

Rifondare la cultura. Motivi ispiratori dell'arte degli anni Trenta attraverso la rivista «Valori Primordiali»

ELENA DI RADDO

«A quando maestro la rivoluzione?» si chiede, senza risposta, nel 1972 Michele Perfetti in un famoso lavoro di poesia visiva.

Il concetto di "rifondazione" non è affatto estraneo alla cultura dell'epoca fascista. La proiezione verso il futuro nella proposta di una nuova modernità, presente nel pensiero di alcuni protagonisti della politica culturale degli anni Venti e Trenta, quali Giuseppe Bottai, Antonio Pagano, Sergio Panuzio e della letteratura, come Massimo Bontempelli e Filippo Tommaso Marinetti, può essere messa in relazione ai "miti" e alle idealità del lontano e più recente passato: dall'originario primordiale alla Rivoluzione francese. Su quest'ultimo riferimento storico si sofferma Alessandra Tarquini nel suo studio dedicato alla storia della cultura fascista proprio per dimostrarne il carattere moderno. Per molti fascisti intransigenti quell'evento che aveva cambiato il corso della storia rappresentava l'emblema «di ciò che avrebbero contrastato, il simbolo cioè della cultura moderna» (Tarquini, p.140). Una posizione condivisa da intellettuali fascisti intransigenti come Curzio Malaparte, deciso oppositore di tutto quanto la Rivoluzione francese aveva rappresentato e cioè la cultura individualistica e liberale che aveva portato al capitalismo, o il giovane Gastone Silvano Spinetti, che nel «primo convegno anti-idealista», da lui organizzato a Roma nel 1933, giunse a definire la Rivoluzione francese espressione di quanto sarebbe sfociato nella rivoluzione bolscevica e nel comunismo. Nel nome di un'idea di società antimoderna, antieuropea, latina e cattolica, basata sui valori della tradizione e della nazione, la corrente reazionaria del fascismo non poteva che condannare i principi della Rivoluzione francese, in nome della restaurazione.

Questo pensiero, molto diffuso nella pubblicistica del partito di Mussolini, non fu tuttavia l'unico, perché tra il 1922 e i 1943 emerse un'altra convinzione, basata sull'idea che il fascismo si presentasse, invece, come una rivoluzione alternativa a quella della Rivoluzione francese, che da quella traeva gli aspetti positivi. Cercando quindi di riconciliare il conflitto tra moderno e antimoderno, Giuseppe Bottai, esponente della corrente revisionista e fondatore di «Critica fascista», in una conferenza all'Augusteum di Roma nel 1933 nell'esaminare i rapporti tra fascismo e modernità si pose in continuità con quell'evento, che aveva fatto emergere aspetti sociali a suo parere condivisibili come, innanzitutto, la partecipazione delle masse alla politica. Il fascismo quindi raccoglieva quell'eredità, metteva al centro il popolo e, diversamente dalle utopie ugualitarie del XIX secolo, «riconosceva il ruolo degli individui nella costruzione dello Stato» (Tarquini, p. 84). Esso poteva essere considerato pertanto erede della modernità politica della Rivoluzione, pur avendo, naturalmente, i suoi padri nel pensiero culturale italiano, da Machiavelli e Vico, fino a Oriani, e in seguito Croce e Gentile.

Nella radice del fascismo e soprattutto nel suo allargamento della base politica alla società civile si adombrano aspetti imprescindibili da quella grande conquista popolare. Persino il suo aspetto mistico e religioso avrebbe avuto un precedente nell'evento francese e in particolare nell'esperienza dei giacobini, sosteneva Sergio Panuzio, che condivideva le idee di Bottai sulla Rivoluzione. Richiamandosi inoltre a George Mosse ed Emilio Gentile, Tarquini conclude che «la volontà di creare un uomo nuovo e di fondare una nuova civiltà, l'attenzione per la gioventù e il culto della guerra, così come il ruolo dell'estetica nella politica che si affacciarono nella storia con la Rivoluzione francese furono aspetti centrali della cultura fascista» (Tarquini, p. 144).

Sarebbe pertanto semplicistico associare l'intellettuale e l'artista fra le due guerre a un pensiero anti moderno. È vero invece, come ha notato Jean Clair per la Monaco degli anni Trenta, che arte moderna e regimi totalitari possono convivere (Clair, 1980, p.14). L'ampio saggio di Marc Antliff (2002) *Fascismo, modernismo e modernità*, che prende le mosse dal libro di Roger Griffin, *The nature of fascism* (1991), punta proprio

l'attenzione su questo aspetto, sottolineando come negli studi sul fascismo, dagli anni novanta in poi, l'antinomia tra fascismo e modernismo sia stata ampiamente superata. Del resto lo stesso Bottai fin dal 1939 in un intervento teorico dedicato al rapporto tra *Modernità e tradizione nell'arte italiana d'oggi* cercò di contrastare l'appiattimento critico di quanti nel fascismo indicavano quale italiana solo l'arte che rispettava la tradizione classicista, sostenendo invece che «ogni opera d'arte [vale] in ragione diretta della sua qualità artistica» (Bottai, 1939).

Il tema della rifondazione, così centrale, come si è detto, in alcuni esponenti della cultura fascista, è presente in molti protagonisti della cultura e dell'arte italiana che vissero tra le due guerre, contribuendo a mischiare le carte tra esigenza di moderno e ritorno all'antico. Nell'autunno 1932 un'inchiesta su «Critica fascista» portò Gherardo Casini, vicedirettore della rivista fondata da Bottai, a definire il fascismo «un'introduzione alla vita moderna, l'annunciatore di un modo di essere italiano, costruttivo, nuovo e positivo» (Casini, settembre 1932, p. 344) nella convinzione che il fascismo, rispetto ad altri regimi fosse «una Rivoluzione tutta intesa a gettare le basi e a innalzare i muri poderosi di una nuova città» (Casini, ottobre 1932, p. 384).

