

L'iconografia mussoliniana. Un percorso tra rimozioni e riscoperte nelle mostre italiane dal secondo dopoguerra ad oggi

SUSANNA ARANGIO

Il pregiudizio storiografico che presumeva l'assenza di una politica culturale nel fascismo¹ ha inciso enormemente sul trattamento riservato alle opere d'arte legate al regime, molte delle quali andarono distrutte, o furono danneggiate per nascondere i riferimenti politici, oppure furono nascoste o relegate nei depositi dei musei, condannate aprioristicamente come «portato diretto o la risultante di ideologie totalitarie» (Benzi, 2013, p. 229). Lo stesso trattamento censorio è stato a lungo riservato a diversi movimenti, artisti e operatori culturali ritenuti eccessivamente compromessi con il regime, e questo ha portato al radicarsi di un ulteriore pregiudizio secondo il quale l'arte prodotta durante il Ventennio sarebbe stata provinciale al confronto con quanto contemporaneamente si faceva nel resto dell'Europa, ed in particolare a Parigi.

Oggi la maggior parte della critica ha superato tali pregiudizi; si assiste a un crescente interesse nei confronti dell'arte tra le due guerre e della politica culturale dell'epoca, che trova riscontro nelle sempre più numerose iniziative editoriali ed espositive intraprese da studiosi di vecchia e nuova generazione, nonché in un discreto successo di mercato. Eppure permane un atteggiamento ambivalente nei confronti delle opere nelle quali il riferimento al fascismo è esplicitato e reso inequivocabile dalla presenza dell'effigie del Duce: se da un lato, infatti, è molto più facile rispetto al passato vedere esposti dei ritratti di Mussolini all'interno di musei e mostre temporanee, o inseriti in monografie dedicate agli artisti dell'epoca, dall'altro il loro messaggio politico è spesso messo da parte a favore di un'analisi formalistica, spesso tesa a mostrare più che altro come duran-

¹ Per una ricostruzione del dibattito storiografico sulla cultura fascista si veda Tarquini (2011, pp. 11-47).

te il regime convivessero diverse cifre stilistiche. A tal fine, si tende ad esporre soprattutto opere non iconiche, come i noti busti del Duce realizzati da Renato Bertelli e Thayaht, o forme stilizzate, come quelle di Adolfo Wildt, e vengono ignorati i ritratti più realistici e le opere frutto di devozione personale realizzate sia durante che dopo la caduta del fascismo.

In questa sede si vuole tracciare una panoramica del percorso nient'affatto lineare che dalla *damnatio memoriae* post regime ha portato a una maggiore accettazione sociale delle opere afferenti all'immaginario visivo del fascismo e, in particolare, all'iconografia mussoliniana, evidenziando non solo i risultati ottenuti, ma anche alcune criticità ancora non risolte. Si è scelto di limitare questa trattazione a un excursus di mostre temporanee e allestimenti museali, facendo cenno solo in parte alla vastissima bibliografia relativa al rapporto tra arte e fascismo, i cui risultati, difficilmente coartabili in uno scritto di poche pagine, non sempre hanno trovato un riscontro tangibile nelle esposizioni temporanee e permanenti. Nei musei e negli edifici statali ancora in uso nei quali sopravvive la decorazione dell'epoca, infatti, il confronto con un pubblico di non addetti ai lavori deve fare i conti con diversi altri fattori, primo fra tutti lo scarto tra i risultati raggiunti dalla ricerca storica e una memoria collettiva assolutoria nei confronti del regime, consolidata anche dalle modalità con la quale questo è stato, e viene tuttora, veicolato da alcuni mezzi di comunicazione². A questo proposito Emilio Gentile ha parlato di «defascistizzazione retroattiva del fascismo»: «negando che vi sia stata una ideologia fascista, una cultura fascista, una classe dirigente fascista, una adesione di massa al fascismo, un totalitarismo fascista e persino un regime fascista», si è aperta la strada, secondo lo studioso, a

una rappresentazione alquanto indulgente, se non proprio benevola, della storia dell'esperienza fascista, come una vicenda più comica che tragica, una sorta di istrionica farsa di simulazione collettiva, recitata per vent'anni dagli italiani, sotto una dittatura personale, blandamente autoritaria, che tutto sommato non avrebbe fatto gran danno all'Italia, fino a quando non fu traviata dalla Germania nazista, che le inoculò il razzismo e l'antisemitismo, e la condusse sulla via della perdizione (Gentile 2002, p. VII).

² Per il cinema si veda Zinni, 2010, per la stampa si veda Baldassini (2008), Tarquini (2016) e Baris (2018), per la televisione Alotti (2012).

Una delle conseguenze di questa situazione è, si vedrà, una reazione a tale tendenza che ha spesso portato al perdurare di un atteggiamento censorio nei confronti delle opere afferenti all'iconografia mussoliniana e, di contro, alla nascita di alcune iniziative autonome e politicamente ambigue.

La prima tappa di questo percorso risale al dicembre del 1944, quando le scelte culturali e politiche della critica d'arte appena uscita dalla dittatura vennero esplicitate con la mostra *Esposizione d'arte contemporanea* curata da Palma Bucarelli alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, in quel periodo la maggiore istituzione d'arte contemporanea italiana (Bucarelli, 1944; Margozzi, 2009). Tra i grandi assenti figuravano i futuristi e la metafisica in primis, «identificati con il contatto flagrante con la dittatura e l'immaginario classicheggiante che era alla base del novecentismo» (Benzi, 2013, p. 249), mancavano poi gli artisti afferenti alla corrente del ritorno all'ordine ed esponenti dell'arte astratta, per via dei legami con il regime che, nel caso di quest'ultimo, in seguito «verranno "dimenticati" grazie anche alla non-iconicità delle opere» (Benzi, 2013, pp. 249-250). Venne data invece molta enfasi alla Scuola Romana di Scipione e Mafai, «perché letta a posteriori in senso vocazionalmente "antifascista"» (Benzi, 2013, p.250), mentre si concesse la presenza ad alcuni artisti «bensì fascisti ma ritenuti "antiretorici", come Carrà, Tosi, Rosai e Arturo Martini» e alle «generazioni più giovani intorno a "Corrente"» (Benzi, 2013, p. 250).

Con una linea critica simile, ma maggiormente attenta ai gruppi milanesi, la mostra organizzata nel 1960 a Ferrara (Riccomini, 1960), che nei saggi introduttivi del catalogo pose più che altro l'accento sulla necessità di ricercare in alcune soluzioni pittoriche degli anni Trenta quella modernità che sarebbe invece stata attribuita da parte della critica all'arte al periodo del dopoguerra, senza tuttavia accennare all'oblio in cui erano cadute determinate opere. Bisognerà attendere il 1967 per vedere la prima mostra che sdoganò in qualche modo la censura (o autocensura) relativa all'esposizione di una più vasta gamma di opere d'arte realizzate nel Ventennio, o almeno durante parte di esso: *Arte moderna in Italia 1915-1935* (Ragghianti, 1967), ampia rassegna realizzata con il pionieristico intento di portare all'attenzione e provvedere, per quanto possibile, allo stato di incuria e abbandono in cui vertevano le opere di questo periodo. Gli ostacoli incontrati dai coordinatori della mostra sono stati efficacemente descritti nelle pagine introduttive del catalogo:

Le dispersioni, i passaggi di collezioni, le emigrazioni (particolarmente dolorose), i depositi dimenticati, anche da eredi, gli occultamenti di vario motivo hanno imposto una fatica organizzativa purtroppo imponente, e talora, malgrado ogni sforzo, senza esito o senza pieno esito. Alcune opere sono state inseguite per mesi e mesi, altre sono state negate per ragioni fiscali e ultimamente per ragioni di sicurezza, ed hanno dovuto essere sostituite, altre infine sono risultate introvabili malgrado ogni documentazione e ricerca; [...] spesso si è anche dato il caso di dover rinunciare ad opere che appena venti anni fa potevano essere trasportate ed esposte, e che oggi sono in cattivo stato e intrasportabili, e per la loro tecnica precaria o fragile debbono avere pronti interventi (Ragghianti, 1967, pp. I-II).

Alla luce di tutto questo, si auspicava

un censimento catalogico, il più vasto e capillare possibile, con archivi fotografici organici sia storici (per le opere perdute: anche questa è stata una non infrequente sorpresa; e per le opere riprodotte e non ubicate), sia monografici, partendo dalle personalità viventi ed estendendo la ricerca da esse alle collezioni e dovunque si possa cercare con profitto. Ma bisogna anche che gli enti pubblici, a cominciare dallo Stato, prendano coscienza di una situazione tanto ingiustificabile e abnorme (Ragghianti, 1967, p. II).

Tra le ragioni per le quali «un passato al quale siamo così strettamente connessi si sia tanto allontanato dalla presenza e dalla memoria, sino a diventare dimenticato» (Ragghianti, 1967, p. II) fu individuato «il riflettersi del giudizio negativo sul fascismo su una produzione che, in molti casi, ne aveva subito il peso» (Ragghianti, 1967, p. III). Allo stesso tempo, tuttavia, si rivendicava «l'azione autonoma di protagonista» (Ragghianti, 1967, p. IV) svolta dall'arte sulla storia dell'umanità, ritenendo dunque «semplicistico, anzi incongruo» (Ragghianti, 1967, p. IV) un trasferimento immediato dalle vicende politiche all'arte. Alla mostra venne dunque dato un taglio più che altro compilativo, con l'intento di sottrarre dall'oblio opere di qualità, tralasciandone il legame con il contesto storico-politico durante il quale furono create. Il merito di questa iniziativa e del catalogo che l'ha accompagnata resta l'importante lavoro di censimento che ne è stato alla base, che ha costituito un punto di partenza importante per il processo di revisione generale cominciato nel decennio successivo.

Nel corso della metà degli anni Settanta furono pubblicati anche alcuni studi che si erano occupati più approfonditamente dei legami tra arte e fascismo; tra questi si segnala il ciclo di conferenze tenutesi a Milano nel 1973, che hanno costituito un momento di confronto importante tra

studiosi di nuova generazione che tentavano di analizzare diverse tematiche connesse al rapporto tra arte e i regimi fascista e nazista in maniera maggiormente distaccata rispetto al recente passato (Crispoliti, Hinz, Birolli, 1974). Si trattava di argomenti delicati affrontati nel pieno degli anni di piombo e in alcuni momenti non dovette essere stato facile per gli organizzatori decidere di portare avanti il loro progetto: per esempio la tavola rotonda finale, dedicata alle riflessioni sulla questione della politica culturale, delle ideologie e dell'“arte di regime” del fascismo e del nazismo ebbe luogo proprio nel giorno del tristemente noto “giovedì nero” di Milano³.

