

IL SISTEMA  
DELLE ARTI IN ITALIA

1919-1943

Sileno Salvagnini

*A Paolo Fossati, maestro di cultura*

MINERVA EDIZIONI

## Dalla fine della Grande Guerra alla metà degli anni Trenta

### 1 - Critici d'arte militanti e critici d'arte funzionari

#### Il "caso" Ojetti

Raccogliendo una serie di scritti relativi al dibattito sul "consenso" e la "continuità" del fascismo e, soprattutto, concernenti l'annosa diatriba se fosse o meno lecito parlare di "cultura" del ventennio, alla fine degli anni Settanta Mario Isnenghi coniò il felice binomio "intellettuali militanti" e "intellettuali funzionari"<sup>1</sup>. Lo studioso veneto si chiedeva in particolare se esistessero

un linguaggio e dei punti di riferimento comuni, tali da permettere una comprensione e un'azione di concerto tra gli intellettuali del primo e del secondo stato. Ovvero i produttori e i diffusori di senso: l'elemento militante e l'elemento burocratico<sup>2</sup>.

Se a livello di cultura in generale da allora sono fioriti vari studi sull'argomento, nel campo delle arti figurative invece si è ad un grado molto arretrato. Certo, sono stati indagate le posizioni teoriche in questo campo dei D'Annunzio, Marinetti, Soffici, Venturi, per non parlare di filosofi "puri" come Croce e Gentile. A cavallo fra anni Dieci e Venti tuttavia esercitarono un ruolo importante anche intellettuali di origine più eteroclita, meno disciplinare, che spesso è difficoltoso collocare sia tra i "funzionari" che fra i "militanti". Uno, in particolare, tuttora poco studiato, ma a nostro avviso assai influente, rappresentò una sorta di terza via, di modello per un tipo di intellettuale d'arte non aridamente

<sup>1</sup> Cfr. M. Isnenghi, *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari*, Torino, 1979. Per quanto riguarda il dibattito sul "consenso", la "continuità" e la "cultura" del fascismo, esso fu avviato dal volume di R. De Felice, *Le interpretazioni del fascismo*, Bari 1972, e da quello di AA.VV., *Fascismo e società italiana*, Torino 1973, in particolare con i saggi di Guido Quazza e Norberto Bobbio.

<sup>2</sup> Vedi M. Isnenghi, op. cit., pp. 23-24 e *passim*.

“scientifico” alla Adolfo Venturi o alla Corrado Ricci, né esclusivamente letterario come d’Annunzio o Bontempelli, ma comprendente le caratteristiche più “popolari”, più immediatamente percepibili dal pubblico, di entrambe le categorie. Ci riferiamo a Ugo Ojetti<sup>3</sup>.

Va anticipato subito che una parte consistente delle leggi in materia d’arte, a partire almeno dal 1903, anno in cui diventò membro del Consiglio superiore delle antichità e belle arti, sembrano venire incontro a problemi – veri o presunti – sollevati dalla sua penna ultraprolifica in giornali, riviste, volumi, cataloghi, atti di conferenze. Per non parlare dell’influenza vieppiù crescente esercitata nelle grandi esposizioni d’arte dalla fine del secolo scorso<sup>4</sup>. Certo negli anni Venti altri soggetti critici fecero il loro ingresso sulla scena: si pensi alle questioni mosse dal sindacalismo artistico o alle polemiche sul Novecento, in parte già trattate e sulle quali torneremo. Ma anche in questi anni, per approvare o più spesso contraddire, la parola di Ojetti fu determinante. E lo sarà anche durante il ministero Bottai, al di là di scontri epistolari anche violenti fra i due. Prima tuttavia di parlare di questo rapporto indiretto fra Ojetti e le leggi sull’arte degli anni Venti e i primi anni Trenta, riteniamo essenziale evidenziare come per un periodo piuttosto lungo della propria vita questi fosse indeciso sul tipo di strada da intraprendere, o meglio, come cercasse di costruirsi un modello di intellettuale che non aveva per termini di riferimento quelli risorgimentali, ma che invece si ispirava ad esempi inglesi e soprattutto francesi. Per questo, in luogo di ricostruzioni tutto sommato agiografiche, ancorché documentatissime, come quelle di Ceccuti, della Spadini e della De Lorenzi, pare opportuno servirsi di una stroncatura del romanzo *Mio figlio ferroviere*, scritta alla fine del 1921 da Diego Angeli, scrittore di matrice dannunziana che aveva condiviso molte sue esperienze.

\* \* \*

Questi sottolineò con spietata lucidezza al limite dell’acrimonia

<sup>3</sup> Studi su Ojetti non mancano: ad esempio, C. Ceccuti, M. Vannucci, *Immagini nelle parole. Ugo Ojetti*, Milano 1978; *L’Introduzione dello stesso Ceccuti in Carteggio D’Annunzio-Ojetti (1894-1937)*, Firenze 1979; ma soprattutto P. Spadini, *Considerazioni sulle lettere di Adolfo Venturi a Ugo Ojetti*, in AA.VV., *Adolfo Venturi e l’insegnamento della storia dell’arte*, Atti del Convegno (Roma 1992), a cura di Stefano Valeri, Roma, 1996, pp. 39 sgg., e G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti e il “Marzocco”*, “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa”, s. III, XXII, Pisa, 1992 n. 4, pp. 1073-1109; Id., *Ojetti, Segantini, Pellizza*, “Studi di Storia dell’Arte”, Todi, n. 8, 1997, pp. 277-90. Tuttavia, benché ricchi di informazioni, risultano solo in parte utili per un’analisi dalla nostra particolare angolazione.

<sup>4</sup> Vedi ad esempio U. Ojetti, *L’arte moderna a Venezia. Esposizione mondiale del 1897*, Roma 1897. Seguirono molti altri volumi, formati spesso da raccolte di articoli, su esposizioni in Italia e all’estero.

come il giovane Ojetti “anfanasse” – usiamo apposta un toscanismo caro al giornalista del “Corriere” – fra varie professioni senza decidersi, per lungo tempo, quale scegliere. Come ogni rampollo di buona famiglia, l’esordio di Ojetti fu sotto l’egida di Calliope, avendo come modello Carducci<sup>5</sup>, paladino della libertà repubblicana:

Una trentina d’anni fa Ugo Ojetti era un bel giovanotone, pieno di giovialità e di una sua eleganza, un po’ pacchiana e vistosa che formava la delizia dei giovincelli e l’allegria dei suoi amici. E scriveva versi. Versi di un carduccianesimo un po’ arretrato, sul tipo dei *Giambi* e *Epodi* che esaltavano tutte le ribellioni umane.

E qui un primo, caustico affondo: il primo a riderne era lo stesso Ojetti, che dopo avere furoreggiato contro i loschi borghesi che affamavano gli umili proletari, “se ne andava tranquillamente a cena, al Colonna, con un gruppo di amici reazionarissimi e borghesissimi quanto mai”. A suo dire però Ojetti non era discutibile solo moralmente, ma anche come intellettuale. Dopo aver scritto “romanzi materialistici come *Senza Dio*” e, specialmente, di un certo “evangelismo russo che in quei giorni era di moda, come *l’Evangelium secundum Mattheum*”, che suscitarono un discreto interesse nel pubblico facendolo ridere di gusto per gli atteggiamenti eccentrici dell’autore, egli tentò la via del teatro. Qui Ojetti rise un po’ meno, poiché la sua *Inutilità del male*, presentata al Valle, si rivelò “uno dei più memorabili fiaschi delle scene romane”. La delusione durò però poco perché, qualche tempo più avanti Ojetti,

sentendosi maturo per la politica, partecipò come socialista tesserato al Congresso di Bologna, votò l’immediata rivoluzione con Enrico Ferri, e si presentò candidato politico in un collegio di Roma.

Ma anche in questo caso fallì – e qui tralasciamo le scenette comiche sulla campagna di propaganda politica svolta da Ojetti e dai suoi amici, descritte con arguzia da Angeli – perché non venne eletto. Allora, lasciata la politica militante, si diede “anima e corpo al giornalismo.” A questo punto il sarcasmo di Angeli si fa ancor più pungente: Ojetti abbracciò con così grande passione il nuovo mestiere,

<sup>5</sup> Riprendendo un’autodefinizione di Ojetti, Ceccuti parla di “scrittori a fette”, vale a dire “giornalisti e narratori con due volti, o meglio due riferimenti distinti”: Carducci e d’Annunzio, nel caso di Ojetti; in *Carteggio d’Annunzio-Ojetti*, cit., p. 7.

<sup>6</sup> Di questi racconti non abbiamo trovato traccia nella bibliografia ojetiana di Ceccuti.

che pur di scrivere molto non badava né meno alle sue opinioni politiche: e mentre firmandosi Florindo tempestava contro la borghesia sulle colonne dell'*Avanti!* come Conte Ottavio la difendeva con molta elegante ironia su quelle dell'*Illustrazione Italiana*.

Scoperto l'inganno, il pubblico si mise ancora una volta a ridere, perdonandolo:

E lo perdonò soprattutto perché si divertiva e perché Ugo Ojetti giornalista era veramente un piacevole scrittore. [...] Superficiale, amabilmente scettico, elegante, egli imposta il suo articolo in modo insuperabile e in modo insuperabile sa farsi leggere e sempre con piacere. In fondo egli è nato per questo mestiere: si direbbe quasi che la sua prosa è fusa nello stampo di una stereotipia. Non una riga in più, non una riga in meno. Ma toglietela dalle colonne del giornale e riunitela in un volume e allora perde tutto il suo profumo e tutta la sua originalità.

Era questa la critica più bruciante mossa all'Ojetti scrittore: di essere incapace di scrivere un libro, vale a dire un testo organico, poiché gli "mancano molte doti, prima fra le quali la tenace pazienza di studio e di ricerca e la disciplina ferrea del lavoro"<sup>7</sup>.

Non ci interessano se non marginalmente la critica – su cui si dilunga Angeli – al romanzo di Ojetti<sup>8</sup>, né le sue lodi condizionate al "giornalista", che risentivano palesemente delle riserve espresse in merito da Croce<sup>9</sup>; quanto il riconoscergli la capacità di farsi leggere "in modo insuperabile", di essere "piacevole" per quasi tutti i palati. Se dapprincipio l'Ojetti poeta e repubblicano fu debitore del Carducci, ben presto il modello privilegiato di riferimento divenne d'Annunzio. L'infatuazione tuttavia durò poco, anche perché, affermerà la figlia Paola, egli "aveva il terrore della retorica"<sup>10</sup>. I suoi articoli, non meno che

<sup>7</sup> Cfr. D. Angeli, *Cronache di letteratura*. "Mio figlio ferroviere", "Il Giornale d'Italia", Roma, 28 dic. 1921. Contro questa stroncatura intervenne G. Marussig in *Il cameriere di Andrea Sperelli*, "Il Popolo romano", Roma, 24 gennaio 1922.

<sup>8</sup> Vedi U. Ojetti, *Mio figlio ferroviere*, Milano 1922.

<sup>9</sup> Croce aveva sostenuto in proposito che quelle dei giornali erano "scritture prive di originalità e di profondità, che ingegni superficiali e incolti manipolano giorno per giorno". È vero, continuava, che grandi personaggi come Demostene o Cicerone ebbero una produzione che poteva definirsi "giornalismo dei tempi andati"; tuttavia, replicava, "quando si è Demostene, non si è giornalisti, ma Demostene: quando una pagina è degna di antologia, è cosa d'arte e non di giornalismo"; vedi B. Croce, *Il giornalismo e la storia della letteratura*, in Id., *Problemi di estetica*, Bari, 1910, *passim* pp. 131-34. L'articolo venne pubblicato per la prima volta in "La Critica", 1908.

<sup>10</sup> In *Carteggio d'Annunzio-Ojetti*, cit., p. 7.

le sue novelle e i suoi romanzi, divennero più concisi e facilmente leggibili; le collaborazioni poi con i grandi giornali del nord (quella fondamentale col "Corriere della Sera" iniziò nel 1898) segneranno il passaggio da "un giornalismo aggressivo e polemico – quello romano – a un altro del tutto diverso, più misurato [...] condotto con moderni criteri manageriali"<sup>11</sup>.

Questo si rifletterà anche nei suoi interventi sull'arte. Ojetti pareva cercare dei modelli di critica d'arte, non esistendovene di moderni in Italia; e i suoi frequenti viaggi all'estero, specie in Inghilterra ma soprattutto in Francia, gliene offrirono. Anche lì, i Ruskin, i Baudelaire, gli Zola, gli Anatole France, praticamente avevano costruito essi stessi un genere. Non a caso, molti anni dopo Bernard Berenson, che l'aveva ben conosciuto e apprezzato, avrebbe dichiarato nella *Prefazione* alla terza edizione dei *Ritratti d'artisti italiani*:

I ritratti d'artisti che adesso si ristampano riguardano più gli uomini che le opere. Eppure l'autore compie la sua suprema missione di critico meglio di noi che filosofeggiamo, estetizziamo, archeologicamente, psicoanaliticamente, un dipinto o una scultura. Egli trasmette al lettore l'ardente desiderio di vedere, di sentire, addirittura di provare egli stesso l'estro creativo dell'artista che ritrae. [...] Ugo Ojetti era più d'un critico d'arte, più d'un critico letterario. Era un letterato del livello di Anatole France e, in un certo senso, il rappresentante di Anatole France in Italia<sup>12</sup>.

Nei *Ritratti*, primo grande impegno anche espositivo di Ojetti (la mostra che dette origine al libro fu realizzata a Firenze in occasione del Cinquantenario dell'Unità d'Italia), egli infatti, come abbiamo visto, più che parlare degli artisti Michetti, Signorini, Fattori<sup>13</sup>, cercò di creare personaggi risorgimentali che suscitassero simpatia anche – se non soprattutto – attraverso la vena letteraria e l'amabile scetticismo del loro creatore: le "vite" risultarono così affreschi di costume dell'Italia del XIX secolo, una sorta di microstoria artistica più prossima alle epiche mitologie verdiane che alla storia "evenemenziale" dei Cavalcaselle, Morelli, Venturi<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>12</sup> Vedi B. Berenson, *Ricordo di Ugo Ojetti*, in Id., *Ritratti d'artisti italiani*, Cernusco sul Naviglio, 1948<sup>3</sup>, p. IX sgg.

<sup>13</sup> Vedi U. Ojetti, *Ritratti...* ecc., edizione del 1911, cit., *passim*.

<sup>14</sup> In questa direzione andava anche la conferenza *Le Belle Arti: Dall'Hayez ai fratelli Induno*, pubblicata in AA.VV., *La vita italiana nel Risorgimento (1846-1849) - I. Lettere, scienze e arti*, Firenze 1900, pp. 187 sgg.

\* \* \*

Al principio del Novecento, Ojetti sostenne sulla "Nuova Antologia" che la funzione del critico d'arte, specie in Italia, era quella di un divulgatore del gusto, contrapponendolo per ciò stesso ai mercanti, agli storici dell'arte, agli artisti-critici, che fino a qualche tempo prima avevano fatto dell'estetica "un ramo della Teologia"<sup>15</sup>. Proprio in questo testo, dove Ojetti pareva influenzato dalle idee di Ruskin secondo cui l'arte è mezzo per innalzare il tono della vita spirituale d'un popolo, vanno ricercati gli incunaboli della sua futura attività di critico d'arte. A partire da quella che risulterà la sua preoccupazione maggiore oltre che la principale contraddizione: che non si doveva parlare esclusivamente dell'arte antica, credendola un bene vetusto e irrimediabilmente museale; ma anche, se non soprattutto, di quella contemporanea, ignorata o addirittura snobbata al punto tale che mancavano i libri di storia dell'arte dal 1821 al 1870, e i pochi esistenti "abbonda[vano] di errori e invecchia[vano] a vista d'occhio"<sup>16</sup>. E il critico, che ruolo doveva ricoprire? In primo luogo quello di saper parlare alla gente ("Il critico d'arte, quando scrive, non parla agli artisti, egli parla al pubblico"); secondariamente, esser in grado di trovare gli elementi di continuità presenti fra arte passata ed arte moderna ("riannodarla a quella antica") in quanto essa svolgeva "una funzione sociale necessaria"<sup>17</sup>. Non occorre molta fantasia per notare come 20 o 30 anni dopo questi saranno due

<sup>15</sup> Cfr. U. Ojetti, *Diritti e doveri del critico d'arte moderna*, "Nuova Antologia", Roma, nov./dic. 1901, p. 734. Più avanti (p. 738) scriveva: "I doveri del critico d'arte moderna sono in Italia molto più gravi che altrove. Questa critica è da noi - salvo forse il Dall'Ongaro e l'impetuoso Rovani - una creazione nuovissima e fino a pochi anni fa i critici più ascoltati - del resto molto poco ascoltati - erano o [...] artisti mancati o gli storici d'arte antica i quali per un'ora si degnavano di scendere da Niccolò Pisano e da Giotto fiorentino al Vela o al Morelli. E, abituati a considerarli come santi e incontrando questi per le vie sotto forma mortale, ne parlavano leggermente con ostentazione di benevolenza come di un fenomeno transitorio, di una stella cadente al confronto del sole; e la nostra epoca poi giudicavano avarissima e volgarissima, sempre in confronti ai tempi meravigliosi e munifici del Rinascimento nostro o della Atene Periclea resi alla loro erudizione priva d'ogni acume psicologico quasi divini dalla distanza". Fu questa passione per l'arte coeva, ha spiegato con pertinenza Pasqualina Spadini (*Relazione* cit., p. 49 e *passim*), a scavare un solco fra Ojetti e Adolfo Venturi; quel Venturi - precisa la stessa - che l'aveva dissuaso dall'intraprendere la carriera dello storico dell'arte, "un campo dove il successo e la fama fioriscono tardivi"; *ibidem*, p. 45. Successo che invece arrise al giornalista brillante: si pensi che per la *Prefazione* all'asta di opere di Telemaco Signorini (genn. 1930), Ojetti percepì 10 mila lire, come si evince da una lettera scrittagli da Lino Pesaro l'8 dello stesso mese; Roma, GNAM, Archivio storico, Fondo Ojetti, carteggio Pesaro Lino, cit.

<sup>16</sup> U. Ojetti, *Diritti e doveri... ecc.*, art. cit., p. 739.

<sup>17</sup> *Ibidem*, *passim* pp. 738 sgg.

dei più importanti cavalli di battaglia di intellettuali dalle diverse formazioni culturali come Bontempelli o Bottai<sup>18</sup>.

\* \* \*

Scoppiata la guerra, Ojetti si arruolò come sottotenente, ritagliandosi praticamente su misura il ruolo di conservatore di opere d'arte e monumenti nei vari teatri di battaglia. La sua già notevole fama crebbe ancor più: come rivelano le *Lettere alla moglie*, uomini politici, alti ufficiali, lo stesso re, lo incontrarono in più riprese, spesso adulandolo<sup>19</sup>. Il giornalista-scrittore, noto alle diverse frange della borghesia, diventò una preziosa alleato per rendere, per così dire, più "popolare" la Grande Guerra: Ojetti mise in tal senso a disposizione tutto il proprio bagaglio di grande giornalista, non solo alimentando la leggenda dei monumenti da salvare quali simboli preclari di un'Italia unita contro un nemico barbaro, ma anche stilando materialmente alcuni appelli dopo Caporetto ed un manifesto firmato dal maresciallo Armando Diaz nei giorni che precedettero la Vittoria<sup>20</sup>.

Aumentò parimenti in egual misura la stima in se stesso: dimentico della misura alla quale aveva invitato nel 1901 il critico d'arte - libero, è vero, "d'ingerirsi di tutte le cose d'arte, per tutto quel che riguarda i rapporti di essa con lo Stato, coi privati e cogli artisti"<sup>21</sup>, ma tutto sommato neutrale e per nulla privilegiato - durante la guerra, forse suggestionato dagli atteggiamenti di critici come Apollinaire, pose il proprio ruolo su un piano di aristocratica inarrivabilità<sup>22</sup>.

L'impegno di Ojetti nel conflitto fu testimoniato tra l'altro da un'importante serie di libri come *L'Italia e la civiltà tedesca*<sup>23</sup>, *I monumenti*

<sup>18</sup> Avrebbe scritto Bottai un anno prima dell'avvento del fascismo: "Noi sentiamo ch'oggi la necessaria e salutare rivoluzione antitradizionale futurista sta per cessare, non già per ritornare, come vorrebbero alcuni, nella tradizione, ma per *seguire* la tradizione: il che è ben differente"; *Atteggiamenti di vita e di arte*, "L'Ardito", n.1, genn. 1921, rip. in G. Bottai, *Pagine scelte di critica Fascista (1915-1926)*, a cura di F.M. Pacces, Firenze 1941, pp. 150-54, c. testo. Per quanto concerne Bontempelli, abbiamo più volte illustrato le sue tesi sul mito e sulla tradizione.

<sup>19</sup> Vedi in questo senso U. Ojetti, *Lettere alla moglie (1915-1919)*, Firenze, 1964, pp. 68 sgg., 71 sgg., 155 sgg. e *passim*.

<sup>20</sup> *Ibidem*, pp. 350 sgg.; 530 sgg.

<sup>21</sup> U. Ojetti, *Diritti e doveri del critico d'arte... ecc.*, art. cit., p. 741.

<sup>22</sup> Valga un episodio fra i molti ricordati da Ojetti. Il 20 febbraio 1916 giunsero a Udine tre ministri francesi: ebbene, nonostante le loro proteste per la penuria di stanze, egli riuscì a tenerne due per sé elevando vibrante proteste al comando, che docilmente lo esaudì; *Lettere alla moglie*, cit., pp. 210-11.

<sup>23</sup> Vedi U. Ojetti, *L'Italia e la civiltà tedesca*, Milano 1915.

italiani e la guerra<sup>24</sup>, *Il martirio dei monumenti*<sup>25</sup>, nonché presentazioni significative come quelle al *Catalogo della Gipsoteca di Possagno*<sup>26</sup> o al libro di Celso Costantini *Aquileja e Grado*<sup>27</sup>. Lo scrittore non solo arricchì le proprie conoscenze su opere d'arte e monumenti incontrati nelle più remote località italiane – conoscenze che si riveleranno fondamentali, per esempio, in occasione della mostra canoviana per il centenario della morte alla Biennale veneziana del 1922<sup>28</sup> o della *Mostra della Pittura italiana del Sei e Settecento* dello stesso anno a Palazzo Pitti<sup>29</sup> –, ma riuscì anche ad allargare sempre di più la cerchia dei suoi lettori, battendo tasti cari al sentimento di molti italiani dell'epoca. Seppe per esempio ingigantire la forte emozione suscitata dal bombardamento di Possagno, dove i gessi di Canova sembravano parlare vivi e palpitanti ai soldati di molte nazionalità<sup>30</sup>. Così come enorme impressione destarono monumenti come la Scala dei Giganti di Palazzo Ducale a Venezia “imbragata” dalle protezioni antibombardamento, o... un’“iconostasi” formata da sacchetti di sabbia a protezione del Coro in S. Maria Gloriosa dei Frari, o l’*Assunta* del Tiziano “in scatolata” che percorre la Giudecca scortata da un nugolo di vaporetta<sup>31</sup>.

Fu l'esperienza della guerra a spingerlo una volta di più a considerare l'arte – per usare una locuzione di una ventina d'anni prima già citata – come “funzione sociale necessaria”. Gli articoli sull'argomento di

<sup>24</sup> Id., *I monumenti italiani e la guerra*, a cura dell'Ufficio speciale del Ministero della Marina, Milano 1917.

<sup>25</sup> Id., *Il martirio dei monumenti*, Milano 1918.

<sup>26</sup> *Catalogo della Gipsoteca canoviana*, con Pref. di Ugo Ojetti e note biografiche di Gino Fogolari. *Primo Centenario del Canova 1822-1922*, Roma, s.d. (ma 1922).

<sup>27</sup> Vedi U. Ojetti, *Prefazione a C. Costantini, Aquileja e Grado*, Milano, s.d., *passim* pp. VII sgg.

<sup>28</sup> Cfr. Id., *Mostra commemorativa di Antonio Canova*, nel catalogo della XIII *Esposizione Internazionale della Città di Venezia*, cit., pp. 20-21.

<sup>29</sup> Cfr. Id., catalogo della *Esposizione di pittura italiana del Sei e Settecento*, Palazzo Pitti, Firenze, 1922.

<sup>30</sup> Aveva scritto nella prefazione al *Catalogo della Gipsoteca canoviana*, cit., pp. 5 sgg.: “Ha insegnato più d'arte, durante la guerra, Antonio Canova con questi suoi gessi di Possagno, che tutta Venezia con i suoi tesori incomparabili. [...] Quel candore, quella bellezza, quell'armonia, quella serenità di statue raccolte là dentro come un consesso d'iddii, erano il primo spettacolo d'ordinata e tranquilla pace che essi [i soldati italiani] incontravano dopo tanta angoscia e tanto orrore. Chi ve li ha veduti in quei giorni di spasimo, se li ricorderà fin che vivrà. Si fermavano sulla soglia e tacevano, e qualcuno si toglieva l'elmetto come in chiesa. [...] Dopo, operò la pietà: quando il nemico cominciò a bombardare Possagno deserta. [...] Dopo gl'Italiani, su queste pendici vennero i Francesi [...] Questi soldati superbi e sicuri vibravano ancora per la commozione d'esser stati ricevuti lassù da quel corteo di glorie e bellezze francesi cui l'arte di Canova aveva dato lo splendore durevole e quasi olimpico dell'arte sua [...]”.

<sup>31</sup> Cfr. U. Ojetti, *I monumenti... ecc.*, cit., tavv. 32, 79, 96-97.

poco successivi all'armistizio vennero raccolti in due significativi volumi, che riteniamo abbiano ispirato più d'un ministro o Direttore generale delle Antichità e Belle Arti degli anni a venire, *Raffaello e altre leggi*<sup>32</sup>, ma soprattutto – dal nostro punto di vista – *I nani fra le colonne*<sup>33</sup>. Lo stesso titolo del primo appare emblematico: dopo l'immane catastrofe della Grande Guerra, l'autore s'era convinto della necessità di superare avanguardismi e sperimentalismi d'ogni tipo per tornare alla più pura tradizione classica di Raffaello. Certo – lo abbiamo visto in un precedente capitolo – Ojetti continuava a valutare positivamente Cézanne, non fosse altro per le antiche sue origini italiane; ma apparivano comunque lontani i tempi in cui, come in occasione della Biennale di Venezia del 1912, aveva lamentato l'assenza dei pittori d'avanguardia francesi, in quanto se era possibile che “i cubisti del Salon des Indépendents facciano ridere”, di sicuro “il principio dal quale essi partono non fa ridere. Essi sembrano pazzi, ma il loro principio è la salute stessa”<sup>34</sup>. Ancora, particolarmente indicativa in *Raffaello e altre leggi* era la *Relazione per la Riforma dell'insegnamento artistico* della Commissione istituita nel 1920 dal ministro Baccelli, nella quale Ojetti figurava quale relatore, in quanto alcune delle tesi ivi sostenute – lo si vedrà più avanti – verranno riprese dalla riforma Gentile<sup>35</sup>.

Il pensiero che dominava nell'altra raccolta di articoli, *I nani tra le colonne*, risultava perfino disarmante nella sua francescana semplicità. A dire di Ojetti gli italiani rappresentavano “certo il popolo di peggior gusto nel mondo detto civile”; ma non tanto per colpa della stirpe italiana, quanto perché la classe dirigente – governi, ministri, funzionari – ostentavano la più crassa ignoranza ed il più inqualificabile disinteresse verso l'arte. Questo era attestato non solo dal totale abbandono in cui venivano lasciati quadri, palazzi, monumenti, ma anche dall'incuria nell'affrontare temi, per così dire, di iconografia spicciola come quella di banconote, monete, francobolli. La cosa più paradossale poi era che lo Stato pareva essersi assicurato che tale cattivo gusto fosse “insegnato con metodo, da persone capaci” nelle scuole d'arte di ogni ordine e grado. Un *Kitsch* nemmeno paragonabile a quello tedesco, almeno rico-

<sup>32</sup> Vedi Id., *Raffaello e altre leggi*, cit.

<sup>33</sup> Id., *I nani fra le colonne*, Milano, 1920.

<sup>34</sup> Vedi Id., *La Decima Esposizione d'Arte a Venezia – 1912*, Bergamo 1912, p. 12. Per quanto riguarda la recensione di Cézanne alla Biennale del 1920, vedi *supra*, Parte II, cap. I, n. 49.

<sup>35</sup> Cfr. *Per la riforma dell'insegnamento artistico*, in *Raffaello e altre leggi*, cit., pp. 231 sgg. I componenti della Commissione erano: Lionello Balestrieri, Guido Biagi, Giovanni Bordiga, Arduino Colasanti, Adolfo de Carolis, Melchiorre Zagarese, Ettore Ferrari, Augusto Osimo, Ugo Ojetti, relatore.

noscibile nella sua spartana uniformità, bensì eterogeneo, senza una linea, un pur minimo progetto. Ancor più pungenti le accuse rivolte allo Stato relativamente all'arte contemporanea, ignorata assai più di quell'antica; per quest'ultima,

dalla preistoria fino al Canova, si ha invece nei ministeri, non dico amore, ma rispetto. Prima di tutto, essa schiaccia chi le si avvicina e le si confronta: *i nani tra le colonne*. Poi giova alla retorica parlamentare, suggerendo sonori finali di discorsi e dando a chiunque una facile fama, perché solo ad accennare 'al genio divino di Leonardo' o alla 'sovrumana potenza di Michelangelo', un deputato viene illico dai colleghi considerato un fine erudito e, in arte, addirittura uno specialista.

Per non dire poi che all'estero erano molto attenti se andava in malora un Tiziano o un Donatello, oltre al fatto che l'arte antica attraeva centinaia di migliaia di turisti. "Ma che tra quell'arte e l'arte che bene o male si crea oggi – ammoniva Ojetti – esistano una parentela, una continuità, un nesso necessario se non altro di luogo e di razza, questo non è inteso dagli italiani, ministri o non ministri, uomini o donne". Ecco perché – concludeva – per la stragrande maggioranza di essi esiste "tra Tiepolo e Michetti, il deserto o, più esattamente, l'ignoranza"<sup>36</sup>. Altre prove? Nonostante nel 1912 un decreto avesse istituito la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma con l'obbligo di acquistare l'arte di quegli anni ignorati, detta Galleria non ebbe nemmeno un direttore effettivo. Ancora, nella primavera dell'anno prima a Parigi s'era aperta "una mostra di vecchia pittura veneziana accanto a una orgogliosa mostra d'arte jugoslava di oggi, Mestrovic in testa [...]"<sup>37</sup>.

Nonostante i buoni propositi di Ojetti – e questa fu, lo torniamo a ripetere, la sua principale aporia – oltre due terzi del volume riguardavano proprio...l'arte antica! Ciò detto, non sembra fuori luogo annotare che una parte cospicua di tali articoli veniva raggruppata sotto la voce *L'arte e lo Stato*; di questi, almeno tre paiono sintomatici. Nel primo, *I quadri a casa loro* (maggio 1919), una volta di più il critico difese l'opera d'arte come momento essenziale nella vita di una nazione. Lo spunto fu dato ad Ojetti da un particolare episodio: nel maggio 1919 il Consiglio comunale di Venezia aveva solennemente invitato le autorità di Roma a restituire l'*Assunta* del Tiziano, emigrata durante la guerra per il pericolo dei bombardamenti:

<sup>36</sup> Vedi Id., *I nani tra le colonne*, cit., passim pp. V sgg., c.mici.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. XIII. Per quanto riguarda la mostra d'arte veneziana cui faceva riferimento Ojetti, vedi il catalogo *Venezia nei secoli XVIII e XIX – Palazzo delle Belle Arti (Petit Palais)*, con Prefazione di Corrado Ricci, Parigi, aprile-maggio 1919.

Questo è infatti il vero rispetto dell'opera d'arte; solo così il pubblico intende che l'arte non è diletto di pochi raffinati né un gioco di pochi eruditi, ma un piacere e un conforto per tutti, una ricchezza di tutti come un bel cielo o l'amena veduta di un paesaggio; solo così si riconduce l'arte tra il popolo con qualcosa di meglio delle conferenze o delle proiezioni; solo così si prova che l'arte deve essere mescolata alla nostra vita [...]"<sup>38</sup>.

Ancor più pregnanti gli altri due scritti. In *L'arte è di tutti ovvero le stelle non sono degli astronomi* (novembre 1919), bersaglio privilegiato dei suoi strali fu di nuovo il Ministero della Pubblica Istruzione ed in particolare tutti quei funzionari o sedicenti eruditi che non permettevano l'agognata comunione di arte e popolo: "L'arte è per il pubblico? È del pubblico? Ubbie: l'arte, in Italia, è proprietà dei funzionari e degli eruditi". Mordaci erano quindi le staffilate con cui accoglieva un nemico di lunga data, il Molmenti, appena nominato Sottosegretario alle Belle arti:

Il Governo, anche in questi tempi agitati, è venuto dando e promettendo all'Arte grandi novità, almeno d'uomini. Abbiamo un sottosegretario di Stato, tutto per l'arte: un anziano. Abbiamo un direttore generale delle Antichità e Belle arti: un giovane. La saggezza e la passione. L'arte, che è di natura capricciosa, potrà scegliere secondo i giorni e le ore.

Subito dopo riproponeva, ancor più pungente, un vecchio cavallo di battaglia, che sarà risolto solo due decenni più tardi da Bottai:

(A proposito, perché si separa in questa dicitura ministeriale l'Antichità dalle Belle Arti? La scultura romana, ad esempio, non è un'arte bella? Il monumento a Vittorio Emanuele in Roma è arte bella e il Pantheon solo antichità? Misteri dei ministeri).

L'elenco dei mali del Ministero elencati da Ojetti era assai lungo: l'anticipazione della chiusura dei musei quando questi si potevano visitare gratis "pel comodo dei funzionari, gallerie e musei"; il disinteresse nei confronti delle centinaia di concorsi per monumenti alla Vittoria in tutta Italia, che evidentemente non lo interessavano; l'incapacità di svolgere propaganda dell'arte italiana all'estero nonché la mancanza di specialisti che conoscessero anche il suo valore venale al contrario di quanto succedeva, ad esempio, nel Comitato della National Gallery di Londra, "nella sua maggioranza composto non da storici o da critici, ma [...] da diletstanti esperti, curiosi, innamorati dell'arte"; l'assenza di studi

<sup>38</sup> Cfr. U. Ojetti, *I nani tra le colonne*, cit., p. 140.

e di esposizioni su secoli poco conosciuti dell'arte italiana, di guide dei musei, di semplici opuscoli informativi; l'assenza di pur incompleti inventari fotografici, anche quando le opere erano a portata di mano:

Per due, tre, quattro anni sono rimasti a Roma, a Firenze, a Pisa, a Lucca i più rari tesori d'arte del Veneto. La Minerva [come veniva denominato il Ministero dalla piazza in cui si trovava] non ha pensato nemmeno a fare le fotografie; tanto meno ha pensato ad aprire dieci casse di quadri, d'oreficeria, di codici miniati, e di esporli per dieci giorni al pubblico di quelle città, se non altro per trarne mille lire di beneficenza e qualche palpito di patriottismo. Si confronti quest'inerzia colposa (e forse dolosa) alle cento mostre, articoli e libri che ha fatto la Francia [...]E si concluda.

E ancora:

A parlare d'un quadro, udite ormai i più degli italiani rispondervi tra umili e pungenti: - Sa, io d'arte non m'intendo. - E ciò vorrebbe dire che rassegnati non se ne occupano poiché è stato loro da tutti ripetuto che a godere un quadro di Tiziano o di Tiepolo occorre essere molto eruditi e da molti anni e con molti diplomi [...]<sup>39</sup>.

Per ciò era necessario uno Stato ben più attento di quello esistente. Uno Stato che si occupasse d'arte a partire dallo strumento principe attraverso cui si educa: la scuola. A questa aveva dedicato il mese prima (ottobre 1919) un articolo, *L'arte che si insegna*, contenente molte delle rivendicazioni che verranno fatte proprie dalla ricordata Commissione Bacelli sull'insegnamento artistico, del 1920. Ojetti partiva dal dato incontestabile che

su mille studenti degli Istituti e delle Accademie di Belle Arti, solo dieci o venti riescono ad esporre una pittura o una scultura in un'esposizione rispettata e forse a venderla. Gli altri o si perdono per via, fiaccati; o sospirando vanno ad insegnare con stipendi miserevoli [...].

Chi poteva far qualcosa come l'on. Rosadi, che nel 1912 sulla "Nuova Antologia" aveva scritto un intelligente articolo contro l'insegnamento artistico, una volta giunto al potere, che ha fatto? "Niente". Un altro giunto a conclusioni vicine, anche se non uguali, come Corrado Ricci, per molti anni Direttore generale delle Antichità e Belle Arti, che cosa ha fatto? "Niente. Peggio, ha nel gennaio scorso fissato l'insegnamento presente con un regolamento di 264 articoli: dico duecentosessantaquat-

<sup>39</sup> *Ibidem*, *passim* pp. 150 sgg.

tro", ribadiva sbalordito e nauseato Ojetti. Nelle accademie poi si potevano riscontrare paradossi incredibili: come quello dell'Accademia di Carrara, dove gli studenti "per sette anni, dico per sette anni, studiano scultura [ma] non possono, per regolamento toccare il marmo". Un problema ancor più sentito poi era quello delle scuole per le arti industriali, che, a differenza delle altre d'arte, dipendevano "proletariamente dal Ministero dell'Industria e Lavoro". Per evitare l'assurdo divorzio fra arte e vita, Ojetti perorava quindi la causa di "una sola scuola, sotto un solo Ministero", quello della Pubblica Istruzione; ma soprattutto, che venissero realizzate riforme che collocassero sul medesimo piano arte bella e arte applicata, non potendo essa arte avere aggettivi di sorta<sup>40</sup>.