Vicino a questa posizione più aperta era anche lo scrittore e giornalista Berto Ricci, che da una prima posizione reazionaria¹, passò con la fondazione de «L'Universale»² insieme a Romano Bilenchi, a una visione più vicina a quella di Bottai. Sostenendo la stretta collaborazione tra le arti e il fascismo, propose una via di uscita dall'antinomia moderno e antimoderno aderendo a un clima culturale che si stava diffondendo tra alcuni intellettuali e artisti ispirati alla poetica del primordiale. Nel saggio pubblicato sulla rivista «Valori Primordiali», intitolato *La rivoluzione dei valori*, Ricci traccia una via che, rifiutando sia l'atteggiamento conservatore, sia «l'utopia del rinnovamento integrale», si fonda sulla individuazione di «valori originari»: «Non si riconquistano i valori primordiali senza capire

¹ Aveva collaborato alla fine degli anni Venti a «Il Selvaggio» di Mino Maccari e alle sue battaglie strapaesane nei confronti dell'europeismo e della borghesia, per la cultura rurale e paesana.

² Alla rivista collaboravano intellettuali italiani moderni quali Camillo Pellizzi, Roberto Pavese, Diano Brocchi e Indro Montanelli.

che la riconquista è anche conquista, la restaurazione è anche e soprattutto costruzione. Le qualifiche “nuovo” e “vecchio” sono del resto relative» (Ricci, p. 28). Ricci insiste sulla necessità di raggiungere i «valori originali», i «nuovi valori», che non sono altro se non «tradizione dimenticata»: il ritorno al passato nell'epoca presente è dunque necessario, ma nell'epoca del fascismo tale ritorno è estremamente moderno perché basato, appunto, su un assunto originario, primordiale (Ricci, p. 29). È valorizzando l'interiorità dell'uomo per trascenderlo (all'opposto delle idolatrie) che sta secondo Ricci la grandezza e la novità del fascismo.

Ispirandosi alla “primordialità” alcuni artisti, intellettuali, architetti e letterati, coinvolti sulla stessa rivista, cercavano di rinnovare il presente senza dimenticare il passato. Il connubio moderno-antimoderno può quindi essere inteso quale chiave di lettura di una corrente di pensiero che intendeva superare le categorie di avanguardia e di ritorno all'ordine e che ebbe una sua vicenda esemplare nel gruppo che alla fine degli anni Trenta si raccolse, appunto, attorno alla rivista «Valori Primordiali»³. Un'iniziativa da valutare anche in relazione alla partecipazione al clima di rifondazione culturale innestato dalla volontà di un “ordine nuovo” di matrice propriamente ideologica e politica. Qui confluirono diverse espressioni culturali, dalla letteratura, all'arte visiva, all'architettura, all'insegna dell'adesione ai principi, appunto, di rifondazione della società sulla base di modelli che i promotori definirono “primordiali”. È per questo motivo che «Valori Primordiali» può essere assunta quale esempio, insieme all'episodio che da questa prese corpo, la fondazione del

³ La rivista «Valori Primordiali», sottotitolata «Orientamenti sulla creazione contemporanea», uscì in un unico numero a Roma e a Milano nel febbraio 1938 per le edizioni Augustea. Il numero si presentava più come un libro che una rivista, seguendo le direttive dell'onorevole Francesco Ciarlantini, garante politico dell'iniziativa, il quale si era raccomandato di dare alla rivista l'aspetto di un quaderno per non incorrere in problemi di censura. Cfr. la lettera di Ciarlantini a Ciliberti custodita nel Fondo Ciliberti della Biblioteca Comunale di Como (MS7-214, 121). L'iniziativa e la figura di Franco Ciliberti sono stati oggetto di alcune precedenti pubblicazioni a cura di E. Di Raddo tra cui il saggio *I Valori Primordiali di Franco Ciliberti*, in *Lo spirituale nell'arte. Saggi sull'arte in Italia nei primi decenni del Novecento*, a cura di Luciano Caramel, Milano, Franco Angeli 2011; l'edizione critica de *La storia degli Ideali di Franco Ciliberti*, Edizioni Cattaneo, Como 2003; *Franco Ciliberti: I creatori, i primordiali, gli ideali*, in *Franco Ciliberti. Un teosofo tra i razionalisti*, Edizioni Archivio Cattaneo, Como 2006.

Gruppo Primordiali Futuristi nel 1941⁴, dell'esito di quel complesso e talvolta contraddittorio panorama culturale che cercava una riconciliazione tra ritorni al passato ed eredità dell'avanguardia. Promossa nel 1938 da Franco Ciliberti, Adriano Ghiron, finanziatore del progetto, Raffaele De Grada e gli architetti Pietro Lingeri e Giuseppe Terragni, quest'ultimo tra l'altro ideatore della copertina, la rivista raccolse sotto il cappello del "primordialismo" una corrente che univa in modo trasversale protagonisti molto diversi per idee politiche e correnti artistiche della cultura degli anni Trenta: pittori e scultori che avevano fatto parte di Novecento e di altre tendenze inseribili nel clima del "realismo magico" e del ritorno all'ordine, futuristi, pittori astratto geometrici e architetti razionalisti.