Mentre una parte della storiografia cominciava ad analizzare in maniera più strutturata il sistema culturale dell'epoca fascista (Mangoni, 1974; Isnenghi, 1975) e il legame tra cultura di massa e regime (Cannistraro, 1975), in altri studi del periodo non ci si è distaccati invece dal pregiudizio relativo alla scarsa qualità intrinseca alle opere cosiddette “di propaganda”. Si veda a tal proposito come nel testo *Ideologia e arte nel fascismo* (Silva, 1973), venivano commentate alcune opere dai chiari riferimenti politici: nella didascalia relativa a una statuetta di Balla rappresentante Mussolini, l'unica indicazione in merito data dall'autore è la frase: «anche grandi maestri manifestarono una netta involuzione» (Silva, 1973, ill. 160), mentre a margine di una pittura murale non meglio identificata si legge «Il neomediovalismo rurale fu una delle pesti retoriche del regime» (Silva, 1973, ill. 162)⁴.

Qualche passo in avanti, almeno nell'approccio, lo fa Fernando Tempesti, che nella prefazione del noto volume *Arte dell'Italia fascista*, dichiarava di voler ripercorrere «la vicenda artistica in Italia, negli anni fra le due guerre, e non semplicemente la politica del fascismo nei confronti delle arti, o solo l'opera degli artisti dichiaratamente fascisti» (Tempesti, 1976, p. 7), dunque il suo intento era quello di focalizzarsi sui «fatti artistici, figurativi, a vari livelli, senza escludere né i più alti e “incontaminati”, né i più ricorrenti e “compromessi”» (Tempesti, 1976, p. 7). Il testo riprendeva la

³ Il “giovedì nero di Milano” è il nome dato dalla stampa a quello che successe nella città il 12 aprile del 1973, quando, durante una manifestazione non autorizzata organizzata dall'estrema destra, ci furono degli scontri che portarono alla morte dell'agente Antonio Marino, colpito da una bomba a mano lanciata dai manifestanti (Ferrari S., 2006).

⁴ Si tratta di un'opera di Bruno Saetti, *La Madonna del Grano*, un affresco su tela di grandi dimensioni (cm 215x295) realizzato tra il 1937 ed il 1938. Sul testo viene riportata la versione originale con il ritratto di Mussolini di profilo in primo piano, mentre in Di Genova 1997 viene riprodotto come era in quegli anni, notevolmente deteriorato e con il profilo di Mussolini cancellato (Di Genova, 1997, p. 29).

medesima periodizzazione proposta dalla mostra fiorentina del 1967 (Ragghianti, 1967), più volte menzionata dall'autore, soffermandosi quindi sul periodo compreso tra il 1916 ed il 1935 e dedicando solo l'ultimo capitolo a quanto successe, per sommi capi, negli ultimi anni del regime. Lo studioso ha trattato in particolare gli artisti operativi a Roma, Milano, Torino, Bologna e Firenze, con cenni anche a quanto accadeva a Ferrara, almeno relativamente alla metafisica, e a Venezia, Monza, Cremona e Bergamo, per le mostre ed i premi ivi organizzati. I 15 capitoli dedicati a queste città non restituiscono tuttavia la visione d'insieme della situazione italiana annunciata in prefazione, ma nell'economia del nostro discorso tornano utili alcune riflessioni dell'autore relative al legame tra arte e regime, in particolare quando, parlando della ritrattistica mussoliniana, si esprime in questi termini:

Davanti a un tema obbligato e brutalmente contenutistico com'era non solo la nozione, ma il fatto "duce" negli anni del suo dominio in Italia, la coscienza, l'intelligenza formale degli artisti che si misurano con questo tema ne è sommersa e ottusa. La densità e vischiosità del contenuto impiglia la loro inventiva, che è formale, e li spinge all'astuzia fatale di scegliere forme consacrate, che sono forme, sì, ma anche contenuti: il "rinascimento", il "neoclassico" di intonazione napoleonica o garibaldina; cifre formali, nella loro astrazione, contenuti culturali, da aggiungere, da miscelare a un altro contenuto, ovviamente in funzione apologetica o evocativa. [...] Si assiste cioè a una specie di "dramma dei contenuti" che è possibile, correttamente, solo in questi artisti sensibili alla forma e abituati ad esprimere tutto attraverso questa: il faccione di Mussolini, in altre parole, non turba la loro coscienza politica, turba la loro coscienza formale; e non perché è troppo fascista, ma perché è troppo contenutistico (Tempesti, 1976, p. 104).

Lo studioso si riferiva ai cinque ritratti pubblicati da Francesco Saponi nel volume *L'arte e il Duce* (Saponi, 1932)⁵, tra i quali segnalava in particolare quello di Thayaht che, sfuggendo all'equivoco delle forme rassicuranti, aveva secondo lui creato «una forma non prevista che, scusate, è anche bella» (Tempesti, 1976, p. 104). Nel contesto che si è finora delineato, definire "bello" un ritratto del Duce è senz'altro una novità, mentre permarrà a lungo e talvolta fino ai giorni nostri il pregiudizio secondo il quale diversi artisti, quando si sono misurati con la ritrattistica mussoliniana, o

⁵ I ritratti pubblicati sono i seguenti: Adolfo Wildt, *Dux*, marmo (tav. 70); Giuseppe Graziosi, *Statua equestre del Duce nel litorale di Bologna*, bronzo (tav. 71); Ettore di Giorgio, *Dux*, litografia (tav. 72); Primo Conti, *La prima ondata*, olio su tela (tav. 73); Thayaht, *Dux*, pietra serena (tav. 74).

con l'iconografia più esplicitamente legata alle tematiche della propaganda fascista, avrebbero mostrato cedimenti di stile.

Dalla fine degli anni Settanta sono state sempre più numerose le iniziative editoriali ed espositive dedicate all'arte del periodo, come la mostra *Miti del '900. Letteratura-arte* (Birolli, 1979), che ha dato «un contributo tematico, svolto però solo sugli artisti più noti» (Benzi, 2013, p.12, n. 1), o il testo di Armellini *Le immagini del fascismo nelle arti figurative* (Armellini, 1980), di carattere divulgativo. Un importante momento di rivalutazione dell'arte tra le due guerre è stata la mostra sulla Metafisica allestita a Bologna nel 1980 e il relativo catalogo, in due volumi (Barilli, Solmi, 1980). L'iniziativa si distinse in particolar modo per il carattere di interdisciplinarietà, avendo ampliato lo sguardo anche su architettura, arti decorative, letteratura, teatro, musica, scenografia e cinema. Proseguì sulla stessa linea la grande mostra sugli Anni Trenta allestita a Milano due anni dopo (Bortolotti, 1982), che, in tre diverse sedi espositive⁶, si propose di dare una panoramica a tutto tondo dell'arte e della società dell'epoca, fornendone anche una contestualizzazione storica attraverso due sezioni in particolare, accompagnate da due differenti saggi in catalogo: una dedicata al contesto politico e sociale, documentata da un testo di Giordano Bruno Guerri che utilizza come sottotitolo, significativamente, una citazione tratta da un discorso di Mussolini: *Venti anni di fascismo non sono passati invano nella vita italiana ed è umanamente impossibile cancellarli* (Guerri in Bortolotti, 1982, p. 19); l'altra focalizzata sul tema del legame tra l'arte e la propaganda, affrontato da un saggio di Vittorio Fagone (in Bortolotti, 1982, pp. 43-52). Lo studioso lamentava ancora una volta il giudizio sommario dato dalle precedenti generazioni di storici dell'arte italiani alla produzione artistica e architettonica dell'epoca fascista, ritenendo quale unica eccezione la già più volte menzionata mostra organizzata da Ragghianti quindici anni prima, alla quale rimproverava però di aver escluso ogni documentazione figurativa esplicitamente "fascista" e di aver stabilito un temine d'arresto di difficile interpretazione storica (Fagone in Bortolotti, 1982, p. 43). A differenza di quest'ultima, egli rimarcava che l'articolato progetto della mostra milanese si era avvalso del contributo diretto di gran parte di quegli studiosi di nuova generazione che si erano rivelati più attenti a non separare manifestazioni sociali e vita culturale in Italia, storici dell'arte e dell'architettura che avevano cercato di operare fuori dai condizionamenti di tabù, risentimenti e

⁶ La Galleria del Sagrato, Palazzo Reale e l'ex Arengario.

personali rimozioni tentando di «recuperare una prospettiva nitida dei diversi fenomeni, spesso contraddittori, che convivono nella cultura architettonica e nelle arti visive degli anni del fascismo» (Fagone in Bortolotti, 1982, p. 43)⁷.

La mostra ebbe una grande risonanza a suo tempo, suscitando apprezzamenti positivi ma anche diverse perplessità. Nel commento di alcuni il risultato ottenuto parve «di grande impegno e di corretta impostazione metodologica» (Farioli, 1982, p. 3), spiccando «nel panorama delle nostre mostre d'arte (soprattutto contemporanea), spesso ancora ferme al culto dei grandi nomi e per lo più povere di nuovi e reali contributi di pensiero critico» (Farioli, 1982, p. 3), per altri l'iniziativa fu addirittura "mostruosa", poiché «troppo grande e "varia" per porsi ragionevolmente come approfondimento critico di situazioni singolari ancora in gran parte oscure, troppo piccola ed elementare per misurarsi con la complessità di un periodo le cui coordinate sfuggono agli stessi curatori» (Pollin, 1982, p. 30). In tale recensione ci viene data anche qualche indicazione sulle polemiche che l'iniziativa aveva suscitato a livello politico; secondo l'autore di questo articolo «l'altro mostro, quello che si voleva esorcizzare, il fascismo, resta dov'era e com'era, al centro della bufera di informazioni che questa mostra ha inteso innescare e trasmettere con la compiacenza della TV e dei giornali», per cui «l'unica misura possibile di questo grande sforzo plurale risoltosi in rievocazione, è la nostalgia» (Pollin, 1982, p. 30). Toni polemici anche quelli che si ritrovano in un'intervista rilasciata da Renzo De Felice, che commentò: «in tutte le sale del secondo futurismo c'erano quadri che perfino Attila, il mio cane rifiuterebbe di appendere alle pareti del suo gabbiotto. E si sono dimenticati del razzismo e dell'antisemitismo. Tanto che, dopo le proteste dell'unione delle comunità israelitiche, hanno dovuto allestire in fretta e furia una saletta e mi hanno chiamato a tenere una conferenza» (De Felice in Mieli, 1982, pp. 10-11).