\* \* \*

Un aspetto sul quale vale la pena soffermarsi è la crisi cui sarebbe andato incontro Ojetti dopo che fu destituito, per ordine di Mussolini, dalla direzione del "Corriere"<sup>41</sup>. Limitare i rapporti di Ojetti col fascismo a tale episodio non crediamo però sia corretto, poiché il giornalista romano anche nel decennio successivo comparirà in un numero strabiliante di commissioni pubbliche. Prendiamo un anno in cui più ci pare corposo l'accumulo di cariche, il 1933, anno in cui era ministro della Pubblica Istruzione Francesco Ercole. Ebbene, come si ricava dall'apposito "Annuario del Ministero dell'Educazione Nazionale", Ojetti era: 1) membro del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, sez. II<sup>a</sup>, *Arte Medievale e Moderna*; 2) vicepresidente (presidente il ministro) della Commissione Centrale per le Biblioteche; 3) membro del Consiglio d'Amministrazione della R. Scuola Superiore d'Architettura di Firenze "in rappresentanza del Ministro dell'Educazione Nazionale"; 4) membro dell'Accademia d'Italia - fino al 1929 aveva anche occupato il ruolo di direttore della sezione *Arte* della stessa -; 5) presidente della Commissione provinciale per la conservazione dei monumenti e degli oggetti d'antichità e d'arte di Firenze - nella quale figuravano anche, fra gli altri, Felice Carena e Libero Andreotti -; 6) presidente del Consiglio d'Amministrazione dell'Istituto d'Arte di Firenze; 7) consigliere d'Amministrazione all'Accademia di Belle Arti di Firenze<sup>42</sup>. Ancora, nel 1929

<sup>40</sup> *Ibidem*, *passim* pp. 161 sgg.

<sup>41</sup> Vedi P. Spadini, *Rel. cit.*, pp. 56-57. Che nei primi anni del fascismo il giudizio di Ojetti fosse critico lo si comprende anche da quanto egli scriverà il 4 nov. 1925 a Margherita Sarfatti: "... di fatto il Governo Fascista è finora più agnostico, per l'arte, e più immobile di quel che fossero i governi liberali"; Roma, Archivio GNAM, Fondo Ojetti, carteggio cit., copia lettera dattiloscritta.

<sup>42</sup> Cfr. l'"Annuario del Ministero dell'Educazione Nazionale", Roma, 1933, pp. 7, 325, 425, 1213, 1234.

– ministro Giuseppe Belluzzo – aveva fatto parte del Consiglio Superiore dell'Educazione Nazionale, sez. V<sup>a</sup>, *Istruzione Artistica* – presenti nella stessa anche Alberto Calza Bini e Felice Casorati –<sup>43</sup>. Non offuscata appariva la sua fama nel 1936 – ministro Cesare de Vecchi di Val Cismon –, allorché figurerà quale vicepresidente del Consiglio Superiore delle Antichità e belle Arti (presidente il ministro), mantenendo anche la carica di vicepresidente della Commissione Centrale per le Biblioteche<sup>44</sup>.

Cenni finali vanno fatti alle innumerevoli commissioni di concorsi cui partecipò come membro delle giurie: bastino ricordare quelli dei monumenti ai caduti di Roma e Genova<sup>45</sup>, oppure quello per la cattedra di scultura dell'Accademia di Brera, dove Ojetti preferì il classicismo di Francesco Messina all'espressionismo di Arturo Martini<sup>46</sup>; ma anche non va taciuto che, quale Vicepresidente del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, negli anni Trenta assumerà atteggiamenti contraddittori e nefasti avvallando i peggiori sventramenti di Roma, un tema su cui ci soffermeremo più avanti.

#### *Le inchieste degli anni Venti su "Critica fascista"*

Tra il 1926 e il 1928 sulla rivista di Bottai si svolsero due importanti dibattiti teorici sul fascismo e l'arte e l'arte ed il sindacalismo fascista. Pretesti per la prima inchiesta furono le dichiarazioni di Mussolini alla mostra milanese del Novecento Italiano e all'Accademia di Perugia, mentre per la seconda l'estensione delle leggi sindacali al settore artistico.

In realtà già negli anni precedenti sia il primo che il secondo argomento avevano sollevato più d'una discussione, tanto in uomini di cul-

<sup>43</sup> Vedi l'«Annuario del Ministero della Pubblica Istruzione», Roma, 1929, p. 5.

<sup>44</sup> Cfr. l'«Annuario del Ministero dell'Educazione Nazionale», Roma, 1936, pp. 7-8.

<sup>45</sup> Ojetti fu nelle commissioni dei concorsi per i monumenti ai caduti di Roma (bandito nel 1922) e di Genova (bandito nel 1923). Ma significativo fu anche il suo ruolo in molti altri; cfr. F. Fergonzi, *Dalla monumentomania alla scultura arte monumentale*, in AA.VV., *La scultura monumentale negli anni del fascismo. Arturo Martini e il monumento al Duca d'Aosta*, a cura di Paolo Fossati, Torino 1992, n. 49 p. 145 e *passim*.

<sup>46</sup> La Commissione, composta anche da Antonio Maraini e Attilio Selva, fece giungere secondi a pari merito Marino Marini e Arturo Martini. Del primo, Francesco Messina, dette questo giudizio: «Artista nobilissimo, di chiara rinomanza e di vasta produzione. La sua attività si è esplicata sempre secondo una linea logica ed in continua ascesa, rivelando così una maturità che lo indica come il più adatto a coprire la cattedra di cui si tratta»; cfr. il «Bollettino Ufficiale del Ministero dell'Educazione Nazionale», parte II<sup>a</sup>: *Atti di Amministrazione*, Roma, n. 13, 29 marzo 1934, pp. 901-02.

tura come Ojetti o Bontempelli, che in artisti come Soffici o Carrà. Per esempio, anche se non esplicitamente, Soffici nel *Lemmonio Boreo* aveva dato vita alla metafora di un intellettuale che, ritornato dopo un lungo «esilio volontario» nel proprio paese d'origine, non trovava spazio, lasciando intendere che responsabile della sua condizione di disoccupato fosse la classe dirigente nella sua totalità: dunque, anche lo Stato<sup>47</sup>.

Ma pure Carrà, «tornato all'ordine» dopo gli ardori futuristi già durante la guerra – fatto notato da Ojetti<sup>48</sup> –, al Convegno delle Corporazioni Sindacali della Lombardia, svoltosi a Milano nel luglio 1925, aveva rivolto alla classe politica richieste ad ampio spettro<sup>49</sup>. Carrà nel novembre dello stesso anno si recò con Margherita Sarfatti da Mussolini, porgendogli un documento che riproponeva le conclusioni del Convegno di luglio, ma anche più d'una tesi sostenuta in passato da Ojetti, verso il quale il pittore di Quargnento manifestò sempre profonda venerazione. Osservato che in ogni nazione e specialmente in Italia le sorti dell'arte «sono e devono essere tra le preoccupazioni del Capo del Governo», a nome degli artisti lombardi Carrà si lamentò dell'inadeguatezza degli organismi burocratici preposti alla salvaguardia del patrimonio artistico. Pertanto, come era «desiderio ed aspirazione vivissima» di tutti gli artisti italiani, i quali «sentono con attento spirito e riconoscenza l'opera di ricostruzione della grandezza nazionale, iniziata dall'E.V. [...] di dipendere da Voi», così lo stesso riteneva opportuno, al fine di attuare «la vigilanza e il disciplinamento dell'arte italiana all'interno» e promuovere «l'opera di propulsione e di propaganda all'estero», che si provvedesse «alla divisione razionale dell'attuale Direzione Generale delle Belle Arti in due specifiche branche: una riguardante l'arte antica e l'altra esclusivamente quella moderna»<sup>50</sup>.

Nei primi anni del fascismo tuttavia – lo ribadiamo – non erano ben chiari i compiti delle varie Amministrazioni dello Stato in materia d'arte. Solo nella seconda metà degli anni Venti si indicherà nel corporativismo e relativa gerarchia espositiva lo strumento cardine per attuare una politica fascista delle arti; salvo poi, rivelatasi questa inadeguata, individuare con Bottai nel Ministero dell'Educazione Nazionale l'organismo

<sup>47</sup> Vedi A. Soffici, *Lemmonio Boreo*, cit. in Id., *Opere*, vol. II, cit., p. 55 e *passim*.

<sup>48</sup> «Carlo Carrà ha scritto nell'ultimo numero dei Valori Plastici un acuto articolo, *Italia-nismo artistico*, in cui è detto: «Dobbiamo richiamare i giovani che oggi negligono le più elementari vigilanze e qualsiasi necessità di studio per seguire il tic della melensa bizzarria; perché non dobbiamo mai dimenticare che chi si astiene dallo studio dei grandi autori per tema di perdere la sensibilità nativa non creerà che una forma d'arte senza radice e senza reale eccellenza»; così U. Ojetti in *I nani tra le colonne*, cit., p. 70.

<sup>49</sup> Vedi *supra*, Parte II, cap. II, p. 185.

<sup>50</sup> Cfr. «Il Lavoro d'Italia», Roma, 7 nov. 1925, cit.

privilegiato per la sua attuazione. È stato anche osservato che dopo il 3 gennaio 1925 la posizione di Bottai – e, dunque, di “Critica fascista” – fu quella di osteggiare l’interpretazione del fascismo come “restaurazione”, tipica dei nazionalisti; e, parallelamente, di favorire un momentaneo avvicinamento alle posizioni massimaliste del “Selvaggio”, con recupero di molte delle proposte dei vari Pellizzi, Malaparte, Maccari. Ciò in primo luogo significò il ripristino di una tradizione culturale antiidealista e antigentiliana, che ovviamente scorgeva le proprie radici nelle tradizioni realistiche dell’Italia risorgimentale e rurale<sup>51</sup>.

\* \* \*

Partendo dalle affermazioni fatte durante una visita di Mussolini in ottobre all’Accademia di Perugia – che in buona misura riprendevano le tesi pronunciate alla mostra del Novecento –, dove il duce aveva sostenuto fra l’altro la necessità che l’arte “informi tutte le manifestazioni della vita” ma soprattutto che “noi dobbiamo sfruttare il patrimonio del passato”, “Critica Fascista” chiese ad artisti, scultori ed intellettuali in generale quale avrebbe dovuto essere l’arte del fascismo<sup>52</sup>.

Molti accolsero l’invito, dai futuristi, ai nazionalisti, agli strapaesani, agli stracciadini. Sorprende però constatare come, salvo forse 2-3 risposte (Bontempelli, Soffici, Severini), nessuno ne desse di originali, tanto che a leggerle sembra di scorrere polverose annate della “Nuova Antologia”, del “Marzocco”, di “Emporium” o, al massimo, di “Roma futurista”. La maggior parte degli interpellati affermò che: a) l’arte del tempo fascista doveva essere “impegnata” anche se non meramente retorica; b) non doveva trasformarsi in un’arte di Stato come quella sovietica; c) era necessario che proseguisse la tradizione senza copiarla pedissequamente; d) soprattutto, doveva essere un’arte di popolo e per il popolo. Alessandro Pavolini, ad esempio, sostenne che, superati i cenacoli esclusivi dell’arte per l’arte, suo compito era di interpretare “la vita nazionale”, riavvicinando, al pari del passato, “gli artisti alle moltitudini, alle fedi e alle aspirazioni delle moltitudini”<sup>53</sup>. Enrico Rocca dichiarò che, a differenza di quanto accadeva nello Stato liberale, “dove l’artista ha la sua posizione più adatta: ossia, non ne ha alcuna”, in quello fascista egli sarà al primo posto ed esso Stato “un tramite fra artefice e po-

<sup>51</sup> Vedi L. Mangoni, op. cit., pp. 108 sgg.

<sup>52</sup> Cfr. “Il Popolo d’Italia”, Milano, 7 sett. 1926; e “Critica Fascista”, Roma, n. 20, 15 ottobre 1926.

<sup>53</sup> Vedi A. Pavolini, *Dell’arte fascista*, “Critica Fascista”, Roma, n. 21, 1 nov. 1926, p. 393 sgg.

polo”<sup>54</sup>. Su posizioni in parte simili si collocava Maccari, che invocò l’inevitabilità di partire “dalle tradizioni” e “continuare il cammino secondo le possibilità delle forze moderne”<sup>55</sup>. Marinetti ribadì ovviamente l’equazione arte futurista = arte fascista<sup>56</sup>, mentre Soffici fu il primo e più esplicito a negare che l’arte fascista potesse mai diventare “un’arte di partito o di Stato: un’arte politica!”, ammettendo tutt’al più l’aggettivo “realista”<sup>57</sup>. Severini, ancora, propose un’arte architettonica con un “fine pratico” che superasse l’atomismo del quadro<sup>58</sup>; Bontempelli, infine, caldeggiò la formula del “realismo magico”, dell’arte come “un atto di magia invece che il disbrigo di una pratica d’ufficio”, poiché essa doveva creare “nuovi miti e nuove favole”<sup>59</sup>.

Tali risposte evidenziavano una mancanza pressoché totale di suggerimenti sul piano operativo, poiché anche le ultime e più intelligenti non andavano oltre i domini dell’estetica. Al di là dei ringraziamenti di circostanza, fu quanto la rivista lasciò capire in *Resultanze dell’inchiesta sull’arte fascista*<sup>60</sup>. Accolti i principi essenziali di non giustificare il cattivo gusto e di non fare un’arte di Stato, nel paragrafo *Lo Stato e il problema dell’arte* “Critica fascista” – cioè: Bottai – spiegò che nell’era fascista dovevano essere impiegati strumenti tecnici a favore dell’arte. Bisognava in primo luogo “provvedere alla tutela economica degli artisti, sia eccellenti, sia mediocri e questo lo Stato farà attraverso i rispettivi sindacati degli artisti”. Ciò però non bastava in quanto i sindacati non potevano “esser considerati come organismi capaci di operare la selezione individuale dei valori artistici”. Che soluzione adottare allora? Influenzato dall’idealismo gentiliano e soprattutto dal concetto di “Stato etico”, Bottai dichiarò che gli artisti avevano “bisogno dello Stato”; di uno Stato che fosse in grado di formulare nei confronti dei “più eletti” valutazioni “precise e particolari”. Le quali non potevano rientrare nei compiti del Ministero della Pubblica Istruzione, che *ex definitione* prov-

<sup>54</sup> Come ultimo grande esempio d’ingegno incompreso, Rocca citava il caso di Spadini con parole che ricordavano in buona misura quelle pronunciate da Ojetti in *Spadini* (Id., *Cose viste*, Milano, 1924-25, tomo III, pp. 217 sgg.); cfr. E. Rocca, *L’arte fascista è la grande arte*, “Critica Fascista”, Roma, n. 21, cit., pp. 395 sgg.

<sup>55</sup> Cfr. M. Maccari, *Arte fascista*, *ibidem*, pp. 390 sgg.

<sup>56</sup> Vedi F.T. Marinetti, *L’arte fascista futurista*, “Critica Fascista”, Roma, n. 1, 1 gennaio 1927, p. 3.

<sup>57</sup> Vedi A. Soffici, *Arte fascista*, “Critica Fascista”, Roma, n. 20, 1926, cit., pp. 383 sgg., c. testo.

<sup>58</sup> Cfr. G. Severini, *L’idolatria dell’Arte e decadenza del ‘quadro’*, “Critica Fascista”, Roma, n. 2, 15 gennaio 1927, p. 24 sgg.

<sup>59</sup> Cfr. M. Bontempelli, *Arte fascista*, “Critica Fascista”, Roma, n. 22, 15 nov. 1926, pp. 416-17.

<sup>60</sup> Vedi “Critica Fascista”, Roma, n. 4, 15 febbraio 1927, pp. 61 sgg.

vedeva "in massima parte alla cultura estensiva, non alla cultura intensiva, in profondità". Si profilava pertanto la necessità di affidare questo compito ad un organismo culturalmente aristocratico ed al contempo al di sopra delle parti: l'Accademia d'Italia. A dispetto del nome organismo non accademico, si premurava di soggiungere, che "dovrebbe rappresentare una specie di Ministero della cultura italiana". La rivista precisò poi più in dettaglio le sue prerogative: essa sarebbe stata "un organo centrale cui fossero naturalmente avocate tutte le imprese e tutte le iniziative di ordine e di carattere intellettuale e artistico [...]"<sup>61</sup>.

Detto in altri termini, gli *aristoi* avrebbero dovuto venir selezionati attraverso un giudizio di valore inevitabilmente etico. Ma i tempi però non erano ancora maturi: ecco perché Bottai scindeva questo scopo fondamentale da quello non meno importante del benessere economico degli artisti orizzontalmente intesi, che sarebbe spettato al sindacalismo, le cui leggi erano in fase di ultimazione. Non a caso, nel numero successivo intervenne Soffici col ricordato articolo *Ufficio e fini della Corporazione delle Arti*, che avviò il dibattito su questo nuovo argomento<sup>62</sup>.

\* \* \*

Prima di addentrarsi, sono opportune ulteriori precisazioni. Si è visto nel capitolo iniziale che il corporativismo artistico fu di gran lunga antecedente a queste date, risalendo almeno al 1899. Quel tipo di corporativismo tuttavia più che rivolgersi allo Stato guardava agli artisti, poiché era inteso come una sorta di ordine morale che la categoria doveva darsi. È sintomatico che in uno dei testi di maggior elogio di quella lontana esperienza, Ugo Ojetti avesse scritto:

In quelli ottimi anni [della fine 800] la scossa di risveglio [dell'arte italiana] fu così potente che ai primi del 1899 si vide un miracolo: la fondazione d'una corporazione dei migliori pittori e scultori nostri - Morelli, Segantini, Michetti, Tito, Carcano, Laurenti, Belloni, Previati, De Maria, Ciardi, Delleani, Sartorio, Nono, Fattori, Signorini, Trentacoste, Bistolfi, Butti, Calandra, D'Orsi, Monteverde e pochi altri - con lo scopo di 'dare maggiore impulso al movimento artistico d'Italia e di tenere alto il decoro delle patrie tradizioni' [...].

La Corporazione avrebbe mantenuto fede a questi propositi partecipando "collettivamente, e solo collettivamente, alle esposizioni, escludendone le volgarità venderecce [...]". Senonché essa scomparve "pri-

<sup>61</sup> *Ibidem*, *passim*.

<sup>62</sup> Vedi "Critica Fascista", Roma, n. 5, 1927, cit. (e *supra*, Parte I, cap. I, n. 55).

ma d'aver agito" in quanto "era fondata sopra un ideale", non su interessi concreti. Una volta di più Ojetti aveva stigmatizzato il fatto che ciò era dipeso anche dall'"abbandono in cui lo Stato ha tenuto e tiene l'arte nostra contemporanea", lasciando intendere che proprio esso Stato avrebbe dovuto in futuro esser più sensibile e non delegare il compito a rari quanto benemeriti collezionisti come Ferruccio Stefani<sup>63</sup>.

Ancora, di questioni legate all'organizzazione intellettuale si parlò subito dopo la guerra a Roma e in molte altre città italiane<sup>64</sup>; mentre per il sindacalismo artistico, come abbiamo già visto, vi furono gli episodi di Firenze, Bologna e Milano<sup>65</sup>.

Fu proprio l'articolo ricordato di Soffici su "Critica fascista", riportato anche dalla "Fiera Letteraria", ad alimentare la ricordata polemica con Mario Tinti, che rivendicava non solo una primogenitura, ma altresì la funzione architettonica - nel senso medievale del termine - delle corporazioni artistiche. Per quanto riguardava Soffici, questi manifestò un nuovo punto di vista rispetto a quello del suo primo intervento sulla rivista di Bottai. Il pittore nonché critico toscano ribadiva sì la necessità di non fare un'"arte di Stato", ma anche più pragmaticamente che esso Stato si interessasse ai problemi pratici dell'arte e degli artisti. In questo senso, era a suo dire superata la concezione della "libertà dell'artista", tipica delle democrazie borghesi, poiché ora si doveva mirare alla formazione di "categorie produttrici di artisti che, rette e guidate da pochi Maestri", avrebbero spontaneamente creato "gerarchie liberamente accettate [...] ed osservate". Quale contropartita, lo Stato si sarebbe interessato a risolvere i gravi problemi economici "in cui si trovano la maggior parte dei produttori d'arte in questi tempi". Di questo nuovo "impegno" era portavoce anche Camillo Pellizzi - futuro animatore, con Berto Ricci, dell'"Universale" - , che di lì a pochi mesi su "Critica fascista" avrebbe scisso il Pirandello drammaturgo, più avanguardistico,

<sup>63</sup> Vedi F. Stefani, *Catalogo della IV<sup>a</sup> Esposizione d'arte italiana - Buenos Aires - Montevideo - Valparaiso preceduto da uno studio di Ugo Ojetti*, Bergamo, s.d. (ma primo decennio del '900), pp. 7 sgg.

<sup>64</sup> In una rievocazione fatta quando il fascismo era già al potere da un decennio, Giacomo Di Giacomo così ricordava la nascita dei primi sindacati di intellettuali: "Subito dopo la guerra, per iniziativa ed opera di alcuni avvocati ex combattenti, fu compiuto un lodevole tentativo di organizzare dei lavoratori intellettuali. Dovremo dire, per essere esatti, che fu compiuto qualcosa di più d'un semplice tentativo, se in data 28 febbraio 1920 si costituì in Milano nientemeno che la "Confederazione Italiana del Lavoro Intellettuale". Anima di questo organismo, proseguiva Di Giacomo, fu l'avv. Sileno Fabbri, il quale di lì a poco avrebbe organizzato a Roma il I Congresso Nazionale della nuova Confederazione onde precisarne finalità e direttive; cfr. G. Di Giacomo, *Intellettuali e fascismo*, cit., pp. 19 sgg.

<sup>65</sup> Vedi *supra*, Parte I, cap. I, *passim*.

dal Pirandello narratore, più tradizionale poiché vi si potevano scorgere le radici dell'anima popolare italiana<sup>66</sup>.

Fra aprile 1927 e fine dell'anno dopo, come si vedrà, il sindacalismo artistico fu precisato con apposite normative di legge. Il dibattito culturale decisivo si svolse ancora una volta su "Critica fascista". Fu di nuovo Mario Tinti, che evidentemente non aveva ancora digerito lo "scippo" di Soffici, ad aprire le ostilità con l'articolo *Arte e sindacalismo*, nel quale espose brillantemente quanto fino ad allora il sindacalismo aveva lasciato irrisolto. Tre le domande principali che poneva:

a) se esiste una reale necessità nei confronti dell'arte di organizzare corporativamente coloro che la professano [...]; b) quali scopi specifici si dovrebbe proporre, per essere vitale, una cosiffatta organizzazione; c) se allo stato attuale è possibile una tale organizzazione in vista di cotesti scopi specifici.

A quest'ultimo interrogativo rispondeva affermativamente, a patto che ci si fosse attenuti ad alcune norme fino allora inevasi: 1) non si doveva disporre dall'alto, poiché per organizzare bisognava sapere come farlo e con quali scopi; 2) non si dovevano mescolare in un unico calderone avvocati, ingegneri, ragionieri, artisti, ecc.; 3) la corporazione dell'arte doveva avere una doppia funzione: *etica* – cioè, in linea con la volontà di Mussolini manifestata nel Discorso dell'Ascensione, "andare verso il popolo" –, e *tecnica* – sua principale meta sarebbe stata quell'unità delle arti più volte invocata, che le rivoluzioni borghesi avevano frantumato e che solo l'architettura avrebbe potuto ripristinare –; 4) doveva essere antiromantica e antiindividualista; 5) infine, oltre al "capitale scopo architettonico", Tinti indicava essenziale per gli artisti corporati quello del "gusto", precisando che con tale parola "non si deve intendere un fatto così leggero e di poca importanza come generalmente si pensa [poiché] gusto è l'emblema dell'*animus*, del costume d'un popolo, il sigillo del suo spirito nella storia dell'umanità"<sup>67</sup>.

A questi interrogativi gravidi di accuse poco dopo rispose Di Giacomo, lamentando principalmente che Tinti non si fosse ben documentato prima di indirizzare al sindacato tante critiche. Egli forse ignorava che tutte le richieste erano state accolte: un inquadramento regionale, l'autonomia e in particolare l'"ingerenza assoluta" nell'organizzazione delle mostre, visto che "un progetto è stato sottoposto [...] per conferire ai

<sup>66</sup> Cfr. A. Soffici, *Ufficio e fini della Corporazione delle Arti*, art. cit.; C. Pellizzi, *Pirandello e noi*, "Critica Fascista", Roma, n. 14, 15 luglio 1927, p. 271.

<sup>67</sup> Vedi M. Tinti, *Arte e sindacalismo*, "Critica Fascista", Roma, n. 17, 1 sett. 1928, pp. 328-330.

Sindacati degli artisti l'esclusività, il disciplinamento e l'organizzazione di tutte le Mostre ed Esposizioni da attuarsi nel Regno"<sup>68</sup>.

Pur sostanzialmente esatta, la replica di Di Giacomo illustrava solo l'aspetto dei vantaggi corporativi che aveva ottenuto e stava ottenendo la categoria, mentre lasciava inevasa la domanda essenziale, quella che il Sindacato fosse o meno in grado di creare strutture tecniche capaci di modificare nel tempo l'immagine sociale degli artisti ed il gusto degli italiani. La controreplica di Tinti pertanto appariva scontata: la crisi più autentica in cui versavano gli artisti non era tanto o soltanto economica, ma riguardava la nozione di arte più in generale, e veniva alimentata, più che attenuata, dal Sindacato:

Si rende conto il Di Giacomo – controbatteva Tinti – che quel Sindacato, nelle sue varie sezioni regionali, molto spesso altro non è – di fatto, allo stato attuale delle cose – che una delle tante società promotrici 'vecchio stile' senz'altro rinnovamento che quello del 'gruppo' che le gestisce e con in peggio un più chiaro spirito di consorteria?<sup>69</sup>.

Un approfondimento indiretto di queste problematiche fu dato nel numero successivo da "Critica Fascista", che prese spunto dal dibattito che le dimissioni di Arduino Colasanti dalla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti avevano sollevato in vari organi di stampa. Queste potrebbero essere così sintetizzate:

– "Il Tevere" auspicava la divisione tra "Direzione Antichità e Musei" ed "uno speciale organo, non burocratico, per l'arte moderna e contemporanea diretto da un vero e proprio dittatore con poteri assoluti o, almeno, da un ristrettissimo gruppo di competenti", alle dirette dipendenze del Ministero degli Esteri o dell'Interno. Nutriva peraltro dubbi sull'opportunità di attribuire ai sindacati il controllo complessivo delle mostre;

– Roberto Forges Davanzati era invece per l'unicità delle Antichità e Belle Arti, che però avrebbero dovuto avere al proprio interno un doppio ufficio, uno per l'arte antica e uno per quella contemporanea;

– "Il Tevere" chiariva in una replica a Forges Davanzati di non avere risentimenti verso i sindacati, gli unici capaci di garantire un minimo d'ordine nelle mostre regionali e nazionali. Ciò tuttavia non significava che, se "si venisse alla creazione di un Commissariato per le Belle Arti,

<sup>68</sup> Cfr. G. Di Giacomo, *Gli artisti e il sindacalismo*, "Critica Fascista", Roma, n. 18, 15 sett. 1928, p. 344.

<sup>69</sup> Vedi M. Tinti, *L'arte e i sindacati (risposta all'avv. Di Giacomo)*, "Critica Fascista", Roma, n. 20, 15 ottobre 1928, p. 388.

e vi fosse preposto un dittatore con poteri assoluti", a tale organismo non spettassero anche le incombenze delle mostre;

– Adriano Lualdi proponeva la creazione di un Ministero per le Antichità e Belle arti con due Sottosegretari, in quanto ben diverse erano le questioni attinenti alla tutela e conservazione del patrimonio esistente da quelle inerenti l'arte coeva. A differenziare le competenze era a suo dire l'impellenza di conquistare mercati per i giovani artisti: cosa oltremodo difficoltosa, anche perché i Direttorii nazionali dei Sindacati Intellettuali "attualmente non dirigono nulla";

– "Il Resto del Carlino" concordava sulla necessità di fornire mezzi adeguati all'organismo statale che si occupava d'arte, ma non su quella di sdoppiarlo, poiché era ben difficile stabilire il confine fra arte antica e arte contemporanea. Ma soprattutto ("e qui – commentava "Critica Fascista" – ci pare che il Carlino colga il nodo centrale della questione") tale organismo avrebbe dovuto agire in profondità negli animi al fine di "regolare i rapporti fra la Nazione e l'arte in tutte le sue manifestazioni"<sup>70</sup>.

Contemporaneamente furono pubblicate due lettere, una di Corrado Pavolini e l'altra di Ardengo Soffici. Il primo conveniva con Davanzati sull'esigenza di chiamare i sindacati a compiti "di competenza e responsabilità", avvertendo però che ciò andava inteso nel senso di una loro collaborazione, non in quello di programmare o più semplicemente organizzare: "restringendo la loro funzione all'inquadramento, alla tutela degli interessi professionali e alla presidenza".

Soffici in primo luogo concordava sull'urgenza di porre rimedio "all'incredibile confusione che regna nel campo dell'arte italiana". Era quindi favorevole a separare l'arte antica da quella moderna, auspicando che fossero i sindacati a dirigere quest'ultima, e ribadendo inoltre la non ingerenza statale nelle ricerche artistiche<sup>71</sup>.

L'epilogo di ambedue le inchieste si ebbe il mese successivo con un articolo di Bottai, che, sebbene sintetizzasse il suo discorso pronunciato il 13 novembre 1928 all'Università di Pisa in occasione della laurea *ad honorem* in diritto corporativo, di fatto costituiva anche una risposta agli interrogativi delle inchieste promosse dalla rivista. Nelle medesime pagine comparve anche una lettera di Mino Maccari, che rappresentò forse l'intervento più patetico, quello dello squadrismo in declino, dello "strapaesano" ormai irrimediabilmente sconfitto. Diversamente dall'atteggiamento possibilista e pragmatico di Soffici, il fondatore del "Selvaggio" vagheggiò un impossibile ritorno al fascismo delle origini, che

<sup>70</sup> Vedi *L'Arte e il Regime*, "Critica Fascista", Roma, n. 21, 1 nov. 1928, p. 403-04.

<sup>71</sup> *Ibidem*, pp. 404-05.

racchiuse in una locuzione sacramentale: tutti i problemi dell'arte potevano essere risolti solo dal Gran Consiglio. "O Gran Consiglio, o nulla"<sup>72</sup>.

Il tono della conclusione di Bottai era quello di colui che non riteneva affatto incoraggianti le risposte date fino ad allora sul tema del rapporto tra fascismo e cultura. A ben vedere infatti, tranne eccezioni geniali come quelle di Bontempelli o Tinti, la quasi totalità degli interventi ricalcava suggestioni di quella cultura liberale espressa da Venturi, Ojetti e gli artisti della Corporazione del 1899, ma anche da capostipiti del capitalismo utopico come Alessandro Rossi o Giovanni Treccani – quest'ultimo non a caso deuteragonista di Gentile nell'Enciclopedia<sup>73</sup> –; una cultura che invece il fascismo, almeno nelle intenzioni dello stesso Gentile, voleva superare attraverso leggi e istituzioni nuove in grado di realizzare la nazione come "volontà collettiva del popolo"<sup>74</sup>. Bottai si rivolse alla cultura in senso lato. La rivoluzione fascista aveva inevitabilmente conosciuto momenti di "indeterminatezza e imprecisione di idee", ammetteva. Ora però tutto questo doveva tradursi "concretamente nelle leggi, negli istituti". Se il "fascismo-azione" e il "fascismo-cultura" erano stati rispettivamente la tesi e l'antitesi, da quel momento la sintesi sarebbe consistita nel "fascismo-Stato". Tuttavia, ammonì Bottai, non poteva pretendere di organizzare le idee degli altri "chi non sa organizzare le proprie"<sup>75</sup>. Dove lampante appariva la stoccata alla disorganicità ed eterogeneità dei vari sindacati intellettuali, non meno dell'assenza, a differenza d'un anno prima, di riferimenti a modelli più etici che pratici come l'Accademia d'Italia. Ciò poteva significare che per Bottai detta rivoluzione sarebbe stata possibile solo all'interno di organismi burocratici di tipo statale: il Ministero delle Corporazioni ma soprattutto, come si vedrà, quello dell'Educazione Nazionale<sup>76</sup>.

La svolta restrittiva nei confronti del sindacalismo fu precisata dallo stesso Bottai pochi giorni dopo nella risposta ad un'interrogazione parlamentare circa l'opportunità di "un'intensificazione della vigilanza e del controllo delle Associazioni sindacali", nella quale il futuro ministro delle Corporazioni ribadiva l'assoluta loro dipendenza dallo Stato<sup>77</sup>. In

<sup>72</sup> Cfr. "Critica Fascista", Roma, n. 23, 1 dic. 1928, p. 448.

<sup>73</sup> Vedi G. Turi, *Il fascismo e il consenso degli italiani*, Bologna, 1980, *passim* pp. 32 sgg.

<sup>74</sup> Cfr. E. Gentile, *La grande Italia. Ascesa... ecc.*, cit., pp. 167-68 e *passim*.

<sup>75</sup> Vedi G. Bottai, *Fascismo e cultura*, "Critica Fascista", Roma, n. 23, 1 dic. 1928, cit., pp. 441-43.

<sup>76</sup> Cfr. *infra*, Parte III, capitolo II.

<sup>77</sup> Cfr. *Atti Parlamentari della Camera dei Deputati – Legislatura XXVII – 1ª Sezione – Discussioni - Tornata dell'8 dicembre 1928 – Allegato XXXVII*, pp. 553-54.

tale ottica, lo Stato veniva a rappresentare quell'anello mancante nel superamento delle dispute fra gli artisti; uno strumento che garantiva ad un tempo assoluta autonomia nelle scelte e nelle tendenze<sup>78</sup>, e altrettanto assoluta dipendenza dagli "interessi generali" della nazione.

Si è visto che nel 1928 furono varate delle leggi che di fatto indebolirono la Confederazione di Rossoni<sup>79</sup>. Poiché la Confederazione dei Professionisti ed Artisti (nel 1934, in occasione della legge che istituiva le 22 Corporazioni, la Corporazione delle Professioni e delle Arti sarà composta dalle professioni sanitarie, legali, tecniche e delle arti, e dai Sindacati di categoria riuniti nella Confederazione omonima) non aveva controparte simmetrica, rileverà con sagacia il suo primo presidente, Giacomo Di Giacomo<sup>80</sup>, sarebbe diventato lo Stato – quello "Stato-mecenate" di cui aveva parlato Franco Ciarlantini<sup>81</sup> – il suo interlocutore principale nel campo più volte discusso delle mostre ed esposizioni.

## 2 - La legislazione fascista in materia d'arte. Gli interventi pubblici in campo artistico (cenni)

Nella prima fase del fascismo, gli interventi legislativi in questo settore ripresero largamente quelli dell'Italia liberale. E ciò appare palese sia analizzando la riforma dell'insegnamento artistico, sia – anche se in misura minore – le leggi sindacali.

Alla fine del 1923 fu emanato il R.D.L. che stabiliva il nuovo ordinamento dell'istruzione artistica, ultimo provvedimento in quell'anno della serie di norme che passerà alla storia come "riforma Gentile". Nonostante questa nel tempo sia stata accompagnata dal mitico epiteto di "più fascista delle riforme", la sua intelaiatura – ha osservato Ostenc – era in realtà rigidamente ottocentesca: non a caso, Benedetto Croce la riconobbe "come una sua filiazione"<sup>82</sup>. Posto che ciò sia esatto, provia-

<sup>78</sup> Vedi *supra*, Parte I, cap. I, *passim* pp. 16 sgg.

<sup>79</sup> Cfr. *supra*, Parte I, cap. I, n. 3.

<sup>80</sup> Vedi G. Di Giacomo, *All'inaugurazione del centro di cultura e di propaganda corporativa di Torino* (17 nov. 1929), e *All'inaugurazione della Prima Mostra del Sindacato Fascista Belle arti della Liguria a Genova* (29 dic. 1929), cit.; in Id., *Intellettuale e fascismo*, cit., pp. 318-27 e 328-34.

<sup>81</sup> Discorso alla Camera del 23 marzo 1927, cit.; riportato in "Augustea", Roma, n. 6, 31 marzo 1927, cit.

<sup>82</sup> Cfr. M. Ostenc, *La scuola italiana durante il fascismo*, Bari 1981, p. 33 e *passim*. Per quanto riguarda la riforma, vedi R.D.L. 31 dic. 1923, n. 3123, *Ordinamento dell'istruzione artistica*, "Gazzetta Ufficiale", Roma, 7 febbraio 1924, n. 32; rip. anche nel "Bollettino Ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione" – Parte Prima: *Leggi, Regolamenti e Disposizioni generali*, Roma, n. 7, 12 febbraio 1924, pp. 389 sgg., e in L. Caramel, F. Poli, *L'arte bella. La questione delle accademie di belle arti in Italia*, Milano 1979, pp. 185 sgg.

mo a comprenderne le implicazioni storiche nel campo delle arti figurative, territorio non indagato da Ostenc ma, ad onor del vero, nemmeno da uno studio più disciplinare quale quello ricordato di Caramel e Poli. Se è infatti verosimile che la separazione in due comparti – da una parte istituti d'arte e assimilati, dall'altra licei artistici e accademie – di fatto legalizzasse la "dicotomia fra artefice ed artista, che corrispondeva, tra l'altro, ad una precisa discriminazione di classe per quanto riguardava la qualificazione sociale attraverso gli studi"<sup>83</sup>, non va taciuto che l'avocazione al Ministero della Pubblica Istruzione dei due tipi di scuola (artt. 1-2) era conseguenza delle risultanze prodotte due anni prima dalla Commissione Baccelli, su cui ci siamo soffermati<sup>84</sup>.

