

Udite! Udite! Mussolini nel buco

CARLOTTA SYLOS CALÒ

Non esiste né mai è esistito il Duce, ma esiste questa immagine che è uno specchio fedele nel quale dovete guardarvi. [...] il Duce è una creazione nostra, [...] e lo abbiamo creato in un'ora di vanità [...]
(Palazzeschi, 1946, p. 264).

Premessa

Eternamente in bilico tra documentazione ed espressione, incalzata da fattori che adulterano il suo valore documentario, la fotografia è un interprete efficace della contemporaneità. Complice dell'intero orizzonte del Novecento – dalla “sdefinizione dell'arte” all'incontro con la scienza, l'antropologia, la storia, la cultura visuale in genere – il mezzo fotografico condiziona la percezione delle cose e fornisce un contributo importante al declino dell'oggetto a favore del comportamento e del processo.

Nel corso di un'intervista con Arturo Schwarz, Marshall McLuhan, sociologo, filosofo, critico letterario, e padre della riflessione sui rapporti tra mezzi tecnologici, società e immaginario, dichiara la fotografia capace di rendere l'effigie di una persona realtà (Schwarz, 1977, p. 31). In questo stesso anno, questa volta Roland Barthes, in un'altra intervista di Schwarz, afferma: «La fotografia è vittima del suo superpotere, poiché ha la reputazione di trascrivere letteralmente il reale o una fetta di reale, non ci s'interroga sul suo vero potere, sulle sue vere implicazioni». E prosegue: «l'oggetto fotografato, è vissuto come reale da chi guarda» (Schwarz, 1978, p.34). Lo studioso, responsabile di una delle prime e più interessanti analisi del noema della fotografia, si riferisce in questi passaggi alla relazione con le belle arti, ma le sue affermazioni testimoniano anche un dato oggi assodato: nell'immaginazione collettiva, c'è una coincidenza tra l'immagine fotografica e la cosa fotografata.

Ancora nel 1977, nelle pagine di *Almanacco Letterario Bompiani* dedicato a quell'anno, Bruno Munari si sofferma sul suo lavoro per le illustrazioni e i

fotomontaggi della prima serie della rivista, pubblicata dal 1925 al 1942, e indica grafica e fotografia come determinanti della fisionomia del periodico, esaltando l'importanza della comunicazione visiva, specialmente all'indomani del 1934, quando certi 'omaggi' al fascismo non si poteva non farli, la censura era estremamente severa con i testi, ma non faceva altrettanto caso alla parte grafica, permettendo così una velatissima satira. Dichiarò Munari: «mi sforzavo di fare in modo che l'immagine non ripetesse semplicemente il testo. Cercavo di istituire relazioni tra immagini diverse. Un po' come le tecniche del dadaismo, mediante contrasti» (Munari, 1976, p. 10). Queste tre dichiarazioni si riferiscono ad alcuni degli aspetti caratteristici della fotografia: un mezzo che pone in relazione la cosa e il processo, l'esecuzione e l'esposizione, innesca una dialettica tra l'altrove e il qui, il virtuale e il reale e, in determinati contesti, come quello di alcuni foto-collage e fotomontaggi, diviene un elemento essenziale della continuità visuale-associativa alla base del funzionamento di questa particolare tecnica.

Con lo sfondo delle affermazioni di McLuhan, Barthes e Munari, tutte indirizzate alla riflessione sulla dialettica, interna al mezzo fotografico, tra esteriorizzazione e oggettivazione, documentazione ed espressione, questo studio si propone di analizzare il caso del lavoro di Munari realizzato per *Almanacco (anti) letterario 1937*, e citato nell'intervista del 1977, a proposito della possibilità di fare una velata satira attraverso le immagini. Questa operazione di Munari, dedicata alla figura di Benito Mussolini, anticipa, sotto molti aspetti, l'atteggiamento di alcune ricerche degli anni Settanta, utili a riflettere la natura del legame tra fotografia, immaginario, arte e ideologia, varcando quella che Filiberto Menna (1971, p.53) definirà – a proposito del lavoro di Fabio Mauri, che pure rifletterà sulla comunicazione, le immagini e i fascismi europei¹, – «la soglia metaforica del linguaggio e dell'arte». Così, In questo contributo, guardando ai lavori di Munari

Le mie prime riflessioni sui foto-collage di Bruno Munari in rapporto al fascismo sono state elaborate in occasione della mia partecipazione al convegno internazionale *Tra memoria e oblio: le arti contemporanee e i fascismi europei*, tenutosi all'Accademia di Francia e alla Biblioteca Hertziana a Roma l'8 e il 9 aprile 2019, desidero pertanto ringraziare Luca Acquarelli, Patrizia Celli, Laura Iamurri e Tristan Weddigen, il comitato scientifico di quell'evento per me così stimolante.

¹ Mi riferisco in particolare alla performance *Che cosa è il fascismo*, presentata il 2 aprile 1971 negli Studi Cinematografici Safa Palatino, a Roma e *Manipolazione di Cultura*, lavoro svolto tra 1971 e 1973 e raccolto in un libro, edito per la Nuova Foglio di Macerata, nel gennaio del 1976.

per Almanacco, soprattutto come accesso a una consapevolezza della retorica delle immagini e della loro natura di congegni mnemotecnici, non mi dilungherò sull'opzione – tra l'altro riduttiva – Munari intellettuale complice o nemico del regime – ma approfondirò, attraverso l'esempio dei suoi foto-collage realizzati per Bompiani, alcuni aspetti legati alla fotografia, alla comunicazione e alla satira, nel contesto delicatissimo del fascismo italiano, quando il leader svolge il ruolo di funzionario delle masse e cinema e fotografia sono contemporaneamente testimoni e agenti del consenso, capaci di costruire e alimentare la fede nel partito, traducendo in realtà le dottrine del suo duce (Arendt, 1967).

Bruno Munari deregolamentatore di processi

Nel XV anno dell'era fascista, Munari è un artista e un disegnatore pubblicitario che muove i suoi primi passi in un percorso professionale e artistico che lo porterà a misurarsi con i media più diversi, e a divenire uno dei riferimenti imprescindibili dell'avanguardia. Tra il 1929 e il 1933 si susseguono nella sua biografia, una serie di incontri ed eventi importanti, tra cui la collaborazione con Carlo Cossio – pioniere del cartone animato italiano – la realizzazione, con Anton Giulio Bragaglia, delle scene e i costumi per *Il suggeritore nudo. Simultaneità futurista in undici sintesi*, di Filippo Tommaso Marinetti, la fondazione dello studio grafico R+M con Riccardo Castagnedi (1930). È in questi stessi anni che si avvicina all'aeropittura e comincia il suo lavoro sulle Macchine Inutili (1933). Il Futurismo lo attrae: è un movimento dinamico, anarchico, attivista e sperimenta metodi e tecniche espressive applicandole alle arti, ma anche mettendole in relazione con l'industria culturale, attraverso il design, la grafica, la pubblicità. Munari firma alcuni manifesti del movimento – tra gli altri *Dinamismo e riforma muscolare*, *Il film futurista* (entrambi nel 1928), *il Manifesto dell'aeropittura* (1929) – e partecipa attivamente a iniziative e mostre. In coincidenza con un viaggio a Parigi e la conoscenza, attraverso Enrico Prampolini, di André Breton e Louis Aragon, si avvicina anche ad alcuni dei principali movimenti artistici d'avanguardia – Costruttivismo, Surrealismo, Dadaismo – subendo la loro influenza, e quella del Bauhaus, soprattutto nell'approccio al fotomontaggio. Questa tecnica gode di una certa popolarità nell'Italia degli anni Trenta, non solo come strumento ideale di

un'illustrazione 'moderna'², ma anche come mezzo frequentemente usato dalla propaganda politica della pubblicistica ufficiale, e Munari lo impiega mescolando la freddezza del collage e la concezione spaziale modernista, a una strategia parodistica-illusionistica dell'immagine.

