Editors.

Masina, L. (2016). *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958*. Atti della Summer School EXPOSizioni. Milano: EDUCatt.

Pacchiani, S. (2019). *La sezione italiana all'Expositon Universelle et Internationale de Bruxelles 1935. Ricostruzione di un'identità frammentaria*. Tesi di dottorato. Firenze: École polytechnique de Bruxelles-Università di Firenze.

Pennacchi, A. (2008). *Fascio e martello. Viaggio per le città del Duce*. Bari: Laterza.

Saponaro, G. (1999). *Adalberto Libera. I grandi concorsi pubblici romani degli anni '30 e la collaborazione con Mario De Renzi*. Roma: Edizioni Clear.

Schrenck, L. (2007). *Building a Century of Progress: The Architecture of Chicago's 1933-34 World's Fair*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Scribba, F. (1995). *Augustus im Schwarzhemd: Die Mostra Augustea della Romanità in Rome 1937–38*. Frankfurt: Peter Lang.

Veronesi, G. (a cura di). (1968). *Edoardo Persico. Scritti d'architettura (1927/1935)*. Firenze: Vallecchi editore.

Zevi, B. (1950). *Storia dell'architettura moderna*. Torino: Einaudi.

Autrice

Starlight Vattano, Università degli Studi di Trento, starlight.vattano@unitn.it

Per citare questo capitolo: Starlight Vattano (2025). Ode grafica di un'armonia plastica. Il padiglione italiano dell'Esposizione Mondiale di Chicago del 1933. In L. Carlevaris et al. (a cura di). *èkphrasis. Descrizioni nello spazio della rappresentazione/èkphrasis. Descriptions in the space of representation*. Atti del 46° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione. Milano: FrancoAngeli, pp. 2087-2110. DOI: 10.3280/oa-1430-c864.

Graphic Ode to a Plastic Harmony. The Italian Pavilion at the 1933 Chicago World's Fair

Starlight Vattano

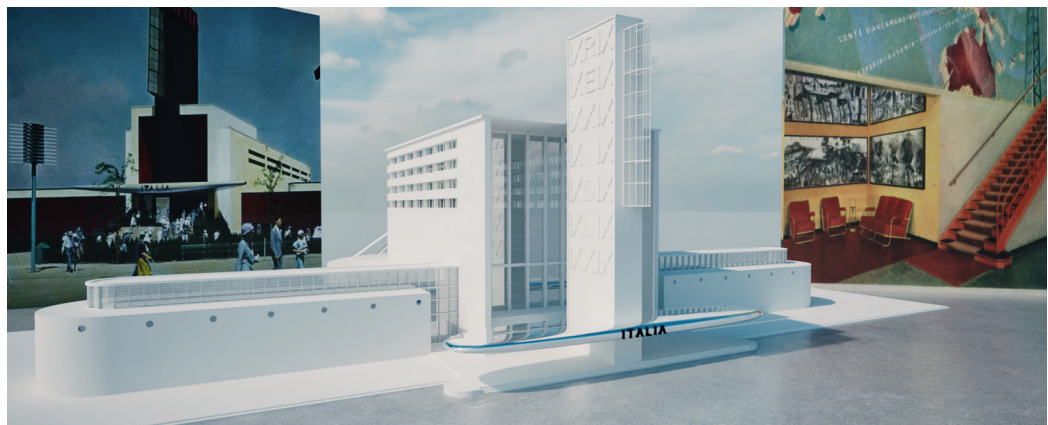
Abstract

The article dwells on rationalist architecture realised in the context of major international exhibitions, reviewing some of the most significant ones to arrive at the work of Adalberto Libera, Mario De Renzi and Antonio Valente who in 1933 realised the Italian Pavilion for the Chicago World's Fair entitled *Century of Progress*. The Pavilion was built with a different configuration than the one proposed here; therefore, the paper aims to give an original configuration of the first version of the project, showing some possible views of the unbuilt. Rationalist experiences as true design opportunities that, by taking part in the great International Architecture Expositions, as well as during the numerous international exhibitions on a smaller scale, held in cities such as Brussels, Helsinki, San Francisco and Stockholm, become latent with new compositional and technical values, tracing further moments in the history of modern architecture. Tracing the signs of the great exhibition experiences, through drawing, constitutes a key step not only in understanding the unprecedented spatialities offered by the dynamism of digital possibilities, but also in recognising those emblematic iconographies capable of establishing immediate cross-references between socio-political and artistic-architectural issues.

Keywords

Propaganda unbuilt architecture, Chicago World's Fair, Adalberto Libera, Mario De Renzi, Antonio Valente.

View of the entrance to the Italian Pavilion for the 1933 Chicago World's Fair with two images of what actually took place. Left, view of the exterior; right, an interior of the large exhibition hall (author's elaboration).



Introduction

The occasion of the universal expositions consolidated the principles and theories of new styles in an increasingly decisive way, tracing new codes both architecturally and qualitatively within a history of aesthetic occasions and fervent debates between architectural-futurist and neoclassical-traditional visions. Elements brought into play by political wills in search of a definitive and iconic style that would fuse together the most exemplary values of a propaganda system and the specificities of the territory being transformed both socially and physically. This was the case in Italy, in the period from 1933 to 1942, when the ephemeral architecture of the great universal exhibitions and national pavilions along the Atlantic coastline moved on to a permanent codification with the EUR buildings in Rome, under the aegis of Marcello Piacentini [1].

In this context, Libera, De Renzi and Valente's Pavilion in Chicago in 1933 became an Italian manifesto of the union between art and architecture, bringing together the question of interior design, a spatial opportunity for the restitution of a narrative through images, photographs, collages, drawings and paintings, and at the same time, reflection on the self-definition of an architecture that was iconic of a culture suitable for unambiguously and integrally representing the Fascist political project.

The Italian Pavilion at the Chicago Expo, 1933

In 1933 Edoardo Persico wrote: "rationalism is dead to us. It was born as an artificial need for novelty [...]. Abroad, rationalism has been a fertile movement of ideas and experience, and has renewed the deepest foundations of European taste; in Italy, on the other hand, it has dispersed in the rhetoric of polemics, so that when all is said and done, nothing remains of so much war but the memory of a few brilliant writers and some paradoxical intentions" [Veronesi 1968, p. 64]. This was the sentiment perceived in Italy, on the national rationalist declination, at a time when architecture was also confronting, as was happening in the rest of Europe, Soviet stylistic officialdom. The exhibition building constructed in Chicago for the 1933 [2] World's Fair constitutes a crystallised definition of the architectural experimentation put in place to disseminate the domestic and colonial building programmes, authoritarian visions, goals and identity of fascist ideology to an incredibly heterogeneous audience on a global scale.

