

MURI AI PITTORI

PITTURA MURALE E DECORAZIONE IN ITALIA 1930-1950

Mazzotta

Il dibattito critico e istituzionale sul muralismo in Italia*

Giovanna Ginex



Cesare Maccari, affreschi al Palazzo del Senato. Da "Casabella", 1928.

"I nuovi orizzonti della decorazione murale"

Così Guido Marangoni, critico d'arte e direttore generale delle mostre internazionali di arti decorative di Monza fino all'edizione del '27, intitolava nel febbraio 1928 un suo intervento su "Casabella" nel quale ripercorreva la storia della fortuna "delle vaste composizioni pittoriche condotte a buon fresco", dagli "splendori settecenteschi" alla rifioritura borghese nell'epoca della restaurazione fino al languire dell'arte in età umbertina e al nuovo vigore del tempo presente. Tra le opere e gli artisti moderni ricordati da Marangoni spiccano gli affreschi con soggetti di storia romana di Cesare Maccari al Palazzo del Senato (riprodotti sulla rivista), il fregio di Giulio Aristide Sartorio alla Camera dei Deputati, le pitture murali alla sede del Ministero dei Lavori Pubblici a Roma, e a Siena le pitture di tema risorgimentale nel Palazzo del Municipio. Opere che secondo il critico avrebbero dovuto essere di sprone a incoraggiare il promettente risveglio della decorazione pittorica murale, di cui egli già vedeva i risultati più innovativi nell'ambito delle dimore private.

Ma tra le decine di episodi muralisti che all'epoca ancora si sarebbero potuti ricordare, sia della "vecchia", sia della "nuova scuola", vale la pena menzionare almeno le prove di Ardengo Soffici per il salotto della villa di Giovanni Papini a Bulciano nel 1914, di Galileo Chini per il Palazzo Comunale di Montecatini nel 1918, di Severini nel Castello di Montegufoni nel 1922, di Adolfo De Carolis che affresca ancora dal 1922 al 1925 il nuovo Palazzo della Provincia di Arezzo,¹ il Mausoleo di Acqui di Ferrazzi nel 1926-27 e l'Aerostazione di Ostia di Dottori, Prampolini e Fillia nel 1928, ora documentati in mostra, e ancora gli affreschi del giovanissimo Corrado Cagli nella Casa Maravelli-Reggiani a Umbertide, terminati nel '29, in una lunga serie – ancora da ricostruire nella sua interezza – di committenze private e pubbliche su tutto il territorio nazionale.

In Italia infatti la plurisecolare vicenda storica e artistica del muralismo non si era di fatto mai interrotta, né sul fronte dei muri privati, né di quelli pubblici; e neppure, su questo soggetto, la cesura tra Ottocento e Novecento era stata effettiva. Le commissioni per decorazioni pittoriche destinate ad architetture non avevano mai conosciuto drastiche flessioni, e anzi le vicende del risorgimento e dell'unità nazionale avevano portato al rifiorire delle commesse pubbliche, così come in am-

* Per i rimandi bibliografici completi relativi a volumi o ad articoli comparsi su periodici dell'epoca, qualora non esplicitamente riferiti in nota, si rinvia rispettivamente alla *Bibliografia generale* e allo *Spoglio ragionato dei periodici 1927-1945*, a cura di R. Resch, in appendice al volume.

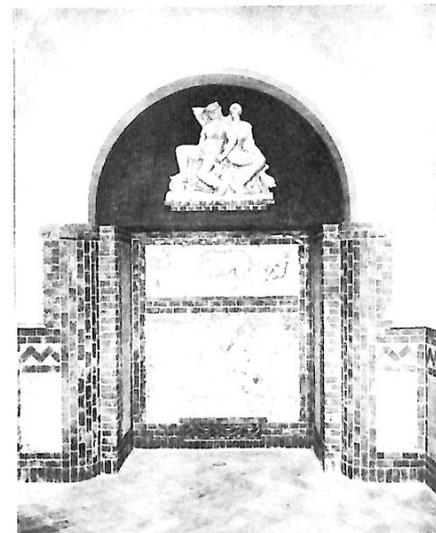
¹ Cfr. *Adolfo De Carolis...*, 1925, pp. 77-95, con riproduzioni del ciclo di affreschi sul tema del lavoro.

bito privato la nuova ricchezza borghese portava ad affidare le pareti delle nuove residenze ad artisti affermati; la “rinascita” della decorazione murale di cui parla il critico sembra perciò riferirsi piuttosto a una curiosa incapacità di contestualizzare storicamente il presente per cogliere le effettive disomogeneità – ovvero novità – rispetto alle situazioni dei decenni, dei secoli precedenti.

Ciò che realmente andava modificandosi, infatti, alle soglie degli anni Trenta, era il rapporto (di forza?) tra decorazione pittorica e architettura, risolto in pochi anni a favore di quest’ultima, piuttosto che la presenza di decorazioni d’autore nell’architettura. Sempre sul fronte della critica, abbiamo segnali significativi di questo vero e proprio sorpasso dell’architettura sulla pittura – che verrà teorizzato e praticato programmaticamente negli anni Trenta – già negli anni della prima guerra mondiale. Un esempio, tra i molti possibili, è quello che ha come protagonisti il pittore Ambrogio Alciati, lo scultore Lodovico Pogliaghi e la committenza dell’imprenditore comasco Attilio Pirota per l’edificazione e la decorazione “totale” della sua sontuosa villa sopra il lago di Como. Quanto tutto il complesso cantiere fosse ormai irrimediabilmente legato agli slittamenti estremi di un gusto e un fare artistico ormai in declino si può leggere nelle parole che l’architetto Giulio Ulisse Arata dedicò nel 1916 al pittore in un articolo pubblicato sulla rivista d’arte “Emporium”, dove sono tra l’altro riprodotti alcuni particolari della decorazione della villa: “l’Alciati decoratore è vittima della falsa interpretazione che si vuol dare al valore dell’arte decorativa rispetto all’ambiente in cui questa deve svolgersi. Oggi l’espressione personale di un artista, costretta ad annidarsi tra gli sdilinquimenti baroccheggianti di una villa borghese o impostarsi su architetture stilisticamente sconnesse, non trova la preparazione adatta per poter mettere in evidenza il suo carattere, o la trova in assoluto contrasto col valore individuale di chi la produce. Ecco perché la decorazione è quasi sempre un’intrusione estranea all’architettura che pure essa dovrebbe integrare.”² Parole dure, che da un lato mal celano il disprezzo d’impronta futurista che l’architetto Arata, modernista convinto, provava per le “mollezze” borghesi, e dall’altro hanno il merito di anticipare la grande questione del rinnovamento della pittura e della decorazione murale specie nei suoi rapporti con l’architettura, questione che verrà svolta in tutta la sua ampiezza artistica e critica solo nel corso degli anni Trenta.

