

Arte di Stato durante il regime fascista: una storia di fallimenti nel segno dei meccanismi del “consenso”

FABIO BENZI

La questione dell'esistenza o meno di un'"arte di Stato" negli anni del fascismo è un problema che va chiarito per comprendere come, al contrario, vigesse in quel periodo un più sofisticato sistema alternativo messo in atto dal regime. La basilare rilevanza ed efficacia in questo senso dei "meccanismi del consenso" operati dal fascismo, è infatti la chiave essenziale per comprendere la radicale libertà di linguaggi artistici dell'arte italiana tra le due Guerre; che per la loro stessa varietà semantica e di ispirazione spostano il problema della vasta, anzi vastissima adesione degli artisti alle ideologie fasciste, dal campo dell'arte di Stato (incompatibile evidentemente con una varietà di linguaggi e stili anche opposti, come futurismo, ritorno all'ordine, espressionismo, astrattismo ecc.) a quello di un conquistato intervento partecipativo degli artisti alle ideologie fasciste. Come si vede due ottiche diametralmente opposte e decisamente inconciliabili.

Per essere chiari, la questione dell'"arte di Stato" si presenta in effetti, e con una tempistica fulminea, già agli albori dello stato fascista. Margherita Sarfatti, musa e amante di Mussolini, tentò immediatamente e costantemente di attuarla, fino al momento della sua esautorazione politica e personale, al torno degli anni Trenta. Oltre che organizzatrice e critica d'arte, essa fu collaboratrice della prima ora del «Popolo d'Italia» (dal 1917), partecipò alla fondazione di «Gerarchia» (1922), la rivista teorica del fascismo, condividendone la direzione col fondatore Benito Mussolini (dal 1925, succedendo ad Arnaldo Mussolini), essendo anche biografa ufficiale del Duce.

La strettissima coincidenza tra la presa del potere di Benito Mussolini (28 ottobre 1922) e le riunioni che Margherita Sarfatti, assieme al gallerista Lino Pesaro e ad alcuni artisti da lei protetti, tenne tempestivamente per formare il gruppo milanese di "Sette Pittori del Novecento" (novembre 1922), dà la precisa sensazione di quanto precisamente l'ambiziosa criti-

ca d'arte puntasse sulla nuova posizione del suo amante Mussolini per sostenere, al di là delle teorie estetiche specifiche (orientate sul "ritorno all'ordine"), un suo ruolo determinante non solo di organizzatrice, ma di esclusiva enunciatrice di un'arte di Stato: ruolo che, date le premesse di così privilegiati rapporti personali, poteva profilarsi oggettivamente come solido e dominante oltre ogni previsione.

Le sue mire erano ovviamente divenute, con rapidità fulminea, quelle di rappresentare il *deus ex machina* del fascismo nel campo delle belle arti, incarnando col suo nuovo movimento l'arte ufficiale del nuovo regime. La presenza dello stesso neo-presidente del consiglio Mussolini all'inaugurazione della prima mostra di gruppo dei "Sette Pittori del Novecento Italiano"¹ alla Galleria Pesaro di Milano nel marzo 1923, è la prova della sua influenza e del suo potere politico, in un momento in cui si era per di più profilato un distacco politico tra Mussolini e il vecchio sociale Marinetti².

Tuttavia il discorso pronunciato da Mussolini in quella circostanza prende nettamente le distanze dal progetto sarfattiano, pur appoggiandolo in linea generale (o forse, meglio diremmo, strettamente personale), negando esplicitamente ogni sostegno politico a qualsivoglia "arte di stato", in favore di una totale libertà di espressione degli artisti³: Mussolini esordisce affiancandosi idealmente e sostenendo la generazione di artisti che esponevano alla mostra, sottolineando l'analogia tra la sua attività politica e quella artistica, ove gli artisti plasmano la materia e lui gli ideali politici e sociali; egli sottolinea che «Non si può governare ignorando l'arte e gli artisti», essendo «l'arte è una manifestazione essenziale dello spirito umano»; in sostanza conferma il suo appoggio al fare artistico poiché «in un paese come l'Italia sarebbe deficiente un Governo che si disinteressasse dell'arte e degli artisti», ma conclude con chiarezza indiscutibile e perentoria che «è lungi da me l'idea di incoraggiare qualche cosa che possa assomigliare all'arte di Stato», poiché l'arte rientra nella sfera dell'individuo, e «Lo Stato ha un solo dovere: quello di non sabotarla, di dar condizioni umane agli artisti, di incoraggiarli dal punto di vi-

¹ Mario Sironi, Achille Funi, Piero Marussig, Ubaldo Oppi, Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Emilio Malerba.

² Cfr. Benzi, 2008, pp. 270-274; Benzi, 2013, pp. 126-131.

³ Cfr. Benzi, 2013, pp. 229-264.

sta artistico e nazionale»; in questa visione il suo governo è «un amico sincero dell'arte e degli artisti»⁴.

Questa posizione, probabilmente inattesa da parte della Sarfatti, almeno in termini così netti, dovette cadere come un macigno sul progetto egemonico sarfattiano, e l'esplicito diniego di Mussolini rispetto all'arte di Stato si giustifica solo con precedenti e forse insistenti discussioni tra i due sull'argomento, stroncando così alquanto brutalmente la questione alla radice. Va inoltre notato che un tale progetto naturalmente trovava una fronda assai diffusa tra gli artisti e i critici di tutta Italia (voci⁵ che dovettero arrivare assai decise all'orecchio di Mussolini, influenzando la sua presa di posizione da sensibile animale politico), che vedevano nella posizione dominante della Sarfatti un inevitabile privilegio riservato ai "suoi" artisti milanesi a discapito di altre situazioni e personalità nazionali.

Ciò non toglie che la Sarfatti continuò ad operare laboriosamente intorno al suo progetto, ottenendo una sala per i suoi pittori alla Biennale di Venezia del 1924 (prassi peraltro interdetta dai regolamenti della Biennale e fortemente boicottata dai colleghi), e al contempo lavorando per realizzare una grande mostra che riunisse tutte le tendenze italiane del "ritorno all'ordine" che erano già, indipendentemente, giunte a maturazione in tutta Italia. Tale occasione si realizzò appunto nel 1926 a Milano,

⁴ *Alla Mostra del Novecento. Parole di Mussolini sull'arte e sul governo*, in «Il Popolo d'Italia», 27 marzo 1923. Questo è il testo del discorso: «Io mi sento della stessa generazione di questi artisti. Io ho preso un'altra strada; ma sono anch'io un artista che lavora una certa materia e persegue certi determinati ideali. Non vi è dubbio che il '900 segna un punto decisivo nella storia della moderna Italia. Bisogna riportarsi ai giorni grigi ed infausti che seguirono la rotta africana; pareva che l'Italia dovesse rimanere sepolta sotto le sabbie dove tanto generoso sangue italiano e valoroso era stato sparso. Il '900 è un anno importante perché segna l'ingresso di gran parte del popolo italiano nella vita politica. Non bisogna essere malcontenti che ciò sia arrivato. Non si può fare una grande nazione con un piccolo popolo. Non si può governare ignorando l'arte e gli artisti; l'arte è una manifestazione essenziale dello spirito umano; comincia con la storia dell'umanità e seguirà l'umanità fino agli ultimi giorni. Ed in un paese come l'Italia sarebbe deficiente un Governo che si disinteressasse dell'arte e degli artisti. Dichiaro che è lungi da me l'idea di incoraggiare qualche cosa che possa assomigliare all'arte di Stato. L'arte rientra nella sfera dell'individuo. Lo Stato ha un solo dovere: quello di non sabotarla, di dar condizioni umane agli artisti, di incoraggiarli dal punto di vista artistico e nazionale. Ci tengo a dichiarare che il Governo che ho l'onore di presiedere è un amico sincero dell'arte e degli artisti».