The pavilion designed by Libera, De Renzi and Valente in 1933 can be read both as a celebratory expression of the socio-political situation taking place in Italy at that time, with

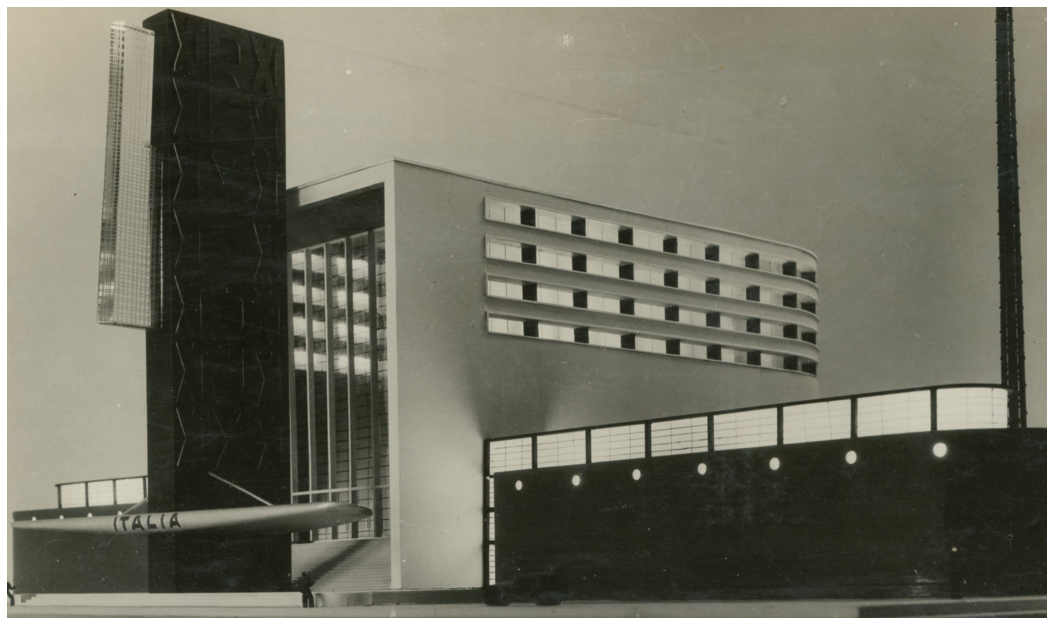
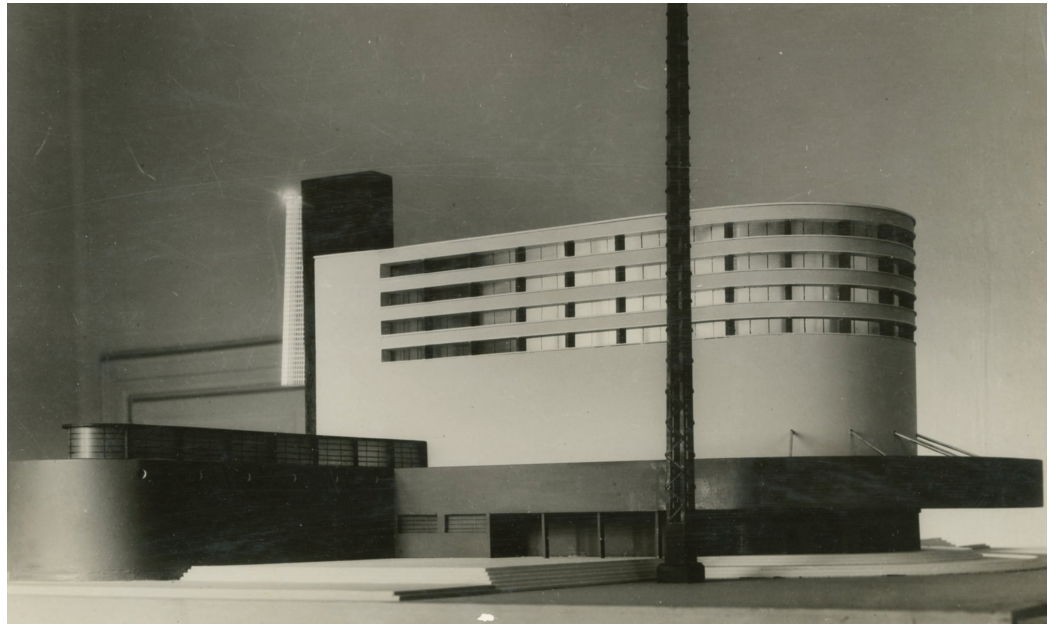


Fig. 1. Mario De Renzi, Adalberto Libera, Italian Pavilion at the Chicago World's Fair, 1933. Frontview of the model, photograph, 12 x 22 cm. © Rome, Accademia Nazionale di San Luca. Fund Mario De Renzi, www.fondoderenzi.org.

Fig. 2. Mario De Renzi, Adalberto Libera, Italian Pavilion at the Chicago World's Fair, 1933. Backview of the model, photograph, 12 x 22 cm. © Rome, Accademia Nazionale di San Luca. Fund Mario De Renzi, www.fondoderenzi.org.



a real documentary character of dissemination of an image, that of Fascist Italy, but at the same time a manifesto of design experimentation facing a general aesthetic consensus in the international architectural debate.

With a look towards the exaltation of new spatiality and progressive technological innovation, the exhibition that took place in Chicago in 1933 became an expression of the architectural,