Che la tematica fosse ormai pronta ad approdare a una scottante attualità ne dà un segnale nel 1917, pur su un opposto piano critico rispetto ad Arata, anche un raffinato teorico come Pietro Toesca, che chiude con queste parole la presentazione al suo volume *Affreschi decorativi in Italia*: “Come dal secolo XVIII a noi sia venuta mancando l’opera dei frescantì, quali vicende generali dello stile abbiano portato a perdersi la tradizione decorativa nella nostra pittura non è qui da riandare, sebbene dall’Appiani al Maccari non manchino al secolo passato opere grandiose di decorazione pittorica. Ed ora, come tanti altri rami dell’arte nostra, la decorazione murale attende il tempo e la virtù che la rianimi, non in uno sforzo vano di imitare il passato, ma in un vitale adattamento delle forme odierne dell’arte ai suoi intenti.”³

Alla II Biennale di arti decorative di Monza del 1927 si ebbe un precoce esempio della commistione dei ruoli nell’ambito della progettazione architettonica; artisti come Felice Casorati, Francesco Menzio, Gigi Chessa si cimentarono in prima persona nella realizzazione di ambienti decorati, intervenendo sia nella creazione dell’architettura, sia della parte pittorica. La “novità” non sfuggì alla critica e non è dunque casuale il rilievo dato nel ’27 sulle riviste d’arte e architettura alla “progettazione globale” della cosiddetta Quirinetta firmata da Marcello Piacentini, un locale romano aperto nel piano sotterraneo del Teatro Qui-



La Quirinetta, Roma. Decorazioni plastiche di Alfredo Biagini e pittoriche di Giulio Rosso. Da “Architettura e Arti Decorative”, 1927.

² G.U. Arata, 1916, pp. 82-97.

³ P. Toesca, 1917, p. 18.



La Quirinetta, Roma. Decorazioni plastiche di Alfredo Biagini e pittoriche di Giulio Rosso. Da "Architettura e Arti Decorative", 1927.

rino, con sala concerto, un piccolo palcoscenico, ristorante e bar, nel quale ampio spazio era lasciato alle decorazioni plastiche di Alfredo Biagini, agli interventi pittorici murali di Giulio Rosso e, come sottolineava Cipriano Oppo, "ad alcune opere esposte alla Mostra del '900 Milanese, all'Esposizione di Venezia e alla Biennale romana".⁴ Benché limitata a uno spazio privato destinato al tempo libero, la Quirinetta si può leggere come una significativa sperimentazione di quella unità delle arti attorno a un cantiere che sarà l'asse teorico portante di ogni grande intervento artistico-architettonico del decennio seguente. Una unità ideale orchestrata dalla figura centrale dell'architetto al quale programmaticamente devono far capo i singoli interventi decorativi: in questo caso Piacentini, massimo teorico ed esecutore di questa linea d'azione per tutti gli anni Trenta e fino a guerra conclusa.

La didattica

Anche nell'ambito della didattica accademica si hanno diversi riscontri della rinnovata valenza positiva con cui ora sia le istituzioni sia gli artisti guardavano alla decorazione, sempre più intesa nella sua accezione monumentale. Particolarmente significativa in tal senso la vicenda di Ferruccio Ferrazzi che già dal 1927 lavorava a uno dei più precoci cicli decorativi ora analizzati, quello per il Tempio della Madre, mausoleo privato della famiglia Ottolenghi ad Acqui, progettato da Marcello Piacentini. Nel dicembre 1928 l'artista ottenne l'insegnamento di decorazione pittorica al Regio Museo Artistico Industriale di Roma, nella cattedra che era stata di Adolfo De Carolis, appena scomparso; Ferrazzi si dimise l'anno seguente, e mentre concludeva la prima fase del suo intervento nel mausoleo di Acqui veniva nominato nello stesso 1929 docente di decorazione all'Accademia di Belle Arti di Roma. L'artista, come documentano gli inediti quaderni di lavoro e altri appunti manoscritti autografi,⁵ accettò l'incarico con passione e dedizione totale, sebbene fosse consapevole che questo nuovo impegno avrebbe rubato molto tempo alla sua ricerca pittorica; l'esperienza dell'insegnamento della tecnica dell'affresco venne inoltre ripetuta dal '37 al '39, quando Ferrazzi venne chiamato all'Accademia Americana di Roma. "Cinque anni d'insegnamento m'hanno convinto che la Scuola di decorazione, perché possa servire ai giovani che s'indirizzano verso la pittura murale e propriamente all'affresco, deve avere carattere prevalentemente pratico e realistico, in rapporto con la vita", ovvero deve portare gli allievi, attraverso lo studio e la disciplina intesa come metodo di lavoro, a potere e sapere realizzare "complesse narrazioni pittoriche chiaramente svolte sulla saldezza dei muri", scriveva nel 1934 su "Rassegna della Istruzione Artistica". Ferrazzi interverrà sulla questione della didattica anche al Convegno Volta del 1936, sul quale torneremo più avanti, insistendo sul necessario carattere pratico e specialistico dell'insegnamento in contrapposizione con le tesi espresse nella sua relazione da Felice Carena. Questi, trasferitosi nel 1924 a Firenze, dove gli venne assegnata per chiara fama la cattedra di pittura all'Accademia di Belle Arti, della quale sarà in seguito direttore, sosteneva infatti che l'educazione all'arte dovesse considerarsi essenzialmente spirituale e che non fossero necessari nuovi orientamenti didattici mirati all'arte moderna o decorativa. Non tutte le Accademie seguirono però questa linea: a Milano l'Accademia di Brera istituirà nel 1939 un corso speciale sulla tecnica dell'affresco affidando la cattedra ad Achille Funi.

