

Da
Soffici a Bottai.

Una introduzione alla
politica fascista delle arti in Italia

ALESSANDRO DEL PUPPO

Em português pp. 480

Una selezione a priori s'impone, nell'atto di

argomentare sulla politica fascista delle arti: materia vasta e complessa, ricca di contributi bibliografici, di discussione sempre aperta¹. In una panoramica di carattere generale e di semplice introduzione all'argomento, intenderemo qui "arte" riferendoci alle espressioni pittoriche e plastiche. Queste furono tra le forme più controllabili e riconducibili alle esigenze estetiche, celebrative ed autorappresentative del regime. Non sarà questa la sede per considerare l'architettura, che costituisce un capitolo di enorme importanza e di altrettanto vasta mole: ma dal dibattito (e dalle polemiche) sulle vicende architettoniche fra anni Venti e Quaranta si può mutuare una prima domanda: è mai esistita un'arte visiva, quindi una pittura fascista, *del* fascismo, o ci fu solo un'arte *durante* il fascismo?

Per evitare l'errore di sovrapporre la produzione artistica al periodo storico entro cui viene creata, stabilendo quindi meccanismi di rispecchiamento più o meno falsi, andrà chiarito innanzitutto lo specifico delle arti sotto il fascismo, le costanti che contraddistinguono dalle esperienze coeve, poniamo francesi o tedesche, e dagli stessi precedenti italiani. In prima istanza, elenchiamo alcuni punti: la volontà di gruppi e movimenti a rappresentare il carattere unico, genuino, della tradizione nazionale; l'esistenza di proposte dirette o l'adeguamento a programmi iconografici, linguaggi e norme stilistiche determinate, in funzione delle esigenze dello Stato fascista; i tentativi di raccogliere la creazione artistica in una politica culturale corporativa.

¹ R. De Felice, *Mussolini il fascista. L'organizzazione dello Stato fascista, 1925-1929*, Torino 1968, pp. 370-381; Id., *Mussolini il Duce. Gli anni del consenso, 1929-1936*, Torino 1974, pp. 101-123; L. Mangoni, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Bari 1974; G. Turi, *Il fascismo ed il consenso degli intellettuali*, Bologna 1980, con una analisi delle strutture editoriali; L. Canfora, *Ideologie del classicismo*, Torino 1980, sulla strumentalizzazione del recupero dell'antichità; per comunicazione e cultura di massa, P. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass-media*, Bari 1975; V. De Grazia, *Consenso e cultura di massa nell'Italia fascista*, Bari 1981; A. Leone de Castris, *Egemonia e fascismo*, Bologna 1981, pp. 57-79 (*Cultura ed organizzazione*); G. Longhella, *Il secolo delle riviste. Lo statuto letterario dal «Baretti» al «Primato»*, Milano, 1982, pp. 3-40. Da un punto di vista strettamente storico-artistico, ricordiamo i cataloghi delle esposizioni *La metafisica. Gli anni Venti*, Bologna 1980, e *Gli anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, Milano 1982, da considerare con cautela per una certa banalizzazione che subisce la materia; più attenti gli argomenti svolti in *Letteratura-Arte. Miti del Novecento*, Milano 1979, e *L'idea del classico*, Milano 1992, cui affiancare *On Classic Ground. Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism*, catalogo della mostra, London 1990, p. 345 sgg.; cf. inoltre F. Tempesti, *Arte dell'Italia fascista*, Milano 1976; V. Zagarrío, *Il fascismo e la politica delle arti*, «Studi Storici», 2, 1976, pp. 235-256; G. Armellini, *Fascismo e pittura italiana*, «Paragone», 271, 1972, pp. 51-67; 272, 1972, pp. 36-51; 285, 1973, pp. 34-68; P. Fossati, *Bonifica della cultura ed arte moderna*, in *Pittura e scultura tra le due guerre*, Storia dell'Arte Italiana Einaudi, vol.9, *Il Novecento*, Torino 1982, pp. 230-238; Id., «Valori Plastici» 1918-1922, Torino 1981. Una selezione di testi critici dell'epoca sono raccolti ed annotati in P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia*, Torino 1990, pp. 5-133. Fra i più recenti contributi, W.L. Adamson, *Modernism and Fascism: the Politics of Culture in Italy, 1903-1922*, «American History Review», 95, 2, April 1990, pp. 359-390; A. Hewitt, *Fascist modernism: aesthetics, politics and the avant-garde*, Stanford 1993.

A ciascuno di questi caratteri di specificità, corrispondono altrettante situazioni di gruppi, movimenti, singoli artisti e istituzioni, i cui sviluppi si possono collocare, talora non senza difficoltà, nel più ampio contesto del rapporto tra fascismo e cultura, e relativi modelli organizzativi. Su questa base, si è determinata una periodizzazione semplificata in tre fasi, corrispondenti:

1) dalla presa di potere al consolidamento del regime nel '25-'26 (comprensivo del *Manifesto degli intellettuali fascisti* e dell'inchiesta di «Critica Fascista »);

2) dai primi tentativi di organizzazione corporativa alla legge istitutiva del 1934, periodo entro cui vanno inquadrate le polemiche contro le proposte del Novecento e del muralismo;

3) dalla metà degli anni Trenta in poi, con l'esaurimento di ogni politica culturale nella propaganda del Ministero della Cultura Popolare.

Quest'ultima è la fase cui corrispondono gli sforzi di Giuseppe Bottai per una gestione autonoma delle arti, in seno al suo ministero, e l'emergere della generazione che guiderà le vicende della pittura italiana fino al secondo dopoguerra, spegnendosi infine nel dibattito fra astratto e figurativo e nella politica culturale del Partito Comunista Italiano. Al capo opposto, si possono senz'altro aggiungere quegli anni (1918-1922) in cui si addensano i primi tentativi delle avanguardie futuriste di stabilire una prassi politica agganciata alle risoluzioni artistiche e poetiche: stabilendo così un arco cronologico che risale agevolmente fino alla campagna interventista della rivista fiorentina «Lacerba », nel 1914. L'intero periodo si caratterizza per una ulteriore costante: la sostanziale ambiguità, presente in ambito teorico come in quello pratico-operativo, che riflette l'analoga situazione di contraddizione e ambivalenza riscontrabile nei programmi del fascismo sin dalle sue origini.

È necessario quindi porre un'altra distinzione. Da un lato avremo la categoria di *immagine*, che detiene valore e significato pienamente politico e di propaganda, soggetta a priori alla manipolazione e al controllo, nel suo stesso costituirsi in funzione di tali esigenze. Dall'altro sarà così ammissibile l'*espressione artistica* vera e propria, di maggiore autonomia, talvolta abilmente tollerata - anche nelle sue soluzioni meno accondiscendenti - in virtù del prestigio nazionale in tal modo veicolato e per la patente di liberalità, o permissivismo, così ostentabile dal regime.

Nel primo caso, in relazione all'immagine, già esistono alcuni titoli che permettono di seguire il percorso di creazione dell'iconografia del fascismo². Si tratta di una serie di temi e soggetti che accompagnano e integrano alcune fasi cruciali sia della programmazione economica, che della dottrina di regime, che più in generale della costruzione di una dimensione simbolica e mitica entro cui sono rappresentate le vicende. Sono in tal modo leggibili le immagini e i soggetti tramandati attraverso una ampia e dispersiva produzione, che va dalla illustrazione popolare alla cartolina, dall'apparato effimero al documentario, alla messinscena delle esposizioni celebrative; infine, alla più ampia diffusione delle immagini a stampa. Il tutto, è stato riassunto in alcune grandi categorie tematiche, dal culto della romanità e del classicismo, al ruralismo, alla modernità. Queste categorie di immagini non possono però esaurire la totalità delle espressioni artistiche realmente circolanti, restando nella maggior parte dei casi al margine di qualsiasi considerazione di valore estetico.

In quali termini dunque si dovrà parlare di "arte fascista", in quanto tale, che non sia la mera trasposizione su tela di dette immagini?

Una indicazione molto precoce la fornisce Ardengo Soffici, in un articolo pubblicato sulla rivista «Gerarchia » negli stessi giorni della marcia su Roma³. Si afferma l'inscindibile unità dei valori

² L. Malvano, *Fascismo e politica dell'immagine*, Torino 1988; L. Passerini, *Mussolini immaginario. Storia di una biografia 1915-1939*, Roma-Bari, 1991.