⁵ Cfr. Bossaglia, 1979, pp. 20 e sgg. Bossaglia riassume con molto acume le opposizioni dei pittori e critici di Firenze, Venezia e di altre città, trascurando però il più influente contesto romano, che invece avrà l'incidenza effettiva più radicale sulle vicende politiche del Novecento. Su questo tema cfr. Benzi, 1986.

nel momento effettivamente di maggior influenza politica della Sarfatti: essa aveva infatti pubblicato l'anno precedente in Inghilterra la biografia di Mussolini, uscita nel 1926 in Italia col titolo *Dux*, che aveva avuto un successo editoriale enorme, di portata mondiale. Ma la posizione di Mussolini sostanzialmente non cambia nella successiva presentazione della I mostra del "Novecento Italiano" di Milano del 1926⁶, che ricalca in

⁶ Cfr. Mussolini, 1934, pp. 279-82. Il testo ripercorre, ampliandolo, il tracciato del discorso del 1923: «[...] Ieri sera, dopo avere attentamente esaminata la Mostra, alcuni interrogativi hanno inquietato il mio spirito [...] Primo: quale rapporto intercede tra la politica e l'arte? Quale tra il politico e l'artista? È possibile di stabilire una gerarchia fra queste due manifestazioni dello spirito umano? Che la politica sia un'arte non v'è dubbio. Non è, certo, una scienza. Nemmeno mero empirismo. È quindi un'arte. Anche perché nella politica c'è molto intuito. La creazione "politica" come quella artistica è una elaborazione lenta e una divinazione subitanea. A un certo momento l'artista crea colla ispirazione, il politico colla decisione. Entrambi lavorano la materia e lo spirito. Entrambi inseguono un ideale che li pungola e li trascende. Per dare savie leggi a un popolo bisogna essere anche un poco artisti [...] non v'è incompatibilità fra un uomo politico e l'arte del suo e di altri popoli; del suo e di altri tempi. Seconda domanda. Perché "Mostra del '900"? Qualcuno ha osservato che questa prima Mostra non può avere la pretesa di ipotocare un secolo che è appena incominciato da sette anni, cioè dalla fine della guerra mondiale, e che prima del fatidico 2000 altri 74 anni devono passare, durante i quali le più straordinarie vicende, gli eventi più impensati potranno verificarsi, anche e, vorrei quasi dire, soprattutto nel dominio dell'arte. Ma è evidente che il titolo di Mostra del '900 non si riferisce a un dato di semplice cronologia. Credo di essere nel giusto se affermo, che per novecentisti non devono intendersi coloro che sono nati in questo o nel secolo scorso o che hanno cominciato a dipingere prima e dopo la guerra, ma coloro che seguono un determinato indirizzo artistico, e vogliono provocare una determinata selezione. I novecentisti sono artisti che non si rifiutano, non rifiutano e non debbono rifiutare alcuna esperienza e alcun tentativo; quasi tutti hanno infatti vissuto l'esperienza futurista, ma intendono di essere e di rappresentare qualche cosa per se stessi; un di più, una conclusione ed un inizio, creatori, non rifacitori o copiatori: un "momento artistico" insomma, che può essere abbastanza lungo e importante da lasciare durevole traccia nella storia dell'arte italiana di questo secolo. La Prima Mostra del '900 è riuscita? Rispondo esplicitamente in modo affermativo. Bisogna considerare la natura speciale di questa Mostra. È una Mostra qualitativa non quantitativa. Non poteva quindi essere aperta a tutti, e nemmeno a molti. Organizzare una Mostra artistica in genere e l'attuale in specie è particolarmente delicato: bisogna da una parte scegliere, e dall'altra respingere. Bisogna scegliere accuratamente e non meno accuratamente respingere quando si vogliono raggiungere fini non soltanto commerciali, ma si voglia valorizzare una tendenza artistica, indirizzare e talvolta correggere il gusto del pubblico. Non vi è dubbio che, nella quasi totalità, questa Mostra raccoglie opere di incontestabile valore artistico [...] Mi sono domandato se gli avvenimenti che ognuno di noi ha vissuto - Guerra e Fascismo - hanno lasciato tracce nelle opere qui esposte. Il volgare direbbe di no, perché, salvo il quadro "A Noi", futurista, non c'è nulla che ricordi o - ohimè - fotografi gli avvenimenti trascorsi o riproduca le scene delle quali fummo in varia misura spettatori o protagonisti. Eppure il segno degli eventi c'è. Basta saperlo trovare. Questa pittura, questa scultura, diversifica da quella immediatamente antecedente in Italia. Ha un suo inconfondibile sigillo. Si vede che è il risultato di una se-

molti punti quella del 1923, anche se evita a una Sarfatti nel suo momento di grazia la violenta chiosa sull'arte di Stato, ugualmente tuttavia espressa sottotraccia nei concetti di "qualità" degli artisti e di plauso per l'aspetto moderno, non didascalicamente fascista delle opere, che egli derivava probabilmente da un progressivo e sostanziale avvicinamento alle idee di Cipriano Efisio Oppo (il quale di lì a poco avrebbe avuto nelle sue mani un'ampia delega politica sulle arti).

Il trasferimento della Sarfatti a Roma, seguito al successo della mostra milanese, fu ispirato senza dubbio dal desiderio di mantenere stretto il legame con Mussolini⁷ e di conseguenza incrementare la sua possibilità di manovra politica ed organizzativa. In questo senso l'idea di rendere il "Novecento Italiano" una mostra periodica, da realizzare annualmente – e il progetto era di trasferirla nella Capitale – per farne, con l'appoggio del Duce, l'esposizione ufficiale per eccellenza, necessitava, almeno quanto la vicinanza fisica col dittatore, di una vicinanza quotidiana al potere burocratico. L'ambiente artistico romano le fu però immediatamente ostile: incarnato com'era principalmente da Oppo, anch'egli abile politico e insofferente del campanilismo egemonico della milanese di origine veneziana, così come da altri critici assai influenti quali Ugo Ojetti e Antonio Maraini.

La prima mossa di Oppo, amico personale di Mussolini e fascista della primissima ora, fu di prendere tempo e di far slittare gli intenti della Sarfatti: infatti, con una lettera del 18 settembre 1926, Mussolini consigliava personalmente di rimandare l'esposizione al 1929, per evitare la coincidenza con la Biennale e per «creare del nuovo»⁸. Margherita Sarfatti cerca contemporaneamente di propiziarsi l'irrequieto ambiente romano presentando alla mostra degli Amatori e Cultori del 1927 una collettiva di

vera disciplina interiore. Si vede che non è il prodotto di un mestiere facile e mercenario, ma di uno sforzo assiduo talora angoscioso. Ci sono i riverberi di questa Italia che ha fatto due guerre, che è diventata sdegnosa dei lunghi discorsi e di tutto ciò che rappresenta lo sciattume democratico, che ha in un venticinquennio camminato e quasi raggiunto e talora sorpassato gli altri popoli: la pittura e la scultura qui rappresentate sono forti come l'Italia d'oggi è forte nello spirito e nella sua volontà. Difatti nelle opere qui esposte vi colpiscono questi elementi caratteristici e comuni: la decisione e la precisione: del segno, la nitidezza e la ricchezza del colore, la solida plasticità delle cose e delle figure [...].»

⁷ Andò ad abitare a poche centinaia di metri dalla residenza di Mussolini a Villa Torlonia (dove questi si era trasferito dal luglio 1925): prima in via Nomentana, poi definitivamente in via dei Villini.

⁸ Cfr. Bossaglia, 1979, p. 99.

“Dieci artisti del Novecento Italiano”, tutti romani⁹. La manovra seduttiva non riesce e la tensione tra Margherita Sarfatti e Oppo – portavoce del gruppo romano – traspare sottilmente ma chiaramente da una minuta di lettera di Oppo alla Sarfatti¹⁰.

Un altro smacco subito dalla Sarfatti fu alla Biennale veneziana del 1928, della quale Oppo era consigliere: in questa esposizione vennero frustrate le sue aspettative di ricevere ancora una volta una sala per il “Novecento”, ed essa si trovò contro, nel comitato dell’esposizione, anche Marinai¹¹; la cosa non fece piacere al gruppo milanese, che minacciò di fare «la voce grossa»¹², ma il fatto non ebbe seguito.

