

La bellezza temperata dalla severità

Daniela Fonti

Con i compagni dell'Istituto di Belle arti

Roma 1905. Una bella fotografia in apertura al catalogo del 1983 che segna la prima ripresa di interesse nazionale per l'artista "pittore delle Valli valdesi"¹ ci mostra il giovane Paschetto, allora studente all'Istituto di Belle Arti di via Ripetta, in veste di pittore bohémien, attraversare il verde della campagna romana con una grande tela in mano. Lo immaginiamo dunque aderire a quella significativa ripresa di interesse per la pittura dal vero che spingeva, sulla scia di Nino Costa e Giulio Aristide Sartorio, tanti giovani artisti di allora a scoprire e rivelare il fascino tutto particolare, intriso di malinconia e silenzio, della campagna romana costellata di rovine, consegnata al tempo presente quale riflesso tangibile del secolare passaggio del tempo e delle stagioni. In realtà, anche se risalgono al 1905 i primi esercizi ad acquarello, dovremo attendere almeno il 1913 per rilevare una intensa attività di pittore nelle Valli valdesi dei suoi soggiorni estivi; il rapporto dell'artista con la sua città d'adozione, Roma, è invece marcato in modo pressoché assoluto da una vivace attività di grafico, decoratore d'interni e progettista per le arti applicate, che proseguirà ininterrotta per molti decenni. Non è solo la sua particolare inclinazione e abilità nel disegno a spingerlo in questa direzione: sono le circostanze della sua vita che lo portano dal 1906, anno della morte del padre, ad un precoce inserimento professionale; ma è soprattutto l'atmosfera che si respira nella città neo-capitale, travolta da una febbre edilizia che richiede la formazione di un numero altissimo di artisti decoratori da impiegare nelle fabbriche pubbliche e private; è nelle richieste che vengono da una nuova borghesia desiderosa di rappresentarsi secondo i modelli d'oltralpe; è nella rinascita della grafica d'autore, nella riscoperta del Libro d'Arte, il *liber pictus*, versione italiana delle edizioni preraffaellite di William Morris e Walter Crane, auspicata da Gabriele D'Annunzio e promossa concretamente da Giuseppe Cellini, maestro d'elezione di Paschetto². Tutta la prima intensa attività del giovane, ricostruita attentamente da Anna Bellion, appare fortemente ispirata dalla figura di questo importante artista che si muove nei diversi settori della grafica illustrativa e della decorazione pittorica su grande scala, innestando movenze preraffaellite e poi apertamente liberty nelle raffinate rielaborazioni grafiche di motivi quattro-cinquecenteschi che strutturano i suoi progetti per gli interni. Non è solo la prossimità stilistica del suo bozzetto per il soffitto de «La Tribuna» (1905) – così

vicino a quello contemporaneo del suo maestro per Villa Anziani – né l'identica ispirazione dai modelli italiani rinascimentali dichiarata in alcuni oggetti realizzati insieme alla moglie (cat. II.7, 8) o in progetti decorativi d'interni (cat. I.10, 12) a dichiararci la sua inesausta ammirazione per il pittore dannunziano maggiore di trent'anni: Cellini è soprattutto un faro ideale, per il magistero tecnico e la conoscenza di stili e materiali, per il suo amore per ogni aspetto dell'arte, per le sue coerenti battaglie per la riqualificazione del prodotto industriale riscattato dalla qualità del disegno.

Roma 1911: la grande occasione

L'esposizione Internazionale del Cinquantenario programmata per il 1911 segna davvero una data capitale per la città e un punto di svolta nell'attività dell'artista. La mostra, che investe diversi luoghi della città storica, ma soprattutto pone i presupposti per il futuro sviluppo urbanistico della zona nord, segnala al mondo intero la trasformazione dell'ex capitale pontificia, una cittadina di duecentomila anime alla fine dell'Ottocento, in una moderna capitale europea. Molto si è scritto su quella esposizione che ebbe grandi meriti e grandi demeriti, soprattutto per sottolineare come l'intenso dibattito sulla questione dell'arte nazionale, che aveva occupato i due decenni precedenti, venisse in realtà eluso nella esibita bipolarità fra un neocinquecentismo trionfante – che si pretendeva *lingua unitaria* nei padiglioni più rappresentativi che della mostra erano il vero fulcro – e un eclettismo regionalistico, considerato complementare all'altro, che giunse a proporre una *Disneyland* romantica di stucco e cartapesta, composta dall'inimmaginabile fusione di dettagli di architetture storiche d'ogni parte del Paese. Un'altra questione elusa, ma fin dall'origine e nel programma generale dei festeggiamenti per il Cinquantenario, che ebbe non poche influenze sulle opzioni linguistiche architettoniche e decorative, fu quella di destinare alla sezione torinese³, che proseguiva così la tradizione inaugurata nel 1902 con la mostra internazionale delle arti decorative, il compito d'illustrare il nuovo volto industriale dell'Italia; la "piccola industria" invece, rappresentata a Roma nei padiglioni regionali, era quella delle tradizioni artigiane e semiartigiane dei corallai sorrentini, delle merlettaie abruzzesi (ma anche delle manifatture faentine della ceramica), fino alla produzione delle stecche da busto. Insomma tutto un mondo nel quale il dibattito attualissimo sul controverso rapporto fra arte, artigianato e soprattutto industria, veniva completamente oscurato dalla celebrazione sovrastorica del localismo, riscattato come valore assoluto da non sacrificare al mito della modernità; anche se, occorre dirlo, agli occhi di oggi suona molto moderna l'idea che accanto al feticcio merce, così esaltato da tutte le esposizioni dopo quella di Londra 1851, si collocasse come valore immateriale quel patrimonio diffuso di saperi artigiani, capacità manuali e usanze intrinsecamente connesse alle credenze delle comunità, che aveva tessuto la storia del Paese

fino alla sua difficile unità. E che doveva avere una eco assai significativa in un artista come Paschetto, così legato alla singolarità della sua comunità di origine.

L'artista, è assai probabile, vista la prossimità di Torino alle Valli valdesi dei suoi soggiorni estivi, non mancò di visitare l'esposizione del 1902 traendone le tante suggestioni Art Nouveau destinate a fecondare il suo linguaggio del primo decennio; quelle così percepibili nelle prime raffinatissime chine esposte in pubblico (*Orfeo, Castalia, Sogno d'Inverno*, cat. I.1-5) nel 1907. Della mostra torinese d'inizio secolo che aveva segnato l'avvio dell'Arte Nuova in Italia, credo che dovettero colpirlo più dell'esuberanza decorativa, tripudiante di motivi floreali di Raimondo D'Aronco, l'eleganza più contenuta di alcuni padiglioni stranieri: il Salottino delle Rose di C.Rennie Mackintosh, per esempio, con il suo raffinatissimo linearismo verticale che metteva in valore la smaterializzazione delle pareti bianche, o la rarefatta presenza delle figure femminili di Walter Crane, di un preraffaellismo certo più spirituale della corporeità esuberante delle fanciulle danzanti nel cartellone per la mostra disegnato da Bistolfi. In ogni caso, nel padiglione scozzese dei "Quattro di Glasgow" come in quello tedesco – assai elegante – di Peter Behrens, si affermava il principio di un linearismo decorativo disciplinato dalla geometria, modulato su schemi disegnativi astratti più che esplicitamente fitomorfi, limitato a fregi e riquadri che lasciavano ampio spazio alle pareti monocrome; lo stesso che ritroviamo nelle soluzioni elaborate dal nostro nei suoi più importanti progetti di decorazione d'interni del secondo decennio.