Come altri artisti italiani dell'epoca³, a partire dagli anni Trenta, Munari esplora in campo grafico, tipografico, fotografico e pubblicitario, le possibilità tecniche di inquadratura, illuminazione, doppia esposizione, solarizzazione, sovrapposizione, tutti mezzi di una potenziale interpretazione della realtà in modo non oggettivo. All'incirca dal 1933, probabilmente in coincidenza con la frequentazione dello studio di Antonio Boggeri – un'agenzia molto avanzata sul piano organizzativo e della produzione, e decisamente orientata alla fotografia – il suo lavoro grafico si distingue per la modernità e il tratto personale nell'associazione di immagini e parole che, combinate, divengono spessissimo veicolo di sottile umorismo. Negli stessi mesi Munari collabora con Almanacco Bompiani⁴ per poi divenire, dal 1934, il responsabile grafico della rivista. Per Almanacco realizza disegni, soluzioni grafiche e alcuni fotomontaggi di cui, alcuni, riuniti con il titolo *Atmosfera 1933*.

Questo gruppo di lavori nasce dal ritaglio e dalla successiva giustapposizione sintattica di frammenti fotografici e si caratterizza per il commento sottointeso all'attualità, attraverso il titolo-didascalia che dà accesso alla dimensione ironico-satirica dell'immagine. I temi vanno da una ambigua celebrazione del regime (*Anno X^o, Radio*), alla satira politica (*Che cosa meravigliosa è l'uomo, Hanno eletto Roosevelt, Ginevra*), dalla guerra (*Dopo la guerra vien la pace*) a soggetti più leggeri (*Sport, Arte moderna, Sex appeal, Tendenze dell'architettura*) ma sempre con un effetto, più che propagandistico o celebrativo, disorientante quando non apertamente caricaturale,

² «il fotomontaggio è l'unico tipo di illustrazione moderna. Un libro, una rivista, un giornale che vogliono veramente appartenere al clima spirituale d'oggi devono dipendere dalla fotografia e dalla dinamica imposta dall'artista nella creazione del fotomontaggio». (Veronesi, Pallavera, 1934, p.278).

³ Cfr. *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia* (Domus 1943). Qui viene riconosciuta un'importanza decisiva del mondo della grafica alla fotografia, citando tra i protagonisti, insieme a Munari, Antonio Boggeri, Erberto Carboni, Franco Grignani, Remo Muratore, Marcello Nizzoli, Albe Steiner, Luigi Veronesi.

⁴ L'Almanacco Letterario, pubblicato originariamente da Mondadori dal 1925 al 1928, e poi da Unitas e, dal 1930, dalle neonate Edizioni Bompiani, proprio dal numero dedicato al 1933 si caratterizza per una intensa combinazione tra testo, immagine e impaginazione.

come nel caso di *Ginevra*. Dalla testa di una donna addormentata sembra uscire una tartaruga che fuma (il fumo sono le lettere che costituiscono la firma di Munari), sotto l'immagine di un rabbino in posa da pensatore. Il collage fotografico e le parole – “Atmosfera 1933” e “Geneva” – evocano nel nostro immaginario la prima formulazione, da parte delle autorità tedesche, proprio nel 1933, del cosiddetto *Paragrafo Ariano*⁵, il regolamento per escludere gli ebrei dalla maggior parte delle organizzazioni, delle professioni e da altri aspetti della vita pubblica, mentre la città, sede tradizionalmente dei trattati per il diritto internazionale umanitario, è dolcemente assopita.

Si riconosce già un aspetto centrale dello ‘stile’ di Munari, quello che Enrico Crispolti definisce, nel 1969, «una sorta di analismo ironico, che suggerisce continuamente quasi delle controfigure delle regole, di forma, di processi, di comunicazione, di gioco» e poi le elude, contraddicendole, proponendoci un «*dérèglement des procédés*» (Crispolti, 1969, p.7). Il foto-collage o fotocollaggio infatti – come nota Giovanni Lista (1979, p.181) in uno dei contributi più interessanti su questo mezzo nell’ambito del futurismo – possiede lo statuto semiologico di «mettere in opera una dialettica visiva tra fantasia e realtà, tra la traccia grafica dell’immaginario analogico e l’impatto realista del frammento fotografico».

Un’altra significativa prova di Munari nell’ambito del collage viene pubblicata su *Almanacco Bompiani 1936*, dove – caso unico – polemicamente o ironicamente non è chiaro – all’annata letteraria all’estero è dedicata una pagina bianca. In questo numero della rivista compare un collage di Munari intitolato “Film documentario dell’anno 1935” in cui piccole immagini create con i ritagli dei vecchi *cliché* per le illustrazioni, alla maniera di Max Ernst, commentano ironicamente gli eventi salienti dell’anno che hanno colpito ‘il regista’. Nel quadro di apertura dedicato al 1935 si legge: «La buona fata dice: “Sarà ricco e intelligente”. La fata cattiva dice: “Sarà stupido e povero”». L’illustrazione mostra i due emisferi cerebrali del regista divisi tra due pennuti di diversa nobiltà e simbolismo: l’aquila e la gallina. In questo caso, a reggere il gioco del paradosso insieme alle parole, non è la fotografia ma i frammenti di un regno visivo passato, eppure l’ironia ambigua è la stessa che Munari, a partire da questo momento di immersione nel soffocante clima politico e culturale italiano, indirizza al regime soprattutto per mezzo della combinazione tra immagini e parole nei foto-

⁵ Legge per la Restaurazione del Servizio Civile Professionale, varata il 7 aprile 1933.

collage: l'artista diventa stratega, si rivolge scientemente a una civiltà sempre più basata sull'informazione visiva demistificando e rovesciando il messaggio delle immagini.