Anche altri suoi passaggi però recepiamo suggestioni di un passato non lontano. Ad esempio, il comma a dell'art. 11 relativo all'Accademia di Belle Arti di Carrara pose fine ad un paradossoso annoso sancendo anche l'obbligatorietà della tecnica del marmo. Vero che l'art. 13, ancora, pareva allontanarsene, asserendo che "l'insegnamento dell'arte, indipendentemente dalle sue applicazioni all'industria, si impartisce nei licei artistici e nelle accademie di belle arti...". Però il successivo art. 21 indicava quale fine delle accademie quello di "preparare nell'esercizio dell'arte mediante la frequenza e il lavoro nello studio di un maestro", scopo che ribadiva le tesi del corporativismo, soprattutto toscano. Al di là di tutto questo infine va anche considerato che il successivo R.D.L. 1239 del 29 giugno 1924<sup>85</sup>, inerente alle norme applicative del precedente, stabiliva programmi di studio particolarmente selettivi per questi tipi di scuola, venendo così incontro tanto a ciò che più volte era stato affermato sull'inflazione di scuole d'arte, quanto – conseguenza del precedente punto – al più generale obiettivo di contenere la disoccupazione intellettuale<sup>86</sup>.

Dopo la scuola, la prima legge organica riguardante gli intellettuali fu quella sui diritti d'autore<sup>87</sup>. Essa garantiva tutte "le opere dell'ingegno", fossero queste scientifiche, artistiche o didattiche. Per opere artistiche, si leggeva all'art.1, s'intendevano quelle "drammatiche, musicali,

<sup>83</sup> Cfr. L. Caramel, F. Poli, op. cit., pp. 38-39.

<sup>84</sup> Vedi in questo capitolo la p. 339 e la n. 35.

<sup>85</sup> Cfr. R.D.L. 29 giugno 1924, n. 1239, *Orari e programmi d'esame per i Regi licei artistici e le accademie di Belle Arti*, "Gazzetta Ufficiale", Roma, 18 agosto 1924, n. 193; rip. anche nel "Bollettino Ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione" – Parte Prima: *Leggi, Regolamenti e Disposizioni generali*, Roma, n. 36, 2 sett. 1924, pp. 1960 sgg., e in L. Caramel, F. Poli, op. cit., pp. 197 sgg.

<sup>86</sup> Vedi M. Ostenc, op. cit., *passim* pp.180 sgg.

<sup>87</sup> Cfr. R.D.L. 7 nov. 1925, n. 1950, *Disposizioni sul diritto d'autore*, "Gazzetta Ufficiale", Roma, 20 nov. 1925, n. 270.

cinematografiche, coreografiche e pantomimiche, le opere di pittura, scultura e architettura; i lavori d'arte grafici e plastici, i lavori d'arte applicata, i disegni, le fotografie, e i lavori seguiti con procedimenti analoghi alla fotografia". Le possibilità di tutela erano molteplici, poiché la legge contemplava il diffondere, pubblicare, riprodurre, tradurre, modificare o comunque mettere in commercio i frutti dell'intelligenza. Essa decretava pure uno stanziamento annuo nel bilancio del Ministero dell'Economia Nazionale, dal quale l'Ufficio della Proprietà Intellettuale dipendeva, di due milioni di lire "per incoraggiamenti ad autori, ad enti ed istituti che abbiano eseguito o promosso opere di particolare pregio ed importanza per la cultura e l'industria". Quando queste opere fossero state "di carattere prevalentemente artistico, scientifico e letterario", il Ministero avrebbe provveduto "su parere del Ministro per la Pubblica Istruzione"<sup>88</sup>.

Nemmeno questa legge peraltro seppe dare risposte concrete a due questioni rilevanti: il rapporto arte-artigianato e la disoccupazione intellettuale. Sul primo punto, una serie di articoli di Rocca, Orano e Trojani delinearono con più esattezza la svolta "pedagogica" e laburistica del fascismo in campo artistico. In particolare il primo ribadì l'impossibilità di "svalutare la produzione dell'intelletto a favore di quella del braccio", poiché "l'arte minore" era sì rispettabile, a patto tuttavia che non volesse "esorbitare dal suo campo ben definito e ristretto". Concludeva quindi raccomandando lo sviluppo "educativo" del teatro e della musica, "le arti popolari per eccellenza"<sup>89</sup>.

Tale preoccupazione era la medesima che aveva informato la legge 3 aprile 1926, n. 563, testo fondamentale di tutto il sindacalismo fascista, e sembrava preannunciare, per ciò che ineriva alle arti, quella più generale della divisione dei ruoli, confermata nel R.D.L 1 luglio 1926, n. 1130, che all'art. 6 categoricamente sanciva: "Non possono far parte della stessa associazione lavoratori intellettuali e manuali, anche se impiegati nello stesso tipo o nella stessa categoria di azienda". In questo

<sup>88</sup> *Ibidem*. La registrazione di opere artistiche di vario genere crebbe vistosamente negli anni successivi: lo si può desumere dando una semplice scorsa al "Bollettino della proprietà intellettuale", Roma, Parte III<sup>a</sup> - *Elenco registrazioni proprietà letteraria ed artistica* degli anni dal 1926 in avanti. Crebbero in particolare le registrazioni di oggetti dell'"industria artistica", del design e della grafica.

<sup>89</sup> Vedi E. Rocca, *Per l'arte e il lavoro*, "Il Lavoro d'Italia", Roma, 21 aprile 1926; G. Trojani, *Il Sindacalismo nell'artigianato*, "Il Lavoro d'Italia", Roma, 11 maggio 1926; P. Orano, *Il gusto del bello all'esposizione fiorentina*, "Il Lavoro d'Italia", Roma, 30 maggio 1926. Rocca aveva espresso idee analoghe in "Augustea" Roma, n. 3, 15 febr. 1926, recensendo il libro di Ciarlantini *Imperialismo spirituale*, Milano, 1925.

senso (art. 42), le Corporazioni non erano altro che organi di collegamento tra i fattori di produzione di un determinato ramo<sup>90</sup>.

Tuttavia, nonostante i propositi mancava ancora una distinzione chiara delle specifiche competenze, la sola che avrebbe potuto far nascere adeguati strumenti tecnici. Ciò fu evidenziato dai partecipanti al Congresso degli Intellettuali al Teatro Argentina di Roma, annunciato per il 27 giugno 1926: l'eterogeneo complesso di categorie rappresentate rimarrà sostanzialmente tale anche col varo nel 1934 della Corporazione Nazionale delle Professioni e delle Arti<sup>91</sup>.

Risposte interessanti a tali quesiti furono date da un articolo di Alberto Neppi e da un'intervista rilasciata da Filippo Tommaso Marinetti. Neppi prese spunto da un testo di Guido Marangoni nel quale erano state esaminate le ragioni di crisi che, fin dall'Ottocento, avevano accompagnato l'artigianato. Esse venivano individuate soprattutto nelle conseguenze generate dalla Rivoluzione francese, la quale, eliminando le "antiche botteghe", aveva favorito il nascere di scuole d'arte avulse dalla realtà. Anche per Neppi come per Marangoni si giungeva pertanto "nel vivo cuore dei problemi attuali" solo convincendosi che la crisi delle arti decorative stava tutta nella "mancanza di uno stile architettonico": che non significava un tipo particolare di estetica, ma la consapevolezza che la moderna civiltà industriale scorgeva nell'architettura la nuova decorazione, la fisicità stessa del nuovo contesto metropolitano<sup>92</sup>.

Non meno penetrante l'intervista che il padre del futurismo rilasciò a Di Giacomo. La questione dell'artigianato, affermò Marinetti, doveva essere risolta con "spirito novatore". Bisognava in primo luogo interro-

<sup>90</sup> Cfr. R.D.L. 1 luglio 1926, n. 1130, *Norme per l'attuazione della legge 2 aprile 1926, n. 563 sulla disciplina giuridica dei rapporti collettivi di lavoro*, "Gazzetta Ufficiale", Roma, 7 luglio 1926, n. 155.

<sup>91</sup> In sintonia con la legge sindacale-quadro, vi comparivano tre categorie: *Liberi professionisti* (ingegneri, architetti, autori e scrittori, avvocati e procuratori, notai, candidati notai, medici, dottori commercialisti, dottori in scienze politiche e sociali, tecnici agricoli laureati e diplomati in agraria, ragionieri, geometri, periti, tecnici diplomati, giornalisti); *Artisti* (pittori, scultori, architetti, decoratori, musicisti e compositori); *Artigiani* (del cuoio, del cammeo, corallo, tartaruga, madreperla e perla), della ceramica - botteghe -, del libro ed edili - stucco, pittura, affresco, ecc. -, del ferro battuto, della fibra vegetale, del legno - mobili, scultura e intaglio -, del merletto, del marmo ed alabastro, dell'oreficeria - cesello e sbalzo -, del ricamo, del tappeto e dell'arazzo, della tessitura a mano - filo e seta -, del vetro; vedi "Il Lavoro d'Italia", Roma, 10 giugno 1926. Per quanto riguarda la Corporazione, cfr. il Decreto del Capo del Governo 23 giugno 1934, *Costituzione della Corporazione delle professioni e delle arti*, "Gazzetta Ufficiale", Roma, 5 luglio 1934, n. 156; vedi anche *supra*, Parte I, cap. I, nn. 3 sgg.

<sup>92</sup> Vedi A. Neppi, *Arti decorative*, "Il Lavoro d'Italia", Roma, 24 sett. 1926. Il libro cui si riferiva era di G. Marangoni, *Il mobile italiano contemporaneo*, vol. I della *Enciclopedia delle Moderne Arti Decorative*, Milano, 1925.

garsi sui motivi della crescita di botteghe artigiane chiuse negli ultimi anni. La ragione principale a suo dire era dovuta

non tanto alla mancanza di organizzazione o di valorizzazione, quanto all'evoluzione dei mezzi di produzione, all'accelerato ritmo e all'elevato costo della vita; così che un artigiano nel senso più tradizionale della parola non potrebbe più oggi spendere mesi interi per costruire un mobile o qualsiasi altro oggetto d'arte.

Ecco perché per i futuristi il problema dell'organizzazione dell'artigianato "ha importanza in quanto si miri a valorizzare nuove ricerche, nuovi studi, a creare nuovi modelli [...]". Purtroppo la maggior parte degli artigiani continuava a copiare e a rifare vecchi modelli di scarso valore commerciale e di scarsissimo interesse. Marinetti concludeva interrogandosi retoricamente:

E allora?! Chi non sa che il rifacimento dei modelli ormai selezionati e tradizionali viene eseguito con criteri industriali sia per l'uso di macchine sia per la fabbricazione in serie [...]? Ginori, ad esempio, ha presentato a Parigi modelli di ceramiche futuriste, dovute all'arch. Ponti, che sono una meraviglia<sup>93</sup>.

Tanto Neppi che Marinetti – per nominar solo loro – auspicavano un artigianato "architettonico", inserito cioè nel contesto della produzione: un processo che si svilupperà, come abbiamo visto, anche attraverso il sindacalismo, soprattutto negli anni Trenta<sup>94</sup>. Tuttavia già nel 1927 un decreto precisò ruoli e compiti degli architetti e loro rigida interdipendenza con il sindacato. Esso inoltre stabiliva la definitiva separazione degli Albi di architetti ed ingegneri (art.1). Ma soprattutto attribuiva all'Associazione sindacale di categoria competenze per quanto concerneva il controllo dell'attività professionale dell'architetto, costituendo giunte col compito di vagliare attentamente le iscrizioni (artt. 2 segg.)<sup>95</sup>.

Il secondo, grave problema che si profilò negli anni Venti, come più volte detto, fu quello della disoccupazione intellettuale. Sebbene già ne-

<sup>93</sup> Cfr. G. Di Giacomo, *Sindacati fascisti e artigianato visti dal futurista F.T. Marinetti*, "Il Lavoro d'Italia", Roma, 24 sett. 1926.

<sup>94</sup> Vedi *supra*, Parte I, cap. I, *passim*.

<sup>95</sup> R.D.L. 27 ott. 1927, n. 2145, *Norme di coordinamento della legge e del regolamento sulle professioni di ingegnere e architetto con la legge sui rapporti collettivi di lavoro, per ciò che riflette la tenuta dell'albo e la disciplina degli iscritti* (ci siamo serviti dell'edizione integrale e commentata del decreto riprodotta dalla rivista del Sindacato fascista architetti "Architettura e Arti decorative", Roma, 1927/28, Vol. I, pp. 193-96).

gli anni precedenti fosse stato all'ordine del giorno<sup>96</sup>, solo nel 1926 esso diventò parte integrante della legislazione. L'art. 5 dello Statuto della Federazione nazionale dei Sindacati fascisti degli intellettuali, allegato al R.D.L. 26 settembre 1926, n. 1718, collocava infatti al primo posto dei compiti sindacali quello di

utilizzare nel miglior modo le capacità artistiche e professionali e quindi di procurare lavoro ai disoccupati come un problema da risolversi con i mezzi tecnici e con l'emigrazione organizzata e protetta<sup>97</sup>.

Anche se in forma embrionale, all'interno della normativa sindacale generale venivano così recepite richieste formulate in precedenza dai Soffici, Carrà, Di Giacomo, Sarfatti, ma anche, più lontano ancora, dagli esponenti più illuminati dell'Italia liberale. Per "mezzi tecnici" ed "emigrazione organizzata e protetta" s'intendeva verosimilmente, in campo artistico, un insieme di accorgimenti che andavano dalla divulgazione in Italia e all'estero del patrimonio artistico, alla valorizzazione economica dell'arte contemporanea, a, soprattutto, la necessità di sviluppare un programma organico di mostre ed esposizioni; l'organizzazione delle quali, affermerà Di Giacomo nel luglio dell'anno successivo, spettava esclusivamente "ai sindacati e non ad altri organismi"<sup>98</sup>.

Poco prima era stato emanato l'importantissimo R.D.L. 7 aprile 1927, n. 515, che aveva attribuito al Governo speciali facoltà in materia. All'art. 1 il decreto infatti sanciva:

Le esposizioni o mostre d'arte, le fiere di campioni e le esposizioni o mostre d'indole agricola, industriale o commerciale, occasionali, periodiche o permanenti, a carattere regionale, nazionale o internazionale, devono essere autorizzate con decreto del Capo del Governo, sentiti i ministri interessati.

<sup>96</sup> Oltre a quanto visto, per il periodo immediatamente successivo cfr. G. Di Giacomo, *Dichiarazioni e proposte per la disoccupazione degli intellettuali all'inaugurazione del Convegno degli Ingegneri a Torino*, "Gazzetta del Popolo", Torino, 1928 (in Id., *Intellettuali e fascismo*, cit., pp. 176-79), che informava di ben tremila ingegneri disoccupati su un totale di quindicimila iscritti al sindacato; e Id., *La disoccupazione degli intellettuali in tutte le nazioni*, "Il Lavoro d'Italia", Roma, 29 nov. 1928. Se esistono alcuni riferimenti per determinate categorie – ad esempio ingegneri ed architetti –, mancano invece del tutto dati relativi alla disoccupazione di pittori, scultori, designers, ecc. Non ci aiuta in questo senso il "Bollettino del Lavoro e della Previdenza Sociale", Roma, che nei resoconti sistematici dei disoccupati, elencava 11 categorie produttive (è ovviamente impossibile stabilire se l'undicesima di queste, "Personale non specificato", contenesse artisti).

<sup>97</sup> Cfr. R.D.L. 26 sett. 1926, n. 1718, *Riconoscimento giuridico della Confederazione nazionale dei Sindacati fascisti*, "Gazzetta Ufficiale", Roma, 19 ott. 1926, n. 243.

<sup>98</sup> Vedi G. Di Giacomo, *Dei 'Raduni' e dei Sindacati di artisti*, "Il Lavoro d'Italia", Roma, 8 luglio 1927.

L'articolo seguente inoltre precisava che sarebbero state autorizzate solo quelle manifestazioni d'arte che fossero risultate "effettivamente utili alla produzione ed al commercio nazionali"<sup>99</sup>.

\* \* \*

#### *Gli interventi pubblici in campo artistico (cenni)*

Fra il 1928 e il 1930 le fortune sindacali si restrinsero praticamente alle mostre, anche perchè non sempre le Amministrazioni pubbliche ne richiedevano i consigli o comunque l'apporto nell'espletamento dei concorsi. Tanto che, quando uno scultore scrisse al "Tevere" lamentandosi che per le statue del Foro Mussolini il Sindacato non fosse stato interpellato, Oppo sconsolatamente ammise:

Lo scultore ha ragione. In tutta questa faccenda delle statue destinate al Foro Mussolini il Sindacato è stato ignorato [...] Troppe cose si fanno (si pensi alle decorazioni dei Ministeri) senza domandare la collaborazione sindacale!<sup>100</sup>

Il potere modesto del Sindacato si deduce anche dalla sudditanza che dimostrava verso altri organi dello Stato. Ad esempio, una lettera del febbraio 1928 indirizzata al Podestà di Venezia affinché inserisse rappresentanti sindacali nella Commissione della Biennale, rivelava un timore reverenziale che solo nel decennio successivo tenderà progressivamente a scomparire<sup>101</sup>. Altro esempio è una lettera inviata il 16 giugno 1929 al segretario del Sindacato regionale veneto Riccardo Nobili dal fiduciario di Padova, lo scultore Paolo Boldrin, dalla quale si viene a sapere che il cattivo risultato della mostra Triveneta era dovuto, oltre che all'esiguità delle vendite, al disinteresse pressoché totale delle autorità<sup>102</sup>.

A stigmatizzare la debolezza del Sindacato fascista belle arti in que-

<sup>99</sup> Cfr. R.D.L. 7 aprile 1927, n. 515, "Gazzetta Ufficiale", Roma, 23 aprile 1927, n. 94.

<sup>100</sup> Lettera di C.E. Oppo al "Tevere", Roma, 14 nov. 1929.

<sup>101</sup> Cfr. Venezia, A.S.A.C., serie *Scatole Nere* CXVI, cit., fasc. *Verbali sedute...* ecc., cit. Testimoniano, tra anni Venti e Trenta, una relativa autonomia delle autorità comunali veneziane rispetto al Sindacato fascista belle arti i documenti dell'Archivio della Fondazione Bevilacqua La Masa pubblicati da chi scrive nel catalogo della mostra *Emblemi d'Arte. Da Boccioni a Tancredi...* ecc., cit., *passim* pp. 46 sgg.

<sup>102</sup> La lettera è inclusa nel fascicolo *Sindacato Regionale Veneto degli Artisti - Corrispondenza del Sindacato - 1 maggio - 30 luglio 1929*; Venezia, A.S.A.C., serie *Fondi Esterni*, B.ta SFBA 1, cit. (vedi *supra*, Parte Ia, cap. III, n. 3).

sto periodo vi fu l'emanazione di molti provvedimenti legislativi in materia di mostre ed esposizioni, che, volendo controbilanciarne il potere, in realtà sortirono l'effetto concreto di improntare gli interventi statali ad una caotica disorganicità. Il denominatore comune tra la legge 8 marzo 1928, n. 630, *Norme relative all'istituzione e all'organizzazione di fiere mostre ed esposizioni*<sup>103</sup>, e quelle che istituirono le tre maggiori esposizioni periodiche, vale a dire la Biennale di Venezia, la Quadriennale di Roma e la Triennale di Milano, fu infatti la mancanza di qualsiasi accenno ai sindacati<sup>104</sup>. Questo ovviamente non significa che nei consigli di amministrazione o nei comitati di gestione di dette istituzioni non fossero presenti rappresentanti sindacali, ma che non veniva recepita in termini giuridici e in misura preponderante la figura sindacale: fatto certamente dovuto anche a diffidenza, e che si risolse - come aveva paventato Bottai - in un'incapacità programmatica complessiva da parte dello Stato.

\* \* \*

Un esempio emblematico di opere ed interventi realizzati dal fascismo si ebbe in occasione del Decennale. I dati disponibili sono assai eloquenti. Nel periodo in questione l'intervento dello Stato per le opere pubbliche fu di quasi 25 miliardi, ed attenne ai settori delle strade, ferrovie, bonifiche, edilizia pubblica e popolare, monumenti, scavi archeologici, e così via. In particolare, nell'esercizio finanziario 1931/32 la sua presenza raggiunse la punta eccezionale di 5 miliardi 143 milioni, più che doppia rispetto a quella dell'anno prima<sup>105</sup>. Settori privilegiati dal regime furono quelli dell'archeologia, dei monumenti e dell'arte in generale, peraltro assai difficili da ricostruire nella loro interezza vista l'estrema frammentarietà ed eterogeneità che li caratterizzò. Essi si possono comunque raggruppare in quattro categorie principali.

#### 1 - *Interventi istituzionali previsti da leggi generali o speciali*

Erano sostanzialmente di due tipi: quelli contemplati dai bilanci del Ministero della Pubblica Istruzione, e quelli delle grandi esposizioni nazionali come Biennale di Venezia, Triennale di Milano, Quadriennale di

<sup>103</sup> Legge che convertiva il citato R.D.L. n. 515 del 5 aprile 1927; cfr. *supra* la n. 99 di questo capitolo.

<sup>104</sup> Vedi, per i relativi provvedimenti legislativi, *supra*, Parte I, cap. I, n. 79.

<sup>105</sup> Cifre riportate in R. De Felice, *Mussolini il duce - Gli anni del consenso 1919-1936*, Torino 1974, n. 1, p. 141 (e *passim* pp. 127 sgg.).

Roma, che peraltro, pur essendo enti autonomi, ricevevano contributi diretti dal Ministero in questione.

Nel periodo 1929/30-1933/34 la voce Antichità e Belle arti comprendeva una serie di capitoli di spesa concernenti il Pensionato Artistico e Musicale, la Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Roma, la Scuola Archeologica di Atene, la manutenzione dei monumenti nazionali, le spese di gestione delle Soprintendenze, i contributi alle grandi esposizioni, e così via. Va osservato in proposito che, nonostante la generale contrazione di spesa che caratterizzò in questo periodo molti altri ministeri, il settore in esame presentò un progressivo aumento negli stanziamenti, dovuto principalmente all'apertura di sempre nuovi capitoli di spesa<sup>106</sup>.

Per quanto riguarda le esposizioni, secondo il citato R.D. 17 settembre 1931, n. 1478, la Biennale di Venezia aveva in dotazione: a) un contributo dallo Stato di 200 mila lire iscritte nel bilancio del Ministero dell'Educazione Nazionale; b) due contributi, uno di 150 mila lire dal Comune e un altro di 50 mila lire dalla Provincia di Venezia; c) uno stanziamento aggiuntivo di 800 mila lire che forniva il Comune medesimo per le spese di gestione<sup>107</sup>.

La Quadriennale di Roma, in base alla legge 2 luglio 1929, n. 1180, godeva dei seguenti aiuti economici: a) l. 300 mila stanziata dal Governatorato per l'acquisto di opere da destinare alla Galleria Nazionale (naturalmente – come recitava la voce "acquisti ufficiali" riportata nel catalogo della prima edizione – molti altri ne erano previsti "dallo Stato e da pubbliche amministrazioni"); b) l. 500 mila, stanziata sempre dal Governatorato, per premi così suddivisi: due da 100 mila, due da 50 mila e quattro da 25 mila a pittori e scultori, oltre a una miriade di premi minori<sup>108</sup>.

La Triennale di Milano fu riconosciuta, come già accennato, Ente autonomo col R.D. 25 giugno 1931, n. 949, convertito nella legge 21 dicembre 1931, n. 1780. L'art. 5 recitava che essa provvedeva ai propri

<sup>106</sup> Lo si evince dai dati relativi agli stati di previsione di spesa del ministero riportati nel "Bollettino Ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione", Roma, Parte I<sup>a</sup>: *Leggi - Regolamenti e altre disposizioni generali*, nn. 27 (2 luglio 1929), 18 (1 maggio 1930), 26 (30 giugno 1931), 25 (21 giugno 1932), 22 (30 maggio 1933).

<sup>107</sup> In seguito il finanziamento di 200 mila lire fu ridotto a 170 mila con i provvedimenti che fissarono una revisione generale di bilancio, come informava una nota inviata dal Ministero delle Finanze il 27 febbraio 1935 alla Presidenza del Consiglio dei Ministri; Roma, A.C.S., AA.BB.AA., Div. III<sup>a</sup> 1935-49, B.ta 280, fasc. U.A.C. I, lettera dattiloscritta su carta intestata *Ministero delle Finanze - Il Ministro*, div. II<sup>a</sup>, prot. 102 446 (vedi anche *supra*, Parte I, cap. I, n. 79).

<sup>108</sup> Vedi *supra*, Parte I, cap. I, n. 79.

bisogni: "a) con un contributo fisso dello Stato, del Comune di Milano e degli altri Enti locali che hanno già contribuito per il passato; b) con i proventi della gestione dell'Esposizione; c) con le oblazioni, le donazioni, le eredità e i lasciti che fossero per pervenirgli"<sup>109</sup>.

## 2 - Interventi dovuti a Enti pubblici centrali e periferici diversi

Potevano consistere nell'attuazione di opere pubbliche o nell'istituzione di premi nelle varie discipline artistiche. Premesso che questo campo presenta le maggiori difficoltà ad esser ricostruito e, ancora, che dei concorsi e premi si è parlato in un capitolo precedente, varrà qui riportare alcuni esempi di fondi destinati all'abbellimento di edifici pubblici.

Per il Ministero delle Corporazioni di via Veneto, su di una spesa complessiva di 28 milioni di lire, alle decorazioni – cui parteciparono artisti come Mario Sironi, Ferruccio Ferrazzi, Romano Romanelli, Antonio Maraini – furono destinate 1 milione e 600 mila lire<sup>110</sup>. Altro esempio, la colossale Piazza della Vittoria a Brescia. Le opere in essa edificate ebbero un costo di circa quaranta milioni di lire, con una spesa di 2,6 milioni per gli abbellimenti estetici, ed incarichi assegnati a Romano Romanelli, Antonio Maraini, Arturo Martini, Arturo Dazzi<sup>111</sup>.

## 3 - Contributi del sindacato

Un importante canale di finanziamento da parte dello Stato era costituito dalla notevole quantità di premi e acquisti che venivano fatti col controllo sindacale, di cui s'è parlato.

## 4 - Contributi vari

Per completare il quadro delle sovvenzioni agli artisti debbono essere ricordate quelle provenienti da accademie e istituti diversi di cultura

<sup>109</sup> Vedi "Gazzetta Ufficiale", Roma, 10 agosto 1931, cit., e 2 febbraio 1932, n. 30.

<sup>110</sup> Dati riportati in P. Scarpa, *Affermazioni durature dell'arte italiana che si rinnova. Linee architettoniche e motivi di decorazione pittorica nel nuovo grandioso edificio del Ministero delle Corporazioni*, "Il Messaggero", Roma, 29 nov. 1932.

<sup>111</sup> Dalla rivista "Brescia. Rassegna mensile illustrata", Brescia, nn. 9-10, sett./ott. 1932 (fasc. interamente dedicato alle opere del decennale ed in particolare a quelle di Brescia), p. 142.

sotto forma di premi, lasciti, obblazioni ecc. ecc. Oltre a quelli già visti, vanno annoverati quelli dell'Accademia d'Italia e di una miriade di altri organismi come l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, l'Accademia del Disegno di Firenze, le più importanti Accademie di Belle Arti italiane, che destinavano periodicamente premi sia per la critica, che per opere nei campi dell'arte, della letteratura e del teatro<sup>112</sup>.

All'inizio degli anni Trenta, infine, anche Mussolini e il PNF si mossero a favore degli artisti con interventi che avrebbero trovato veste giuridica definitiva solo molti anni dopo. Il 15 febbraio 1933 vi fu un provvedimento di Mussolini che destinava il 5% dei proventi ricavati dagli ingressi a gallerie e musei all'erezione di una cassa d'assistenza per gli artisti indigenti<sup>113</sup>. I commenti entusiastici possono esser ben riassunti dalle affermazioni di Maraini, che non esitò a indicare il 15 febbraio 1933 come "una data, per adoperare la parola sacramentale, memorabile"<sup>114</sup>. Il mese successivo la Confederazione dei Professionisti ed Artisti emise una circolare di questo tenore. Constatato che diversi ministeri nell'indire concorsi per nuove costruzioni e monumenti non sempre si avvalevano della collaborazione dei sindacati di categoria, essa dispose "affinché ogni qual volta si tratti di predisporre concorsi del genere, sia richiesta, sia attraverso questo Ministero, sia anche direttamente alla Confederazione Nazionale dei Sindacati Fascisti dei Professionisti ed Artisti - Roma Via Vittorio Veneto 7 [la loro consulenza]"<sup>115</sup>.

Chiuse i provvedimenti l'anno seguente il deliberato del Foglio di Disposizioni del Segretario del Partito, Starace, che - informò una notizia d'agenzia - al fine di alleviare la disoccupazione intellettuale, "ha chiesto che siano ammesse norme" affinché,

conformemente alla circolare da tempo emanata dal Duce, in tutte le opere disposte dagli Enti pubblici, almeno una quota del 2% dovrà essere destinata all'abbellimento artistico delle opere stesse mediante concorsi e ordinazioni fra gli iscritti al Sindacato delle Belle Arti [...] <sup>116</sup>.

<sup>112</sup> Vedi ad esempio *Accademie e Istituti di cultura - Fondazioni e Premi*, a cura della Regia Accademia d'Italia, Roma 1940 (per quelli cit., pp. 665 sgg., 677 sgg., 177 sgg.), nonché il Red., *La Regia Accademia d'Italia il XXI aprile assegnerà premi per circa un milione*, "La Tribuna", Roma, 31 genn. 1933.

<sup>113</sup> Riportato in "Le Professioni e le Arti", Roma, marzo 1933, p. 10.

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>115</sup> Vedi "Le Professioni e le Arti", Roma, giugno 1933, p. 9. Sulla medesima circolare, cfr. C. Di Marzio, *Sugli Statuti degli artisti*, "Corriere Padano", Ferrara, 14 nov. 1933.

<sup>116</sup> Vedi Red., *Per alleviare la disoccupazione. Provvide disposizioni di S.E. Starace a favore dei professionisti ed artisti*, "Il Gazzettino", Venezia, 14 nov. 1934; A. Pavolini, *Pratiche proposte per alleviare la disoccupazione nel campo professionistico e artistico*, "Corriere della Sera", Milano, 14 nov. 1934.

### 3 - La Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti

#### Due Direttori a confronto

Quando, nel 1919, il "giovane" Arduino Colasanti - "giovane" secondo la ricordata definizione di Ojetti - divenne Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, suscitò le speranze di innamorati nostalgici del patrimonio artistico come lo stesso Ojetti, che imputava a Ricci un disinteresse assoluto per questioni che andavano dalla conservazione dell'arte antica all'incremento di quella contemporanea.

Più che rappresentare il nuovo in realtà Colasanti fu forse l'ultimo anello di una continuità che trovava le radici nell'Ottocento. Storico dell'arte medievale, Colasanti aveva conosciuto le maggiori fortune editoriali proprio mediante una collana diretta da Corrado Ricci, quella dell'*Italia Artistica* stampata dall'Istituto di Arti Grafiche di Bergamo, dove pubblicò volumi come *L'Aniene*, *Spoletto*, *Gubbio*, nei quali l'erudito studioso di storia dell'arte tentava di fondersi con un altrettanto raffinato scrittore che malinconicamente cantava quella sorta di vita parallela esistente fra luoghi, radici della stirpe, artisti<sup>117</sup>.

Durante il periodo della sua gestione, vi furono alcuni importanti episodi a livello legislativo. L'11 giugno del 1922 fu promulgata la prima legge di tutela delle bellezze naturali, che, come vedremo nel prossimo capitolo, quantunque presentasse più d'una lacuna, ebbe il merito di introdurre nella normativa concetti come quelli di "notifica" e di "bellezza panoramica"<sup>118</sup>.

Colasanti, che aveva ricoperto un ruolo importante nella sua stesura, commentando il libro di un funzionario delle belle arti sull'argomento, Luigi Parpagljolo, pur apprezzando "l'uomo di legge" che "appare in-

<sup>117</sup> Vedi A. Colasanti, *L'Aniene*, Bergamo 1906; Id., *Spoletto*, Bergamo, 1910; Id., *Gubbio*, Bergamo 1910. Ecco alcuni passi di quest'ultimo volume (*passim* pp. 11-12 e 82): "Dalle colline, su cui le querce hanno una voce ai venti di maggio, e dalla tortuosa valle dell'Assino una leggera nebbia azzurognola appena sensibile, di una delicatezza di velo, vapora lenta e continua, sommergendo le cime più alte, donde svanisce nel chiarore del cielo senza macchia, infinito, mentre la campagna immensa e i monti lontani si perdono in un rosa pallido. Tacita, paurosa, deserta, la città si adagia a guisa di anfiteatro sulla china ripidissima dell'Inghino, e le fila dei palazzi austeri e nereggianti si allungano, si incalzano, si sovrappongono [...]. E ancora: "Dappertutto si sente l'antico quartiere una volta pieno di movimento e di vita, ora caduto nel silenzio, nella solitudine, nell'abbandono invaso da una specie di dolcezza e di discrezione patriarcale. Ecco, la fila delle vecchie dimore, come sopite e vuote, è interrotta ad un tratto da un palazzo monumentale, di architettura massiccia e severa. Che animazione e che festa per la strada, quando le danze fervevano nelle stanze inondate di luce e tutto l'atrio risuonava delle voci degli staffieri in attesa delle gentildonne!"

<sup>118</sup> Vedi L. 11 giugno 1922, n. 778, *Tutela delle bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico*, "Gazzetta Ufficiale", Roma, 24 giugno 1922, n. 148.

namorato delle belle apparizioni”, e pur ammettendo che dovevano esser contemperate le esigenze estetiche con quelle economiche di quel tempo, che ovviamente non aveva più “l’anima semplice del poverello d’Assisi”, in realtà si mostrava romanticamente attratto dai soli valori pittorici; da quell’uomo sognatore in grado di “ascoltare le parole che dicono le montagne e le selve, la luna che inargenta le colline e il vento che fa tremare i pioppi e gli ulivi”, contrapponendolo a “chi, vedendo sorgere l’alba dopo averla attesa dinanzi al cielo stellato, non comprende il mistero che si nasconde sotto l’eterno fiorire delle cose e sotto il loro ritorno instancabile”<sup>119</sup>.

Colasanti si trovò a dirigere l’ufficio durante il dicastero Gentile. Uno dei primi provvedimenti del nuovo ministro fu quello di sopprimere quel Sottosegretariato all’Arte che aveva suscitato le ironie di Ogetti<sup>120</sup>. In questo modo, da un lato la responsabilità degli atti amministrativi cadeva integralmente sul ministro; ma dall’altro, ciò consentiva un maggior coinvolgimento della Direzione, che, specie con la presenza di ministri con poca dimestichezza in materia, avrebbe svolto un ruolo determinante.

Gentile procedette anche ad una revisione generale dell’organico dei funzionari, riducendo sia le Direzioni Generali sia il numero degli addetti<sup>121</sup>. Per quella in questione, ciò significò portare le divisioni da quattro (I: Affari Generali – Personale dei Monumenti, dei Musei, delle Gallerie e degli Scavi di Antichità – Consiglio Superiore delle Belle arti e Commissioni permanenti – Tasse d’ingresso; II: Monumenti – Musei – Gallerie – Scavi d’Antichità e oggetti d’arte; III: Insegnamento artistico – Teatro – Regia calcografia – Regio Opificio delle pietre dure; IV: Contenzioso e legislazione – Tutela delle bellezze naturali – Palazzi e ville già appartenenti alla dotazione della Corona – Catalogo) a tre, con la III che assorbì le funzioni della I e della IV<sup>122</sup>. Gentile inoltre nel dicembre dell’anno prima aveva soppresso il Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti – diviso in varie sezioni dall’arte antica a quella moderna – sostituendolo con una Commissione Centrale per le Anti-

<sup>119</sup> Vedi A. Colasanti, *Prefazione a L. Parpagliolo, La difesa delle bellezze naturali d’Italia*, Roma 1923, p. V.

<sup>120</sup> Cfr. R.D.L. 9 aprile 1923, n. 953. In passato molte volte Ogetti aveva polemizzato con quello che sarà il primo Sottosegretario alle Belle Arti, Pompeo Molmenti. Vedi, ad esempio, U. Ogetti, *Lettere alla moglie...* ecc., cit., pp. 152-53.

<sup>121</sup> Cfr. M. Ostenc, op. cit., pp. 16 sgg.

<sup>122</sup> Vedi “Annuario del Ministero della Pubblica Istruzione”, Roma, 1922, pp. 18-21; 1923, pp. 18-20.

chità e Belle Arti, assai più snella dell’organismo precedente, con solo sei componenti – fra cui Corrado Ricci, Gustavo Giovannoni e Roberto Paribeni – rispetto ai ventuno di quello. Parallelamente, alcune delle competenze del Consiglio Superiore entrarono direttamente nelle neonate tre divisioni<sup>123</sup>.

A fronte del nuovo potere ricevuto, la Direzione Generale fu sostanzialmente inerte. Simbolicamente ciò si può intuire leggendo il testo sul Sansovino che nel 1928 Colasanti scrisse con Saporì, dove le sue patetiche analisi apparivano sfasate e poco consone ai nuovi interventi del regime, che troverà un interprete più accondiscendente e docile nel suo successore Paribeni, come dimostra l’episodio della mostra d’arte antica a Londra, di cui parleremo<sup>124</sup>. Un funzionario, Colasanti, tutto sommato umile e ingenuamente neutrale rispetto alle scottanti questioni politiche che investivano anche l’arte; l’interprete di una anacronistica cultura di tipo positivistico, al quale si dovette peraltro l’inizio o il completamento di molti lavori di restauro<sup>125</sup>.