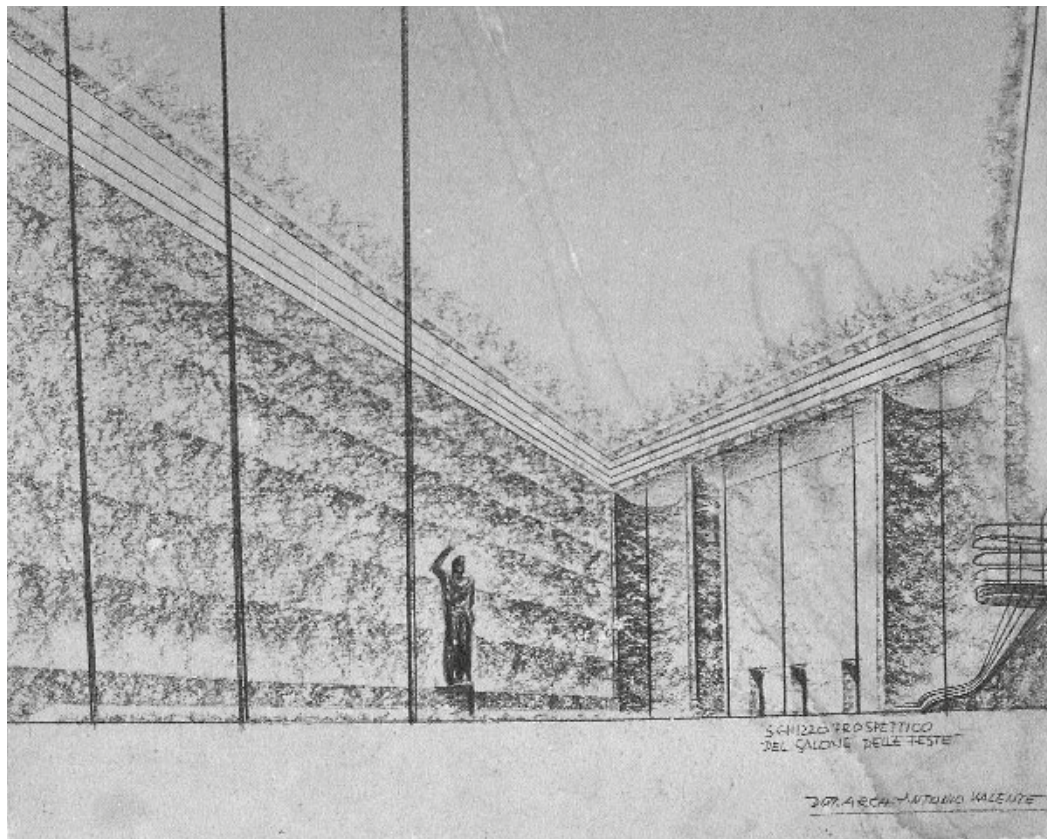


Fig. 3. Antonio Valente, party hall of the Italian Pavilion at the Chicago World's Fair, 1933. © Archivio Centrale dello Stato, Fondo Antonio Valente.

but also social, artistic, industrial and aesthetic culture of the time, under the slogan: "Science Finds—Industry Applies—Man Conforms" [Krasovec-Lucas 2007, p. 21].

Europe continued to be the nerve centre of reflections on architectural representation, and when the great Chicago Exposition was conceived in 1928, the need immediately arose to create a metaphorical space in which new artistic visions could converge both nationally and internationally, giving rise to real European villages erected to represent the Old World [3].

In this context, there were many critical positions seeing modern architecture as a design expression particularly oriented towards engineering and construction aspects rather than compositional ones. Add to this the increasingly incessant relationship between the regime's interpretation and the restitution of its own formal code expressed by an architecture completely at the service of an imperative ideological message.

Italy's initial refusal to participate in the great exhibition was followed by a rethink, also in virtue of the fact that it was becoming necessary to restore and propagandise a vision of Mussolini's dictatorship that would find favour with the United States.

The end result was a series of exhibitions set up in the General Pavilion and the Hall of Science, giving space to what for the Fascist regime had represented the Italian contribution in

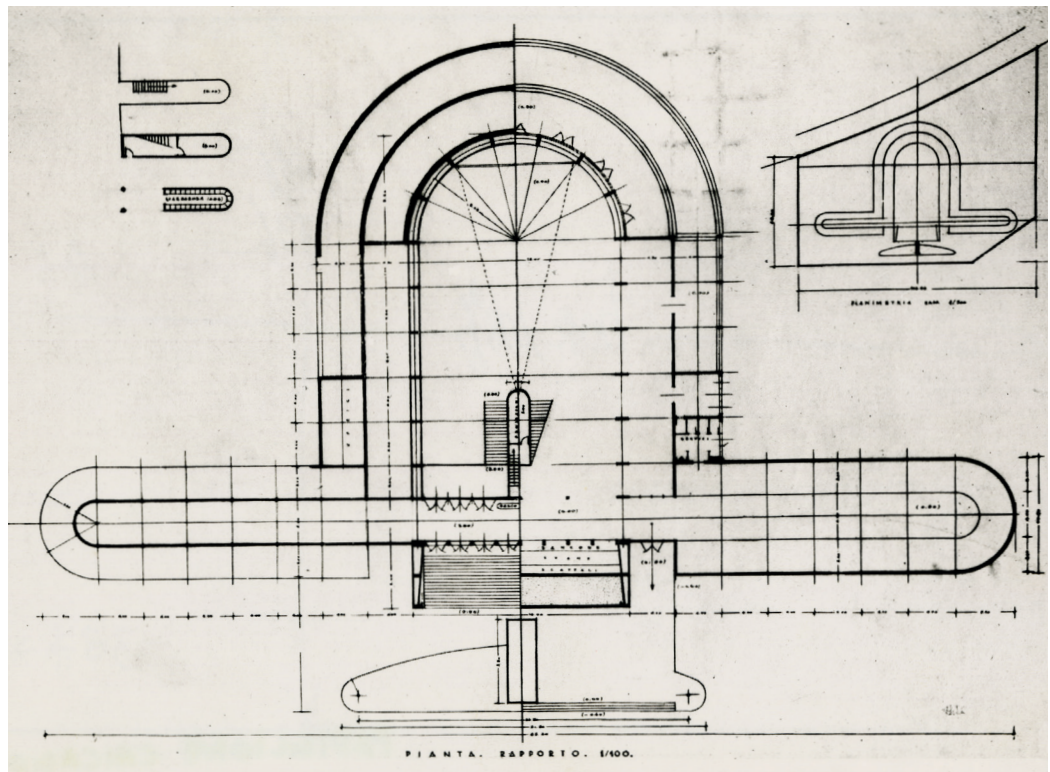


Fig. 4. Groundfloor/
type plan. Photographic
reproduction. © Fondo
Adalberto Libera. Mart,
Archivio del '900.