Le tecniche

Nell'attività didattica Ferrazzi era stimolato anche dall'intento di rinnovare le basi della pittura murale romana, all'epoca indirizzata lungo la strada del deco-

⁴ C.E. Oppo, *La Quirinetta...*, in "Architettura e Arti Decorative", ottobre 1927, p. 360.

⁵ Cfr. anche F. Ferrazzi, 1934. Ringrazio la figlia dell'artista, Ninetta Metella Ferrazzi, per la competente, preziosa e paziente collaborazione offertami nel corso delle ricerche presso l'archivio del pittore.

rativismo ornamentale tardoliberty di De Carolis e Sartorio. A questi stilemi Ferrazzi opponeva, proponendolo con forza agli allievi, lo studio della pittura murale quattrocentesca e di quella classica instancabilmente rivisitata a Roma e a Pompei, studio che fece ben presto approdare l'artista alla sperimentazione dell'encausto. I primi frutti della nuova ricerca tecnica vennero esposti da Ferrazzi alla Quadriennale di Roma del 1931, alla Biennale di Venezia del 1933 e nel 1939 alla III Quadriennale romana, per poi approdare alle grandi superfici realizzate nel Palazzo di Giustizia milanese e nell'Università di Padova. "Mi rivolsi, attorno al '30, alla ricerca di una materia delicata e smagliante all'opposto dell'aspetto 'calcinoso' degli affreschi ottocenteschi. Sul dipinto ancora umido dell'intonaco, distendevo il velo di una cera disciolta e liquida, da penetrare con la fiamma, e dopo averla lucidata con i ferri, ottenevo la materia 'simile a pietra', fissando il valore dei toni del colore bagnato [...]; i frequenti colloqui con la pittura di Pompei e nel Museo di Napoli ed in quello di Roma alle Terme [...] mi portarono alla convinzione di un diverso procedimento dell'affresco; cioè a una pittura che partendo da quella tecnica, si svolgesse con altro sistema anche su pitture mobili, in supporti di terracotta o di lavagna, e sulle tavole."⁶

Gli appunti di Ferrazzi sembrano riferirsi anche, nell'interesse per la pittura pompeiana, a uno dei più precoci interventi sul rinnovamento delle tecniche pittoriche, ovvero al *Piccolo trattato* pubblicato nel 1928 da Giorgio de Chirico, vero e proprio inno ai vantaggi delle tempere (grasse, magre, a olio, encaustiche e così continuando). Lodi alla tecnica a tempera encaustica, che permette toni più vari e vivaci nonché una più agile libertà operativa da parte del pittore, sono contenute anche nell'intervento di Alberto Savinio su "La Stampa" del luglio 1934, riferibile indirettamente all'esperienza dei due fratelli alla Triennale dell'anno precedente. Nello stesso anno Gianfilippo Usellini lavorava a Sondrio ai sei grandi encausti per la sala del Palazzo della Provincia.

La questione del rinnovamento delle tecniche pittoriche, o anche del recupero di tecniche desuete ma particolarmente adatte alla decorazione murale o comunque legata all'architettura, aveva dunque acquistato rilievo già dalla seconda metà degli anni Venti, per poi essere ripresa con frequenza dagli artisti soprattutto nel decennio successivo. È questo, come già visto, il caso dell'encausto, per il quale ci si rammenta di un grande del secolo appena trascorso, Gaetano Previati, morto nel 1920, che sull'antica arte aveva scritto pagine di elogio nel suo testo di tecnica della pittura.

La rinascita dell'encausto, titolo di un intervento di Guido Guidoni su "Casabella" dell'aprile 1928, è negli stessi anni, come ricordato, uno degli scopi della raffinata ricerca pittorica di Ferruccio Ferrazzi, seguito da Corrado Cagli che alla II Quadriennale romana del 1935 presenterà quattro pannelli eseguiti a tempera encaustica.

Sempre a Ferrazzi, così come a Depero e ad altri artisti di fama minore, si può legare la rinascita della tessitura d'arte, ovvero dell'arazzo integrato nello spazio architettonico. I sette arazzi monumentali disegnati dall'artista romano tra il 1931 e il 1932 per il salone del Palazzo delle Corporazioni di Marcello Piacentini, dei quali esponiamo i bozzetti e un cartone, furono la sua prima commissione pubblica, ottenuta con ogni probabilità su proposta dello stesso architetto con il quale era in corso la collaborazione al mausoleo Ottolenghi di Acqui. Essi restano tra le prove più alte della produzione del pittore; non piacquero però alla committenza e "furono discesi in quanto non ritenuti rispondenti alla mentalità politica dell'epoca", come ricorda l'autore in una nota autobiografica. Le composizioni allegoriche e simboliche di Ferrazzi, fitte di citazioni iconografiche classiche e rigorosamente scandite da un magistrale gioco di piani prospettici, non

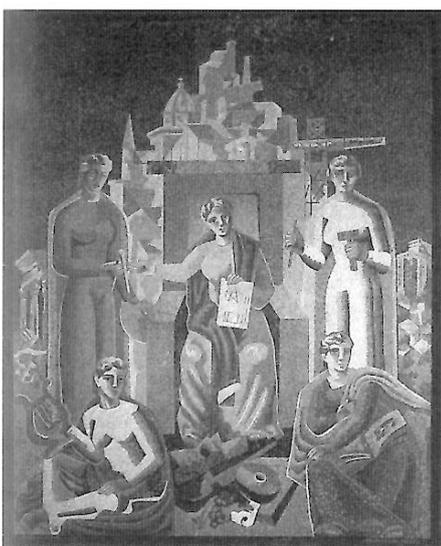


Quadriennale di Roma, 1931. Veduta della sala con le opere di Ferruccio Ferrazzi. Foto Archivio Ferrazzi, Roma.

⁶ Da un testo di Ferrazzi del 1947, ora in C.L. Raghianti, J. Recupero, 1974, p. 57n.



I fratelli Erol davanti al telaio con uno degli arazzi di Ferrazzi in lavorazione, 1932. Foto Archivio Ferrazzi, Roma.



Gino Severini, *Le arti*, mosaico, 1933. Triennale di Milano.