La presenza del saggio di Ricci e quello di Adriano Ghiron, espressamente dedicato alla *Primordialità del fascismo*, inducono a pensare che «Valori Primordiali», pur espressione della parte più moderna della cultura fascista, fosse dichiaratamente inserita nel contesto culturale e politico dell'epoca. D'altro canto altri fattori la inquadrano in un tentativo di superamento di quella stessa connotazione politica, soprattutto della corrente intransigente del fascismo, sia perché vi collaboravano dissidenti come Raffaele De Grada, sia perché proprio la politica fascista e l'emanazione lo stesso anno di nascita di «Valori Primordiali» delle leggi razziali, fu la conseguenza della sua chiusura alla fine del 1938, dopo l'uscita del primo e unico numero. Alla fine di quell'anno si acutizzò infatti la polemica nata attorno all'"arte moderna" in seguito alla politica antisemitica sostenuta dal regime, nella quale venne coinvolta anche «Valori Primordiali», sia nei riguardi di alcuni promotori della stessa, come Adriano Ghiron, perseguitato in quanto ebreo, e Raffaele De Grada, arre-

⁴ Il gruppo venne fondato il 14 giugno 1941 da Franco Ciliberti, che intendeva con tale iniziativa portare avanti il suo progetto sul primordialismo, e raccoglieva gli artisti Carla Badioli, Cesare Cattaneo, Franco Ciliberti, Piero Lingeri, Marcello Nizzoli, Mario Radice, Manlio Rho e Osvaldo Licini. Una prima versione del manifesto del gruppo, *Manifesto del Gruppo futuristi primordiali. Primordialità futurista*, (giugno 1941) è introdotto dalla firma di Filippo Tommaso Marinetti. Nella versione definitiva di ottobre, uscì con il titolo *Manifesto del gruppo primordiali futuristi Sant'Elia*, controfirmato da Marinetti e con la partecipazione anche dei futuristi Benedetta e Prampolini, oltre che degli architetti Augusto Magnaghi e Mario Terzaghi. In questa versione fu pubblicato il 15 ottobre 1941 su «L'Ambrosiano» decretando la definitiva fondazione del Gruppo Primordiali Futuristi Sant'Elia.

stato in ottobre e rinchiuso in carcere a Milano, sia per i contenuti, indicati come il prodotto di «una nuova setta» che raggruppava i protagonisti di quell'arte che il famoso articolo di novembre 1938 de «Il Tevere» giudicava «straniera, bolscevizzante e giudaica»⁵. Fin dall'aprile la rivista «Perseo» aveva collegato direttamente i primordiali alle correnti futuriste «per omertà di sangue e caratteristica di definizioni» (PAN, 1938, pp. 1-2.) e quindi a quell'area culturale che una parte degli alti gerarchi fascisti andava osteggiando in quel periodo.

La vicinanza dei “primordiali” al Futurismo, inoltre, li poneva nelle mire di quegli esponenti della cultura fascista che contrastavano l'arte moderna. Nel momento in cui in Italia penetrarono le ideologie razziste tedesche, infatti, anche Marinetti, che fino ad allora era riuscito a fronteggiare l'ostilità verso l'arte d'avanguardia (aveva perfino ottenuto di non far giungere in Italia la mostra nazista sull'arte degenerata), non riuscì più a fermare la campagna di accuse contro le forme artistiche più innovative. A dare inizio all'opposizione era stata appunto la rivista diretta da Della Porta in occasione della mostra nazista sull'arte degenerata⁶ con violente accuse contro Marinetti e Mino Somenzi, direttore di «Artecrazia». Ma il punto più alto della campagna denigratoria si verificò proprio nel 1938, anno in cui diversi periodici come «Il Tevere», «Quadrivio», «La difesa della razza» di Telesio Interlandi e «Il regime fascista» di Roberto Farinacci, diedero avvio alla campagna antiebraica e contro la cultura moderna attaccando in modo indiscriminato tutto il nuovo comparso in Italia e in Europa.

Fu Marinetti a porsi in prima linea nella diatriba che sfociò alla fine del 1938 in una serie di manifestazioni pubbliche: il 3 dicembre alla storica serata al Teatro delle Arti di Roma erano presenti anche Nizzoli e Licini⁷ e

⁵ L'articolo *Straniera bolscevizzante e giudaica*, in «Il Tevere», 24-25 novembre 1938, è illustrato con le stesse opere pubblicate su «Valori Primordiali» di de Chirico, Carrà, Reggiani, Ghiringhelli, Rho, Fontana e le architetture razionaliste di Terragni e Lingeri.

⁶ La mostra di *Arte degenerata* [Entartete Kunst] fu inaugurata a Monaco il 19 luglio del 1937 e raccoglieva quegli artisti dell'avanguardia giudicati dal regime tedesco contrari all'estetica e ai principi culturali del nazismo.

⁷ Giorgio Di Genova afferma che era Ciliberti a presiedere la manifestazione, mentre Giuseppe Marchiori riporta una dichiarazione di Sartoris in cui afferma di essere stato «il coordinatore di quella famosa manifestazione che ebbe luogo a Roma, al Teatro delle Arti», e di

i comaschi di «Valori Primordiali» Sartoris, Terragni e Ciliberti. Il secondo numero previsto per la fine dell'anno, curato da Alberto Sartoris⁸, che avrebbe coinvolto il panorama artistico e architettonico internazionale, non vide pertanto mai la luce.