⁷ A tal proposito si ricorda che il comitato di coordinamento scientifico era composto da Renato Barilli, Flavio Caroli, Vittorio Fagone, Mercedes Garberi e Augusto Morello. I saggi presenti in catalogo sono firmati da: Renato Barilli, Flavio Caroli, Vittorio Fagone, Giordano Bruno Guerri, Rossana Bossaglia, Alessandra Borgogelli, Guido Armellini, Luciano Caramel, Enrico Crispolti, Francesco Porzio, Cesare De Seta, Fulvio Irace, Antonio La Stella, Guido Cannella, Riccardo Mariani, Anty Pansera, Alessandra Gnechi Ruscone, Maria Grazia Gregori, Alberto Farassino, Armando Gentilucci, Francesca Alinovi, Antonio Faeti, Paola Pallottino, Marinella Pigozzi.

Più indulgenti i recensori della rivista "Parametro", che ritennero gli episodi storici mancanti dal contesto espositivo fiduciosamente rimandati alla maturità del pubblico, ammettendo contestualmente che

l'ostacolo che l'iniziativa non può superare è la memoria ancora troppo viva e scottante dell'avventura politica che in questo decennio compie la sua tragica parabola. [...] Di fronte alla costruzione pubblicitaria di Nizzoli e Persico per la VI Triennale, ricostruita per l'occasione nella stessa galleria Vittorio Emanuele in cui era stata montata nel 1936, è così possibile cogliere non poche perplessità fra chi si trova investito da immagini che, in tutta la loro evidenza, prima di rappresentare sé stesse, conservano il potere di evocare tragici avvenimenti (Avezzù, Zagnoni, 1982 p. 2).

Tale mostra, avendo inserito all'interno del percorso espositivo anche allestimenti, arte e architettura "di regime", ha aperto la strada ad ulteriori approfondimenti sul tema del legame tra arte e propaganda, non essendo tuttavia esente da qualche importante omissione; ci si riferisce in particolare all'assenza della ritrattistica mussoliniana, dovuta probabilmente al fatto che i tempi non erano ancora maturi per veder uscire dai depositi dei musei o dagli armadi dei collezionisti dipinti e busti riproducenti il Duce. Occorre ricordare, a tal proposito, che nel 1983 ricorreva il centenario della nascita di Mussolini, in occasione del quale erano state organizzate diversi tipi di iniziative, talvolta di dubbio gusto, che suscitarono molte polemiche (Mieli, 1982).

Gli anni Ottanta sono stati in ogni caso un momento importante per la stagione critica relativa all'arte tra le due guerre, poiché è oramai avviato un percorso filologicamente sempre più strutturato e foriero di contributi significativi; tuttavia, come evidenziato a suo tempo da Laura Malvano, venivano pubblicati in particolare studi monografici su singoli artisti e movimenti ma non veniva dedicata alcuna indagine specifica e organica alla cultura figurativa del regime, laddove invece in altri settori disciplinari si cominciava a parlare in maniera più continuativa di politica culturale fascista e dell'interazione tra cultura e ideologia (Isnenghi, 1979; Canfora, 1980; Turi, 1980; De Grazia, 1981). In merito la studiosa argomentava:

L'unico genere di immagini evocato talora dagli storici è quello, meno impegnativo e più anodino, della cultura di massa: cinema, fotografia, manifesti e produzione grafica di propaganda...Ogni volta la ricerca si ferma, rispettosamente, alle soglie del tempio Arte, e la produzione alta (pittura, scultura) resta drasticamente

esclusa da un discorso che, in altri settori, ha mostrato di voler comprendere la globalità del percorso (Malvano, 1988, p. 21).

Relativamente alle mostre temporanee, cominciavano a susseguirsi con sempre maggiore frequenza le esposizioni panoramiche, tra le quali va menzionata almeno quella organizzata a Milano (Bossaglia, Formaggio, 1983), quelle legate a specifiche realtà territoriali, come nelle rassegne organizzate a Torino (Bertolo, 1978) e a Pistoia (Mazzi, 1980), e le retrospettive dedicate a singoli artisti, come quella su Arturo Martini (De Micheli, 1985). Si cominciava ad affrontare anche il tema della decorazione degli edifici pubblici; è il caso della grande mostra dedicata all'E42 (A.A.V.V., 1987), «un'importante occasione per una vasta e approfondita ricerca filologica e archivistica, particolarmente utile per illuminare vari aspetti della politica artistica del fascismo negli ultimissimi anni» (Malvano, 1988, p. 23). Malgrado questo diffuso interesse relativo alla cultura figurativa del Ventennio, l'approccio settoriale degli studi storico-artistici continuava a relegare i riferimenti storici e sociali in secondo piano rispetto alle problematiche strettamente connesse alle opere d'arte, a loro volta valutate secondo una rigida dicotomia che le contrapponeva alle opere definite "di propaganda".

Questo tipo di contrapposizione si riscontra, per esempio, nell'opposizione tra il Premio Cremona e il Premio Bergamo evidenziata in occasione di una mostra organizzata su quest'ultimo nel 1993 (Rossi, 1993), nel cui catalogo sono pubblicate due lettere di Argan⁸ che, in merito, si esprime con queste parole:

Il Premio Bergamo nacque senza il minimo intento politico: l'ebbe di riflesso perché vi si vide il contrario del Premio Cremona, organizzato da Roberto Farinacci e patrocinato da Ugo Ojetti. Era il premio della pittura fascista, che era pessima pittura; il premio Bergamo, che non aveva connotazioni politiche, divenne il premio della buona. Come sempre, la cultura seria era considerata antifascista, invece era solo cultura combattuta dall'incultura (Argan, 1989 in Rossi, 1993, p. 16).

Questo giudizio ha pesato a lungo sullo stato degli studi del Premio Cremona, solo di recente oggetto di un lavoro monografico (Bona, 2016) e di una mostra (Bona, Sgarbi, Pallavicini, 2018).

⁸ Si tratta di due lettere inviate da Argan ad Amedeo Pieragostini nel 1989 e il 2 febbraio del 1992. Argan era stato coinvolto nel progetto della mostra ma non poté prendervi parte perché morì nel 1992.

Lo studioso si esprime anche in merito alla ritrattistica mussoliniana, in questi termini: «Un'arte "fascista" non c'è mai stata, cosa vuol che fosse con quegli ignoranti. Qualche cattivo pittore si dette da fare coi ritratti del duce, per soldi o per il posto» (Argan, 1992, in Rossi, 1993, p. 17). Questa considerazione generalista non è solo lo specchio di quanto si pensava allora dei ritratti del Duce, peraltro ancora scarsamente reperibili, ma è anche alla base dell'equivoco storiografico secondo il quale chi si cimentò in questo genere di opere lo fece perché obbligato dalle circostanze, un'idea che ha a lungo compromesso le ricerche su quelle opere che invece furono frutto di devozione personale.

La scarsità di fonti iconografiche è anche alla base dell'equivoco interpretativo, già segnalato da Giuliana Pieri (2015, pp. 161-162), in cui cadde Laura Malvano nel suo studio relativo alla politica dell'immagine durante il fascismo, intrapreso con l'intento di «avanzare una serie d'ipotesi e aprire una discussione tra diversi campi disciplinari» (Malvano, 1988, p. 25). Secondo la sua interpretazione fu «l'immagine di massa a veicolare con maggior agio il tema del culto del Duce; mentre, viceversa, quella colta, pittura e scultura, si è mostrata più atta a esprimere metaforicamente l'italianità» (Malvano, 1988, p. 32). Infatti, proprio le fonti iconografiche strettamente connesse al culto della personalità del capo di stato erano quelle più difficili da trovare, in particolare se afferenti alla cosiddetta sfera "alta" dell'arte, vale a dire la pittura e la scultura, e anche laddove si trattava di opere realizzate da artisti che allora si stavano rivlutando, è raro trovare tra le schede dei cataloghi di mostra o nelle monografie di artisti del periodo riproduzioni di ritratti di Mussolini. Emblematico è il caso dei celebri ritratti del Duce realizzati da Adolfo Wildt, figura che fino agli studi di Paola Mola cominciati alla metà degli anni Ottanta (Mola, 1988, 1989) era stata marginalizzata, a dispetto del «costante interesse con cui la stampa ne aveva seguito la controversa affermazione in vita» (Mazzocca, 2012, p. 79). Ci si riferisce al noto busto commissionato allo scultore da Margherita Sarfatti per la casa del Fascio di Milano, inaugurata nel 1923, che divenne in breve tempo «in Italia e fuori, l'icona ufficiale più divulgata dalla propaganda del regime» (Mola, 1988, p. 86). L'artista ne realizzò innumerevoli copie in marmo e bronzo, «come anche – a partire dal 1924 – alcune versioni in effigie di maschera che negli anni a venire avrebbero fatto il giro del mondo» (Mazzocca, 2012, p. 188). Numerosissime anche le riproduzioni a stampa, «su giornali e riviste italiane e straniere, sulle pubblicazioni del Touring Club e sui libri di scuola (con relativo paziente lavoro di chi, dopo la guerra, fu im-

piegato, libro per libro, a incollarvi sopra un foglio di carta bianca» (Mola, 1988, p. 86).

Secondo il giudizio espresso da Paola Mola nel primo lavoro monografico sull'artista, «nella vicenda artistica wildtiana il lavoro non fu dei più felici; impacciato dalla preponderanza del soggetto, resta sul piano di una sapiente retorica aulica ben costruita sul tema del *civis romanus*, ma al di sotto degli ampi scarti d'originalità inventiva compiuti in altri lavori celebrativi» (Mola, 1988, p. 86). Forse per tale ragione, o più presumibilmente per ragioni cautelative, alcun busto o maschera furono esposti nella retrospettiva che la studiosa coordinò l'anno successivo a Venezia (Mola, 1989). Il *DVX* di Wildt non fu esposto in Italia prima del 1995, nell'ambito dell'insieme di iniziative organizzate nella discussa Biennale veneta di quell'anno (Clair, 1995, p. 333), mentre non figurò in due concomitanti mostre realizzate a Milano (Biscottini, 1995; Accame, Cerritelli, Meneguzzo, 1995), dove pure erano presenti altre opere dello scultore. Fu invece riprodotta, ma non esposta, nel catalogo della mostra curata da Giorgio di Genova nel 1997 presso il Palazzo Mediceo di Seravezza (LU) (Di Genova, 1997), che ha aperto nuovi potenziali margini di riflessione relativamente alla persistente reticenza mostrata dagli addetti ai lavori nell'esporre opere del Ventennio evidentemente connesse all'ideologia fascista e al culto del Duce.