⁷ Cfr. V. Mariani, 1933, p. 305: “dopo aver tradotto in opera tre grandi arazzi per il Ministero delle Corporazioni, sembra ci si debba accontentare di guardare i bellissimi cartoni! La ragione di parlare di quest’opera ancor più dunque è stimolata dall’annuncio che la tessitura non sarà forse continuata.”

⁸ Gli arazzi, mai citati né dalla stampa dell’epoca, né dalla critica recente, sono infatti firmati “Dis. SP Erol - Roma”. Gli arazzi sono intitolati alla base: *Le armi di Roma han dato pace al mondo; Le armi sabaude ci hanno dato l’Italia; Qui l’Italia sosta sulla via di Roma; L’arte è la terrena immagine di Dio; La luce dell’Impero risfavilla da Roma.*

⁹ Per Sironi mosaicista e per la bibliografia completa sul tema rimando al volume di E. Braun, 1992.

contenevano infatti alcun rimando diretto al fascismo e per questo la tessitura rischiò di non essere completata oltre il terzo esemplare.⁷ Autori pratici dell’impresa i fratelli Pio e Silvio Erol, titolari di una delle più importanti tessiture romane, specializzata in lavori artistici a telaio. I fratelli Erol firmarono anche i cinque grandi arazzi che ancora oggi decorano la sala della ex Palazzina Reale della Stazione di Santa Maria Novella di Firenze; a Pio e Silvio Erol va con ogni probabilità riferita anche la responsabilità dei disegni degli arazzi, nei quali è esplicitamente utilizzata un’iconografia riferita alle direttive di regime.⁸

I problemi tecnici posti dalla pittura a tempera o a fresco su muro sono però negli stessi anni certamente i più dibattuti, specie contestualmente alle grandi prove collettive, come nel caso della V Triennale, la prima tenutasi nel nuovo palazzo di Muzio a Milano nel 1933. Nel mese di ottobre interviene su “Quadrante” Gabriele Mucchi: l’artista sottolinea come nessuna delle pitture eseguite nel palazzo di Muzio fosse in realtà correttamente definibile “affresco”, poiché a causa delle caratteristiche dei muri, umidi e mal preparati, e della rapidità con cui ogni artista doveva lavorare si sperimentarono soluzioni alternative. Mucchi descrive con precisione la tecnica utilizzata da lui e da altri artisti, e i materiali pittorici: soprattutto il “Silexore”, un prodotto commercializzato dalla Germania a base di silicato di potassio, composto che avrebbe la proprietà di fissare i colori con un processo vetrificante fino a renderli inalterabili. Le macchie di muffa, subito comparse su quasi tutte le pitture del palazzo, sarebbero da ascrivere secondo il pittore all’intonaco composto da due strati male amalgamati, dei quali il più superficiale contenente polvere di marmo, non assorbente e tendente a formare addirittura una crosta facile a sbriciolarsi (“Voi sapete che a Carrà sono saltati addirittura due pezzi di dipinto”).

In occasione della V Triennale di Milano anche Gino Severini scrive su “Quadrante”, nel giugno 1933, ma a proposito del mosaico, una tecnica e uno strumento d’espressione più congeniale alla sua poetica. Severini rivendica la specificità del linguaggio artistico della tecnica a mosaico, che non va confusa con la pittura, posizione ribadita e argomentata anche successivamente in un testo pubblicato nel ’36 (*Ragionamenti sulle arti figurative*): il mosaico “è un modo di espressione troppo potente per poter fare a meno di un contenuto”; inoltre, essendo una tecnica completa, giudica insensata la separazione tra l’artista che disegna i cartoni e i mosaicisti che lo eseguono. Unico rimedio, che l’artista padroneggi la tecnica della posa del mosaico, in modo da eseguirla in parte o almeno seguire i mosaicisti, che ami la materia colorata con cui verrà costruita l’opera, ma soprattutto impari a “pensare il suo cartone *come mosaico* e non come pittura in genere”. Quindi, con forti contrasti tonali, senza chiaroscuro sfumato e con una gamma cromatica che prediliga i colori puri accostati; ai contrasti cromatici devono corrispondere quelli tra l’andamento delle linee, facendo salve le regole della composizione.

Si confronteranno precocemente con questa tecnica anche Corrado Cagli, di cui proponiamo in mostra i bozzetti a tempera encaustica dei *Segni zodiacali* eseguiti nel 1934 per la fontana di Terni, poi tradotti in mosaico dalla ditta Salviati, e Mario Sironi che nel ’35 teorizzò l’affinità tra la tecnica musiva e la poetica modernista in un lungo articolo, *Racemi d’oro*, comparso sulla “Rivista Illustrata del Popolo d’Italia”.⁹

Anche la vetrata artistica, come il mosaico, conosce un profondo rinnovamento dalla fine degli anni Venti. Tecnica mai abbandonata nella decorazione di ambienti privati e di edifici sacri, la vetrata ritrova il proprio ruolo anche nelle architetture pubbliche grazie allo svecchiamento del repertorio decorativo e iconografico che l’aveva caratterizzata nel corso dell’Ottocento e nell’Italia umber-

tina. Danno un avvio significativo a questo processo Achille Funi e Mario Sironi: il primo con la vetrata *Strapaese* esposta alla Biennale di Venezia del '28, il secondo nel '30 alla Triennale di Monza (sui cui torneremo) e nel '32 con *La Carta del lavoro* impaginata da Gio Ponti nel Palazzo delle Corporazioni di Roma. Questa fu per Sironi la prima commissione per una sede pubblica, nonché una realizzazione di grande impegno anche per le misure monumentali (cm 1000 × 435 la parte centrale, cm 1000 × 150 ciascuna le due quinte laterali; Vetreria Pietro Chiesa jr., Milano).

Una citazione a parte va riservata alle sperimentazioni di Mario Radice per la Casa del Fascio di Como di Giuseppe Terragni, descritte dall'artista su "Quadrante" nell'ottobre del '36. Una tecnica assolutamente innovativa che prevedeva per la decorazione del Salone delle Adunate e della Sala del Direttorio l'utilizzo di procedimenti fotomeccanici oltre alla sovrapposizione di pitture e scritte ad affresco, stese su un nuovo tipo di intonaco.