Nelle opere degli artisti italiani raccolti sulle pagine della rivista e presentate in tavole a colori, si intendeva mostrare una comune matrice culturale, un substrato spirituale, «il primordio della civiltà contemporanea» (Ciliberti, 1938, p. 13), che andava non solo oltre la distinzione astratto e figurativo, ma anche oltre le categorie di avanguardia e di ritorno all'ordine. Nella sezione dedicata alla pittura figurano lavori inquadrabili nel clima della metafisica come *La camera incantata* (1917) di Carlo Carrà, *Il consolatore* (1928) di Giorgio de Chirico e *Composizione* (1918) di Giorgio Morandi, opere tardo espressioniste come *Donna con ombrello e cane* (1914) di Piero Marussig o *Il caos* (1936) di Renato Birolli, opere novecentiste quali *l'Annunciazione* (1937) di Arturo Martini, *il Ritratto* (1937) di Marino Marini, *Mio padre* (1926) di Achille Funi, *Spettatrici meravigliate* (1937) di Massimo Campigli, una *Composizione* futurista di Antonio Rosai, composizioni astratto geometriche di Virginio Ghiringhelli, Osvaldo Licini, Mauro Reggiani, Atanasio Soldati, Mario Radice, Manlio Rho e una scultura astratta di Lucio Fontana. Mentre l'architettura è rappresentata dai progetti razionalisti di Giuseppe Terragni, Piero Lingeri, Luigi Figini, Gino Pollini, Riccardo Mariani e Cesare Cattaneo⁹. Nella configurazione com-

aver ricevuto da Licini un telegramma datato 30 novembre 1938 attestante la sua presenza, insieme ad una lettera scritta dopo l'avvenimento che inneggiava a Marinetti; cfr. Di Genova (1984) e Marchiori (1984).

⁸ Dai documenti risulta che fin dalla primavera 1938 l'architetto svizzero aveva preso contatto con alcuni esponenti dell'arte tedesca per la preparazione del secondo numero. In particolare, una lettera del 3 marzo 1938 di invito a Willi Baumeister (Fondo Alberto Sartoris dell'Archivio di Arti Applicate presso la GNAM di Roma), dimostra come l'architetto svizzero avesse individuato nel suo lavoro, e in quello di altri autori tedeschi, in particolare Vonderberge Gildewart e Oskar Schlemmer, una linea più «mediterranea», che li distanziava da quella nordica e pertanto prettamente geometrica del neoplasticismo.

⁹ In particolare: Alberto Sartoris con la *Casa operaia su palafitte* (1927), Pietro Lingeri con il *Progetto di sistemazione definitiva dell'Isola Comacina*, l'*Albergo per artisti di Brera* e *Una casa tipo per una famiglia*, Giuseppe Terragni con l'*Asilo d'infanzia* (1937), la *Villa a Seveso* (1937), il *Bozzetto Villa C. sul lago* (1936), la *Casa del floricoltore Bianchi* (1935) (progetto e realizzazione), il progetto firmato da Lingeri, Terragni, Figini, Pollini e Mariani per *Le Scuole*

posita del volume, che rimescola le carte alla ricerca di «una visione della spiritualità italiana», di «un assieme di forze primigenie, operanti nella realtà dello spirito», con un «compito unitario, di animazione e di sintesi» (Ciliberti 1938, s.p.) si ravvisa un episodio di aperta creatività nel pesante clima culturale e politico del paese.

Il tentativo di far entrare nella stessa «matrice genetica culturale» (Sartoris, 1936, p. 8) i diversi movimenti artistici dell'epoca, era stato preceduto da alcuni episodi promossi da Alberto Sartoris a Como in occasione della *Mostra di pittura moderna italiana*, che si tenne nelle sale di Villa Olmo tra il 26 settembre e il 10 ottobre del 1936. Nella mostra vi erano alcuni pittori astratti, ma anche futuristi come Boccioni e Prampolini, il metafisico de Chirico, alcuni protagonisti di Novecento come Sironi e Carpi. Nel testo introduttivo alla rassegna Sartoris cerca di teorizzare criticamente la poetica degli artisti invitati, unificandola sotto le stesse matrici culturali: fa derivare la pittura italiana della Scuola di Parigi, che definisce «del centro», dalla metafisica; quella degli astratti, dell'«estrema sinistra», in parte dalla metafisica e in parte dal futurismo; quella degli artisti di Novecento, della «destra», «dalle trasformazioni successive dell'impressionismo o da un Futurismo rinsavito» (Sartoris, 1936, p. 9). L'anno seguente l'architetto svizzero prosegue in questo tentativo di allineamento dell'astrattismo al futurismo anche nella mostra *La pittura nella scuola moderna di Milano*, tenutasi sempre a Villa Olmo, nel cui testo introduttivo si legge:

Liberando il contenuto espressivo (futurismo), il colore (novecento) e le forme geometriche (arte astratta), che l'oggetto figurato metafisicamente vincola al carattere italiano dell'opera, la scuola moderna di Milano ha seguito nei suoi ritrovati il fondo tradizionale della pittura mediterranea, dell'arte latina. Carlo Carrà, Achille Funi, Mauro Reggiani e le ultime sapienti soluzioni astratte di Manlio Rho, Mario Radice, Atanasio Soldati e Luigi Veronesi basterebbero da soli per convincere ogni giorno di più. (Sartoris, 1937, p. 11).

dell'Accademia di Brera (1935) e il progetto per il *Palazzo dei congressi e ricevimenti* di Lingeri, Terragni e Cattaneo.

Sartoris cercava, quindi, di storicizzare – decretandone così la fine – movimenti, quali metafisica, futurismo e Novecento, per trovare un denominatore comune che li raggruppasse definendone così una nuova identità. L'allusione a una matrice mediterranea comune, qui solo evocata, oltre a essere un tema ampiamente discusso nell'ambito della cultura italiana degli anni Trenta, è anche uno dei principi su cui si fonda l'iniziativa promossa nel 1938 da Ciliberti, che trovò nella parola "primordiale" la chiave di unificazione di queste diverse poetiche.