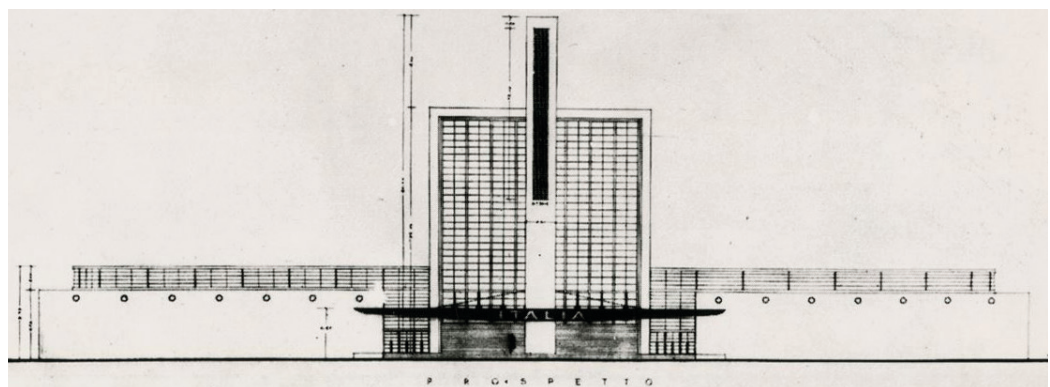
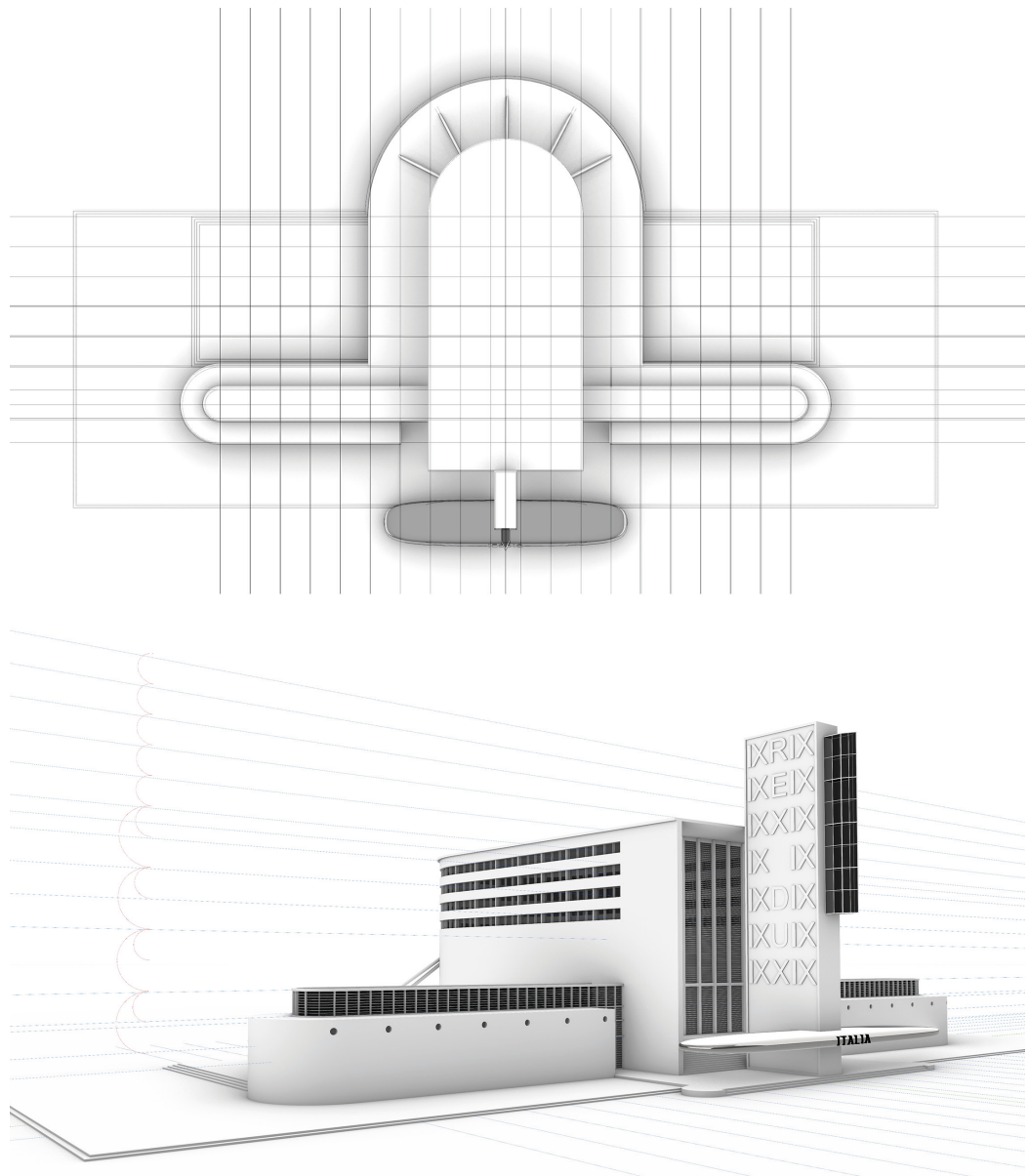


Fig. 5. Facade. Photographic
reproduction. © Fondo
Adalberto Libera. Mart,
Archivio del '900.



various sectors, such as infrastructure and communication technology: "The voice of modern Italy, vibrant with the heroic deeds of Fascism, speaks more resoundingly, more intelligently and more forcefully to the World's Fair visito than that of any other foreign nation participating in *A Century of Progress*" [Krasovec-Lucas 2007, p. 25].

Drawings, images

The virtual reconstruction of the project is based on the version of the pavilion that was not realised, taking into account the plan and elevation drawings (scale 1:100) kept in the archives of the Bibliothèque Kandinsky [4].

Most of the images preserved in the archives show an architecture strongly marked by the large central tower, which seems to recall the hydraulic works in Borgo Montenero in 1930 [Korolijija 2023], about 30 m high, which reads 'Italy' in red block letters on a black background; a large glass and steel blade, embedded in the top of this large obelisk, declares the nature of an architecture or, rather, an aeroplane just landed.

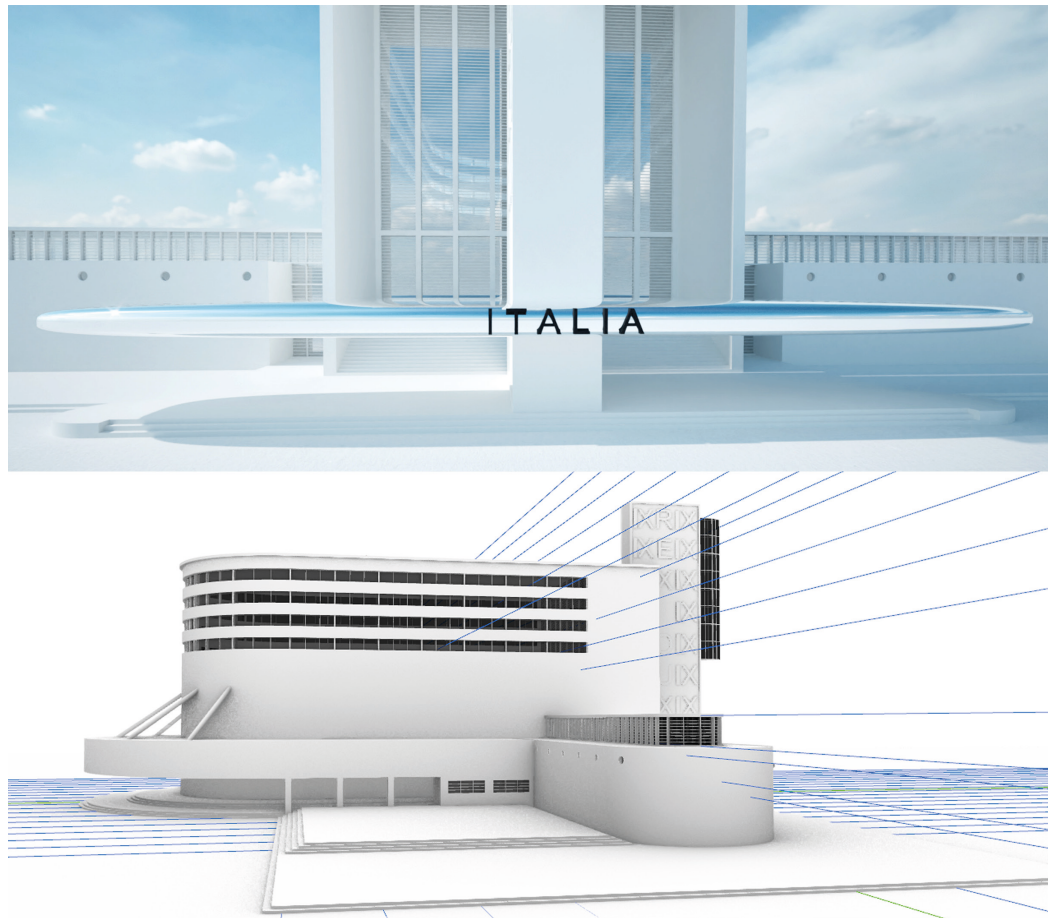


Fig. 7. Entrance view of the Italian Pavilion at the Chicago World's Fair, 1933. Below, view of one of the wings with glazed view (elaboration by the author).