L'anno seguente sarà il pittore Ugo Bernasconi ad affrontare la questione della tecnica muralista sul "Broletto". Il pittore lombardo, nato nel 1874, rivendica ai soli artisti la scelta delle tecniche da utilizzare nella decorazione di grandi superfici, poiché "la preferenza per l'una o per l'altra tecnica, non è, per l'artista, nel criterio della durata, bensì della convenienza al suo peculiar modo di ideare". Si tratta dunque di una questione di poetica, e come tale non negoziabile. Che la preferenza per la tela, o per l'affresco, o per l'encausto, fosse dal punto di vista degli artisti slegata dalla destinazione dell'opera, e fosse piuttosto da leggersi effettivamente all'interno delle singole esigenze creative, era del resto dimostrato dalla produzione di non pochi artisti dell'epoca. Si pensi alle prove su muro "da cavalletto" di Ardengo Soffici o agli affreschi "bruciati" o strappati e poi foderati di Ferruccio Ferrazzi, con ritratti e altri soggetti non monumentali, testimonianze di ricerche formali autonome e innovative.

Gli anni Trenta

Negli anni Trenta lo Stato fascista interviene con decisione nelle questioni urbanistico-architettoniche e artistiche in generale, assumendo la funzione di organizzatore e committente. La politica culturale di regime degli anni Trenta è caratterizzata infatti da una costante e vigile attenzione nei confronti delle arti visive e in genere di ogni forma di produzione di immagini destinate a incontrare un vasto pubblico. Per la progettazione architettonica, in particolare, fu decisiva la svolta del 1931, quando l'Unione degli architetti, sostenuta dal governo fascista, ritirò il suo appoggio al Movimento italiano per l'architettura razionale (MIAR), per aderire alla linea "romana" del sempre più potente Marcello Piacentini. Nello stesso volgere di anni il regime – inteso come classe politica – e gli intellettuali più sensibili al programma sociale del fascismo teorizzano una produzione artistica con dichiarata funzione sociale e di propaganda.

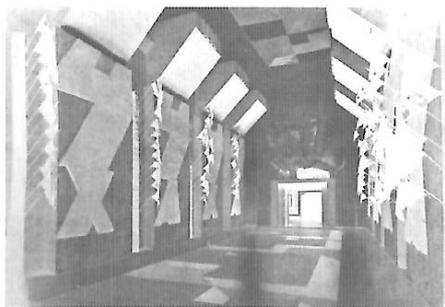
"Questo soltanto noi chiediamo agli artisti italiani: di essere attori e non spettatori, protagonisti e non coro nella vicenda epica, drammatica, religiosa di quest'Italia antichissima e nuova", scrive Giuseppe Bottai,¹⁰ mentre al contempo quello stesso Stato deve impegnarsi alla "tutela economica degli artisti, sia eccellenti, sia mediocri [...] che lasciati i pensionati, gli studi, le biblioteche e le accademie" si convinceranno che "la migliore ispirazione artistica si trova partecipando in pieno all'esistenza del popolo".¹¹ Strumento di questa annunciata rivoluzione copernicana nel rapporto tra artisti e Stato saranno dei mezzi istituzionali, il cui perno diverrà il nuovo Stato corporativo nell'accezione illuminata intesa dallo stesso Bottai. L'opera degli artisti troverà dunque i contenitori idea-



V Triennale di Milano, 1933. Affresco di Mario Sironi, *Le opere e i giorni*.

¹⁰ B.M., 1940, p. 1.

¹¹ G. Bottai, 1927.



Mostra della rivoluzione fascista, Galleria dei Fasci, Roma, 1932. Da "Architettura", 1933.



Alessandro Pandolfi, *La gloria*, (part.), affresco, 1940. Casa del Fascio, Gallarate.

¹² Sono grata agli eredi di molti di questi artisti, legati a uno svolgimento locale della propria opera, per la generosa collaborazione offertami nel corso del lavoro preparatorio a questa mostra. Le numerose e utilissime indicazioni raccolte riguardano soprattutto la Lombardia e in particolare la provincia di Varese che da sola, per la ricchezza delle imprese decorative condotte tra le due guerre, meriterebbe uno studio mirato. Ringrazio in modo particolare la signora Enrica Velati Rivolta, nipote del pittore, ceramista e xilografo Alessandro Pandolfi, autore del grande affresco (80 mq) intitolato *La gloria* eseguito nel 1940 nel salone della Casa del Fascio di Gallarate, coperto dallo stesso artista nel dopoguerra.

¹³ Il testo fu ripubblicato su "L'Arca" nell'aprile dello stesso anno e quindi su "Domus" in maggio.

li non più nelle sale delle esposizioni nazionali, né nella pittura da cavalletto, bensì nelle opere di edilizia monumentale che dalla fine degli anni Venti si sostituiscono in tutta Italia agli antichi tessuti urbani, in un generale progetto di "fascistizzazione" dello spazio delle città. Interventi architettonici e decorativi che non si limitano alla capitale e ai grandi capoluoghi, bensì interessano capillarmente tutta la penisola: una trama fittissima di presenze che nel corso della ricerca condotta per questa mostra, avente come obiettivo e come limite metodologico quello di fornire le coordinate dello "scheletro" portante degli interventi decorativi su scala nazionale, si è delineata in tutta la sua vastità suggerendo iniziative locali mirate, attraverso le quali sia possibile dare visibilità sia alle opere dei "grandi" della pittura in luoghi lontani dai centri del potere, sia e soprattutto alle personalità locali cui si deve la straordinaria impresa di aver lasciato in ogni comune d'Italia il segno di un'opera d'arte destinata alla fruizione pubblica.¹²

In realtà, come si è visto, gli artisti e gli architetti legati alle avanguardie avevano già da qualche anno avviato una collaborazione innovativa sul tema della decorazione murale, specie approfittando – in assenza delle future grandi commissioni per opere pubbliche e di regime – dell'effimera ma libera palestra delle esposizioni, nazionali e internazionali.

Pagano aveva chiamato Chessa nel '28 per l'esposizione di Torino; lo stesso anno e il seguente era Giovanni Muzio a chiamare Sironi per i padiglioni italiani delle esposizioni di Colonia e di Barcellona. Ma fu certamente la Triennale di Monza del 1930, IV Mostra internazionale delle arti decorative, nel cui consiglio direttivo interamente rinnovato sedevano Gio Ponti e Mario Sironi, la prima vetrina ufficiale del muralismo, ancora slegato dal confronto con la politica culturale del regime. Alle pareti dell'atrio del primo piano si esercitava Achille Funi sui temi delle *Storie di Didone*, in altri ambienti Raffaele De Grada, Gianni Vagnetti, Giulio Rosso (vincitore nel '28 del Pensionato nazionale per la decorazione), il palermitano Alberto Bevilacqua (cartoni per vetrate) e naturalmente Sironi che disegnava il cartone per una vetrata eseguita dalla Vetreria Giacomo Cappellin.