³ A. Soffici, *Il fascismo e l'arte*, «Gerarchia», I, 9, 1922, ora in *Battaglia fra due vittorie*, Firenze, 1923, pp. 168 sgg. I medesimi auspici, con maggior connotazione critica nei riguardi di quanto svolto nel primo anno e mezzo di governo, sono formulati da Soffici in *Spirito ed estetica del fascismo*, «Lo spettatore italiano», I, 1, 1 maggio 1924, pp. 1-7.

artistici e letterari, nei loro differenti stili, con quelli etici e politici. E si precisa l'errore sia dei partiti conservatori, attardati in un'arte borghese, che di quelli rivoluzionari, che patrocinano un'arte conservatrice e reazionaria, nemica di ogni novità. Mentre invece il fascismo, sorto per rigenerare la nazione, pone il problema come prioritario, e non può restare indifferente all'imposizione di uno o altro valore. In nome della nazione, quindi, il fascismo deve adoperarsi secondo Soffici per stabilire un "paradigma". Ciò non significa imporre "una sorta di controllo politico sulla libera manifestazione del genio creatore di bellezza - o quel che sarebbe più grottesco - un'arte di partito, o di Stato: un'arte politica!"; assicura Soffici che "nessuna idea potrebbe farmi maggior orrore di questa". Questa frase ha una precisa eco nel primo intervento noto di Mussolini sulle arti, che risale a pochi mesi dopo, con il discorso di presentazione alla mostra del gruppo Novecento a Milano, nel marzo 1923: sottolinea che "non si può governare ignorando l'arte e gli artisti" ma precisa anche di essere lontano dall'idea di "incoraggiare qualche cosa che possa assomigliare all'arte di Stato; l'arte rientra nella sfera dell'individuo"⁴.

Lo scritto di Soffici anticipa molti altri temi che troveremo ripetuti nei successivi vent'anni di discussione sulle arti: il concetto più importante è quello dell'ideale sovrano di un'arte *fascista perchè italiana*: un'equazione mutuata dall'italianismo dannunziano e futurista. In pratica, il fascismo non deve sostenere le forme artistiche filistee, lo "stato d'animo volgare e materialistico", il "sentimentalismo da piccolo borghesi e da socialisti", così come le forme di derivazione esotica e comunque straniera, senza che siano state trasformate e innestate nel contesto italiano. Altrimenti, il tutto conduce lo spirito "verso la prosaicità, il sensualismo grossolano, o la vigliaccheria democratica". Il problema centrale è quale opzione ha da scegliere il fascismo, stretto fra la reazione (che rifiuta il presente, e risale alla glorie del passato) e la rivoluzione (intesa per l'occasione come estetica e politica bolscevica, che rovescia i valori per una libertà che diviene arbitrio). Ma tale convinzione corrisponde a un'idea di arte che non oltrepassa una assoluta e sconcertante genericità e che si limita alla mera precettistica procedente per negazioni e divieti piuttosto che per formule propositive. Se ne trae conferma in un altro passo di Soffici, che stabilisce una linea di pensiero che si dispiega per l'intero ventennio e che trova ancor spazio nell'autorevole e tardo intervento di Giovanni Gentile. Muovendo da una puntuale elencazione di principi e caratteri del fascismo, desunti dalle "norme fondamentali del Duce" e dalla dottrina riposta nei suoi discorsi, Soffici considera "del pari sufficiente tradurli in principi estetici per avere l'immagine chiarissima di quel che può e deve essere un'arte fascista". In realtà, ottiene così una intera teorizzazione al negativo, che si sviluppa per via di esclusione da quanto non assimilabile col "Fascismo genuino ed operante". Così, arte *non* fascista è quella che si ispira a forme straniere, mancando delle peculiarità dello spirito nazionale; *non* fascista è l'arte che nega la tradizione, e che si sottrae anche al presente ed al futuro rifugiandosi in arcaismi e primitivismi; *non* fascista, insomma, è l'arte per intero che discorda dalle linee portanti del regime e dallo Stato, quelle stesse che contengono implicitamente i presupposti estetici e formali, o perlomeno ne stabiliscono i divieti⁵.

Secondo Gentile, chiamato nel 1940 a un commento sulla istituzione dell'Ufficio per l'arte contemporanea, il dovere dello Stato moderno, che è anche Stato di cultura, è di incoraggiare l'arte: quindi, un impegno di pari portata alla tutela dell'antichità dev'essere destinato per distinguere ciò che nel presente è arte da ciò che non lo è. Ne consegue la presenza dello Stato negli organismi di controllo, dove si scelgono gli insegnanti delle accademie, le commissioni per i concorsi e le

⁴ B. Mussolini, *Discorso alla mostra del Novecento, Galleria Pesaro, Milano, 26 marzo 1923*, in *Opera Omnia*, a cura di E. e D. Susmel, Firenze 1956, XIX, pp. 187-188.

⁵ A. Soffici, *Arte Fascista*, in *Periplo dell'arte*, Firenze 1928, ora in *Opere*, V, Firenze 1963, p. 137-141.

esposizioni, gli acquisti. Beninteso, purchè i funzionari preposti dimostrino per "sensibilità morale" un "religioso rispetto" all'autorità dello Stato. Anche l'arte quindi per Gentile è tale in quanto componente essenziale che si riconosce nella dottrina dello Stato etico fascista. Lo Stato peraltro non si farà soggetto di creazione diretta, "prescrivendo programmi più o meno astratti, ma falsi sempre in misura della loro astrattezza". Lo Stato include il cittadino e quindi anche l'artista; non si sostituisce ad esso e non è depositario di una norma creativa. Piuttosto il cittadino, può essere stimolato dallo Stato in cui partecipa e trova coscienza unitaria, a giungere ad una formazione superiore che trova espressione nell'arte. Tale personalità artistica, afferma Gentile "sarà quella che sarà, e i programmi verranno sempre più tardi [...] sull'arte perciò non si agisce direttamente, ma attraverso tutto l'uomo [...] e su questo uomo non si agisce nè con accademie nè con altri organi dello Stato, ma con tutta la politica, ossia tutta la vita dello Stato".⁶

La testimonianza di Gentile riassume i termini della contraddizione fra la necessità di avere uno Stato non agnostico in materia di arte, e le risultanze pratiche che -genericità a parte- non andranno mai oltre l'inquadramento sindacale. E l'intero problema è ben presente in Bottai, allorchè ricorda che alle forze artistiche è chiesta una "militante partecipazione all'azione politica", rispettosa delle differenze e delle individualità, che si fondano accordandosi, sul medesimo piano storico, per "comuni premesse di pensiero e cultura e per il loro analogo significato di attualità"⁷. Si tratta di una posizione tanto tipica da essere ribadita in più occasioni ufficiali, dallo stesso ministro, con progressive integrazioni su significato e ruolo delle strutture statali. Nel discorso di inaugurazione alla ventunesima Biennale di Venezia così estendeva la questione:

Questo [il ruolo dello Stato] non vuol dire che bisogna andare a una fusione assoluta di interessi artistici e interessi politici; fusione, che mette il rapporto arte-Stato sul piano dell'azione politica quotidiana, dove evidentemente l'opera d'arte è irrealizzabile, invece che sul piano storico, dove fatti artistici e fatti politici naturalmente s'incontrano per le loro comuni premesse di pensiero e di cultura e per il loro analogo significato di attualità.⁸

Se almeno fino alla fine degli anni Venti le riviste fasciste dibatteranno a lungo la questione, è anche vero che a pochi mesi dalla marcia su Roma sono già schierate le posizioni cui discenderanno le concrete proposte organizzative per un'arte e uno stile fascisti. L'istanza restauratrice di Soffici, di un recupero della tradizione nella modernità sarà quindi raccolta e fatta propria dal programma ruralista e popolare del «Selvaggio», la rivista di Mino Maccari, e di quella linea toscana attenta al fondamento austero e religioso della provincia italiana, in opposizione al decadentismo cosmopolita di modernità e urbanizzazione⁹. Dalla parte opposta, Filippo Tommaso Marinetti poteva invece rivendicare la priorità dei futuristi, in quanto precursori ideologici dell'orgoglio del genio italiano. Richiese quindi, nel *Manifesto al governo fascista* (inizio 1923) il riconoscimento

⁶ G. Gentile, *Arte contemporanea*, «Le Arti», II, 2, febbraio-marzo 1940, pp. 142-145; cf. con Id., *Il carattere nazionale dell'arte*, in *Opere Complete di Giovanni Gentile*, vol IV, *La filosofia dell'arte*, Firenze 1937, pp. 326-329: il concetto viene inteso come "forma storica dell'universalità del soggetto", che fonde in sè elementi comuni che denotano una ragione storica di appartenenza unitaria. La creazione è libera e autonoma, ma l'esigenza della moralità, come impegno serio e religioso, fa rifluire la vita originale dell'artista in quella del popolo intero.