L'iniziativa venne provocatoriamente intitolata dal suo curatore *L'uomo della provvidenza* e si proponeva di ripercorrere la storia dell'iconografia di Mussolini, «seppur in modo indicativo, e pertanto nient'affatto esaustivo, a causa delle tante opere distrutte, disperse, trasmigrate all'estero e persino custodite gelosamente» (Di Genova, 1997, p. 9). Le opere provenivano da diverse collezioni private, di cui le uniche esplicitamente nominate erano la Wolfsonian Foundation e quella appartenuta alla contessa Maria Fede Caproni, che aveva attivamente partecipato all'organizzazione dell'esposizione e alla redazione del catalogo (Caproni in Di Genova, 1997, pp. 75-90).

L'apertura fu rinviata più volte, per via delle polemiche sollevate da Rifondazione Comunista, il cui capogruppo, Oliviero Diliberto, sosteneva che la mostra configurasse reato di apologia del fascismo: in un'interrogazione parlamentare – che parlava in realtà di una mostra fotografica sull'iconografia del Duce – si chiedeva infatti al Ministro dell'Interno quali iniziative urgenti intendesse assumere per evitare lo svolgersi dell'iniziativa, definita come «lesiva dei più elementari sentimenti democratici» (Diliberto, 1997). Le contestazioni si esplicitarono an-

che attraverso cortei, poiché sembrò «una disgustosa provocazione la pervicacia degli organizzatori di una simile mostra, in un'area geografica tanto provata dalla ferocia nazifascista: basti ricordare gli eccidi di S. Anna di Stazzema, di Forno e delle Fosse del Frigido (Ms)» (*L'Aned coi partigiani contro la mostra sul Duce a Seravezza*, 1997), eccidi che, a sostegno della polemica, probabilmente proprio in quella occasione vennero ricordati con un cartello sull'autostrada (Bossaglia, 1997, p. 60).

Le opposizioni provocarono anche problematiche di ordine pubblico e la polizia dovette presidiare il palazzo nei momenti di maggiore tensione, facendo dilagare la polemica a livello nazionale; nonostante questo la mostra fu aperta e lo rimase durante tutto il periodo previsto, fornendo non pochi spunti di riflessione a chi volle visitarla senza pregiudizi⁹. Riportiamo a tal proposito le impressioni di due studiosi autorevoli, Laura Malvano e Rossana Bossaglia. La prima sostenne che le polemiche provocate dalla mostra erano la prova di come

la lettura dell'opera districchi a fatica il linguaggio formale da quello simbolico [...]. Aldilà [sic] delle tendenziose contrapposizioni tra l'autonomia del linguaggio dell'arte e la strumentalizzazione ideologica di quello dei simboli, l'icona carismatica dell'"uomo della Provvidenza" rappresentò un ambiguo terreno d'incontro tra il terreno simbolico dell'immagine e la forza di persuasione del linguaggio formale (Malvano, 1998, p. 138).

Dopo un breve excursus sulle caratteristiche principali dell'iconografia del Duce, la studiosa si lancia in un'interessante riflessione sullo stato degli studi sull'argomento, per certi versi ancora assimilabile alla situazione attuale, nella quale accostava il meccanismo di rimozione culturale (e politica) dell'Italia di quegli anni, in cui si assisteva «ad una interessata opera di banalizzazione del fascismo 'storico'» (Malvano, 1998, p. 144), al cosiddetto "travail de l'oubli" «che, dopo la caduta di Robespierre, aveva portato ad una colossale opera di rimozione, a livello nazionale, della "memoria storica della Rivoluzione"» (Malvano, 1998, p.144). Come in quel caso, si riteneva necessario passare «in modo apparentemente indolore, attraverso un'avveduta neutralizzazione d'ogni opportuna connotazione ideologica che l'immagine può veicolare, inserendola nella rassicurante certezza della dimensione estetica» (Malvano, 1998, p.144). La studiosa aggiungeva poi che

⁹ Queste informazioni mi sono state fornite dalla testimonianza diretta dell'allora dirigente del settore cultura di Seravezza, Costantino Paolicchi.

sulla scia di una non innocente riemersione di opere ad evidente valenza ideologica, finora pudicamente marginalizzate, che in questi ultimi tempi hanno fatto la loro comparsa nell'ambito d'ineccepibili manifestazioni culturali, i ritratti del Duce attendono (neanche troppo in disparte) di uscire dai depositi, e dalle collezioni private, un prossimo riciclaggio come 'opera d'arte' (Malvano, 1998, p. 144).

Rossana Bossaglia invece entrò nello specifico delle polemiche sulla mostra seravezzana, ricordando opportunamente come questa si inserisse in un contesto più generale di interessi e riflessioni storiche relative al «tema del confronto tra i modi di utilizzare l'arte nei paesi demagogici, e dunque in specie nell'ambito delle dittature fascista, nazista e sovietica» (Bossaglia, 1997, p. 60) manifestatosi con la grande mostra *Kunst und Diktatur* che si era svolta a Vienna nel 1994 (Tabor, 1994), seguita da una simile, «ma meno rigorosa e sistematica» (Bossaglia, 1997, p. 61) che aveva avuto luogo a Londra nel 1996 (Ades, Benton, Elliot, Whyte, 1995).

In tale contesto [...] la rassegna sull'iconografia del Duce si poneva tutt'altro che come una manifestazione celebrativa o nostalgica. E non tanto perché essa avrebbe esibito, come il catalogo testimonia, anche opere dissacratorie e beffarde, [...] ma perché la sequenza di immagini mussoliniane di per sé costituisce documento di un'epoca lontana dalla mentalità e dal gusto attuale: atmosfera e situazioni psicologiche, sia da parte dell'autore delle opere sia del fruitore, in ogni caso, superate (Bossaglia, 1997, p. 61).

La studiosa così giustifica dunque le ragioni di una mostra che, con la stessa velocità con la quale divenne una sorta di caso nazionale, venne poi quasi dimenticata; il catalogo rimane una fonte importante per chi voglia approcciarsi allo studio dell'iconografia mussoliniana per via del numero e della rarità delle opere riprodotte, anche se i saggi non offrono gli approfondimenti che sarebbero stati necessari.

Questa iniziativa sdoganò la possibilità di esporre questo tipo di opere in Italia, laddove invece il legame tra cultura visiva e propaganda fascista veniva affrontato con maggiore apertura al di fuori del paese; a tal proposito si sono già menzionate le mostre organizzate a Vienna e Londra, e a queste va aggiunta anche *Face à l'histoire, 1933-1996*, organizzata al Centre Pompidou nel 1996 (Ameline, Bellet, 1996), e un'altra iniziativa che si collega idealmente a quella di Seravezza: nell'ottobre del 1997 infatti, nel Centre d' Histoire de la Resistance et de la Deportation di Lione si inaugurò una mostra che raccontava l'iconografia di Mussolini quale la

si poteva ricavare all'interno delle cartoline, la maggior parte provenienti dalla collezione personale del curatore e da altre collezioni private (Sturani, 1997). È verosimile pensare che non fosse stato possibile proporre un'iniziativa del genere in Italia, dove oltretutto il catalogo è quasi introvabile; era stato possibile, tuttavia, pubblicare già nel 1994 un testo sullo stesso argomento, ristampato poi nel 2003 (Sturani).

Intanto qualcosa cominciava a muoversi a Predappio, dove nel 1998 è stato avviato da un gruppo di docenti dell'Università di Bologna il progetto di adibire la casa natale di Mussolini a finalità culturali di interesse pubblico, quali l'organizzazione di mostre, convegni e pubblicazioni. Nei limiti delle risorse a disposizione (Giovannetti, 2010) si è dato corso a questa idea e nei primi anni di attività è stata coinvolta a più riprese la Fondazione Massimo e Sonia Cirulli (Cirulli, Scudiero, 2001, 2003, 2004, 2005)¹⁰.

Nel 2003 sono stati di nuovo proposti un insieme di ritratti del Duce all'interno di una mostra italiana, il cui tema era questa volta una più generica indagine sul ritratto del Novecento (Cagianelli, Carpi, 2003). Il luogo prescelto fu, ancora una volta, un piccolo comune toscano, Crespina, in provincia di Pisa, e, ancora una volta, la sezione dedicata a Mussolini suscitò polemiche: «insorsero vecchi partigiani e antifascisti variamente assortiti. Ma la mostra l'aveva fortissimamente voluta il sindaco di Crespina, Umberto Carpi, docente universitario, storico delle avanguardie di fama nazionale, nonché comunista di Rifondazione. Il quale mise tutti a tacere e chiamò ad inaugurare la rassegna l'allora ministro di AN Altero Matteoli» (*Il culto del Duce fa scandalo*, 2016). Questa volta, quindi, le proteste non hanno avuto conseguenze sul normale svolgimento dell'iniziativa, che tuttavia, per via del luogo piuttosto decentrato, potrebbe essere passata inosservata ai più.

Dalla fine degli anni Novanta, dunque, i tempi hanno cominciato ad essere più maturi per un avanzamento degli studi sull'arte, la propaganda ed il sistema espositivo ai tempi del fascismo (Del Puppo, 1996; Fagone, Ginex, Sparagni, 1999; Russo, 1999; Salvagnini, 2000; Brillì, 2001), anche per via del fatto che il panorama degli studi sulla cultura fascista si faceva in quel periodo sempre più variegato. In questo contesto Alessandra Tarquini ha individuato tre diverse tendenze di ricerca: «quella rappre-

¹⁰ La Fondazione Cirulli possiede una collezione eterogenea focalizzata in particolare sul Novecento italiano, parzialmente consultabile online (Fondazione Massimo e Sonia Cirulli, 2018b). Di recente ha aperto uno spazio espositivo a San Lazzaro di Savena, vicino Bologna (Fondazione Massimo e Sonia Cirulli, 2018a).

sentata dai *cultural studies*, quella legata agli studi sul totalitarismo e sulle religioni politiche e infine quella impegnata a individuare un fascismo genetico» (Tarquini, 2011, p. 41). In questa sede interessano in particolare le prime due categorie; nella prima si collocano contributi sulla dimensione estetica della cultura fascista (Schnapp, 1996; Falasca Zamponi, 1997; Berezin, 1997) e tra i secondi (Ben-Ghiat, 2000; Roberts, 2007) risultano fondamentali gli studi di Emilio Gentile il quale, analizzando la sacralizzazione della politica nell'Italia fascista, ha offerto non pochi riferimenti utili anche per gli studi sull'arte e l'architettura (Gentile, 1993, 2007, 2008).