Unlike the domestic architecture of the Fascist period, which became party slogans, advertising billboards, urban propaganda in Latin, the pavilion for the Chicago Expo, devoid of quotations and textual ornaments, shows only the word 'Italy', repeated twice, in red, one on the entrance canopy and the other at the top of the tower that recalls the fascio. A dynamic sign in time. The aerodynamic plasticity of the Pavilion gave life to a large aeroplane [Schrenck 2007], made of bare steel and glass, whose wings were used to place the entrance inscription 'Italia' and the large central tower on which four burnished copper beams rise, repeated four times in the Italian Pavilion at the *Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles* in 1935 [5], to bear the sign of the fascio littorio in a body made entirely of metal and glass interspersed with horizontal bands.

The large aeroplane that gave shape to the Italian Pavilion would highlight the famous transatlantic flight of Air Minister Italo Balbo from Rome to Chicago, New York and back, in July of the same year [Fortuna 2020]. The large halls housed giant-scale murals illustrating Mussolini's programmes, both infrastructural and architectural, through the exaltation of social and political principles, with physical models observable at the foot of the wall narratives.

As was the case with the coeval Exhibition of the Fascist Revolution at the turn of 1932 to 1934, the building erected for the Universal Exhibition of 1933 was one of the last opportunities for the language of propaganda to experiment with a modern-classical lexicon through exhibition architecture. It should also be emphasised that following the Fascist pre-occupation with reasserting Roman supremacy also at sea, considering that Balbo's squadron consisted of Savoia-Marchetti seaplanes that took off from the ancient port of Ostia and landed on the surface of Lake Michigan [Fortuna 2020, p. 456], Libera, De Renzi and Valente's Pavilion was also supposed to resemble a large ship with a rounded prow and stern.

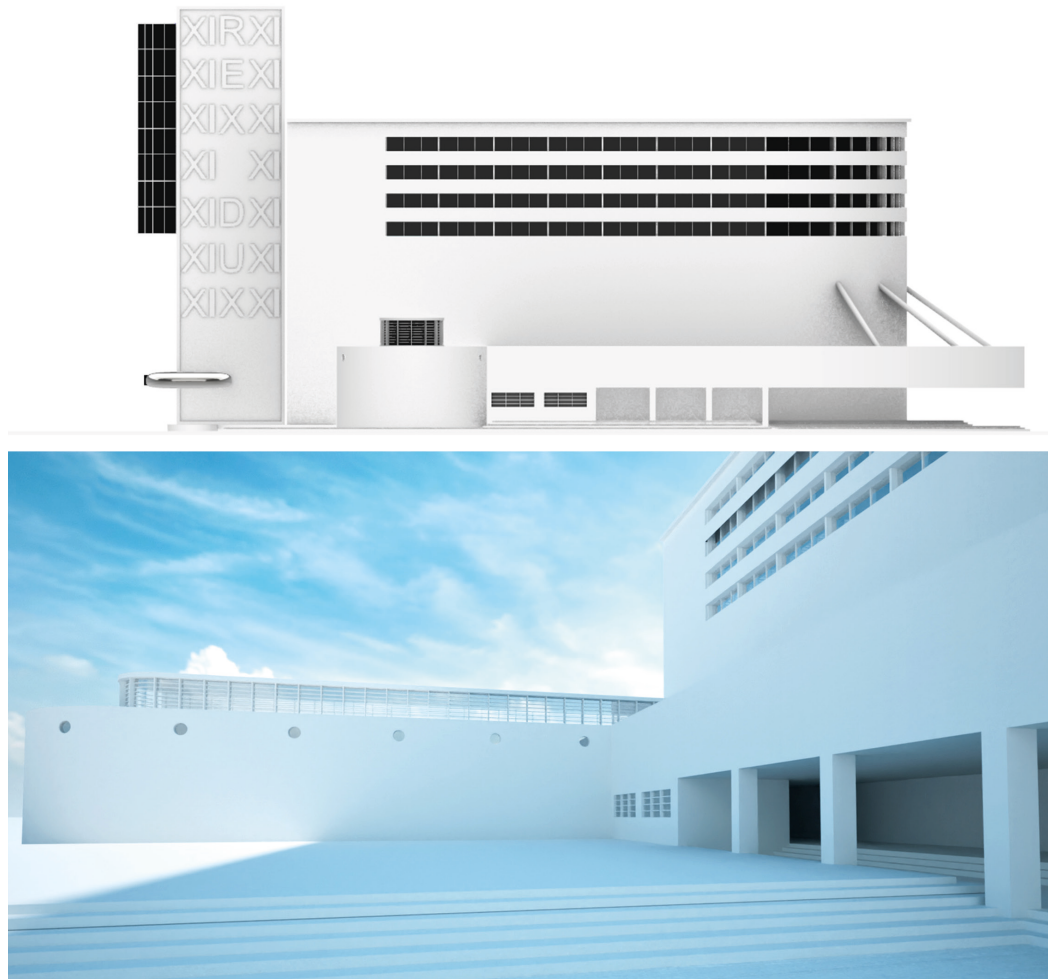


Fig. 8. Side rendered view. Below, view of the back ring of the portico (elaboration by the author).

A large entrance to the Pavilion celebrates the lightness of this aerodynamic architecture with a canopy reminiscent of an aeroplane wing, with the inscription 'Italy', emphasising the access ramp to the main exhibition hall.

In the colour images, the contrast between white (for the central atrium) and black (for the narrow tower), the two lateral bodies weld the large winged architecture to the ground with the weight of red, which on the roof gives space for a panoramic belvedere and other seating areas.

In Antonio Valente's sketches for the first version, the central tower featured a giant-scale entrance arch, as was also the case in the building for the 'Exhibition of the Fascist Revolution' in 1933.

In Chicago, on the other hand, the entrance body is not arched, but draws a large white portal internally clad in Pompeian red, as is the case with the entrance to the Palazzo delle Esposizioni from Via Nazionale in Rome, which echoes the red of the two side wings and anticipates the full-empty relationship that alternates in the horizontal development of the exhibition hall. The plan is set on a square module with a side of 4 m, with a total of 3 modules from which the width of the side bodies is obtained and 9 modules that define the shape of the central volume. The height extension also subtends to the 4 m module and the 2 m sub-module, from which the top of the tower is obtained (from the ground: 5 modules of 4 m + 5 modules of 2 m).