⁷ G. Bottai, *L'arte nel patrimonio della nazione*, «Critica fascista», n. 18, 15 luglio 1938, ora in *Politica fascista delle arti*, 1940, pp. 51-55. Su Bottai la biografia di G.B. Guerri, *Giuseppe Bottai. Un fascista critico*, Milano 1976 e l'edizione dei suoi scritti, *La politica delle arti: scritti 1918-1943*, a cura di A. Masi, Roma 1991.

⁸ G. Bottai, *Lineamenti di una politica fascista dell'arte*, in *Politica fascista* cit., p. 116-117, poi ripreso testualmente in «Critica fascista» (cf. supra).

⁹ C.L. Ragghianti, *«Il Selvaggio» di Mino Maccari*, Venezia 1959, ora Vicenza 1994.

e il finanziamento ai futuristi, in quanto garanti della rinascita e della supremazia culturale italiana¹⁰. Enrico Prampolini si spinse oltre, trattando direttamente con il Duce un progetto per un Istituto di credito per artisti. Giacomo Balla, la notizia è ancora desunta dalla rivista «Noi», studiò un francobollo commemorativo per la marcia su Roma.

In realtà, i rapporti del fascismo col futurismo ebbero sempre un carattere diseguale; da parte del regime non si andò oltre una generica e tacita adozione del concetto di italianità - peraltro affermato con maggiore efficacia politica dai nazionalisti. Ci fu piuttosto una tolleranza e una sostanziale marginalizzazione, dettata - più che dalla ritrosia di Mussolini nel riconoscersi nel temperamento "tipicamente improvvisatore ed anticulturale" con cui Marinetti credette di celebrarlo nel 1926 - dalla necessità di mantenere quella dialettica fra le opposte polarità di rivoluzione e normalizzazione. In ambito culturale, esse divennero contrapposizione fra modernità industriale e tradizione rurale. Si tratta, anche qui, di una ambivalenza attorno a cui ruotava l'attività dei vari gruppi, con le rispettive strategie organizzative, non senza ulteriori suddivisioni. (Tipico è il caso del concetto di "tradizione", che si sdoppia fra accezione lombarda, neo-ottocentesca, e recupero toscano tre-quattrocentesco¹¹).

Questa dialettica - che si dovrà chiamare per quello che è, cioè ambiguità e confusione - sta quindi alla base della oscillante e indeterminata politica delle arti, e della duplice risposta che ne derivò (e così, si ritorna ai primi due caratteri di specificità ricordati in apertura). Da un lato gruppi e movimenti, che si identificarono con la propensione verso uno dei due termini (modernità ovvero tradizione), autoproclamandosi eredi spirituali e quindi esasperando rivalità e conflitti; dall'altra la strenua mediazione, la volontà del regime di imporre una concordia nazionale, se non uno stile comune, al di sopra dei singoli schieramenti, nella più tragica ignoranza dell'impossibilità storica di percorrere una tale strada. Quella, dunque, di stabilire un'arte fascista modellata su un concetto di tradizione italiana: ciò che ogni tendenza locale poteva legittimamente rivendicare per sé.

Nei primi anni di governo si è in presenza quindi di una fase interlocutoria, di assestamento, dove agisce da un lato l'eredità vasta ed eterogenea delle tradizioni culturali e delle vicende precedenti, e dall'altro l'attenzione e l'uso reciprocamente strumentale delle varie correnti. È il caso del gruppo del Novecento, in cui erroneamente si è creduto di riscontrare un piano di politica culturale fascista, non essendo invece altro che un gruppo di potere che utilizzò il nascente regime, di cui accompagnò le fortune iniziali, in funzione della propria linea artistica e dei relativi interessi mercantili, appoggiandosi alle amicizie e ai poteri di Margherita Sarfatti¹². Si è visto infatti come il primo atto significativo di Mussolini in materia d'arte fu la personale partecipazione alla mostra con cui il gruppo inaugurò la propria attività. In quell'occasione, l'intento di Mussolini era anche quello di sondare le reazioni a una proposta di politica culturale. Operazione che tornerà a ripetere nel mutato clima politico del 1926, presenziando alla mostra del Novecento Italiano, con un discorso in cui trapela il nuovo orientamento:

¹⁰ F.T. Marinetti, *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani. Manifesto al governo fascista*, «Noi», serie II, a. I, n. 1, aprile 1923; cf. dello stesso *Futurismo e fascismo*, Foligno 1924, pp. 234 sgg.; *Arte fascista*, Torino 1927; l'edizione recente dei *Taccuini 1915-1921*, Bologna, 1987, dove si legge anche R. De Felice, *L'avanguardia futurista*, pp. IX-XXXV. La presenza dei futuristi a Roma nei primi anni del regime e i rapporti intrecciati con il governo sono ben testimoniati da numerosi fogli e riviste: una ricostruzione e un regesto in E. Mondello, *Roma futurista. I periodici e i luoghi dell'avanguardia nella Roma degli anni Venti*, Milano 1990; per un confronto, C. Salaris, *Marinetti editore*, Bologna 1990; inoltre, *Casa Balla e il Futurismo a Roma*, catalogo della mostra, Roma 1989; A. Bowler, *Politics as Art: Italian Futurism and Fascism*, «Theory and Society», 20, n. 6, Dec. 1991, p. 763 sgg.

¹¹ Per un recupero della tradizione figurativa storica operava negli stessi anni Ugo Ojetti, con la Mostra del Ritratto Italiano, Firenze 1911 (da cf. con la differente impostazione di N. Barbantini, *La mostra del ritratto e la pittura veneziana dell'Ottocento*, Venezia 1923, pp. I-VII), e i *Ritratti d'artisti italiani*, editi nello stesso anno: si veda in particolare la *Prefazione* alla seconda serie, Milano 1923, pp. IX-X.

¹² M. Sarfatti, *Segni colori luci*, Bologna 1925, pp. 123 sgg.; quindi R. Bossaglia, *Il Novecento Italiano*, Milano 1979, con ampi stralci dai documenti dell'epoca; F. Perfetti, *Arte e fascismo tra "Novecento" e "Novecento Italiano"*, «Storia contemporanea», 2, 1981, pp. 315-335.

[...] Primo: quale rapporto intercede fra la politica e l'arte? Quale tra il politico e l'artista? È possibile stabilire una gerarchia fra queste due manifestazioni dello spirito umano? Che la politica sia un'arte non v'è dubbio. [...] A un certo momento l'artista crea colla ispirazione, il politico colla decisione. Entrambi lavorano la materia e lo spirito. [...] Bisogna scegliere accuratamente e non meno accuratamente respingere quando si vogliono raggiungere fini non soltanto commerciali, ma si voglia valorizzare una tendenza artistica, indirizzare e talvolta correggere il gusto del pubblico.

Già in queste parole è presente un'idea didascalica e pedagogica, dell'arte come dei suoi fruitori: "indirizzare" e "correggere" sono termini nuovi e significativi; denotano il principio di selezione ("scegliere accuratamente e non meno accuratamente respingere") che nelle intenzioni dovrà perseguire la gerarchia tra arte e Stato. Mussolini si spinge fino a considerazioni di carattere artistico: lamenta la mancanza e la scarsezza di una iconografia specifica per le scene "delle quali fummo in varia misura spettatori o protagonisti", ma è pronto a rivendicare l'"inconfondibile sigillo" delle opere presentate: in quanto risultato di una "severa disciplina interiore" denotano uno "sforzo assiduo, talora angoscioso" che si affranca dalle piacevolezze "di un mestiere facile e mercenario". Elenca alcuni elementi comuni: "la decisione e la precisione del segno, la nitidezza e la ricchezza del colore, la solida plasticità delle cose e delle figure".¹³

Equilibrio mirabile fra vaghezza ed apodittica: la meta unitaria del pittori del Novecento, aveva già scritto la Sarfatti nel 1925, sarà "l'impidità nella forma e compostezza nella concezione, nulla di alambiccato e nulla di eccentrico, esclusione sempre maggiore dell'arbitrario e dell'oscuro": "lo sforzo è la sua legge", si afferma; ma fatalmente si giungerà a far divenire legge lo sforzo; nè le cose miglioreranno quando si conierà lo slogan "rivoluzionari della moderna restaurazione"¹⁴.