«L'Arte Nuova non è un fatto isolato sul campo della vita, ma un prodotto di un movimento sociale che intende a spostare ogni centro dell'attività umana».

Così si era espresso Alfredo Melani nel 1902⁴, fra i più accorti teorici modernisti, sottolineando la stretta connessione fra un'estetica e la sua capacità di agire come mezzo di trasformazione della società. In ogni caso, come la storiografia sul Liberty italiano ha concordemente sottolineato⁵, fu proprio la mancanza di questa consapevolezza teorica a rendere effimero ed epidermico l'accoglimento in Italia delle nuove tendenze, così che tutta la densità problematica che aveva accompagnato in Europa il ripensamento del ruolo delle arti nella trasformazione dell'ambiente e dei mezzi di produzione degli oggetti d'uso, finì con il risolversi, dieci anni più tardi, nell'abusato e asfittico dibattito fra stile nazionale e d'importazione.

Dalle discussioni che accompagnarono sulla stampa romana l'elaborazione e il compimento del progetto della Mostra del Cinquantenario, Paschetto non poté comunque trarre troppi strumenti critici per la comprensione dei vari e scottanti problemi ancora rimasti sul tappeto, da quello dell'arte nazionale in antitesi alle scuole locali, a quello

del ruolo che l'industria poteva giocare nell'evoluzione delle moderne arti decorative, infine alla dialettica fra linguaggio colto e linguaggio popolare. Derivò così a lui, come a tanti altri compagni di strada, come Umberto Bottazzi, Vittorio Grassi e persino lo stesso Duilio Cambellotti, coinvolti a vario titolo nella mostra, l'idea che tutte le opzioni linguistiche, da quelle più attuali come l'Art Nouveau, a quelle più storiche come il neocinquecentismo ritornato potentemente in auge, fossero equivalenti e che, a parte una questione di gusto, la scelta di una o dell'altra dipendesse non dall'intrinseca coerenza del progetto, ma dalla necessità di dare risposte di volta in volta mutevoli, soprattutto funzionali alle richieste istituzionali imposte dall'esterno. Si spiega così come mai per il Palazzo delle Feste, realizzato a piazza Colonna su progetto di Pio e Marcello Piacentini, che lo aveva chiamato, Paschetto realizzò un progetto decorativo di squisito gusto Secessione, radicalmente antitetico all'architettura che lo ospitava.

Piacentini è il *deus ex machina* dell'imponente apparato della Mostra del 1911; appena trentenne è nominato direttore artistico di tutto il complesso e incaricato della progettazione di alcuni edifici fra i più rappresentativi fra quelli costruiti nell'area della Vigna Cartoni, come il Palazzo delle Feste, il Palazzo delle Scuole, il Foro delle Regioni etc... Negli immensi edifici in stucco e cartapesta che le bellissime fotografie d'epoca ci rimandano, disseminati nel verde delle nuove aree aperte alla trasformazione edilizia di qua e di là dal ponte Risorgimento allora costruito, appare chiara l'opzione di Piacentini per soluzioni che esasperano con eccessi decorativi (e qualche vago rimando di sapore Liberty) gli ipertrofici impianti di derivazione cinquecentesca; quando non ricorre, come nell'edificio principale del Foro delle Regioni, con portici e colonnati ellittici, alla citazione dello Chateau d'Eaux di Longchamp a Marsiglia, realizzato cinquant'anni prima da Henry Espérandieu⁶; una citazione spiegabile forse con l'idea del laghetto creato per l'esposizione.

Nel padiglione temporaneo di piazza Colonna, rispetto ai francesismi del Foro delle Regioni, il progetto di Pio Piacentini, con la probabile collaborazione di Marcello, vira decisamente verso un rafforzamento della componente linguistica michelangiolesca (v. p. 154), forse in ragione della vicinanza dei Palazzi Capitolini, forse per reazione allo stile ellenizzante del Monumento a Vittorio Emanuele II in piazza Venezia di Giuseppe Sacconi, che viene inaugurato, ancora incompleto, proprio nel 1911; del resto l'asse piazza Venezia – via del Corso era uno dei pochi nodi, al di fuori delle aree di Valle Giulia e Vigna Cartoni, interessati dalle manifestazioni⁷. All'interno del padiglione, Paschetto viene chiamato a realizzare un raffinato progetto decorativo, del quale ci resta il bel bozzetto (cat. I.27) che, se rimasto in vista, avrebbe rappresentato uno dei punti di massima vicinanza della cultura artistica romana alla Secessione viennese. Tutta la parete nella parte alta è ordita in una intelaiatura di pannelli

monocromi in giallo oro scanditi da modanature astratte con tassellature in bianco e nero. Nell'edicola centrale, appena prospetticamente aggettante, trova posto un riquadro con due eleganti figure femminili in un verziere, mentre le altre specchiature figurate ospitano raffinati racemi vegetali avviluppati a patere dal disegno classico. L'impulso astratto che scaturisce dall'impaginazione "viennese" alla quale immediatamente rimanda il ritmo in bianco/nero delle modanature, non soffre della presenza di qualche leggero accenno a profondità spaziali, cosicché la logica della bidimensionalità governa senza rotture l'elegante impaginazione delle pareti. I grandi riquadri con i vasi grecizzanti circondati da frutta e racemi di fiori, rimangono nel repertorio dell'artista, pronti ad essere riutilizzati, variandone opportunamente le dimensioni, ancora per qualche tempo; li ritroviamo infatti riprodotti nelle tavole della rivista di arti decorative «Per l'Arte» alla quale l'artista collaborerà fino al 1914⁸.

La collaborazione a «Per l'Arte»

Le tavole della rivista e il progetto per il padiglione piacentiniano, ci consentono di datare alcuni altri progetti d'interni ed anche di affermare che il 1911 è un anno di grande avvicinamento alla grafica della Secessione. Né si parli, per l'artista, di un innamoramento tardivo: tutt'altro; il bozzetto a tempera *Pavoni per arazzo* (cat. II.32), che doveva svilupparsi per tre metri, testimonia di una convinta adesione alla grafica viennese nella progressiva geometrizzazione delle figure dei pavoni araldicamente affrontate, nella loro risoluzione *à plat*, nella saturazione grafica totale della parte centrale risolta in onde cromatiche che sembrano emanare dalle code iridescenti, nella ritmica generale del segno. Assolutamente ispirata ai prototipi secessionisti è poi l'equivalenza visiva fra gli elementi della cornice e le figure centrali, che ritroviamo nel progetto forse ancora per un *Arazzo* con fiori (cat. II.33), del 1914, che riprende il repertorio dei moduli decorativi della Wiener Werkstätte e ricorda l'affiche in litografia per l'esposizione *L'arte femminile alla Secessione*, realizzata nel 1910 da Johanna Meier-Michel⁹.