Observing the photos of the model made, it appears that the project was to contain four bands of windows cutting across the top, whereas the photographic reproductions of the pavilion show only two. Furthermore, while the tower realised in the physical model

appears to be completely external to the rest of the pavilion, archive photos depict it embedded in the central body. In the former, the tower is placed at the lowest level, anticipating the flight of stairs; in the latter, it accentuates the 'podium' of the pavilion by making it its very base. An alternation of rhythmically controlled volumetries in both verticality and horizontality. On the one hand, the interruption of the tower at the exact halfway point interrupts stern and prow; on the other, the chromatic alternation between red, black and white volumes.

A plastic description of the architectural event that stratifies symmetry in an addition of geometries.

Conclusions

Framing the 'demiurgic' role of Marcello Piacentini in the professional relationship that arose between the architect from Trento and the architect from Rome, Ludovico Quaroni recalls that "the Libera-De Renzi collaboration [...] was, in certain respects, probably an invention of Piacentini [...] a sort of cultural and therefore stylistic contamination between different visions and human attitudes [...] pursuing, in short, that entirely disciplinary idea, of which he was certainly a proponent, of a great synthesis of modern architecture

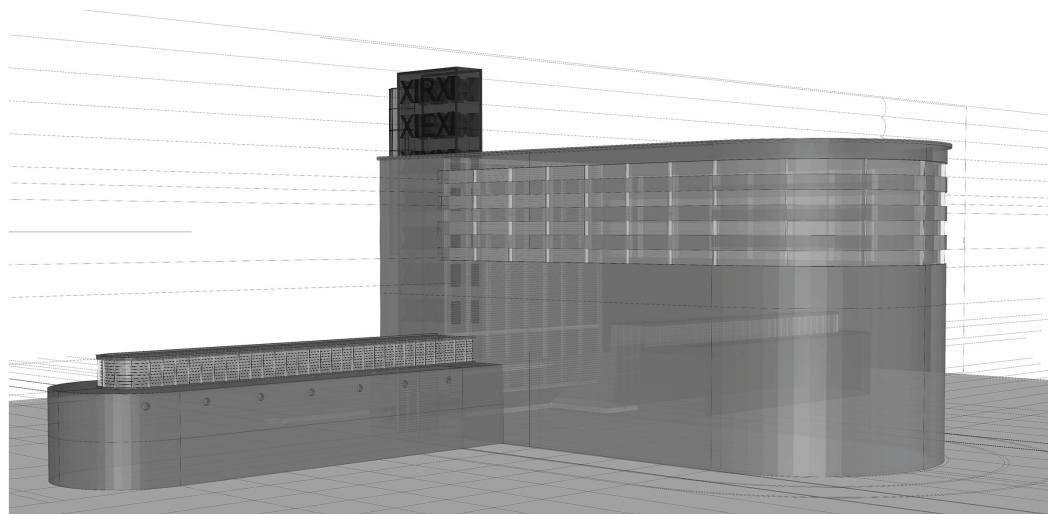


Fig. 9. View of the model of the back view. Below, one of the two wings (elaboration by the author).

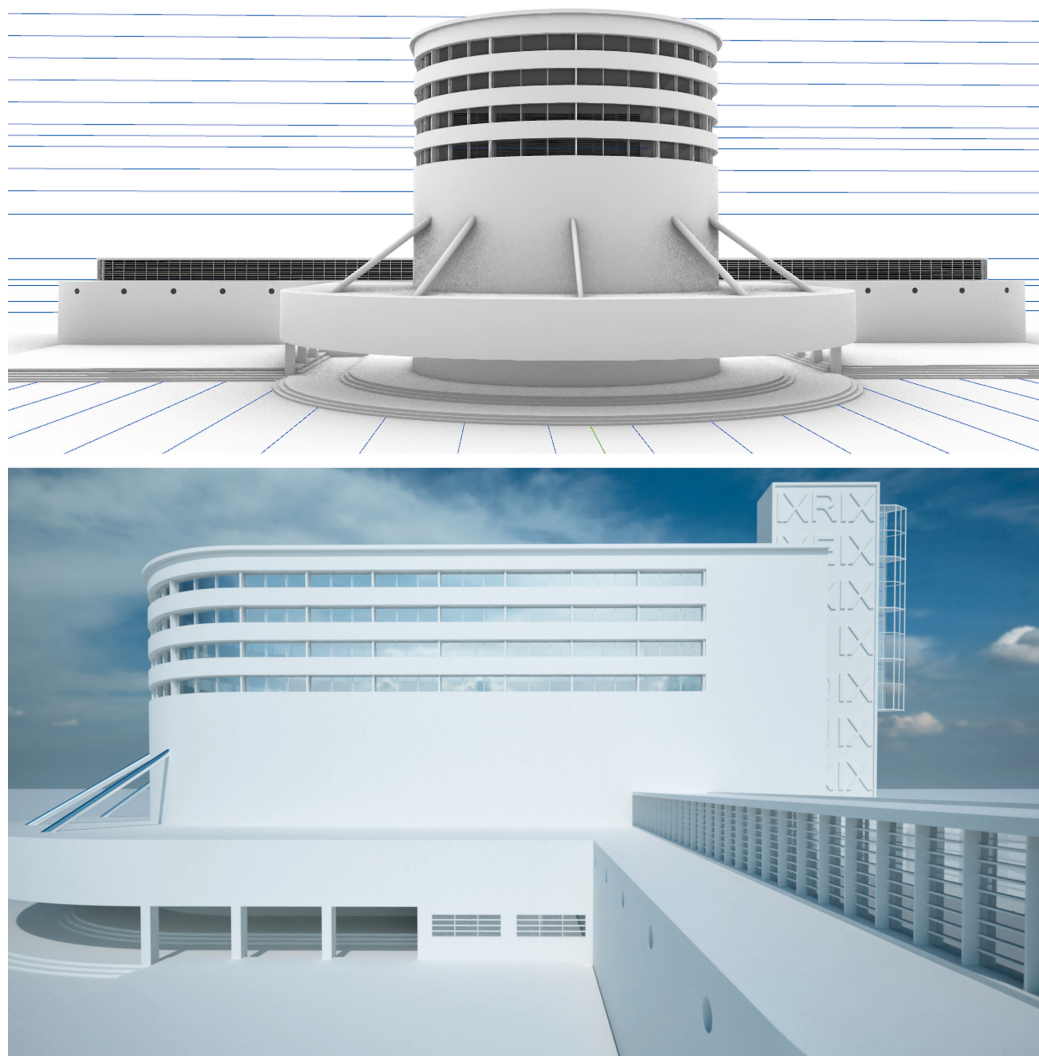


Fig. 10. Relationship between back volumes: curves development and connection with the central tower (elaboration by the author).

and historical tradition" [Saponaro 1999, pp. 9, 10]. Two personalities compared. Libera, transplanted to Rome, with his mathematical and metaphysical attitude; De Renzi with his 'rationality of the concrete', as Quaroni put it.