Quanti non potevano riconoscersi in tali definizioni? Il gruppo della Sarfatti, nei tre anni successivi, maturò l'ambizione di poter rappresentare l'intera comunità degli artisti - e in tal senso va letto l'aggettivo di "italiano". D'altronde, l'ambiguità della formulazione permetteva di tratteggiare, con un'ampiezza pari alla genericità dei concetti, un clima culturale al di là del gruppo ristretto dei primi sette pittori. La strategia del gruppo allargato - si arrivò a contattare centinaia di artisti - comportò la creazione di un comitato direttivo misto, di politici e uomini di cultura, e quindi un tentativo di istituzionalizzare il movimento, o quanto meno di ottenere un riconoscimento ufficiale. Il passaggio dalla logica di gruppo alla programmazione espositiva forzava verso linee e poetiche comuni, che nella loro genericità di temi semplici, sollecitarono una partecipazione dal basso; mentre invece la scelta di procedere per inviti diretti anziché per giuria confermava il sostanziale orientamento aristocratico ed elitario delle poetiche sostenute dalla Sarfatti (che infatti si espresse per un'arte "che sembri di tutti e sia nell'essenza per i migliori"). Questa impostazione si scontrò con tre sviluppi imprevisi.

L'allargamento nazionale poneva difatti il gruppo del Novecento in conflitto con forti realtà locali che non dividevano i programmi dei milanesi, e che avvertivano nella loro azione la volontà di monopolizzare la scena artistica in nome del fascismo. È il caso delle polemiche con gli artisti toscani, che diedero vita ad un gruppo novecentesco autonomo, raccolto attorno alla rivista "Solitaria", mentre i più radicali negli stessi mesi animavano «Il Selvaggio»; e della rivalità con i pittori veneziani, che temevano la riduzione dei poteri della *loro* Biennale.

Il discorso stesso di Mussolini, nello stabilire una "gerarchia fra politica ed arte", ispirata all'idea gentiliana dello stato etico e alla creazione artistica come sostegno dell'ordinamento nazionale, denotava un mutamento radicale della linea sin lì seguita. Ora, anziché appoggiare strumentalmente vari gruppi, senza una programmazione specifica (il Novecento, i futuristi), si favoriva la creazione

¹³ B. Mussolini, *Il Novecento*, discorso d'inaugurazione alla Prima Mostra del Novecento Italiano, Milano, 15 febbraio 1926, cit. da Barocchi, *op. cit.*, p. 9-12; per un confronto, F. Saporì, *L'arte e il Duce*, Milano 1932, p. 13-33.

¹⁴ M. Sarfatti, *op. cit.*, p. 127 sgg.

di una burocrazia da sovrapporre - nonostante le voci rassicuranti dell'esatto contrario - alla libera attività dell'artista come mediatore fra cultura e società. Diveniva così insanabile il contrasto del Novecento con la nascente struttura corporativa-sindacale delle arti, riconosciuta come unico strumento ufficiale di controllo e intervento. Da questo momento in poi i sindacati furono i soggetti privilegiati della politica artistica, insieme alle grandi esposizioni periodiche (Biennali, Quadriennali), rispetto alla compromissione con i gruppi, che inducevano a frammentazioni e rivalità per nulla confacenti all'illusione di un'arte italiana armonica e concorde.

Le polemiche rivolte dall'ala oltranzista del Partito, infine, raccolsero i motivi di ostilità sin qui riassunti, - l'avvio dell'organizzazione sindacale e l'apertura delle Quadriennali - esasperati dalla reiterata volontà della Sarfatti di innalzare il Novecento a movimento rappresentativo dell'arte fascista. Per la prima volta, nella mostra milanese del Novecento Italiano (1929) non si parlava di stili o programmi ma di "artisti fascisti" senz'altro; e con le prime uscite all'estero si tendeva a veicolare l'arte nazionale così allestita. «Il Regime fascista», il giornale di Roberto Farinacci, diede vita a una violenta polemica dove il gruppo fu accusato di scarso nazionalismo, mancanza di ideologia, opportunismo e degenerazione artistica per troppa indulgenza verso la pittura internazionale. Su tutto, sveltarono le accuse di "organizzazione commerciale camorristica", arrivismo, non senza ipotesi di presenze massoniche; invocando infine l'intervento salvifico del Duce. Il quale si distinse per il silenzio, rotto solo da un telegramma. (Questo testo, va ricordato, è fra altri pubblicato da Renzo De Felice come esempio della dispersiva e personalistica attività di Mussolini come "ufficio stampa di se stesso"; ove emerge anche che la sua attenzione per le arti, a quel punto - siamo nel 1931- rientrava nella serie di eterogenei interessi, dove "raramente è documentabile uno sforzo di elaborazione di una linea politica proiettata sui tempi lunghi e con finalità non meramente contingenti"¹⁵).

In realtà, più che per le opposte rivalità mercantili, la vicenda della dissoluzione del Novecento come pretesa di omogeneità e rappresentatività nazionali è esemplare di una contraddizione che spiega con chiarezza l'accanimento attorno all'inesistente arte fascista che si è sin qui seguito. Un movimento o un gruppo di artisti implica almeno una tendenza o uno stile determinati, che risultano tanto più persistenti quanto maggiore è la coesione del gruppo, ridotto il numero dei suoi componenti e quindi minore la rappresentatività di valori "nazionali". La velleità di voler rappresentare un fenomeno artistico di portata nazionale necessita l'allargamento del gruppo, ma allo stesso tempo determina la dispersione di poetiche, l'impossibilità a mantenere una precisa identità di stile come rappresentativo della nazione. L'errore iniziale del gruppo del Novecento sta proprio nell'assumere una strategia di gruppo ristretto, e quindi non rappresentativo, e una genericità di stile non funzionale al gruppo ma solo al suo allargamento indiscriminato.

L'ordinamento sindacale delle arti sostituirà quindi alla selezione stilistica e qualitativa il criterio corporativo e quantitativo, che non permette la definizione di uno stile. L'unico, a questo punto - primi anni Trenta - a mantenere aperta la questione dello stile (entro cui va ricondotta la nozione di arte fascista che non sia mera espressione organizzativa) è Mario Sironi, con la sua proposta di pittura murale.

Il precedente della mostra sulla rivoluzione fascista, 1932, e il grande cantiere della quinta Triennale milanese dell'anno seguente costituirono per Sironi il momento di verifica della proposte che andava da alcuni anni teorizzando: la necessità di ritornare alla grande pittura murale. "È ovvio - scriveva - che l'ideale mediterraneo, solare, del risorgimento dell'affresco, del mosaico,

¹⁵ S. Piconardi, *Il 900 e le esposizioni all'estero*, «Il Regime Fascista», 13 giugno 1931, cui s'affiancano le accuse di L. Pesaro, *Luci ed ombre del 900*, ibid., 16 giugno 1931; la risposta è di P.M. Bardi, *Le mutande con le legacce*, «L'Ambrosiano», 8 luglio 1931, che sostiene la bontà del gruppo nel selezionare e limitare gli eclettismi acritici, in opposizione all'indiscriminata quantità corporativa; la questione viene ribadita con *L'arcisantissima camorra*, ibid., 25 luglio 1931, articolo che fa muovere Mussolini stesso (il testo si legge in R. De Felice, *Mussolini il Duce. Gli anni del consenso* cit., p. 22-23); il tutto, è da confrontarsi con le posizioni della Sarfatti in *Storia della pittura moderna*, Roma 1930; cf. inoltre A. Della Porta, *Inchiesta sul novecentismo*, Milano 1936. Fra le altre reazioni antinovecentesche, ricordiamo F.T. Marinetti, *Futurismo e Novecentismo*, Milano 1930, e E. Persico, in «Fiera Letteraria», 23 marzo 1930.

della grande arte decorativa non possa raggiungersi sotto certi aspetti che in Italia [...] E il ritorno alla pittura murale significa ritorno agli esempi italiani ed alla tradizione nostra, alla quale oggi è impossibile effettivamente collegarsi, nonostante che tanto spesso se ne senta la modernità affascinante e si intuisca la spinta possente che potrebbe venire all'arte moderna dal suo esempio e dalla sua disciplina"¹⁶. Il *Manifesto della pittura murale* fece seguito all'esperienza milanese - ove si ebbero peraltro alcune rovinose cadute di pittori che non si erano sin lì misurati con le grandi dimensioni - enucleando i principi della possibile arte fascista: il rifiuto della pittura borghese da cavalletto, a favore dei murali; il passaggio dall'individualismo intimista all'esemplarità e al collettivismo; la fusione tra pittura e architettura; l'attenzione allo spazio di lettura dell'immagine, che conduce ad una scenografia monumentale che sorregge l'istanza didascalica, educativa, ammonitoria dei valori assoluti e dei miti della nuova pittura.