Se dunque la seconda mostra del “Novecento Italiano” si tenne nel 1929, questa non si svolse però a Roma ma ancora a Milano, e vide nuovamente il tentativo da parte della Sarfatti di proporla come “arte fascista”. Ma il suo astro era ormai calante: da una parte il suo rapporto personale e affettivo con Mussolini non era più operante o decisamente declinante, da un paio di anni. La conseguenza fu una dura lettera personale scritta il 9 luglio 1929 da Mussolini alla stessa Sarfatti, su carta intestata “Il Capo del governo”, dove questi le intimava freddamente e senza mezzi termini di evitare riferimenti ad un’ “arte fascista”:

Gentilissima Signora, leggo un articolo nel quale ancora una volta voi tessete l’apologia del cosiddetto ‘900, facendovi alibi del Fascismo e del sottoscritto. Lo disapprovo nella maniera più energica e di tale mio sentimento, giungerà segno oggi stesso ai direttori dei due giornali. Questo tentativo di far credere che la proiezione artistica del Fascismo, fu il vostro ‘900, è ormai inutile ed è un trucco. Il Fascismo più prudente e meno messianico, ha ipotecato soltanto 60 anni, non tutto il secolo! Del quale ancora 70 anni sono da trascorrere. Antipatico è poi, l’attacco evidente ad un ministro in carica, attacco che precede la solita sviolinata nei miei riguardi; sviolinata che voi, soprattutto voi, vi dovrete perennemente proibire. Poiché voi non sentite ancora l’elementare pudore di non mescolare il mio nome di uomo politico alle vostre invenzioni artistiche o sedicenti tali, non vi stupirete se alla prima occasione e in modo esplicito, vi presenterò la mia posizione e quella del Fascismo di fronte al cosiddetto “Novecento” o quel che resta del fu “Novecento”.¹³

⁹ Gli artisti erano Bartoli, Ceracchini, Francalancia, Guidi, Leonetta Cecchi Pieraccini, Socrate, Trombadori, Luigi Trifoglio e gli scultori Quirino Ruggeri e Attilio Torresini.

¹⁰ Cfr. Benzi, 1986, pp. 171-72.

¹¹ Benzi, 1986, pp. 171-73.

¹² Bossaglia, 1979, pp. 30-31.

¹³ Lettera autografa di Benito Mussolini a Margherita Sarfatti, 9 luglio 1929, MART – Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Archivio del ‘900, Fondo Sarfatti, Sar 1.1.2.9. Citata parzialmente in Cannistraro, Sullivan, 1933, p. 425. L’articolo al quale allude Mussolini è sicuramente *Arte e costume fascista*, che sarebbe uscito il giorno seguente, 10 luglio, sul quotidiano «Il Popolo d’Italia», di cui doveva aver ricevuto la bozza impaginata

Subito si rilevano le conseguenze di questa rottura politica: già nel 1930 esistono dei documenti nell'Archivio di Stato di Roma in cui la polizia politica la segue assiduamente e la segnala come «agente dell'internazionale ebraica» volta a combattere il fascismo, e addirittura nel 1932 viene boicottato il suo invito all'inaugurazione della Mostra della Rivoluzione Fascista¹⁴.

Ma il tramonto dell'astro di Margherita e del suo progetto di "arte di Stato", non frena altri tentavi sorti proprio dalla sua caduta. Con tempestività a dir poco da avvoltoio, Roberto Farinacci inizia a pubblicare sul suo giornale «Il Regime Fascista» articoli in cui si critica aspramente la linea "moderna" e internazionalista di Sarfatti e si chiede a gran voce un'arte di Stato di diverso segno, italico, realista, celebrativo: quello che vedrà più tardi la sua realizzazione nel provinciale Premio Cremona. Il primo articolo della serie, a firma di A.F. Della Porta¹⁵, compare appena 10 giorni dopo l'attacco frontale di Mussolini, con un tempismo come si diceva fulmineo, che tenta di colmare immediatamente il posto vacante di Margherita con una proposta esplicita di arte di Stato. Tuttavia Mussolini, che aveva resistito alle insistenze della sua amante, donna ben più sottile e intelligente di Farinacci, non ha difficoltà a evitare queste profferte lusinghiere. L'affidamento a Cipriano Efisio Oppo della politica artistica a partire dalla fine degli anni venti, garantirà una totale libertà di espressione estetica anche nel decennio seguente.

(evidentemente non modificabile) la sera del 9: non attende dunque neanche un minuto a scriverle. L'allusione ai due direttori è a quelli del quotidiano stesso (Arnaldo Mussolini) e dell'associata «Rivista Illustrata del Popolo d'Italia» (Arnaldo Mussolini e Manlio Morgagni), dove Margherita Sarfatti scriveva regolarmente.

¹⁴ Archivio di Stato di Roma, Ministero dell'interno, divisione Polizia Politica, fascicolo Sarfatti, anni 1927-40. Il fascicolo, non menzionato nelle bibliografie sarfattiane e inedito fino alle mie recenti citazioni (Benzi, 2013), contiene molte interessanti veline, molte esplicitamente caluniose e infondate, che tuttavia indicano una generale tendenza al sospetto e al controllo serrato dell'ex amante del Duce. Seppure contatti diretti sembrano essere continuati fino al 1933 (il 20 dicembre 1931 si segnala la macchina di Mussolini che va a trovare clandestinamente la Sarfatti nella sua abitazione di via dei Villini), il cuore della loro relazione amorosa si era affievolito durante la seconda metà degli anni Venti, e in un resoconto dell'11 settembre 1930 ella si lamenta (con la sua parrucchiera) per l'ingratitudine amorosa di Mussolini. La rimozione della Sarfatti dalla direzione della rivista «Gerarchia», nel 1933, è vista come la definitiva caduta in disgrazia della Sarfatti presso Mussolini. L'aspetto più significativo è quello dell'antisemitismo espresso già in una velina 14 marzo 1929 e ribadito con completezza in una del 16 marzo 1930, che diverrà parossistico nelle relazioni successive, anche antecedenti il 1938.

¹⁵ Della Porta, 1929.

Strutture politiche del consenso artistico

Il rapporto tra arte e politica durante il fascismo fu estremamente ricco di sfumature, mutamenti, opinioni¹⁶. Forniamo dunque qui le indicazioni più sommarie per individuare i gangli di un rapporto arte-fascismo che, come si è detto, risulta certamente sorprendente se confrontato alle esperienze di altri regimi dittatoriali, per la straordinaria libertà espressiva che viene lasciata agli artisti, e che questi ricambiano con un consenso generale, più o meno entusiastico, almeno fino alla promulgazione delle leggi razziali e all'entrata dell'Italia nella guerra mondiale (1938-1940).

Il ruolo di Mussolini non fu mai diretto e personale nell'organizzazione di una politica per le arti, benché questa fosse da lui sempre caldeggiata e sostenuta anche con interventi specifici¹⁷. Egli delegò sempre a persone di fiducia le direttive e le specificità di intervento, creando una vera e propria "direzione generale" per lo sviluppo e la diffusione dell'arte italiana. Se negli anni Venti il ruolo organizzativo toccò in buona parte a Margherita Sarfatti (e ad altri, quali Ugo Ojetti, Antonio Maraini, ecc.), questa fu verso la fine del decennio decisamente estromessa da Cipriano Efisio Oppo che divenne fiduciario assoluto del Duce per le arti figurative. Similmente per l'architettura le fila dei colossali interventi architettonici del fascismo furono delegati a Marcello Piacentini. Un ruolo culturale fondamentale lo aveva da parte sua conquistato Giuseppe Bottai,

¹⁶ Sono numerosissimi i contributi su questo tema; oltre a quelli citati nel corso del testo, si tengano presenti i cataloghi delle mostre, non tutte attuali e dunque completamente attendibili nel taglio storico: Barilli et al., 1982; Harten et al., 1987; Braun, 1989; F.Rossi, 1993; Tabor, 1994; Ades et al., 1995. Il libro di Tempesti, 1976, è ancora oggi assai interessante per la ricchezza di materiali storici che riporta, anche se il taglio non più attuale, pieno di valutazioni non attendibili, risente molto dell'epoca in cui fu scritto. Si tengano presenti altri contributi fondamentali per mettere a fuoco il dibattito critico: Affron, Antliff, 1997; Stone, 1998; Ben-Ghiat, 2004; Lazzaro, Crum, 2005; Griffin, 2007; Bedarida, 2012. Per un veloce excursus sulle tappe del dibattito tra arte e politica, vedi anche Del Puppo, 1995-96, pp. 191-204. Un contributo abbastanza recente e particolarmente approfondito risulta interessante per una messa a punto di molti aspetti dialettici e teorici: Cioli, 2012; vedi infine Benzi, 2013.