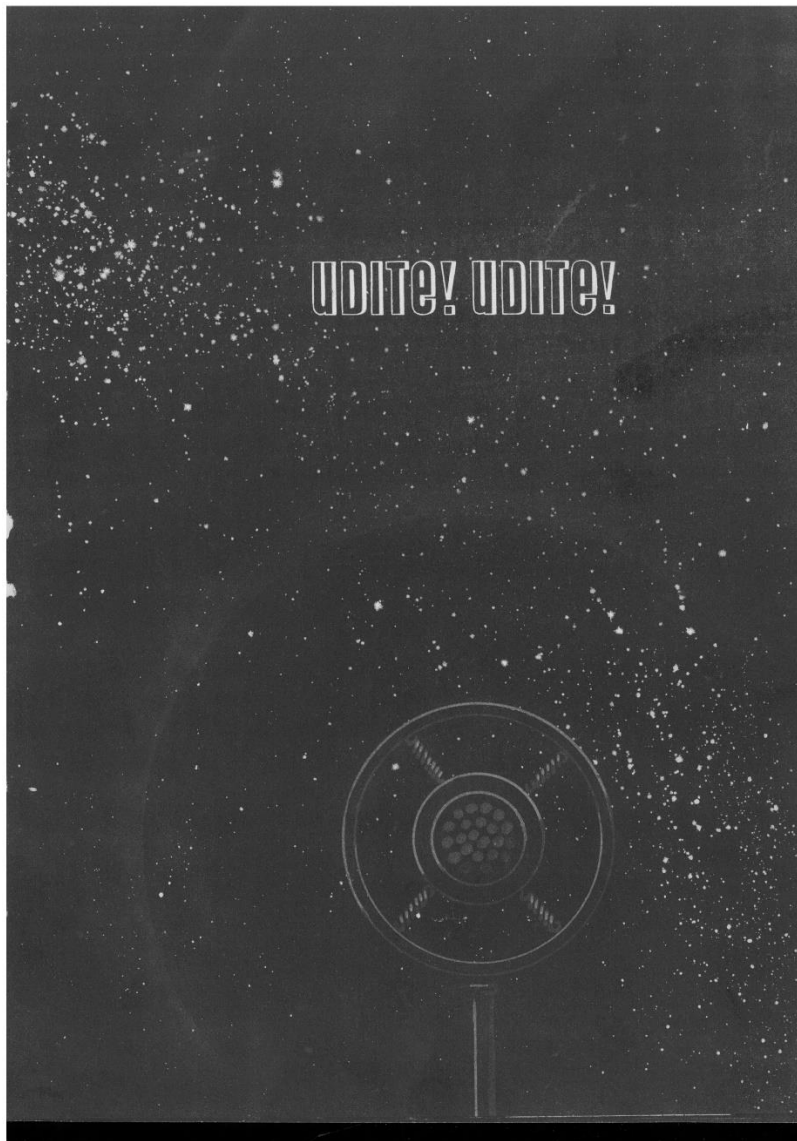


Fig. 1 – Bruno Munari, copertina, *Udite! Udite!*, inserto interno a Almanacco anti Letterario Bompiani 1937 – XV, dicembre 1936, Casa editrice Bompiani

Udite! Udite!

Il caso più eclatante di una deliberata confusione tra i piani della celebrazione e della satira si ha con *UDITE! UDITE!*, l'inserto interno ad *Almanacco (anti) Letterario Bompiani 1937*, sedici pagine in cui l'organizzazione dello spazio procede per piani giustapposti, e l'ironia ambigua scaturisce dall'accostamento tra immagine e parole – secondo una prospettiva già sperimentata dall'avanguardia surrealista, in particolare da Herbert Bayer e Mieczyslav Berman⁶. Munari concepisce le sue pagine interne come una sorta di fotoromanzo politico costruito per immagini grafiche-fotografiche, il cui tratto distintivo è l'ambiguità del messaggio, ostinatamente in bilico tra celebrazione e parodia, come è ambiguo l'intero numero della rivista. Il prefisso in corsivo "anti" premesso all'aggettivo "letterario" della testata, difatti, dà il segno dei contenuti polemici di questo particolare numero del periodico ma, fin dalle primissime pagine, i destinatari di questa polemica restano sfuggenti insieme al messaggio. Nel preambolo della rivista, ad esempio, si legge come la redazione intenda rimarcare quanto «un Paese grande come è grande oggi il nostro» – il 9 maggio dell'anno precedente Vittorio Emanuele III era stato ufficialmente nominato "imperatore d'Etiopia" – cioè «un'Italia tornata Impero», meriti «ben altra letteratura», ma il lettore, ieri come oggi, non ha appigli per individuare con certezza quale letteratura apparirebbe più meritevole o se, piuttosto, il Paese sarebbe degno di ben altra politica.

Siamo nel pieno degli anni Trenta, la fotografia (diffusa attraverso cartoline, manifesti, illustrazioni nei libri scolastici, calendari) è il mezzo principale attraverso cui il fascismo divulga l'immagine del duce, un *aide-mémoire* (Passerini, 1991) fondato su specifiche esigenze di comunicazione e particolari estetiche (il duce-condottiero, il duce-padre della patria, il duce-atleta, il duce-oratore), nonché sulla ripetizione, impiegata contemporaneamente come rievocazione e nuova esperienza di quel culto del capo che, allora, assorbe istanze politiche e ideologiche. «Il tema del vedere

⁶ «I fotomontaggi della serie Atmosfera 1933 di Bruno Munari ricorrono ad una organizzazione dello spazio abbastanza tipica nel tagliare l'immagine per piani giustapposti. La suggestione formale potrebbe provenire, in questo senso, dalla prima produzione di Mieczyslav Berman, come sembrano confermare puntuali riscontri anche a livello dei temi iconografici. Munari evolve poi verso immagini più ludiche e fantasiose, guardando anche ai collages di Max Ernst». (Lista, 1979, pp.247-249).

Mussolini non è certo una novità degli anni Trenta, ma in questo periodo diventa assillante e giunge ad articolarsi in una vera e propria tipologia. [...] C'è innanzitutto una visione che si avvale di qualsiasi immagine riprodotta» riferisce Passerini (1991, p. 203). Ed ecco infatti alcuni esempi dalla propaganda dell'epoca: la copertina della rivista 'La Stirpe' del giugno del 1933 firmata dall'artista futurista Guglielmo Sansoni, detto Tato. Il fotocollage mostra l'immagine del Colosseo, circondato in basso da una minuscola folla, fianco a fianco al volto di Mussolini, grande quanto il monumento, che guarda dritto davanti a sé con espressione risoluta. La sovrapposizione dei piani conferisce all'immagine una velata dinamica moderna, mentre il gioco delle proporzioni – Colosseo e volto del Duce monumentali e folla vasta e minuscola – fa il resto, rendendo chiaramente leggibile il messaggio. Ancora, un manifesto del 1936, di cui non si conosce l'autore, mostra la fotografia aerea di una vastissima folla che occupa l'intera pagina, nel mezzo il profilo disegnato in rosso e riconoscibilissimo di Mussolini, sotto lo slogan "UN CUORE SOLO UNA VOLTA SOLA UNA DECISIONE SOLA". Un altro esempio significativo è costituito da un lavoro di Xanti Schawinsky, designer, fotografo e pittore svizzero, anche lui collaboratore dal 1933 al 1936 dello Studio Boggeri. In occasione del plebiscito del 1934, in cui i sì ebbero la maggioranza del 99,84%, disegna un manifesto in cui campeggia in primissimo piano la fotografia del volto severo e assorto del Duce, mentre il suo corpo è fatto dell'immagine fotografica della folla che lo acclama, opportunamente sagomata.