A representative expression of Fascist aesthetics, in a move towards the classical that would attempt to recover its imperial status in a narrative through archive images and photographic reproductions [Fortuna 2020]. A graphic reconstruction that tells of imperialist ideas and of an architecture codified by the iconicity of the language of the fair, of the great universal expositions, an exceptional theatre of symbolism and cultural references, of meanings and architectural structures in which the great exhibition spaces preserved texts, drawings, ambitions sublimated in the stratification of photomontages, in the channelling of light to sculpt the internal surfaces and define new social identities, dressed in architecture, to the point of legitimising subversions and authoritarianism. Avant-garde design, rhetoric, imagery, iconography and architectural modernism, in a path of images interpreting the project of the Italian imperialist impulse.

The graphic qualities expressed through the study of project drawings, perspective sketches made for the description of the exhibition halls, both in colour and black and white, become the key elements for a general understanding of the work, bringing to light the compositional values that underlay not only the composition of the architecture, but also that of the propaganda image, in a combination of permanent elements (the

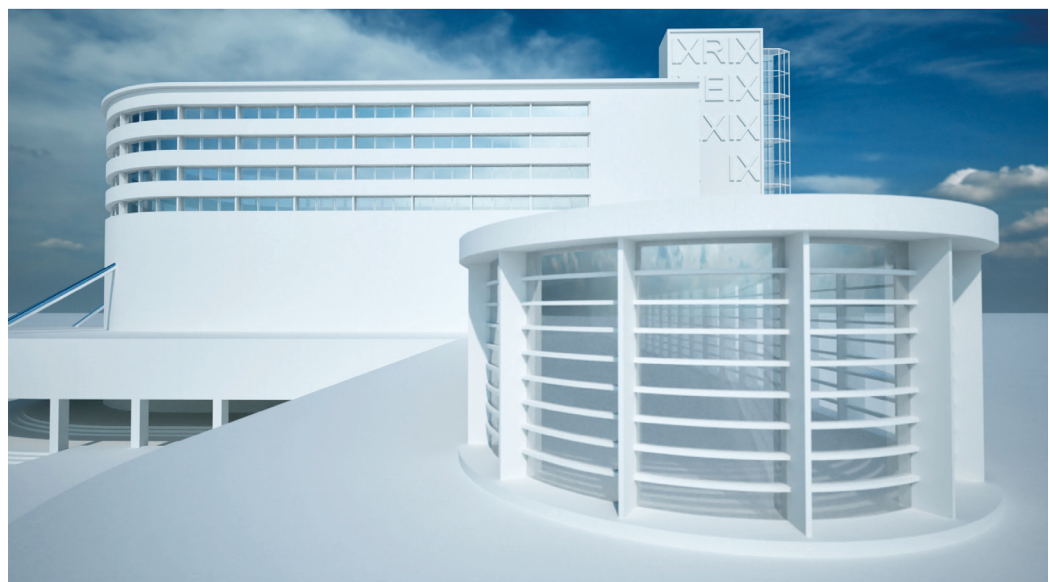
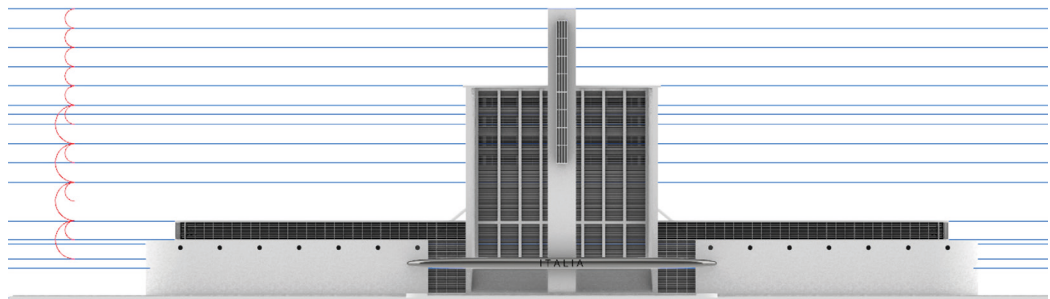


Fig. 11. Schematic representation of the facade with the identification of the modules in high. Below, particular of the glazed covered path on the top (elaboration by the author).

message) and ephemeral elements (the image). But even more overtly represented was the aesthetic tension between a highly aesthetic process, both structural and plastic, that gave rise to some of what could be described as the highest manifest architecture ever built by the regime.

Acknowledgements

We thank the following archives for the kind permission of the images: Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Mario De Renzi (figs. 1, 2); the Archivio Centrale dello Stato, Fondo Antonio Valente (fig. 3).