¹⁷ Sono innumerevoli i documenti relativi alla gestione delle arti nell'SPD (Segreteria Particolare del Duce) conservati nell'Archivio di Stato di Roma. Non emergono però mai, da quanto mi è noto, interventi censori sulle arti visive; al contrario, esistono documenti in cui Mussolini prende le parti di Sironi e del muralismo contro le polemiche di Farinacci (contrariamente a quanto suggerito da Ojetti nelle sue memorie), o addirittura segue una politica per far rientrare gli artisti che vivevano a Parigi promettendo loro commissioni pubbliche, facendo vincer loro dei premi, nonostante fossero notoriamente segnalati come aderenti alle organizzazioni antifasciste all'estero (cfr. Benzi, 1992, p. 16).

che da una giovinezza futurista era divenuto ministro economico (ma anche promotore di artisti e di opere pubbliche) ed infine ministro dell'Educazione nazionale, allora con la delega alle Belle Arti. Analogamente Mussolini aveva incaricato il filosofo Giovanni Gentile di tracciare le linee della cultura nazionale.

Oppo, pittore lui stesso e critico d'arte, aveva fortemente contrastato il potere della Sarfatti durante gli anni Venti, partecipando all'organizzazione delle Biennali romane (1921-1925), contribuendo a ideare la struttura corporativa dei Sindacati Fascisti degli Artisti con le relative mostre annuali e infine progettando la grande Quadriennale Nazionale d'Arte¹⁸, poderoso strumento espositivo col quale conquistò un potere assoluto nelle scelte pubbliche del fascismo.

Nel 1921 nascono a Roma le Biennali d'Arte¹⁹, che si prolungheranno solo per tre edizioni, fino al 1925. Sono il tentativo di dare alla capitale una stabile, moderna e aggiornata struttura espositiva, di carattere inizialmente nazionale (1921) ma dalla seconda edizione fortemente internazionale, che le vecchie e tradizionaliste esposizioni degli Amatori e Cultori²⁰ (annuali) non riuscivano più a realizzare (contro le quali già le Secessioni romane - 1913-1916 - avevano tentato efficacemente di contrapporsi). In effetti le Biennali romane si pongono in continuità con l'esperienza delle Secessioni, ma sviluppano ora la tendenza giovanile del ritorno alla tradizione: di fatto, molti commissari erano già stati tra gli organizzatori e animatori delle Secessioni; tra questi va distinguendosi appunto Cipriano Efisio Oppo, che acquisisce un ruolo sempre più centrale nell'organizzazione delle manifestazioni artistiche romane e nazionali²¹. Nella seconda edizione si mostra compiutamente il panorama di ritorno all'ordine romano a confronto con la situazione europea, ma le Biennali romane si chiudono nel 1925 per una evidente constatazione di sovrapposizione (benché ad anni alternati) con le più consolidate Biennali veneziane.

Il tentativo, fortemente voluto da Oppo e dall'ambiente romano, di far diventare Roma il principale punto di riferimento per l'arte italiana, viene contrastato dalla politica culturale di Margherita Sarfatti, che di fatto favorisce la preminenza di Milano e dei pittori del suo gruppo (Sironi in te-

¹⁸ La prima edizione aprì nel gennaio 1931.

¹⁹ Sulle Biennali romane cfr. Pirani, 1991.

²⁰ Sulle mostre degli Amatori e Cultori cfr. Siligato, 1991.

²¹ Su Oppo e la politica artistica del fascismo, cfr. Benzi, 1986; cfr. anche Lux, 1987; Greco, 1987; D'Amico, 1987; Benzi, 1987; Benzi, 1998; Morelli, 2000.

sta) del “Novecento”²². L’anno successivo all’ultima Biennale romana essa inaugura, come si è detto, la mostra del “Novecento Italiano” a Milano, prospettando e assorbendo tutta la situazione ormai diffusa del “ritorno all’ordine” in Italia sotto l’etichetta già coniata nel 1923 per il suo gruppo milanese. Ma essa risulta presto esautorata da Oppo, che dal 1927-28 progettava per Roma la grande Esposizione Nazionale della Quadriennale²³, e nello stesso 1929 inaugurava a Roma la prima mostra del Sindacato Fascista Belle Arti²⁴: strumenti poderosi di un’organizzazione culturale che stringeva su Roma (e su Oppo stesso) la gestione dell’arte contemporanea italiana. Le mostre Sindacali (annuali), presentavano localmente, in ogni principale città italiana, i progressi delle nuove tendenze e i risultati delle ricerche artistiche regionali, sulle cui basi veniva organizzata ogni quattro anni un’esposizione nazionale che presentava il meglio della situazione italiana. Le mostre degli Amatori e Cultori spariscono (nel 1929) con il sorgere della nuova struttura, e le Quadriennali romane (nelle edizioni del 1931, 1935, 1939, 1943) divengono così il fulcro calibrato e colossale, polifonico, dell’arte nazionale. Questo sistema si integra anche con la trasformazione delle Biennali di Monza nelle Triennali di Milano²⁵, che sono dedicate alla presentazione e sviluppo delle moderne arti applicate e soprattutto dell’architettura modernista più avanzata, nonché attraverso la trasformazione, nel 1928, della Biennale di Venezia in ente autonomo: rendendola in tal modo sempre più legata al potere centrale dello Stato²⁶.

Oppo governò saggiamente e senza pregiudizi e preclusioni il potere quasi assoluto che gli era stato delegato dal Duce, valorizzando acutamente ogni nuova tendenza, pur contro il tradizionalismo oscurantista di alcuni gerarchi. Critico accorto e animatore culturale, di cultura cosmopolita, egli difese sempre una totale libertà espressiva degli artisti, memore di quella giovinezza scapigliata che lo portò ad essere una delle personalità di punta dell’arte giovanile delle Secessioni romane, opposta al tradizionalismo ufficiale e accademico:

²² Cfr. Benzi, 2013, cap. 3.

²³ Sulle Quadriennali cfr. Salaris, 2004; vedi anche Cambedda Napolitano, 1994 e Rovigatti, 1994.

²⁴ Sulle mostre Sindacali cfr. Zambrotta, 1991; Crispolti, Masau Dan, De Angelis, 1997.

²⁵ Sulla Triennale cfr. Pansera, 1978.

²⁶ Cfr. De Sabbata, 2006.

Bisogna che il Fascismo politico si metta in testa di rispettare gli artisti come una grande e nobile forza del Fascismo. E rispettare gli artisti significa ascoltare e seguire in materia d'arte i loro consigli (per fare un ponte non si segue ciecamente il parere degli ingegneri?) [...] Non si aspira ad esercitare un controllo estetico sopra tutti i lavori che lo Stato fascista commette agli architetti, ai pittori, agli scultori [...] i criteri di scelta [...] devono essere conseguenze logiche di una sola direttiva. Quella dei competenti. Soltanto così l'arte del nostro tempo potrà prendere rapidamente una *fisionomia fascista* (non diciamo stile, per carità)²⁷.

In questo senso anche ogni apertura verso l'arte straniera è ammessa: pur dopo aver auspicato un'italianità di fondo nella ricerca estetica, in un discorso alla Camera sulla situazione dell'arte tenuto nel 1929, Oppo sostiene che «non bisogna essere intransigenti, nemmeno su quello che può essere l'apporto artistico straniero: se si fosse stati intransigenti in altri tempi, tanto per portare un solo esempio, non si sarebbe permesso a Giotto di costruire il suo campanile in stile gotico»²⁸.

Inoltre grazie a un sistema di sostegno pubblico si vide l'arte italiana presentarsi con successo nei vari contesti mondiali non solo attraverso le partecipazioni alle principali mostre internazionali dell'epoca, ma anche attraverso mostre di arte italiana organizzate a diverso titolo in varie capitali mondiali (quelle del "Novecento" di Margherita Sarfatti, quella di arte italiana a Parigi nel 1935, ecc.), nonché attraverso il conseguimento di premi in importanti concorsi internazionali, quale quello Carnegie di Pittsburgh, che vide premiati (anche attivando un raffinato sistema di *lobbying*) artisti come Carena, Ferrazzi e Donghi accanto a Matisse, Derain e Bonnard.

In effetti furono questi principi pragmatici, senza preclusioni o barriere culturali, che sottessero i rapporti tra arte figurativa e fascismo: fu così possibile avere una pluralità di voci e di stili sempre rappresentati nelle mostre pubbliche, tanto da far nascere aspre polemiche da parte di aree più conservatrici e incolte del fascismo (capeggiate *in primis* dal cremonese Roberto Farinacci), che inveivano (piuttosto inutilmente, in verità) contro gli espressionismi, surrealismi, astrattismi e classicismi che carat-

²⁷ In Benzi, 1986, pp. 238-239.