Queste immagini esemplificano il rapporto tra il capo e la folla acclamata, una relazione strettissima e fondante dei rituali e dell'organizzazione fascista delle masse. Walter Benjamin già nel 1939 aveva evidenziato quanto per il fascismo fosse basilare l'estetizzazione della vita politica⁷: consentire alla massa di esprimersi attraverso rituali in cui guardare in faccia sé stessa significava anche appagarla, compensare i sentimenti nazionalisti delusi già all'indomani del primo conflitto mondiale (Benjamin, 2006, p.329). D'altronde l'attenzione del regime all'immagine del capo è chiaramente ammessa proprio dalla fondazione de L'Istituto Nazionale Luce con qualità d'Ente morale di diritto pubblico avente lo scopo «essenziale della diffusione della cultura popolare e della istruzione generale per mezzo delle visioni cinematografiche, messe in commercio alle minime

⁷ «alla violenza esercitata sulle masse, che vengono schiacciate nel culto di un duce, corrisponde la violenza da parte di un'apparecchiatura, di cui esso si serve per la produzione di valori culturali» (Benjamin, 2006, pp. 229-330).

condizioni di vendita possibile, e distribuite a scopo di beneficenza e propaganda nazionale e patriottica (art.1)». In questo quadro il cinegiornale costituisce uno strumento di cronaca e celebrazione delle imprese di Mussolini, dove la personalità del duce si mostra in tutta la sua abilità di retore e di interprete capace di una notevole comunicazione non verbale fatta di pose, espressioni, movenze, che le fotografie amplificano e diffondono. Entrambi i mezzi costruiscono il personaggio e consolidano la sua riconoscibilità, ma anche "donano" alla folla una percezione particolare, personale e collettiva insieme, specie le fotografie, proprio in virtù di quella capacità, ben focalizzata da McLuhan, di rendere l'effigie di una persona realtà.

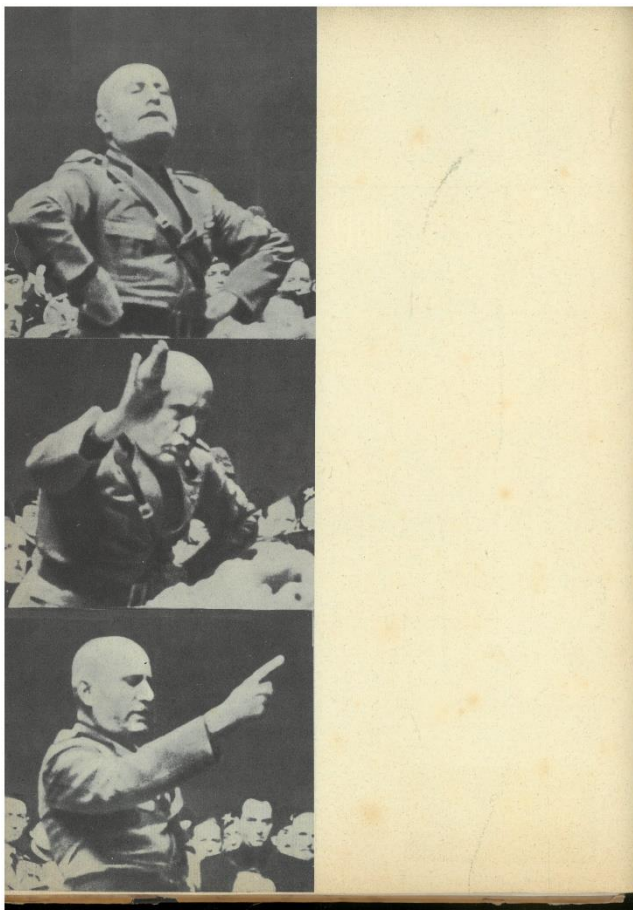


Fig. 2 - Bruno Munari, seconda di copertina, *Udite! Udite!*, inserto interno a Almanacco anti Letterario Bompiani 1937 - XV, dicembre 1936, Casa editrice Bompiani

Ancora, a proposito del rispecchiamento e del rapporto tra Mussolini e il popolo, scrive Aldo Palazzeschi (1945, p. 264): «Il Duce è una creazione nostra, carne della nostra carne, è sangue del nostro sangue» e prosegue amaramente: «lo abbiamo creato noi in un'ora di vanità, di assenza e di esaltazione; guardatevi bene in questa immagine come dentro ad uno specchio, altrimenti non costruirete la nuova civiltà ma una nuova immagine vana e folle, la mistificazione di una civiltà». Le parole dello scrittore, oltre il rammarico, sintetizzano e convalidano il tratto distintivo essenziale del fascismo italiano: esso costruisce buona parte della sua forza sul presentare al popolo, incitato e avvinto da una continua comunicazione e stimolazione estetica, un modo di essere e di vivere condensato nella figura carismatica ed esemplare del corpo e del volto del capo in cui la massa si specchia. Georges Bataille nel suo *La structure psychologique du fascisme*, evidenzia acutamente questo aspetto sottolineando come, per il fascismo, il leader è l'oggetto trascendente dell'affettività collettiva, per cui il suo valore è assolutamente comparabile a quello religioso di una forza divina che pertanto, «esige non solo la passione ma l'estasi dei suoi partecipanti» (Bataille, 1982, p. 153)⁸. Più recentemente Luca Acquarelli (2022, p. 139), riflettendo sul corpo politico e il corpo mistico in relazione al fascismo italiano e all'immagine dell'Impero, annota come, alla stregua dei rituali pubblici, le immagini influenzano profondamente la cultura contribuendo «a regolare i rapporti gerarchici fra chi esercita il potere e chi lo subisce». *UDITE! UDITE!* di Munari trae la propria linfa proprio dalla combinazione degli aspetti peculiari dell'immaginario e della propaganda fascista, in particolare dalla ridondanza dell'immagine di Mussolini: i suoi foto-collage sfruttano l'immaginario del regime, fondato sull'immedesimazione del fascismo nel Duce, mimano le sue strategie visive, culturali e psicologiche,

⁸ « Mais la valeur religieuse du chef est réellement la valeur fondamentale (sinon formelle) du fascisme, donnant à l'activité des miliciens sa tonalité effective propre, distincte de celle du soldat en général. Le chef en tant que tel n'est en fait que l'émanation d'un principe qui n'est autre que l'existence glorieuse d'une partie portée à la valeur d'une force divine (qui, supérieure à toute autre considération concevable, exige non seulement la passion mais l'extase de ses participants). [...] incarnée dans la personne du chef (en Allemagne, le terme proprement religieux de prophète a parfois été employé) la patrie joue ainsi le même rôle que, pour l'Islam, Allah incarne en la personne de Mahomet ou du Khalife» (Bataille, 1989, p. 153). Recentemente reso disponibile on line [https://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=HERM_005_0137].

tutte concentrate sull'immagine e la "corporeità" del capo, ed esaltano la sua trasformazione in una sorta di "corpo mistico", proprio attraverso le immagini.