È ancora Sironi a offrire la prima traccia scritta compiuta, il primo documento sul quale si svilupperanno per anni il dibattito e la lotta, per o contro il muralismo moderno in Italia. Nel gennaio 1932 l'artista pubblica sul "Popolo d'Italia" *Pittura murale*,¹³ dove affronta brevemente soprattutto due temi: il supposto primato dell'Italia nell'auspicabile rinascita, anche tecnica, della pittura murale monumentale, e la necessità di un "accordo" tra architettura, pittura e scultura nel nome del "rinnovamento". Nessun accenno ai contenuti della decorazione murale.

Arte programmaticamente politica invece per la Mostra del decennale della rivoluzione fascista allestita a Roma nell'ottobre 1932, con Sironi a organizzare i diversi interventi decorativi. Margherita Sarfatti apre il numero del gennaio 1933 di "Architettura", la rivista diretta da Piacentini, con un articolo dedicato alla mostra intitolato *Architettura, arte e simbolo alla mostra del fascismo*. Nello stesso mese, crediamo non casualmente, Sironi pubblica sul "Popolo d'Italia" il suo secondo intervento sul muralismo, *Architettura ed arte*.

La Sarfatti lascia largo spazio alla descrizione degli ambienti e dei padiglioni della rassegna allestiti su temi definiti dai curatori e affidati a diversi artisti affiancati da uno storico. In questo caso a Mario Sironi – al quale la Sarfatti riconosce "l'impronta artistica dominante della Mostra" – spettavano in prima persona, con lo storico Francesco Sacco, "L'adunata di Napoli e i preliminari della marcia su Roma", "La marcia su Roma", il Salone d'Onore "dedicato alla Per-

sona, all'Ida, all'Opera del Duce”, e la “Galleria dei Fasci”; ad Achille Funi, con lo storico Antonio Monti, l'illustrazione dell'Italia in guerra e della Vittoria; e così via, impegnando artisti e architetti di diverse tendenze, dei quali conviene ricordare almeno i nomi: Esodo Pratelli, Arnaldo Carpanetti, Amerigo Bartoli, Mino Maccari, Guido Mauri, Giovanni Marchig, Antonio Santagata, Gerardo Dottori, Enrico Prampolini, Enrico Paulucci, Antonio Barrera, Publio Morbiducci, Della Torre, Mancini, Marino Marini, Quirino Ruggeri, Marcello Nizzoli, Giuseppe Terragni, Adalberto Libera, Antonio Valente, Leo Longanesi. Non figura Ferruccio Ferrazzi, che aveva rifiutato l'invito a decorare e allestire alcune sale della mostra in segno di protesta per la censura subita dai suoi arazzi al Palazzo delle Corporazioni e per non essere stato invitato alla Triennale di Milano: “Risposi che non potevo accettare questo incarico: gli arazzi delle corporazioni discussi e buttati nelle casse e mai avuto l'invito alla Triennale di Milano.”¹⁴



Mostra della rivoluzione fascista, Roma, 1932. Da “Architettura”, 1933.

1933: la V Triennale di Milano e il Manifesto della pittura murale

A Milano la volontà di unire una pittura di forte impegno sociale con la committenza architettonica pubblica trova alcuni dei suoi principali interpreti e organizzatori, tanto che nel corso del decennio – come visto sopra a proposito del rifiuto di Ferrazzi – si definisce una vera frattura all'interno degli artisti, divisi tra muralisti milanesi e romani, questi ultimi rappresentati soprattutto dallo stesso Ferrazzi e da Cagli. Esemplare e precoce anche in questo senso appare la grande avventura della Triennale inaugurata a Milano nel maggio 1933; la mostra vede trenta artisti impegnati in un'impresa decorativa da svolgere su diversi temi: in primo luogo Mario Sironi che domina la rassegna e illustra il tema del lavoro, Carlo Carrà con *Vita nell'Italia romana*, Corrado Cagli con *Preludio della guerra*, Severini con il mosaico *Le Arti*, e poi Giorgio de Chirico, Achille Funi, Massimo Campigli, Felice Casorati (con un bassorilievo), Alberto Salietti con *La vendemmia*, Alberto Savinio, Giulio Rosso, Raffaele De Grada. E ancora Paulucci, De Amicis, Graziani, Barbieri, Canegrati, Sobrero, Breviglieri, Montanari, Borra, il giovane Gabriele Mucchi e, tra gli scultori, Arturo Martini, Marino Marini, Fausto Melotti, Romano Romanelli. Tra gli artisti non invitati, Soffici e Rosai, vittime dei “piccoli cerchi delle clientele personali” secondo Ghiringhelli, o più concretamente, potremmo dire oggi, della loro posizione “antimoderna”. Imponente la risposta critica sulla stampa, che registra le diverse posizioni sul tema del muralismo, il fervore nelle repliche degli artisti, nonché uno scontro durissimo, ospitato sui quotidiani nazionali, che vede contrapposti lo schieramento Sarfatti-Sironi, in appoggio della mostra, a Farinacci con altri gerarchi. Se il “dibattito” sui quotidiani e gli organi di regime raggiunge raramente esiti teorici significativi, delineandosi invece come una prova di forza politica tra i diversi schieramenti,¹⁵ quello ospitato sulle riviste specializzate si presenta con un profilo critico molto alto.

Giulio Carlo Argan e Lionello Venturi intervengono dottamente su “Casabella”, in aprile, affermando la necessaria identità di decorazione e costruzione, chiosati da Nino Bertocchi. Su “Quadrante”, tra maggio e ottobre, viene ospitato invece un serrato dibattito aperto da Corrado Cagli con il suo intervento intitolato programmaticamente *Muri ai pittori* (per il quale rimando al saggio in catalogo di Vittorio Fagone) e proseguito da Pier Maria Bardi – che dichiara ormai esaurita la pittura “novecentista” definendola “pittura con il delirio tremens, pessimista, piena di incertezze, frammentistica” – e da Virginio Ghiringhelli secondo il quale “il risultato non ha superato il valore di un tentativo sperimentale”. Intervengono anche Gino Severini e Carlo Carrà (secondo Ghiringhelli quella

¹⁴ Notazione autografa in calce all'invito a partecipare alla Mostra del decennale della rivoluzione fascista (Archivio Ferrazzi, Roma).