Dal primo decennio del 2000 anche le pubblicazioni relative all'arte e agli artisti tra le due guerre sono diventate sempre più numerose, alcune opere murali che decoravano gli uffici statali hanno cominciato a rivedere la luce e vengono esposte al pubblico sempre più frequentemente opere dai chiari riferimenti politici. Sembra però che le opere cosiddette "di propaganda" siano visibili più agevolmente e continuativamente all'interno di musei privati o fondazioni; pioniera in questo senso è stata la Wolfsoniana di Genova, di cui occorre tracciare brevemente la storia. Mitchell Wolfson Jr. è un collezionista americano che nell'arco di circa un trentennio, scrive Gianni Franzone, ha raccolto «una quantità sorprendente di materiali artistici: dipinti e sculture, mobili e arredi completi, ceramiche e vetri, ferri battuti e argenti. Tessuti e tappeti, disegni e progetti di architettura, e poi manifesti, bozzetti, stampe e grafica, medaglie e giocattoli, libri, riviste, cataloghi, cartoline, dépliant, documenti di ogni tipo» (Franzone, 2005, p. 9).

Alla base c'era l'ambizioso progetto di ricomporre, attraverso gli oggetti, l'atmosfera e la cronaca di sessant'anni, dal 1880 al 1945, che hanno visto la nascita del mondo contemporaneo. Una parte della collezione era focalizzata sui legami intercorrenti tra arte e politica e quando Wolfson ha creato nel 1986 la "Wolfson Foundation of Decorative and Propaganda Arts", ha anche fondato il "Journal of Decorative and Propaganda Arts", esistente ancora oggi. Contestualmente ha avviato un centro di ricerca e il progetto di un museo, aperto al pubblico nel 1995 in un edificio della fine degli anni Venti che si trova nel cuore del cosiddetto "Art Deco District" di Miami¹¹. Ancora oggi la *mission* dichiarata dal museo è quella di «usare oggetti per illustrare il potere persuasivo dell'arte e del design, esplorare ciò che significa essere moderni e raccontare la storia dei

¹¹ Nel 1997 il museo è diventato parte della Florida International University.

cambiamenti sociali, politici e tecnologici che hanno trasformato il nostro mondo» (Wolfsonian, 2018). Agli inizi degli anni Novanta, Wolfson ha trasferito una parte della sua collezione a Genova, aprendo un deposito-centro studi, affidato nel 1999 alla Fondazione Regionale Cristoforo Colombo, che ha avviato il progetto per l'allestimento di un museo a Nervi, inaugurato nel dicembre 2005¹². Il nucleo principale delle opere inviate nel capoluogo ligure è costituito proprio da opere e oggetti afferenti al periodo fascista, esposte frequentemente anche in mostre temporanee sia in Italia che all'estero.

Questo clima di maggiore accettazione sociale delle opere di propaganda ha favorito l'apertura nel 2009 anche di un'altra collezione privata, tuttora conservata presso il Magi'900¹³ di Pieve di Cento, museo fondato dall'imprenditore Giulio Bargellini all'inizio degli anni Duemila riadattando un vecchio silo del grano degli anni Trenta. La cosiddetta "collezione proibita", com'è stata definita nel catalogo che ne ha accompagnato l'inaugurazione (Petacco, 2009), si riallaccia idealmente alla menzionata mostra realizzata a Seravezza nel 1997, della quale non a caso l'impresa di Bargellini fu uno degli sponsor, poiché è composta da circa 250 ritratti del Duce affidati a diversi medium: scultura, pittura, disegno, mosaico, fotografia, stampa, artigianato, produzione seriale e alcuni cimeli legati alla propaganda. Si tratta di opere che fanno capo tanto alla cultura alta, quanto a quella di massa; vi si annoverano infatti artisti noti o meno noti, artigiani o dilettanti che hanno raffigurato l'effigie del Duce durante e dopo il Ventennio. Il primo nucleo di questa collezione è costituito dalla raccolta del giornalista e storico del fascismo Duilio Susmel, nato a Fiume ma attivo durante tutto l'arco della sua vita tra Firenze e dintorni, del cui operato si è quasi persa memoria, nonostante la ricca attività di ricerca condotta dall'inizio degli anni Cinquanta fino all'inizio degli anni Ottanta. Stando ad una recente ricerca condotta in merito¹⁴, Susmel aveva affian-

¹² Nel 2007 Wolfson ha donato la collezione alla Fondazione Colombo, che nel 2008 è stata trasformata in "Fondazione Regionale per la Cultura e lo Spettacolo". Oggi il museo è ancora a Nervi, mentre i depositi e il centro studi si trovano presso il Palazzo Ducale di Genova (Wolfsoniana, s.d.).

¹³ L'acronimo "Magi'900" si riferisce al nome dato al museo quando ha aperto al pubblico nel 2000: "Museo d'Arte delle Generazioni Italiane del Novecento". Oggi il museo si chiama "Magi'900. Museo delle eccellenze artistiche e storiche di Giulio Bargellini" (Magi'900, s.d.a).

¹⁴ La collezione è stata oggetto della tesi di dottorato che ho discusso presso l'Università di Ferrara il 6 marzo 2018 (Arangio, 2017). Ne ho parlato anche in occasione di un convegno che si è svolto a Parigi il 15-16 settembre 2016, i cui atti sono in corso di pubblicazione (Arangio, 2016) e più recentemente all'Università di Warwick, nella Summer School organiz-

cato all'intensa attività di intellettuale quella, anch'essa poco nota, di collezionista di libri, documenti, manifesti, cimeli ed opere d'arte relativi alla storia del fascismo e della Repubblica Sociale Italiana, ma soprattutto alla figura di Mussolini, destinati alla nascita di un museo e centro studi sul fascismo, ma, al contrario, rimasti nella casa dello storico, costituendo di fatto un archivio privato disponibile a chiunque ne facesse richiesta. Oggi l'archivio è confluito per la maggior parte a Roma, presso l'Archivio Centrale di Stato e la Biblioteca Nazionale Centrale, e a Salò, presso il Centro Rsi (Centro studi e documentazione sul periodo storico della Repubblica Sociale Italiana), mentre buona parte della sua biblioteca è stata acquistata dall'Istituto Germanico, sempre a Roma. La sezione relativa all'iconografia mussoliniana, che negli intenti dello storico faceva probabilmente da corollario al ben più vasto nucleo documentario, è stata invece acquistata da Bargellini, il quale l'ha incrementata e ha deciso di esporla nel suo museo in una mostra permanente genericamente chiamata "Arte del Ventennio" (Magi'900, s.d.b), dove si trova tuttora. Le opere sono state solo di recente inventariate e in parte studiate (Arangio, 2017) e l'allestimento sembra essere indirizzato a un tipo di pubblico individuabile nelle fila dei cosiddetti "nostalgici"; tuttavia occorre constatare come tale collezione offra agli studiosi l'opportunità di approfondire alcuni aspetti dell'utilizzo dell'immagine del Duce nella propaganda fascista, e di estenderne gli studi iconografici, finora riservati alla fotografia (Luzzatto, 2001), alle cartoline (Sturani, 2003) e ad alcune categorie di memorabilia (Maffei, Raspagni, Sparacino, 1999), anche alla pittura, alla scultura ed alle arti applicate, aprendo così «un nuovo capitolo nella storia delle arti che sostengono il culto di Mussolini» (Pieri, 2015, p. 235). L'inaugurazione è stata accompagnata da un'assenza di polemiche impensabile fino a pochi anni prima e motivata, secondo Giuliana Pieri, dall'aumentata reperibilità di oggettistica relativa al Duce e da una generale maggiore accettazione sociale di questo tipo di immagini che suggerisce l'«allentamento della forte cultura anti-fascista che ha caratterizzato la società e la politica italiana della seconda metà del XX secolo», ma anche «pratiche artistiche che stanno cambiando» e «un clima culturale che incoraggia rivisitazioni del passato e appropriazioni eclettiche» (Pieri, 2015, p. 236). Bisogna constatare, tuttavia, come tale silenzio mediatico e critico si sia negli anni trasformato in una sostanziale indifferenza, che se

zata dall'ASMI (Association for the Study of Modern Italy) il 21-22 giugno 2018 (Arangio, 2018).

da un lato può essere motivata dalla scarsa conoscenza del museo al di fuori della comunità locale, dall'altro non può essere disgiunta dagli intenti ideologici che emergono dall'allestimento e dal catalogo (Petacco, 2009). A questi fattori occorre aggiungere la persistenza della rigida dicotomia che separa l'arte dall'arte cosiddetta "di propaganda", nelle file della quale solitamente si annovera anche la ritrattistica mussoliniana, eccezion fatta per le opere di quelli che ormai sono riconosciuti essere dei grandi artisti, la cui passione politica viene talvolta ancora celata a scapito di una lettura formale delle loro opere. La tendenza ad un approccio verticistico allo studio della storia dell'arte porta inoltre a favorire lo studio delle opere d'arte di maggior qualità, nell'intento di far emergere le peculiarità dell'arte italiana tra le due guerre, ancora in diversi contesti considerata altrimenti provinciale rispetto agli orizzonti europei.

Lo stesso tipo di trattamento è stato riservato ad una mostra sul culto del Duce allestita a Salò nel 2016 (Guerra), accompagnata da qualche polemica in occasione della sua inaugurazione (Tornago, 2016) poi sostanzialmente dimenticata o forse non presa sul serio da parte degli addetti ai lavori anche per via del luogo in cui è stata allestita. Questo disinteresse non ha tuttavia impedito al Museo di Salò, meglio conosciuto come "MuSa", di prorogarla più volte, e di proporre l'inserimento delle opere all'interno di un'esposizione permanente (Veneziani, 2018). Tale pianificazione fa eco al dibattito avviato già da alcuni anni relativamente a ciò che da una sempre più nutrita comunità di studiosi, perlopiù storici, viene avvertito come un vuoto museologico, vale a dire l'assenza di un museo sul fascismo. L'esigenza che si è fatta ancora più pressante anche per via delle iniziative che nel 2011, per i 150 anni dell'Unità d'Italia, e nel 2015, per il centenario della Grande Guerra, hanno portato, tra le altre cose, all'ammodernamento di diversi spazi espositivi. Il luogo prescelto per il futuro museo è l'ex Casa del Fascio di Predappio, che in questo modo sarebbe anche salvata dallo stato d'incuria in cui versa¹⁵. Si tralasciano in questa sede le polemiche connesse a quest'ultimo progetto (Noiret, 2016), e le comprensibili perplessità suscitate dal luogo in cui questo dovrebbe sorgere, che si trova a meno di un chilometro dal cimitero in cui sono sepolti il Duce e la sua famiglia (Schwarz, 2016; Sullam, 2016; Gabrielli, 2018); ciò che interessa è rilevare come, anche in Italia, stiano arrivando gli echi di quel fermento museologico che dall'inizio de-

¹⁵ Si segnala che il progetto del futuro "museo e centro di documentazione sul fascismo e su tutti i totalitarismi" è scaricabile inserendo i propri dati qui: progettopredappio.it/

gli anni Duemila nel resto dell'Europa sta investendo temi delicati come la seconda guerra mondiale e quello delle dittature che l'hanno preceduta. Ricordiamo, a tal proposito, che nel 2001, a Norimberga è stato inaugurato un centro di documentazione sul nazismo (Museen der Stadt Nürnberg, s.d.) e nel 2015 un museo è stato aperto anche a Monaco (Nerdinger, 2015), andando a integrare la sezione relativa alla storia del nazismo già presente presso lo Stadtmuseum della città (Münchner Stadtmuseum, s.d.).