Quest'ultimo, vero ideatore di «Valori Primordiali» e delle iniziative che ne seguirono, non era particolarmente esperto d'arte, ma agli artisti visivi e agli architetti si era avvicinato grazie alla frequentazione dell'ambiente artistico comasco, frequentato da Giuseppe Terragni e dai pittori astratti Manlio Rho e Mario Radice. Egli era convinto che nelle arti e nell'architettura si potesse individuare una via per manifestare gli ideali mitici e spirituali della modernità. Nel suo breve e poetico testo pubblicato sulla rivista, dal titolo *Sul primordiale*, si sofferma su alcuni concetti che sono condivisi da Bontempelli: la rifondazione di uno stile che rifletta l'epoca contemporanea, l'originarietà come punto di partenza per l'attuazione di tale stile, la genesi del magico, il mito come risultato del processo creativo, il «pathos dell'Uno» come necessità spirituale. (Ciliberti, 1938, p. 25).

Nel suo pensiero confluivano diverse matrici filosofiche da lui enucleate nel corso delle conferenze tenute a Milano nel 1941: dall'idealismo, nella teorizzazione dell'arte come luogo di conoscenza e di ideazione di miti, al pessimismo schopenaueriano, al crocianesimo filtrato dal pensiero di Raffaele Pettazoni in un clima diffuso a Roma fin dagli anni Dieci¹⁰. È certamente questo ambiente che fece maturare in lui un interesse per la dimensione spirituale, grazie anche alla frequentazione dei maestri Giuseppe Tucci ed Ernesto Buonaiuti, suoi relatori di tesi. Nello sviluppo del concetto di "primordialismo" confluito in «Valori primordiali», ma postulati da Ciliberti fin dal 1924¹¹, e poi nella collaborazione a Roma con Cagli,

¹⁰ Su questi aspetti si veda Di Raddo (2011) e Marchignoli (2006).

¹¹ In una conferenza, la XX, del ciclo di lezioni tenute a Como tra il mese di novembre 1941 e il mese di aprile 1942 e poi replicato a Milano, intitolata *La storia degli ideali dalle origini*

Capogrossi, Cavalli e Melli alla controversa elaborazione del *Manifesto del primordialismo plastico*, di cui, insieme a Cagli, rivendicò l'autorialità, ricorrono termini legati, appunto, alla spiritualità.

Non secondario nella ideazione di «Valori Primordiali» fu anche il ruolo dello scrittore Massimo Bontempelli. Nel testo che ha pubblicato sulla rivista egli riassume la poetica delle «tre epoche», già teorizzata nel 1927 su «900. Cahiers d'Italie et d'Europe» e in modo più ampio nello stesso 1938 nel volume *L'avventura novecentista: l'epoca fascista* – sosteneva – è all'inizio di una nuova epoca, la Terza appunto, (dopo quella classica e quella romantica) e rappresenta la possibilità di un nuovo inizio. Nel *Preambolo* del primo numero di «900» del settembre 1926 si legge infatti: «Il compito più urgente e preciso del secolo ventesimo sarà la ricostruzione del tempo e dello spazio [...]. Trovandoci all'inizio di un'epoca (la Terza Epoca della umanità civile d'occidente) la cosa più necessaria per la nostra arte è creare i miti nuovi, come gli inizi dell'epoca classica crearono i miti preomerici, come gli inizi della romantica crearono i miti cristiani» (Bontempelli, p. 384). Questa condizione comporta la necessità di sentirsi “elementari”, non nel senso del raggiungimento di una dimensione primitiva, ma aurale, originaria, primordiale, appunto. Bontempelli allude alla possibilità di entrare «nel mondo del mistero e del meraviglioso non come in una dimensione per iniziati, ma piuttosto in una condizione agibile ed esperibile per tutti» (Piscopo, p. 151). Per Bontempelli infatti la «magia» nasce dalle cose, dalla suggestione profonda che gli oggetti o le situazioni quotidiane suscitano in chi li osserva con attenzione. In questo senso egli traccia una netta separazione di quegli artisti che aveva fin dal 1927 inserito nel suo “realismo magico”, dai novecentisti,

del cristianesimo ad oggi, Ciliberti dichiara: «[...] nel 1924 nella rivista milanese «Il Gorgia» e nella rivista «Spirito Nuovo» di Roma, io usai per la prima volta la parola primordiale con significato inconsueto per rispecchiare con essa la mia originale intuizione cosmica. La parola primordiale, che ha poi corso tutta l'Italia in quanto quasi tutti, anzi, diremo tutti i maggiori artisti e scrittori italiani, l'hanno usata con significato a me analogo attraverso tante riviste, ebbe un'immensa fortuna perché appunto rispondeva a una esigenza giusta». I testi delle conferenze sono conservati in parte manoscritti e in parte dattiloscritti nel Fondo Ciliberti, Biblioteca Comunale di Como, Como, (AC: MS-7-2-12, MS-7-2-13) e sono stati oggetto di una pubblicazione critica a cura di Elena Di Raddo dal titolo Franco Ciliberti, *Storia degli Ideali*, Como, Archivio Carlo Cattaneo, 2003, conferenza VIII, p. 97.

ritenuti invece arcaizzanti e classicisti. La tradizione infatti per Bontempelli «non è se non la storia di una serie di trasfigurazioni nuove delle cose [...]. È una realtà misteriosa e angusta, è un fatto puramente spirituale e di natura quasi magica, è la sostanza stessa della storia, cioè della vita civile dell'uomo; ma per questo essa non viene che nel profondo delle cose; quando si viene formando è un fatto incosciente, quando la riconosciamo è già del passato» (Bontempelli, cit.). Riteneva quindi necessario far rivivere il passato nel presente attraverso linguaggi nuovi, originali, in grado di rifondare gli stili del passato, dal classico al primo Rinascimento.