Si comprende quanto un artista come Paschetto potesse essere interessato agli esiti creativi dell'"officina viennese" fondata da Joseph Hoffmann e Kolo Moser nel 1903; essa rappresentava ai suoi occhi l'esito più virtuoso di tutte le battaglie combattute da Morris in poi in nome della bellezza diffusa e anche della sua democratizzazione. Depurata dagli esiti un po' estenuati e dalle atmosfere estetizzanti e morbose alla Aubrey Beardsley, la produzione della Wiener Werkstätte segnava il trionfo dell'Art Nouveau e la sua diffusione in ogni aspetto, anche il più modesto, del vivere quotidiano; ma soprattutto sottraeva i modelli in produzione all'eccesso di individualità di ogni artista unificandoli, molto più di quanto

fino ad allora non si fosse reso possibile, entro una sigla grafica che li rendeva riconoscibili seppure originali. Anche se la scelta della famosa griglia quadrata caratterizza nel secondo decennio in modo deciso solo la produzione di Hoffmann, gli artisti chiamati a disegnare modelli per argenterie, oggetti in metallo, mobili, ma anche vestiti, tessuti, carte da parati e da imballaggio, finivano con l'uniformarsi ad alcune linee guida stabilite dai fondatori, cosicché gl'interni progettati collettivamente trovavano una fondamentale unità di stile. Ciò che assicurava eleganza alle cose non era la materia preziosa o la forma studiata, ma l'immediatezza comunicativa del *pattern* grafico, sempre molto incisivo, che in qualche modo preesisteva al modello. Paschetto dovette dimostrarsi assai sensibile ad alcune soluzioni grafiche legate a schemi geometrici complessi, rese familiari dalla produzione viennese, così da servirsene poi in diverse occasioni, soprattutto in alcune vetrate (come nella Chiesa di via XX Settembre, nelle quali si ricerca un identico peso visivo fra la parte figurata e l'incorniciatura astratta). Ma soprattutto doveva condividere l'idea che un progetto grafico, anche figurativo, una volta messo a punto, potesse disinvoltamente servire per una decorazione a tempera di esterni come per una maiolica. È il caso, ad esempio, del bozzetto con i putti danzanti, utilizzato, a quanto scrive sul foglio l'artista, per l'esecuzione della decorazione del ristorante del Tiro a segno alla Farnesina, ma pubblicato quale decoro per maioliche nella tavola 5 della rivista «Per l'Arte» alla quale dal 1911 collabora con continuità¹⁰. Allo stesso modo, il motivo del libro aperto circondato da foglie di alloro, pensato per la decorazione esterna della scuola Aurelio Saffi (1914 ca., cat. I.24), ritorna dieci anni più tardi con qualche variante nella vetrata *Scientia* della Scuola di Teologia Valdese di via Pietro Cossa agli inizi degli anni Venti.

La storia della rivista «Per l'Arte», che inizia le sue pubblicazioni a Torino nel 1909, è abbastanza emblematica di quella debolezza teorica che insidiò fin dall'epoca della sua introduzione la diffusione dell'Art Nouveau nel nostro paese; non adeguatamente supportato dalle consapevolezze culturali della borghesia da poco emersa come ceto dirigente, il Nuovo Stile non riuscì ad incidere veramente sulla maturazione del gusto in ambiti sociali diversi, finendo col soccombere, in capo ad un decennio, sotto le risorgenti riprese di eclettismi neoclassiceggianti, spacciati come i più autentici interpreti della fragile coscienza unitaria. La rivista si propone un obiettivo modesto, quello di rinnovare il repertorio decorativo degli interni offrendo, come si legge nell'editoriale di Ugo Valcarengi, modelli di «schietta italianità», e respingendo sia l'importazione acritica di proposte provenienti dall'estero («tutte le stravaganze, gli esotismi, tutti i manierismi che sin qui non sono riusciti a produrre uno stile veramente nuovo»), sia l'appiattimento sugli schemi abusati del repertorio storico. In modo piuttosto eclettico pubblica soggetti decorativi per pitture murali, modelli per cartelloni e per vetrate, produzioni di mobili, tessuti, merletti,

ed anche opere pittoriche di artisti impegnati nelle arti decorative, accompagnati da testi critici che con vario spessore teorico ripropongono le questioni scottanti presenti sul tappeto (soprattutto in merito al conflitto fra artigianato e riproduzione in serie). Nel 1910 poi, per l'autorevole firma di Mario Labò, prende una rigorosa posizione contro il progetto dei padiglioni etnografici per l'esposizione romana del Cinquantenario. A due anni dall'esordio, tuttavia, la rivista, per l'emorragia degli abbonati, è costretta ad eliminare completamente gli articoli, pubblicando solo le tavole decorative delle quali migliora la qualità grafica. Le numerose tavole pubblicate da Paschetto fino al 1914 si distinguono, insieme a quelle di decoratori allora famosi come Fausto Codenotti, Giovanbattista Gianotti e Edgardo Calori, per l'eleganza delle soluzioni grafiche e la capacità di filtrare in modo originale suggestioni provenienti dal modernismo europeo. Tuttavia non ci sono d'aiuto per valutare la sua progressiva emancipazione rispetto ai modelli correnti, né sono sempre utili per datare i molti bozzetti presenti nell'archivio di Torre Pellice, perché le illustrazioni pubblicate non rispettano una cronologia interna ma appartengono a diverse fasi stilistiche dell'artista. Così il *Cartellone* per una fabbrica di cappelli (pubblicato nel 1911, ma riferibile al 1908-1909) evidenzia l'allineamento del pittore alla più «pittorica» e aggiornata produzione di Marcello Dudovich per i Magazzini Mele del 1907-1909¹⁷; l'abito contemporaneo, che ricorda molto da vicino quello noto della signora in abito a quadretti verdi di Dudovich, l'attitudine della figura e lo spazio limitato lasciato alle scritte testimoniano una volontà di curare la qualità pittorica dell'immagine senza preoccuparsi troppo del messaggio pubblicitario. Altre tavole dello stesso anno riguardano progetti per mobili da salotto, bozzetti per vetrate e la serie dei cinque deliziosi pannelli con figure femminili, presenti in mostra (cat. I.32-I.37). Il confronto fra le molte illustrazioni pubblicate fino al 1914 rivela l'ampiezza dei riferimenti alla grafica internazionale ed il modo consapevole col quale sono assunti e filtrati dall'autore. Così ad esempio, se nei due bozzetti per le vetrate con le figure femminili che avanzano in abiti rinascimentali (la *Donna col mantello rosso*, cat. III.1, è ripresa, o sviluppata, nella china *Rientrando dalla passeggiata*, cat. I.1), è evidente il richiamo al primo preraffaellismo inglese, nelle illustrazioni impreziosite dall'oro e intitolate *Il ritorno*, *L'addio*, *L'attesa*, probabilmente entro il 1910 (cat. I.19-21), l'ambientazione romantica degli scorci d'architettura entro i quali s'iscrivono le estenuate figure femminili, i dettagli degli abiti e delle acconciature, il rapporto fra le superfici lasciate vuote e la minuzia grafica di alcuni isolati particolari, rivelano la prolungata e feconda osservazione delle tavole di A. Beardsley, quasi uguagliandole in raffinatezza. In altri pannelli in «Per l'Arte», la volontà di delineare figure maschili e femminili legate alla suggestione di epoche fiabesche e senza tempo si sposa a giapponismi e minuzie grafiche ancora legate all'illustrazione inglese, ma nei già ricordati bozzetti con giovani