Ancor una volta, tali proposte fattive, che peraltro erano minate da non poche difficoltà e dissidi interni all'opera di Sironi, furono oggetto di pesanti critiche da parte del fronte antinovecentista. Ravvisato in Sironi non solo il protagonista del sodalizio della Sarfatti, ma anche lo strenuo difensore di quell'esperienza ("il fascismo non ha altri artisti al di fuori degli artisti del 900", aveva scritto), il «Regime Fascista» lo accusò di "deformazione" e di ripudio dell'arte fascista sana. Critiche di segno opposto provennero sia da architetti razionalisti e pittori astratti che dalla comunità estera: si rimproverava l'eccesso di retorica e di compromissione coi valori fascisti. Interessante la posizione di Edoardo Persico¹⁷, la cui imputazione di neopaganesimo rivolta a Sironi, conferma che, nonostante le tendenze iconografiche promosse dal concordato con la Chiesa cattolica, la linea profana e mitologica del Novecento e quella mistico-teosofica di certo futurismo - varrà la pena di ricordare che Julius Evola in questi anni è ancora un pittore - erano ancora prevalenti.

Su questo fronte di accuse, sull'equazione fra muralismo e stile del Novecento, si consuma la vicenda iniziata dieci anni prima; il tentativo di fornire al movimento fascista uno stile adeguato ai tempi nuovi è fallito. Il muralismo rimane il primo e unico tentativo di creare un'arte popolare, di destinazione collettiva che non sia propaganda di massa ma convergenza fra pittura alta e destinazione popolare, in opposizione alla tendenza del fascismo di separare la cultura alta, accademica, da quella bassa, di indottrinamento.

Va a questo punto ricordata l'inchiesta di «Critica fascista», che raccolse uno dei tanti moniti di Mussolini. Il quale, inaugurando nell'ottobre 1926 l'Accademia di Belle Arti di Perugia aveva ancora una volta stabilito la necessità di "creare l'arte nuova, l'arte dei nostri tempi, l'arte fascista"¹⁸. All'inchiesta parteciparono i soli iscritti al partito, affermando in generale l'impossibilità di rappresentare l'arte fascista con un gruppo o una tendenza. Per il futurista Anton Giulio Bragaglia, ad esempio, il fascismo era uno "stile di vita"; soprattutto ha importanza, ribattè Maccari, il contributo al rinnovamento italiano. Cipriano Efisio Oppo, pittore-critico che prenderà le redini della Quadriennale, non andò oltre la tautologia, affermando che l'arte fascista è "quella che si fa o si farà nell'era fascista": e paradossalmente, questa risulta forse la definizione più laconicamente precisa. Soffici rispose ricopiando l'articolo del 1922, a sostegno della bontà delle sue tesi, non lesinando le critiche ("la cialtroneria, l'ignoranza e l'arrivismo sono stati incoraggiati in questi anni piuttosto che i loro contrari... peggio ancora, il fascismo ha sempre scelto i suoi uomini fra quelli la cui mentalità, la cui estetica, le cui forme d'espressione artistica erano di essenza e di derivazione, non solo straniera, ma precisamente barbarica, antitaliana, liberale, giudaica, massonica, democratica, antifascista per eccellenza, in una parola"). Chi si distinse per rozzezza

¹⁶ M. Sironi, *Scritti editi e inediti*, Milano 1980, p. 114.

¹⁷ Da cf. con R. Birolli, *Taccuini*, Torino 1960, p. 58.

¹⁸ Mussolini, *Opera Omnia* cit., XXII, p. 230.

d'argomentazioni fu Alessandro Pavolini, che ritroveremo presidente della Confederazione degli artisti e professionisti (finirà i suoi giorni a Salò; non va confuso con il fratello Corrado, interessante figura di critico e scrittore d'arte). Sanità di ispirazione e classicità erano per lui i caratteri portanti di un intervento diretto dello Stato contro la barbarie moderna.¹⁹

Le risultanze dell'inchiesta, raccolte da Bottai, sembrano delineare un quadro più articolato. Il problema dell'arte fascista, argomentava, è maturo e non più risolvibile con discussioni teoriche; per ora si manifesta in una tendenza generica a tradizione e classicismo, non strettamente normativi ma da proseguire come patrimonio italiano; si rifiuta il carattere frammentario, crepuscolare, intimista e "psicoanalista". Infine, sostiene Bottai, nello stato fascista porsi il problema dell'arte vuol dire non lasciarlo alla libera creazione. Al rifiuto dell'agnosticismo dello stato demo-liberale fa controparte un impegno diretto dello Stato fascista, rivolto alla tutela economica, attraverso l'ordinamento corporativo (cui Bottai si dedicherà negli anni successivi), e alla tutela artistica e morale. Per quest'ultimo scopo Bottai riserva un'attenzione particolare alla neonata Accademia d'Italia, che avrebbe dovuto dare vita a un organismo autonomo competente in materia, e paradossalmente, nelle sue intenzioni, "antiaccademico". Entrambe le proposte di Bottai poi caddero: l'ordinamento economico eliminò ogni competenza e facoltà decisionale, creando "corporazioni senza corporativismo", come lamenterà Bottai stesso. L'auspicato Ministero della Cultura italiana, che avrebbe dovuto far conoscere ed esportare l'arte italiana, prenderà le forme del Ministero della Cultura Popolare; e il ruolo di apertura europea verrà rivestito dall'Istituto Nazionale di Cultura, che si distinguerà invece per limitare l'introduzione e la circolazione dei prodotti stranieri.

Da un punto di vista più strettamente formale, le proposte di Bottai non sembrano lasciare spazio alle più volgari manifestazioni di iconografia ("decorazioni pittoriche incredibili sulle mura, busti orribili ad ogni cantone, emblemi e stendardi a colori per arazzi; fasci littori di stucco dorato [...] cromolitografie del duce in atteggiamenti impossibili, ecco le sedi dei fasci, dei sindacati e di molti comuni [...] tutta una ridicola cianfrusaglia e chincaglieria con gravissimo disdoro della nostra civiltà artistica") preferendo una ricerca del consenso e di raccolta delle migliori energie artistiche, attraverso le committenze pubbliche e gli acquisti, le esposizioni periodiche e i sindacati. Anche qui, l'affermazione dell'autonomia dell'arte dalla politica era un solo slogan, dal momento che, nella teoria come nella pratica, tutto rientrava nell'armonia del superiore interesse dello Stato e di quella gerarchia per la quale si era espresso Mussolini.

L'inchiesta di «Critica Fascista» prelude all'ordinamento sindacale, che venne precisandosi dopo una prima confusa fase (1920-1926), in cui confederazioni, sindacati e corporazioni effimere sovrapposero le proprie competenze. Questi enti furono così inglobati nella struttura corporativa, la quale però, dotata di poteri generici, subordinata sempre alla burocrazia, divenne strumento nelle mani del Governo²⁰. Anche qui, si partiva da un criterio generale che sanciva la dipendenza degli intellettuali dallo Stato: si può quindi capire la delusione di quegli artisti che avevano colto nel fascismo il movimento rivoluzionario antiborghese da impugnare contro la pittura e la cultura ufficiali.

Non si indicarono norme di stile e iconografia: la questione venne lasciata alla discussione e alle polemiche delle riviste e al contributo dei giovani, accolti con favore. Era bensì previsto un ordinamento gerarchico: dal primo gradino di gestione sindacale delle esposizioni locali, fino al livello regionale o interregionale. L'ampia accettazione permetteva, in questa prima fase, la sostanziale tolleranza di ogni forma espressiva e un accesso alle opere più sperimentali²¹.

¹⁹ Gli interventi su «Critica fascista» si possono ora leggere in C. Bordoni, *Fascismo e politica culturale. Arte letteratura e ideologia in "Critica fascista"*, Bologna 1981, da cfr. Zagarrò, *op. cit.*, che tra l'altro discute, dello stesso Bordoni, *Cultura e propaganda nell'Italia fascista*, Messina-Firenze 1975.