Il dibattito relativo alla costruzione di un eventuale museo del fascismo non ha, al momento, avuto interlocutori di rilievo tra chi si occupa specificatamente di cultura figurativa del Ventennio, mentre si susseguono a ritmi sempre crescenti mostre e pubblicazioni che indagano diversi aspetti del periodo. Si pensi alla mostra sugli anni Trenta allestita a Palazzo Strozzi tra il 2012 ed il 2013 (Negri, 2012), seguita a stretto raggio dall'ampia mostra Novecento. Arte e vita tra le due guerre (Mazzocca, 2013). Qui in particolare una piccola sezione è stata dedicata anche all'iconografia mussoliniana (Mazzocca, 2013, pp. 134-149), il cui potenziale messaggio politico viene stemperato dall'accostamento ad alcune caricature di Mino Maccari. Rimangono casi isolati studi come quello di Emily Braun (2000), le cui «analisi dei legami stilistici tra il lavoro di Sironi e l'ideologia e le aspirazioni del regime rifocalizzavano l'attenzione critica sulla funzione delle belle arti nelle strategie di consenso» (Pieri, 2015, p. 161), mentre sembra che qualcosa si stia muovendo in direzione di una maggiore attenzione nei confronti del legame tra il sistema delle arti, la società ed il regime. Questo è stato evidente nell'ampia e ambiziosa mostra allestita da Germano Celant all'interno degli spazi della Fondazione Prada a Milano (Celant, 2018), speculari a quella, già menzionata, proposta nella stessa città più di trent'anni prima (Bortolotti, 1983) ed anche questa probabilmente destinata a diventare una delle tappe salienti della storia espositiva del fascismo in epoca moderna. L'iniziativa ha proposto un percorso inedito sia per via della quantità delle opere esposte, non solo dipinti e sculture ma anche documenti, fotografie, manifesti, arredi e progetti architettonici, che per densità di contenuti storici, il tutto esposto con un allestimento originale che privilegiava la contestualizzazione delle opere attraverso la ricostruzione degli ambienti espositivi, con l'intento di dare uno spaccato della quotidianità artistica del periodo in esame, dando per scontato il consenso degli artisti al regime. Anche qui, tuttavia, molto poco spazio è stato dato a riflessioni sulla traduzione in immagine del culto del Duce.

D'altra parte diversi aspetti della grande macchina espositiva coadiuvata dal regime sono stati opportunamente oggetto di alcuni testi di recente pubblicazione: si è già fatto cenno allo studio monografico sul premio Cremona (Bona, 2016) e alla relativa mostra (Bona, Sgarbi, Pallavicini, 2018); si segnalano poi il testo di Giuliana Tomasella, che ha indagato il ruolo dell'arte nella definizione di un'identità coloniale (Tomasella, 2017), e l'importante lavoro di Lorenzo Carletti e Cristiano Giometti, che si sono invece occupati della politica culturale fascista in America (Carletti, Giometti, 2016).

Se è vero, dunque, che le occasioni per vedere opere del Ventennio sono diventate sempre più frequenti¹⁶, bisogna constatare come la ritrattistica mussoliniana venga proposta perlopiù attraverso i lavori noti di Wildt, Bertelli e Thayaht, questo perché la memoria del fascismo restituita dalle opere al momento conosciute costituisce ancora un argomento controverso che sembra emergere più prepotentemente quando ci si confronti con l'iconografia mussoliniana. La ormai consolidata rivalutazione di alcuni artisti, primo fra tutti Mario Sironi¹⁷, è valsa a legittimare alcune iniziative importanti, come la campagna di restauro che ha interessato il grande affresco realizzato dall'artista presso l'aula magna del rettorato dell'università "La Sapienza" di Roma, dal quale sono stati fatti riemergere alcuni simboli del fascismo occultati negli anni Cinquanta (Billi, D'Agostino, 2017). Restano invece in disparte alcuni artisti considerati minori, per i quali viene meno l'alibi della qualità stilistica e si riaffaccia la problematica della simbologia politica delle immagini. Emblematico il caso del monumentale fregio realizzato da Hans Piffraeder sulla facciata dell'odierno Palazzo delle Finanze di Bolzano, ex sede locale del partito fascista: si tratta di un bassorilievo largo 36 metri e alto 5,5, terminato dall'artista nel luglio del 1943, quando Mussolini era già stato depresso. Dei 57 pannelli che lo componevano, ne furono montati 54 e per anni

¹⁶ Si segnalano, a questo proposito, diverse esposizioni organizzate da alcune gallerie romane come la Galleria del Laocoonte e la Galleria Russo, confluite in alcuni casi anche negli spazi museali di Villa Torlonia (Apolloni, Cardarelli, 2015, 2017; Benzi, 2015, 2016). Poi a Milano la mostra recentemente allestita alla Fondazione Stelline (Sansone, 2016) e quelle attualmente in corso a Palazzo Reale e al Museo del Novecento, rispettivamente una retrospettiva su Carlo Carrà una mostra dedicata a Margherita Sarfatti, quest'ultima è protagonista anche al Mart di Rovereto (Ferrari, Giacon, Montaldo, Negri, 2018).

¹⁷ La bibliografia su Sironi è vastissima; per rimanere solo sui contributi espositivi e editoriali più recenti, si segnala Benzi, Leone, 2018; Klüpfel, 2017, Pontiggia, 2015, la retrospettiva organizzata a Roma nel 2014 (Pontiggia) e le già menzionate mostre allestite da Fabio Benzi (2015, 2016).

rimasero nel cortile del palazzo solo quelli rappresentanti il Duce a cavallo, messi al loro posto, al centro del monumento, nel 1957. Dopo anni di polemiche (Wu Ming 1, 2015), nel 2011 è stato bandito un concorso dove si chiedeva di «trasformare il fregio in un “luogo di memoria”, in modo da essere “non più visibile direttamente ma accessibile per una visita consapevole e commentata adeguatamente attraverso testi di spiegazione”. Le idee e i progetti potevano essere presentati in forma libera e dovevano prevedere un dialogo architettonico e artistico con l’edificio stesso e con l’insieme di piazza del Tribunale» (BZ Luce sulle dittature, s.d.a). Tra i cinque progetti selezionati come vincitori ex equo è stato poi scelto quello proposto da Arnold Holzknecht e Michele Bernardi, poiché la commissione ha opportunamente ritenuto

di dover escludere alterazioni materiali del fregio scultoreo in questione o accorgimenti volti ad occultarne alcune parti, puntando viceversa sull’efficacia di un intervento di illustrazione e contestualizzazione storica, urbanistica, architettonica e artistica, in grado di farne emergere sia le intenzionalità celebrative – connotate dall’affermazione di finalità e parole d’ordine tipicamente fascisti – sia gli inegabili valori figurativi ed espressivi (Soragni, Di Michele, Obermair, Roilo, Spada, 2014).

Dopo alcune modifiche apposte al progetto iniziale, nel 2017 è stata inaugurata un’installazione che ha previsto la sovrapposizione sul rilievo della scritta luminosa trilingue “Nessuno ha il diritto di obbedire”, citazione di una frase pronunciata in un’intervista da Hannah Arendt (BZ Luce sulle dittature, s.d.b). Tale intervento costituisce una soluzione non eccessivamente invasiva che in effetti risponde alle richieste del concorso in oggetto ed agli auspici della commissione, tuttavia lascia emergere un retrogusto censorio che fa riflettere (Marsala, 2017) e va in contrasto con l’intervento di recupero filologico contestualmente intrapreso nell’affresco sironiano dell’università romana. A fare la differenza è stato non solo il divario di notorietà tra i due artisti, o il fatto che il fregio di Bolzano si trova all’aperto e dunque più esposto allo sguardo dei cittadini: è soprattutto l’immagine del Duce a cavallo a creare imbarazzo e le ragioni travalicano le questioni più prettamente storico-artistiche per andare a intaccare questioni più profonde. Un articolo apparso sul New York Times ha di recente acceso un dibattito sulla presenza dei monumenti del regime in Italia (Ben-Ghiant, 2017) e, come noto, la Camera dei Deputati ha approvato una proposta di legge che individua «condotte penalmente rilevanti [...] nella propaganda di immagini o contenuti pro-

pri del partito fascista o del partito nazionalsocialista tedesco ovvero delle relative ideologie, anche solo mediante la produzione, distribuzione, diffusione o vendita di beni che raffigurino persone, immagini o simboli chiaramente riferiti a tali partiti o ideologie» (Fiano, 2017). Il riferimento in questo contesto è alla diffusione impropria di immagini sul web ed alla vendita di gadget, ma difficilmente tale normativa, se resa attuativa, non vincolerà anche il lavoro di chi opera in ambito museale.

Alla luce di questi elementi, si può concludere che il rapporto complesso e per molti versi ancora non risolto degli italiani con la memoria del fascismo è una questione che, inevitabilmente, interferisce anche sulla sfera delle arti visive e sulla loro percezione, imponendo agli addetti ai lavori una cautela che spesso si traduce in omissione, o in operazioni che tendono a indebolire il significato politico delle opere d'arte dai chiari riferimenti politici, e in particolare della ritrattistica mussoliniana, a vantaggio di un'analisi formale. Malgrado l'avanzamento degli studi in merito, la cultura visiva del fascismo rimane ancora solo parzialmente analizzata, mancando anche una forte volontà critica di operare una sistematica ricognizione di opere ancora difficilmente reperibili perché disperse all'interno di ministeri, depositi di musei, mercato e collezioni private, auspicabile, anche per aggiungere quei tasselli che ancora mancano ad una ricostruzione quanto più possibile veritiera del quadro storico-artistico del Ventennio, anche della parte che meno ci piace.

Bibliografia

L'Aned coi partigiani contro la mostra sul Duce a Seravezza (1997), «Triangolo Rosso», a. 17, n° 4, p. 50.

Il culto del Duce fa scandalo (2016), «Il Tempo», 30 Maggio, disponibile in <https://www.iltempo.it/cultura-spettacoli/2016/05/30/gallery/il-culto-del-duce-fa-scandalo-1011442/> [12 Dicembre 2017].

Aa.Vv. (a cura di) (1987), *E 42. Utopia e scenario del regime*, Vol. I: *Ideologia e programma dell'Olimpiade delle Civiltà*, Vol. II: *Urbanistica, architettura, arte e decorazione*, Marsilio, Venezia.