donne colte in atteggiamenti «contemporanei» (*Due donne con brocche, con frutta, con giornale, con pavone, con tè e sigaretta*), tutta l'impostazione fa riferimento ad una riflessione non generica sulle soluzioni grafiche più adatte al loro sviluppo sulla parete. Il tono leggermente mondano delle figure femminili e l'opulenza grafica del disegno degli abiti che quasi le trasforma in figurini di moda, sono temperati dalla mancanza di dettagli d'ambiente, il che ci rivela in Paschetto una grande attenzione a non scivolare nel cartellonismo. Le figure si muovono agevolmente nello spazio della parete e la loro corporeità allusiva non ne contraddice la bidimensionalità ma al tempo stesso non le confina in una dimensione totalmente astratta e priva di riferimenti al tempo presente.

Allo stesso clima psicologico vanno riferite altre tavole presenti sulla rivista e dai titoli evocativi, come *il Sogno, La Danza, La Musica*, nelle quali l'ariosità della composizioni si sposa alla grazia gioiosa espressa nella musicalità del segno. Immagini pensate per il loro trasferimento sulla parete in grandi dimensioni come dimostrano i grandi pannelli dipinti (*Ragazza con lira, Tre fanciulle con flauti e zampogne* (cat. I.7, 8), anche se è talvolta sufficiente un cambio d'intonazione cromatica, o l'articolazione di uno sfondo, perché la grazia di un'innocente *rêverie* si tinga di plumbee atmosfere simboliste. Insomma, in queste eleganti tavole, si manifesta appieno nell'autore la conoscenza delle esperienze grafiche dei maestri internazionali, conosciute certo attraverso la rivista italiana «Emporium» e le altre riviste straniere che trovavano spazio allora in tutti gli studi dei decoratori; ma anche si rende manifesta una certa eclettica disinvoltura – che allora era assai comune – nell'utilizzare l'ampio repertorio dei maestri scelti a riferimento, che spaziava da Vienna alla Germania, alla Francia facendo molta attenzione al gusto della possibile committenza. Del resto i repertori di modelli decorativi, alcuni dei quali presenti nella biblioteca dell'artista, talvolta edizioni in italiano di pubblicazioni tedesche o inglesi¹², allineavano in maniera del tutto acritica le soluzioni più corrive e ripetitive ad immagini di grande firma e di ben altra originalità. Così, partendo da una tavola di vignette di piccolo formato in *Modelli decorativi* (Stuttgart, 1907), si è potuti risalire a figure meno note di decoratori, come quella dell'inglese George Montagu Ellwood¹³, del quale alcune eco significative si possono cogliere nella predilezione di Paschetto per la sobria squadratura dei mobili privi di eccessi ornamentali, come nel nervoso linearismo di alcune stilizzazioni grafiche.

Decorare gli interni per la borghesia

A giudicare dall'abbondanza della produzione grafica per decorazioni d'interni conservata nell'archivio di Torre Pellice, gli anni 1911-1912

furono ricchi di occasioni progettuali per l'artista, non tutte tradottesi in vere e proprie commissioni. Roma è in questo momento attraversata da una vera e propria febbre edilizia, sia nel settore pubblico, come in quello dell'abitazione per la borghesia. La diffusione del tipo del villino (nei nuovi quartieri residenziali fissati nel 1909 dal piano regolatore di Edmondo Sanjust di Teulada), prototipo ideale di abitazione unifamiliare, rilanciato anche dal noto Concorso per la mostra del Cinquantenario, si accompagna alla richiesta generalizzata di nobilitare gli interni e gli esterni delle nuove architetture con fregi e pareti figurate, ma anche con stucchi e ferri battuti, offrendo a decine di professionisti e laboratori artigiani una straordinaria opportunità di lavoro. Si costruisce il nuovo ma si rilancia, in chiave di aggiornata modernità, anche il patrimonio edilizio del centro storico. Così in piazza Colonna, di grande attualità quale salotto elegante del centro, si apre nel 1907 sotto i cosiddetti Portici di Veio di palazzo Wedekind, il Ristorante il Fagiano di Pellegrino Pieri¹⁴. Non sappiamo in che data il proprietario chiese all'artista di progettare la decorazione delle sale – certo prima della guerra – ma è certo che i numerosi bozzetti rimasti nell'archivio di famiglia, (cat. I.31, 32) e relativi a quattro sale tutte diverse, attestano assai più di quanto prima non si riconoscesse la profonda influenza nella cultura artistica romana dei modelli diffusi dalla «Officina viennese» di Joseph Hoffmann. Paschetto si misura con la norma della stretta osservanza secessionista della bidimensionalità e costruisce le eleganti partizioni delle sue pareti lasciando in monocromo le parti basse appena scandite da sottolineature grafiche allusive a riquadrature e lesene; nel bozzetto della sala dipinta con motivi marinari alterna nel fregio decorativo in alto motivi circolari e rettangolari nei quali profonde deliziose invenzioni grafiche sul tema del mondo marino, del resto allora molto in voga. Nessuna banalità, comunque, o corrività anche nella sala azzurra dove i fagiani, colti con vivida naturalezza ritrovano la loro qualità araldica contro un fondo attraversato da racemi vegetali. Ancora una volta il peso visivo assegnato nell'impianto decorativo alle parti figurate è pari, anche per qualità inventiva, a quelle impostate su semplici ma eleganti motivi geometrici che non sono solo riprese di modelli copiati dalle riviste ma elaborazioni personali della ritmica del segno sulla quale è costruito il linguaggio decorativo della Secessione. Alla decorazione del ristorante si possono accostare, per impostazione e data di ideazione, anche altri progetti d'interni riferibili a teatri o sale da musica, tutti databili dal 1912 al 1914 e probabilmente non realizzati (cat. I.29, 39, 40); vi ritroviamo lo stesso segno aereo e la capacità di pensare alla parete come ad una presenza immateriale.