²⁸ Oppo, 1930. Il discorso fu tenuto alla Camera dei Deputati il 28 maggio 1929 (*Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Legislatura XXVIII, I sessione, Discussioni, Tornata del 28 maggio 1929*, pp. 429-433); l'estratto che citiamo fu pubblicato sul popolare e diffusissimo "Almanacco" nel gennaio 1930.

terizzavano la migliore - e certamente più sostenuta e pubblicamente propagandata - arte italiana²⁹.

Questa posizione è illustrata ampiamente in un importante e lungo articolo di Carlo Carrà³⁰, che per l'autorità del personaggio (tra i maestri riconosciuti delle giovani generazioni che diventeranno antifasciste, ad esempio gli artisti di «Fronte» e di «Corrente») e la data di pubblicazione (1933), acquista una rilevanza molto significativa. Si noti, peraltro, come nel ricco e curato volume su *Tutti gli scritti*³¹ di Carrà, esso non sia né tra quelli riprodotti né venga riportato nella pur vasta e apparentemente completa bibliografia. Un segnale della prolungata censura politico-culturale del dopoguerra, che ha di fatto impedito la corretta lettura storica ancora a distanza di molti anni. Questo dunque il testo di Carrà:

Ai problemi artistici, il Fascismo ha dato qualcosa di più di un semplice appoggio platonico. Ha dato centinaia e centinaia di migliaia di lire; ha regolarizzato le Esposizioni Internazionali d'arte di Venezia; ha dato modo di continuare le Triennali dell'arte decorativa e industriale di Milano; ha istituito le Quadriennali di Roma. Alla Camera dei Deputati e al Consiglio Nazionale delle Corporazioni ha messo i rappresentanti degli artisti, architetti, pittori, musicisti e letterati. In una parola, ha dato agli artisti italiani, quello che nessun governo demoliberale non aveva mai dato: quel riconoscimento positivo e quel vigore morale che sono gli elementi base della dignità e del decoro umano. E cotesto è problema di civiltà.

Molte altre benemerenzze verso l'arte e gli artisti si potrebbero elencare. Ma per intenderne e valutarne la portata non basterebbe lo spazio riservato ad un articolo di giornale. Ci vorrebbe tutto un libro. In più il Fascismo ha affrontato il problema delle esposizioni artistiche all'estero, e se paragoniamo le Mostre fatte in questi ultimi tempi un po' ovunque in tutte le nazioni più importanti dell'Europa e delle Americhe, con quelle di quindici o venti anni fa, c'è da stupire del miracolo che ha compiuto il nostro paese.

Anche l'artigianato e le piccole industrie artistiche, hanno ricevuto dal Fascismo benefici assai notevoli. Prima dell'avvento del Fascismo il nostro artigianato vive-

²⁹ Riportiamo un brano da un articolo anonimo intitolato *Bolscevismi che continuano*, pubblicato sul giornale di Cremona «Regime fascista» (28 marzo 1935), diretto da Farinacci, a esplicazione dei termini della "discussione": «la malaria esterofila, la tubercolosi deformista, il gonococco astrattista e lo spirocheto novecentista, sono i quattro insidiosi microbi, le quattro calamitose cause di tutti i malanni dell'arte italiana». Questi accenti intolleranti, che sono l'unico punto in comune tra fascismo e dittature europee, non ebbero in sostanza - a differenza di ciò che accadde in Germania o Unione Sovietica - alcuna eco al di fuori dei contesti provinciali in cui furono pronunciati, e certo nessuna conseguenza sulla politica generale delle arti in Italia.

³⁰ Carrà, 1933, pp. 39-47.

³¹ Carrà, 1978.

va abbandonato e negletto in uno stato di miseria spirituale e morale veramente mortificante. L'artefice va, insomma, educandosi all'armonia dei nuovi principi di vita e considera il suo lavoro in modo ben differente dall'artigiano incolto di trent'anni fa. Egli va diventando l'artefice di forme qualitative adeguate alla vita moderna. Di qui nasce, e si affermerà sempre più, quella che noi definiremo la prerogativa dell'epoca moderna: togliere dalla produzione artigiana ogni antica traccia di disordine e di difformità.

Lo Stato Fascista si è posto pure fattivamente il problema delle Scuole e dell'assistenza tecnico-professionale, e le riforme apprestate sono fin d'ora garanzia di progresso nel cammino della intelligenza per i giovani che le frequentano.

Realizzare la scuola professionale fascista, vuol dire determinare un dato insieme di forze organiche, forgiare gli strumenti per un sempre più vittoriosa affermazione delle nostre arti applicate e la coscienza approfondita delle capacità ormai proverbiali delle maestranze italiane, unire le ragioni pratiche a quelle ideali.

A farla breve, le nuove generazioni artistiche e artigiane hanno trovato nel Regime creato dal Duce il modo di manifestarsi, ed hanno già ora più delle precedenti generazioni coscienza dei valori umani che è a dire un più profondo senso della vita.

C'è, persino, chi va buccinando il pericolo di attribuire ai giovani un compito troppo gravoso per le loro spalle. Costoro, non lo dicono, evidentemente vorrebbero riportarci ai tempi dell'anteguerra; predominare ancor oggi – e talvolta vi riescono – con la loro incredulità interessata che tanta strage ha portato al credito italiano.

Ad ogni modo, anche su ciò il Duce ha parlato chiaro: "Il problema dei giovani si pone da sé. Lo pone la vita, la quale ha le sue stagioni, come la natura". Anzi, Egli ha aggiunto: "Ora, nel secondo decennio, bisogna fare largo ai giovani".

A parte ciò, tutti dovrebbero riconoscere che il Fascismo ha intensificato negli artisti la volontà di durare.

Per i veri artisti questa del durare con le opere è la maggiore ispirazione, e l'imperativo a cui sempre sacrificarono ogni loro soffrire.

Durare è la legge a cui cerca di ubbidire lo spirito. Ma, andate a zufolare queste cose a chi non le può intendere. Per capire il piano ideale su cui gli artisti nuovi operano, bisogna aver saputo distinguere a suo tempo la cafoneria pseudo artistica dall'arte che è gettito di nuova umanità.

Ora, dirò anche non si può discorrere dei propositi e delle realizzazioni del Fascismo nell'arte, senza risalire al temperamento del Duce, Benito Mussolini, a differenza dei politici italiani dei periodi demo-liberali, i quali non avevano che disprezzo o nel migliore dei casi che della indifferenza per tutto ciò che è arte o che con l'arte ha rapporto, ha sempre creduto essere l'arte la forma più adatta per accrescere il prestigio dell'Italia nel mondo.

Di ciò mi convinsi fin dal '914, quando, durante i prodromi della campagna interventista, conobbi Mussolini. Egli amava parlare con noi d'arte e di letteratura, ri-

chiamando alla mia mente l'Homo politicus del Rinascimento, che fu l'uomo per definizione il più artistico e il più confacente per gli sviluppi delle arti.

(Anche più tardi, quando, a guerra finita, impazzava per le vie di Milano la folla bolscevizzata, non di rado Mussolini ci intratteneva nel suo studiolo di via Paolo da Connubio, intorno ad argomenti artistici o letterari, il che, confesso, fa su di me uno strano, indimenticabile effetto a ripensarlo oggi).

Pur da questo punto di vista, Mussolini, dunque, ricostruisce l'antica tradizione italiana.

Ma se Mussolini ama l'arte e l'ha gustata quale essa fu nel fatto e nel concetto di tutti i secoli italiani, di tutti gli ingegni grandi del passato, non è per gli sterili lamenti, non dispera dell'avvenire.

"Noi dobbiamo creare un nuovo patrimonio da porre accanto a quello antico, dobbiamo creare un'arte, un'arte del nostro tempo". Queste sono parole Sue: sono la sua fede. Aggiungerò che Mussolini segue con simpatia il movimento artistico italiano nel suo triplice aspetto: morale, sociale ed estetico.

* * *

Abbiamo visto che quello che vuole Mussolini nell'arte, come in ogni altro campo, è "la stabile potenza". Di qui nasce che Egli crede all'efficacia del lavoro paziente, assai più che alle improvvisazioni.