L’impresa di Colasanti probabilmente più ragguardevole dal punto di vista culturale fu la realizzazione nel 1921 della nuova serie del “Bollettino d’Arte del Ministero della Pubblica Istruzione”. Si potrebbe ritenere che i modelli cui si ispirò Colasanti fossero quelli onusti di gloria de “L’Arte”, oppure della “Rassegna d’arte” – poi: “Rassegna d’arte antica e moderna” – od anche, soltanto, del precedente “Bollettino” edito dal Ministero. Se si sfogliano i primi numeri del “Bollettino” si comprende invece come il referente maggiore, negli argomenti ma soprattutto nell’impostazione e nell’uso di fotografie, fosse un altro: vale a dire “Dedalo”, che Ogetti aveva iniziato a pubblicare esattamente un anno prima. Si confrontino ad esempio i due primi numeri, rispettivamente del giugno 1920 e del luglio 1921. Assai simili appaiono l’impaginazione e la scansione delle opere riprodotte, ma anche la suddivisione delle tematiche: arte medievale (predominante) nel “Bollettino”, con *Gli affreschi della chiesa di S. Agostino in Rimini e un ritratto di Dante*, di Francesco Filippini; *Due opere di Benozzo Gozzoli*, di Roberto Papini (come

<sup>123</sup> Cfr. R.D.L. 21 dic. 1922, n. 1726, *Commissione centrale per le Antichità e Belle Arti*.

<sup>124</sup> Cfr. A. Colasanti, F. Saporì, *Jacopo Tatti detto il Sansovino*, Roma 1928. Colasanti si occupò anche di arte contemporanea: vedi in questo senso *La Galleria Nazionale d’Arte Moderna in Roma*, Milano, s.d. [ma 1923], e *Armando Spadini*, Milano, 1925. Dopo le dimissioni da Direttore generale, scrisse anche un importante volume su Donatello; cfr. A. Colasanti, *Donatello*, Roma, s.d. (ma post. 1929).

<sup>125</sup> Come si può constatare consultando il “Bollettino d’Arte del Ministero della Pubblica Istruzione”, Roma, che riportava in appendice i lavori di restauro iniziati o ultimati.

pendant, possiamo inserire il primo articolo del numero successivo, *Il Giudizio Universale di Giotto in Padova*, di Aldo Foratti); un articolo di arte cinquecentesca (*Due conti di bucato di Michelangelo Buonarroti*, di Ernst Steinmann), ed uno di arte seicentesca (*Opere di Jan Lys non ancora identificate*, dello stesso Colasanti). “Dedalo”, peraltro con una maggior attenzione verso le arti industriali, aveva proposto articoli di Giovanni Poggi (*Un vaso in lapislazzuli nel Gabinetto delle Gemme agli Uffizi*), Gino Fogolari (*Il lenzuolo ricamato della Beata Benvenuta Bojani di Cividale*), Matteo Marangoni (*Il vero Guercino*), Andrea Moschetti (*Uno smalto limosino nel Duomo di Monselice*), Alfredo Lensi (*Mobili del Cinquecento in Palazzo Vecchio*). Unica, vera differenza era l'attenzione per l'arte contemporanea: nella rivista di Ojetti, apparve un lungo articolo di Lucien Henraux con molte riproduzioni sui Cézanne della collezione Fabbri; interesse che crescerà nei fascicoli successivi, con interventi su Gauguin (Antonio Maraini), Soffici (Luigi Dami), o la scultura negra (Carlo Anti, articolo del febbraio 1921 che poi verrà riproposto con qualche modifica nel catalogo della Biennale dell'anno dopo in occasione della mostra relativa). A fronte di questo, il “Bollettino” conservò pressoché intatta la sua predilezione per l'arte antica <sup>126</sup>.

\* \* \*

Nel 1929 succedette a Colasanti l'archeologo Roberto Paribeni, direttore del Museo Nazionale Romano alle Terme di Diocleziano. Nello scorcio del decennio, accaddero eventi particolarmente significativi: avviati a metà degli anni Venti, stavano avendo un massiccio impulso gli scavi archeologici nella capitale, che assumeranno i connotati di veri e propri sventramenti del suo tessuto. La distruzione di Piazza Aracoeli scatenò infatti una vivace polemica, alla quale intervenne Ojetti – questa volta assai critico; non lo sarà più nel 1937 –, che tra l'altro scrisse:

Confesso che questa febbre di vedere tutta Roma da un punto solo, di ri-

<sup>126</sup> Cfr. “Dedalo”, Firenze, a. I, f. 1, giugno 1920; “Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione”, Roma, a.I, 1921, vol.I. Per quanto riguarda l'attenzione di “Dedalo” all'apparato iconografico, valgono queste affermazioni fatte da Ojetti in una lettera del 28 ottobre 1923 a Nino Barbantini: “Dedalo è, prima di tutto, una rivista molto illustrata, e ben illustrata”; copia dattiloscritta della lettera, Archivio G.N.A.M., Fondo Ojetti, fascicolo di corrispondenza Barbantini Nino, cit. A volume completato, è uscito il bell'articolo di Giovanna De Lorenzi, 1920: Ojetti, «Dedalo» e l'arte contemporanea, nel numero monografico della rivista «Ricerche di Storia dell'Arte», Roma, 1999, n. 67, dal titolo *Militanze a confronto. Vicende d'arte e critica nell'Italia del Ventennio*, a cura di Maria Grazia Messina.

durre la vecchia Roma a un deserto punteggiato di monumenti [...] mi sembra un contagio di follia <sup>127</sup>.

La Commissione che si insediò, anche in seguito a queste critiche, per valutare l'impatto del nuovo piano regolatore, oltre ad Armando Brasini, Gustavo Giovannoni, Marcello Piacentini, Cesare Bazzani, Antonio Munoz, comprendeva anche “l'archeologo superfascista Roberto Paribeni che non aprirà mai bocca” <sup>128</sup>.

Queste sprezzante definizione di Cederna illustra bene alcune peculiarità di Paribeni. Il quale, ad onore del vero, la bocca l'aveva aperta più volte, ma per stabilire poco convincenti analogie tra il duce e i grandi imperatori romani del passato. Come non scorgere, infatti, punti di contatto fra l'era del Traiano “*optimus princeps*” e quella del fascismo, vale a dire “un periodo così fervido della nostra vita nazionale”, come scriveva Paribeni introducendo un suo studio su quell'imperatore? Un tempo, quello di Traiano, fertile anche nelle arti e nella letteratura, poiché si “fondavano le biblioteche” e si arricchivano le collezioni; e se anche non vi fu una grandissima letteratura o una grandissima arte, scrittori e artisti non si appartavano “in luogo chiuso”, poiché “qualunque cosa si fosse composto si leggeva in pubblico: storia, discorsi politici già tenuti in senato e persino arringhe pronunciate già davanti ai tribunali” <sup>129</sup>.

Affermazioni che parevano non solo un elogio all'ideologia dell'“andar verso il popolo” appena espressa da Mussolini, ma anche un chiaro invito all'impegno. L'idea che il presente potesse rappresentare una continuità con le gesta imperiali romane, verrà ribadito dallo stesso Paribeni in modo inequivocabile due anni più tardi, allorché scriverà:

Benito Mussolini è l'espressione tipica dell'attività geniale che, movendo uomini e trasformando istituti, accelera e precorre l'avvenire. Il passato egli lo intende, lo valuta, lo apprezza in quanto è il presupposto necessario del presente. Ciò che è forza viva ed operante lo attrae, ciò che è materia inerte e scoria ingombrante lo infastidisce. Per Mussolini il Museo non è, quindi, fine a se stesso, e si comprende come egli abbia, un tempo ormai lontano, potuto

<sup>127</sup> Rip. in A. Cederna, *Mussolini urbanista*, cit., p. 135. Ojetti mutò invece completamente opinione dichiarandosi favorevole alle demolizioni di via della Conciliazione nel 1937; vedi *ibidem*, pp. 236 sgg., ed anche, nel prossimo capitolo, le lettere a Bottai sull'argomento. Ovviamente Ojetti non fu solo nel suonare il piffero degli sventramenti: tra i favorevoli, un raffinato intellettuale come Emilio Cecchi, fatto che susciterà lo stupore di Cederna (op. cit. pp. 237 sgg.)

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>129</sup> Cfr. R. Paribeni, *Optimus Princeps. Saggio sulla storia e sui tempi dell'imperatore Traiano*, Messina 1927, vol. I, *passim* pp. II sgg.; vol. II, *passim* pp. 239 sgg.

vantarsi di non essere frequentatore di Musei, intendendo ribattere il fallace concetto che, in Italia, non vi fosse di notevole e di memorando che la sua antica storia e che ad essa soltanto mettesse conto di rivolgere lo sguardo<sup>130</sup>.

Tra il 1929 e il 1931 la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti iniziò una doppia serie di pubblicazioni, *Le Guide dei Musei e Gallerie d'Italia* e *Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia*. Nel 1929 uscirono i primi quattro volumi della prima serie; di questi, due riguardavano in modo diretto o indiretto l'archeologia, specie quella romana: *Il Mausoleo d'Adriano e Castello Sant'Angelo in Roma Museo Nazionale Militare e d'Arte*, curato dal generale Mariano Borgatti; *Il Regio Museo Archeologico di Siracusa*, a cura di Guido Libertini. Ancora, primo volume dell'anno seguente fu *Il Museo Archeologico nel Palazzo Reale di Venezia*, curato da Carlo Anti. La guida di Paribeni con cui si apriva la serie – ma che uscì nel 1932 – in realtà era una riedizione ampliata di quella Treves del 1924 per la collana *Il Fiore dei Musei e Monumenti d'Italia*, diretta da Ettore Modigliani; e appare oltremodo indicativo che, fra le poche aggiunte, nell'edizione del 1932 comparisse una *Prefazione* inneggiante alla liberazione delle parti ancora non visibili del Museo, in linea con l'incipiente messa a nudo dei Fori Imperiali<sup>131</sup>.

Ma anche nell'altra collana, che intendeva suggerire ai viaggiatori percorsi evocanti epoche gloriose dell'Italia, vi era una netta predominanza di argomenti archeologici. Tra i primi dieci volumi, usciti fra 1931 e 1932, comparivano infatti: *Il Museo Archeologico di Firenze*, di Antonio Minto; *Ostia*, a cura di Guido Calza; *Il Regio Museo di Antichità di Torino – Sezione Egizia*, di Giulio Farina; *Il Regio Museo di Antichità di Torino – Collezioni preistoriche e greco-romane*, a cura di Piero Barocelli; *Il Museo Nazionale di Palermo – Sezione Archeologica*, di Pirro Marconi; *Pompei. I nuovi scavi e la Villa dei Misteri*, di Amedeo Maiuri.

Anche durante la gestione di Paribeni, infine, la Direzione Generale pubblicò una nuova rivista, la "Rassegna dell'istruzione artistica", diretta da Guido Ruberti, funzionario capo della Divisione III<sup>a</sup>, con compiti che andavano dall'istruzione artistica all'arte contemporanea. A differenza di quella dal tenore scientifico di Colasanti, questa segnò la ri-

<sup>130</sup> Vedi Id., *Il Regime ed i problemi archeologici e storico-artistici*, in A.A.VV., *Mussolini e il Fascismo*, Roma 1929, p. 247. Paribeni ritornerà su tali questioni in *I Fori imperiali*, Bergamo, 1930, e in *L'Impero romano*, Roma 1939.

<sup>131</sup> Cfr. Id., *Il Museo Nazionale alle Terme di Diocleziano*, Milano 1924, e Id., *Le Terme di Diocleziano ed il Museo Nazionale Romano*, Roma 1932<sup>2</sup>, passim pp. V sgg. Paribeni aveva prodotto numerosi studi sul Museo Nazionale Romano, pubblicati per lo più sul "Bollettino" del Ministero a partire dal 1909.

scossa dei professori delle accademie e conservatori ma anche dei burocrati del ministero. Il primo numero infatti propose un arlecchinesco insieme di articoli, dove coesistevano autori di prestigio come Adolfo Venturi, Francesco Saporì, Anton Giulio Bragaglia, Antonio Maraini con insegnanti di istituti d'arte ed accademie. Fu dunque un'operazione nel più puro stile ministeriale, non dissimile da quelle che si verificano anche ai giorni nostri, contrassegnata dall'elogio dell'equilibrio, da un anodino non stare né di qua né di là – non esser, cioè, né troppo tradizionali né troppo moderni –, percepibile dal modo con cui si rivolgeva ai lettori il primo fascicolo:

La "Rassegna della Istruzione Artistica" nasce in un momento particolarmente delicato per l'evoluzione delle varie arti nel nostro paese [...] Da un lato le forze vive di una tradizione gloriosa, ma troppo pedissequamente seguita da artefici bene spesso privi di fantasia e di genialità: dall'altro una febbrile ed ancora incerta aspirazione verso forme nuove, la quale, in qualche caso tenderebbe persino a varcare i limiti assegnati dalla stessa natura a ciascuna arte<sup>132</sup>.

#### *Debolezza della Direzione Generale*

Che la Direzione Generale delle antichità e Belle Arti, per non parlare dei singoli Soprintendenti, avesse scarso potere su questioni particolari, è noto: si è fatto cenno agli "sventramenti", dove alle ragioni della conservazione venivano anteposte non solo quelle di Mussolini, ma anche di intellettuali "funzionari" come Corrado Ricci, Marcello Piacentini, Gustavo Giovannoni, nonché di poteri "forti" come la speculazione edilizia<sup>133</sup>. Meno noti sono invece episodi come la Mostra del Giardino a Firenze, del 1931, ma soprattutto quella d'arte antica a Londra, dell'anno prima, di cui esiste copiosa documentazione all'Archivio Centrale di Stato.

<sup>132</sup> Vedi Red. *Ai lettori*, "Rassegna della Istruzione Artistica", Roma – Urbino, a. I, n. 1, genn. 1930, p. 3. È curioso osservare come a questo redazionale seguisse un articolo dello stesso Paribeni, *Fonti nuove di bellezza artistica*, dove erano elogiate le inusitate meraviglie offerte dagli ingrandimenti della micrografia e microscopia; un articolo peraltro – forse, anche qui, in ossequio al nuovo rapporto venutosi a creare fra Stato e Chiesa – che nel tono ricordava l'omelia, come testimoniano queste frasi: "Ma non è della conquista delle altissime vette che può occuparsi lo scombicchieratore di cartacce che porta il nome forse troppo pomposo di direttore generale delle antichità e belle arti. A certi argomenti deve pensare prima di tutto il Signore Iddio, e poi solo con Lui e di fronte a Lui, in prona umiltà di cuore e in cristallina sincerità di intenzioni, quel fortunato o sventurato mortale cui sian toccati così grandi doni e così tormentosi doveri"; *ibidem*, pp. 4 sgg.

<sup>133</sup> Vedi A. Cederna, op. cit., passim pp. 58 sgg.

Presidente della Mostra del Giardino Italiano a Palazzo Vecchio di Firenze fu Ugo Ojetti, che il 26 dicembre 1930 scrisse al ministro Balbino Giuliano questa lettera:

Eccellenza,

fra le manifestazioni della Primavera Fiorentina, che S.E. il Capo del Governo ha approvate, avrà parte precipua la Mostra del Giardino Italiano organizzata dal Comune di Firenze e con la quale si intende riprendere il ciclo di quelle esposizioni d'Arte retrospettiva che già ebbero tanto successo, dalla Mostra del Ritratto Italiano del 1911 a quella della Pittura Italiana del Seicento e Settecento del 1922.

Poiché, continuava Ojetti, tanto per la prima che per la seconda di tali esposizioni il Comitato esecutivo

ebbe largo aiuto dal Ministero della Pubblica Istruzione, che impartì speciali istruzioni alle Soprintendenze all'Arte, ed alle Direzioni di Musei e Gallerie, perché fossero facilitate quelle imprese [...]

lo stesso concludeva confidando che anche in questa occasione il Ministero disponesse

così come fu fatto nelle due Mostre precedenti, che Soprintendenti e Direttori di Istituti aiutino con ogni mezzo a Loro disposizione questa nostra impresa<sup>134</sup>.

Firmando "Per il Ministro", pochi giorni dopo (15 gennaio) Roberto Paribeni scrisse "a tutti i RR.Soprintendenti e Direttori di Istituti di Antichità e d'Arte" affinché agevolassero con tutti "i mezzi a loro disposizione l'opera del Comitato Organizzatore [...]"<sup>135</sup>.

Due mesi più tardi, il Capo Gabinetto di Mussolini trasmetteva al Ministero dell'Educazione Nazionale copia del decreto con cui il Capo del Governo autorizzava "la Mostra storica del Giardino Italiano, che avrà luogo a Firenze dall'aprile al giugno 1931, IX"<sup>136</sup>.

Sennonché pochi giorni più tardi il Soprintendente della Lombardia Ettore Modigliani inviò alla Direzione Generale una lettera raccoman-

<sup>134</sup> Lettera dattiloscritta su carta intestata *Città di Firenze - Primavera 1931 (IX) - Mostra del Giardino Italiano - Palazzo Vecchio*, 26 dicembre 1930; Roma, A.C.S., AA.BB.AA., Div. III 1935-1949, B.ta 146, fasc. *Mostra del giardino italiano*.

<sup>135</sup> Lettera su carta intestata *Ministero dell'Educazione Nazionale - Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti*; *ibidem*.

<sup>136</sup> Lettera dattiloscritta su carta intestata *Presidenza del Consiglio dei Ministri - Gabinetto*, 29 marzo 1931; *ibidem*. Il decreto era del 19 dello stesso mese.

data nella quale esprimeva gravi preoccupazioni in proposito. Precisato che la sua Soprintendenza aveva aderito alle richieste del comitato per la mostra in questione, Modigliani spiegava di essere perplesso per il fatto che

finora la Sovrintendenza stessa non ha ricevuto da Codesto On. Ministero risposta né ad una lettera né a una telefonata con cui si richiedeva se gli oggetti di proprietà dello Stato dovessero o no essere assicurati [...].

Poiché, continuava lo stesso

in base a quanto afferma il dr. Tarchiani, parrebbe che qualche intesa del Comitato col Ministero fosse intervenuta per non assicurare le opere d'arte di proprietà dello Stato, sembrerebbe che il silenzio del Ministero stesso dovesse essere interpretato in tal senso.

Modigliani di conseguenza proponeva di restare così d'accordo:

se innanzi il giorno 6 aprile questa Soprintendenza non avrà ricevuto disposizioni in contrario da parte di cod. On. Ministero, spedisce gli oggetti, di proprietà dello Stato, per la Mostra del Giardino a Firenze senza assicurarli<sup>137</sup>.

In una lettera di qualche giorno dopo a Paribeni, Ojetti dette un esempio non solo di quante fosse superficiale il suo modo di concepire la conservazione dei beni artistici, che si potevano tranquillamente non assicurare, ma anche di come ritenesse con arroganza opere d'arte appartenenti allo Stato una specie di suo personale dominio:

Caro Paribeni,  
mi risulta che Soprintendenti e Direttori niente sanno dell'intesa avvenuta tra noi che gli oggetti d'arte appartenenti allo Stato e prestati per la Mostra del Giardino non sarebbero stati assicurati, ma piuttosto scortati come si è fatto nel 1911 e nel 1922 e più recentemente per Londra. Varii Soprintendenti e Direttori sono stati alla nostra dichiarazione; ma Modigliani, che manda anche un Luini, vorrebbe una conferma ufficiale; e credo che la desidererebbero anche Fogolari [.....] ed Hermanin che ci invia molto materiale. Ti sarò perciò grato se vorrai loro comunicare con massima urgenza l'accordo intervenuto.

Grazie. Cordialmente tuo aff.mo Ojetti<sup>138</sup>.

<sup>137</sup> Lettera dattiloscritta su carta intestata *Regia Sovrintendenza all'Arte Medievale e Moderna delle Province Lombarde - Milano - Riparto Musei e Gallerie - Milano R. Palazzo di Brera*, 1 aprile 1930; *ibidem*, sottolineature nel testo.

<sup>138</sup> Lettera dattiloscritta su carta intestata *Città di Firenze - Primavera 1931 (IX) - Mostra del Giardino Italiano in Palazzo Vecchio*, 1 aprile 1931, sottolineature nel testo.

Come informerà Ogetti nella lettera di ringraziamento che scrisse a Paribeni il 29 ottobre dello stesso anno, non accadde fortunatamente nulla e tutte le opere furono restituite<sup>139</sup>.

L'altro ed anche più grave episodio si ebbe in occasione della mostra tenutasi alla Royal Academy di Londra l'anno prima, peraltro pure quella – lo abbiamo testé visto – non assicurata. Anche se in questo caso il responsabile maggiore fu Mussolini, non va sottaciuto che dieci anni prima proprio l'immane Ogetti aveva auspicato una mostra a Londra dei principali capolavori italiani, dando a ciò una patente culturale<sup>140</sup>. Il 4 giugno 1928 il Sottosegretario alla Pubblica Istruzione Emilio Bodrero scrisse a Mussolini una lettera preoccupata:

Eccellenza [...] si trovano a Roma Lady Chamberlain, consorte del Ministro inglese degli Esteri, e la sua amica Lady Colefax, ospiti entrambe dell'Ambasciata inglese. È diffusa la voce – e la ritengo fondata – che le due signore suddette siano venute a Roma per organizzare una esposizione di capolavori della pittura italiana a Londra. Credo che l'invio in Inghilterra dei più preziosi dipinti delle nostre collezioni governative sarebbe pericolosissimo per i rischi del viaggio, e che assai più pericoloso sarebbe l'esodo dei quadri appartenenti a collezioni private, giacché, com'è noto, Londra è il maggior centro mondiale di mercato antiquario sicché è legittimo il dubbio che tornerebbero in Italia decimati di nuovo e selezionati in senso negativo i dipinti inviati alla progettata esposizione.

Per tali ragioni, concludeva Bodrero,

nell'ipotesi che le signore anzidette chiedano un colloquio con V.E. e La intrat-

<sup>139</sup> Lettera dattiloscritta su carta intestata *Città di Firenze – Primavera 1931 (IX) – Mostra del Giardino Italiano in Palazzo Vecchio; ibidem.*

<sup>140</sup> Nel fascicolo di "Dedalo" del febr. 1921, a p. 690, leggiamo: "Si è chiusa a Londra la mostra di pittura spagnola che era stata aperta in novembre. Mostra ufficiale, mostra di governo, atto di propaganda nazionale. L'aveva annunciata l'anno scorso l'ambasciatore di Spagna a Londra, al banchetto annuale dell'Accademia Reale, perché gli ambasciatori non italiani sono anche capaci di partecipare a banchetti accademici, e addirittura prendervi la parola: 'Noi intendiamo presentare al pubblico inglese una scelta rassegna dell'arte spagnola dal duecento ad oggi [...]'. Ed in effetti, proseguì Ogetti, erano arrivati a Londra "Dieci Greco, sei Velasquez (per dire solo di quelli incontestabili), venticinque Goya. Decine di migliaia di visitatori; articoli e discussioni all'infinito; l'attenzione di Londra, della Londra 'che conta' rivolta alla Spagna". L'Italia, dicono i nostri uomini politici – continuò Ogetti – "è addirittura la madre della bellezza. Noi [invece] siamo più modesti di loro. Ma pur modesti, ci ostiniamo in una domanda: perché all'arte italiana, specie a quella passata che è onorata in tutto il mondo, è negato il diritto di rappresentare talvolta all'estero l'Italia?" I responsabili erano per il giornalista i soliti indicati innumerevoli altre volte, dagli uomini politici agli addetti al settore, soprintendenze in testa; scontata pertanto la caustica conclusione: da noi "si dorme. E il sonno, dicono, fa salute".

tengano su questo argomento, ho creduto doveroso manifestare all'E.V. le mie apprensioni,

spiegando altresì di non avere nulla in contrario che a Londra si facesse una mostra d'arte dell'Ottocento o contemporanea<sup>141</sup>.

Poiché tuttavia i giochi erano stati già fatti, Arduino Colasanti il 19 dello stesso mese scrisse al Capo di Gabinetto di Mussolini Guido Beer la seguente lettera, più comprensiva della precedente ma non meno ferma sulla negativa; lettera che val la pena di trascrivere quasi per intero:

Illustre Avvocato,  
la questione della esposizione di antica arte italiana a Londra è vecchia e può dirsi ormai entrata nella sua fase di attuazione; così che, se S.E. Bodrero si è rivolto al Capo del Governo per rappresentargli il pericolo costituito dall'invio in Inghilterra di preziosi dipinti, ciò Egli ha fatto perché ignorava i precedenti dell'argomento.

Fino da quando, alcuni mesi addietro, l'opportunità di organizzare l'esposizione fu ventilata da Lady Chamberlain e propugnata e discussa dal nostro Ambasciatore Barone Bordonaro, io non mancai di farne rilevare a S.E. Grandi e all'Ambasciatore d'Inghilterra in Roma, sir Graham, tutti i pericoli e gli inconvenienti. Altrettanto dissi a S.E. il Primo Ministro quando una prima volta me ne parlò nel mese di Aprile. S.E. Grandi mi rispose che per l'esposizione ormai S.E. Mussolini aveva preso impegni, e che del resto non era nelle intenzioni di Lady Chamberlain e degli organizzatori inglesi di domandare quadri di altissima importanza conservati nelle pubbliche Gallerie.

Venute a Roma, il primo giugno, Lady Chamberlain e Lady Colefax, io ebbi con loro un primo colloquio all'Ambasciata inglese: e da loro una lista di oggetti da esporre, comprendenti capolavori del più alto pregio. Mi affrettai a farne subito edotto, con una lettera del Ministro Fedele, S.E. Mussolini, dimostrandogli la contrarietà irriducibile a incoraggiare codeste mostre, sempre pericolosissime, e, nel caso speciale, la impossibilità di far viaggiare quadri reputati tra i più preziosi di tutta la pittura italiana. Il giorno seguente, 2 giugno, ebbi un colloquio a Villa Torlonia con Lady Chamberlain e con il Capo del Governo, il quale, avendo letta la lettera del Ministro Fedele, ne approvò il contenuto. E poiché per ragioni politiche e specialmente per gli impegni assunti da S.E. il Primo Ministro, rinunciare all'esposizione progettata era impossibile, si è cercato di contenerla in quei limiti che, senza comprometterne il successo, possano ridurre al minimo i rischi.

Si è convenuto perciò con S.E. il Primo Ministro di escludere dalla Mostra tutte quelle opere che per la eccezionalità del pregio, stato di conservazione,

<sup>141</sup> Lettera dattiloscritta su carta intestata *Ministero della Pubblica Istruzione. Il Sottosegretario di Stato*; Roma, ACS, PCM 1928-30, B.ta 315, fasc. 14/1/2960, sottf. 1, *Esposizione di capolavori della pittura italiana a Londra.*

natura della tecnica, mole, fosse troppo pericoloso far viaggiare, e di inviare a Londra più tosto quadri di piccole dimensioni, appartenenti per lo più a collezionisti privati e, in minor misura, a musei di provincia. [...] <sup>142</sup>.

Riassunte le tesi principali di questa lettera, Beer le sottopose 3 giorni dopo al duce, che, di proprio pugno, appose: "D'accordo con Colasanti. M" <sup>143</sup>.

Senonché l'anno successivo, forse anche a causa del fatto che Fedele e Colasanti non erano più rispettivamente Ministro e Direttore Generale – verrebbe pertanto quasi il sospetto che al loro avvicendamento non fosse estranea questa mostra – Mussolini cambiò idea, ben consapevole della potenza propagandistica che avrebbe rappresentato l'esposizione londinese. Lo si viene a sapere da un nuovo "Appunto" di Guido Beer, datato 15 febbraio 1929:

L'E.V., tempo addietro, accogliendo una proposta dell'allora direttore generale delle Antichità e Belle Arti gr. uff. Colasanti, aveva acconsentito che alla esposizione di capolavori della pittura italiana che avrebbe avuto luogo a Londra, ad iniziativa di Lady Chamberlain, fossero inviati soltanto quadri di piccole dimensioni appartenenti a collezionisti privati, od a musei di provincia [...].

Risulterebbe, ora, che V.E., avendo avuto occasione recentemente di riesaminare la questione, avrebbe tolto la limitazione di cui sopra, consentendo che alla esposizione anzidetta siano inviate anche opere pregevoli delle collezioni governative. Dato che, perché ciò possa aver luogo è necessario dare disposizioni al Ministero della Pubblica Istruzione, si ha l'onore di riferire all'E.V. per le istruzioni che ritenesse di impartire <sup>144</sup>.

Non abbiamo purtroppo trovato documenti che informino di quanto sia accaduto nei mesi immediatamente successivi. Il primo che segue l'appunto di Beer è infatti una lettera della Prefettura di Udine, che nel luglio dello stesso anno informò Mussolini che sarebbero stati "senz'altro consegnati entro il termine indicato i due dipinti esistenti in questo Civico Museo (G. Battista Tiepolo – Il Concilio dell'Arena = Carpaccio – Il sorgere di Cristo)..." <sup>145</sup>.

Il 3 e il 20 dicembre 1929, due dispacci cablo trasmessi da Modigliani – che aveva accompagnato le centinaia di opere capitali d'arte

<sup>142</sup> Lettera dattiloscritta su carta intestata *Ministero della Pubblica Istruzione – Il Direttore Generale per le Antichità e Belle Arti*; *ibidem*.

<sup>143</sup> Appunto dattiloscritto per il Capo del Governo su carta intestata *Presidenza del Consiglio dei Ministri*, 22 giugno 1928; *ibidem*.

<sup>144</sup> Appunto dattiloscritto per il Capo del Governo su carta intestata *Presidenza del Consiglio dei Ministri*, 15 febbraio 1929; *ibidem*.

<sup>145</sup> Lettera su carta intestata *R. Prefettura di Udine*, 25 luglio 1929; *ibidem*.

con la nave Leonardo da Vinci – informarono del buon esito del viaggio <sup>146</sup>. Quasi contemporaneamente (8 dicembre), un "Appunto per Mussolini" di Beer informò che un'interrogazione parlamentare sull'episodio era stata messa repentinamente a tacere <sup>147</sup>.

Uno strascico – per così dire – si ebbe al ritorno delle opere, con un episodio che testimonia una volta ancora che le rare – fortunatamente – volte che Mussolini si occupò d'arte, lo fece esclusivamente per fini politici manifestando dittatorialmente la propria volontà. Da Roma, il ministro Balbino Giuliano chiese il 13 marzo 1930 al duce se concordava sull'eventualità di organizzare un'esposizione con le opere provenienti da Londra, che

potrebbe avvenire nella Sala Napoleonica a Brera dove, di ritorno dall'Inghilterra, le opere saranno concentrate per le relative restituzioni.

Specificando che la mostra sarebbe stata diretta da Modigliani, il ministro così concludeva:

Confido che vostra eccellenza vorrà esaminare benevolmente la presente proposta – nelle sue linee di massima –, il cui accoglimento darà modo anche agli italiani di vedere raccolti gli inestimabili tesori d'arte eccezionalmente raccolti a Londra, che difficilmente il pubblico potrebbe altrimenti conoscere ed apprezzare <sup>148</sup>.

Ma a Mussolini poco importava che anche cittadini italiani potessero ammirare, oltre a quelli inglesi, inestimabili opere del loro Paese. Per cui, con la sua proverbiale rozzezza, nell'"Appunto" concernente detta richiesta, che gli fu sottoposto il 19 marzo 1930, appose un lapidario: "No M" <sup>149</sup>.

<sup>146</sup> *Ibidem*.

<sup>147</sup> "L'on. Gorini, riferendosi all'impressione destata in V.E. dall'interrogazione presentata dall'on. Gray circa l'esposizione d'arte a Londra, informa d'aver avvicinato ieri sera, alla fine della seduta della Camera, l'on. Gray, e di avere, d'accordo con S.E. Giuliano, ottenuta l'assicurazione che egli considererà l'interrogazione stessa come non presentata fino ad esposizione ultimata"; appunto dattiloscritto per "S.E. il Capo del Governo", su carta intestata *Presidenza del Consiglio dei Ministri*, *ibidem*. Quanto ad Ojetti, questi così concluse la sua retorica e prolissa recensione della mostra: "...se alzi la testa dalle carte e pensi alla patria lontana, un orgoglio ti scuote a vedere che per un segno solo di questi grandissimi nostri, ecco, anche quassù i migliori s'inclinano e in un sospiro, come i loro padri, i loro nonni, i loro avi, ripetono: Italia"; U. Ojetti, *La mostra d'arte italiana a Londra* (gennaio 1930), in *Id., Bello e brutto*, Milano 1930, p. 294.

<sup>148</sup> Lettera dattiloscritta su carta intestata *Ministero dell'Educazione Nazionale – Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti*, 13 marzo 1930; *ibidem*, sottf. 2 *Milano – Esposizione delle opere d'arte italiana già esposte a Londra*.

<sup>149</sup> Appunto dattiloscritto per il Capo del Governo su carta intestata *Presidenza del Consiglio dei Ministri – Il Gabinetto*, 19 marzo 1930; *ibidem*.

Le opere, grazie a Dio senza problemi, ritornarono in patria in aprile, come informerà il dispaccio cablo inviato dalla Leonardo da Vinci a Mussolini il 20 aprile 1930<sup>150</sup>.

<sup>150</sup> *Ibidem*, sottf. 1, cit. Sull'intero episodio è uscito in questi giorni (agosto 1999) un approfondito studio di F. Haskell, *Botticelli, Fascism and Burlington House - the 'Italian Exhibition' of 1930* ("Burlington Magazine", August 1999, pp. 462 sgg.), testo che riprende una relazione tenuta dallo stesso autore nell'ottobre del 1998 al Courtauld Institute.

## L'azione per l'arte" di Giuseppe Bottai. Epilogo

### 1 - Prodromi

Quello di Bottai fu il tentativo più coerente di tradurre in termini operativi i risultati delle inchieste sull'arte e gli artisti, svoltesi, lo si è visto, dal 1926 al 1928 su "Critica Fascista"<sup>1</sup>. In particolare, egli cercò di svilupparne sul piano giuridico le conclusioni secondo cui il fascismo in campo artistico avrebbe dovuto creare condizioni ideali affinché nascesse un nuovo gusto e un diverso legame fra l'arte e la popolazione. Allora le discussioni avevano indicato due possibili catalizzatori e collanti delle molteplici esigenze: un'Accademia d'Italia più ipotetica che reale, ma soprattutto il sindacato. Essendosi rivelate tuttavia queste due istituzioni, ed in particolare la seconda, incapaci di elaborare tanto una strategia di sviluppo e controllo del mercato dell'arte, quanto - e soprattutto - di portare a compimento quella divisione del lavoro tra Stato ed artisti auspicata fin dai primi vagiti del sindacalismo, Bottai giunse alla conclusione che politica e cultura andavano sì separate - nel senso che il secondo termine non si trasformasse in mera propaganda -, ma connesse tra loro mediante istituzioni di diretta emanazione statale. Per questa ragione, nella seconda metà degli anni Trenta edificò un colossale apparato legislativo.

È stato osservato che l'attenzione verso la cultura e specialmente l'arte, che in Bottai assunse il valore di "una seconda terra, una patria nella patria, un simbolo inconfessato e inconfessabile", risaliva almeno alla sua collaborazione, nell'immediato primo dopoguerra, a "Roma futurista", rivista diretta da Filippo Tommaso Marinetti, Mario Carli ed Emilio Settemelli<sup>2</sup>. Studi più recenti hanno dimostrato che il suo interesse verso l'arte era in realtà più antico. L'adesione al futurismo, al suo

<sup>1</sup> Vedi *supra*, Parte III, cap. I, *passim* pp. 344 sgg.

<sup>2</sup> Cfr. G. Bottai, *La politica delle arti. Scritti 1918-1943*, a cura di A. Masi, Roma 1992 (le citazioni sono dall'Introduzione di Masi, p. 10). Dello stesso autore vedi anche *Un'arte per lo Stato*, Napoli 1991.

spirito prima ancora che alla lettera, datava infatti ai primi anni di guerra. Leggendone i *Quaderni giovanili*, si trae l'impressione d'un uomo dall'animo inquieto e lontano dalle certezze marinettiane<sup>3</sup>, che scriveva versi o raccontava episodi bellici, ritenendo la poesia prima e l'arte poi una sorta di rifugio leopardiano, una specie di corazza con cui difendersi dalle amarezze della vita. In questa prima fase cioè Bottai visse il rapporto con la cultura in un modo autobiografico ed esistenziale non diverso da quello di scrittori quali Jahier o Serra, o di pittori come il Boccioni irrimediabilmente deluso dalla realtà spaventosa del conflitto. Per dirla con Mecatti:

I quaderni bottaiiani del '15 e del '16 sono costellati di aneddoti e di interrogativi sulla morte. O, viceversa, di pause meditative e di stupore di fronte all'irriducibilità della vita. [...] Nuovo e inaspettato è il fenomeno della produzione di massa della morte. Spogliata di ogni cifra umana, scandisce il tempo quotidiano dei soldati con la stessa serialità e meccanicità di un processo industriale.

Dal gennaio all'estate del '16 e per tutto il '17 i quaderni contengono soprattutto brani poetici in versi e in prosa. Seguendo le innovazioni dell'avanguardia primonovecentesca, anche Bottai non distingue tra prosa e poesia: quello che conta è il timbro che poggia sulla scansione interiore. E già s'intravedono le prime simpatie futuriste, come in 'Cono rovesciato' (18 gennaio 1916)<sup>4</sup>.

A questo punto è opportuno precisare, come acutamente ha fatto

<sup>3</sup> Che vengono fuori leggendo, per esempio, di F.T. Marinetti, *Taccuini 1915-1921*, a cura di Alberto Bertoni, Bologna, 1987.

<sup>4</sup> Cfr. G. Bottai, *Quaderni giovanili 1915-1920*, con un'Introduzione di Stefano Mecatti (da cui è tratta la citazione) e *Note* a cura di Anna Panicali, Fondazione Alberto e Arnaldo Mondadori, Milano, 1996, p. XIII. In realtà la data 18 gennaio per *Cono rovesciato* è un refuso: come si evince dal contesto, quella esatta è 18 giugno 1916 (*ibidem*, p. 91). Vale la pena riportare alcuni stralci della lirica, che verrà pubblicata il 18 gennaio 1920 su "Roma Futurista":

"C'è qualcosa, una forza, nell'imbuto di questi monti, che ti trascina a discendere a piombo nel lago, giù giù, fino al fondo.

Dinamismo di linee intuite in una contemplazione astratta della natura – matematica pura che diventa vita nella pazzia di un cono rovesciato.

Discesa che non costa fatica, perché non si vuole – attrazione necessaria, moto sublime delle cose prime attratte da un'energia primordiale, vergine!