Apolloni M.F., Cardarelli M. (a cura di) (2017), *Disegni smisurati del '900 italiano*, De Luca, Roma.

Apolloni M.F., Cardarelli M. (a cura di) (2015), *Pietro Gaudenzi: gli affreschi perduti del Castello dei Cavalieri a Rodi*, Polistampa, Firenze.

Accame G. M., Cerritelli C., Meneguzzo M. (a cura di) (1995), *La città di Brera. Due secoli di scultura*, Fabbri Editori, Milano.

Ades D., Benton T., Elliot D., Whyte I.B. (a cura di) (1995), *Art and power. Europe under the dictators 1930-1945*, Thames&Hudson, London.

Alotti P. (2012), *Giornalisti di regime. La stampa italiana tra fascismo e anti-fascismo (1922-1948)*, Carocci, Roma.

Arangio S. (2018), *The Susmel-Bargellini Collection and the Issues of Mussolini's Artefacts in Italy*, testo presentato alla Postgraduate Summer School organizzata dall'ASMI (Association for the Study of Modern Italy), Warwick, 21-22 giugno.

Arangio S. (2017), *La collezione Susmel-Bargellini al museo Magi'900 di Pieve di Cento*, tesi di dottorato, Università di Ferrara.

Arangio S. (2016), *Iconografia mussoliniana e musei: il caso della collezione Susmel-Bargellini*, testo presentato al convegno *Mémoires du Ventennio. Représentations et enjeux mémoriels du régime fasciste de 1945 à aujourd'hui*, organizzato da Héry E., Pane C., Pirisino C., Parigi, 15-16 settembre (gli atti sono in corso di pubblicazione).

Ameline J.P., Bellet H. (a cura di) (1996), *Face à l'histoire, 1933-1996: l'artiste moderne devant l'événement historique*, Flammarion, Paris.

Armellini G. (1980), *Le immagini del fascismo nelle arti figurative*, Gruppo editoriale Fabbri, Milano.

Avezù G., Zagnoni S. (1982), *Annitrenta, arte e cultura in Italia*, «Parametro», a.13, n° 104-105.

Baldassini C. (2008), *L'ombra di Mussolini. L'Italia moderata e la memoria del fascismo (1945-1960)*, Rubbettino, Soveria Monelli.

Barilli R., Solmi F. (a cura di) (1980), *La Metafisica: gli anni Venti*. Vol. 1: *Pittura e scultura*, Vol. 2: *Architettura, arti applicate e decorative, illustrazione e grafica, letteratura e spettacolo, musica, cinema, fotografia*, Grafis, Bologna.

Baris T. (2018), *La stampa italiana e il dibattito sul regime fascista (1945-1990)*. *Appunti per una ricerca*, «E-Review», N° 6, 14 Aprile. Disponibile in <https://e-review.it/baris-stampa> [20 Ottobre 2018].

Barisone S., Fochessati M., Franzone G. (a cura di) (2002), *Under Mussolini. Decorative and Propaganda Arts of the Twenties and Thirties from the Wolfson Collection, Genoa*, Mazzotta, Milano.

Ben-Ghiat R. (2000), *La cultura fascista*, Il Mulino, Bologna.

Ben-Ghiat R. (2017), *Why are so many fascist monuments still standing in Italy*, «The New Yorker», 5 ottobre; trad. It., (2017), *I monumenti fascisti restano in piedi*, Bruna Tortorella, «Internazionale», disponibile in <https://www.internazionale.it/reportage/ruth-ben-ghiat/2017/10/30/monumenti-fascisti> [30 ottobre 2017].

Benzi F. (2013), *Arte in Italia tra le due guerre*, Bollati Boringhieri, Torino.

Benzi F. (a cura di) (2015), *Mario Sironi e le illustrazioni per "Il Popolo d'Italia 1921-1940*, Palombi, Roma.

Benzi F. (a cura di) (2016), *Mario Sironi. Disegni, progetti e bozzetti per "Il Popolo d'Italia"*, Manfredi, Cesena.

Benzi F., Leone F. (a cura di) (2018), *Mario Sironi. Dal futurismo al classicismo 1913-1924*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, Milano.

Berezin M. (1997), *Making the Fascist Self. The Political Culture of Interwar Italy*, Cornell University Press, London-Ithaca.

Bertolo G. (a cura di) (1978), *Torino tra le due guerre*, Ages Arti Grafiche, Torino.

Billi E., D'Agostino L. (a cura di) (2017), *Sironi svelato. Il restauro del murale della Sapienza*, Campisano, Roma.

Birilli Z. (a cura di) (1979), *Letteratura-arte. Miti del '900*, Idea Edizioni&Edizioni del Padiglione d'arte Contemporanea, Milano.

Biscottini P. (a cura di) (1995), *Arte a Milano 1906-1929*, Electa, Milano.

Bona R. (2016), *Il premio Cremona (1939-41). Opere e protagonisti*, Scritture, Piacenza.

Bona R., Pallavicini S., Sgarbi V. (a cura di) (2018), *Il regime dell'arte. Premio Cremona 1939-1941*, Contemplazioni Editore, s.l.

Bortolotti N. (a cura di) (1982), *Gli Annitrenta: arte e cultura in Italia*, Mazzotta, Milano 1982.

Bossaglia R., Formaggio D. (a cura di) (1983), *Mostra del Novecento italiano (1923-1933)*, Mazzotta, Milano.

Bossaglia R. (1997), *I volti del Duce*, «Quadri & Sculture», a. 5, n° 27.

Braun E. (2000), *Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics in Fascist Italy*, Cambridge University press, Cambridge; trad. it. (2003), *Mario Sironi: arte e politica sotto il fascismo*, Anna Bertolino, Bollati Boringhieri, Torino.

Brilli A. (a cura di) (2001), *Immagini e retorica di regime. Bozzetti originali di propaganda fascista 1935-1942*, Motta, Milano.

Bucarelli P. (a cura di) (1944), *Esposizione d'arte contemporanea*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma.

BZ Luce sulle dittature (s.d.a), *2011 Il concorso d'idee*, disponibile in <http://www.bassorilievomonumentale-bolzano.com/it/i-temi/2011-un-concorso-di-idee.html> [30 Ottobre 2018].

BZ Luce sulle dittature (s.d.b), *La frase di Hannah Arendt*, disponibile in <http://www.bassorilievomonumentale-bolzano.com/it/i-temi/arendt.html> [30 Ottobre 2018].

Cagianelli F., Carpi U. (a cura di) (2003), *Il ritratto storico del Novecento 1902-1952. Dal volto alla maschera*, Pacini, Ospedaletto, Pisa.

Canfora L. (1980), *Ideologie del classicismo*, Einaudi, Torino.

Cannistraro P. (1975), *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass-media*, Laterza, Bari.

Carletti L., Giometti C. (2016), *Raffaello on the road. Rinascimento e propaganda fascista in America (1938-40)*, Carocci editore, Roma.

Celant G. (a cura di) (2018), *Post Zang Zang Tumb Tuuum. Art Life Politics: Italia 1918-1943*, Fondazione Prada, Milano.

Cirulli M., Scudiero M. (a cura di) (2001), *L'arte per il consenso. Dipinti, manifesti, riviste*, Publicity&Print Press, New York.

Cirulli M., Scudiero M. (a cura di) (2003), *Bibendum 1900-1950. Il gesto del bere nell'arte del '900*, La grafica, Mori (TN).

Cirulli M., Scudiero M. (a cura di) (2004), *Il volo, l'arte e il mio. Aerei, piloti e costruttori nell'arte del primo novecento*, La grafica, Mori, Trento.

Cirulli M., Scudiero M. (a cura di) (2005), *Cinema italiano. Manifesti tra Arte e Propaganda 1920-1945 dal Massimo and Sonia Cirulli Archive*, New York, La Grafica, Mori (TN).

Clair J. (a cura di) (1995), *Arti totalitarie e arte degenerata 1930-1945*, in Brusantin M. (a cura di), *La Biennale di Venezia, 46 esposizione internazionale d'arte, identità e alterità, figure del corpo 1895/1995*, Marsilio, Venezia.

Crispolti E., Hinz B., Birolli Z. (a cura di) (1974), *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Feltrinelli, Milano.

De Grazia V. (1981), *Consenso e cultura di massa dell'Italia fascista*, Laterza, Bari.

De Micheli M., Gian Ferrari C. (a cura di) (1985), *Arturo Martini*, Electa, Milano.

Di Genova G. (a cura di) (1997), *"L'uomo della Provvidenza". Iconografia del Duce 1923-1945*, Edizioni Bora, Bologna.

Diliberto O. (1997), *Interrogazione a risposta scritta 4/11791*, 16 Luglio, disponibile in http://dati.camera.it/ocd/aic.rdf/aic4_11791_13 [11 Dicembre 2017].

Fagone V., Ginex G., Sparagni T. (a cura di) (1999), *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, Mazzota, Milano.

Falasca Zamponi S. (1997), *Fascist Spectacle. The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*, University of California Press; trad. it. (2003) *Lo spettacolo del fascismo*, Stefania De Franco, Rubettino Editore, Soveria Mannelli.

Farioli E. (1982), *Gli anni Trenta a Milano: la pittura*, «Parametro», a. 13, n° 106.

Ferrari D., Giaccon D., Montaldo A.M., Negri A. (a cura di) (2018), *Margherita Sarfatti*, Electa, Milano.

Ferrari S. (2006), *12 aprile 1973. Il «giovedì nero» di Milano. Quando i fascisti uccisero l'agente Antonio Marino*, Red Star Press, Roma.

Fiano E. (2017) *Introduzione dell'art. 293-bis del codice penale, concernente il reato di propaganda del regime fascista e nazifascista*, A.C. 3343-A, Dossier n° 424/1, 7 Luglio, disponibile in <https://documenti.camera.it/leg17/dossier/pdf/GI0485a.pdf> [20 Febbraio 2018].

Fondazione Massimo e Sonia Cirulli (s.d.a), *L'architettura* (2018), disponibile in <http://fondazionecirulli.org/larchitettura/> [14 Novembre 2018].

Fondazione Massimo e Sonia Cirulli (s.d.b), *Materiali e temi* (2018), disponibile in <http://fondazionecirulli.org/materiali-e-temi/> [14 Novembre 2018].

Franzone G. (2005), *"Micky" Wolfson collezionista*, in Franzone G., Barisione S., Fochessati M. (a cura di), *La collezione Wolfson di Genova*, Skira, Ginevra-Milano.

Gabrielli G. (2018), *Come ti organizzo la gita scolastica al futuro museo di Predappio*, 27 Febbraio, disponibile in <https://www.wumingfoundation.com/giap/2018/02/> [28 Febbraio 2018].