Fig. 3 – Bruno Munari, *L'Italia è un'isola, Udite! Udite!*, inserto interno a Almanacco anti Letterario Bompiani 1937 – XV, dicembre 1936, Casa editrice Bompiani

Su Almanacco Bompiani 1977, a proposito di *UDITE! UDITE!*, riferisce l'intervistatore a Munari: «mi pare ne uscisse un discorso ironico, nonostante l'apparente esaltazione dell'onnipresenza del Duce. [...] talmente raffinato a livello grafico che emerge l'ironia rispetto alla retorica del discorso citato». E l'artista, di rimando: «questi 'omaggi' non si poteva evitare di farli.

Come bisognava, ad esempio, mettere in copertina un anno dell'era fascista. Però nell'interno si poteva fare della velata satira, che era permessa perché non era capita» (Munari, 1976, p. 11).

Le fotografie e le didascalie impiegate da Munari sono riprese da fotografie e discorsi del duce, ritagliati, rimontati e inseriti in un impaginato a cui si aggiunge, in alto, un foro "a cannocchiale" – tecnicamente un cerchio fustellato – in cui si mostra un'immagine fotografica del volto di Mussolini mentre arringa il popolo e insieme si crea un'interazione fisica con il lettore. Il risultato è una sorta di discorso propagandistico in forma di fotomontaggio che sembra esaltare il grande impero, la cultura fascista, la romanità, la forza, il popolo e il suo duce ma in una sintesi, tra piano simbolico e piano reale, che agisce allo scoperto, senza nascondere il trucco, contribuendo a una percezione di sospensione e di inganno, confezionato per il lettore/spettatore, non si sa se da parte del regime o di Munari stesso. Quest'ultimo, così mescolando l'estetica cinematografica al fotomontaggio, ovvero una tecnica fondata sulla contraffazione dell'immagine fotografica 'reale', procede a una sorta di registrazione in falsetto dell'uomo e del simbolo Duce. Utilizzando le stesse immagini selezionate dalla propaganda di regime, e soprattutto la stessa insistenza sull'icona-duce, ovvero lo stesso linguaggio, ma piegato a un senso differente, dà nuovo ritmo e senso alla narrazione.

Mussolini nel buco

Entriamo nel merito del discorso analizzando alcune tavole, a partire dalla soluzione grafica scelta per la copertina interna dell'inserito: un microfono è posto davanti a un vasto cielo stellato su cui campeggiano le parole *UDITE! UDITE!*, titolo e incipit del messaggio. L'uditorio è l'universo mondo e nessuno. Il lettore legge e insieme si affaccia nel vuoto percependo l'estensione del firmamento. Girando pagina, la sequenza di tre fotografie mostrano l'icona-duce fredda in tutta la sua potenza retorica. Il carisma di Mussolini sembra quasi smascherato dalla sua stessa presenza iconica, dalla sua carica mimica e retorica. La prassi del popolo che ascolta e esulta, il destinatario dei discorsi di Mussolini, che partecipa al mito del duce per immedesimarsi nella sua politica, si crepa un po' mostrando gli aspetti più falsi del meccanismo di relazioni e valori alla base della comunicazione del fascismo italiano. Questo smascheramento sembra confermato e rafforzato dalle pagine seguenti.

“L’Italia è un’isola” recita la didascalia/messaggio della terza pagina dell’inserito e uno stivale privo di altri confini oltre un mare disegnato, su cui è segnato un alone bianco che ‘isola’ ulteriormente l’Italia, campeggia a tutta pagina, fatta eccezione per il buco che mostra, in alto a destra, il duce oratore. Le parole sono tratte dal discorso tenuto da Benito Mussolini a Milano il primo novembre del 1936 quando, con un linguaggio diretto racconta la situazione politica mondiale, qualche mese dopo la proclamazione della fondazione dell’Impero, e pone delle condizioni alla volontà di pace dell’Italia, proclamata nel Discorso di Bologna:

L’Italia è un’isola che si immerge nel Mediterraneo. – dichiara – [...] Se per gli altri il Mediterraneo è una strada, per noi Italiani è la vita. [...] Non ci sono alternative: bisogna che i cervelli ragionanti dell’Impero britannico realizzino che il fatto è compiuto ed irrevocabile. [...] Non c’è quindi che una soluzione: l’intesa schietta, rapida, completa sulla base del riconoscimento dei reciproci interessi. Ma se così non fosse, se veramente, cosa che io escludo sin da oggi, si meditasse, veramente, di soffocare la vita del Popolo Italiano in quel mare che fu il mare di Roma, ebbene si sappia che il Popolo Italiano balzerebbe come un solo uomo in piedi pronto al combattimento con una decisione che avrebbe rari precedenti nella storia (Discorso del Duce al popolo di Milano, pp. 346-347).

La conversione retorica del messaggio è duplice: c’è quella delle immagini e c’è quella delle parole. Non sono le (ironiche) didascalie dei collage del 1933 a reggere il velato sarcasmo dell’operazione, ma le stesse parole del duce, abilmente accostate alle immagini. Munari sembra esasperare il linguaggio della propaganda e così facendo smascherare il fascismo, secondo quell’operazione di *dérèglement des procédés* che diverrà la sua cifra stilistica: trucca il linguaggio del fascismo italiano ma non lo demolisce, lo usa. Ecco qualche altro esempio tra le primissime pagine.

«... poiché è estremamente difficile che possa rinnovarsi, per nostro conto la Società delle Nazioni può anche tranquillamente perire» recita il messaggio/didascalia, ancora una volta tratto dal discorso tenuto da Mussolini il primo novembre del 1936 a Milano. Il duce, come accaduto spesso, arringa il popolo contro la Società delle nazioni, considerata una finzione – a cominciare dall’uguaglianza tra gli stati membri – e quindi un interlocutore inutile per costruire la politica di pace desiderata dal fascismo. L’immagine fa eco alle parole restituendo un’apparenza e un’atmosfera mortifera: una palude, le falene, un volto classico che pare semi-annegato e piangente. Distante, quasi fuori dal campo dell’immagine, un gruppo di silhouettes si allontana verso una sorta di terra di nessuno. In alto a

sinistra il duce, rivolto direttamente al lettore e 'fisicamente' presente come in ogni pagina.