Discendere, discendere! Gioia divina, sentirsi nella semplicità della linea dritta, nell'audacia della perpendicolare, nella complicazione della sinuosa! [...]

Cono rovesciato, mondo che si restringe, immenso cielo veduto tra l'orizzonte che si terrà sempre più in un amplesso affannoso –

cono rovesciato, gironi di voluttà [...]

Cono rovesciato, mi immergo in te per giungere alla gioia assurda di esistere nell'inesistenza!"

Mecatti, che Bottai non scelse genericamente il futurismo, ma "piuttosto la [sua] componente fiorentina e toscana (quella cosiddetta 'lacerbiana'), che dal '15 aveva rotto con l'egemonia di Marinetti"<sup>5</sup>. Come dire, non il futurismo milanese, anarchico e in definitiva più provocatorio, ma quello più controllato dei Papini e Soffici, potenzialmente foriero di un ritorno all'ordine. Di qui il dirigersi di Bottai verso un "classicismo moderno" in cui tradizione e spiritualità, irrimediabilmente perdute con l'epoca moderna, sarebbero state sostituite da nuovi protagonisti. E di qui pure la scelta quasi obbligata di immergersi nell'idealismo, crociano ma soprattutto nella veste attualistica di Gentile, secondo cui lo Stato avrebbe rappresentato l'ineluttabile terza via fra macchina e uomo, o se si vuole, tra radici spirituali e civilizzazione<sup>6</sup>.

Fu forse proprio questa formazione "disomogenea" – l'aggettivo è di Mecatti – a non fare di Bottai il freddo e astratto difensore di uno Stato costruito esclusivamente su rigide gerarchie della società come lo intendeva Gentile<sup>7</sup>, ma una sorta di amico di intellettuali e artisti, pronto a coglierne umori, confidenze e drammi interiori. Se questo sarà palpabile durante gli anni Venti, non cesserà di manifestarsi anche nei decenni successivi, quando cioè gli incarichi politici si faranno più rilevanti: lo dimostra l'esperienza di "Primato", su cui ci soffermeremo in seguito. Tale attenzione negli anni Venti è confermata, ad esempio, dagli aiuti di vario genere che concesse agli artisti toscani del "Selvaggio". In una lettera spedita da Colle Val d'Elsa il 27 febbraio dell'anno VI dell'era fascista, Maccari gli scriveva:

Bottai carissimo,

grazie infinite del tuo affettuoso interessamento, e scusami se non ti ho scritto prima; ma passo delle ore angosciose; o per lo meno le ho passate fino a due giorni fa, quando sono stato chiamato dalla Prefettura di Firenze e mi son visto consegnare 4.000 lire da parte della Presidenza – con l'avvertimento che si trattava di un sussidio una volta tanto. [...] Finora ho dovuto fare con una tipografia scalcinatissima, con una carta orribile, e dato il mio stato depresso il *Selvaggio* è uscito senza la consueta baldanza. Ma ora spero. E soprattutto confido nel tuo aiuto.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. XVI.

<sup>6</sup> Un aspetto, questo, che Masi (G. Bottai, *La politica delle arti...ecc.*, cit., *passim* pp. 7 sgg.) non coglie, preoccupato com'è, soprattutto, di rivalutare ad ogni costo il Bottai paladino della libertà, difensore della cultura, amico degli artisti ecc. ecc. Aspetti in parte veri – sebbene, come abbiamo visto, non vada dimenticato lo zelo che dimostrò nel limitare l'accesso degli ebrei, sia insegnanti che allievi, a scuola – ma trattati dall'autore con un'enfasi tale da non interessare la linea del nostro lavoro.

<sup>7</sup> Cfr. G. Gentile, *Genesi e struttura della società* (da un discorso tenuto all'Università di Firenze il 25 agosto 1943), Firenze 1944.

Possiamo immaginare che l' "aiuto" e l' "interessamento" ai quali faceva cenno Maccari fossero riferiti alle buone parole verosimilmente spese da Bottai affinché Mussolini concedesse il sussidio *una tantum*, ma anche perché il "Selvaggio" trovasse una sede migliore; favori che sarebbero stati contraccambiati, come spiegò il pittore nel prosiegua della lettera:

Io sono stato a Bologna e ho trovato un ambiente che mi sembra buono. Trovando un *punto* d'accordo si potrebbe presentare a Mussolini un gruppo di gente di prim'ordine da tutti i lati, insomma un materiale non spregevole da adoperare.<sup>8</sup>

Non meno eloquenti due lettere mandategli nel gennaio 1927 da Rosai. Nella prima, l'artista fiorentino scriveva:

Carissimo Bottai,

[...] la mia situazione è peggiorata anziché migliorata, non è un filo di lavoro, i due soldi che avevo gli ho finiti per far fronte ai doveri e son davanti alla miseria più nera. Mi dispiace di mia madre che in tutta la sua vita non ha avuto un momento di sole: mio padre lotta lotta tra lavoro e miseria finì come finì ed io che sembro fatto della stessa pasta e dello stesso destino paterno è il presentimento di dover seguire la stessa strada. A proposito, ieri, spinto dal bisogno, ho scritto a S.E. Benito Mussolini, non per chiedergli niente, ma al solo scopo di esporgli la mia situazione e chiedere a Lui del lavoro. Cosa mi dici, ho fatto male? Puoi far niente tu?<sup>9</sup>

Appena quattro giorni più tardi, Rosai mandò a Bottai un'altra lettera, nella quale, tra l'altro, diceva:

Carissimo Bottai,

ho ricevuto la tua lettera e devo subito ringraziarti per l'interessamento che dimostri avere per me. Inoltre mi fa molto piacere constatare come, sia pur un amico, arrivato alla tua posizione s'interessi così d'un vecchio amicaccio [...].<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Fotocopia lettera manoscritta di due facciate, su carta intestata *Il Selvaggio Direttore: Mino Maccari - Colle di Val d'Elsa (Siena) - Redazione: Firenze, Via dell'Oche, 9*, datata: "Colle, 27 febr. VI", c. nel testo; Milano, Archivio Bottai, presso la Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori, B.ta 51, fasc. 145 *Maccari Mino*. I tentativi "bolognesi" tuttavia non andarono a buon fine e la Redazione si sposterà nel 1929 a Siena; cfr. L. Troisio, *Introduzione a Le riviste di strapaese...* ecc., cit., pp. 16 sgg.

<sup>9</sup> Fotocopia lettera manoscritta, datata Firenze, 3 gennaio 1927; *ibidem*, B.ta 54, fasc. 217 *Rosai Ottonè*; anche in O. Rosai, *Niente altro che un artista...* ecc., cit., pp. 141-42.

<sup>10</sup> Fotocopia lettera manoscritta, datata Firenze, 7-1-1927; *ibidem*. Anche in O. Rosai, *Nient'altro che un artista...* ecc., cit., pp. 142-43.

Non sappiamo se la riconoscenza di Rosai fosse dovuta al probabile annuncio che Bottai intendeva presenziare il mese successivo alla vernice della mostra del "Selvaggio"<sup>11</sup>, o ad altro; di certo pare emblematica la premura con cui l'uomo politico aveva accolto le lettere dell'artista toscano.

Vi sono però altri segnali che confermano come in quella fase della sua evoluzione politica Bottai manifestasse sentimenti vicini al populismo toscano di Strapaese, preferendo stare più dalla parte di "poveri Cristi" quali gli artisti squattrinati che non da quella di intellettuali potenti e sulla cresta dell'onda. Un esempio che va in questa direzione è il suo rapporto con Ojetti. Nella copiosa corrispondenza, Bottai rivela verso l'intellettuale toscano profondo rispetto se non ammirazione, contraddistinti peraltro da momenti di vero e proprio scontro. È certo che da Sottosegretario alle Corporazioni e, più ancora, da ministro dell'Educazione Nazionale, Bottai lo nominò o riconfermò in cariche pubbliche importanti. Un episodio di inizio anni Trenta rivela tuttavia come egli non fosse alieno allo spirito beffardo e dissacrante verso i potenti, tipico di toscani alla Maccari o Rosai. In data 14 marzo 1931, Ojetti indirizzò al Bottai direttore di "Critica Fascista" una lettera dove il risentimento verso la rivista era appena controllato dalla sua signorilità:

Caro Bottai,

sulla copertina di *Critica Fascista* è scritto: 'diretta da Giuseppe Bottai'. A pagina 90 dell'ultimo numero è scritto: 'Siamo d'accordo: Ojetti ha sempre torto... ha torto a priori per la fantastica distanza mentale che lo divide da noi'.

Non protesto mai, né in pubblico né in privato, contro chi mi offre fiori siffatti. Ma a Giuseppe Bottai ho pur da dire che di quelle righe, in una sua rivista, mi sono meravigliato. *Stupor brevis*: domani non me ne meraviglierò più.

Cordialmente Ojetti<sup>12</sup>

Sappiamo da Luisa Mangoni che in questo frangente storico su "Critica Fascista" come in altre riviste si stava sviluppando una polemi-

<sup>11</sup> Su autorizzazione verbale di Mussolini, il 27 febbraio di quell'anno Bottai inaugurò a Firenze presso la sede del "Selvaggio" una mostra cui parteciparono, fra gli altri, Carrà, Soffici e Rosai; ancora, nel medesimo giorno egli tenne all'Università di Firenze una conferenza su Enrico Corradini; cfr. Roma, A.C.S., PCM 1927, B.ta 1042, fasc. 865 *Firenze...* ecc., cit. (vedi *supra*, Parte I, cap. I, n. 13).

<sup>12</sup> Copia lettera manoscritta su carta intestata *Pegaso - Rassegna di Lettere e Arti - Casa Ed. E.lli Treves - Firenze - Palazzo dell'Arte della Lana*; Roma, Archivio Storico GNAM, Fondo Ojetti, Parte II<sup>a</sup>, *Letterati e Politici*, cass. 17, carteggio *Bottai Giuseppe*. Quanto al testo completo, vedi "Critica Fascista", Roma, a. IX, n. 5, 1 marzo 1931, p. 90. La rivista aveva preso spunto da critiche mosse dal "Selvaggio" a Camillo Pellizzi, che aveva lodato Ojetti, parteggiando ovviamente per il foglio di Maccari.

ca a tutto campo determinata dai contraccolpi della crisi economica mondiale, che spinse l'Italia a tentare con più vigore la strada del corporativismo. Ciò dette origine a posizioni intellettuali contrapposte come quella di Camillo Pellizzi, per il quale il fascismo andava interpretato come rivoluzione politica, e di Maccari, che al pari di molti giovani riteneva il fascismo fondamentalmente un atteggiamento spirituale<sup>13</sup>. Ma questo procedere tattico di Bottai spiega solo in parte l'incidente con Ojetti. La conferma è nella risposta allo scrittore toscano:

Caro Ojetti,  
il 'Doganiere' di *Critica Fascista* è una raccolta di pezzi polemici di vari anonimi autori. Non sempre riesco, purtroppo, a rivederli uno per uno. Mi accade così, spesso e non volentieri, di veder attaccare persone o argomenti, che mi son cari. Ne è sempre provato vivo disappunto; ma questa volta poi. Voi sapete quanto cordiale e sincera sia la mia stima per Voi. [...] La mia fatica di direttore mi è troppo contesa dall'altra di ministro, perché Voi non dobbiate pensare di inesistenti manchevolezze. Se avessi letta prima la frase, l'avrei censurata [...] <sup>14</sup>.

È poco verosimile che i testi di una rivista cui Bottai attribuiva così grande importanza non venissero approvati preventivamente. Di certo Bottai riteneva corretto ospitare tanto le tesi che le antitesi, i pareri discordi e quelli concordi, in quell'ottica di sintesi attualistica più volte ricordata. Ma tutto ciò non può non farci immaginare il suo sguardo beffardo quando avrà letto la battuta contro un vecchio esponente della cultura liberale quale Ojetti, come se in lui per un attimo fossero rivissuti i miti futuristi della guerra: come se giovani squadristi indisciplinati alla Sugo di Bosco avessero randellato quell'odiato borghese, sempre più simile, in fondo, allo stesso Bottai.

\* \* \*

Nel corso degli anni Trenta crebbe la convinzione in Bottai che molti dei problemi degli artisti fossero risolvibili in termini giuridici. Nel 1935, pochi mesi dopo esser stato nominato Governatore di Roma (24 gennaio), in occasione della cerimonia di chiusura della II<sup>a</sup> Quadriennale precisò che era intento suo e di Mussolini trasformare entro breve termine la mostra romana in ente autonomo<sup>15</sup>. Ciò puntualmente ac-

<sup>13</sup> Cfr. L. Mangoni, op. cit., *passim* pp. 200 sgg.

<sup>14</sup> Lettera manoscritta su carta intestata e datata *Il Ministro per le Corporazioni*, Roma, 19 marzo IX; Roma, Archivio Storico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo Ojetti, carteggio *Giuseppe Bottai*, cit.

<sup>15</sup> Cfr. il Red., *Bottai e Oppo riferiscono al Duce sui risultati della Quadriennale*, "La Tribuna", Roma, 21 luglio 1935.

cadde due anni più tardi, allorché lo stesso era ministro dell'Educazione Nazionale<sup>16</sup>. Lo Statuto annesso indicava una nuova e più ferrea volontà di disciplinare la Quadriennale da parte dello Stato. Non solo i sindacati venivano in pratica esautorati, comparendovene uno solo tra i nove membri complessivi del Consiglio d'Amministrazione (art.6), ma anche, come recitava l'art. 21, l'Ente era posto "sotto la tutela e la vigilanza del Ministero dell'Educazione Nazionale [...]"<sup>17</sup>.

Il 21 settembre 1938 fu emanato l'importante decreto, convertito nella legge 16 gennaio 1939, n. 289, che istituiva il Consiglio nazionale dell'educazione, delle scienze e delle arti, abrogando "il Consiglio superiore dell'educazione nazionale, il Consiglio superiore delle antichità e belle arti, la Commissione centrale per le biblioteche, la Consulta per la tutela delle bellezze naturali, la Corte di disciplina per i professori universitari (art. 19)"<sup>18</sup>. Dato saliente di questo provvedimento fu la costituzione di sei sezioni di cui la quinta, quella delle antichità e belle arti, era formata (art. 1) da ventotto membri a fronte dei 16 contemplati dal precedente Consiglio superiore delle antichità e belle arti<sup>19</sup>. Inoltre colpisce la sua composizione. Dei 28 membri che prevedeva il decreto, solo tre appartenevano al sindacato e ben quindici erano "scelti tra persone particolarmente competenti; in archeologia; in architettura; in pittura; in scultura; in musica; in arte drammatica; in storia dell'arte (art. 6)"<sup>20</sup>. Elemento quest'ultimo che confermava anche la particolare attenzione rivolta da Bottai ai "tecnici".

<sup>16</sup> Vedi R.D.L. 1 luglio 1937, n. 2023, *Istituzione dell'Ente autonomo 'Esposizione Nazionale Quadriennale d'Arte di Roma'*, nonché lo Statuto del medesimo, riportati nel catalogo della III<sup>a</sup> Quadriennale d'Arte Nazionale, Roma 1939, Milano-Roma 1939, pp. 1-13.

<sup>17</sup> Vedi R.D.L. 1 luglio 1937, n. 2023, cit.

<sup>18</sup> Cfr. R.D.L. 21 sett. 1938, n. 1673, *Istituzione del Consiglio nazionale delle scienze ed arti*, "Gazzetta Ufficiale", Roma, 7 nov. 1938, n. 253.

<sup>19</sup> Vedi il R.D.L. 2 dic. 1935, n. 2081, cit.

<sup>20</sup> A questo progressivo esautoramento del sindacato, che doveva vieppiù essere assorbito dallo Stato, pensiamo non fosse estranea la dottrina corporativa cui si ispirava Bottai. Nel suo più famoso testo sul corporativismo, *Individuo e Stato nella concezione corporativa* (1932), Ugo Spirito aveva sostenuto la tesi che occorre una perfetta identità di vedute tra gli elementi base dell'economia in una società moderna (imprenditori, lavoratori ed amministratori); ma che era altresì necessario che si costituisse una sorta di patto sociale in cui uno dei tradizionali elementi della competizione fra capitale e lavoro, il sindacato, scomparisse come tale per diventare organo del potere statale: "Ma, sorto su di un'antitesi di classi, e nella necessità di risolvere immediatamente il conflitto, il corporativismo non ha potuto compiere che il primo passo, il cui significato e valore può comprendersi soltanto alla luce dell'ulteriore sviluppo. Per ora il corporativismo non è integrale: v'è accanto ad esso il sindacalismo. Questo vuol dire che la distinzione delle classi non è completamente superata e che anzi, col riconoscimento giuridico dei sindacati, si è legalizzato un limite, che è l'ultimo residuo di una tradizione millenaria [...]"; cfr. U. Spirito, *Individuo e Stato nella concezione corporativa*, relazione al II Congresso di Studi Sindacali e Corporativi, tenutosi a Ferrara nel 1932 (non ci

Cospicuo fu pure l'aumento dei funzionari. L'esame della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti per gli anni che vanno dal 1936 al 1940 denota un aumento complessivo degli addetti, più accentuato sul finire del decennio, e contraddistinto da una suddivisione degli incarichi e da una più ferrea specializzazione<sup>21</sup>.

L'anno con il maggior numero di iniziative legislative fu comunque il 1939. Prima di analizzare in dettaglio i testi di legge, è opportuno valutare le giustificazioni teoriche fornite da Bottai.

## 2 - Politica fascista delle arti

Nella copiosa produzione di Bottai in questo campo, raccolta per lo più nel citato volume *Politica fascista delle arti*<sup>22</sup>, basilari furono due discorsi, tenuti l'uno nel 1938 all'inaugurazione della Biennale di Venezia, l'altro a Roma al Convegno dei Soprintendenti alle Antichità e Belle Arti. Nel primo, *Lineamenti di una politica dell'arte*<sup>23</sup>, Bottai dichiarò che erano almeno quattro i cardini della sua programma. In primo luogo, specificò che la validità storica di un evento artistico non dipendeva dal suo aderire o ribellarsi alla tradizione, ma dalla validità tecnica del prodotto, dal pregio dell'esecuzione. L'uomo politico ed il critico oculati, continuò, erano perfettamente d'accordo non a privilegiare questa o quella tendenza, ma ad escludere quelle che non si concretassero in risultati. Di conseguenza,

Per la buon politica una Mostra è, anzitutto, il controllo periodico del lavoro artistico, che ogni Stato ben ordinato e consapevole della sua missione civile deve rispettare e proteggere, come ogni altro lavoro socialmente utile<sup>24</sup>.

Ciò comportava due importanti corollari. Il primo, che lo Stato non

siamo serviti del volume degli *Atti*, Roma, s.d., ma della relazione pubblicata in fascicolo a parte, di cui abbiamo trovato una copia alla Biblioteca della Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Bologna, p. 7, c. nel testo).

<sup>21</sup> Come si ricava dall'"Annuario del Ministero dell'Educazione Nazionale", Roma, 1936 (pp. 14 sgg.), 1937 (pp. 15 sgg.), 1938 (pp. 17 sgg.), 1939 (pp. 16 sgg.), 1940 (pp. 27 sgg.).

<sup>22</sup> Vedi G. Bottai, *Politica fascista delle arti*, cit.; d'ora in poi il testo verrà indicato con la sigla PFA.

<sup>23</sup> Discorso pronunciato a Venezia l'1 giugno 1938; *ibidem*, pp. 111 sgg. Anche in A. Masi, *Giuseppe Bottai. La politica...* ecc., cit., pp. 144 sgg.

<sup>24</sup> PFA, cit., pp. 113-14. È opportuno osservare che la tesi dell'arte "socialmente utile" di Bottai ricordava quella come "funzione sociale necessaria" espressa da Ojetti alcuni decenni prima (vedi *supra*, Parte III, cap. I, p. 338), ma anche suggestioni care a Carrà (vedi *supra*, Parte III, cap. I, pp. 344 sgg.); una tesi, ancora, che verrà ripresa in "Primato" da intellettuali come Camillo Pellizzi.

doveva intervenire nei problemi artistici e non doveva altresì organizzare la categoria degli artisti in rapporto al proprio lavoro specifico, ma in base ai loro bisogni pratici. In caso contrario, ammoniva il ministro, l'artista si sarebbe trovato disarmato "di fronte alle pressioni dei mercanti e degli speculatori, che divengono i soli regolatori, i monopolizzatori del mercato artistico nazionale"<sup>25</sup>.

Per Bottai l'intervento statale così concepito si sarebbe tradotto in una maggiore libertà per l'artista:

Questo non vuol dire - metteva però in guardia - che bisogna andare all'estremo opposto: a una fusione assoluta di interessi artistici e di interessi politici; fusione, che metta il rapporto arte-Stato sul piano dell'azione politica quotidiana, dove evidentemente l'opera d'arte è irrealizzabile [...].

Ridurre l'arte a puro supporto propagandistico, ribadì una volta di più Bottai, era controproducente anche perché avrebbe finito col ritorcersi contro chi l'aveva ideato:

L'arte direttamente manovrata dal governo, come strumento di propaganda, non soltanto si esaurisce nell'illustrazione e nel documentario; ma, per questa sua stessa insufficienza espressiva, perde ogni efficacia propagandistica<sup>26</sup>.

Si giungeva quindi all'ultimo e più significativo scopo: l'arte intesa come educazione delle masse. Non, lo si è più volte visto, quale choc visivo subitaneo, ma come sottile e capillare penetrazione nelle coscienze, formazione nel lungo periodo di un gusto il cui corrispettivo modello politico fosse la perfetta efficienza sul piano operativo:

Un principio mi preme affermare, tuttavia: lo Stato nel nostro sistema non si diletta di critica d'arte, ma educa il popolo alla coscienza delle sue responsabilità e della sua funzione nella civiltà del mondo [... Di conseguenza] la ragione prima del rapporto tra arte e Stato è la presenza viva e partecipe dell'artista nello Stato, l'imprescindibile necessità, per l'economia spirituale della Nazione, di una buona produzione artistica<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> PFA, cit., pp. 115-16.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>27</sup> *Ibidem*, pp. 115 sgg. Questa particolare accezione di arte come strumento di educazione delle masse fu ribadita da Bottai in numerose altre occasioni. E non solo in Italia, ma anche in interviste rilasciate alla stampa estera. Vedi ad esempio: A. Sartoris, *Gli artisti e il Regime. Intervista di Bottai*, "Meridiano di Roma", 5 dic. 1937, che riprendeva le dichiarazioni rilasciate dal ministro al quotidiano "De Standard" di Bruxelles; il Red. *L'Art et le Fascisme*, "L'Eco d'Italia", Casablanca, 31 marzo 1938; M. Portier, *La nouvelle corporation des artistes en Italie*, "Tribune des Nations", Paris, 14 aprile 1938; il Red. *L'Art dans la Nouvelle Italie*, "La Métropole", Anvers, 1 maggio 1938.

La convinzione radicata, diremmo quasi l'ossessione in Bottai di convertire in azioni politiche qualsiasi precetto ideologico, di comporre le opposte fazioni mediante l'intervento al di sopra delle parti dello Stato, in una parola: di "attualizzarle", venne illustrata con lucidità nel secondo discorso, *Direttive per la tutela dell'arte antica e moderna*<sup>28</sup>, testo paradigmatico della futura attività legislativa.

Ribadito ancora una volta che le questioni artistiche andavano risolte nel quadro delle "esigenze inderogabili dell'organismo politico dello Stato", Bottai precisò che il problema di fondo – nel caso specifico: il patrimonio artistico e archeologico, ma a livello generale ogni aspetto giuridico riguardante l'arte – era di regolamentare i rapporti fra i privati e lo Stato in modo da pervenire ad una collaborazione che non producesse né interferenza di competenze, né concorrenza economica<sup>29</sup>.

Criterio fondamentale dell'imminente legge per la tutela dei beni di interesse storico ed artistico, spiegò Bottai, era da un lato quello di disciplinare il mercato permettendo ed anzi facilitando le esportazioni, poiché "l'eccessivo rigore della legge del 1909 sull'esportazione soffoca il mercato antiquario e la mancanza di un mercato antiquario nazionale diminuisce pericolosamente la nostra possibilità di resistenza alle pressioni del mercato straniero"; e di aumentare il potere dello Stato fornendogli maggiori strumenti di conoscenza del patrimonio artistico esistente, dall'altro. Allo Stato sarebbe stata attribuita la facoltà di applicare l'unica forma di controllo possibile in tale settore: concedere il diritto di espatrio esclusivamente a quelli oggetti che non rientrassero nella categoria delle "opere di importante interesse nazionale"<sup>30</sup>. Ciò comportava anche un riordino globale delle Sovrintendenze:

L'attuale ordinamento, che accomuna nella persona del Soprintendente le diverse competenze tecniche dell'Amministrazione, è il più adatto a creare quella rete uniforme e regolare di attività puntualmente distinte e tuttavia strettamente coordinate, che è necessaria all'esplicarsi dei compiti scientifici dell'Amministrazione?<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> Vedi G. Bottai, *Direttive per la tutela dell'arte antica e moderna*, discorso pronunciato al Convegno dei Soprintendenti in Roma il 4 luglio 1938; riportato in PFA, pp. 121 sgg. Fondamentali per il futuro ordinamento giuridico furono anche gli interventi al Convegno di Giulio Carlo Argan (restauro), Roberto Longhi (catalogazione del patrimonio artistico), Guglielmo Pacchioni (museografia), Carlo Calzecchi Onesti (restauro dei monumenti), Achille Bertini Calosso (tutela delle bellezze naturali). I relativi testi, con le *Conclusioni* di Marino Lazzari, sono in "Le Arti", Roma, a. I, fasc. I, ott./nov. 1938, pp. 42 sgg., e fasc. II, dic./genn. 1938-39, pp. 133 sgg. (il resoconto del Direttore Generale si può trovare anche in M. Lazzari, *L'azione per l'arte*, con Prefazione di G. Bottai, Firenze 1940, pp. 35 sgg.).

<sup>29</sup> PFA, pp. 123-24.

<sup>30</sup> *Ib.*, *passim* pp. 125 sgg.

<sup>31</sup> *Ib.*, p. 137.

Absolutamente no, rispondeva lo stesso. Così come non erano sufficienti gli interventi frammentari e spesso poco scientifici che si seguivano di volta in volta nel restauro di opere o edifici di interesse artistico. Ecco perché si rendevano necessari sia un istituto superiore del restauro che coordinasse le operazioni e preparasse, a livello nazionale, un'agguerrita compagine di tecnici competenti; sia un catalogo generale dei monumenti e oggetti d'arte col compito di elencare il patrimonio, chiarire in sede critica il senso e divulgare i risultati degli interventi<sup>32</sup>.

Una funzione affatto particolare avrebbero assunto in questo progetto musei e gallerie. Le autorità preposte avrebbero dovuto rendere appetibili al grande pubblico i reperti e le opere ivi contenute:

Due cose bisogna tenere presenti: che l'arte antica non è cara e polverosa memoria, ma una forza perennemente viva nella nostra anima; e che lo studio d'arte non è il sacerdote di un oscuro culto dei morti, ma l'interprete qualificato di un interesse artistico collettivo. Non è, dunque, soltanto agli studiosi

<sup>32</sup> *Ib.*, p. 140. Anche l'insistere continuo di Bottai sulle specializzazioni tecniche crediamo sia da collegare alle tesi corporative di Ugo Spirito. A giudizio di Gianpasquale Santomassimo, il periodo più fecondo del filosofo, quello in cui si fece latore di nuove proposte nel campo del diritto e dell'economia, coincise col suo approccio all'idea corporativa, avvenuto all'incirca nell'anno dello scoppio della Grande Crisi; da quel momento, anche per i contraccolpi al suo ideale di Stato etico provocati dal Concordato con la Chiesa, l'arco di tempo in cui esercitò un ruolo importante nel dibattito sul corporativismo non superò la metà degli anni Trenta, con punte massime fra il 1930 e 1932, specie nei famosi discorsi *Ruralizzazione e industrializzazione* e il già citato *Individuo e Stato nella concezione corporativa* (cfr. G. Santomassimo, *Ugo Spirito e il corporativismo*, "Studi Storici", Roma, 1973, pp. 77-78). Proprio testi di metà decennio come *Regime gerarchico* (1934) possono aver avuto grande influenza sul Bottai in questione. Nella costruzione teoretica di Spirito, occupava un posto centrale la volontà di superare idealisticamente due forme di governo che l'uomo s'era dato fin dall'antichità, quelle dell'*aristocrazia* e della *democrazia*, con una terza, quella della *gerarchia*: "Nella gerarchia [...] governano tutti, ma i migliori di più e i peggiori di meno, ciascuno a seconda delle sue capacità e nella sua sfera, strettamente collegata a tutte le altre nell'unico organismo". In questo sistema unico, che presupponeva l'inquadramento di tutti gli individui, sarebbe stato il grado di conoscenza tecnica nei rispettivi campi a fungere da principio selettore; suo scopo finale, quello che pubblico e privato fossero scomparsi, ed economia e politica si fossero fuse reciprocamente "identificandosi col sistema delle infinite tecniche da cui risultano". Spirito concludeva con un'immagine retorica assai suggestiva, un ministero per le cui grandi scale salivano sia gli uscieri che i funzionari più importanti: parimenti, nello "scalone" della società corporativa ci sarebbero state varie posizioni, con i migliori più in alto e gli umili che avrebbero cercato faticosamente di giungere alle supreme vette. Un'immagine che riporta a vecchie tesi di Gentile, concluse da quest'ultimo nel ricordato *Genesi e struttura della società*, *passim* pp. 57 sgg.; cfr. U. Spirito, *Regime gerarchico*, "Civiltà Fascista", fasc. I, 1934, rip. in Id., *Il corporativismo*, Firenze 1970, pp. 381 sgg., c. testo. Una ricca antologia dei più significativi teorici del corporativismo è in AA.VV., *Teoria economica e pensiero corporativo*, a cura di O. Mancini, F. Perillo, E. Zagari, Napoli 1982, voll. 2.

ed ai loro interessi scientifici, ma alle grandi masse e alle loro esigenze culturali, che deve rivolgersi il museo<sup>33</sup>.

Le riflessioni finali di Bottai riguardavano l'arte contemporanea. Se la frase mussoliniana "andare verso il popolo" significava non già volgarizzare "per dargli in elemosina le briciole della nostra cultura", bensì fornirgli strumenti per meglio comprenderla, non vi dovevano più essere "fittizie barriere tra l'antico e il moderno" ma si doveva parlare d'arte in modo unitario<sup>34</sup>. Non era inoltre corretto accusare gli artisti contemporanei d'esser incapaci di entrare a pieno titolo nel mercato, sopprimendo – come era stato chiesto da più parti – le grandi mostre e conferendo allo Stato il ruolo esclusivo di elemosiniere; quanto, piuttosto, lasciare agli artisti maggior spazio. In tale modo, essi avrebbero ripagato lo Stato con un programma di ferrea disciplina e di "strettissimo rigore nel metodo", mentre quest'ultimo avrebbe compensato gli stessi sia assistendoli finanziariamente, sia creando loro attorno una vasta polarità; poiché "se lo Stato fascista ha bisogno della presenza degli artisti, non è men vero che gli artisti hanno bisogno dello Stato fascista"<sup>35</sup>.

Con ciò Bottai intendeva giungere ad un superamento tanto delle posizioni individuali degli artisti, quanto di quelle dei sindacati: azione dello Stato e azione degli artisti sarebbero state finalmente reciproche, connesse solo, se si può dire, dalla loro assoluta e vicendevole autonomia.

\* \* \*

Nel breve volgere di pochi mesi, ben quattro leggi trasformarono del tutto l'ordinamento giuridico vigente in materia d'arte. Per prima fu promulgata la legge che portò il numero delle soprintendenze da 28 a 58, senza che peraltro ciò rispondesse a considerazioni propriamente scientifiche, rimanendo prioritario lo scopo di accentrare ogni forma di potere<sup>36</sup>. Il principio fondamentale del riordinamento, spiegò il mini-

<sup>33</sup> G. Bottai, *Directive... ecc.*, cit., in PFA, pp. 144-45. Non è inutile osservare che anche questi erano stati alcuni decenni prima cavalli di battaglia di Ojetti.

<sup>34</sup> *Ib.*, p. 147.

<sup>35</sup> *Ib.*, *passim*, pp. 148-50.

<sup>36</sup> Vedi L. 22 maggio 1939, n. 823, *Riordinamento delle Soprintendenze alle antichità e all'arte*, "Gazzetta Ufficiale", Roma, 20 giugno 1939, n. 143. In questo modo, Bottai fece il contrario di Gentile, che invece aveva ridotto i funzionari (vedi supra, Parte III, cap. I, pp. 366 sgg., e G. Agosti, *op. cit.*, p. 238; vedi anche, sullo stesso argomento, M. Serio, *La riforma Bottai delle antichità e belle arti: leggi di tutela ed organizzazione*, in AA.VV., *Via dei Fori Imperiali: la zona archeologica di Roma: urbanistica, beni artistici e politica culturale*, Venezia 1983, pp. 225 sgg.). A proposito del raddoppio delle soprintendenze, ha scritto Andrea

stro nella relazione che accompagnava il disegno di legge, era di "conferire, fin dove si è ritenuto possibile, ad ogni tipo di Soprintendenza un'unica competenza in materia", poiché in passato non sempre le tendenze personali dei vari soprintendenti avevano favorito il perseguimento di progetti organici. Pertanto, l'art. 2 della legge trasformò i due tipi di soprintendenze (all'arte medievale e moderna e alle antichità) in organismi ben distinti dai seguenti compiti:

Alle Soprintendenze alle antichità è affidata la tutela degli interessi archeologici e dei monumenti dell'antichità, degli scavi e dei musei archeologici compresi nella loro circoscrizione.

Alle Soprintendenze ai monumenti è affidata la tutela dei monumenti e relative pitture murali del medio evo e dell'età moderna, comprese nella loro circoscrizione. Alle Soprintendenze ai monumenti sono affidati anche la tutela per le bellezze naturali e panoramiche e l'esame di tutte le questioni urbanistiche relative ai Piani Regolatori.

Alle Soprintendenze alle gallerie è affidata la tutela delle gallerie comprese nella loro circoscrizione e delle cose di interesse artistico del medio evo e dell'età moderna. Le Soprintendenze ai monumenti e gallerie accentrano in un unico ufficio le funzioni stabilite per le Soprintendenze alle gallerie ed ai monumenti<sup>37</sup>.

Autonome per salvaguardare le rispettive competenze, le diverse soprintendenze anche nella nuova legge, come per il passato, facevano capo alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, e dunque al Ministero dell'Educazione Nazionale.

Poco dopo venne emanata la legge che tutelava le cose d'interesse artistico o storico<sup>38</sup>. In linea con quanto sostenuto in precedenza da Bottai, essa tenne in considerazione non solo la proprietà pubblica, ma anche di non pregiudicare i diritti di quella privata, con il discusso art. 5, che prevedeva la "possibilità" – non l'obbligo – di "notifica". Poiché da tempo "si è sentito il bisogno di adeguare alle nuove esigenze nazionali la tutela giuridica delle antichità, dei monumenti e delle opere d'arte" – affermò il ministro nella relazione accompagnatoria – è giusto che, oltre ai diritti dello Stato, "debbono riconoscersi e tutelarsi anche i di-

Emiliani: "Nessuna considerazione concretamente scientifica è alla base di questa moltiplicazione, nessun adeguato approfondimento delle entità territoriali, nessuna indagine circa le dinamiche storiche attraverso le quali le aree italiane hanno conseguito il volto patrimoniale odierno. Sotto il velame della migliore funzionalità degli uffici, si nascondono le pretese centrali di poter meglio e attraverso persone fidate controllare la situazione"; Id., *Una politica dei beni culturali*, Torino 1974<sup>2</sup>, p.102.

<sup>37</sup> Vedi L. 22 maggio 1939, n. 823, cit.; anche in PFA, cit., pp. 301 sgg.

<sup>38</sup> L. 1 giugno 1939, n. 1089, *Tutela delle cose di interesse artistico o storico*, "Gazzetta Ufficiale", Roma, 8 agosto 1939, n. 184.

ritti dei singoli". Pertanto, ribadiva Bottai, se nei 73 articoli della legge v'erano norme restrittive per quanto concerneva i ritrovamenti (Capo V), le esportazioni ed importazioni (Capo IV), la conservazione e l'integrità delle cose di interesse storico o artistico (Capo II), e sanzioni per i trasgressori che rimandavano a reati contemplati dal Codice Penale (Capo VIII),

giovava ripetere che, nonostante queste ed altre disposizioni che hanno il fine di rafforzare i poteri dello Stato per la tutela del patrimonio artistico e storico, si è tenuto il massimo conto delle esigenze del mercato antiquario.

In effetti la legge ebbe particolarmente a cuore questo problema. Se solo parzialmente poteva ricordare, nella suddivisione territoriale e nelle competenze, "quella vagheggiata da Adolfo Venturi negli anni Novanta dell'Ottocento"<sup>39</sup>, per l'importanza attribuita ai privati essa si collocava a mezza via fra la nozione di proprietà della cultura giuridica dell'epoca, e quella corporativa di Ugo Spirito e di altri teorici: tematiche cui abbiamo già fatto cenno e sulle quali ritorneremo. Erano ineccepibili le norme che superavano il principio di inalienabilità delle cose di proprietà dello Stato (artt. 23-29), mentre si poteva prestare a più d'un dubbio la clausola che limitava il divieto di esportazione dal Regno al solo caso in cui si trattasse di "cose la cui esportazione costituisca un ingente danno per il patrimonio nazionale [...]" (art. 35)<sup>40</sup>. Una norma discutibile non tanto per il principio in se stesso, quanto perché delegava alla discrezionalità dei funzionari dello Stato – pur ammettendo in casi particolari l'intervento di corpi consultivi speciali – di stabilire, mediante un più che dubbio giudizio di valore, se un'opera fosse o meno "di interesse nazionale"<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> Così G. Agosti, *La nascita della storia dell'arte...* ecc., cit., p. 250.