Per questo Egli ha dato alla questione artistica tutta l'importanza che merita. Ha creato organismi nuovi, ha spronato Enti pubblici e privati ad intendere la loro funzione di acquirenti e di consumatori del prodotto artistico italiano.

Anche questo ha il suo valore, perché il fattore economico è per le arti un provvido integratore. Ne' va dimenticato che l'arte è una di quelle questioni che, pur racchiudendo un interesse nazionale di prim'ordine, giungono piuttosto tardi all'opinione pubblica.

* * *

Si è voluto vedere delle parentele fra il Fascismo e il bolscevismo, ma è indubitato che sono due concezioni della vita sostanzialmente diverse. Il bolscevismo è materialistico e antireligioso, il Fascismo è idealistico e religioso.

E perché materialisti i bolscevichi vogliono tutto meccanizzare, tutto ridurre a materia. La stessa arte, che è il campo ove meno è possibile negare la originale creatività dello spirito, è stata meccanizzata e ridotta ad una standardizzazione della personalità dell'artista. Qualcuno ha detto che i pittori detti bolscevichi si sforzano di spengere la loro personalità persino nella firma. Qualcun altro studiando recentemente il bolscevismo constatava che "chi cerca di dar vita a pure espressioni di bellezza è scomunicato, e che artisti originali debbono esulare". A suffragare tale affermazione ricorderò qui il libro di Marc Chagall, uscito di recente nella traduzione francese, dove si leggono parole di fuoco contro il bolscevismo artistico; parole, si badi, tratte dalla sua diretta esperienza.

Altra cosa è la concezione corporativa fascista. Qui l'individualismo anarchico dell'artista dell'ottocento è cosa superata, ma l'individuo resta la sede dello spirito.

La tendenza a livellare tutti gli artisti in una linea di massa, se talvolta si è manifestata nel Sindacato nostro, tale tendenza non sarà mai quella di Mussolini, grande assertore della personalità umana.

Aggiungasi che lo spegnimento di ciò che è personale se è coerente alla tradizione etnica della Russia fin dai tempi dello varismo, la tradizione italiana è tutt'altra.

Dirò di più: tutti i maggiori uomini politici del Regime riconobbero sempre che il Sindacalismo artistico ha le sue particolari esigenze e vuole uno speciale trattamento.

Gli stessi argomenti economici sono riguardati dai dirigenti dei Sindacati artisti, in maniera ben diversa dai dirigenti delle vecchie associazioni artistiche. Tutte le antiche associazioni artistiche erano quasi esclusivamente preoccupate a difendere gli interessi materiali dei loro associati che atte ad agitare gli imperativi della coscienza estetica. In sostanza, a parte la mutazione dei tempi e dei pensieri, se è difficile stabilire nell'azione sindacale e corporativa una netta linea di demarcazione fra gli elementi economici e gli elementi morali, è pur certo che lo scopo della dottrina fascista è soprattutto quello di affermare l'onore e la dignità delle arti, imprimere alle associazioni artistiche un movimento armonico verso l'alto e l'ideale.

Nella realizzazione di questa utopica idea di "fascismo consensuale", così ben espressa da Carrà, un posto significativo lo ebbe anche Giuseppe Bottai³², altro personaggio fondamentale per il dibattito teorico e per la messa a punto di alcune istituzioni pubbliche. Direttore della rivista «Roma Futurista» fino al 1920, fondò «Critica Fascista» nel 1923, sulla quale comparve tra 1926 e 1927³³ un'importante inchiesta sull'arte fascista. In questa inchiesta, che prendeva le mosse da una succinta dichiarazione di Mussolini tenuta all'Accademia di Belle Arti di Perugia («L'arte segna l'aurora di ogni civiltà; senza l'arte la civiltà non è. Noi non dobbiamo rimanere dei contemplativi, non dobbiamo sfruttare il patrimonio del passato. Noi dobbiamo creare una arte nuova, un'arte dei nostri tempi, un'arte fascista»), troviamo gli interventi di molti artisti e intellettuali del tempo: Oppo, Severini, Soffici, Maccari, Bragaglia, Volt, Bontempelli, Malaparte, Marinetti, Sarfatti, ecc. Le conclusioni non sono né

³² Su Bottai vedi Masi, 1991; Bottai, 1992.

³³ Sui nn. 20-24 del 1926 della rivista. Su questo argomento vedi Bordoni, 1982; Spackman, Schnapp, 1988.

definitive né totalitarie. Bottai conclude³⁴ che più che un'arte per lo Stato bisogna domandarsi cosa possa fare lo Stato per l'arte, lasciando aperta ogni strada; tutt'al più

[...] lo Stato deve intervenire nei problemi dell'arte, favorendone la risoluzione». In questo senso si delineano i principi del Sindacato, secondo la riforma dello stato in senso corporativo che lo stesso Bottai stava elaborando: «Prima di tutto, bisogna provvedere alla tutela economica degli artisti, sia eccellenti, sia mediocri e questo lo Stato farà attraverso i rispettivi sindacati degli artisti». Rispetto al linguaggio, Bottai ribadisce che «Non è ancora possibile dare un qualsiasi giudizio sulla sostanza di un'arte fascista. Essa è tuttavia allo stadio di potenza nelle più profonde radici della coscienza dell'italiano nuovo, dell'italiano fascista, e sarebbe avventato voler prevedere che cosa sboccherà da questa quasi divina elaborazione. Comunque, se un qualche cosa dovessimo dire nel merito di un'arte fascista diremmo che essa si manifesta, per ora, in una semplice tendenza, generata dalla medesima tendenza che opera nel campo politico, verso costruzioni più solide, più ampie, più forti, sulla linea della grande tradizione dell'arte autoctona italiana, da riscoprirsi vivissima pur fra le sovrapposizioni e le incrostazioni di tutti i movimenti artistici stranieri.

E tuttavia,

[...] questa grande, vivissima tradizione non è da riprodurre sic et simpliciter in una qualunque delle sue manifestazioni più espressive e gloriose, sibbene da seguirne nei suoi caratteri rimasti costanti attraverso i secoli, con sensibilità culturale e gusto moderni. Ritornare alla tradizione vuol dire continuarla, arricchendola di energie e motivi nuovi offerti dal perenne flusso della vita.

In definitiva, salvo una precisa considerazione della tradizione, ma letta in chiave moderna, non si possono dare principi per un'arte fascista:

[...] tutto il resto è opera della libera creazione. Non si possono dare né decaloghi, né formulari, né massimari, né ricette, nelle quali siano contenute le dosi esatte dei diversi elementi che dovrebbero concorrere a formare una pittura, una scultura, una musica, una letteratura fasciste. Per creare un'arte fascista ci vogliono adesso soltanto gli artisti. E artisti autentici e schietti.

³⁴ Bottai, 1927.

Per concludere, Bottai afferma che «L'Accademia d'Italia deve essere antiaccademica»: lo stesso organo che dovrebbe sovrintendere alle espressioni artistiche e intellettuali diviene bizzarramente un ossimoro.

Certamente non era facile trarre conclusioni su posizioni che apparivano tanto distanti, ma tutte ugualmente "fasciste": l'avanguardismo appassionato ma sempre critico di Marinetti, l'astratto concettualismo di Severini (che riesce miracolosamente a disquisire di "arte fascista" senza mai citare, neppure una volta, la parola "fascista"), il liberalismo colto e aperto di Oppo, il rigoroso sintetismo italianista di Soffici, il regionalismo arrabbiato di Maccari. Sicché il problema non si chiuse mai, e ad avere la meglio furono le posizioni più aperte, come quelle di Oppo e Bottai. Quest'ultimo, da Ministro della Cultura, arrivò ad istituire il Premio Bergamo nel 1939³⁵, dunque in anni già difficili per qualsiasi libertà di espressione, dove furono premiati (tra gli altri) de Pisis, Mafai, Guttuso, Birolli: il primo notoriamente omosessuale, i due altri ormai (a quella data) decisamente antifascisti, come già da tempo lo era Birolli. Giuseppe Bottai fu dapprima sottosegretario, poi Ministro delle Corporazioni, scrisse la Carta del Lavoro e diede forma giuridica al Sindacato Nazionale Fascista degli Artisti, in realtà ideato e poi guidato a livello nazionale da Oppo. Ministro dell'Educazione Nazionale dal 1936 al 1943, fondò l'Istituto Nazionale del Restauro e istituì la legge "del 2%", che riservava ad opere di artisti il 2% del costo degli edifici. Su «Primato», la rivista da lui fondata nel 1940 e in cui i temi erano aperti, nonostante la guerra ormai iniziata, a soggetti ampiamente europei³⁶, si esercitarono le più giovani generazioni intellettuali che sfoceranno nell'antifascismo.