²⁰ Per una ricostruzione delle vicende, G. di Giacomo, *Intellettuali e fascismo*, Roma 1932; F. Caschera, *Le professioni e le arti nello Stato Fascista*, Roma 1941; di grande utilità la consultazione degli annuali (*Ordinamenti e gerarchie. Annuario 1935*, Roma 1935).

²¹ A. Maraini, *Un anno di mostre dei sindacati regionali*, «Dedalo», X, 1929-1930, pp. 679-720; B. Biagi, *Il sindacato, l'arte, i giovani*, «Gerarchia», XIII, febbraio 1933, p. 89 sgg.; A. Nasti, *Intellettuali ed artisti nella corporazione*, «Critica Fascista», 15 febbraio 1934.

Le periodiche mostre nazionali dei sindacati raccoglievano i valori espressi nelle mostre locali, prevedendo una giuria di appello nazionale per gli esclusi. Non vi erano mai inviti, e potevano partecipare solo gli iscritti al sindacato che avevano già esposto in precedenza. Questa gerarchia era infine propedeutica all'accesso a Biennali e Quadriennali. Le due istituzioni, una riorganizzata come ente autonomo di nomina governativa, l'altra creata nel 1931, si ripartivano, lungo l'asse Venezia-Roma le cospicue cifre messe a disposizione sotto forma di premi ed acquisti pubblici²². La Quadriennale, in particolare, nutriva l'ambizioso proposito di divenire strumento di consenso, di pacificazione fra le tendenze conflittuali sin lì protratte, e censimento e verifica dei migliori valori artistici, da presentare quindi alla ribalta internazionale delle Biennali veneziane. Qui, invece, la ventennale direzione di Antonio Maraini si caratterizzò più per l'ufficialità e l'accademismo che per l'attenzione alle migliori ricerche internazionali, che saranno risarcite tardivamente con la grande retrospettiva del 1948. Ricordiamo che alla Biennale del 1930 fu bandito un concorso per "un quadro ispirato a persone o eventi della formazione del Fascio dei combattenti [...] per una statua che esalti la vigoria della razza [...] per una medaglia in bronzo con l'effigie del Duce": di qui l'ennesima inchiesta, sotto forma di "referendum", su significato e valore, all'attualità, del quadro storico, promulgata dalla rivista «Le Arti Plastiche».²³

Lo scenario che si viene a delineare, all'inizio degli anni Trenta è dunque il seguente. Una distribuzione territoriale e gerarchica delle istituzioni artistiche. La capillarità delle grandi esposizioni nazionali (difatti la scansione di Biennali, Quadriennali, Triennali milanesi, mostre periodiche celebrative determina la costante presenza, dal 1930 in poi, di una o più mostre ufficiali ogni anno). La presenza di un fronte contrapposto alla reazione accademica così strutturata, tutt'altro che unitario ma che annovera, oltre ai novecentisti più avvertiti, i razionalisti lombardi (la cui polemica sull'architettura è uno dei capitoli più importanti di questi anni), il primo gruppo di astrattisti, e la seconda generazione di futuristi. Quest'ultima si caratterizzerà, tra l'altro, per la coraggiosa sfida alla prescrizione dell'arte moderna e dell'avanguardia che andava compendosi con radicalità inusitata in Germania: e che in Italia ebbe sporadiche risonanze, ovviamente sui giornali di Farinacci, pronti a denunciare il presunto internazionalismo di Carlo Carrà, Giorgio De Chirico, Giorgio Morandi, eccetera²⁴. Restano infine i tentativi di infiltrare nella rigida maglia di tale organizzazione le istanze della nuova pittura, o quantomeno di interpretare con selettività di valori e rigore critico i dettami del regime.

Il fallimento delle proposte degli artisti, l'irrigidimento delle strutture espositive e di inquadramento sindacale, l'esaurimento della politica culturale nella mera propaganda, sortiranno due effetti contrapposti. Da un lato emerge la generazione di mezzo, quella che non ha partecipato alla guerra né alla conquista del potere; è la generazione, talora insofferente, dei littoriali, delle riviste giovanili, della ricerca di un confronto europeo. Reagisce per la stessa ragione che aveva condotto gli intellettuali fascisti a rifiutare lo stato liberale: e cioè, per l'analogo senso di frattura tra cultura e società. Questi giovani approfittarono degli spazi lasciati liberi dalla tolleranza di Bottai per una battaglia che potesse rendere sensibile la cultura alla realtà, in nome quindi del realismo e del

²² Su esposizioni ed acquisti del periodo, v. M. Cecilia Mazzi, "Modernità e tradizione": temi della politica artistica del regime fascista, «Ricerche di Storia dell'Arte», 12, 1980, pp. 19-32, con appendice sugli acquisti pubblici nel periodo 1930-1943.

²³ Barocchi, *op. cit.*, p. 89-97.

²⁴ E. Crispolti, *Il secondo futurismo contro l'operazione arte degenerata in Italia*, in Id., *Il mito della macchina ed altri temi del futurismo*, Trapani 1969, pp. 580 sgg.; E. Crispolti, B. Hinz e Z. Biroli, *Arte e fascismo in Italia e Germania*, Milano 1974, pp. 7 sgg.; sulla situazione europea e le arti durante i totalitarismi, cf. *Art et fascisme: totalitarisme et résistance au totalitarisme dans les art en Italie, Allemagne et France de années 30 à la défaite de l'Axe*, Atti del convegno, Université de Paris I, mai 1988, Bruxelles, 1989; I. Glomstock, *Totalitarian art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, tr. inglese, London 1990.

formalismo di marca europea (le concrete esperienze pittoriche sono quelle di «Corrente», della Scuola Romana, dei Sei di Torino). Dalla parte opposta si avverte l'allineamento alla politica della "cultura popolare" e agli esempi tedeschi. Diviene a questo punto necessario, in nome della specificità ricordata in apertura, distinguere l'atteggiamento del nazismo dal fascismo in merito alle arti.

I primi, a partire dalla celebre esposizione berlinese del 1937 sull'*Entartete kunst*, che peraltro compendia e radicalizza spinte reazionarie già presenti sin dai tardi anni Venti, perseguono una linea di distinzione su base ideologica e quindi iconografica e formale, e non si può dire che, almeno in questo caso, la chiarezza non manchi. Da un lato i presupposti erronei di classicità esemplare e morale per il popolo, un'iconografia rassicurante che celebra l'idillio della razza superiore; dall'altro la deformazione espressionista, additata come decadenza e corruzione giudaica della pittura così come del popolo. In Italia questa linea è abbracciata in maniera tardiva e superficiale, partire dalla formulazione della dottrina della razza, dai soli gerarchi più reitivamente allineati alla politica culturale tedesca. La posizione ufficiale è quella di allargamento e collettivizzazione corporativi, la linea Bottai del "Primato"²⁵, e per molti autori, piuttosto, la convenienza di un tacito conformismo, seppur animato da inquietudini o dissensi peraltro avvertibili sulla superficie pittorica.

Sul terreno della ridefinizione del ruolo dell'artista nello Stato, e dell'intervento pubblico in materia d'arte, si troverà la convergenza istituzionale, senza che ciò possa costituire una forma di fascistizzazione delle arti, e senza oltrepassare un generico consenso. Questa linea, favorita dalla politica di Bottai, si definisce allo scorcio degli anni Trenta con il premio Bergamo, in opposizione a quello di Cremona²⁶. Su questa nota vicenda, che riassume l'inconciliabilità tra libera espressione formale e rigida precettistica iconografica, è il caso di ricordare la testimonianza di Giulio Carlo Argan, uno dei giovani funzionari cresciuti nel Ministero Bottai: "La questione Bergamo-Cremona - scriveva a pochi mesi dalla morte - fu una contesa provinciale che fu politicizzata da Cremona contro gli intellettuali antifascisti, che utilizzavano Bergamo contro Cremona e la macroscopica, analfabetica pretesa di un'arte fascista"²⁷. A parte la qualifica di "antifascisti" relativa ai protagonisti di Bergamo - sostenibile, al più, per artisti come Renato Guttuso e Mario Mafai - va data ragione alla memoria di Argan, se si considera che il premio, istituito da Farinacci nel 1938, con il patrocinio di Ugo Ojetti e l'attenzione di Telesio Interlandi, direttore della "Difesa della razza", si dispiegò in quattro edizioni, ciascuna delle quali caratterizzata da un tema cui gli autori dovevano attenersi rigidamente, dietro l'anonimità dello pseudonimo. Si va così dalla "Auscultazione alla radio di un discorso del Duce" agli "Stati d'animo dettati dal fascismo" a "La battaglia del grano", fino a "La Gioventù Italiana del Littorio" (il tema previsto per l'edizione 1942, che non si tenne, era: "Dal sangue la nuova Europa"). Inutile aggiungere che questa a crociata contro l'arte degenerata, ebraizzante, deforme e bolscevica parteciparono zelanti ed ancor oggi sconosciuti pittori. Mentre Bottai partiva dalla considerazione che la politica della razza non doveva trasformarsi, per l'arte, nella sommaria liquidazione di ogni tendenza, in base a così imprecisati concetti: gli artisti italiani erano alieni da tali contaminazioni, e sostenerlo senza riscontri significava sottovalutare proprio lo spirito latino, l'eccezionalità del gusto e la radice sana della pittura. Chi accusava il contrario nascondeva secondo Bottai tendenze reazionarie, che speculavano imprecisati ritorni alla tradizione