¹⁵ Per la ricostruzione puntuale degli interventi sui quotidiani rimando a M. Sironi, 1980, pp. 142-154.



Giorgio de Chirico sui ponteggi davanti al suo affresco, *Cultura italiana*, nel Salone d'Onore della V Triennale di Milano, 1933. Da "Domus", 1932.

di Carrà è "una delle pareti più importanti", nonostante l'affresco fosse già molto rovinato dallo stato umido dei muri)¹⁶ che risponde a Cagli.

Su "Domus" del mese di giugno intervengono Gio Ponti e Lamberto Vitali a proposito del tema attualissimo dei rapporti fra l'architettura e le altre arti, sulla "rinascita della pittura murale". Per entrambi l'iniziatore del rinnovamento e al tempo stesso il suo massimo interprete è Mario Sironi. La posizione di Ponti, che nel giro di qualche anno affronterà il grande cantiere dell'Università padovana, è netta: "gli architetti si sono nauseati della decorazione bastarda, parassitaria, commerciale, della decorazione a sproposito [...]. Essi intendono sostituirvi l'opera d'arte, l'opera d'autore." Spazio, dunque, nella progettazione ad ampie superfici destinate alle opere di pittura e scultura, opere d'arte pura e non di decorazione, esattamente come pittura pura erano le pareti affrescate da Tintoretto, Veronese, Tiepolo. Solo l'architettura moderna, secondo Ponti, salverà gli artisti dalle trappole delle esposizioni, del mercato, delle piccinerie "da caffè", per riportarli "in contatto con le grandiose opere del nostro tempo, con la pulsante vita sociale e l'alta e tremenda vicenda dei popoli", facendo loro riscoprire l'importanza del "soggetto", "quel che han perduto e che vanno disperatamente cercando". La funzione sociale dell'arte, dunque, come unica strada per ridare dignità agli artisti, al loro ruolo centrale nella società civile: è la stessa posizione espressa da Carrà già nel '22, ma solo ora sembra vi siano le condizioni diffuse per una realizzazione di questa grande utopia basata sul primato dell'ideologia. Un'utopia che periodicamente si ripresenta nella storia della civiltà e quindi nella storia dell'arte, dando vita ogni volta a capolavori e a opere da dimenticare (o meglio cancellare), riaffermando in tal modo – involontariamente ma nei fatti – la sovranità dell'arte.

Il *Manifesto della pittura murale* pubblicato sulla rivista di Alberto Savinio, "Colonna", nel dicembre 1933 con le firme di Campigli, Carrà, Funi e Sironi è il documento che chiude anche simbolicamente un biennio chiave per lo svolgimento dell'elaborazione teorica del muralismo; nel testo, a differenza del primo intervento sironiano del gennaio 1932, si esplicita con forza la valenza pubblica dell'impegno artistico e la centralità del fascismo: "Nello Stato Fascista l'arte viene ad avere una funzione sociale: una funzione educatrice [...]. La pittura murale è pittura sociale per eccellenza. Essa opera sull'immaginazione popolare più direttamente di qualunque altra forma di pittura, e più direttamente ispira le arti minori."

Nello stesso mese di dicembre la rivista "Emporium" pubblica due articoli firmati da Roberto Papini e da Mario Sironi nei quali entrambi gli autori analizzano il rapporto tra pittura murale e architettura, altro nodo del muralismo. Papini, all'epoca tra i massimi conoscitori delle tendenze internazionali delle arti decorative, è critico, mentre Sironi difende la linea seguita nell'organizzazione della mostra e ribadisce le sue posizioni ponendo l'accento, a proposito dell'esperienza della Triennale, sull'individualità di ogni interprete: "Si è ritenuto utile che ogni artista svolgesse un programma dettato da personale sensibilità e rivolto a conquistare durevolmente, e senza ausigli artificiosi i valori tipici della pittura su parete."¹⁷

Verso un'arte di regime: il muralismo nel dibattito critico

1936: la VI Triennale e il Convegno Volta

Nell'aprile 1936 "Il Regime Fascista", quotidiano di Cremona fondato da Roberto Farinacci, portavoce delle posizioni di regime più conservatrici in campo artistico, aveva pubblicato una dura requisitoria in vista dell'allestimento della

¹⁶ "Quadrante", maggio 1933.

¹⁷ M. Sironi, in "Emporium", dicembre 1933, p. 350.

prossima Triennale milanese: “Quando nel febbraio scorso, il grand’ufficiale Barrella presidente della Triennale non immemore delle esperienze del passato prometteva che la prova della pittura murale nella prossima Mostra sarebbe stata condotta con *più rigore e maggiore selezione*, il ‘meridianista’ di questo giornale si permise di dargli un consiglio. Per essere sicuri di arrivare ad una vera *selezione* atta a soddisfare il pubblico milanese, consigliava di eliminare in blocco tutti i pittori che avevano dipinte le pareti della Triennale del 1933...”¹⁸