Un incarico più prestigioso e qualificante, almeno nell'ambito di quel circolo ristretto di artisti e intellettuali romani più laici ai quali Paschetto – sia pure alla sua maniera appartata – appartiene, gli venne dall'Istituto Internazionale Crandon, americano, che agli inizi del 1910 inizia la

costruzione della sua nuova sede, assai più ampia e prestigiosa della prima in via Veneto, nel quartiere di nuova edificazione sull'area della Villa Albani fuori porta Salaria. Su progetto di Pio Piacentini, al quale si deve probabilmente l'incarico rivolto a Paschetto per le decorazioni interne, il comune approva la costruzione di un sistema di tre villini a tre piani collegati da brevi corpi porticati al piano terra. La nuova sede è richiesta dall'ampliamento delle funzioni didattiche che prevedono scuole e collegi per residenti oltre ad un settore riservato alla direzione¹⁵. Dell'impegno di Paschetto per l'istituto, che forse fu esteso, restano nell'archivio dell'artista solo pochissimi bozzetti riferiti alla decorazione del soffitto e ad un pannello con figure femminili che la didascalia ricorda eseguito (cat. I.11, 12). Stupisce la capacità dell'artista di aderire alle richieste della committenza riferendosi consapevolmente, nello stesso periodo, a sorgenti figurative assai diverse. Infatti il pannello con le due figure femminili richiama in modo esplicito modelli preraffaelliti, nelle movenze come nelle vesti e nelle tipiche acconciature, mentre il soffitto, che immaginiamo in *boiserie*, ospita riquadrature con casti motivi vegetali riferibili presumibilmente al 1912. Nella grazia discreta riservata dall'autore alle figure femminili del pannello, ci sembra di poter leggere un riflesso del gusto dei proprietari e anche del clima che regnava nell'istituto privato americano, severo e certo poco incline ad eccessi decorativi (che del resto assai raramente contrassegnano l'arte di Paschetto); una diffidenza verso le esuberanze formali e cromatiche che ritroviamo anche nelle linee architettoniche originarie del sistema dei villini di Pio Piacentini, oggi purtroppo irricognoscibili.

Nel quinquennio che precedette lo scoppio della guerra crediamo di poter dire che Paschetto avesse acquistato in Roma una certa notorietà come raffinato decoratore d'interni, capace di modulare i suoi strumenti grafici senza imporsi per la bizzarria delle invenzioni né per quella malcelata vena di erotismo che caratterizzava quasi sempre la rappresentazione delle figure femminili e che ritroviamo in tante opere pubbliche contemporanee¹⁶. Questo suo tratto distintivo, intessuto di colta eleganza e di una certa castigatezza formale, lo rendeva così l'interprete ideale per commissioni pubbliche civili come per una clientela cosmopolita un po' estranea alle correnti di gusto di moda nella capitale post-umbertina. Così nel secondo decennio lo vediamo impegnato nel progetto, di una severa eleganza, per il Salone della Corte d'Assise per un palazzo di giustizia italiano sin qui non identificato (cat. I.47, 49); l'autore concentra nel soffitto la decorazione figurata con le allegorie della Giustizia e del Diritto, elegante almeno nel bozzetto, ma non sfugge al ricorso ad iconografie correnti, un po' abusate, in un contesto nel quale fatica a tenere a freno le risorgenti tentazioni dell'ecllettismo classicheggiante. Seguirà nel 1924 la decorazione dei due saloni in Campidoglio, dove si sente riecheggiare il gusto dei padiglioni regionali del 1911¹⁷ ma ancor più la

concezione pittorica del Palazzo Provinciale di Arezzo affrescato da Adolfo De Carolis un anno prima.

La Secessione viennese a Roma

Abbiamo più volte parlato della vicinanza dell'artista ai modelli della Secessione viennese e la sua determinazione nell'accoglierli anche all'interno di contesti architettonici dissonanti perché caratterizzati da riprese neocinquecentesche o da quell'ecllettismo nuovamente trionfante (ormai disinvoltamente manipolatorio anche del Liberty), che caratterizza la convulsa stagione romana di nuova edificazione dei quartieri borghesi e dei grandi palazzi rappresentativi della nazione, i ministeri¹⁸. Una ricerca che mi sembra ancora da condurre più a fondo, porterebbe probabilmente a definire con maggiore chiarezza la diffusione del gusto Secessione nella cultura architettonica e artistica romana, solitamente attenta a sottolineare la limitata inclinazione verso la scuola di Wagner e Hoffmann di personalità come il giovane Marcello Piacentini, di cui si ricorda il progetto originario per il Cinema Corso (1915 – 1917)¹⁹, notoriamente modificato all'esterno nelle sue punte più 'viennesi' per le vive proteste dell'*establishment* architettonico cittadino. Questa intrusione del linguaggio della Secessione, perdurante fino quasi alla fine del terzo decennio, annovera prove interessantissime ed altri protagonisti, come alcuni villini di Mario De Renzi²⁰, edifici di Vincenzo Fasolo (fra il 1913 e il 1925)²¹, e alcuni capolavori giovanili del futuro autore di Littoria, Oriolo Frezzotti, del quale va ricordato a Roma, oltre alla nota Casa del Passeggero (1921-1922), il bello stabilimento per il Panificio e Pastificio in via Ostilia (1921), di straordinaria osservanza hoffmaniana²². Coltivata dunque dalla più giovane generazione di architetti, questa decisa inclinazione per un gusto internazionale ebbe una notevole fortuna nelle decorazioni d'interni (case di moda, alberghi diurni, botteghe d'arte, alberghi), come si può notare nelle aggiornatissime cronache della rivista «Architettura e arti decorative» di quegli anni, ma restò sostanzialmente malaccetta per i prospetti esterni, considerata quale malattia esterofila che era opportuno contenere. Da questo punto di vista sono assolutamente emblematiche le vicende che riguardano la costruzione e la decorazione interna dei ministeri, palazzi che dato il loro alto valore rappresentativo esibivano in massimo grado le contraddizioni di una cultura architettonica che rifiutava la rottura traumatica con la tradizione classico-romana e auspicava al tempo stesso un suo traghettamento verso la modernità attraverso la via aperta in Austria dalla Secessione.

Di questa faticosa via italiana al modernismo si possono ricordare tanti episodi illuminanti come il salone con riquadrature in stucco di piena osservanza Secessione disegnato da Giovanni Mario Mataloni per il ministero dell'Agricoltura, 1913, nel quale si alternano le prove di un Giuseppe Cellini quanto mai storicista ad altre di pieno gusto preraffaellita (le decorazioni pittoriche del poco noto G. Umberto Vico²³ – coautore con

Paschetto della banconota da 5 lire disegnata nel 1906 – la bella vetrata di Cambellotti e Picchiarini per lo Scalone d'onore)²⁴. Più omogeneo il programma decorativo della nuova immensa sede del ministero degli Interni, quel Palazzo del Viminale progettato da Manfredo Manfredi, al quale anche Paschetto fu chiamato, intorno al 1920, a collaborare²⁵. Forse su suggerimento di Rodolfo Villani e Umberto Amati, compagni di studio di Paschetto e anch'essi attivi nel cantiere, (la fulgida Sala del Consiglio dei ministri è invece di Giulio Bargellini), gli venne affidata la decorazione di due sale, una delle quali è probabilmente da identificare nella stanza con fregio di putti reggighirlanda, pavoni e fontana, così simile alle sue prove d'inizio decennio; per la seconda, si avanza qui l'ipotesi che possa trattarsi della decorazione dell'imponente Corridoio delle Regioni, impostata sulla ripetizione di un identico riquadro dove un cartiglio – che reca il nome della regione italiana – è elegantemente avvolto a una coppia di fasci circondata da un viluppo decorativo di foglie di quercia e nastri pendenti. La sicura sigla grafica, classicheggiante e liberty ad un tempo, l'ostinata bidimensionalità e la scelta dei toni di giallo antico che rinviano all'eleganza delle tappezzerie, evocano la mano di Paschetto alla svolta degli anni Venti.