²⁵ Oltre ai fascicoli della rivista di Bottai (1940-1943) ricordiamo F. Ciarlantini, *Imperialismo spirituale. Appunti sul valore politico ed economico dell'arte in Italia*, Milano 1926; *Elementi per la battaglia artistica*, di autori vari, Torino 1928; E. Somarè, *Cronache d'arte contemporanea*, Milano 1932; M. Lazzari, *L'azione per l'arte*, Firenze 1940; Zagarrò, *op. cit.*, p. 253.

²⁶ Tra le imprese varate da Bottai, la rivista «Le Arti», l'istituzione dell'Ufficio per l'Arte Contemporanea, la legge del 2%: v. «Le Arti», 1, ottobre 1938, pp. 41 sgg; G. Bottai, *La legge sulle arti figurative*, *ibid.*, lv, 4, aprile-maggio 1942, pp. 243-249; una ricostruzione in S. Salvagnini, *Il premio Bergamo e l'Ufficio per l'Arte Contemporanea (1940-1941)*, «Osservatorio delle Arti», 1990, 5, pp. 74-87.

²⁷ Lettera di G. C. Argan, in *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, catalogo della mostra, Bergamo 1993-94, p. 11.

contrapponendosi al "mal di Parigi" di certa pittura. Sul premio Bergamo, che di questa linea è la forma concreta, basti ricordare che in giuria vi sedette, oltre ad Argan, Roberto Longhi, e che fra i partecipanti troviamo i migliori pittori del periodo, da Renato Birolli ad Aligi Sassu, oltre ai già menzionati Mafai e Guttuso: il quale, già sospetto di comunismo, fu premiato nel 1942 per la *Crocifissione*, opera letta come una nammeno velata critica alla guerra in atto, che scatenò una fortissima polemica negli ambienti ecclesiastici.

A parte queste eccezioni, che datano ormai agli anni della guerra, quello che spicca al nostro sguardo, oggi, è la mancanza di forme artistiche in qualsivoglia maniera assimilabili a un' arte di protesta o di opposizione.

Gli esempi che si sono visti permettono infatti di stabilire una continuità fra le opere del periodo con il più ampio movimento di critica alle avanguardie e di ritorno all'ordine che già si era manifestato negli anni della prima guerra mondiale. All'incirca dalla fine degli anni Dieci si assiste ad un movimento di recupero del classico e di ritorno all'ordine, che determina una precisa serie di scelte stilistiche e formali, di gusto rinnovato per l'antico, di riaffioramento del soggetto mitico e della figura umana, che si innesta quindi alla perfezione nell'ambito del nascente fascismo (e ancora più, una volta che tale movimento ha dismetterà i caratteri rivoluzionari). Più che l'adeguamento dei pittori al mutato orizzonte politico, si dovrà ragionare su un fascismo che sin dagli inizi trovò una serie di formule e opzioni che rientravano nelle proprie esigenze. Avviene così che, per le sue necessità di rappresentazione simbolica, il fascismo può contare su almeno due registri già ampiamente formulati in sede storico-critica prima del 1922: quello di un ritorno alla classicità, declinabile in soluzioni diseguali, funzionale al tema del ruralismo e della romanità; e quello delle avanguardie, segnatamente il futurismo, che si prestava alla celebrazione dello sviluppo industriale e urbanistico e della modernità. Il problema era quindi un altro: come riconobbe Bottai, si trattava di accordare la diversità culturale di artisti "formati non nell'atmosfera nostra ma in quella precedente", con la prassi della "volontà morale (lo Stato) che tutto muove e sorveglia". Sarà quindi interessante chiedersi in quale misura, indirettamente, il regime abbia favorito la persistenza di tali linguaggi ben oltre la loro durata fisiologica, congelandone le forme anche in presenza di sollecitazioni che avrebbero permesso un'evoluzione ulteriore - ciò che avverrà solo negli ultimi anni del fascismo, per un moto inarrestabile di aggiornamento alla pittura europea proprio della generazione fiorita in quegli anni.

In Italia, la strategia dell'inscindibile unità fra valori estetici e valori politici diede vita a una formula ambigua sotto cui potevano coesistere linguaggi ed estetiche fra loro inconciliabili. Nel nostro paese non esiste una radicalizzazione tale da indurre alla persecuzione in difesa dei presunti valori "reali". Da questo punto di vista, la mancanza di forti correnti espressionistiche, di una produzione grafica satirica; più in generale, di una pittura intesa anche come intervento critico sulla realtà, non permise il radicalizzarsi dello scontro come avvenne nella Germania del dopo Weimar, allorchè una determinata scelta stilistica ed estetica era inevitabilmente connotata come sovversiva. Non esiste un'arte di opposizione in Italia, almeno fino al 1936; comunque è sempre minoritaria: al contrario della Germania, dove peraltro gli espressionisti provarono senza fortuna, nei primi anni Trenta ad accreditarsi come rappresentanti della tradizione nazionale (con il prevalere della linea Rosenberg-Goebbels, finirà come sappiamo)²⁸.

Un'arte fascista, indotta e promulgata dal regime, sorvegliata da funzionari e puntualmente teorizzata o proposta come arte ufficiale, diffusa in maniera totale, che potesse identificare la globalità delle proposte delle arti visive, difficilmente c'è stata. Affermarlo, invece, vuol dire trascurare la distinzione fra utilizzo delle immagini (nella stampa, nella propaganda, alla radio, sui

²⁸ M. Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Hamburg 1963; A. Rabinbach, *The Aesthetics of Productions in the Third Reich*, in *International Fascism*, a cura di G. Mosse, London 1979, pp. 189-223; "Degenerate art": the fate of the avant-garde in Nazi Germany, catalogo della mostra, Los Angeles 1991.

muri) ed espressione artistica in quanto tale. E' bensì vero che il regime si adoperò sin dagli inizi per trovare una sponda culturale, e in questa azione rientrano gli eventi vario titolo riconducibili alla politica fascista delle arti. Esistette una valida cultura visiva (poi riconosciuta) che rimase esclusa dall'incapacità organizzativa del modello corporativo a stabilire una selezione di valori che fuoriuscisse dalla gerarchia arte-Stato. E' altrettanto vero che praticamente tutta l'arte che si è prestata a un'iconografia celebrativa e all'edificazione di un mito attraverso le immagini, semplicemente non ha oltrepassato i limiti del proprio tempo, costituendo ai giorni nostri tutt'al più una testimonianza documentaria dei dubbi gusti della classe dirigente, e un esempio di pavidità che nulla mantiene di artistico.

Rimane da ultimo uno "stile" fascista, espressione della precettistica di comportamento pubblico, improntato ad infondere spirito e disciplina sulla base di generica dinamicità, decisionismo, rapidità - e di un contraddittorio livore antiborghese, in un regime che dimostrò la debolezza dello stato liberale in Italia ²⁹.

Alessandro Del Puppo, Scuola Normale Superiore di Pisa, Italia.

²⁹ L. Salvatorelli- A. Mira, *Storia d'Italia nel periodo fascista*, Torino 1964, pp. 890-1.

I DIRITTI ARTISTICI PROPUGNATI DAI FUTURISTI ITALIANI MANIFESTO AL GOVERNO FASCISTA

Mio caro Marinelli, approvo cordialmente la tua iniziativa per la costituzione di una Banca di Credito specialmente per gli Artisti. Credo che saprai sormontare gli eventuali ostacoli dei soliti misoneisti.