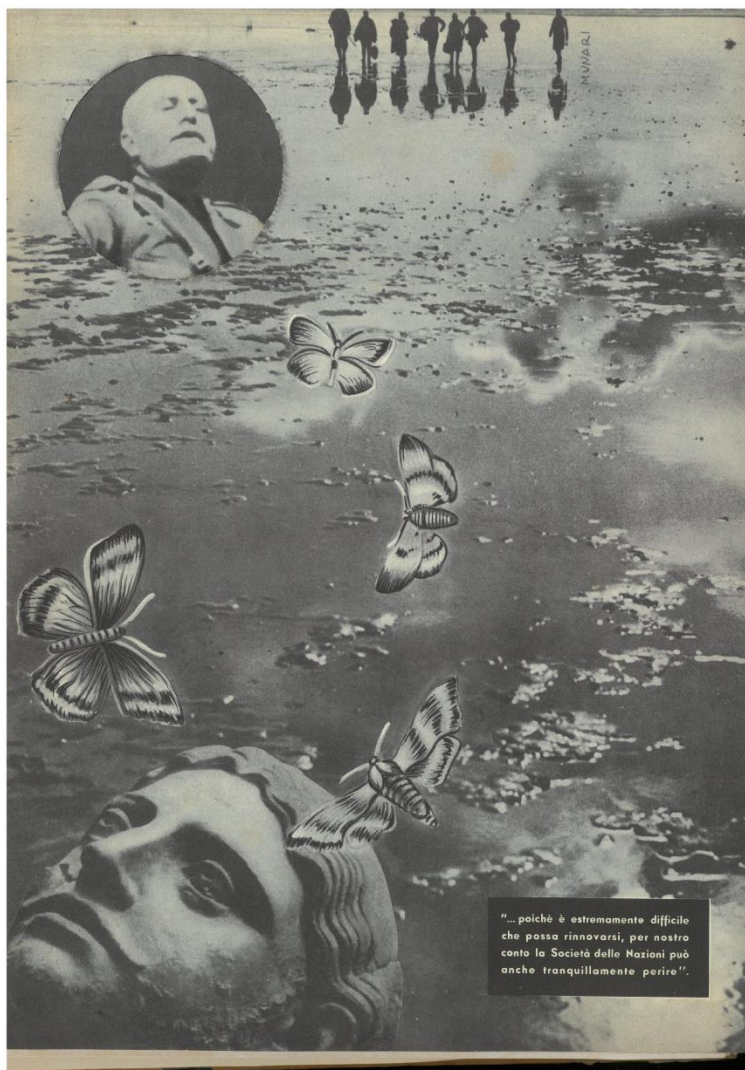


Fig. 4 – Bruno Munari, *... poiché è estremamente difficile ..., Udite! Udite!*, inserto interno a Almanacco anti Letterario Bompiani 1937 – XV, dicembre 1936, Casa editrice Bompiani

Ancora: «Un grande paese ha in questi tempi raccolto vaste simpatie nelle masse del popolo italiano» e, a tutta pagina, un'immagine frontale della 'grande' Germania: un panorama abitato, fino all'orizzonte e oltre, da una

marcia ordinatissima e compatta, illuminata da fasci di luce che si proiettano verso il cielo. La rappresentazione è impeccabile e inquietante, nella scelta rivela la capacità di Munari di leggere anche la coincidenza tra politica e estetica del nazismo: un regime restauratore e non rivoluzionario (come in un certo senso possiamo intendere il fascismo che voleva costruire una nuova società partendo dal popolo) che ha lo scopo di creare una società sulla base di valori antichi, tradizionali, gestito da un gruppo di potere che fonda la sua estetica sulla coreografia e il rituale. La didascalia è ancora un estratto dal discorso di Milano del primo novembre 1936, e, per noi lettori contemporanei che conosciamo il seguito dell'alleanza Italia-Germania, il passaggio risulta particolarmente inquietante, eccolo:

Oltre a questi che sono i quattro Paesi confinanti con l'Italia, un grande Paese ha in questi ultimi tempi raccolto vaste simpatie nelle masse del popolo italiano: parlo della Germania. Gli incontri di Berlino hanno avuto come risultato un'intesa fra i due Paesi su determinati problemi, alcuni dei quali particolarmente scottanti in questi giorni. Ma queste intese, che sono state consacrate in appositi verbali debitamente firmati, questa verticale Berlino-Roma, non è un diaframma, è piuttosto un asse attorno al quale possono collaborare tutti gli Stati europei animati da volontà di collaborazione e di pace (Discorso del Duce al popolo di Milano, p. 345).

Di pagina in pagina *UDITE! UDITE!* si configura, oltre la sua ambiguità, come lettura piuttosto raffinata del fascismo italiano e del suo linguaggio: evoca soprattutto il suo marcato rivoluzionarismo, teso a costruire una nuova società (sana, forte, vitale, indipendente, piena di energia ma anche di morale), anche attraverso particolari strategie culturali e psicologiche che si sommano proprio nell'autorappresentazione del fascismo attraverso il duce e il suo culto, giocando sull'ambivalenza divina e umana della sua figura, e sul rapporto, appassionato, e quasi tangibile, tra lui e il popolo. La natura complessa di questa relazione è confermata da alcune parole di Indro Montanelli, scritte nel 1936 in un articolo da titolo emblematico: *Mussolini e noi*. «Tante volte abbiamo tentato di sottrarci alla Sua presa, e a forza slontanandolo, riguardarlo con freddezza di fotografi. [...] Ma quando come uomini ci formammo, Lui era già un mito lontano, il secolo Gli apparteneva e anche noi eravamo roba Sua, tutti: anche chi di proposito aveva voluto odiarlo o ignorarlo» scrive il giornalista. Montanelli, fascista convinto, è reduce dal grande successo del suo libro d'esordio *Commiato dal tempo di pace* e dall'esperienza di volontario per la guerra d'Etiopia, e prosegue la sua descrizione del rapporto tra Mussolini e gli italiani, marcando la natura di un legame profondissimo e pressoché fisico, con

una magniloquenza che, oggi, appare grottesca e inquietante ma allora era prassi. Scrive: «dinnanzi ai Suoi occhi non si istrioneggia [...]. Quando Mussolini ti guarda è inutile tentare di recitare». E ancora, in un crescendo retorico:

Quando Mussolini ti guarda non puoi che essere nudo dinnanzi a Lui. Ma anche lui sta nudo dinnanzi a noi. [...] c'è chi, per esser qualcuno, ha bisogno di ricorrere a una divisa o a un distintivo. Mussolini no. Il Suo volto e il Suo torso di bronzo sono ribelli ai pannelli e alle bardature. Ansiosi e insofferenti, noi stessi glieli strappiamo di dosso, mirando solo all'inimitabile essenzialità di questo Uomo che è un vibrare e pulsare formidabilmente umani. E il resto non conta (Del Buono, 1971, pp. 309-310).

Certamente l'immagine fotografica rafforza e celebra, come già detto, il legame tra Mussolini e la folla descritto da Montanelli, e insieme reitera la ritualità fondata sul culto del duce. Sostiene Ernest Cassier (1964, p. 307) che «il culto è il rapporto attivo che l'uomo si dà nei confronti dei suoi dei». Sviluppando il concetto, come fa Umberto Silva a proposito del fascismo (1973, pp.83-98), osserviamo che la fede fascista non si limita alla celebrazione, ma si fonda sulla ripetizione degli avvenimenti mitici nel rituale. I partecipanti, i cui gesti entrano da protagonisti nella ritualizzazione, diventano contemporanei del mito, hanno la sensazione di partecipare attivamente e di carpire il «segreto del potere» (Silva, 1973, p.83). Estendendo la performatività del rito che ha per protagonista Mussolini, alla fotografia che lo ritrae, la folla, già pubblico di massa, attraverso cartoline, ritagli di giornale, illustrazioni e simili, rinnova costantemente quel rito e quella relazione con il duce e irrobustisce la propria posizione morale-sentimentale nei confronti del fascismo, aderendo totalmente all'immagine che gli viene offerta.