La grande decorazione religiosa

Al clima culturale filoviennese di cui poc'anzi si è parlato, fa riferimento pur nella sua estrema semplicità, l'impianto decorativo della Chiesa evangelica battista di via del Teatro Valle, la prima delle cinque decorate da Paschetto in un arco di tempo che arriva fino alla metà degli anni Venti²⁶. La chiesa, che fu anche il primo edificio di culto evangelico in Roma, venne inaugurata nel novembre del 1878, ma solo una trentina di anni più tardi (1911-1912) si provvide alla sua decorazione, chiamando l'artista valdese che già si era fatto notare per le numerose commissioni pubbliche. A Roma esisteva, quale precedente di grande importanza nell'ambito degli edifici di culto non cattolico, la basilica di S. Paolo entro le mura di via Nazionale, di stile romanico-gotico, costruita da George Edmund Street entro il 1880 e splendidamente decorata dai mosaici e dalle vetrate di Edward Burne-Jones e da pannelli in maiolica di William Morris; un *unicum* calato in un ambiente che, come ha scritto Paolo Portoghesi, aveva guardato con estrema diffidenza all'architetto inglese, lasciando senza alcuna eco questa testimonianza così importante della scuola preraffaellita impegnata a Roma nell'opera d'arte totale con esiti qualitativamente alti²⁷. Paschetto che non poteva non conoscerla, e che fin dalla prima giovinezza si era sentito in sintonia con l'estetica inglese preraffaellita, curiosamente accantonò ogni riferimento a questa e si volse invece all'esempio più recente della grande Chiesa di St. Leopold am

Steinhof costruita alla periferia di Vienna da Otto Wagner fra il 1905 e il 1907. La Chiesa costituiva, nella versione Secessione, l'esempio più recente di opera d'arte totale, sintesi di quell'unione di funzionalità ed estetica che costituiva il pilastro della concezione wagneriana di *Moderne Architektur*²⁸. Imparagonabili i mezzi economici del cantiere viennese con la piccola chiesa romana nel centro storico, che tuttavia riuscì anche ad ospitare cinque eleganti vetrate istoriate; tuttavia Paschetto trasse probabilmente dall'orditura geometrica delle volte e dei sottarchi di Steinhof l'invenzione di quella partitura a mattoncini con stelline e rosette che, con economia di mezzi grafici, genera una sottile vibrazione nella semplice aula voltata a botte. Oggi poco si possono apprezzare questi riferimenti diretti all'illustrazione di gusto secessione – leggibili anche nei pannelli ad edicola con sintesi astratte di elementi vegetali, rimossi in successivi lavori – ma è interessante notare come l'artista rispetti il programma iconografico suggerito dal fratello Ludovico, trasformando la presentazione dei simboli della fede (*Il Roveto ardente*, la *Mensa*, l'*Arca*, la *Vite*, il *Pavone*) in motivi architettonici che fingono pseudo finestre ornate da vetrate, quelle stesse che di lì a poco, con ben altri mezzi, sarà chiamato a realizzare nelle nuove chiese evangeliche (cat. I.22, 23).

Il prestigioso incarico per l'intero progetto decorativo del nuovo Tempio valdese in Prati è l'occasione di una piena affermazione nell'ambiente della capitale, non solo protestante, ma più estesamente artistico. Infatti la nuova chiesa di culto cristiano non cattolico s'impone per l'impegno dimensionale, per la ricchezza delle decorazioni dei suoi interni, per la scelta degli arredi (ed anche per il monumentale organo a trasmissione pneumatica), nella nuova piazza Cavour, fulcro degli interventi urbanistici chiamati a saldare il centro storico alla zona di Prati, a Castel S. Angelo e alla cittadella vaticana (non ancora divenuta Stato). Per la chiesa, inaugurata dopo tre anni di lavori nel 1914, Paschetto fu chiamato ad ideare tutta la decorazione pittorica e musiva, fornire i bozzetti per lo splendido ciclo di vetrate realizzate dalla bottega di Cesare Picchiarini – fra gli esempi più fulgidi di questa breve stagione del modernismo romano – e disegnare tutti gli arredi, dalle panche ai lampadari in ferro battuto tuttora funzionanti. L'insieme, inondato dalla luce iridata che entra dal triplo ordine di vetrate, risplende per la sua organica unità; la decorazione asseconda l'intento dell'architetto Paolo Bonci di qualificare lo spazio progettato come un ambiente vasto ed accogliente, laico e spirituale ad un tempo, predisposto per una comunità che intende aprirsi al dialogo con altre confessioni cristiane. Se l'impegno maggiore dell'artista fu certamente quello dell'ideazione del ciclo di vetrate²⁹, non mancano significative riflessioni sull'ideazione dell'abside in mosaico, della quale resta un bel bozzetto nell'archivio di Torre Pellice (cat. I.38). L'impianto generale del progetto, impostato sulla centralità della croce rossa su fondo oro dalla quale trae origine l'armonioso sviluppo decorativo di motivi

sostanzialmente astratti, concluso nell'ampia abside, s'ispira alla tradizione figurativa delle basiliche paleocristiane delle quali intende essere una rilettura modernista. Non mancano infatti, inquadrato contro la volta del paradiso terrestre, evocato da rivoli di luce dorata nel verde – poi modificato nella calotta di cielo stellato – alcune sospese *silhouettes* di serafini dai volti coperti, dal linearismo senza profondità di chiara ascendenza secessionista.

Queste figure, che nell'iconografia, nei toni chiari che le definiscono e nella loro pronunciata astrazione, ricordano in modo significativo gli studi per le schiere angeliche disegnati da Koloman Moser per le vetrate della Chiesa di Steinhof più sopra ricordata, verranno ripresi dall'artista nei bozzetti per la decorazione della Chiesa di via XX Settembre, che l'autore dichiarò di aver eseguito fra il 1920 e il 1924. Sono propensa a ritenere che l'artista abbia impostato l'assetto decorativo del Tempio metodista, inaugurato già nel 1895, in due distinti periodi, il secondo dei quali negli anni Venti, poi parzialmente rispettato nella reale esecuzione della decorazione pittorica. Ad una prima impostazione, più legata all'influenza della pittura religiosa viennese e forse databile ancora entro il secondo decennio, fa riferimento il bel bozzetto per l'abside che prevedeva chiare e piatte figure angeliche poste a scandire le tre finestre oblunghe con vetrate a circoli, sormontate nel catino da una decorazione con eleganti vasi con gigli (cat. I.51, 52). L'elemento più qualificante dell'intera concezione decorativa era però l'invenzione sofisticata di quell'elemento astratto di grande efficacia dei circoletti puntinati in azzurro che si espandevano sulle pareti e sul soffitto quasi come un impalpabile soffio divino. Il disegno a strette onde verticali in azzurro, che interpretava la lesena in chiave Art Nouveau, viene invece trasferito nei partiti decorativi, dalle geometrie continuamente variabili che nelle belle vetrate inquadrano il motivo a figura (si veda la splendida vetrata col *Pavone*, simbolo della vita eterna). Le decorazioni pittoriche poi eseguite, invece, modificano i progetti originari; l'abside – per la quale era prevista la figura del *Roveto ardente* – ospita ora la *Croce* rosseggiante entro un sipario di ali incrociate mentre ai lati, come previsto, figurano due gruppi di serafini, dalle musicali cadenze lineari ancora Secessione, con gli occhi coperti dalle ali avvolgenti. Nel complesso Paschetto si mostra assai rispettoso dei valori architettonici espressi nella luminosa spazialità dell'aula a ferro di cavallo con matroneo, e mentre impreziosisce con la materia iridata le bifore slanciate, alleggerisce il carico visivo delle pitture che quasi tendono a rientrare nella parete (cat. I.52-55).