Naturalmente la koinè che univa in un'unica fioritura stili artistici diversissimi, mai contrastati da autarchie nazionalistiche, dall'uniformazione di un'arte di Stato, e quasi miracolosamente sviluppati in un consenso politico risultato forse solo della tolleranza dimostrata, si incrina alla fine degli anni Trenta: potremmo fissare come data simbolica la chiusura da parte della censura fascista della rivista «Corrente», nel maggio-giugno 1940³⁷, ma i primi sostanziali cedimenti si registrano in corrispondenza

³⁵ Sul Premio Bergamo vedi Rossi, 1993.

³⁶ Si pensi che compaiono articoli sull'esistenzialismo francese e su molti aspetti davvero eterodossi della cultura europea rispetto all'ufficialità fascista.

³⁷ Su «Corrente», rivista sulla quale si andavano concentrando le giovani forze antifasciste, vedi Benzi, 2013, pp. 199-202; inoltre il catalogo della mostra (dal quale occorre fare una certa tara rispetto all'enfasi politica su cui è impostato): De Micheli, 1985. Per un'antologia di testi vedi anche Pontiggia, 2012.

con l'emanazione delle leggi razziali, alla fine del 1938. Emergono in quel momento altre generazioni - che matureranno nel dopoguerra - in cui predomina un espressionismo realista dimentico di qualsiasi romanità, un disagio che è lo specchio di un regime che perde i suoi ultimi punti di equilibrio e precipita in una tragica e sanguinosa caduta.

Il fascismo tra il 1922 e il 1938-40 seppe però di fatto affascinare e legare a sé un gran numero di intellettuali ed artisti, certamente la quasi totalità. In particolare per l'aspetto artistico seppe creare un consenso attraverso una pressoché totale libertà espressiva, teorizzata ed effettivamente concessa, e parimenti attraverso un'efficace organizzazione di mostre in Italia e all'estero, una convincente piattaforma di solidità e di convinto sostegno a tutte le espressioni artistiche nazionali di qualsivoglia stile o ispirazione. A ciò si aggiunga che, nello Stato fascista strutturato negli anni Venti, erano destinate forti risorse pubbliche agli acquisti di opere e di commissioni ufficiali; risorse che si incrementano notevolmente a partire dagli anni Trenta, attraverso soprattutto acquisti, premi e commissioni di opere per edifici pubblici. Questa politica di sostegno, indirizzata senza pregiudizi o preferenze a ogni indirizzo artistico e stilistico, si rafforza proprio in coincidenza con la grande crisi economica del 1929 e degli anni seguenti, che in tutta Europa faceva sentire il suo peso sulle possibilità di vendita delle opere e di auto-sostentamento degli artisti, con un conseguente abbattimento delle loro quotazioni e delle loro vendite. Ciò fece sì che molti artisti italiani residenti all'estero, in particolare in Francia, dove pure avevano ottenuto un lusinghiero successo, stentassero ormai a sopravvivere. Molti rientrarono in Italia (Severini, de Chirico, Campigli, de Pisis, ecc.) con la promessa (mantenuta) di acquisti e commissioni pubbliche, e dunque l'atteggiamento dell'intero ambiente artistico nei confronti del regime si consolidò su posizioni di relativa gratitudine e simpatia, in sintomatico parallelismo con la politica del "consenso"³⁸.

Di fatto, molti artisti futuristi o del "ritorno all'ordine" si posero in consonanza col fascismo, ma ciò avvenne anche con gli astrattisti (i cui testi inneggiano al Duce) e gli espressionisti (Viani, Cagli e Mafai dipingevano con convinzione iconografie di regime), gli intimisti o eccentrici (Morandi, Savinio), laddove le dittature nordiche (nazismo e stalinismo), nella loro natura più intima e costitutiva (e ciò palesemente costituisce una evidente differenza col fascismo italiano), aborriscono e condannavano il primi-

³⁸ De Felice, 1968; Id., 1974; Cannistraro, 1975.

tivismo del ritorno all'ordine quanto le avanguardie futuriste e astrattiste e ogni sorta di espressionismo o modernismo. Gli artisti ufficiali prediletti dai regimi europei erano realisti, in modo smaccatamente ottocentesco, come sanno bene gli studiosi dell'arte sia bolscevica che nazista, anche se, come sottolinea Griffin, tutti partecipano a quell'utopia palingenetica (da cui nascono), di costruzione di una società e di un uomo nuovo e ideale. In Italia, seppure il clima fu profondamente diverso da quello instaurato nelle altre dittature rispetto al rapporto Stato-arte, e il regime tollerò e sostenne di fatto qualsiasi forma artistica, dobbiamo rilevare il paradosso che ad esempio il Sironi più esplicitamente e convintamente fascista, espressionisticamente monumentale, fu tacciato dai fascisti più intransigenti, come Farinacci, addirittura di bolscevismo ebraizzante; in realtà, volendo identificare l'arte di regime strutturalmente più "osservante", dovremmo ricercarla nell'ambito del Premio Cremona: e vi riscontreremo il medesimo realismo didascalico e ottocentesco della Germania, della Russia o della Spagna franchista. Ma dati gli scarsi risultati estetici e il minimo riscontro nel panorama generale italiano, non possiamo attribuirgli una rilevanza se non sintomatica.

Conclusioni

Negli anni del dopoguerra e fino a tempi relativamente recenti si è parlato con facilità e francamente con semplicismo di "Arte fascista" come del prodotto evidente, necessario e scontato della politica di uno stato totalitario, cui faceva da eventuale (ma non verificato) controcanto minoritario un'arte "di fronda", antifascista: prevalente e consapevole soprattutto nelle generazioni più giovani, quelle degli anni trenta e primi quaranta. Un'immagine molto schematica ed efficace dal punto di vista della comunicazione, ma fondamentalmente falsa nella sostanza. Ciò ha significato ovviamente, per molti anni, a partire dall'immediato dopoguerra, un'implicita quanto aprioristica condanna "morale" e politica per gran parte del contesto artistico italiano tra le due Guerre, come fosse la risultante di un programma definito di ideologie totalitarie. Si considerò, in breve e latamente, l'arte del Ventennio come "arte di Stato", ancor prima di chiedersi se una vera e propria arte di Stato fosse esistita, e in tal caso a quali direttive essa obbedisse e quali fossero le costanti linguistiche autoritariamente imposte. Anche per la supposta "arte di fronda", o antifascista, ci si basò soprattutto su una versione critico-politica edulcorata a posteriori, del dopoguerra, che costruiva per lo più su conversioni tardi-

ve di artisti all'antifascismo, dei retroscena impossibili oggi da accettare: che sono ampiamente contraddetti da una più accurata disamina storica e documentale.

I termini del problema arte-fascismo appaiono dunque da valutare in diverso modo rispetto alla consolidata tradizione del dopoguerra, ribaltando piuttosto la consueta domanda su come il fascismo influì sull'arte italiana, e volgendola in termini più concreti e pragmatici in come gli artisti risposero ai richiami del fascismo. In tal modo si espungerebbe dal ragionamento l'idea che il fascismo influisse *direttamente* e autocraticamente sulle scelte artistiche ed estetiche, evidenziando piuttosto la posizione e l'apporto dei singoli artisti al richiamo dello stato mussoliniano, che tali appelli rivolgeva in senso di sollecitazioni verso una modernità storica e verso un'ideologia comunque modernista, singolarmente priva di costrizioni, supportata da uno Stato che costruiva occasioni di sviluppo artistico nazionali e internazionali, con ciò creando un diffuso consenso.

In senso del tutto diverso, va invece notato come la critica d'arte del dopoguerra operasse una vera e propria mistificazione nei confronti dell'intero periodo, parlando a sproposito di "arte di Stato"³⁹. Allo stesso modo artisti che erano stati a lungo fascisti, ma mutarono di opinione tra il 1938 e il 1944, videro di colpo tutta la loro produzione antecedente interpretata come una condanna coraggiosa quanto silenziosa al regime, anche quando quelle opere vennero concepite in precisa consonanza con il fascismo: i casi più eclatanti furono quelli di Scipione, Mafai, Cagli, Morandi, degli astrattisti milanesi. Ma questa è un'altra storia⁴⁰.