In questa sudditanza sentimentale, gioca un ruolo essenziale l'automatismo per il quale la fotografia è uno specchio della realtà e la connessa sua capacità di indirizzare la percezione di cose, situazioni, persone, soprattutto con il supporto di un sistema culturale, sociale e comunicativo articolato e connesso all'ideologia, come quello fascista. D'altronde Mussolini è, fin dagli esordi della sua carriera politica, un fervido ammiratore dell'opera dell'antropologo e psicologo francese Gustav Le Bon che, nel suo *Psicologia delle folle* evidenzia, tra le altre cose, come il sentimento collettivo orienti i sentimenti e i pensieri, producendo una diminuzione delle capacità intellettuali dei singoli individui a favore della folla, davanti alla quale l'apparenza ha un ruolo assai più rilevante della realtà e il

condizionamento, meglio, la suggestione, è esercitata, non dai ragionamenti, quanto dalle immagini (Le Bon, 2013 [1895]).



Fig. 5 – Bruno Munari, *Un grande paese ..., Udite! Udite!*, inserto interno a Almanacco anti Letterario Bompiani 1937 – XV, dicembre 1936, Casa editrice Bompiani

Difatti, man mano che si rafforza e prende forma, il fascismo si proietta sulla fisionomia, sulla gestualità, sull'abbigliamento di Mussolini che di fatto lo personifica e simbolizza in maniera sempre più accorta. Rileva, ad esempio, il recente studio di Natasha Puglisi (2016, pp. 36-37) come alcuni scatti "casuali" conservati nell'Archivio dell'Istituto Luce, mostrino il duce, prima del 1923, con tutti i suoi difetti fisici – «la sua statura insignificante,

le spalle strette, il busto tozzo» – mentre quelli successivi lo immortalano sempre «come un austero dominatore di folle in adorazione». Ancora, prova questa simbiosi tra il corpo del duce e il popolo, il brutale accanimento sul suo cadavere quando il rapporto amoroso finisce lasciando spazio all'odio. Ricorda sempre Puglisi (2016, p.86) come questo aspetto non sfuggisse allo stesso Mussolini – quando scriveva che attorno alle tombe dei capi non ci può essere pace – e come ciò avesse coinvolto direttamente le immagini fotografiche, una sorta di prolungamento della persona del duce, per cui le fotografie del suo corpo massacrato dalla folla a Piazzale Loreto a Milano, erano un souvenir ambito poiché, attraverso queste, si aveva accesso da protagonisti – in un'ottica simbolica, ma anche materiale – all'evento della messa a morte di Mussolini e della sua umiliazione.

Un'operazione di cosmesi ideologica

Il ruolo di primo piano rivestito dalla fotografia nell'edificazione del consenso e nell'adesione della popolazione italiana al suo comandante, e le scelte formalistiche che, assai velocemente, innescano un processo d'estetizzazione delle masse, sono gli aspetti del fascismo intercettati da Munari e restituiti in *UDITE! UDITE!*. Con le sue tavole, che mostrano collage e fotografie ipoteticamente capaci di trasmettere la concretezza delle affermazioni del duce e la forza della sua indole, Munari forza la retorica del discorso mussoliniano, la depotenzia, se non, implicitamente e sfumatamente la irride. Racconta Zavattini negli anni Settanta come, durante il ventennio fascista, si potesse lavorare al limite dell'assurdo, ma non «tirare pugni a Mussolini» (Carabba, 1977) e in effetti la posizione di Munari, nel suo lavoro per *Almanacco (anti) letterario*, appare esattamente questa: in bilico⁹ tra omaggio e satira, con una propensione all'ironia nella costruzione delle pagine dell'inserito non riferite direttamente a questioni di politica interna o estera. Prendiamo ad esempio l'immagine di una statua classica con, sullo sfondo, uno stadio vuoto, abitato dall'unica presenza di un addetto alle pulizie. La didascalia recita: «io non amo i sedentari».

⁹ Recentemente Claudio Pavese si è interrogato sulla posizione di Munari rispetto al fascismo in un racconto delle vicende legate all'abecedario ideato per Einaudi nel 1942 (Cfr. Pavese, 2021) ma in questo caso come in quello del lavoro per Bompiani non sembrano esistere documenti che attestino una precisa posizione di Munari nei confronti del regime, rispetto alla quale possono solo essere fatte delle ipotesi.



Fig. 6 – Bruno Munari, *Io non amo i sedentari, Udite! Udite!*, inserto interno a Almanacco anti Letterario Bompiani 1937 – XV, dicembre 1936, Casa editrice Bompiani

La citazione è ripresa dal discorso tenuto dal Duce il 12 maggio del 1930 dal balcone della Prefettura di Lucca. L'occasione è la sua visita ai padiglioni della Settima Lucchese, lo scopo esaltare l'intraprendenza e l'operosità della gente di Lucchesia: «Io non amo i sedentari. Non amo coloro che temono di avanzare per le aspre e varie vie del mondo; amo invece coloro che sono pronti a lasciare la Patria conservandone la fede nel cuore e cercano di conquistarsi, sotto ogni orizzonte, la loro ricchezza ed il loro destino» (Mussolini, 1940, p.72). La situazione dunque vuole esaltare il

coraggio e la capacità imprenditoriale del popolo di Lucca, mentre la trasposizione di Munari usa la citazione del duce per ricollegarsi all'estetica del regime che vede nell'atleta, erede del mondo classico, la somma di tutte le virtù: forza, giovinezza, bellezza. La didascalia/citazione, dando voce all'immagine, ne indirizza la lettura eppure, lo stadio vuoto, dove nessuno è seduto a guardare e nessun atleta è impegnato, lascia in dubbio anche noi, che guardiamo e leggiamo ormai lontani dal Ventennio, tra omaggio e satira, ma orientati a quest'ultima. A farci assumere questa posizione è la composizione dell'immagine, studiata, pare, proprio per convertire l'apologia in sberleffo. Le fotografie diffuse dall'Istituto Luce durante il Fascismo, sono sempre impostate in maniera tale da rendere solenni le manifestazioni del regime, celebrandole come momenti culminanti della vita sociale italiana, del suo valore e della sua forza, in una marcata simbolizzazione di una gioventù raffigurante gli ideali del regime, la sua disciplina e la sua bellezza. Nell'immagine costruita da Munari non c'è traccia di tutto ciò: non c'è una prospettiva, dall'alto o dal centro dell'avvenimento, che esalti, come d'uso all'epoca, la massa umana della folla acclamante, non ci sono coreografie da mostrare che glorifichino i corpi, c'è solo il vuoto, uno spazio dall'architettura riconoscibile, ma svuotato, meglio, evacuato e quasi assopito in un silenzio metafisico.