Nei quindici anni che separano i progetti per la Chiesa di via del Teatro Valle da quelli per la chiesa di via XX Settembre l'artista, ormai divenuto punto di riferimento per la committenza protestante, ebbe modo di fissare il programma iconografico della Chiesa di S.Lorenzo in Lucina e di quella di Via Urbana 154, entrambe malauguratamente manomesse intorno al 1960

con la perdita pressoché totale delle decorazioni. Le date di realizzazione dei due cicli decorativi, che mostrano una sostanziale affinità ideativa ed iconografica, si collocano fra il 1915 e il 1920/22, e testimoniano come il pittore avesse ormai raggiunto una modalità d'interpretazione dello spazio di culto assai equilibrata, basata su momenti di stasi, con le pareti appena riquadrate da listelli, bordate da scritte o tenute a monocromo, ad altri dove la figurazione esplode sostenuta da maggior fervore e concitazione nel disegno (cat. I.41-44).

Un déco severo

L'ultimo importante incarico per un ciclo di grande decorazione murale fu quello, nel 1928, per il ministero della Pubblica Istruzione di viale Trastevere, a suo tempo l'unico fra tutti i suoi lavori pubblici commentato dalla critica e il più studiato dalla recente storiografia artistica impegnata nella rilettura del nostro Novecento. Le vicende di questa impresa decorativa legano il nome di Paschetto ad altri grandi decoratori romani, Antonino Calcagnadoro e Rodolfo Villani, artisti dal temperamento molto diverso dal suo e legati ad altre stagioni della grande decorazione murale; può forse (come ha ben notato S. Bordini³⁰) considerarsi l'ultimo grande impegno della cultura dell'ecllettismo romano prima dell'appello per i "muri ai pittori" lanciato da Mario Sironi al regime in cerca di un rafforzamento della propria identità culturale. Non concordo con chi ritiene che la scelta di questi tre nomi fosse una specie di ripiego, quasi motivata dalla consapevolezza dell'inattualità del linguaggio architettonico espressa dal palazzo di Cesare Bazzani la cui costruzione si protraeva un po' stancamente dall'anteguerra. È più probabile che Bazzani stesso abbia pensato a nomi di professionisti abili e consolidati, cui si poteva chiedere di lavorare in quattro mesi senza rischiare ritardi sulla data d'inaugurazione (il fatidico 28 ottobre del 1928, così caro al capo del governo). Così Paschetto, dal programma iconografico suggerito da un dotto latinista, dalle simbologie astratte e asettiche, trasse le composizioni per le otto lunette e i fregi figurati e ornamentali (che lavorò fuori opera ad encausto freddo), poi applicati negli spazi loro riservati nell'anticamera e nello studio del ministro. Passate un po' sotto silenzio dai contemporanei, se non dal critico Strinati³¹ che dedicò loro diversi articoli, assai più delle ridondanti composizioni di Calcagnadoro e di Villani, le figurazioni di Paschetto dimostrano nell'autore la capacità di aderire in modo castigato e coerente a quelle così astratte indicazioni, rinunciando ad inventare qualsiasi legame narrativo e presentando il tema dell'universalità della scienza e dell'istruzione in un modo che anticipa gli orientamenti poi prevalenti nella pittura civile del terzo decennio (cat. I.59-67). L'impostazione antivolumetrica delle figure che, pur non "bucando" il

muro si accampano con monumentalità nello spazio, la capacità di utilizzare le gamme chiare dei toni freddi ed ocra che rimandano all'affresco, testimoniano della coerente evoluzione dell'artista liberty verso modalità figurative più aggiornate, tese e concise. Mentre i richiami classicheggianti sono affidati alla costruzione delle figure drammatizzate dagli ingorghi lineari delle pieghe, la successione paratattica delle scene nelle quali il vuoto spaziale prevale sul pieno, già interpreta quell'aspirazione diffusa nella cultura contemporanea verso una pittura severa, antiemotiva e priva di orpelli narrativi; pittura senza racconto nella quale la classicità è un valore metastorico, mito universale e senza tempo dal quale il presente trae alimento ideale e valore.

NOTE

¹ Cfr. Bibliografia in Appendice.

² Cfr. D. FONTI, *Giuseppe Cellini e la Galleria Sciarra*, in «Capitolium» (1975), n.11, pp. 66-75; D. FONTI, *Cellini*, Roma, Editalia, 1981. Paschetto nel 1910 disegna la copertina di un testo su D'Annunzio di Vincenzo Morello per la Società Libreria Editrice Nazionale.

³ E. MAURO, E. SESSA (a cura), *Le città dei prodotti. Imprenditoria, architettura e arte nelle grandi esposizioni*, Palermo, Grafill, 2009, pp. 217-232.

⁴ Cfr: *Torino 1902. Polemiche in Italia sull'Arte Nuova*, a cura di F. R. FRATINI, Torino, Martano Editore 1970, p. 102.

⁵ R. BOSSAGLIA, *Il Liberty in Italia*, Milano 1968.

⁶ Henry Espérandieu (Nimes 1829 – Marseille 1874) protestante, è autore di tre fra i più importanti edifici del Secondo Impero a Marsiglia; a lui si deve, oltre al Palazzo di Longchamp (1861), la Cathédrale de la Major (1872) e la progettazione dell'imponente basilica romanico-bizantina di Notre Dame de la Garde, il monumento più noto della città, ancora in costruzione al momento della sua prematura morte. Cfr. Académie de Marseille (a cura), *Dictionnaire des Marseillais*, Edisud, Marseille 2001, pp. 130-131.

⁷ Si veda, a questo proposito, la chiara raffigurazione del sistema di edifici di Vigna Cartoni nel volantino disegnato da Paschetto per il 1911.

⁸ Per la storia della rivista e la collaborazione di Paschetto, si legga più avanti.

⁹ Cfr. *Vienne fin de siècle*, con testi di AA.VV., Editions Hazan pour l'édition française, 2005, p. 64 (ripr.).