<sup>40</sup> Relazione riportata in PFA, cit., pp. 317 sgg.; anche in A. Masi, *Giuseppe Bottai. La politica...* ecc., cit., pp. 181 sgg.

<sup>41</sup> "I protagonisti di questa nuova situazione centralizzata sarebbero stati il giovane Argan (uno degli ultimi allievi di Lionello Venturi, vincitore di un posto di ispettore al grande concorso del 1933 e chiamato a Roma nel 1935), e Longhi, che durante il ministero di Bottai fu invitato a rivedere la questione dell'inventario generale delle opere d'arte aggiornandola a nuove istanze di ordine critico-qualitativo"; così G. Agosti in *La nascita...* ecc., cit., p. 250. Va peraltro osservato che la "separazione", voluta anche da Adolfo Venturi, fra Soprintendenze e Università, fu da questo punto di vista discutibile perché favorì il sorgere – essendo ovviamente casi rari e difficilmente ripetibili quelli dei Toesca o Longhi, per far due nomi – degli storici di formazione letteraria più che tecnica. Anche perché i migliori preferivano tentare – vedi il caso di Colasanti – la carriera universitaria lasciando quella propriamente burocratica; *ib.*, pp. 239 sgg. Quanto alla possibilità sostanzialmente teorica della notifica, in linea con lo spirito delle leggi del 1902, 1909 e 1912, vedi A. Emiliani, op. cit., *passim* pp. 60 sgg.

La legge che fondò l'Istituto Centrale del Restauro presso il Ministero dell'Educazione Nazionale aveva tre scopi principali: a) dotare lo Stato di un organismo modernamente attrezzato per eseguire studi e ricerche sulla conservazione del patrimonio artistico; b) permettere allo stesso di esercitare un'attività normativa e di controllo sui metodi e sull'esecuzione dei restauri attraverso un suo strumento centrale; c) disciplinare la formazione dei restauratori, fino ad allora lasciata all'iniziativa privata, per mezzo di un'apposita scuola<sup>42</sup>.

Se il portato tecnico della legge era positivo – ad esempio, fu lungimirante l'art. 3, che prevedeva di integrare il lavoro degli archeologi e degli storici dell'arte con laboratori di fisica, radiografia, chimica e fotografia –, non va sottaciuta la funzione che essa svolgeva nel quadro complessivo delle riforme. Il monumento veniva infatti ritenuto indispensabile per organizzare il consenso, come precisò Bottai nella relazione al testo di legge:

[...] il problema della migliore conservazione delle opere d'arte fa tutt'uno con quello del restauro, che solo all'integrale conservazione deve essere indirizzato, non potendosi far consistere in un'arbitraria interpretazione di un'opera lacunosa o in un pretenzioso rifacimento [...]. Pertanto il restauro [...] in quanto restituzione del testo autentico dell'opera, di cui assicura nei secoli futuri la trasmissione integrale, si prospetta attività prudente, sorvegliata, delicatissima, a cui lo Stato, per i propri fini particolari, e non solo un nucleo di pochi studiosi e amatori, rimane interessato<sup>43</sup>.

Nel quadro di riordino generale della materia, un importante provvedimento fu la legge per la protezione delle bellezze naturali. Non appare privo di importanza il fatto che, nella relazione di accompagnamento alla stessa, Bottai si richiamasse al "concetto della *funzione sociale* della proprietà, concetto che verrà solennemente riaffermato dal nuovo Codice Civile nello stesso articolo che darà la definizione di proprietà"<sup>44</sup>. Bottai chiari, con un sottile ragionamento analogo a quello con

<sup>42</sup> L. 22 luglio 1939, n. 1240, *Creazione del Regio Istituto Centrale del Restauro presso il Ministero dell'educazione nazionale*, "Gazzetta Ufficiale", Roma, 2 sett. 1939, n. 205. Sull'argomento, vedi anche G. Buzzanca, P. Cinti, *L'Istituto Centrale del Restauro di Roma*, in AA.VV., *L'emozione e la regola. I gruppi creativi in Europa dal 1850 al 1950*, a cura di D. De Masi, Bari 1989, pp. 281 sgg.

<sup>43</sup> Riportata in PFA, cit., pp. 371 sgg. (la cit. è a p. 371).

<sup>44</sup> *Ib.*, pp. 341 sgg. (la cit. è a p. 344). Nello stesso anno, uscì a Roma il volume di AA.VV., *La concezione fascista della proprietà privata*, con interventi dei maggiori giuristi ed economisti dell'epoca, fra cui Carli, Ferrara, Arena, Lanzillo, Papi, Gobbi, Cesarini-Sforza, Pugliatti. Dai rapporti tra codificazione civile e Carta del Lavoro, alla funzione che il lavoro stesso occupava nello Stato; dalle attinenze del diritto privato con quello pubblico a, infine e soprattutto, la "funzione sociale" – cioè di continuità con una tradizione radicata in cui la proprietà assumeva il ruolo di stabilizzatore sociale e di mezzo per organizzare del consenso

cui aveva giustificato la legge di tutela delle cose di interesse artistico e storico, che la legge intendeva fornire alle bellezze naturali una protezione più severa ed efficace, ma allo stesso tempo accordare una maggior considerazione agli interessi dei privati,

[tanto] nella fase preparatoria del *riconoscimento* della bellezza, [quanto] nella disciplina dei rimedi giuridici ovvero la notificata (o pubblicata) dichiarazione, [quanto ancora], infine, in taluni effetti che si riconoscano, verificandosi determinati casi, all'imposto vincolo<sup>45</sup>.

La legge (art.1) distingueva come soggette a vincolo due categorie di bellezze naturali: a) le cose immobili che possedessero "cospicui caratteri di bellezza naturale o di singolarità geologica"; b) quelle bellezze panoramiche che fossero considerate "come quadri naturali e così pure quei punti di vista o di belvedere, accessibili al pubblico, dai quali si goda lo spettacolo di quelle bellezze". Se il primo punto (bellezza singola) presentava difficoltà interpretative per quanto riguardava il metodo con cui essa veniva stabilita, ben maggiori erano le difficoltà inerenti al secondo punto, che implicava la nozione di "bellezza d'insieme". Tale concetto, infatti, avrebbe potuto ledere gli interessi della grande proprietà fondiaria o dell'industria mineraria. Per tale motivo, riconosciuto che "gli effetti della dichiarazione possono riuscire particolarmente gravi alla proprietà privata", il ministro inserì una serie di norme secondo le quali, dei reclami o proposte di salvaguardia presso le competenti Soprintendenze, solo quelli provenienti dai podestà avrebbero avuto pieno titolo giuridico, mentre gli altri dovevano essere presentati

alle rispettive organizzazioni locali, e cioè alle unioni provinciali degli industriali, da parte dei proprietari, possessori o detentori di fabbricati, alle unioni provinciali degli agricoltori da parte di proprietari, possessori o detentori di beni rustici, all'unione provinciale professionisti e artisti da parte di pittori, architetti ed ingegneri<sup>46</sup>.

In altri termini, oltre a concedere una facoltà tutto sommato simbolica agli artisti, la legge restringeva la possibilità di intervenire nella tutela delle bellezze naturali a quelle categorie di proprietari che invece avrebbero avuto tutto l'interesse a non osservarle; ed escludeva altresì,

– il testo rappresentò una silloge di tutte le motivazioni che sfoceranno nel costituendo Codice Civile (cfr. in tal senso D. Grandi, *Relazione Ministeriale alla Maestà del Re Imperatore*, libro *Della Proprietà*, 1941, Lex LII, Roma, I sem. 1941, pp. VI sgg.).

<sup>45</sup> Relazione cit., in PFA, p. 344.

<sup>46</sup> *Ib.*, pp. 346-47; v. anche L. 29 giugno 1939, n. 1497, *Protezione delle bellezze naturali*, «Gazzetta Ufficiale» 14 ott. 1939, n. 241.

attraverso una rigida gerarchia che delegava la facoltà di intervenire ai burocrati, di fatto svuotandola, tutta la gran massa di cittadini con pieno diritto di farla osservare. Va anche ricordato come tale legge concepisse la salvaguardia delle bellezze naturali attraverso un metodo sostanzialmente passivo di non intervento, basato esclusivamente sull'obbligo di non alterare il "quadro naturale", metodo che imponeva l'obbligo di autorizzazione preventiva ai soli lavori che intendessero modificare tale status. Ma quello che sorprende constatare è come, ancora una volta, nell'intelaiatura la legge ricalcasse quella sulle bellezze naturali del 1922 (ad esempio per ciò che concerneva la notifica, l'approvazione da parte della competente sovrintendenza delle eventuali modifiche che il proprietario intendesse apportare al bene tutelato, la mancanza di qualsiasi cenno agli espropri per pubblica utilità, i divieti di affissione di cartelli e altre pubblicità vicino alle bellezze protette, l'idea stessa di "bellezza panoramica", ecc.); e come in talune parti tenesse presenti le conclusioni cui era pervenuta la Commissione d'allora, molte delle quali poi erano state cancellate in fase di stesura della legge (ad esempio il concetto di bellezza d'insieme esteso a particolari insediamenti abitativi; un catalogo delle bellezze panoramiche; la difesa dei punti di vista dai quali si godevano dette bellezze; ecc.)<sup>47</sup>.

### 3 - I provvedimenti per l'arte contemporanea

Nell'ottobre del 1938 uscì il primo numero de "Le Arti", rivista che assorbì, unificandone gli scopi, le due pubblicazioni già editate dalla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, il "Bollettino d'Arte" e la "Rassegna della Istruzione Artistica". Come annunciò Bottai nel fascico-

<sup>47</sup> Come aveva spiegato Luigi Parpaglolo nel citato, ricco volume esplicativo della legge 1922 sulla protezione delle bellezze naturali (vedi *supra*, Parte III, cap. I, n. 119), essa perse nel lungo iter parlamentare alcuni dei punti più qualificanti. Molti parlamentari infatti per il timore di poter ledere la proprietà privata "pensarono d'imprigionarla in un fortilizio difeso da numerosi baluardi" (p. 70). In tale zelo si contraddistinse negativamente il Croce: basti pensare che, quando la Commissione per lo studio della legge, insediata da Molmenti, e composta da Giovanni Rosadi, Guido Marangoni, Arduino Colasanti, Vittorio Spinazzola, Gustavo Giovannoni, Luigi Bianchi, Camillo Innocenti e lo stesso Parpaglolo, propose di difendere "l'ambiente tradizionale dei luoghi", "il ministro Croce non ne volle sapere". E dire che Giovannoni, sbrigativamente liquidato da molta storiografia postbellica come "conservatore" e "fascista", nell'ambito della Commissione invece con grande modernità aveva osservato: "Un villaggio alpino, fatto di casette, parte in pietra, parte in legno, aggruppate con libero ritmo, costituenti un elemento di paesaggio non più fatto di bellezza naturale ma opera degli uomini, che risponde a un tipo tradizionale: [si immagini come] una volgare fabbrica moderna piantata là in mezzo senza un criterio d'arte e senza un sentimento di rispetto dell'ambiente porterebbe un danno che dev'essere evitato..."! (p. 56).

lo iniziale, scopo della nuova pubblicazione era considerare definitivamente aboliti i due "regni dell'arte" (antica e moderna), ritenendo una volta di più l'arte stessa "elemento indispensabile dell'educazione delle masse"<sup>48</sup>. È peraltro utile rilevare che il progetto tecnico della rivista era stato elaborato dal nuovo Direttore delle Antichità e Belle Arti, Marino Lazzari. Nella relazione presentata al ministro, questi si era così pronunciato in merito al progetto:

Come concepire una rivista? Intanto, ampia. Basta con codeste miserabili cosette che si ripagano della meschinità con la varietà [...]. Eppoi *regolare*. Le cose dello Stato sono senza tempo [...]. Terza cosa, con collaborazione pagata, e pagata bene [...].

Il Direttore dovrebbe aver collaboratori, in comitato redazionale, gli specialisti per le rubriche [per cui consigliere] i migliori storici dell'arte e artisti. Questo per la Direzione, ed è cosa più importante di quello che appaia a prima vista.

Lo stesso criterio bisogna adottare per la collaborazione. Una rivista dello Stato deve essere aperta a tutti. Dunque, non collaboratori fissi, tranne quelli interni [...]. La rivista la dividerei così: A) articoli - B) notizie - C) informazioni - D) amministrazione. [Gli articoli] dovrebbero essere consacrati, con la stessa indifferenza a Giotto come a Soffici. Dunque: arte moderna, vivente sullo stesso piano dell'antica. Niente separazioni né distinzioni [...]<sup>49</sup>.

Effettivamente, gli specialisti invocati da Lazzari - che era anche direttore della rivista - furono molti. Nel Consiglio direttivo della stessa, tra gli altri, figuravano Carlo Anti, Massimo Bontempelli, Felice Carena, Carlo Carrà, Roberto Longhi, Antonio Maraini, Arturo Martini, Giovanni Michelucci, Ugo Ojetti, Cipriano Efisio Oppo, Marcello Piacentini, Ardengo Soffici, Piero Toesca; e nel Comitato di Redazione, De Angelis D'Ossat e Argan, che ne era anche segretario. Interventi come quelli di Oppo sulla III<sup>a</sup> Quadriennale, o di Argan sull'architettura e urbanistica<sup>50</sup>, dimostrarono che l'autonomia dell'intellettuale nei rispettivi settori di competenza conferiva allo Stato una delega assoluta sotto l'ideologico abito del "tecnico neutrale". Non pare pertanto fuori luogo intravedere ne "Le Arti" una sorta di affinità elettiva con la rivista "Primato", inaugurata due anni dopo: come quest'ultima si riprometterà di favorire la "concordia" tra gli intellettuali favorendo aperture verso la

<sup>48</sup> Vedi G. Bottai, *Direttive del Ministro dell'Educazione nazionale*, "Le Arti", Roma, a. I, fasc. I, 1938, cit., p. 3.

<sup>49</sup> Cfr. M. Lazzari, *L'azione per l'arte*, cit., nota p. 174, c. testo.

<sup>50</sup> Cfr. Vedi C.E. Oppo, *La Terza Quadriennale*, "Le Arti", Roma, a. I, fasc. III, febbraio-marzo 1939, pp. 235 sgg.; G.C. Argan, *Urbanistica e architettura*, "Le Arti", Roma, a. I, fasc. IV, aprile-maggio 1939, pp. 365 sgg.

letteratura americana o l'ermetismo, così "Le Arti" consentirono un'unitaria "azione per l'arte" parlando, con pari "obiettività", di arte e razismo e di arte contemporanea<sup>51</sup>.

\* \* \*

All'inizio del 1940, presso la Direzione Generale delle Antichità e Belle arti fu istituito l'Ufficio per l'Arte Contemporanea, che ebbe fra le primissime pratiche da sbrigare - lo abbiamo visto<sup>52</sup> - il II Premio Bergamo. Nelle intenzioni di Bottai, scopo principale del nuovo organismo era quello più volte ribadito di non privilegiare scuole o tendenze, ma esclusivamente il livello qualitativo delle opere d'arte. Per questo lo Stato avrebbe favorito le condizioni economiche degli artisti, oltre che con acquisti<sup>53</sup> e premi, anche mediante strumenti quali il pensionato arti-

<sup>51</sup> Vedi L. Mangoni, *L'interventismo...ecc.*, cit., pp. 333 sgg.; Id., *Premessa all'antologia "Primato" 1940-1943*, a cura della stessa, Bari 1977, *passim* pp. 5 sgg. Su come "Le Arti" affrontassero la questione arte/razza, vedi F. Tempesti, *Arte dell'Italia fascista*, cit., pp. 224 sgg.

<sup>52</sup> Vedi *supra*, Parte I, cap. III, pp. 118 sgg.

<sup>53</sup> Emblematico in questo senso il ruolo avuto dall'U.A.C. alla Biennale di Venezia. Nel 1938, Maraini aveva pensato di invertire la parabola discendente dell'esposizione veneziana, che lungo tutto il decennio aveva continuato la caduta d'attrattive sia verso il pubblico che verso gli artisti (vedi *supra*, Parte I, cap. I, p. 41, n. 86), riducendo la partecipazione italiana a cinquanta mostre monografiche, nelle quali gli artisti potevano presentare un cospicuo numero di quadri e statue, consentendo così un bilancio più preciso della loro attività. Ma fulcro della Biennale erano ancora le retrospettive ottocentesche: memorabile fu in quell'edizione, alla Mostra del Paesaggio, la presenza massiccia di artisti come Turner, Constable, Corot, Manet, Renoir, Monet, Pissarro, Seurat. Questa fu una delle ragioni per le quali il nuovo organismo voluto da Bottai cercò di imprimere una svolta nel meccanismo degli acquisti, come testimoniano queste frasi pronunciate il 16 maggio 1940 dalla Commissione insediata dal Ministero dell'Educazione Nazionale, e composta da Alberto Petrucci, Giorgio Morandi, Nino Bertocchi, Amerigo Bartoli, Ottone Rosai, Roberto Paribeni, Giulio Carlo Argan, Roberto Papini, Michele Guerrisi, Gaetano Predome: "Eccellenza [Lazzari], La commissione da Voi nominata ha esaminato tutte le opere esposte nella Biennale e Vi propone gli acquisti precisati nell'elenco accluso. La Commissione uniformandosi al criterio che ha ispirato la recente costituzione dell'Ufficio per l'Arte Contemporanea presso la Direzione Generale delle Arti ha dato spesso la preferenza ai giovani artisti la cui affermazione è sembrata degna di incoraggiamento e di premio. Invece non sono state proposte per l'acquisto le opere di alcuni artisti che, pur avendo esposto nella Biennale un numero notevolmente grande di quadri o di sculture, hanno avuto anche recenti riconoscimenti da parte dello Stato". Questo era vero solo in parte, perché se vennero acquistate opere di giovani o di artisti mediamente affermati come Umberto Mastroianni (*Maschera*, bronzo), Luciano Minguzzi (*La protezione della madre e del fanciullo*, gesso), Afro Basaldella (*Ritratto di Basaldella*, dipinto), Orfeo Tamburi (*Piazza del Popolo*, dipinto), Umberto Lilloni (*Nevicata*, dipinto), Francesco Menzio (*Ritratto di Herika*, dipinto), ne furono comprate altre, e con quotazioni superiori, di Carlo Carrà (*Donna con cane*, dipinto) e Cipriano E. Oppo (*I saltimbanchi*, dipinto); la relazione dattiloscritta, su carta intestata Ente Autonomo "La Biennale di Venezia", si trova a Roma, A.C.S., AA.BB.AA., Div. III<sup>a</sup> 1935-1949, B.ta 279, 8 *Venezia Biennale-Acquisti*, fasc. U.A.C.I. Per quanto riguarda la situazione della Biennale nella seconda metà degli anni Trenta, ci permettiamo di rimanda-

stico<sup>54</sup>, le borse di studio e di perfezionamento, la costituzione di veri e propri Centri d'Azione per le Arti<sup>55</sup>, infine, le cattedre in scuole, istituti

re al testo di chi scrive *Arte come vocazione e "arte come non-vocazione"*, cit., nel catalogo *Venezia e la Biennale. I percorsi ... ecc.*, cit., *passim* pp. 66 sgg. Vedi anche i cataloghi della XXI<sup>a</sup> Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - 1938 - XVI, Venezia 1938, e della XXII<sup>a</sup> Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - 1940 - XVIII, Venezia 1940.

<sup>54</sup> Va osservato che, mentre fino al 1939 il Pensionato artistico riceveva dallo Stato contributi per circa 650 mila lire all'anno, a partire dal bilancio 1940-41 le spese in suo favore furono portate a 1 milione 510 mila lire. Nel periodo 1935/1940, i bilanci delle Antichità e Belle Arti così come, in generale, del Ministero dell'Educazione Nazionale, crebbero in maniera progressiva. Lo si può evincere da questa tabella:

	<i>Antichità e Belle Arti*</i>	<i>Ministero Ed. Nazionale*</i>
1935/36	L. 44.884.630 = 100	L. 1.526.563.491 = 100
1936/37	L. 45.746.136 = 101,9%	L. 1.564.204.064 = 102,4%
1937/38	L. 46.999.315 = 104,7%	L. 1.713.618.140 = 112,2%
1938/39	L. 49.720.613 = 110,7%	L. 1.879.103.160 = 123%
1939/40	L. 50.277.740 = 112%	L. 1.934.343.112 = 126,7%
1940/41	L. 57.498.440 = 128,1%	L. 2.119.312.321 = 138,8%

\* Cifre relative agli stati di previsione di spesa ordinari, ricavate dal "Bollettino Ufficiale del Ministero dell'Educazione Nazionale", Parte I: *Leggi - Regolamenti e altre disposizioni generali*, Roma, anni 1935, '36, '37, '38, '39, '40.

<sup>55</sup> Benché funzionasse come un vero e proprio ufficio, la documentazione dell'U.A.C. è purtroppo sparsa all'Archivio Centrale di Stato fra le buste inerenti alle varie mostre, esposizioni, concorsi, premi, sussidi e altre pratiche ove esso intervenne. In uno degli studi più esaurienti sull'argomento, Pia Vivarelli ha dimostrato come il momento forse più emblematico dell'U.A.C. fosse la costituzione di veri e propri Centri di Azione per le Arti presso le Soprintendenze, il cui compito era - lo si è peraltro visto parlando del Premio Bergamo - non solo di favorire e promuovere mostre d'arte contemporanea, in particolare di giovani, ma anche di stimolare l'attività delle gallerie private, come testimonia l'istituzione di un premio nel 1941 da assegnare a quelle più impegnate nell'attività espositiva contemporanea (assegnato quell'anno alle milanesi Barbaroux e Milione, alla Galleria Genova e a Firenze; e, in quello dopo, ancora alla Genova e al Ponte di Firenze). La particolare attenzione ai collezionisti privati culminò in due mostre a Cortina d'Ampezzo nel 1940 ma soprattutto nel 1941. Per quanto riguarda quest'ultima, scrisse Bottai ai responsabili: "Approvo l'iniziativa di organizzare in Cortina d'Ampezzo una mostra d'arte contemporanea, assumendo come base la bella collezione Rimoldi [...]. Confido che questa Mostra, ai cui organizzatori esprimo il mio vivo compiacimento, sarà la prima di una serie di ben dirette manifestazioni d'arte; e le quali in una città come Cortina, aperta a un vasto concorso di pubblico italiano e straniero, non potranno che giovare alla diffusione di questa nostra giovine arte italiana [...]". I Centri di Azione organizzarono mostre in tutta Italia: a Torino, per esempio, furono esposti Rosai, Manzù, Longanesi e Maccari, Orfeo Tamburi; a Palermo, invece, fu organizzata al Teatro Massimo, con l'apporto di Stefano Cairola, una mostra di 21 artisti fra i quali Birolli, Mafai, Guttuso, Santomaso, Menzio, Semeghini, Paulucci, Manzù, de Chirico, Carrà, Arturo Martini, Marino Marini; cfr. P. Vivarelli, *La politica delle arti figurative negli anni del Premio Bergamo*, cit., nel catalogo *Gli anni del Premio Bergamo...ecc.*, cit., pp. 32 sgg. Per quanto attiene a Cortina, la lettera di Bottai, dattiloscritta, su carta intestata *Ministero dell'Educazione Nazionale - Il Ministro*, del 12 nov. 1940, e indirizzata all'Ufficio Stampa di Cortina, si trova nella Biblioteca delle Regole d'Ampezzo (ringraziamo Nico Stringa per avercene data una copia); vedi ovviamente anche i cataloghi della *Mostra d'Arte Moderna Italiana dalla Raccolta Rimoldi - Prima Mostra del Collezionista*, con *Presentazione* di Giovanni Comisso, Cortina, Sala Municipale, genn./febr. 1941; e della *Mostra delle Collezioni d'Arte Contemporanea*, con

e licei artistici<sup>56</sup>. Questi ed altri aspetti furono precisati dal ministro in un'intervista rilasciata al "Corriere della Sera". Fino a quel momento, spiegò Bottai, era già stato portato a termine un intenso programma per l'arte antica: "Soltanto per l'arte contemporanea, che pure non si può distinguere dagli altri oggetti del nostro interesse, mancava un organo con compiti precisi". Non che nulla fosse stato fatto in merito, continuava l'intervistato, poiché erano stati elargiti premi e montato un colossale apparato di mostre ed esposizioni. Tuttavia, ammetteva Bottai, "mancava un'organizzazione sistematica, che determinasse la coerenza fra i vari provvedimenti che si prendevano. Mancava insomma, lo strumento per esercitare la nostra azione per l'arte". Il quale "non poteva essere, come per l'arte antica, una legge: il patrimonio dell'arte contemporanea non è, infatti, qualcosa di immobile, ma è sempre in accrescimento e in sviluppo". Un aspetto importante riguardava poi la creazione di un mercato artistico ricco e moderno, con lo Stato nel ruolo di propulsore: "Oggi le opere d'arte in Italia costano troppo poco; il lavoro artistico, anche per l'estrema necessità che molti artisti hanno di vendere, è mal retribuito". Per cui, concludeva Bottai, si dovrà dare l'esempio; e poiché "lo Stato sarà sempre il maggior acquirente, non disperiamo di riuscire a rialzare, così per l'interno che per l'estero, le quotazioni del mercato"<sup>57</sup>.

Le affermazioni finali, pur non nominandolo, costituivano un atto d'accusa pesante verso il sindacato, incapace di accrescere il valore mercantile delle opere d'arte. Al di là di ciò, va osservato come l'intervista non intendesse solo divulgare l'operato di Bottai, ma anche rintuzzare le

una *Nota* della Commissione ordinatrice, composta da Nino Bertocchi, Ferdinando Forlati, Vittorio Moschini, Rodolfo Pallucchini, Cortina d'Ampezzo, 10-31 agosto 1941. Quanto ai cataloghi torinesi, vedi quello di *Ottone Rosai*, a cura della Società Amici dell'Arte - Centro di Azione per le Arti, con *Presentazione* di Alfonso Gatto, Torino, 17 maggio-1 giugno 1941; del Centro d'Azione per le Arti - Torino, *Longanesi e Maccari*, con *Presentazione* di Libero De Libero, 2-10 febbraio 1942; dello stesso organizzatore, *Orfeo Tamburi - Con uno studio di Toti Scialoja*, 1-21 marzo 1942; *Manzù*, con *Presentazione* di Nino Bertocchi, 8-24 maggio 1942 (questi ed altri cataloghi dei Centri d'Azione per le Arti sono reperibili alla Biblioteca della Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino); infine, il catalogo del Centro di Azione per le Arti di Palermo, *Mostra di Ventuno Artisti Italiani*, Teatro Massimo, 23 luglio -12 agosto 1942, con *Prefazione* di R.S. [Roberto Salvini?] (la copia consultata è stata trovata a Roma, ACS, AA.BB.AA, Div. III<sup>a</sup> 1935-49, B.ta 275, fasc. *Palermo. Mostra Teatro Massimo*).

<sup>56</sup> Obiettivi spiegati da Marino Lazzari in un colloquio con Carlo Tridenti, pubblicato ne "Il Giornale d'Italia", Roma, 12 gennaio 1940; rip. in M. Lazzari, *L'azione...ecc.*, op. cit., pp. 157 sgg. Uno dei provvedimenti che più contribuirono a tener vivo il nome di Bottai fra gli artisti fu quello che, a partire dal 1940, consentì di nominare nella scuola artisti come Morandi, Carrà, Marini, Arturo Martini, Guttuso senza concorso (vedi G.B. Guerri, *Giuseppe Bottai, un fascista critico*, Milano 1976, pp. 161 sgg.).

<sup>57</sup> Vedi G. Bottai, *Il Regime per l'arte*, intervista rilasciata al "Corriere della Sera", Milano, 24 genn. 1940; rip. in PFA, pp. 285 sgg.

accuse contenute in un articolo di Ojetti sulle funzioni del nuovo Ufficio. Il 10 gennaio dello stesso anno infatti era apparso sul quotidiano milanese un comunicato della Stefani che informava come Bottai avesse riferito al duce il suo proposito

di istituire, alle dirette dipendenze del direttore generale delle Antichità e Belle Arti, un ufficio per l'arte contemporanea, col compito di studiare tutti i problemi e trattare tutte le questioni che si riferiscono all'attività artistica del nostro tempo.

Mussolini accettò, suggerendo inoltre "di mutare la duplice titolazione della Direzione generale delle Antichità e Belle Arti in quella unitaria di Direzione generale delle Arti"<sup>58</sup>.

Nel commento, Ojetti interpretò la mossa di Bottai in senso conservatore. Avendo in anni di battaglie contro il Novecento ed il Razionalismo architettonico invocato un'arte italiana scevra da contaminazioni esterne<sup>59</sup>, il giornalista immaginò che Bottai avesse creato il nuovo Ufficio seguendo le indicazioni date da Papini in un articolo sulla "Nuova Antologia", nel quale lo scrittore toscano aveva inveito contro l'arte di ispirazione straniera che, "non riuscendo ad essere sovrumana, è divenuta inutile, disumana"<sup>60</sup>.

Ne seguì un duro scambio epistolare tra lo stesso Bottai e il decano dei critici italiani, che di fatto sancì una frattura irrimediabile tra i due. Va osservato peraltro che, più di uno scontro politico vero e proprio, si trattò di un regolamento di conti generazionale: Bottai in realtà aveva seguito molti dei suggerimenti di Ojetti, comportandosi verso gli artisti del proprio tempo non diversamente da quanto aveva fatto quest'ultimo fra Otto e Novecento nei confronti degli artisti a lui coevi. In una lunga lettera del 17 gennaio, Bottai scrisse a Ojetti che non gli era dispiaciuto che avesse manifestato nei confronti del nuovo organismo sentimenti magari lontani dalle sue convinzioni, poiché "altri l'anno fatto, chiedendo al nuovo Ufficio cose, che secondo me esso non dovrà mai fare". Ma proprio perché le chiedevano, continuava, essi "partivano da una fiducia incoraggiante", laddove il breve commento di Ojetti pareva ispirato

<sup>58</sup> Cfr. Red., *Il Duce approva un nuovo ufficio per la tutela delle Belle Arti contemporanee*, con un breve commento di Ugo Ojetti, "Il Corriere della Sera", Milano, 10 gen. 1940. È più che verosimile, comunque, che i veri artefici della proposta di nuova denominazione della Direzione fossero stati Bottai e il suo *entourage*, e che Mussolini si fosse limitato a ratificare la proposta, dando ovviamente l'impressione d'esser stato lui, il "duce", a formularla.

<sup>59</sup> Vedi *supra*, *passim*.

<sup>60</sup> Vedi G. Papini, *Arte disumana*, "Nuova Antologia", Roma, a. 75°, fasc. 1627, 1 gennaio 1940, pp. 32 sgg.

da "una sfiducia aprioristica, da un ostinato partito preso, non privo di sfottente (avete accettato questa parola nel vocabolario accademico?) ironia". Tu sai, proseguiva Bottai, che "tutto considerato, è la testa sulle spalle", per cui "non ingolferò mai l'Amministrazione fuori della sua funzione propria". In passato la questione dell'arte contemporanea era affrontata dalle istituzioni episodicamente, cioè "veniva saltuariamente e capricciosamente esercitata ad libitum di questo o quel ministro, di questo o quel direttore". Si trattava quindi di creare una nuova tradizione, un nuovo strumento per l'arte dell'oggi. A questo punto, il ministro si poneva un interrogativo:

Tutta indegna quell'arte e quegli artisti? Ammettiamolo, per un momento. E perché lo Stato, lo Stato fascista, bada bene, e corporativo, che a dato agli artisti un'organizzazione nel suo seno, dovrebbe disinteressarsi dell'opera che questi artisti fanno?

Non era "indifferenza liberale" quella biasimata da Ojetti, ma un "equilibrio dello spirito anche dinanzi ai tentativi, ai sintomi, ai germi di bene e di bello, una fede generosa [...]". Forse tu non intendi "liberale" in senso politico, ammetteva Bottai; e tuttavia

non posso far a meno di pensare, che fu appunto la liberale indifferenza dei governi liberali a togliere agli artisti, sotto la pressione di gruppi e conventicole, ogni libertà nella loro arte [...]. [Invece lo Stato fascista e corporativo come io l'intendo] non proclamerà un'arte ufficiale, come non noi, dei deprecati uffici, ma altri fuori degli uffici, e tu ne sai qualcosa (e non credere, ch'io alluda solo a Cremona), à tentato e tenta di fare; ma [saprà difendere] gli artisti, appunto, da ogni indebita intrusione.

A Bottai, ancora, non sfuggirono i biasimi di Ojetti a "Le Arti":

Ma tu fai una velata accusa alle 'Arti'. Quali sono, dunque, gli scritti delle 'Arti', nei quali quella liberale indifferenza, che è nei tuoi voti, sarebbe violata? Forse, quelli su Soffici o Morandi o De Pisis, o Martini, o Carrà, o Afro etc. etc.? Tutti nomi degni, secondo me, che d'essi ci si occupi seriamente, con quel rigore critico, che suscita idee, diffonde conoscenze, corregge errori.

Il ministro terminò la lunga lettera con un attacco, pesante ma sostanzialmente corretto, che dovette bruciare molto a Ojetti:

[...] io sento, che c'è in te, ogni qual volta ci si inoltra sul terreno dell'arte d'oggi, una dolorosa diffidenza verso tutto e verso tutti. Dolorosa per gli altri, per i tuoi amici in ispecie, tra i quali mi metto non tra gli ultimi; ma dolorosa, ne son certo, anche per te: perché credere tanto nell'arte, di tutti i secoli, e non potersi fidare dell'arte del proprio secolo, deve dare, in fondo, la sensazio-

ne di vivere in un'amara solitudine. Il che, tutto considerato non dev'essere a lungo andare divertente<sup>61</sup>.

Appena due giorni dopo, Ojetti gli rispose. Negò anzitutto di nutrire "sfiducia nell'opera tua". Ma confermò sostanzialmente i rilievi di Bottai, ammettendo di avere un diverso concetto del ruolo che il fascismo avrebbe dovuto svolgere in campo artistico. Assai debole apparve poi la difesa di aver scritto il commento a tamburo battente:

Quando ho letto la Stefani e quando, alle 21 da Milano, e dal *Corriere* mi hanno telefonato di preparare per le 22,30 un breve commento, io mi sono trovato tra due pensieri. Uno era che [il tuo Ufficio volesse] dimenticare tutto quello che Fascismo e Sindacati hanno fatto per l'arte, dei premi dell'Accademia e dei premi di 100.000 e 50.000 nelle esposizioni [...] dai concorsi delle Biennali alle mostre sindacali, dal riordinamento delle Gallerie moderne di Venezia, di Roma, di Milano, di Napoli, di Firenze, fino alla mostra delle Scuole d'Arte.

A quell'ora, continuò Ojetti, non era possibile telefonare a Lazzari, per cui ho pensato che, non potendo tu dimenticare tutto questo, avessi voluto attribuire al nuovo organismo uno "scopo ideale di difesa dell'italianità dell'arte italiana. [...] E ho scritto il commento che t'è dispiaciuto". Che poi tu e Lazzari siate rimasti delusi dalla mia interpretazione, proseguì il giornalista, "l'ho saputo per telefono da Marcello Piacentini". Ojetti negò quindi di aver voluto scrivere un "commento ironico, sfottente [...]": ho riletto il mio scritto, e non riesco a trovarvi una sola parola e una sola inflessione che giustifichi quel giudizio [...]. A ferirlo di più però fu l'ultima parte della lettera, quella dove Bottai lo aveva accusato d'esser estraneo e insensibile all'arte del proprio tempo:

Tutta indegna l'arte contemporanea? Non ti posso condannare a leggere tutti i miei articoli di cronaca e di critica. [...] Io scrivo chiaro e italiano. Facciano altrettanto gli artisti col loro linguaggio e mestiere; e ve n'è per fortuna molti che così fanno. Questo per rispondere alla tua domanda sulle *Arti*<sup>62</sup>.

<sup>61</sup> Lettera dattiloscritta su carta intestata *Il Ministro della Educazione Nazionale*, 17 genn. 1940; Roma, Archivio Storico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo Ojetti, carteggio *Giuseppe Bottai*, cit., sottolineature nel testo.