Il concetto di rifondazione dell'epoca tra le due guerre implicava anche il desiderio di fondare nuovi miti, nuovi "modelli culturali", da promuovere nel presente. Il "primordialismo" proposto da Ciliberti e Bontempelli si proponeva pertanto come via trasversale tra coloro che, come i futuristi avevano proiettato le loro opere nella modernità e che dopo il 1915, in quello che Enrico Crispolti ha battezzato Secondo Futurismo, erano passati a un diverso «impeto mitopoietico» (Crispolti, 1987, p. XVII) e quegli artisti che sono stati definiti anti moderni invocando per la loro pittura il concetto di "ritorno all'ordine". Questi ultimi possedevano in realtà una forte componente moderna, in quanto proponevano una visione alternativa (rispetto all'avanguardia) di modernità. Del resto concorre a definire questa modernità anche proprio la metafisica dechirichiana intesa, come scrive Carrà a Soffici, proprio per sottolineare la ricerca di un'arte moderna,¹² «un concetto d'eternità approfondito»¹³. Una modernità che affondava le sue radici non nel mito antico, quanto nel principio stesso di mito, inteso come substrato culturale dell'uomo, risalente agli albori dell'umanità, ma allo stesso tempo rintracciabile nel presente. Il senso più profondo di questa rifondazione, che dai promotori di «Valori Primordiali» era stata intravista, appunto, per citare gli artisti di Novecento, in Sironi, Funi, Martini e Marini, era quindi nella dimensione archetipica

¹² Sul concetto di "moderno" si sofferma anche Alberto Savinio nei suoi scritti pubblicati su «Valori Plastici» quali *Arte=Idee Moderne*, «Valori Plastici», I, n. 1, 1918, pp. 5-6 e *Anadio-ménon. Principi di Valutazione dell'arte contemporanea*, «Valori Plastici», I, n. 4-5, 1919, p. 7.

¹³ La lettera è citata in Messina (1998), p. 20.

della loro arte e in particolare in quelle opere dove l'enfasi retorica della destinazione monumentale celebrativa non ne nascondeva il principio spirituale. Di Arturo Martini, ad esempio, che negli anni Trenta era in prima linea nelle opere celebrative del fascismo, sulla rivista è pubblicata *L'Annunciazione* di Piazza Vittoria a Brescia. Nonostante si tratti di una scultura a destinazione pubblica, nella scelta del soggetto sacro e, soprattutto, nello stile poetico con cui viene dallo scultore interpretato, ben si inserisce nella corrente spirituale del primordio. Una simile tensione spirituale del resto è ravvisabile anche nella pittura post metafisica di Carlo Carrà. Tra il 1918 e il 1922 egli «vive dell'impossibile tensione a recuperare un'origine, rintracciata nella «sempiterna primordialità» dei volumi pittorici. È un modo per lui per sfuggire all'arcaismo inteso come pedissequa ripresa di stili individuabili» (Messina, p. 27). Carrà partecipa a «Valori Primordiali» non solo pubblicando un dipinto del 1917, del periodo, appunto metafisico, che rivela il momento di avvio della sua ricerca sul primordio – il titolo stesso dell'opera *La camera incantata* allude alla magia delle cose - ma scrivendo anche un saggio che sintetizza una linea dell'arte primordiale che da Gauguin a Rousseau, che «hanno talvolta intraveduto il primordiale», passando da Modigliani, Picasso, Derain (ma solo prima della guerra), Munch e gli scultori Medardo Rosso, Auguste Rodin, Aristide Maillol fino ai più moderni Alexander Archipenko, Umberto Boccioni, Jacques Lipchitz, Costant Brâncusi e Ossip Zadkine hanno condotto alla «corrente, che noi chiamiamo *primordialità moderna*», «la forma più evoluta del pensiero estetico contemporaneo» (Carrà, 1938, p. 99)¹⁴, un'arte che nasce da «un momento originario, prefilosofico», che è innanzitutto «una conquista dello spirito». Carrà non poteva contemplare nel suo testo la pittura astratta, che sentiva troppo distante, eppure anche alla radice di quel linguaggio, così intrinsecamente legato all'architettura razionalista, almeno in area italiana, Ciliberti, su suggeriri-

¹⁴ Nel saggio Carrà intende riassumere l'arte internazionale che ha preceduto l'epoca presente. Non risparmia critiche nei confronti di quelle tendenze, come il surrealismo o certo astrattismo geometrico, che ritiene prive di una vera ricerca estetica i cui la forma deve confrontarsi con un'esperienza spirituale delle cose: «ciò che l'artista afferma nelle sue immagini non sono le cose, non sono gli oggetti, bensì la forma di questi come individuazione estetica».

mento probabilmente di Terragni, ravvisava l'emergere del primordio. Evidenti inoltre sono i rimandi mitici e spirituali nell'architettura più ideale di Terragni, il *Danteum*, progettato proprio lo stesso anno in cui uscì «Valori Primordiali». Una costruzione pensata per essere «tempio vivente», un sacrario dell'architettura, in grado di superare la frattura tra presente e passato in quanto li riattualizza per l'eternità. Un progetto che va oltre la funzionalità (propriamente politica) dell'edificio e che si proietta, invece, in una dimensione mitica e destoricizzata. Ma, trasversalmente, questo progetto può essere visto anche come la celebrazione dell'architettura, pura e decontestualizzata, evidenziata nelle sole sue componenti strutturali e formali. Come Luciano Caramel nei suoi studi ha più volte sottolineato, richiamando anche i testi di Giorgio Ciucci (1982), non si può non riscontrare una componente primordiale anche nella *Casa del Fascio* di Como, che si può descrivere quale prodotto della «mitizzazione di quell'ordine nuovo», una creazione ferma in un «tempo e in uno spazio oggettivi e assoluti» (Caramel, 1998 p. 55). La sintonia dell'architetto razionalista con le idee di Bontempelli e di Ciliberti è proprio nell'attenzione per le forme architettoniche del passato e in particolare per l'architettura romanica, della quale Como offriva una significativa traccia. Ciliberti aveva compreso l'importanza dell'eredità dei maestri comacini e della loro opera, indicandoli quali creatori di forme architettoniche che esprimono «l'essenza originaria della vita». Terragni partecipava dunque al clima di quell'ambiente culturale dove brillava la luce «misteriosa», scrive Bontempelli, di quei magistri comacini che erano ormai avvolti dall'aura del mito e a cui veniva assegnata una passione civile e costruttiva che li rendeva veri progenitori di un moderno consapevole e militante.