¹⁰ Paschetto collaborò alla rivista "Per l'Arte" nelle seguenti annate: 1911, a. III (*Vetrate*, tav. 17; *Mobili per sala da pranzo*, tav. 21; *Cartellone*, tav. 25; *Due donne con brocche*, *Due donne con frutta*, *Due donne con giornale*, *Due donne con pavone*, *Due donne con tè e sigaretta*, tav. 59). 1912, a. IV (*Maioliche*, tav. 5; *Il grano*, tav. 15; *Progetto per teatro cinematografo*, tav. 19; *Il ritorno/L'attesa*, tav. 25; *Fregio per latteria*, tav. 31). 1913, a. V (*La musica/La danza*, tav.3; *Il Sogno*, tav. 18, *Decorazione per sala da pranzo*, tav. 26; *Decorazioni murali*, tav. 38). 1914, a. VI (*Pannello decorativo*, tav. 9; *Motivi decorativi*, tav. 31).

¹¹ Cfr. *I Manifesti Mele. Immagini aristocratiche della "belle époque" per un pubblico di Grandi Magazzini*, catalogo a cura di M. PICONE PETRUSA, Napoli, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, 1988, Milano-Roma, Mondadori Editore-De Luca Edizioni d'Arte, 1988.

¹² Si veda nella biblioteca della casa a Torre Pellice il ponderoso volume ricco di tavole a colori: J. HOFFMANN, *Modelli decorativi*, Stuttgart, 1907.

¹³ G. M. Ellwood (1875-1955), artista, disegnatore di mobili e decoratore d'interni, fra i membri fondatori della Guild of Art Craftmen, presente in diversi contesti espositivi internazionali prima e dopo il '900.

¹⁴ Del Ristorante Il Fagiano, allora piuttosto famoso, non sono state finora rintracciate fotografie d'interni.

¹⁵ Cfr. F. TETRO, *Laura Marcucci Cambellotti, Il miracolo dei fili di lana* (catalogo della mostra, Museo della Casina delle Civette) Roma, Palombi Editori 2009, pp. 10-11, 21. Le note sull'Istituto Internazionale Crandon riferite nel testo sono tratte dai ricordi autobiografici dell'artista romana Laura Marcucci che nel 1938 sposò Adriano, primogenito di Duilio Cambellotti. La Marcucci ricorda fra gl'insegnanti del suo corso ai primi anni Venti anche Tatiana (Tania) Schucht, cognata di Antonio Gramsci. L'insegnamento delle lingue straniere era affidato ad insegnanti madrelingua ma alle educande, in controtendenza rispetto alle scuole della capitale, era assicurata anche una robusta formazione scientifica.

¹⁶ Si pensi ad esempio al fregio con nudi femminili danzanti allacciati da corone, dipinto nel 1914 da Andrea Petroni nella Sala dei Consigli Superiori del ministero dell'Agricoltura (1914-1918).

¹⁷ Si veda più avanti il testo specificamente dedicato di Maria Italia Zaccheo. Per una foto d'interni dell'atrio del palazzo provinciale di Arezzo, cfr. I. DE GUTTRY, M. P. MAINO, M. QUESADA, *Le arti minori d'autore in Italia dal 1900 al 1930*, Bari, Laterza 1985, p. 174.

¹⁸ Si veda di G. MOROLLI, *L'esperienza del Liberty*, in *Arte a Roma dal Liberty ad oggi* (con testi di C. ACIDINI, F. BORSI, G. MOROLLI, M. VENTUROLI), Editalia, Roma 1981, pp. 15-83.

¹⁹ Cfr. P. O. ROSSI, *Guida all'architettura di Roma moderna (1909-2000)*, Bari, Editori Laterza 2000, pp. 25-26.

²⁰ Si veda il Villino Cappellini a via Mecenate, 1929, in T. CARUNCHIO, *De Renzi*, Editalia, Roma 1981, p. 10.

²¹ Per cui cfr. *Roma architetture biografie (1870-1970)*, a cura di A. P. BRIGANTI, A. MAZZA, Roma, Prospettive Edizioni, 2010.

²² Debbo la segnalazione di questo edificio – distrutto – alla tesi di laurea O. Frezzotti. *Le opere dell'architetto Oriolo Frezzotti per la città di Roma* di Massimo Manenti, discussa nel 2013 presso la facoltà di Architettura di Roma, relatori Giorgio Muratore e Daniela Fonti.

²³ Giulio Umberto Vico, nato nel 1880, è compagno di studi di Paschetto all'Istituto di Belle Arti. La sua fisionomia di pittore decoratore dev'essere ancora ricostruita; ebbe una discreta serie di importanti commissioni pubbliche: nel 1913

dipinge il soffitto dell'attuale sala del ministro nel ministero dell'Agricoltura, intorno al 1920 una sala nel palazzo del Viminale.

²⁴ Cfr. D. FONTI, *L'opera decorativa*, in AA.VV. *Il Palazzo dell'Agricoltura*, Roma, Editalia, 1982, pp. 39-90.

²⁵ Fra le committenze pubbliche del periodo, Paschetto ha più volte citato nelle sue memorie l'esecuzione di decorazioni murali in due sale per il ministero dell'Interno al Viminale. Il testo di G. MOROLLI, *La decorazione del Viminale: verso una Secessione italiana*, in AA.VV. *Il Palazzo del Viminale*, Roma, Editalia, 1983, pp. 114-240, ricostruisce in modo puntuale ogni aspetto della costruzione (1911-1920) ma non identifica Paschetto fra gli altri autori chiamati a collaborare per le sale minori, dopo l'affidamento a Giulio Bargellini, Rodolfo Villani e Umberto Amati delle sale di massima rappresentanza.

²⁶ Sulla chiesa rinvio alla bibliografia specifica inclusa nel saggio di Gloria Raimondi e alla bibliografia negli apparati di questo volume.

²⁷ P. PORTOGHESI, *L'eclittismo a Roma. 1870-1922*, Roma, De Luca Editore, (1968).

²⁸ Cfr. P. IAZZETTA, C. LAMBERTI, *Psichiatria, architettura e sacro nella Vienna d'inizio secolo: alcune note su St. Leopold am Steinhof nel suo centenario*, in «Roemische Historische Mitteilungen», 50 (2008), pp. 499-516.

²⁹ Per questo si rimanda ovviamente al saggio di Alberta Campitelli in questo volume.

³⁰ S. BORDINI, *La storia come leggenda, allegoria e simbolo*, e R. CARUSO, *Calcagnadoro, Paschetto, Villani e la loro opera nel Palazzo dell'Istruzione*, in *Il Palazzo dell'Istruzione. Storia, arte identità culturale*, «Annali dell'Istruzione», 1-3/2005, Le Monnier, Firenze 2005, pp. 71-75; 111-120.

³¹ R. STRINATI, *Le decorazioni di Paolo Paschetto al nuovo palazzo del Ministero della Pubblica Istruzione*, in «Il Lavoro d'Italia», Roma 11/12/1928; R. STRINATI, *Una visita al nuovo palazzo del Ministero della P.I.*, in «Corriere Scientifico Letterario, I diritti della scuola», n. 11, Roma 16/12/1928; P. SCARPA, *Il palazzo del Ministero della Pubblica Istruzione*, in «Il Meridiano», Roma, dicembre 1928.