³⁹ Per capire quanto siano state profonde e monolitiche le radici di questo ingannevole assioma, basta considerare, come uno tra i tanti possibili esempi, l'emblematico sottotitolo del capitolo "Valori Plastici, Metafisica, Novecento" della (un tempo diffusa e popolare) *Storia dell'Arte* di Corrado Maltese (Maltese, 1960): "L'arretramento dell'avanguardia e il sopravvento dell'arte di regime". Il rifiuto globale e indiscriminato per tutta l'arte di quel periodo, coinvolse più di una generazione di storici d'arte del secondo dopoguerra.

⁴⁰ Cfr. Benzi, 2013, pp. 229-265.

Bibliografia

Ades, D., et al. (a cura di) (1995), *Art and Power*, Hayward Gallery, London.

Affron, M., Antliff, M. (1997), *Fascist Visions. Art and Ideology in France and Italy*, Princeton University Press, New Jersey.

Barilli, R. et al. (a cura di) (1982), *Anni Trenta*, Mazzotta, Milano.

Bedarida, R. (2012), *Operation renaissance: Italian Art at Moma, 1940-1949*, «Oxford Art Journal», jun., vol. 35, issue 2, pp. 147-169.

Ben-Ghiat, R. (2004), *Fascist Modernities: Italy, 1922-1945*, University of California Press.

Benzi, F. (1986), *Materiali inediti dall'archivio di Cipriano Efisio Oppo*, «Bollettino d'Arte», 6. Ser., n. 37-38, pp. 169-189.

Benzi, F. (1987), *Entre romanité et modernité, originalité de l'art italien dans les années 30*, in Pagé, S., Vidal, A. (a cura di), *Années 30 en Europe. Le temps manaçant 1929-1939*, Flammarion, Parigi.

Benzi, F. (1992), *Gino Severini. Affreschi, mosaici, decorazioni monumentali, 1921-1941*, Roma.

Benzi, F. (1998), *Il regime fascista e gli artisti*, «Ars», a. II, n.1, gennaio.

Benzi, F. (2008), *Il Futurismo*, Motta, Milano.

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

Bordoni, C. (1982), *Fascismo e politica culturale. Arte letteratura e ideologia in "Critica Fascista"*, Brechtiana, Bologna.

Bossaglia, R. (1979), *Il "Novecento Italiano"*, Feltrinelli, Milano.

Bottai, G. (1927), *Resultanze dell'inchiesta sull'arte fascista*, «Critica Fascista», V, n. 4, 15 febbraio.

Bottai, G. (1992), *La politica delle arti, scritti 1918-1943*, a cura di Masi, A., Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma.

Braun, E. (a cura di) (1989), *Italian art in the 20th Century*, Prestel, Munich.

Cambetta Napolitano, A. (1994), *Eclettismo e innovazione: l'arte italiana negli intendimenti politici e nella pratica espositiva 1931-1935; le prime Quadriennali romane*, in Bonasegale G. (a cura di), *Catalogo Generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea*, Roma.

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

Cannistraro, P.V., Sullivan, B.R. (1993), *Margherita Sarfatti. L'altra donna del Duce*, Mondadori, Milano.

Carrà, C. (1933), *Il fascismo e l'arte*, in «Almanacco degli Artisti», Fratelli Palombi, Roma.

Carrà, C. (1978), *Tutti gli scritti*, a cura di Carrà, M., Feltrinelli, Milano.

Cioli, M. (2012), *Il Fascismo e la «sua» arte*, Olschki, Firenze.

Crispolti, E., Masau Dan, M., De Angelis, D. (a cura di) (1997), *Arte e Stato. Le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie 1927-1944*, Skira, Milano.

D'Amico, F. (1987), *Cipriano Efisio Oppo tra due quadriennali (1935-1939): alla vigilia dell'E42*, in Calvesi, M., Guidoni, E., Lux, S. (a cura di), *E'42. L'Esposizione universale di Roma. Utopia e scenario del regime*, Marsilio, Venezia.

De Felice, R. (1968), *Mussolini il fascista. L'organizzazione dello Stato Fascista, 1925-1929*, Einaudi, Torino.

De Felice, R. (1974), *Mussolini il Duce. Gli anni del consenso, 1929-1936*, Einaudi, Torino.

De Micheli, M. (a cura di) (1985), *Corrente: il movimento di arte e cultura di opposizione*, Vangelista, Milano.

De Sabbata, M. (2006), *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Forum, Udine.

Del Puppo, A. (1995-96), *Da Soffici a Bottai. Una introduzione alla politica fascista delle arti in Italia*, «Revista de Història da Arte e Arqueologia», 2, pp. 191-204.

Della Porta, A. F. (1929), *Arte italiana e arte straniera*, «Il Regime Fascista», 20 luglio.

Greco, A. (1987), *America amara: lettere di Cipriano Efisio Oppo dall'Esposizione Universale di New York*, in Calvesi, M., Guidoni, E., Lux, S. (a cura di), *E'42. L'Esposizione universale di Roma. Utopia e scenario del regime*, Marsilio, Venezia.

Griffin, R. (2007), *Modernism and Fascism. The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*, Palgrave Mc Millan, New York.

Harten, J. et al. (a cura di), *“Die Axt hat geblueht...”*, Düsseldorf 1987.

Lazzaro, C., Crum, R.J. (a cura di) (2005), *Donatello among the Blackshirts: History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*, Cornell University Press, Ithaca.

Lux, S. (1987), *Oppo: la committenza*, in Calvesi, M., Guidoni, E., Lux, S. (a cura di), *E'42. L'Esposizione universale di Roma. Utopia e scenario del regime*, Marsilio, Venezia.

Maltese, C. (1960), *Storia dell'Arte in Italia (1785-1943)*, Einaudi, Torino.

Masi, A. (1991), *Un'arte per lo stato*, Marotta e Marotta, Napoli.

Morelli, F.R. (2000), *Cipriano Efisio Oppo, un legislatore per l'arte; scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, De Luca, Roma.

Mussolini, B. (1934), *Il Novecento*, in *Scritti e discorsi di Benito Mussolini*, V, Hoepli, Milano.

Oppo, C.E. (1930), *Dal discorso dell'On. Oppo alla Camera*, in “Almanacco degli Artisti”, Fratelli Palombi, Roma.

Pansera, A. (1978), *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano.

Pirani, F. (1991), *Le Biennali Romane*, in Siligato, R., Tittoni, M.E. (a cura di), *Il Palazzo delle Esposizioni*, Ed. Carte Segrete, Roma.

Pontiggia, E. (a cura di) (2012), *Il movimento di Corrente*, Abscondita, Milano.

Rossi F. (a cura di), *Gli anni del Premio Bergamo*, Bergamo 1993.

Rossi, F. (a cura di) (1993), *Gli anni del Premio Bergamo: arte in Italia intorno agli anni Trenta*, Electa, Milano.

Rovigatti, M. (1995), *Il fascismo e la politica delle arti tra modernità e tradizione 1939-1943: le Quadriennali di guerra*, in Bonasegale, G. (a cura di), *Catalogo Generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea*, Roma.

Salaris, C. (2004), *La Quadriennale*, Marsilio, Venezia.

Siligato, R. (1991), *Le due anime del Palazzo: il Museo Artistico Industriale e la Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti*, in Siligato, R., Tittoni M.E. (a cura di), *Il Palazzo delle Esposizioni*, Ed. Carte Segrete, Roma.

Spackman, B., Schnapp J. (a cura di) (1988), *Fascism and Culture*, «Stanford Italian Review», 8, 1-2, pp. 35-52.

Stone, M.S. (1998), *The Patron State. Culture and politics in fascist Italy*, Princeton University Press, New Jersey.

Tabor J. (a cura di), *Kunst und Diktatur*, Wien 1994.

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

Zambrotta, T. (1991), *Le esposizioni del Sindacato Laziale Fascista degli artisti 1929-1942*, in Siligato, R., Tittoni, M.E. (a cura di), *Il Palazzo delle Esposizioni*, Ed. Carte Segrete, Roma.