Il carattere ambiguo di *UDITE! UDITE!*, e in particolare di quelle pagine che, non rimandando direttamente alla politica, erano probabilmente meno 'osservate' dalla censura, sono confermate dall'Almanacco dedicato al 1977, citato nelle premesse di questo scritto, a proposito dell'intervista a Munari. Questo numero, intitolato *Almanacco degli almanacchi. Potere e cultura in Italia dal 1925 al 1942*, dedica a ciascun volume della rivista alcune pagine in cui sono riportati diversi contenuti originali. Nella parte relativa al 1937, una pagina è riservata a *UDITE! UDITE!*, appunto quella illustrata dalla didascalia "io non amo i sedentari", la più adatta a mostrare l'ambiguità del messaggio, tanto per la censura fascista degli anni Trenta, quanto per coloro i quali, nel 1977, potessero accusare l'artista e designer di un'intenzione, non di satira, ma di propaganda.

In *UDITE! UDITE!* dunque, Munari mostra una piena consapevolezza delle strategie del fascismo e le sottopone a una delicata eppure efficace operazione di maquillage. Attraverso la grammatica del collage modernista e la valorizzazione della componente concettuale dell'immagine fotografica – che oggi sappiamo di fatto funzionare come un ready made (Marra, 1999, p.15) – compie un'operazione di cosmesi ideologica. Usando alternativamente il ritaglio, il primo piano, la giustapposizione di frammenti

fotografici — talvolta completati dall'inserimento del disegno, o dalla definizione pittorica dello spazio – Munari esalta il dato della sovrapposizione e della ricombinazione semantica di elementi presi dalla realtà, per costruire immagini che contengono simultaneamente una varietà di registri opposti di cui i principali sono: omaggio/satira e realismo/surrealtà.

La citazione in forma di didascalia, ma anche di immagine – che insieme formano una fusione di arguzia visiva e verbale – suggeriscono una lettura, una selezione, una sottrazione da un contesto e poi una ricollocazione in un altro, secondo un rapporto calcolato che si percepisce ma sfugge. Giocando con le immagini Munari innesca un cortocircuito che rende problematico nel 1937 distinguere tra celebrazione e condanna, eppure espone l'ideologia fascista e i suoi meccanismi, esaltando il carattere artificiale delle immagini, la ridondanza dell'eloquio, facendo così intravedere l'inautenticità della fotografia e del messaggio. Consapevole in pieno fascismo di come l'immagine e l'arte aiutino la pratica del potere, Munari leva la maschera a un regime che, come osservato da Bottai (1949, p.28), «non volendo essere rappresentativo, si fermò alla rappresentazione [...] sempre meno regime. Sempre più regia».

Adoperando il sottile potere della comunicazione visiva, la capacità della fotografia di rafforzare opinioni e posizioni, e quella, già sperimentata dal dadaismo più politicizzato, di trasformare i veleni in antidoto (Marra, 1999, p.71), Munari adopera lo stesso linguaggio del fascismo, piegandolo a un senso differente. I suoi collage non hanno l'esplicita connotazione ideologica di quelli di John Heartfield, che pure “ristrutturava” immagini del regime nazista per diffonderle nell'industria editoriale di opposizione, nondimeno raccontano una storia diversa da quella raccontata dalla propaganda fascista, e sollecitano, senza ulteriori dichiarazioni verbali, il senso critico di chi guarda e legge.

Bibliografia

Anni Trenta. Arte e cultura in Italia (1982), Mazzotta, Milano.

Antonello P., Nardelli M., Zanoletti M., (2017), *Bruno Munari. The Lightness of art*, Peter Lang, Oxford.

Acquarelli, L., Iamurri, L., Zucconi, F. (2021), *Le fascisme italien au prisme des arts contemporains: Réinterprétations, remontage, deconstruction*, Presses Universitaires de Rennes, Saic Edition, Rennes Cedex.

Acquarelli, L. (2022), *Il Fascismo e l'immagine dell'Impero*, Donzelli editore, Roma.

Arendt, H. (2004 [1967]), *Le origini del totalitarismo*, Einaudi, Torino.

Bataille G. (1989), *La structure psychologique du fascisme*, «Hermès, La Revue», 1989/2, 5-6, pp. 137-160.

Benjamin, W. (2006), *Opere complete. Scritti 1938-1940* (Vol. 7), a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, E. Ganni, Einaudi, Torino.

Bottai, G. (2008 [1949]), *Vent'anni e un giorno*, Bur Biblioteca universale Rizzoli, Milano.

Carabba, C. (1977), *La bussola satirica di Zavattini*, «Paese Sera», Roma, 11 febbraio.

Colizzi, A., (2011), *Bruno Munari and the invention of modern graphic design in Italy, 1928-1945*, Leiden.

Crispolti, E. (1969), *Il caso Munari*, «NAC. Notiziario d'arte contemporanea», 25, p.7.

Del Buono, O. (1971), *Eia, eia, eia Alalà! La stampa italiana sotto il fascismo 1919/1943*, Feltrinelli, Milano.

Discorso del Duce al popolo di Milano, 1 novembre 1936, «Rivista di Studi Politici Internazionali», vol. 3, no. 3/4, 1936, pp. 343-47, [<http://www.jstor.org/stable/45047018>].

Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia (1943), Domus, Annuario, Gruppo editoriale Domus.

Le Bon, G. (2013 [1895]), *Psicologia delle folle*, Edizioni Clandestine, Massa.

Lista, G. (1979), *Futurismo e fotografia*, Multhipla Edizioni, Milano.

Marra, C. (1999), *Fotografia e pittura del Novecento. Una storia senza combattimento*, Bruno Mondadori, Milano.

Menna, F. (1971), *Un "teatro della memoria"*, in Mauri, F., *Der Politische Ventilator*, 1 novembre, n.1, anno 1, p. 53.

Munari, B. (1976), *Mussolini nel buco*, in *Almanacco Bompiani 1977. Almanacco degli almanacchi*, Casa editrice valentino Bompiani, Milano, pp. 10-11.

Mussolini, B. (1940), *Scritti e discorsi di Benito Mussolini*, Hoepli, Milano.

Palazzeschi, A. (1945), *Tre imperi ...mancati. Cronaca (1922-1945)*, Vallecchi, Firenze.

Pavese, C. (2021), *Munari, Einaudi e l'abecedario fantasma*, Luni editrice, Padova.

Puglisi, N. (2016), *Il corpo della dittatura*, Villaggio Maori Edizioni, Catania.

Rouillé, A. (2005), *La Photographie*, Editions Gallimard, Parigi.

Schwarz, A. (1977), *Intervista con Marshall McLuhan*, «Fotografia italiana», novembre, 231, p. 31.

Schwarz, A. (1978), *Intervista con Roland Barthes*, «Fotografia italiana», giugno, 238, p. 34.

Silva, U. (1973), *Ideologia e arte del fascismo*, Gabriele Mazzotta editore, Milano.

Sontag, S (1978), *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi Torino.

Veronesi, L., Pallavera B., (1934), *Del fotomontaggio*, «Campo grafico», 12, dicembre, p. 278.