Gentile E. (1993), *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Laterza, Roma- Bari.

Gentile E. (2002), *Il fascismo. Storia e interpretazione*, Laterza, Roma-Bari.

Gentile E. (2007), *Fascismo di pietra*, Laterza, Roma-Bari.

Gentile E. (a cura di) (2008), *Modernità totalitaria. Il fascismo italiano*, Laterza, Roma-Bari.

Giovannetti E. (2010), *Il caso Predappio*, «IBC, Istituto per i Beni Artistici, Culturali e Naturali», a. 18, N° 2, s.d., disponibile in <http://rivista.abc.regione.emilia-romagna.it/xw-201002/xw-201002-d0001/xw-201002-a0023?searchterm=caso+predappio> [10 Dicembre 2017].

Greengard S. N. (a cura di) (1984), *Italy 1900-1945. The Mitchell Wolfson Jr. Collection of Decorative and Propaganda Arts Miami*, Dade Community College, Miami.

Guerra G. B. (a cura di) (2016), *Il culto del Duce; l'arte del consenso nei busti e nelle raffigurazioni di Benito Mussolini*, MuSa, Brescia.

Hultén P., Régnier G., Bouniort J. (a cura di) (1980), *Les réalismes 1919 – 1939; Allemagne, Belgique, États-Unis, Espagne, France, Grande-Bretagne, Italie, Pays-Bas, Scandinavie, Suisse, Tchécoslovaquie; peinture, dessin, sculpture*

ture, architecture, graphisme, objets industriels, littérature, photographie, Centre Georges Pompidou, Paris.

Klüpfel A. (2017), *Mario Sironi (1885-1961). Landschaft als Experiment*, Deutscher Kunstverlag, Berlin.

Isnenghi M. (1975), *Per una storia delle istituzioni culturali fasciste*, Olschki, Firenze.

Isnenghi M. (1979), *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari*, Einaudi, Torino.

Luzzatto S. (2001), *L'immagine del Duce. Mussolini nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Editori Riuniti, Roma.

Maffei T., Raspagni A., Sparacino F. (1999), *Ieri ho visto il Duce: trilogia dell'iconografia mussoliniana*, Albertelli, Parma.

Magi'900 (s.d.), *Il progetto Magi*, disponibile in <https://www.magi900.com/museo/il-progetto-magi/> [14 Novembre 2018].

Magi'900 (s.d.), *Arte del Ventennio*, disponibile in <http://www.magi900.com/le-collezioni/arte-del-ventennio/> [14 novembre 2018].

Malvano L. (1988), *Fascismo e politica dell'immagine*, Bollati Boringhieri, Torino.

Malvano L. (1998), «I ritratti del Duce sono migliaia»: note per una storia dei ritratti del Duce, «Dialoghi di storia dell'arte», a. 3, N° 7, pp. 138-145.

Mangoni L. (1974), *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Laterza, Bari.

Margozzi M. (2009), *L'Esposizione d'arte italiana 1944-45*, in Id. (a cura di), *Palma Bucarelli. Il museo come avanguardia*, Electa, Milano, pp. 22-26.

Marsala H. (2017), *Abbatte no, coprire sì. L'arte contemporanea depotenzia il bassorilievo del Duce a Bolzano*, «Artribune», 10 Novembre, disponi-

bile in <https://www.artribune.com/progettazione/architettura/2017/11/> [10 Novembre 2017].

Mazzi C. (a cura di) (1980), *La città e gli artisti. Pistoia tra Avanguardia e Novecento*, La Nuova Italia, Firenze.

Mazzocca F. (2012), *Artista senza pace e senza bellezza. Wildt e la sua controversa fortuna*, in Id. (a cura di), *Wildt. L'anima e le forme*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano.

Mazzocca F. (a cura di) (2013), *Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, Milano.

Mieli P. (1983), *L'anno del Duce*, «L'Espresso», a. 29, n°1, 9 Gennaio.

Mola P., Gian Ferrari C. (a cura di) (1988), *Il mestiere di scolpire. Per la mostra di Adolfo Wildt*, Ricci, Milano.

Mola P., Scheiwiller V. (a cura di) (1989), *Adolfo Wildt 1868-1931*, Mondadori, Milano.

Münchener Stadtmuseum (s.d.), *National Socialism in Munich* (s.d.), disponibile in <https://www.muenchner-stadtmuseum.de/en/daueraustellungen/national-socialism-in-munich.html> [14 Novembre 2018].

Museen der Stadt Nürnberg (s.d.), *Documentatium Center Nazi Party Rally Grounds*, disponibile in <https://museums.nuernberg.de/documentation-center/> [14 Novembre 2018].

Negri A. (2012), (a cura di) *Anni Trenta. Arti in Italia oltre il fascismo*, Giunti editore, Firenze.

Nerdinger W. (a cura di) (2015), *Munich and National Socialism*, C.H. Beck, Munich.

Noiret S. (2016), *La Public History si fa strada: un museo a Predappio per raccontare la storia del ventennio fascista*, 9 Maggio, disponibile in <https://dph.hypotheses.org/906> [15 dicembre 2017].

- Petacco A. (2009), *Mussolini ritrovato. Storia di una collezione proibita*, Minerva Edizioni, Argelato, Bologna.
- Pieri G. (2015 [2013]), *Portraits of the Duce*, in Gundle S., Duggan C., Pieri G. (a cura di), *The cult of the Duce*, Manchester University Press, Manchester, pp. 161-177.
- Pieri G. (2015 [2013]), *The Destiny of the art and the artefacts*, in Gundle S., Duggan C., Pieri G. (a cura di), *The cult of the Duce*, Manchester University Press, Manchester, pp. 227-240.
- Pinto S. (a cura di) (2005), *Galleria nazionale d'arte moderna. Le collezioni. Il XX secolo*, Electa, Milano.
- Pollin G. (1982), *Gli Annitrenta a Milano. Una mostra mostruosa*, «Casabella», a. 46, n° 479.
- Pontiggia E. (2015), *Mario Sironi: la grandezza dell'arte, le tragedie della storia*, Hohán & Levi, Monza.
- Pontiggia E. (a cura di) (2014), *Mario Sironi 1885-1961*, Skira, Ginevra-Milano.
- Ragghianti C. L. (a cura di) (1967), *Arte moderna in Italia 1915-1935*, Marchi&Bertolli editori, Firenze.
- Riccòmini E. (a cura di) (1960), *Mostra del rinnovamento dell'arte in Italia dal 1930 al 1945*, Edizioni Alfa, Bologna.
- Rossi F. (a cura di) (1993), *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, Electa, Milano.
- Russo A. (1999), *Il fascismo in mostra*, Editori Riuniti, Roma.
- Salvagnini S. (2000), *Il sistema delle arti in Italia 1914-1943*, Minerva Edizioni, Bologna.

Sansone L. (a cura di) (2016), *Gallerie milanesi tra le due guerre*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano.

Sapori F. (1932), *L'arte e il Duce*, Mondadori, Milano.

Schnapp J. T. (1996), *Staging Fascism: 18 BL and the theatre of masses for masses*, Stanford University Press, Stanford; trad. it. (1996), *18B: Mussolini e l'opera d'arte di massa*, Ilaria Dagnini Brey, Garzanti, Milano.

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

Soragni U., Di Michele A., Obermair H., Roilo C., Spada S. (2014), *La Piazza del Tribunale di Bolzano e il fregio di Hans Piffrader sull'edificio degli Uffici finanziari*, 9 Giugno, disponibile in <http://www.bassorilievomonumentale-bolzano.com> [10 Novembre 2018].

Sturani E. (a cura di) (1997), *Mussolini: un dictateur en cartes postales*, Somogy, Paris 1997.

Sturani E. (2003), *Le cartoline per il Duce*, Edizioni del Capricorno, Torino 2003.

Schwarz G. (2016), *Si a un museo nazionale del fascismo, ma decisamente non a Predappio*, «Gli Stati Generali», 7 Aprile, disponibile in https://www.glistatigenerali.com/musei-mostre_storia-cultura/ [2 Febbraio 2018].

Sullam S.L. (2016), *Contro il Museo del fascismo*, «Doppiozero», 31 Marzo, disponibile in <https://www.doppiozero.com/materiali/> [2 Febbraio 2018].

Tabor J. (a cura di) (1994), *Kunst und diktatur, Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922 – 1956*, Verlag Grasl, Baden.

Tarquini A. (2011), *Storia della cultura fascista*, Il Mulino, Bologna.

Tarquini A. (2016), *Fascismo e antifascismo nelle pagine della "Stampa" e dell'"Unità" (1968-1980)*, in Taviani E. e Vacca G. (a cura di), *Gli intellettuali nella crisi della Repubblica (1968-1980)*, Viella, Roma, pp. 89-112.

Tespesti F. (1976), *Arte dell'Italia fascista*, Feltrinelli, Milano.

Tomasella G. (2017), *Esporre l'Italia coloniale: interpretazione dell'alterità*, Il Poligrafo, Padova.

Tornago A. (2016), *"Il culto del Duce", a salò mostra su propaganda fascista. Anpi: "non è arte". Bruno Guerri: solo esposizione storica*, «Il Fatto Quotidiano», 26 Maggio, disponibile in <https://www.ilfattoquotidiano.it/2016/05/26/> [2 Febbraio 2018].

Turi G. (1980), *Il fascismo e il consenso degli intellettuali*, Il Mulino, Bologna.

Veneziani G., *Siamo pronti per un museo del fascismo? L'idea di Giordano Bruno Guerri e del sindaco di Salò*, 9 Maggio, disponibile in <http://m.dagospia.com/siamo-pronti-per-un-museo-sul-fascismo-l-idea-di-giordano-bruno-guerri-e-del-sindaco-di-salo-173346> [10 Ottobre 2018].

Wolfsonian (2018), *Mission+Leadership*, in <https://www.wolfsonian.org/about/mission-and-leadership/> [14 Novembre 2018].

Wolfsoniana (s.d.), *Una breve storia della Wolfsoniana*, disponibile in <http://www.wolfsoniana.it/storia.htm> [10 Novembre 2018].

Wu Ming 1 (2015), *Cent'anni a Nordest. Fantasmi sulle montagne*, «Internazionale», 30 Marzo, disponibile in <https://www.internazionale.it/reportage/wu-ming-1/2015/03/30/wu-ming-nordest-inchiesta> [10 Novembre 2017].

Wu Ming 1 (2017), *#Predappio Toxic Waste Blues. Seconda puntata (di 3)*, 7 Novembre, disponibile in <https://www.wumingfoundation.com/giap/2017/11/> [10 Novembre 2017].

Zinni A. (2010), *Fascisti di celluloido. La memoria del ventennio nel cinema italiano (1945-2000)*, Marsilio, Venezia.