<sup>62</sup> Copia lettera manoscritta del 19 gennaio 1940; *ibidem*. Peraltro, gli scambi epistolari tra i due proseguiranno, come pure immutata in apparenza continuerà ad essere la stima reciproca. Ad esempio, in un telex del 28 luglio 1940 Bottai informerà il giornalista toscano che il re, su sua proposta, gli aveva assegnato una medaglia d'oro per l'attività svolta "in favore del patrimonio artistico italiano". Ancora, in una lettera del 21 marzo 1939 (su carta intestata *Ministero della Educazione Nazionale - Il Ministro*), con la quale Bottai lo informava che era stato nominato Presidente della Vª Sezione del Consiglio Nazionale dell'Educazione, delle Scienze e delle Arti, a matita Ojetti annoterà: "Poi nel nov. '40 sono stato nominato dallo stesso Bottai (+ Mussolini) Presidente del Vittoriale degli Italiani". Infine, in un'altra lettera, su carta intestata *Direzione Generale delle Arti - U.A.C. Prot. 9452, 24 sett. 1942*,

#### 4 - Un nuovo rapporto con gli artisti: da "Primato" alla legge del 2%

Nell'importante e più volte citato studio *L'interventismo della cultura*, definito da Alberto Asor Rosa il miglior studio sull'intellettualità fascista fino agli anni Settanta<sup>63</sup>, Luisa Mangoni ha allargato e reso più complessi i confini della cultura italiana fra il 1910 e il 1943. La tesi di fondo è che vi sia stata fra potere politico ed intellettuali una divisione dei compiti protrattasi in modo ricorrente nel corso di quattro guerre: di Libia, primo conflitto mondiale, d'Etiopia, seconda guerra mondiale. Se prima della Grande Guerra, per esempio, era esistita una certa omogeneità fra cultura e società, sostanziantesi in una separazione dei ruoli fra intellettuali da una parte, e direzione politica dall'altra, secondo la Mangoni dopo il conflitto vi fu un momento di aggregazione che tese ad unificare, pur nelle diverse realtà culturali, riviste come "Valori Plastici", "La Ronda", "Energie Nove", e componenti ideologiche variegata

*ibidem*, Bottai gli rinoverà l'incarico di rappresentante del Ministero nella Commissione della Galleria d'Arte Moderna di Firenze. Ma ormai qualcosa s'era rotto fra i due, come attestano le onorificenze tutto sommato minori, ed anche i due episodi che seguono. Alla fine del 1939 e all'inizio del 1940, Ojetti scrisse a nome degli Amici dell'Arte di Firenze alcune lettere preoccupate sul destino delle opere d'arte italiana esposte in quel periodo alla mostra itinerante negli Stati Uniti. Bottai gli rispose (lettera del 23 gennaio 1940, su carta intestata *Ministero dell'Educazione Nazionale - Il Ministro*), scrivendo fra l'altro: "Caro Ojetti, sapendoti perfettamente al corrente dei motivi per i quali concessi il prestito dei nostri capolavori alle Mostre di San Francisco e le successive soste a Chicago e a New York, mi pare per lo meno eccessivo scrupolo di discrezione quello di non aver illuminato e rassicurato, con i fatti a tua conoscenza, gli Amici delle raccolte artistiche fiorentine circa la sicurezza ed il prossimo, certissimamente prossimo, ritorno di quelle opere. Poiché ciò, purtroppo, non hai fatto, comunicherai agli Amici delle raccolte artistiche fiorentine che il ritorno delle opere subito dopo la Mostra di New York è già stato, da molto tempo, irrevocabilmente deciso. Ma comunicherai inoltre, per l'esattezza dei fatti, che la misura di prudenza, presa in circostanze più incerte delle attuali, s'è risolta in una magnifica azione di propaganda culturale e politica: e che le opere italiane, non come turisti pavidì o profughi in pena, ma come ospiti regali sono passate nelle città americane tra un entusiasmo, un'ammirazione e una gratitudine tali da dover far vibrare d'orgoglio ogni cuore d'italiano". Evidentemente, per una sorta di nemesi storica, il giornalista toscano era rimasto vittima dello stesso uso spregiudicato e propagandistico dell'arte da lui auspicato una ventina d'anni prima durante il primo conflitto mondiale. Fortunatamente le opere, ritornate su un incrociatore americano, non subirono danni; tutta la documentazione *ibidem* (e vedi il relativo catalogo, *Italian Masters, lent by the Royal Italian Government, January to March 1940*, con Prefazione di Alfred Barr jr., Moma, New York).

Il secondo episodio riguarda invece il Premio Bergamo, di cui il giornalista fece raffinata ma inequivocabile stroncatura, come rivela l'articolo del novembre 1940, riportato nel volume filonazista, U. Ojetti, *In Italia, ha l'arte da essere italiana?*, Milano 1942, pp. 255 sgg.

<sup>63</sup> Cfr. A. Asor Rosa, *Gli intellettuali dalla Grande Guerra ad oggi*, in N. Tranfaglia (a cura di), *L'Italia unita nella storiografia del secondo dopoguerra*, Milano 1980 (atti del Convegno patrocinato dalla Fondazione Feltrinelli e dalla Società Siciliana di Storia Patria, Palermo 1978), p. 219.

quali quelle dei populistici e dei nazionalisti, con gli intellettuali che tentarono di ristabilire un proprio ruolo riannodando i fili con una tradizione più mitica che autentica<sup>64</sup>.

Non è in questo panorama privo di valore che Bottai, il cui obbiettivo fu quello di conferire al fascismo la patente di "prosecutore della tradizione"<sup>65</sup>, inaugurasse "Primato" col famoso articolo *Il coraggio della concordia*, nel quale invitava tutti gli intellettuali ad accantonare le loro diatribe e contribuire ad una lotta unitaria negli specifici settori di competenza, non meno importante di quella che i combattenti affrontavano nei campi di battaglia. Fenomeno abbastanza anomalo nel quadro della cultura italiana moderna, la rivista costituì un centro di coesione di tutte le correnti di pensiero, annullando le reciproche controversie col richiamo all'indivisibilità della cultura stessa. Le richieste che "Primato" rivolse a scrittori, artisti, uomini di cultura in genere, ha osserva- to la Mangoni, non erano prive di contropartite:

In un momento in cui il dibattito contro il diffondersi della letteratura americana in Italia e la sua sempre maggiore influenza fra i giovani scrittori si faceva particolarmente violento, 'Primato' non esitava a prendere posizione, non soltanto con le numerose recensioni favorevoli alle traduzioni di libri di autori americani, ma anche con un editoriale in cui si sottolineava come questo interesse fosse un sintomo incoraggiante di vitalità della nuova letteratura italiana [...].

In quest'ottica di *do ut des* rientrò pienamente anche la prima grande inchiesta sull'ermetismo<sup>66</sup>.

Non vi fu tuttavia solo uno "scambio" di convenienze, o per lo meno, Bottai tentò veramente, come prova la corrispondenza del suo archivio, da poco consultabile, un diverso legame tra il centro e la periferia, fra potere statale e singoli intellettuali. Per la creazione di "Primato", Bottai si rivolse personalmente a decine di scrittori, poeti, filosofi, storici, artisti, dando l'impressione di non essere il ministro di uno Stato impersonale e burocratico, ma un esponente politico oculato che optava per il dialogo individuale con ciascuno di loro. Di queste lettere colpisce infatti il carattere rispettoso e quasi amichevole: non vi sono

<sup>64</sup> Vedi L. Mangoni, op. cit., pp. 3 sgg., 29 sgg., 65 sgg. e *passim*.

<sup>65</sup> Su questo aspetto vedi *ibidem*, pp. 66 sgg.; ed E. Gentile, *Bottai e il fascismo. Osservazioni per una biografia*, "Storia contemporanea", Bologna, n. 3, giugno 1979, pp. 551 sgg. (oltre che, dello stesso, *Le origini dell'ideologia fascista 1918-1925*, Bari 1975, pp. 63 sgg. e 295 sgg.).

<sup>66</sup> Vedi L. Mangoni, *L'interventismo...* ecc., op. cit., pp. 334 sgg. L'art. di Bottai si può anche ritrovare nell'antologia *"Primato" 1940-1943*, a cura di Luisa Mangoni, Bari 1977, pp. 53 sgg.

uomini di cultura di serie A e di serie B, pareva dire il ministro, ma in primo luogo persone il cui lavoro egli conosceva e stimava.

Ad esempio, scriveva ad Afro Basaldella il 30 gennaio 1940:

Caro Basaldella,  
come avrete visto dai primi annunci, nel prossimo mese uscirà 'Primato'. [...] Vi sarò grato se vorrete collaborare a 'Primato' inviandoci al più presto un gruppo di disegni o incisioni da scegliere e pubblicare nelle pagine dedicate alle arti figurative. Queste pagine sono state affidate alle cure di Mino Maccari [...]<sup>67</sup>.

Qualche giorno dopo, il pittore friulano rispose:

Ringrazio V.E. per avermi invitato a collaborare alla Rivista 'Primato'. Mi dedicherò col maggiore entusiasmo affinché il mio lavoro possa essere all'altezza dei compiti della Rivista<sup>68</sup>.

Naturalmente i compiti variavano a seconda del destinatario; inoltre, speciale attenzione era rivolta al pubblico dei lettori. Sempre il 30 gennaio, ad Enzo Carli, giovane Soprintendente dell'Aquila, Bottai inviò una lettera uguale nel tono, ma con varianti che si adattavano al suo lavoro specifico:

[...] Vi sarò grato se vorrete collaborare a 'Primato' svolgendo intanto i seguenti argomenti: 1) Storia della critica d'arte moderna; 2) curiosità artistiche e artigiane in Abruzzo.

Questi articoli dovrebbero esserci inviati al più presto e scritti senza entrare troppo nel linguaggio tecnico e scientifico perché i lettori di 'Primato' non saranno lettori specializzati<sup>69</sup>.

Ad impressionare i collaboratori sarà però stata soprattutto l'attenzione di Bottai per il loro lavoro. Questi infatti nel marzo 1943 scriverà a Carli di aver assai apprezzato "il Vostro studio sul Raffaello di Sergio Ortolani"<sup>70</sup>. È difficile credere che, con la guerra entrata ormai nella sua fase più cruenta, Bottai leggesse testi di storia dell'arte: magari era il condirettore Vecchietti a farlo, o altri collaboratori. Ma ciò comunque

<sup>67</sup> Fotocopia minuta lettera dattiloscritta; Milano, Archivio Bottai presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, B.ta 7, fasc. 49 *Basaldella Afro*.

<sup>68</sup> Fotocopia lettera manoscritta, datata «Roma, Via Margutta 94, 4 febbraio 1940»; *ibidem*.

<sup>69</sup> Fotocopia minuta lettera dattiloscritta, *ibidem*, fasc. 68 *Carli Enzo*.

<sup>70</sup> Fotocopia minuta lettera dattiloscritta, 14 maggio 1943; *ibidem*. Per quanto riguarda la recensione, vedi E. Carli, *Raffaello di Sergio Ortolani*, "Primato", Roma, a. IV, n. 8, 15 aprile 1943, pp. 147-48.

stupiva favorevolmente i diretti interessati, se si pensa invece all'asettica imperturbabilità, ad esempio, di un peraltro grande ministro come Benedetto Croce, a suo tempo stigmatizzato negativamente da Ojetti, come abbiamo visto; o all'incompetenza di altri, tanto nell'Italia liberale che fascista.

In un'altra lettera, mandata da Bottai a Giovanni Comisso il 26 agosto 1940, leggiamo:

Caro Comisso,  
dopo il Vostro racconto pubblicato su 'Primato', non ci avete più inviato nulla per la Rivista. Voi sapete quanto la Vostra collaborazione ci sia gradita, e perciò Vi rinnovo l'invito ad inviarci qualche cosa di Vostro. In attesa, Vi saluto cordialmente  
G.B.<sup>71</sup>

Qualche settimana dopo, lo scrittore trevigiano rispose lasciando trapelare soddisfazione per una richiesta così inusuale:

Eg. Bottai,  
l'invito rivoltomi così personalmente mi à lusingato assai. Vorrei poter avere qualche scritto per inviarlo a Primato, ma non ne ò. Mi trovo in un momento conclusivo della mia attività artistica e ò deciso di isolarmi da tutte le collaborazioni a riviste o giornali. Penso cioè di abbandonare ogni parvenza di vita letteraria o giornalistica, per mettere più solidamente le radici nella vita comune, dalla quale spero poter trarre l'opera giusta come è avvenuto di tanti italiani. Sono ancora legato per la necessità giornaliera ad un giornale, ma un altro anno, se terminerà la guerra, farò l'ultimo viaggio sperando di ricavare tanto da poter vivere tranquillo. E se l'Accademia farà attenzione alla mia opera compiuta nell'assegnazione del premio che credo si dovrà conferire, non avrò bisogno di fare neanche questo viaggio. Ad ogni modo se mi sarà possibile fare qualcosa d'adatto per Primato, lo invierò subito<sup>72</sup>.

Ad un nuovo invito fattogli il 20 maggio dell'anno dopo, Comisso risponderà:

Caro Bottai,  
ho ricevuto l'invito espresso ed espressamente, prima di rispondere che

<sup>71</sup> Milano, Archivio Bottai presso la Fond. Alberto e Arnoldo Mondadori, B.ta 8, fasc. 80, *Comisso Giovanni*, fotocopia lettera dattiloscritta. Per quanto riguarda il racconto pubblicato, vedi G. Comisso, *Felicità dopo la noia*, "Primato", Roma, a. I, n. 4, 15 aprile 1940, pp. 10-11.

<sup>72</sup> Fotocopia lettera manoscritta datata "Treviso, 7 sett. 1940"; Milano, Archivio Bottai, B.ta 8, fasc. 80, cit.

avrei mandato, ho scritto il racconto che mando. Se va bene per Primato, cerchi di farmelo compensare con mille lire.

Noi scrittori, o almeno io per mia esperienza, mi trovo sempre a dover discutere per i compensi. Al confronto i pittori sono più fortunati, questo racconto non è forse come un quadro? Ebbene oggi non vi è alcun pittore che si faccia pagare un quadro per mille lire [...] <sup>73</sup>.

Come s'è detto, l'attenzione di "Primato" era indifferentemente rivolta sia ad intellettuali di spicco, che ad altri meno conosciuti. Fra questi ultimi, il medico nonché critico d'arte veneto Giuseppe Mesirca, che, invitato all'inizio del 1940 con la medesima cordialità a collaborare, rispose:

Eccellenza,  
vogliate ricevere i miei più vivi ringraziamenti per la lettera gentile d'invito a collaborare alla rivista 'Primato'. Voi siete il più alto e chiaro difensore della vera arte italiana moderna. A Voi va tutta la nostra gratitudine. Sarà mia cura l'inviarVi al più presto una prosa <sup>74</sup>.

Fra i documenti riguardanti gli artisti, troviamo l'invito diretto al fratello di Afro, Mirko Basaldella, che così rispose:

Vi assicuro che farò del mio meglio perché la mia collaborazione sia degna del nobile intento che si propone 'Primato'. A tale scopo ho già preso accordi con Mino Maccari <sup>75</sup>.

Tra gli artisti interpellati, che accettavano rispondendo per lo più con lettere scarse, troviamo all'inizio soprattutto toscani e romani; poi, anche milanesi, compresi giovani di "Corrente". Carrà, per esempio, il 12 febbraio del 1940 rispose:

Caro Bottai, ti ringrazio dell'invito a collaborare al 'Primato' e ben volentieri ti mando 5 acqueforti da pubblicare sulla pagina delle arti figurative [...] <sup>76</sup>.

Forse su suggerimento di Maccari, a Guttuso Bottai fece una delle più articolate proposte:

<sup>73</sup> Copia lettera dattiloscritta datata Treviso, 4 giugno 1941; *ibidem*. È verosimile che il racconto sia *Due soldati di regioni lontane*, pubblicato subitaneamente in "Primato", Roma, a. II, n. 12, 15 giugno 1941, pp. 10-11.

<sup>74</sup> Copia lettera dattiloscritta datata "Cittadella, 2 gennaio 1940 - XVIII"; *ibidem*, B.ta 9, fasc. 137, *Mesirca Giovanni* [in realtà: *Giuseppe*].

<sup>75</sup> Copia lettera manoscritta del 3 febbraio 1940; *ibidem*, B.ta 7, cit., fasc. 50 *Basaldella Mirko*.

<sup>76</sup> Copia lettera manoscritta, datata "Milano 12 febb. 1940 - XVIII"; *ibidem*, B.ta 8, fasc. 70 *Carrà Carlo*.

Caro Guttuso [...]

Vi sarò grato se vorrete collaborare assiduamente a 'Primato'. Intanto penso che potreste preparare alcuni scritti su questi temi:

Il Museo Pitré e l'arte popolare siciliana. Il Trionfo della Morte a Palazzo Scàfani. I pittori di Carri siciliani (tecnica e tradizione). L'arte dell'illustrazione. Inoltre, dovrete farci avere, puntualmente, un breve notiziario d'arte (mostre, visite ad artisti, ecc.) relativo a Roma e ad altri centri artistici vicini, fungendo insomma da nostro corrispondente romano. So che Vi siete già accordato in questo senso con Maccari. Lieto che 'Primato' ci offra il modo di collaborare assieme per un'iniziativa che ci sta a cuore [...] <sup>77</sup>.

Esultante ed incondizionata fu l'adesione dell'artista nonché critico siciliano:

Vi ringrazio dell'onore fattomi con l'invito a collaborare alla nuova rivista e Vi prego di contare su tutto quel che io posso. Mi ero già accordato con Mino Maccari su vari argomenti. Con lui preciserò questi accordi e intanto Vi farò avere per il primo numero il resoconto di un'esposizione alla Galleria di Roma. Vi ripeto la mia gratitudine ed il mio entusiasmo a collaborare in Primato. Vostro Renato Guttuso <sup>78</sup>.

Di molti altri artisti che collaborarono alla rivista non esistono presso l'Archivio Bottai i relativi carteggi, oppure questi sono parziali. Ad esempio, nel fascicolo di Mafai troviamo una lettera del ministro datata 28 agosto 1940, ma non quella d'invito, né la risposta del pittore, che comunque accettò:

Caro Mafai,

ti ringrazio vivamente per la tua collaborazione a 'Primato', che ha così potuto pubblicare tuoi disegni. Spero che vorrai continuare ad inviarcene, specialmente di recenti.

Con i più cordiali saluti G.B. <sup>79</sup>

Nel fascicolo di un altro importante artista come de Chirico, troviamo come unico documento una lunga e dettagliata richiesta che "Primato" gli inviò a Milano il 15 aprile 1943:

<sup>77</sup> Copia lettera dattiloscritta, 30 gennaio 1940; *ibidem*, B.ta 9, fasc. 109, *Guttuso Renato*.

<sup>78</sup> Copia lettera manoscritta datata "Roma, P. Melozzo da Forlì 1 - 5 febbraio 1940 XVIII"; *ibidem*.

<sup>79</sup> Copia lettera dattiloscritta; *ibidem*, fasc. 126, *Mafai Mario*. Mafai, che, come abbiamo già visto (vedi Parte I, cap. III, pp. 119 sgg.), di lì a qualche mese avrebbe vinto il II Premio Bergamo con *Modelli nello studio*, aveva già pubblicato suoi disegni su "Primato" (a. I, n. 6, 15 maggio 1940), e altri ne pubblicherà in seguito.

Caro De Chirico,

nell'intento di dare un carattere più definito alla propria collaborazione artistica e anche per orientare meglio, in questo senso, il pubblico dei lettori, 'Primato' dedicherà agli artisti più significativi d'oggi un intero fascicolo.

Vi sarò molto grato se, accettando il mio invito, potrete farci avere per tempo almeno una decina di disegni inediti da usare sia per la copertina e sia per l'interno della rivista. In tale occasione potreste anche inviarci un breve scritto (3/4 cartelle dattiloscritte) di argomento artistico (un ricordo, una breve confessione, ecc. con assoluta libertà di argomento). Una specie di piccola 'mostra personale' insomma che varrà oltre i disegni pubblicati a dare ai lettori un'idea del lavoro, della vita, delle simpatie, degli interessi spirituali dell'artista presentato. I disegni Vi saranno prontamente restituiti dopo la pubblicazione insieme con il compenso. 'Primato' tratterebbe soltanto, con il Vostro consenso, i disegni che vorreste vendere agli amici della rivista sulla base dei prezzi da voi stesso indicati [...] <sup>80</sup>.

Una proposta, questa dei numeri-catalogo, che ricorda per certi versi quelle di "Corrente", ma assai più articolata poiché lasciava intendere una pur minima piattaforma commerciale, proponendo un mercato di disegni degli artisti più significativi e particolarmente appetibili al grande pubblico. Non sappiamo se de Chirico, che nell'anno precedente ne aveva già pubblicato alcuni su "Primato" <sup>81</sup>, abbia accettato l'invito; è probabile che il precipitare degli eventi lo abbia sconsigliato di farlo. Siamo tuttavia a conoscenza che la medesima proposta fu fatta ad altri: ad esempio a Marino Marini <sup>82</sup>, che dalla Svizzera il 25 aprile 1943 rispose che quanto prima avrebbe spedito dei disegni <sup>83</sup>. Parola che in effetti mantenne, se il 10 giugno Bottai manderà allo scultore toscano questa lettera:

Caro Marini,

ho ricevuto i Vostri quattro disegni, assai belli e significativi, per 'Primato'

<sup>80</sup> Copia lettera dattiloscritta datata "Roma, 15 aprile 1943 XXI"; *ibidem*, b.ta 8, fasc. 86 *De Chirico Giorgio*.

<sup>81</sup> Vedi "Primato", Roma, a. III, n. 22, 15 nov. 1942.

<sup>82</sup> "Caro Marini, tempo fa Vecchietti Vi scrisse per invitarVi a mandare a 'Primato' Vostri disegni, iniziando così una rassegna degli artisti più significativi d'oggi. Ora Vi scrivo anch'io per ricordarVi la promessa, augurandomi che il Vostro nome non manchi in questa nostra iniziativa.

Con i più cordiali saluti Giuseppe Bottai"; *ibidem*, copia lettera dattiloscritta del 15 aprile 1943, B.ta 9, fasc. 132 *Marini Marino*.

<sup>83</sup> Lettera manoscritta datata "Villa Mercedes, Locarno, 25 aprile", s. a. [ma 1943]; *ibidem*.

e Ve ne ringrazio. Ho molto ammirato alla Quadriennale le Vostre opere, di cui si occuperà per noi il nostro critico Virgilio Guzzi [...] <sup>84</sup>.

Di fronte alla grande attenzione se non sensibilità vera e propria che Bottai dimostrò verso gli intellettuali in generale, tanto nei momenti di calma che in periodo di guerra, non è da meravigliarsi che Marino Lazzari scrivesse:

[...] Non c'è uomo politico oggi in Italia che di te sia più amato, rispettato, desiderato: questa è la pura realtà, non un'illusione del mio devoto amore <sup>85</sup>.

Si può dire a pieno titolo che "Primato" fu l'ultimo dei tentativi, iniziati negli anni Venti con Margherita Sarfatti, di inserire l'arte italiana entro un quadro unitario. Lo strumento, una rivista, in realtà non era nuovo. Ricorderemo quelle di Ojetti e di Giolli; o ancora, negli anni Trenta, altre riviste dello stesso Giolli o bollettini di galleristi come Bardi e i Ghiringhelli. Vi era tuttavia una differenza di fondo, e non dipendeva solo dal fatto che ora era lo Stato ad assumersi in prima persona questo compito. In tutti i casi precedenti, le riviste erano state realizzate *anche* per gli artisti, utilizzando notizie, critiche o riproduzioni concernenti loro opere, che essi avevano concepito *indipendentemente* dalla vita di tali riviste, autonome da loro. "Primato" invece fu immaginato fin da subito come periodico che era fatto *anche dagli artisti*, che lo consideravano sì una loro tribuna, ma che contribuivano pure – così almeno sembrerebbe leggendo le lettere che abbiamo visto – alla sua riuscita in prima persona. La libertà degli artisti non impedì tuttavia che le loro opere venissero utilizzate secondo intenzioni di cui non sempre essi erano consapevoli.

Stupisce constatare come la storiografia artistica abbia fatto solo pochi cenni a "Primato". Proviamo perciò a considerare il periodico più propriamente dal punto di vista figurativo, senza peraltro porre in secondo piano gli aspetti particolarmente importanti che ebbe in campi diversi. Per questa ragione, invece che dividere la rivista in più periodi, in limiti di spazio ragionevoli proveremo ad esaminarla da tre punti di vista: a) l'iconografia delle copertine; b) l'iconografia interna, a sua volta di due tipi: 1) quella di commento diretto ad eventi o testi su tematiche

<sup>84</sup> Copia lettera dattiloscritta, datata "Roma, 10 giugno 1942 – XXI"; *ibidem*. Per quanto riguarda la recensione cui la lettera faceva riferimento, vedi V. Guzzi, *Pittori e scultori alla IV Quadriennale*, "Primato", Roma, a IV, n. 12, 15 giugno 1943, pp. 225 sgg.

<sup>85</sup> Copia lettera manoscritta, a Bottai, di otto facciate su carta intestata *Ministero dell'educazione Nazionale – Il Direttore Generale*, datata "Roma, 21 febbraio XIX"; *ibidem*, B.ta 51, fasc. 130 Lazzari Marino.

artistiche; 2) quella posta apparentemente in modo casuale entro rubriche extraartistiche; c) le inchieste che ebbero importanza per il settore artistico.

Abbiamo rilevato, leggendo alcune lettere di "Primato" a intellettuali ed artisti, che esso lasciava loro notevole autonomia. Se ciò era vero, è lecito ipotizzare che, non potendo sempre disegni ed incisioni che giungevano in Redazione adattarsi a commento visivo delle proprie rubriche, la rivista cercasse di vedere se le due diverse realtà, quella testuale e quella iconica, potessero coesistere, dando magari luogo ad una sorta di nuovo linguaggio, o se si preferisce, di "ipertesto" più aderente alla vita della Nazione, quasi più "necessario". Che "Primato" fosse in ogni caso consapevole della non neutralità delle immagini, che cioè una volta calate queste ultime entro rubriche racconti poesie articoli, esse contribuissero ad arricchirli di nuovi messaggi, lo si comprende da un fatto inequivocabile che non ci pare sia stato preso in considerazione, una specie di prova *ex contrario*: all'interno delle famose inchieste della rivista, *non comparvero mai* immagini di opere d'arte o d'altro genere, che evidentemente potevano falsare le risposte o comunque favorire interpretazioni diverse da quelle che gli autori desideravano.

Vista la questione sotto tale ottica, e considerato, come vedremo, che erano assai più i nessi logici che legavano le immagini ai testi piuttosto del contrario, è verosimile che Maccari verbalmente o per iscritto suggerisse agli artisti coinvolti delle direttrici da seguire, non diversamente da quanto aveva ipotizzato per il "Selvaggio", allorché, lo abbiamo visto, aveva chiesto a Bottai di perorarne la causa presso Mussolini, poiché avrebbe potuto disporre di un "materiale umano non spregevole da adoperare" <sup>86</sup>.

Per quanto riguarda le copertine, "Primato" esordì con una serie non sospetta, diremmo quasi neutrale, di grafica antica. Ricordiamo in tal senso disegni di soggetto bellico attribuiti al Perugino, altri di Bartolomeo Coriolano, una stampa dell'incisore seicentesco francese Jacques Callot, che illustrava l'ammiraglio Tommaso Inghirami conducente alcuni prigionieri turchi <sup>87</sup>. Certo i soggetti generalmente richiamavano la guerra in atto, che per il momento soltanto lambiva l'Italia; così come l'episodio vittorioso delle guerre navali contro i turchi indubbiamente alludeva alle capacità guerresche dell'Italia. E tuttavia, tali copertine parevano volute con uno spirito più che altro antiquario e di abbellimento estetico.

<sup>86</sup> Vedi *supra*, in questo capitolo, p. 382.

<sup>87</sup> Cfr. "Primato", Roma, a. I, nn. 2, 3, 4, 5 rispettivamente del 15 marzo, 1 e 15 aprile, 1 maggio 1940.

Più pertinente fu, nel fascicolo del 1° giugno, il *Bozzetto di Battaglia* di Giovanni Fattori, simbolo del recupero di una tradizione abbastanza vicina nel tempo, non solo artistica; mentre a guerra appena scoppiata per alcuni mesi comparvero antiche mappe di città mediterranee oggetto del desiderio come La Valletta, Tunisi, Nizza<sup>88</sup>.

È eloquente che il primo artista contemporaneo ad apparire in copertina fosse, nel numero successivo, Ottone Rosai, vale a dire un artista toscano passato per il futurismo e amico di Bottai da lunga data. Il disegno all'acquerello era legato all'articolo di Renato Guttuso nello stesso fascicolo *Appunti su Rosai*, frutto di una visita del pittore siciliano nel suo studio e di un libro appena scritto da Michelangelo Masciotta. Più che appellarsi alla "toscanità" di Rosai, Guttuso citando Soffici stigmatizzò come in lui "non c'è 'sano realismo', non c'è individuazione di caratteri, non c'è 'accento paesano'", ma semmai un vivo interesse morale per gli uomini del suo tempo, che non sarebbe stato peraltro comprensibile senza la sua "rigorosa disciplina stilistica", il suo attaccamento al mestiere<sup>89</sup>.

Ci troviamo qui al cospetto di una prima fase della rivista, che ribadì più volte la "funzione sociale" dell'arte<sup>90</sup>, da intendersi come impegno dell'artista a interpretare gli avvenimenti del proprio tempo; anche se la scelta non implicava affatto un palese realismo figurativo, come rivela il disegno di Rosai, che mostra, fra un coacervo di macchie ora più chiare ora più scure, delle figure umane appena percepibili sedute sul declivio d'una sorta di colle boscoso.

L'incertezza sulla strada da seguire ricorrerà anche nei numeri seguenti, ad esempio in un linoleum di Maccari dall'ispirazione espressionista, oppure in *Miti moderni: il paracadute*, di Guttuso, orientato invece, dopo l'abbandono della vena espressionistica di metà anni Trenta, verso un recupero di valenze realistiche, rese bene dal contrasto fra il paracadute, caduto verosimilmente durante un'azione bellica, ed una fattoria classicamente configurata attraverso i simboli del carro, dei cavalli, della stalla nonché di uomini, più eroi o martiri che contadini<sup>91</sup>. Seguirono alcune copertine in stile caricaturale di Amerigo Bartoli, evocanti una guerra ancora lontana: ad esempio, *Sirene di Londra*, dove la fin troppo facile analogia tra le sirene degli allarmi aerei – si ricorderà

<sup>88</sup> Vedi "Primato", Roma, a. I, nn. 7, 8, 9, 10 rispettivamente dell'1 e 15 giugno, 1 e 15 luglio 1940.

<sup>89</sup> Vedi R. Guttuso, *Appunti su Rosai*, "Primato", Roma, n. 11, 1 agosto 1940, p. 20. Il volume appena pubblicato cui faceva riferimento era di M. Masciotta, *Ottone Rosai*, Firenze 1940.

<sup>90</sup> Vedi C. Pellizzi, *Unità delle arti*, "Primato", a. I, n. 4, cit., p. 1.

<sup>91</sup> Cfr. "Primato", Roma, a. I, n. 12, 15 agosto, e n. 14, 15 sett. 1940.

che era in corso la Battaglia d'Inghilterra – con le sirene mitologiche dava luogo ad un umorismo quasi pettegolo, da "Domenica del Corriere", che esorcizzava attraverso l'evasione una realtà gravida di presagi ben più cupi<sup>92</sup>.

Ma le illusioni avranno vita breve. Poco tempo dopo, nel bel mezzo dell'avventura greca, che iniziò a palesare con drammatica virulenza le inadeguatezze e i pericoli verso cui andava incontro l'Italia, uno splendido disegno di Maccari dette il via a quello che sarà uno dei principali *leitmotives* delle illustrazioni di "Primato" nei periodi di crisi causati dalla guerra: il ritorno nel porto rassicurante di un'Italia arcaica, rurale, priva di connotazioni che la riconducessero alla modernità incombente. Il segno nervoso e caotico di Maccari configurava a poco a poco un paesaggio fluviale attraversato da ponti simili a quelli che costellavano l'Arno, con una montagna sulla sinistra e un gruppo di case e campanili o torri sul fondo; un paesaggio rigorosamente privo della presenza umana, come se fosse ferito ma al contempo richiamasse la gloria e la legittimità d'un'antica stirpe<sup>93</sup>. Quando gli eventi lo consentivano, le copertine di "Primato" ritornavano ad un'iconografia più compassata, a Bartoli<sup>94</sup>, al classicismo manierato di Guttuso<sup>95</sup>, oppure ad un Maccari nella veste consueta di fustigatore dei costumi borghesi<sup>96</sup>. Iconografie e miti dell'un tipo o dell'altro ritorneranno in copertine di Tomea, ancora Guttuso e Maccari, Tosi<sup>97</sup>.

Vi fu poi un ulteriore tema ricorrente nei momenti di smarrimento: il rifugiarsi nell'alveo rassicurante della grande arte italiana del passato, ammiccando a Giotto e i primitivi (Carrà)<sup>98</sup>, a Tiepolo<sup>99</sup>, persino a Spadini<sup>100</sup>; oppure ad uno Scipione – che, lo vedremo, direttamente o indirettamente sarà uno dei bersagli polemici di "Primato" – "salvato" dal suo espressionismo disgregatore in un disegno inedito raffigurante

<sup>92</sup> Vedi "Primato", n. 16, 15 ott. 1940, cit.

<sup>93</sup> Cfr. "Primato", Roma, a. I, n. 20, 15 dic. 1940.

<sup>94</sup> Vedi ad esempio la copertina del n. 1, 1 genn. 1941, illustrante due opulente e impellicciate signore con cagnolino che raccolgono elemosine.

<sup>95</sup> Vedi "Primato", Roma, a. II, n. 2, 15 genn. 1941.

<sup>96</sup> In "Primato", Roma, a. II, n. 4, 15 febr. 1941, troviamo la copertina di Mino Maccari *I sogni del Borghese*, che mostra da un lato un grasso borghese con automobile e belle donne, dall'altro il duro ma autentico mondo dei contadini.

<sup>97</sup> Vedi "Primato", Roma, a. II, rispettivamente i nn. 10 del 15 maggio, 11 dell'1 giugno 1941; a. III, nn. 4, 15 febr., e 6, 15 marzo 1942.

<sup>98</sup> Vedi "Primato", Roma, a. III, n. 5, 1 marzo 1942.

<sup>99</sup> Cfr. "Primato", Roma, a. II, n. 14, 15 luglio 1941. Rientravano nella stessa ottica di evasione nelle regioni di appartenenza anche romanzi come *Paesi tuoi*, di Cesare Pavese, p. 15, *ibidem*.

<sup>100</sup> Vedine la copertina in "Primato", Roma, a. IV, n. 2, 15 genn. 1943.

Castel Sant'Angelo, piuttosto distante dal mondo in sfacelo del *Cardinal Decano*<sup>101</sup>.

Come per una sorta di eterno ritorno, il viaggio si concluse l'1 luglio 1943 con un disegno di Maccari: la solita città italica, di fantasia – sebbene alcuni particolari ricordassero Firenze –, ancora una volta deserta, con pochi simboli che si ergevano a cantarne la storia: la cupola di una chiesa, un campanile, un timpano<sup>102</sup>.

\* \* \*

Le immagini che comparivano all'interno della rivista erano di vari tipi. Anzitutto, potevano illustrare direttamente i testi: una Biennale, uno studio sull'arte antica, una mostra, un convegno. Però Maccari e i redattori impiegavano le immagini anche secondo una direttrice metaforica, per dirla con Jakobson. Facciamo concretamente degli esempi. Per commentare una recensione di Paolo Storno al *San Francesco* di Piero Bargellini, non troviamo "battone" di Ziveri, volatili di de Pisis, nudi di Pirandello, sculture di Mirko, ma un *Ritratto* di Marino Marini, maestoso, granitico, legato per tradizione ad una *gens* sacra: una specie di piccolo grande San Francesco, in pietra che avesse tratto alimento non da "un'Umbria uggiosa", ma da una terra che gli aveva saputo infondere la linfa vitale del suo credere<sup>103</sup>. Un altro esempio può essere la recensione di Guido Piovene al volume di Alfredo Gargiulo *Letteratura italiana del Novecento*, intitolata *Questo romanticismo*. Fra i due tipi di esperienza, quella più romantica, di tipo autobiografico, e quella più classica, svoltasi attorno all'esperienza della "Ronda", di cui aveva parlato Gargiulo, Piovene optava per la prima, poiché "sono...convinto che l'esperienza romantica, e con essa il rifiuto dell'opera finita e estetica, non solo deva continuarsi, ma si deva spingere a fondo". E quale poteva essere la duplice illustrazione, se non un disegno con *Nudi* di Guttuso, vagamente erotico, ma soprattutto bello, dalla linee concluse e classicheggianti, ed uno di soggetto analogo di Pericle Fazzini, assai più ade-

<sup>101</sup> Cfr. "Primato", Roma, a. III, n. 11, 1 giugno 1942.

<sup>102</sup> Vedi "Primato", Roma, a. IV, n. 13, 1 luglio 1943. Non siamo riusciti purtroppo a reperire gli ultimi due numeri di "Primato", vale a dire il 14 del 15 luglio e il 15-16 dell'1-15 agosto 1943. Nel numero 7 dell'1 aprile 1941, p. 24, la Redazione informò di un sondaggio – sfortunatamente non riportato – fra i lettori per giudicare quella che ritenevano la più bella copertina. Furono solo pubblicati i nomi dei dieci vincitori, ai quali andava un abbonamento gratuito; la nota peraltro ci mostra come la stessa fosse letta quasi esclusivamente da un pubblico medio e alto borghese.

<sup>103</sup> Vedi P. Storno, *San Francesco di Piero Bargellini*, "Primato", Roma, a. II, n. 7, 1 aprile 1941, p. 12; la citazione è tratta dal recensore.

rente al clima romantico di quegli anni, con tratti graffianti e ripetuti che erodevano la sostanza del corpo<sup>104</sup>? Due numeri prima, un'altra recensione, questa volta di Piero Bargellini al libro per ragazzi di Giannino Marescalchi *Guerra dei Re e degli Eroi*, aveva collocato i miti dell'*Iliade* e di altri classici entro la vita di tutti i giorni, come se essi appartenessero ai nostri affetti, parlassero della nostra casa, evocassero i nostri desideri, poichè il mito "non ha colori o sfocature di lontani favoleggiamenti; è anzi avvicinamento con tale immediatezza, da riproporre alla nostra mente un motivo di meditazione" (Maresc.). Quale miglior commento visivo se non uno splendido disegno di Morandi, che raffigurava non miti astratti, bensì le ombre silenti ma concrete dei nostri oggetti d'affezione<sup>105</sup>?

Ma in questo numero il problema era ancor più complesso: tutto il fascicolo ruotava infatti attorno ad uno dei pilastri di "Primato", il "giovanilismo": a partire dalla copertina di Telemaco Signorini, *Ragazzi al sole*, per proseguire col Redazionale *Conclusioni sui Littoriali*, seguito a sua volta da un articolo di Corazza sui Littoriali dell'arte a Bologna e da un altro di Guttuso sulla IX<sup>a</sup> Sindacale del Lazio<sup>106</sup>.

Un'altra categoria era rappresentata da quelle immagini che, mentre in apparenza commentavano i testi, nella realtà rivestivano per gli artisti che le avevano realizzate altri significati. Prendiamo, ad esempio, la *Fantasia n. 8* di Mafai, posta a contatto con i *Racconti di Pietroburgo* di Gogol tradotti da Tommaso Landolfi. Troppo facile risultava associare il mondo espressionistico di scipioniana memoria al Gogol romantico rivolto "agli spettri e al soprannaturale", quantunque diversissime fossero le ragioni poetiche dei due<sup>107</sup>.