Ad ogni modo questa lettera può servirvi di viatico.

Ciao, con amicizia. **MUSSOLINI**

Vittorio Veneto e l'avvento del Fascismo al potere costituiscono la realizzazione del programma minimo futurista lanciato (con un programma massimo non ancora raggiunto) 14 anni or sono da un gruppo di giovani audaci che si opposero con argomenti persuasivi all'intera Nazione avvilita da un senilismo e da un mediocritismo paurosi dello straniero.

Questo programma minimo propugnava l'orgoglio italiano, la fiducia illimitata nell'avvenire degli italiani, la distruzione dell'impero austroungarico, l'eroismo quotidiano, l'amore del pericolo, la violenza riabilitata come argomento decisivo, la glorificazione della guerra sola igiene del mondo, la religione della velocità, della novità, dell'ottimismo e dell'originalità, l'avvento dei giovani al potere contro lo spirito parlamentare, burocratico, accademico e pessimista.

La nostra influenza in Italia e nel mondo è stata ed è enorme. Il Futurismo italiano, tipicamente patriottico, che ha generato innumerevoli futurismi esteri, non ha nulla a che fare coi loro atteggiamenti politici, come quello bolscevico del Futurismo russo divenuto arte di Stato.

Il Futurismo è un movimento schiettamente artistico e ideologico. Interviene nelle lotte politiche soltanto nelle ore di grave pericolo per la Nazione.

Fummo primi fra i primi interventisti; in carcere per interventismo a Milano durante la Battaglia della Marna; in carcere con Mussolini per interventismo a Roma il 12 aprile 1915; in carcere con Mussolini nel 1919 a Milano per attentato fascista alla sicurezza dello Stato e organizzazione di bande armate.

Abbiamo creato le prime associazioni degli Arditi e molti tra i primi Fasci di combattimento.

Divinatori e lontani preparatori della grande Italia di oggi.

noi futuristi siamo lieti di salutare nel non ancora quarantenne Presidente del Consiglio un meraviglioso temperamento futurista.

Da futurista, Mussolini ha parlato così ai giornalisti esteri: «Noi siamo un popolo giovane che vuole e deve creare e rifiuta d'essere un Sindacato di albergatori e di guardiani di museo. Il nostro passato artistico è ammirevole. Ma, quanto a me, sarò entrato tutt'al più due volte in un museo».

Recentemente Mussolini ha pronunciato questo discorso tipicamente futurista:

Il Governo che ha l'onore di presiedere il Governo di velocità, nel senso che noi abbreviamo tutto ciò che significa ristagno nella vita nazionale. Una volta la burocrazia si addormentava sulle pratiche emarginate. Oggi tutto deve procedere con la massima rapidità. Se tutti procederemo con questo ritmo di forza e di volontà e di allegrezza, supereremo la crisi, la quale, del resto, è già in parte superata. Io sono lieto di vedere il risveglio anche di questa Roma che offre lo spettacolo di officine come questa. Io affermo che Roma può diventare centro industriale. I romani devono essere i primi a disdegnare di vivere soltanto sulle loro memorie. Il Colosseo, il Foro romano sono glorie del passato; ma noi dobbiamo costruire le glorie del presente e del domani. Noi siamo la generazione dei costruttori che col lavoro e con la disciplina del braccio e intellettuale vogliono raggiungere il punto estremo, la meta sognata della grandezza della Nazione di domani, la quale sarà la Nazione di tutti i produttori e non dei parassiti».

Con Mussolini il Fascismo ha ringiovanita l'Italia.

Spetta a Lui aiutarci nel rinnovamento dell'ambiente artistico ove permangono uomini e cose nefaste.

La rivoluzione politica deve sostenere la rivoluzione artistica, cioè il futurismo e tutte le avanguardie.

D O M A N D I A M O :

1° DIFESA DEI GIOVANI ARTISTI ITALIANI NOVATORI in tutte le manifestazioni artistiche promosse dallo Stato, dai Comuni e private. Esempi:

a) Alla Biennale di Venezia furono invitati avanguardisti e futuristi stranieri (Archipenko, Kokoschka, Campendonk), mentre non furono mai invitati i futuristi italiani (creatori di tutti i futurismi). Bisogna sradicare questa ignobile antitalianità sistematica!

b) All'Augusteo sono accolti gli avanguardisti e i futuristi stranieri (Strawinsky, Ravel, Schoenberg, Schriabine, Schrecker),

mentre sono trascurati o rifiutati gli avanguardisti e futuristi italiani. Bisogna sradicare questa ignobile antitalianità sistematica!

c) Al Teatro della Scala (che ha la funzione di rivelare, glorificare, i nuovi musicisti italiani) si danno ogni anno due opere di Wagner e nessuna (o quasi nessuna) di giovani italiani. Si preferiscono cantanti stranieri inferiori ai nostri. Bisogna sradicare questa ignobile antitalianità sistematica!

d) Il Teatro di Siracusa non può essere riservato alla gloria dei classici greci! Domandiamo che, alternativamente alle rappresentazioni delle opere classiche, si svolga un concorso per un

== I ==

CRITICA FASCISTA



RIVISTA QUINDICINALE DEL FASCISMO
DIRETTA DA GIUSEPPE BOTTAI E GHERARDO CASINI

Direzione e Amministrazione -
Piazza Montecitorio, 121 - Roma

Abbonamenti: Annuo L. 30 - Semestrale 15
Sostenitore L. 100 - Straordinario L. 500 -
Estero: Annuo L. 50 - Semestrale L. 25

Un numero separato Lire 1,50
Arretrato Lire 2,50

In questo fascicolo:

GIOVANNI ENGELY

Tre discorsi: Hitler, Baldwin, Mussolini

NICOLA PINTO

Universalità del Fascismo e internazionale corporativa

GHERARDO CASINI - UGO D'ANDREA

Note al convegno corporativo
italo-francese

PAROLE AL VENTO: Progresso,
avanti o indietro?

GIUSEPPE BOTTAI

La libertà degli studi e l'esame di Stato

GINO SEVERINI - RENATO PARESCE

Meridiano artistico - Problemi artistici attuali

GUIDO DE LUCA

E. GIMENEZ CABALLERO

La politica degli
italiani all'estero

La lingua italiana
e la Spagna

Dogana: Modernità di Strapaese - La città fascista - Arte ed economia - Un fine
pratico per i Littoriali - Lavoro e tecnica - Invito a nozze.

Bevete un

CINZANINO

il migliore degli aperitivi

LE ARTI

RASSEGNA BIMESTRALE DELL'ARTE ANTICA E MODERNA

A CURA DELLA DIREZIONE GENERALE DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI

DIRETTORE: MARINO LAZZARI

CONSIGLIO DIRETTIVO

CARLO ANTI - MASSIMO BONTEMPELLI - FELICE CARENA - CARLO CARRÀ - SILVIO D'AMICO - GIULIO QUIRINO GIGLIOLI - MARIO LABROCA - ROBERTO LONGHI - ANTONIO MARAINI - VIRGILIO MARCHI - ARTURO MARTINI - GIOVANNI MICHELUCCI - UGO OJETTI - CIPRIANO EFISIO OPPO - BIAGIO PACE - GIUSEPPE PAGANO - MARCELLO PIACENTINI - LUIGI RONGA - ROMANO ROMANELLI - ARDENGO SOFFICI - PIETRO TOESCA

COMITATO DI REDAZIONE

GIULIO CARLO ARGAN - GUGLIELMO DE ANGELIS D'OSSAT - ERBERTO GUIDA - GIUSEPPE MASTROPASQUA - GIUSEPPE PETROCCHI - ERME-
NEGILDO SCACCIA SCARAFONI

SECRETARIO DI REDAZIONE: G. C. ARGAN

Gli articoli e le notizie devono essere indirizzati impersonalmente alla:
"Redazione della Rivista LE ARTI - Direzione Generale Antichità e Belle Arti -
Ministero dell'Educazione Nazionale - Roma".

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono.

Abbonamenti annuali:

PER L'ITALIA L. 100.—

PER L'ESTERO L. 150.—

Abbonamento Annuo speciale
per i funzionari del Ministero dell'Edu-
cazione Nazionale L. 65.—

Un fascicolo separato L. 25.—

CASA EDITRICE FELICE LE MONNIER - FIRENZE