È in una chiave architettonica, trascendendo le categorie di astratto e figurativo, che si deve interpretare lo stile artistico nell'ambito della teorizzazione del primordialismo. Scrive infatti Ciliberti:

Tutti credono che lo stile sia un modo formale di armonizzare il mondo, ma invece è qualche cosa di più. Lo stile è il ritrovamento di un'unità più profonda e genetica alla cui luce tutto l'universo assume un aspetto di perfezione. Come il si-

stema filosofico religioso è un modo di porre un rapporto eterno tra l'io e l'universo, così lo stile architettonico o plastico è un modo di ritrovare l'unità originaria primordiale nella diversità delle forme (Di Raddo, 2003, p. 97).

L'architettura è del resto in questo momento un archetipo per l'arte visiva, sia racchiusa nello spazio della cornice, sia esposta al pubblico sui muri dei palazzi. Alludono al valore architettonico della forma nei loro scritti anche Bontempelli e Carrà, facendo riferimento in particolare al periodo del primo Rinascimento e agli ideali dell'Umanesimo. L'architettonicità si traduce in pittura in un far grande, monumentale, energico e sovradimensionato e si inserisce pienamente nella cultura mediatica del periodo tra le due guerre: negli spazi abitabili destinati alle folle. Esempio è in questo senso la Casa del Fascio di Terragni, un vero e proprio «strumento di comunicazione del potere» (Casero, 2010, p.118) con la presenza (poi non collocati) dei pannelli fotomeccanici di Marcello Nizzoli sulla facciata e delle decorazioni artistico-propagandistiche di Mario Radice nei saloni interni. Sia i pittori figurativi che quelli astratti in questi anni sono accomunati dall'aspirazione alla dimensione pubblica, al dialogo con le masse e ciò è dimostrato anche ad esempio dall'impegno nella progettazione delle sale per le mostre e manifestazioni celebrative del culto fascista: da Sironi nella Mostra della Rivoluzione Fascista (1932), agli astratti Rho e Radice per la realizzazione della Mostra Coloniale dell'Impero di Villa Olmo (1937) o Lucio Fontana per la sala della Vittoria della VI Triennale (1936), solo per fare qualche esempio.

La vocazione architettonica del fare artistico è anche chiave per comprendere la natura profondamente comunicativa dell'arte di quegli artisti coinvolti nella ricerca di "originarietà" e di "primordio". Correttamente Silvia Bignami ha utilizzato la formula "arte pubblica" per delineare le diverse tipologie di rapporto tra arte e architettura degli anni Trenta (Bignami, p. 9-10). Nel concetto di rifondazione proprio del periodo tra le due guerre, infatti, gioca un ruolo fondamentale l'apertura dell'arte alle masse e alle modalità della comunicazione. L'aspirazione primaria di un artista come Sironi, anche proprio come fascista, era del resto come scrive Fabio Benzi, basata su due obiettivi: il sogno di una rinascita italiana e

il desiderio di andare verso il popolo, quindi di realizzare un'arte destinata non ai salotti di facoltosi collezionisti, ma alle piazze e ai muri degli edifici. E tale aspirazione si esprimeva in uno stile moderno che non ripeteva quelli del passato, ma che intendeva «riviverli e rielaborarli alla luce delle moderne conquiste dell'avanguardia» (Benzi, 2013, p. 139).

I principi ispiratori di tale rifondazione, che pongono l'arte come una chiave di lettura del mondo e aperta sul mondo, popolare e anti borghese, si possono leggere paradossalmente in continuità con quanto avverrà negli anni a seguire, soprattutto in quelli in cui il rapporto arte-società diventerà imprescindibile nelle forme, per citare una formula della Biennale del 1976, di arte "come ambiente sociale". Al di là ovviamente dei principi politici ispiratori, che appaiono decisamente molto distanti, è quindi possibile gettare un ponte, certamente anche provocatorio, con l'arte del periodo della fine degli anni Sessanta e dei Settanta, in cui gli artisti, battezzatesi "operatori culturali", scesero nelle strade e nelle piazze per cercare di condividere con il grande pubblico, non quello ristretto dei circoli culturali e delle mostre, ma delle strade, dei mercati e delle piazze, la loro idea di rifondazione culturale. Se negli anni Trenta l'apertura al pubblico significò soprattutto incentivare la pittura murale, estesa ai palazzi governativi e ai luoghi simbolici dello Stato, alla fine degli anni Sessanta il coinvolgimento del pubblico avvenne, al contrario, nei luoghi non ufficiali, antigovernativi. A Como, per citare un episodio legato alla città dove «Valori Primordiali» nacque, nel 1969 si svolse proprio una delle prime manifestazioni d'arte, poi definita "pubblica". Gli artisti si appropriarono della città, nascosero, coprendo le vetrine, i simboli del capitalismo e del consumismo nella centralissima via Vittorio Emanuele¹⁵. Altrove gli artisti si dedicarono alle affissioni sui muri come forma di appropriazione della città, per sovvertire le regole, nell'utopistica convinzione di poter coinvolgere la gente comune.