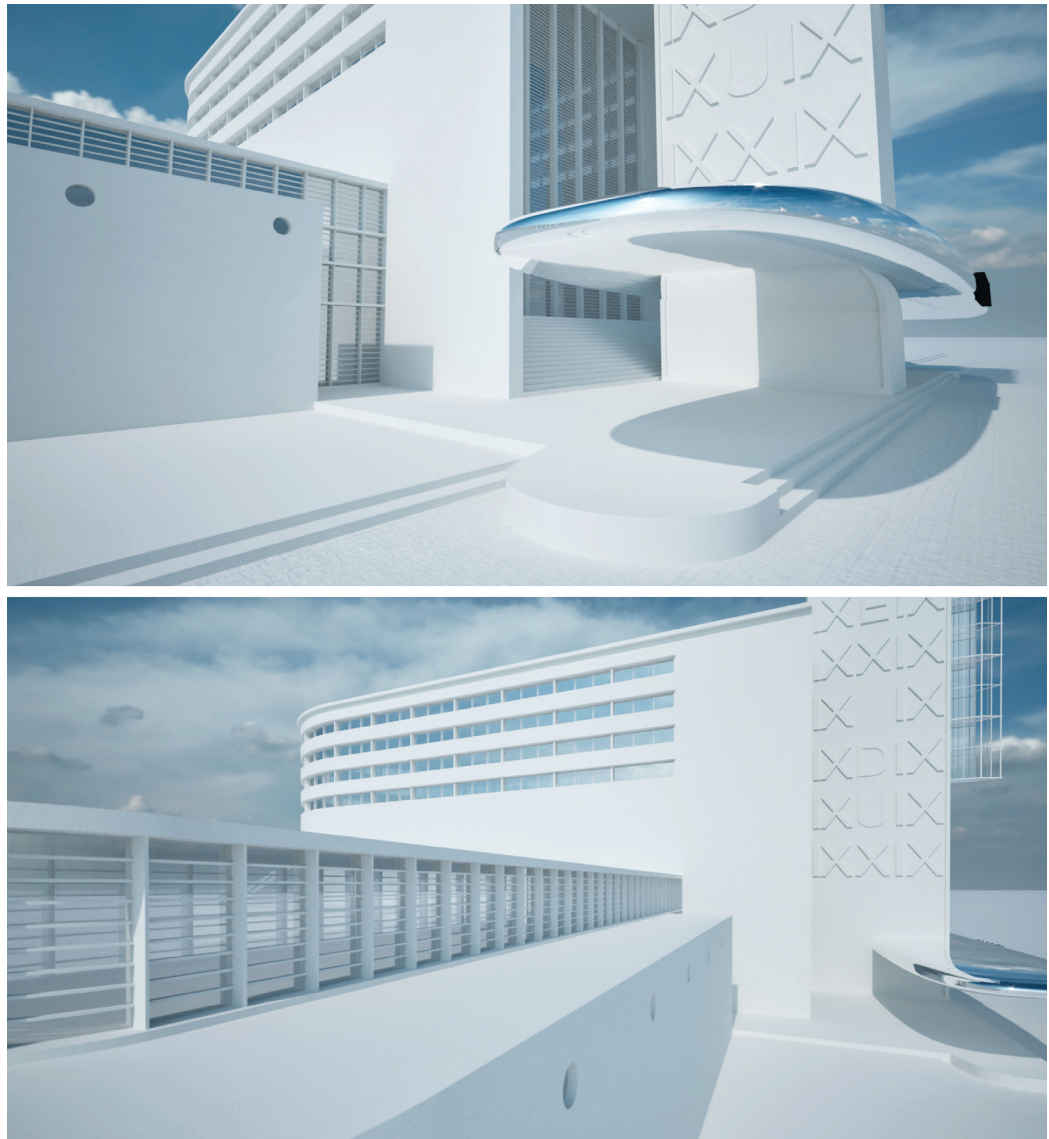


Fig. 12. Rendered focused view to the main facade (elaboration by the author).

Notes

[1] If we want to observe and understand this celebratory experimentation of the Italian regime in its historical context, we cannot disregard the debate started in those very design experimentation fields that were: the Italian Pavilion for the 1937 Paris Exposition of Art and Technology (Marcello Piacentini, Giuseppe Pagano); the one for the 1935 Brussels Exposition (Adalberto Libera, Mario De Renzi); the Italian Pavilion for the 1939 New York World's Fair (Michele Busiri Vici) and the planned 1942 Rome World's Fair (later EUR).

[2] It was 1893 when, with the *Chicago Columbian Exposition*, American architecture turned to observe, with great interest, European architecture, thus giving rise to the spread of the *Classical Revival*, thus initiating the Chicago School. If with Mies van der Rohe there was a break with a tradition that was by then anachronistic in favour of an aesthetic research that was able to dialogue with modern technical and constructive innovations, in the *Century of Progress* of 1933 in Chicago, architectural experiences and expressions converged that icastically defined the new character of modern thought (Krasovec-Lucas, 2017).

[3] The Signa Tower; the bell tower of San Gimignano, the Roman Temple of Venus, the Asinelli and Garisenda Towers in Bologna including an Italian garden towards Lake Michigan were reconstructed.

[4] The project is kept in two files in the Adalberto Libera archive at the Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky. The MART library only keeps reprints of some of the photographs together with some of the period headings cited in the same text from which the two reproductions of the plan and elevation were taken: Belli *et al.* 1989, p. 46.

[5] For more on the Italian pavilion for the 1935 *Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles*, see: Pacchiani 2019.

Reference List

- Belli, G., Gregotti, V., Marzari, G., Muntoni, A., Polin, G., Ciucci, G., Quilici, V., Conforti, C., Garofalo, F., Veresani, L. (1989). *Adalberto Libera: opera completa*. Milano: Electa.
- Culotta P., Gresleri, G., Gresleri, G. (2007). *Città di fondazione e plantatio ecclesiae*. Bologna: Compositori Editrice.
- Fortuna, J. J. (2020). 'Un'arte ancora in embrione': international expositions, empire, and the evolution of Fascist architectural design. In *Modern Italy*, 25(4), 455–476. <https://doi.org/10.1017/mit.2020.61>.
- Garofalo, F., Veresani, L. (2002). *Adalberto Libera*. Princeton: Princeton University Press.
- Ganz, C. (2008.) *The 1933 Chicago World's Fair: A Century of Progress*. Urbana: University of Illinois Press.
- Korolija, A. (2023). Architetture del tuttotondo. Le torri dell'acqua nelle città di fondazione dell'Agro Pontino. In *FAMagazine. Ricerche E Progetti sull'architettura E La Città*, 62-63, pp. 38–52. <https://doi.org/10.12838/fam/issn2039-0491/n62-63-2022/936>.
- Kargon, R., K. Fiss, M. Low and A. Molella. (2015). *World's Fairs on the Eve of War: Science Technology & Modernity 1937-1942*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Krasovec-Lucas L. (2017). *Rappresentazione del Razionalismo italiano. Il caso del Century of Progress Chicago 1933-35*. Milano: Key s.r.l.
- Lamberti, C. (2005). Antonio Valente architetto al cinema. In Cuccu, L., Cardone, L. (a cura di). *La costruzione dell'artificio: Antonio Valente e il cinema*, pp. 29-59, ETS Editors.
- Masina, L. (2016). *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958*. Atti della Summer School EXPOSizioni. Milano: EDUCatt.
- Pacchiani, S. (2019). *La sezione italiana all'Expositon Universelle et Internationale de Bruxelles 1935. Ricostruzione di un'identità frammentaria*. Tesi di dottorato. Firenze: École polytechnique de Bruxelles-Università di Firenze.
- Pennacchi, A. (2008). *Fascio e martello. Viaggio per le città del Duce*. Bari: Laterza.
- Saponaro, G. (1999). *Adalberto Libera. I grandi concorsi pubblici romani degli anni '30 e la collaborazione con Mario De Renzi*. Roma: Edizioni Clear.
- Schrenck, L. (2007). *Building a Century of Progress: The Architecture of Chicago's 1933–34 World's Fair*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Scribba, F. (1995). *Augustus im Schwarzhemd: Die Mostra Augustea della Romanità in Rome 1937-38*. Frankfurt: Peter Lang.
- Veronesi, G. (a cura di). (1968). *Edoardo Persico. Scritti d'architettura (1927/1935)*. Firenze: Vallecchi editore.
- Zevi, B. (1950). *Storia dell'architettura moderna*. Torino: Einaudi.

Author

Starlight Vattano, Università degli Studi di Trento, starlight.vattano@unitn.it

To cite this chapter: Starlight Vattano (2025). Graphic Ode to a Plastic Harmony. The Italian Pavilion at the 1933 Chicago Worl's Fair. In L. Carlevaris et al. (Eds.). *èkphrasis. Descrizioni nello spazio della rappresentazione/èkphrasis. Descriptions in the space of representation*. Proceedings of the 46th International Conference of Representation Disciplines Teachers. Milano: FrancoAngeli, pp. 2087-2110. DOI: 10.3280/oa-1430-c864.