Una quarta era quella che utilizzava come illustrazioni di testi teorici sulla guerra immagini di argomento bellico di autori in cui tali soggetti erano, tutto sommato, rari. Abbiamo visto il caso di Guttuso. Un altro è quello di Sassu<sup>108</sup>. Ma l'artista che stupisce più vedere cimentarsi con tematiche guerresche è Birolli, che commentò l'articolo di Carlo Morandi *Questa guerra e il Risorgimento* col bozzetto *Fortino*. Relegati in soffitta i dubbi e le incertezze delle *Metamorfosi* o di dipinti come *Il*

<sup>104</sup> Cfr. G. Piovene, *Questo romanticismo*, "Primato", Roma, a. I, n. 8, cit., pp. 19-20; vedi anche, A. Gargiulo, *Letteratura italiana del Novecento*, Firenze 1940.

<sup>105</sup> Cfr. P. Bargellini, *Mitologia per ragazzi*, "Primato", Roma, a. I, n. 6, 15 maggio 1940, p. 17.

<sup>106</sup> *Ibidem*, *passim*.

<sup>107</sup> Cfr. B. Dal Fabbro, *Racconti di Pietroburgo*, "Primato", Roma, n. 7, 1941, cit., p. 13. Quanto a Mafai, vedi il catalogo della mostra *Le Fantasie*, cit.; infine, vedi N. Gogol, *Racconti di Pietroburgo*, con trad. e *Introduz.* di T. Landolfi, Milano 1941.

<sup>108</sup> Vedi ad esempio "Primato", n. 2, 1941, cit., p. 10.

*Caos o Eden*, Birolli dette qui a modo suo un saggio fattoriano, non tanto ispirato alla retorica patriottica del Risorgimento, ma piuttosto alla pacatezza degli "intatti ed eterni suoi valori", di cui parlava l'articolista<sup>109</sup>

Un'ultima e, forse, più importante categoria di illustrazioni è costituita dai commenti visivi al già ricordato, importante tema dello scontro fra guerra distruttrice e mondo autentico della stirpe, della famiglia, della terra: non solo evocato per mezzo delle copertine, come abbiamo visto, ma anche attraverso un *engagement* diretto degli artisti che collaboravano. Potremmo definire questa una grafica nata "nel segno di Carrà": cioè a dire, un'arte come sostanza concreta delle cose, immediatezza d'una natura semplice e quasi primordiale, che troviamo tanto nei disegni che nelle acqueforti dello stesso Carrà, anzitutto; ma anche di Rosai, Morandi, Tosi, Barbisan, Viviani, Corazza Guttuso, Saetti, oppure in un grande nume tutelare dell'Ottocento come Fattori, ricorrente più volte. Per esempio, nel ricordato numero del febbraio 1941 con *I sogni del borghese* di Maccari, comparve il memorabile intervento di Bottai *Fronte dell'arte*, nel quale vanno senz'altro visti gli incunaboli di quel Fronte Nuovo delle Arti che, nel dopoguerra, avrebbe unito, sotto l'egida di Marchiori, artisti così diversi come Birolli, Guttuso, Vedova, Santomaso, Viani. Bottai partiva dalle condizioni che avevano preceduto la guerra '15-'18, dal "fuoco" romantico futurista del 1910, che aveva fatto piazza pulita d'una borghese e "domenicale esperienza della natura". "Rotta la catena del naturalismo e dell'accademismo - scriveva il ministro - gli artisti italiani hanno cercato di ricostruire una realtà nuova, umana, satura di sostanza etica; hanno ricomposto nel lavoro assorto la propria umanità [...]"

Dove è pacifico intravedere una parentela fra queste affermazioni e quanto poco prima aveva scritto De Grada su "Corrente"<sup>110</sup>. Ma ancor più significative paiono le successive dichiarazioni, di confronto etico all'indomani della guerra "da un lato [con] il simbolismo freudiano, torbido di sottintesi sessuali, d'un Salvator Dalì, dall'altro con le pensose realtà metafisiche di De Chirico e Carrà". Solo nei secondi era evidente "un impegno morale sulle forme elementari, una riscoperta del mondo [...]". Ne conseguiva che,

<sup>109</sup> Vedi C. Morandi, *Questa guerra e il Risorgimento*, "Primato", n. 7, 1941, cit., p. 12. Qui la questione è ancor più complessa, perché la mostra alla Spiga era quella famosa del dicembre 1940, visitata da Bottai e Lazzari (cfr. *supra*, Parte I, cap. III, p. 124 sgg.). Sebbene la didascalia di "Primato" parli di "disegno", riteniamo possa identificarsi col bozzetto a olio su tela *Difesa di un fortino*, esposto nella citata mostra a Corrente - Bottega degli Artisti (n. 6 del catalogo Renato Birolli, cit.), ora alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

<sup>110</sup> Cfr. *supra*, Parte I, cap. III, n. 79.

nel segreto della camera incantata delle muse inquietanti, si condensava quella somma di energia spirituale, che fa scintille dalle bottiglie di Leyda di Giorgio Morandi; si determinava per la prima volta, e con ben altra chiarezza che nel confuso tomismo di un Maritain, il peso del fattore etico nel fatto artistico.

La conclusione altro non poteva essere che esisteva un'arte italiana, ed era quella degli "artisti più silenziosi ed assorti"; di coloro i quali consideravano "già un modo d'eroismo meditare mesi e mesi sul senso d'una linea o sulla densità d'un tono [...]"<sup>111</sup>.

Vedremo in seguito che non era soltanto Bottai a formulare queste tesi, ma anche - se non soprattutto - uno dei migliori critici del suo *entourage*, Roberto Longhi; ci limitiamo per il momento ad osservare come alcune pagine più avanti comparisse una splendida acquaforte in stile primitivo del Carrà derainiano degli anni '19-'20, posta a commento visivo de *La stirpe prediletta*, recensione di Piero Bargellini all'omonimo libro di quel De Amicis minore che fu Renzo Pezzani<sup>112</sup>. Rispetto al Carrà più tradizionale dei "Valori Plastici", che semplificava al massimo grado il segno, che "punta[va] al paesaggio e alla natura [facendo] cadere scenografia e contenimento formale per un'azione di coinvolgimento in cui proprio l'azione e il senso di coesione abbiano il sopravvento"<sup>113</sup>, questo era un Carrà ancor più coinvolgente, schierato, che pareva spiegare visivamente "l'impegno morale" cui accennava Bottai realizzando una figura ieraticamente giottesca, più vicina, per la sua castigatezza e spartana semplicità, a talune xilografie nordiche che non al classicismo di casa nostra.

Proseguendo negli esempi, un posto a sé meritava una volta di più Birolli, come dire un pittore che negli anni precedenti - lo si è visto<sup>114</sup> - aveva manifestato verso Carrà sentimenti contrastanti, ma che ora sembrava aver imboccato, nei disegni e dipinti pubblicati da "Primato", una sorta di ritorno alla ragione. Prendiamo il secondo fascicolo del gennaio 1941. Dopo la copertina con *Battaglia* di Guttuso, michelangiolesca più che cubista, troviamo un disegno dallo stesso titolo di Sassu a commento di *Epigrammi* di Libero De Libero, un disegno di Tullio [sic: in realtà: Tono] Zancanaro che testimoniava una sua personale rivisitazione del *Gattamelata* donatelliano con sul fondo un immaginario Sant'Antonio, ma soprattutto una recensione di Guido Piovene alla più vol-

<sup>111</sup> Vedi G. Bottai, *Fronte dell'arte*, "Primato", n. 4, 1941, cit., *passim* pp. 3 sgg.

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 23. Vedi anche R. Pezzani, *La stirpe prediletta*, Torino 1940.

<sup>113</sup> Vedi P. Fossati, *Paragrafi per il disegno fra le due guerre*, nel catalogo della mostra *Disegno italiano tra le due guerre*, a cura dello stesso e di Pier Giovanni Castagnoli, Modena, Galleria Civica, luglio-ott. 1983, Modena, 1983, p. 21.

<sup>114</sup> Vedi *supra*, Parte I, cap. III, n. 99, pp. 122-23 e *passim*.

te ricordata mostra di Birolli che inaugurò la nuova stagione di Corrente alla Spiga<sup>115</sup>. Nel disegno acquerellato di corredo all'articolo, l'artista veronese appariva assai lontano dall'espressionismo degli anni precedenti. Esso sembrava più che altro un'esercitazione di storia dell'arte, un compendio di citazioni sul genere di quelli di Guttuso. Sulla sinistra, scorgiamo un personaggio che si sfilava la veste con cadenze assai prossime a quelle del Cristo nel *Battesimo* di Piero della Francesca o dei *Neofiti* di Cagli; altre figure sedute di tre quarti – simili alle donne evocanti il *Bagno turco* di Ingres del secondo disegno pubblicato nel catalogo della più volte citata mostra alla Spiga – richiamano vagamente Campigli ma anche certa pittura ottocentesca compreso *Le déjeuner sur l'herbe*. Nel centro invece un corpulento personaggio rimanda a tutta una gamma esotica postgauguiniana. Accanto, un'altra figura, che pare imprigionata, evoca il classicismo dei volti di Gentilini; detta figura sembra come scortata da un'altra di spalle (una donna? un guardiano? Gli interrogativi restano senza risposta come per un *trompe l'intelligence* voluto dal pittore), che ripete i movimenti del flagellante nella *Flagellazione* di Piero. Rinforzano queste reminiscenze quattrocentesche la parete che sfonda il cielo sulla sinistra, il paesaggio collinare, vagamente umbro o toscano, nonché la specie di lancia posta trasversalmente al dipinto, che rammenta un particolare della cornice nei lacunari della menzionata *Flagellazione*. Non è un caso che Piovene sottolineasse la correttezza di aver inaugurata la nuova stagione di Corrente “con una personale di Birolli”, artista che a suo dire aveva superato certo astrattismo e certo espressionismo, pervenendo ad un' “arte rasserenata” che “va piuttosto verso una chiarezza, anche se aspra, che verso le penombre solleticose”<sup>116</sup>.

Abbiamo anticipato che anche le riflessioni in altri settori della cultura convogliavano verso una nuova epoca “realista”. Per esempio, fondamentale risultò l'atteggiamento di intellettuali come Giansiro Ferrata. Con argomenti non diversi da quelli che qualche tempo prima su “Campo di Marte” lo avevano opposto ad Alfonso Gatto<sup>117</sup>, Ferrata sottolineò i limiti della Scapigliatura ottocentesca specialmente per quanto riguardava la sua incapacità di giungere ad una “perfezione espressiva”, contrapponendole un Verga, dal cui “equilibrio vero” qualche anno decennio più tardi sarebbe nato il “movimento della Ronda”, che “segnò un 'ritorno' al classico con spirito libero e fortemente mo-

<sup>115</sup> Vedi G. Piovene, *Birolli a 'Corrente'*, “Primato”, n. 2, 1941, cit., p. 18.

<sup>116</sup> *Ibidem*.

<sup>117</sup> Cfr. *supra*, Parte II, cap. II, pp. 243 sgg.

derno, un 'ritorno' all'ingegno nazionale e ai suoi valori storici con spirito naturalmente europeo”<sup>118</sup>.

Nel campo della critica d'arte, la mente più lucida che perorò un ritorno alle origini del realismo o, comunque, ad una figuratività più classica di contro al romanticismo nordico, fu Roberto Longhi. Prima tuttavia è opportuno accennare al quadro più complesso in cui queste tematiche si svilupparono. Come ha osservato Luisa Mangoni – che citiamo una volta ancora, essendo il suo lo studio più profondo esistente su “Primato” –, anche a causa delle folgoranti vittorie naziste all'inizio del 1941, da molte parti sorsero interrogativi su quali sarebbero stati i rapporti di forze nell'Europa dopo la vittoria dell'Asse. Vi fu in particolare su “Primato” un dibattito assai acceso che coinvolse intellettuali di primo piano come Galvano della Volpe, Manlio Lupinacci, Giaime Pintor, Mario Alicata, Giovan Battista Angioletti; dibattito nel quale, mentre, ad esempio, quest'ultimo invocava un “nuovo romanticismo”, vale a dire quello che si poteva rintracciare nei sentimenti verso la guerra degli intellettuali più giovani, per altri invece, come Della Volpe e Pintor, tale romanticismo andava rifiutato in quanto avrebbe inevitabilmente condotto dentro a quella cultura borghese che si voleva superare. Pintor, per esempio, ad esso opponeva un “recupero dell'illuminismo”; un anno dopo, in altro contesto, Carlo Morandi avrebbe pronunciato il nome di Carlo Cattaneo<sup>119</sup>.

E Bottai? Tralasciando la questione importante dei buoni rapporti con la Chiesa, che nella sua strategia significavano una maggior coesione della cultura di fronte alla guerra<sup>120</sup>, riteniamo invece importante parlare di un suo articolo, *Latinità e germanesimo*, che riprendeva le argomentazioni di una serie di letture, sue e di altri intellettuali, tenute al Lyceum di Firenze e raccolte nel volume *Romanità e germanesimo*. Il ministro iniziava con una considerazione di fondo:

In tutti i settori della cultura, come in ogni altro della loro vita attuale, i tedeschi si volgono all'Italia e gli italiani alla Germania. Si riscoprono antichi legami, vengono alla luce i continui influssi, che, pur tra tante lotte, gli uni determinarono nella vita degli altri, mentre un vero interesse a conoscersi nasce, si può dire, in tutti gli strati sociali dei due Paesi.

Ciò non di meno, lo stesso riconosceva che le due culture avevano

<sup>118</sup> Vedi G. Ferrata, *Il manzoniano scapigliato*, “Primato”, Roma, a. I, n. 9, 1940, cit., pp. 13 sgg.; e, dello stesso, ancor più schierato, *Parabola della Scapigliatura*, “Primato”, Roma, a. II, n. 17, 1 sett., e n. 18, 15 sett. 1941, entrambi pp. 5 sgg.

<sup>119</sup> Vedi L. Mangoni, *L'interventismo...ecc.*, cit., *passim* pp. 347 sgg.

<sup>120</sup> Aspetto sottolineato *ibidem*, pp. 352 sgg.

entrambe una loro dignità ed una loro autonomia, poiché esistevano molte differenze che alla fine avrebbero arricchito le due nazioni, dando luogo ad una "compiuta vita morale, a un'alta e perfetta vita di civiltà e di cultura umana, vera e propria *complexio oppositorum*": sostanzialmente, i primi avevano un'anima più romantica, mentre i secondi un retaggio della stirpe più mediterraneo, solare, e dunque un sentire più classico<sup>121</sup>.

Tra le letture al Lyceum non poteva mancare un confronto fra arte tedesca e arte italiana, che fu fatto da Roberto Longhi. Profonda conoscenza della materia e raffinatezza di pensiero furono gli strumenti con cui lo storico piemontese affrontò l'argomento. È difficile stabilire un confronto, iniziò, perché la storia dell'arte è anzitutto "una storia di persone prime: quelle degli artisti". Era dunque opportuno evitare forzature grossolane quali quella "cupamente naturalistica, dell'imperio del sangue, dell'ineluttabilità dell'arte di stirpe, nuova variante dell'arte climatica, dell'arte sapor di terra [...]". Allo stesso modo non si doveva prendere per oro colato, o almeno soltanto quell'aspetto che Wölfflin aveva indicato come il "binomio 'chiaro non chiaro', *bestimmtes-unbestimmtes*". Ciò detto, in Longhi si fece comunque strada l'idea della supremazia della nostra arte rispetto a quella, pur grandissima, dei tedeschi; ma affiorarono anche, e sia pure con grande sottigliezza, le ragioni della stirpe prima negate. Se dopo la caduta di Roma il linguaggio comune dell'Europa era stato quello nato dalla crisi del latino, argomentava,

sentiamo tutti che il Maestro di Naumburg non è più un neolatino. Paragolarlo con Giotto può valere soltanto per la scala della grandezza, ma egli parla una lingua ormai diversa [...]. Sentimenti puri e violenti, l'alfa e l'omega del riso e del pianto, nessuna piacevolezza, uno spazio che è tutto forma concreta, attiva.

Benché tuttavia il metodo giottesco fosse "già, analogicamente, classico e formale", dovremo attendere il nuovo secolo "col Brunelleschi, con Donatello, su tutti, con Masaccio". E i tedeschi? Da "questa natura così approfondita e retta da leggi formali che hanno aspetto di scienza e sostanza di poesia, [...] dalla poesia matematica di Piero [...] nulla trapassò per quasi tutto il secolo in Germania [...]". Grandi furono "la visione annuvolata, lunare, turbinosa di Grünewald", "la linea crepitante del Cranach che scintilla e si torce come sterpaglia resinosa nel camin

<sup>121</sup> Cfr. G. Bottai, *Latinità e Germanesimo*, "Primato", Roma, a. II, n. 1, 1 gennaio 1941, pp. 2-3.

del nord", "il favoloso Altdorfer"; e naturalmente Dürer, nel quale arrivò al diapason "il vecchio, pervicace dualismo dell'arte tedesca, mera natura e mero sogno". Ma perché allora, si domandò Longhi,

il nostro gusto spazia senza riserve mentali di fronte al genio ombroso del Grünewald, all'empito drammatico del Leinberger, al Cranach, all'Altdorfer, tutti artisti carissimi alla nostra memoria e che ci sembrano fra i maggiori d'Europa?

La risposta era semplice: perché il "classico" aveva nel suo grembo anche i germi del romantico; perché, in altri termini, anche fra noi c'erano stati casi di artisti "che il Vasari chiamava bizzarri, persino, pensate di fiorentini come Piero di Cosimo e Filippino; poi, dell'Aspertini a Bologna; su tutti, del lunatico Lorenzo Lotto".

L'ultima pagina del suo intervento, la più importante per il nostro discorso, Longhi la riservò all'arte italiana del Novecento. Egli notò un curioso rovesciamento: che mentre i tedeschi in questo secolo tendevano a farsi più rispettosi delle norme naturalistiche, al contrario gli italiani si avviavano verso un oscuro romanticismo. Dimostrando come non fosse affatto pentito di quanto aveva scritto nel 1929, Longhi indicò una volta di più Scipione come il discutibile apripista di simpatie nordiche fra gli artisti del Novecento:

Una certa compassata freddezza sembra [...] prevalere nel Nord, mentre da noi proprio l'ultimissima generazione, cui tanto alimento ha dato la vampa troppo breve di quel romano Scipione, in cui, vedi caso, brillava persino una scintilla cranachiana, questa generazione sembra sperdersi in una incomprendibilità senza limite, quasi irresponsabile. Ma non è già per costoro che, tirate le somme, l'Italia si trova ancora in vantaggio su tutti.

Altri Masaccio e altri Piero, pareva dire Longhi, avevano portato ad una felice sintesi fra le due culture:

un Carrà che ha saputo accordare a una norma profonda il suo iniziale impulso romantico, come un vecchio maestro lombardo; [...] un Morandi, che sembra la regola monastica e pur liberamente cantata dall'eterno spirito formale italiano<sup>122</sup>.

<sup>122</sup> Vedi R. Longhi, *Le Arti*, in AA.VV., *Romanità e Germanesimo*, a cura di Jolanda De Blasi, Firenze 1941, *passim* pp. 209 sgg.; testo riportato anche in R. Longhi, *Arte italiana e arte tedesca' con altre congiunture fra l'Italia e l'Europa*, vol. IX delle *Opere complete*, Firenze 1979, pp. 3-21. Varrà osservare che inspiegabilmente questo scritto non viene ricordato nel documentatissimo e più volte citato volume di Maurizio Fagiolo dell'Arco e Valerio Rivosecchi, *Scipione. Vita ... ecc.*

Parole che rischiavano di essere pericolose, oltre che per Carrà, anche per Morandi, interpretato e pubblicato più volte su "Primato" stigmatizzando non tanto le sue qualità astratte, che pur esistevano, bensì la mitologia dell'artista isolato che monacalmente perpetuava il *genius loci*<sup>123</sup>. Ma soprattutto, pericolose potevano diventare tra gli allievi di Longhi. Uno fra tutti: Arcangeli. Che non solo scrisse, lo abbiamo visto<sup>124</sup>, la feroce stroncatura della giovane pittura italiana su "Architrave" e poi su "Proporzioni", rivista di Longhi; ma che anche nella stessa "Primato" pubblicò all'inizio del 1943 *Arguzia di Gentilini*. Di questo artista, che aveva tra l'altro dato disegni per molte copertine della rivista<sup>125</sup>, Arcangeli sottolineò le doti di "favolatore di un'Arcadia gentile"; un artista che, pur a suo dire abbeveratosi con l'acqua "di torrenti e di rivoli vari, da Van Gogh a Gauguin, ai 'fauves'", mostrava tuttavia

con saggezza di volersi appena scaldare le mani a quella fiammata 'cui tanto alimento ha dato - son parole di Roberto Longhi - la vampa troppo breve del romano Scipione' e che ancora va lingueggiando in fuochi e fuocherelli di diversa grandezza e durata<sup>126</sup>.

Le sorti della guerra erano peraltro indifferenti ai moniti di Longhi e Arcangeli. E nonostante la fiducia che nutriva ancora la Redazione, lo abbiamo visto, nelle lettere inviate nell'aprile 1943 a molti artisti, "Primato" avrà sempre meno immagini. E sempre più articoli su artisti "periferici" che non rientravano in queste categorie: come, ad esempio, quello di Giuseppe Marchiori su Gino Rossi, dove il critico veneto mostrava di non esser prigioniero di convenzioni purovisibilistiche o formalistiche in genere, ma di prediligere un approccio all'artista che ne considerasse le ragioni umane non nella lettera, bensì nella sostanza<sup>127</sup>.

\* \* \*

L'inchiesta più importante di "Primato" in campo artistico fu quella

<sup>123</sup> Come in effetti fece, ad esempio, G. Raimondi in *Armonia di Morandi*, "Primato", Roma, a. III, n. 9, 1 maggio 1942, p. 187.

<sup>124</sup> Vedi *supra*, Parte I, cap. III, pp. 125-26.

<sup>125</sup> Vedi "Primato", n. 20, 1941, cit.; n. 1, 1 gennaio 1942; n. 12, 15 giugno 1942; n. 17, 1 settembre 1942; n. 22, 15 nov. 1942.

<sup>126</sup> Cfr. F. Arcangeli, *Arguzia di Gentilini*, "Primato", Roma, a. IV, n. 1, 1 genn. 1943, p. 18. Sull'Arcangeli di questo periodo, vedi anche l'*Introduzione* di Dario Trento a Id., *Arte e vita. Pagine di galleria...ecc.*, cit. vol. I, *passim* pp. 18 sgg., che tuttavia non considera l'"anti-romanticismo" di Arcangeli secondo questo punto di vista.

<sup>127</sup> Vedi G. Marchiori, *Ritorno di Gino Rossi*, "Primato", Roma, a. IV, n. 8, 15 aprile 1943, pp. 153 sgg.

relativa alla cosiddetta "legge del 2%". Capovolgendo la prassi di intervenire, come in quelle di "Critica Fascista", al termine delle discussioni con una specie di sintesi finale, Bottai scelse questa volta di aprire gli interventi con *Socialità dell'arte*, articolo che rappresentava un consuntivo di quanto lo Stato aveva fatto per gli artisti fino ad allora. Bottai ribadì una volta ancora che lo Stato doveva astenersi dall'indicare temi e dallo scegliere tendenze:

Lo Stato, invece di promulgare i canoni astratti d'un'arte ufficiale, proclama ufficiale o, meglio, riconosce legittima, sul proprio piano storico, e sulla propria linea d'azione, l'arte che si fa oggi in Italia dagli artisti italiani.

Ancora, non era tanto opportuno "assicurare ai pubblici edifici un congruo apparato decorativo", quanto affermare la "pubblica utilità del lavoro artistico". Evidenziando ulteriormente che talvolta gli intellettuali erano più realisti del re, Bottai si limitò a ricordare che il valore dell'arte non stava in un presunto impegno politico, ma nella validità del prodotto finale: e il testo della legge, che attribuiva a "Due organi altrettanto, se pur diversamente, responsabili della cultura artistica nazionale: il Ministero dell'Educazione Nazionale e il Sindacato", poteva soltanto favorire tale qualità, non determinarla. Ma la sua tradizionale diffidenza verso un sindacato che non fosse esclusiva emanazione dello Stato veniva indirettamente confermata poco dopo, quando affermerà che "non c'è stata richiesta del Sindacato, a cui il Ministero non sia andato liberamente incontro"; fatto che negli acquisti aveva giustamente introdotto - e qui non possiamo non immaginare il suo sorriso beffardo - nelle collezioni pubbliche "opere di indubbio valore" accanto ad "opere di scarso ed anche niun valore". Il ministro proseguiva ricordando l'attività assistenziale del suo dicastero, a partire dalla "messe delle nomine senza concorso [che,] come per gli acquisti alle mostre, a qualcuno saranno sembrate troppe". Bottai quindi concludeva ricordando come da sempre avesse sottolineato la forza pedagogica dell'arte. Seguiva un'Redazione che invitava gli artisti a rispondere sulla situazione venutasi a creare in Italia dopo gli ultimi interventi a favore dell'arte<sup>128</sup>.

Fra quelli che risposero, balza all'occhio come non vi fossero sindacalisti o comunque artisti che avevano difeso il corporativismo. Non Oppo, non Soffici, né Maraini, ma nemmeno un teorico del muralismo come Sironi. Al contrario, numerosi architetti espressero pareri globalmente favorevoli: da Piacentini, che sottolineò come la legge avesse ac-

<sup>128</sup> Cfr. G. Bottai, *Socialità dell'arte*, "Primato", Roma, a. III, n. 8, 15 aprile 1942, pp. 151-52.

colte molte tematiche del VI Convegno Volta<sup>129</sup>; a Melchiorre Bega, per il quale la legge conferiva all'architetto la facoltà di diventare una specie di iper-artista<sup>130</sup>; ad Arnaldo Foschini, che prospettò un nuovo *rappel à l'ordre* per pittori e scultori, i quali avrebbero dovuto lavorare pressoché nell'anonimato come nel Medio Evo<sup>131</sup>; a Giò Ponti, che meglio di altri definì il ruolo che a suo dire la legge attribuiva all'architetto:

Da questa responsabilità dell'architetto, da questo nuovo incarico demandatogli in conseguenza della legge, deriverà poi un fatto architettonico quanto mai importante: l'architetto concepirà *anche* il suo edificio per le opere d'arte, lo penserà *per* l'intervento di determinati artisti<sup>132</sup>.

Le risposte di questi ultimi, pressoché tutti pittori, furono improntate ad una accoglienza sostanzialmente favorevole, ma anche ad una cauta diffidenza verso le pretese egemoniche degli architetti. A parte Ferrazzi, che ostentò un distaccato senso di superiorità<sup>133</sup>, in modi diversi e con argomentazioni differenti i Rosai, Birolli, Campigli, Casorati, Carrà, de Pisis interpretarono la legge non come obbligo a sottostare alle norme architettoniche o ad abbandonare le piccole dimensioni, ma come invito ad uscire dal tradizionale isolamento dell'artista: cioè, come uno stimolo all'*engagement*. Rosai la ritenne "un'indicazione di lavoro", "un bisogno intimo di evadere dai limiti di un individualismo, ormai esasperato, per aprirsi a un senso più vasto della realtà"<sup>134</sup>. Campigli osservò che "una pittura murale è tutt'altra cosa che un quadro ingrandito"; mentre Casorati e Carrà avvertirono il primo che i rapporti con gli architetti dovevano essere "di natura ideale", mentre il secondo che l'arte così intesa avrebbe potuto finalmente dispiegare il proprio "concetto sociale", a patto d'aver tenuto presente che ciò non significava realizzare della pittura murale, ma agire in sintonia con la collettività e non fornire solo "un pretesto ai podestà e a qualche ministro per intorbidire vieppiù le acque dell'arte figurativa"<sup>135</sup>. Birolli, ancora, ricordato che questo principio aveva avuto origine al Bauhaus, si dimostrò scettico sull'interpretare la legge come un manifesto statale del muralismo, poiché "un intimista come Morandi o un sensibilista come Semeghini, per non dire di Tosi ecc. non possono pensare di rappresentarsi in di-

<sup>129</sup> Vedi "Primato", n. 11, 1942, cit., p. 209.

<sup>130</sup> *Ibidem*, p. 211.

<sup>131</sup> Vedi "Primato", Roma, n. 12, 15 giugno 1942, p. 235.

<sup>132</sup> Cfr. "Primato"; Roma, a. III, n. 14, 15 luglio 1942, p. 270, c. testo.

<sup>133</sup> Vedi "Primato" n. 11, 1942, cit., p. 210.

<sup>134</sup> *Ibidem*, p. 211.

<sup>135</sup> Per Campigli, vedi *ibidem*; per Casorati e Carrà, "Primato", n. 12, 1942, cit., pp.

mensioni maggiori senza diminuire la forza della loro espressione". Per detto motivo ipotizzava "due fronti economici dell'edilizia, affidando quello minore alla piena libertà dei nuovi architetti ed artisti giovani": ed è superfluo notare come lui, che "giovane" ormai non poteva più dirsi, stabilisse un potenziale discrimine verso quelle generazioni di giovani che solo pochi anni prima erano state la sua linfa vitale<sup>136</sup>.

Ma le risposte più articolate, quelle che incarnavano con più precisione la linea ideale che aveva caratterizzato "Primato" fin dalla nascita, furono quelle di due pittori-critici, Virgilio Guzzi e Nino Bertocchi. Nel primo intervento, pubblicato subito dopo l'apertura dell'inchiesta, Guzzi fece una cronistoria del rapporto tra architettura ed arti figurative a partire dal Convegno Volta del 1936. Fin dal principio avvertì che secondo lui era uno pseudo-problema scorgere nello scontro fra architetti e pittori per un'improbabile supremazia il portato più significativo della legge; così come era fallace discutere se essa favorisse le grandi dimensioni a scapito del quadro, poiché se distinzione doveva farsi, questa era "non già tra pittura murale e pittura da cavalletto, ma tra il gusto e la cultura di una certa epoca e quelli di un'altra epoca". Si dava il caso che dei politici accorti ne avessero riconosciuto "l'alto valore sociale"; che cosa dunque era lecito aspettarsi da essa? Per dirla con le sue parole:

Dal cubismo e dal futurismo a Carrà e a Morandi; dal postimpressionismo a De Pisis, e a Scipione: un serrato sviluppo di valori formali, di atteggiamenti morali e psicologici, di motivi di gusto. Che cosa si vuole dunque da un'arte che è stata di continuo, ed è ancor oggi dai male intenzionati, accusata d'esotismo, di barbarie e peggio; ed è chiamata inumana, amante di mostri; ed inevitabilmente rispecchia stati d'animo ancora gelosamente e romanticamente individualistici?

In primo luogo, non si voleva "uno stile ufficiale": l'artista è poeta ed ha nella propria testa immagini che "sono la sua libertà". Purtroppo, avvertiva Guzzi, esistono almeno due pericoli. Uno era che essa si trasformasse in "mezzo amministrativo", con tutti i mali che un'involuzione burocratica avrebbe comportato<sup>137</sup>. Ma ve n'era uno anche più grande: quello che l'erudito, lo storico dell'arte avvezzo a giudicare il passato, per un attimo sollevasse il proprio sguardo da sopra gli occhiali e sentenziasse che i tempi non erano ancora maturi. Questa critica, che

<sup>136</sup> Vedi "Primato", Roma, a. III, n. 13, 1 luglio 1942, p. 253, c. testo.

<sup>137</sup> Un pericolo, questo della burocratizzazione, avvertito anche da Pier Maria Bardi nella sua risposta all'inchiesta sulla legge del 2%; cfr. "Primato", n. 12, 1942, cit., p. 234.

dimostrava “un amore troppo sviscerato di purezza, di forma, di frammenti”, e che faceva “le bucce anche a Tiziano”, rischiava di perdere il senso degli artisti vivi.

Se è giusto sottolineare la correttezza ed anzi lungimiranza di tale intervento, è altresì opportuno osservare che verso il finire anche Guzzi, contraddicendo in parte quanto aveva affermato, riproponeva quell'equivoco concetto di “nuovo monumentalismo” che a vario titolo aveva accompagnato la migliore cultura artistica del fascismo, da Bontempelli, a Sironi, a Terragni, a Cagli. Era vero, affermava, che sarebbe stato difficile per un Morandi il passaggio “dalle sue nature morte alla pittura che diciamo monumentale”; ancora, “i pittori faranno pratica, avremo un periodo, che potrà essere anche lungo, di anonimia, di pittori mestieranti”. Ma alla fine l'utopia si sarebbe avverata<sup>138</sup>.

“Ha già detto molto bene Virgilio Guzzi che la legge per le arti figurative ha un'importanza storica anche perché ‘è pericolosa’”, esordì nella sua risposta Bertocchi. Per lui la pericolosità non stava tanto nei ritorni “nostalgici all'ecclettismo ottocentesco”, oppure nel “razionalismo integrale” di Le Corbusier, ma soprattutto nella critica che difendeva la “purezza espressiva”, che imponeva “una continuata negazione di tutto ciò che nella vita delle forme partecipa di una vitalità prorompente o di un'ingenuità autentica”, conducendo per questa strada ad “un'accademia decadente e disanimata”. A differenza di Guzzi, Bertocchi avanzava nomi e cognomi, ricordando come in un suo scritto su “Casabella” di alcuni anni prima<sup>139</sup>, avesse tentato di confutare “alcune affermazioni venturiane e arganiane riguardanti una proposta ‘identità di costruzione e decorazione’”. E se ammetteva la possibilità che dove “un affresco o un altorilievo non saranno necessari, quadri e statue improntati da un rigoroso sentimento dello stile potranno valere come testimonianza di civiltà”, e dunque la legittimità di continuare a dipingere il piccolo formato, alla fine non si sottraeva all'impulso di suggerire una direzione, un simulacro di impegno che in qualche modo sancisse il ruolo positivo degli artisti:

Alla violenza sovrumana degli eventi politici in corso, si oppone la ridicola violenza di nostalgie, di ritorni a mondi arcadici superatissimi [...]. Troppi artisti d'oggi si credono puri perché non ascoltano le voci del mondo [...] <sup>140</sup>.

<sup>138</sup> Cfr. V. Guzzi, *La legge per le arti figurative*, “Primato”, n. 8, 1942, cit., pp. 153-54.

<sup>139</sup> Vedi N. Bertocchi, *Pittura e architettura*, “Casabella”, Milano, n. 101, a. IX, maggio 1936, pp. 2-3. Lo stesso si riferiva alle tesi sostenute da Argan ne *Il pensiero critico di Sant'Elia* (“L'Arte”, sett. 1930) e in *Punti di partenza della nuova architettura* (“Casabella”, aprile 1933), e da Lionello Venturi nei *Pretesti di critica* (Milano, 1929).

<sup>140</sup> Vedi “Primato”, n. 13, 1942, cit., p. 252.

## Epilogo

“Primato” iniziò il 1943 con l'ultima grande inchiesta, quella sull'Esistenzialismo, o “filosofia della crisi”, come la definì con coraggio Antonio Banfi, stigmatizzando come in essa fosse centrale “l'irriducibilità dell'esistenza personale e dei suoi concreti, assillanti problemi”<sup>141</sup>. Mentre nella rivista si cominciava ad avviare un processo al totalitarismo, nell'autunno del fascismo iniziava altresì a profilarsi da un lato la tesi curiosa “della non responsabilità o della non compromissione della cultura”, dall'altro si cercava di salvare tutta quella componente giovanile degli anni Trenta che andava dall'“Universale” a Edoardo Persico, del quale ultimo fu recensito l'epistolario con Dino Garrone curato da Marco Valsecchi<sup>142</sup>.

Questa volta “Primato” – cioè: Bottai – non aprì, ma chiuse l'inchiesta. Fra le tesi emerse dai due principali raggruppamenti di risposte, quella dell'attualismo gentiliano e quella della “realtà come finitudine” degli esistenzialisti, è eloquente che la rivista scegliesse la seconda. Tramontati gli entusiasmi futuristici così come gli ideali dello Stato etico, Bottai nelle parole finali rivelava un moto di ineluttabile fatalità. Non crediamo sia lecito vedervi o meno i germi di un riscatto morale: comunque, non è questo il luogo per giudicare. Ma certo un sentimento di pietà, a noi che fortunatamente non abbiamo vissuto il dramma del fascismo e della guerra, queste parole suscitano:

Concludiamo: la vita è sempre finitudine e rischio, impegno e fedeltà, poiché nascita e morte condizionano, in ogni istante, la nostra attività umana, la percorrono e la scuotono tutta come un brivido: anche sul terreno spirituale, la finitudine è la fonte del nostro soffrire e lottare, la ragione dei nostri peccati ed errori, la molla del divenire e della nostra vita come incessante processo di ricerca. Se non fossimo finiti, saremo dèi e non uomini: non erreremo e non pecceremo. Qui va il nostro assenso, umano e culturale ancor prima che filosofico, all'esistenzialismo, in confronto a filosofie che spesso hanno dimenticato questa umana condizione, per aggirarsi nei puri regni della Ragione e dell'Idea<sup>143</sup>.

<sup>141</sup> Cfr. *L'esistenzialismo in Italia*, con interventi di Enzo Paci e Nicola Abbagnano, “Primato”, n. 1, 1943, cit., *passim* pp. 2 sgg. Per quanto riguarda la risposta di Banfi, cfr. “Primato”, Roma, a. IV, n. 5, 1 marzo 1943, pp. 84-85. Nelle parole del filosofo echeggiavano motivi che abbiamo già visto caratterizzare all'inizio degli anni Trenta le sue lezioni milanesi; cfr. *supra*, Parte I, cap. III, n. 99 e Parte II, cap. II, pp. 241 sgg.

<sup>142</sup> Come ha notato L. Mangoni, in *L'interventismo...ecc.*, cit., pp. 361 sgg. Quanto alle Lettere di Garrone, cfr. Rolandino, *Calendario*, “Primato”, n. 8, 1943, cit., pp. 151-52.

<sup>143</sup> Red., *L'esistenzialismo in Italia*, “Primato”, Roma, a. IV, n. 11, 1 giugno 1943, pp. 191-92.