¹⁵ Questo intervento artistico in particolare è stato realizzato da Ugo La Pietra nell'ambito della manifestazione *Campo urbano* curata da Luciano Caramel.

Bibliografia

Antliff, M. (2002), *Fascism, Modernism, and Modernity*, «The Art Bulletin», Vol. 84, No. 1, marzo, pp. 148-169

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

Bignami, S. (2014), «*Lavoro che mi sta a cuore, perché va in piazza*». *Arte pubblica e concorsi a Milano negli anni Trenta del novecento*, in Bignami, S., Rusconi, P., *Gli anni Trenta a Milano. Tra architetture, immagini e opere d'arte*, Mimesis, Milano-Udine.

Bontempelli, M. (1938), *Fermenti poetici di questo secolo*, «Valori Primordiali», n. 1, Augustea, Roma-Milano.

Bontempelli, M. (1938), *L'Avventura novecentista. Selva polemica (1926-1939)*, Vallecchi, Firenze.

Bottai, G. (1938), *Modernità e tradizione nell'arte italiana di oggi*, in «Le Arti», febbraio-marzo 1939, p. 232.

Caramel, L. (1998), *Ordine nuovo, primordio, nuovi miti nell'arte italiana tra gli anni Venti e Trenta*, in *Il futuro alle spalle*, Pirani F. (a cura di), *Il futuro alle spalle. Italia-Francia. L'arte tra le due guerre*, Edizioni De Luca, Roma.

Carrà, C. (1938), *Pittura e scultura*, «Valori Primordiali», n.1, Augustea, Roma-Milano.

Casero, C. (2010), *La Casa del Fascio di Como e le sue "decorazioni". Uno strumento di comunicazione del potere*, «Ricerche di S/Confine», vo. 1, www.ricerchedisconfine.info

Casini, G. (1932), *Esortazione ad una letteratura*, «Critica fascista», a. X, n. 18, 15 settembre.

Casini, G. (1932), *Per una letteratura. Appello al coraggio*, «Critica fascista», a. X, n. 20, 15 ottobre.

Ciliberti, F. (1938), *Presagi*, «Valori Primordiali», n. 1, Augustea, Roma-Milano.

Ciliberti, F. (1938), *Sul Primordiale*, «Valori Primordiali», n. 1, Augustea, Roma-Milano.

Ciucci, G. (1989), *Gli architetti e il fascismo. Architetture e città 1922-1944*, Torino.

Clair, J. (1980), *Donnés d'un problème*, in AA.VV., *Les Réalismes 1919-1939*, Centre Pompidou, Paris.

De Seta, C., *Cultura e architettura in Italia tra le due guerre: continuità e discontinuità*, in Danesi, S., Patetta, L. (a cura di), *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo*, Edizioni La Biennale di Venezia.

Di Genova, G. (1986), *Generazione primo decennio*, Rieti – Bologna.

Di Raddo, E. (2001), *I Valori Primordiali di Franco Ciliberti*, in Caramel L. (2003), a cura di, *Lo spirituale nell'arte. Saggi sull'arte in Italia nei primi decenni del Novecento*, Franco Angeli, Milano.

Di Raddo, E. (2003), a cura di, *Franco Ciliberti, Storia degli Ideali*, Edizioni Archivio Carlo Cattaneo, Como.

Di Raddo, E. (2006), *Franco Ciliberti: I creatori, i primordiali, gli ideali*, in *Franco Ciliberti. Un teosofo tra i razionalisti*, Edizioni Archivio Cattaneo, Como.

Di Raddo, E. (2011), «Una centrale elettrica di imperiosa spiritualità»: *Mari-netti, Ciliberti, Sartoris gli astratti comaschi*, «Arte Lombarda», giugno-luglio 2011.

Crispoliti, E. (1987), *Storia e critica del Futurismo*, Laterza, Roma.

Marchignoli, G. (2006), *Orientalismo, storia delle religioni e nuova metodologia nell'Italia tra le due guerre. Il caso di Franco Ciliberti*, in *Franco Ciliberti. Un teosofo tra i razionalisti*, Edizioni Archivio Cattaneo, Como.

Marchiori, G. (1984), *Oswaldo Licini errante, erotico, eretico*, Milano.

Messina, M. G. (1998), *Valori Plastici, il confronto con la Francia e la questione dell'arcaismo nel primo dopoguerra*, in Pirani F. (a cura di), *Il futuro alle spalle. Italia-Francia. L'arte tra le due guerre*, Edizioni De Luca, Roma.

Mosse, G. L. (1989), *Fascism and the French Revolution*, «Journal of Contemporary History», 24 (1989), n. 1.

Pagano, A. (1930), *Origini e fattori della rivoluzione fascista*, in Id., *Dottrina e politica fascista*, La Nuova Italia, Perugia.

PAN (1938), *Valori Primordiali*, «Perseo», n. 8, 15 aprile, pp. 1-2.

Piscopo, U. (2001), *Massimo Bontempelli. Per una modernità dalle pareti lisce*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.

Ricci, B. (1938), *La rivoluzione dei valori*, «Valori Primordiali», n. 1, Augustea, Roma-Milano.

Sartoris, A. (1936), *Mostra di pittura moderna italiana*, Como.

Sartoris, A. (1937), *La pittura nella scuola moderna di Milano*, Como.

Tarquini, A. (2016), *Storia della cultura fascista*, Il Mulino, Milano.