Per concludere con l’incitamento agli artisti a uscire “fuori le quinte del loro artificiale ed architettato mondo di donne deformi e rachitiche, di visi inumani”, per sentire “l’orgoglio e la forza di credersi italiani rinnegando la loro vacuità passiva”. Sebbene nessun nome fosse citato, il riferimento ad artisti come Sironi o Carrà era esplicito nei grossolani rimandi stilistici; alla critica si sostituisce dunque, in queste posizioni estreme, la politica più grezza, greve “richiamo all’ordine” dai toni xenofobi che a quella data rispecchiava la contrapposizione ormai ben netta tra due differenti posizioni in materia di figurazione e politica delle arti all’interno del regime, posizioni che, semplificando, possiamo identificare con quelle di Ugo Ojetti o Bottai da un lato e quella di Farinacci dall’altro. La VI Triennale milanese si apriva nel 1936 con un manifesto di programma molto esplicito: “Alla potenza artistica si giunge attraverso la fusione delle arti [...]. Il problema della decorazione è problema di civiltà; e come tale dovrà essere risolto con la partecipazione di tutte le arti, avendo fra di esse giusta preminenza l’architettura, intesa come funzione coordinatrice e animatrice.” E con questa citazione Roberto Papini, che come già visto in occasione della Triennale del ’33 aveva confrontato su “Emporium” le proprie posizioni con quelle, distanti, di Mario Sironi, sceglie di aprire il suo articolo ancora sull’autorevole testata di Bergamo, dove riprende con la successiva edizione della mostra milanese il filo del discorso. In *Le arti a Milano nel 1936*¹⁹ passa in rassegna ogni sezione della mostra e, giunto alle pitture murali che, “cacciate dal salone, si son rifugiate un po’ dappertutto, quasi per farsi dimenticare”, ha parole perplesse per *La battaglia di San Martino e Solferino* di Cagli e per *L’industria del marmo* di Carrà, di cui rimpiange l’affresco dell’edizione precedente, mentre loda il mosaico di Casorati e quello di Sironi *Il lavoro fascista*.

Papini interviene anche al VI Convegno Volta, tenutosi a Roma in Campidoglio nell’ottobre 1936, promosso dalla Classe delle Arti della Reale Accademia d’Italia sul tema “Rapporti dell’architettura con le arti figurative”. La sua relazione, intitolata “Nuovi sviluppi delle varie tecniche decorative nel quadro dell’architettura”, si incentra sulla specificità del mezzo, ovvero della pittura su muro, che non è neutrale o secondaria rispetto alla committenza – nodo centrale del problema – e al risultato che si vorrebbe raggiungere.

Marcello Piacentini rovescia i termini del problema inviando al Convegno Volta una relazione intitolata “Le tendenze dell’architettura razionalista in rapporto all’ausilio delle arti figurative”.²⁰ In essa Piacentini – che aveva proposto e organizzato il convegno – prende atto del disagio vissuto allora dalla pittura, specie di cavalletto, per superare il quale egli auspica la rinascita della pittura monumentale, in stretta correlazione con l’architettura, specie di committenza pubblica. Parlano al convegno, tra gli altri, anche Le Corbusier che ribadisce con nettezza l’assoluto primato dell’architettura, la quale “non ha alcun bisogno” delle arti figurative per esaurire il suo compito; Filippo Tommaso Marinetti (titolo della relazione: “L’architettura e le arti figurative negli stili dei vari tempi”) che apre i lavori e ripete, senza ormai troppo convincere la platea, la necessità del “dinamismo” ispiratore e dell’“estetica della macchina”; Ugo Ojetti che resta elegantemente sul generico, pur non risparmiando pesanti allusioni antira-



VI Triennale di Milano, 1936. Il Salone della Vittoria con la scultura di Lucio Fontana. Foto Archivio Triennale di Milano.



Corrado Cagli, *Battaglia di San Martino e Solferino*, 1936. Pittura a encausto per la VI Triennale di Milano. Collezione privata.

¹⁸ E. Guardascione, 1936.

¹⁹ R. Papini, in “Emporium”, agosto 1936, pp. 64-78.

²⁰ Per un sunto delle relazioni presentate si veda in *I rapporti dell’architettura...*, 1936, pp. 378-379.

²¹ *Ibid.*, p. 377.

²² *Ibid.*, p. 381. Di seguito il testo dei quesiti: "I. Si può impostare efficacemente il problema dei rapporti dell'architettura con le arti figurative nelle sue linee generali? Non è forse più opportuno tentar di definire quali dovrebbero essere i rapporti della pittura e della scultura con le diverse forme dell'architettura? E principalmente con l'architettura religiosa; con l'architettura civile di carattere pubblico; con l'architettura delle case di abitazione?; II. Come si devono intendere questi rapporti? Ammesso che l'architetto concepisca l'opera sua completa di ogni elemento decorativo, si deve richiedere una contemporaneità di realizzazione dell'architettura e delle parti figurative che le si accompagnano? Non è preferibile ammettere per i nostri tempi quella certa indipendenza, quella più tranquilla successione delle opere, per cui la pittura e la scultura si innestavano e si adattavano ad opere esistenti assolvendone il programma decorativo? Quale deve essere il rapporto di misura, di equilibrio fra le arti figurative e l'architettura, quale l'importanza e la funzione dell'elemento decorativo?; III. Le figure del pittore, dello scultore e dell'architetto, oggi nettamente distinte, in passato si confondevano spesso in una sola persona; comunque esse derivavano da un unico ceppo e, nella pratica dell'arte, erano strettamente legate fra loro da una comunanza di vita e di lavoro. È desiderabile un ritorno ad una più stretta colleganza spirituale degli artisti delle diverse arti, almeno nel loro periodo di formazione?; IV. Devono le scuole d'arte aumentare e perfezionare l'insegnamento delle varie tecniche o è più utile per l'allievo che esse limitino l'insegnamento ai problemi generali dell'arte e della cultura lasciando che l'allievo impari dalla pratica diretta dell'arte o del mestiere i procedimenti e gli accorgimenti della tecnica?"

²³ L. Vitali, *Dove va l'arte italiana?*, in "Domus", dicembre 1936. Riporto il testo dei quesiti: "1. Quali artisti, antichi e moderni, considerate come vostri maestri?; 2. Come giudicate l'opera della generazione del "Novecento" che vi ha immediatamente preceduto?; 3. A quali ideali estetici (neoclassicismo, neonaturalismo, neoromanticismo, astrattismo, ecc.) si ispira la vostra arte e per quali vie correrà quella futura?; 4. Credete all'importanza fondamentale del fatto pittorico puro? e alla rinascita dell'affresco ed al rifiorire della grande decorazione?; 5. Come rispondete ai 'richiami all'ordine'?"

²⁴ Cfr. G. Marchiori, *La terza Quadriennale romana*, in "Emporium", aprile 1939, pp. 189-204.

zionaliste (titolo della realazione: "Come il ritorno della pittura a compiti monumentali possa giovare anche alla pittura di cavalletto"); Giuseppe Pagano che risponde con decisione all'irrisione malcelata di Ojetti. E non sarà questo l'ultimo, né il più violento, scontro diretto tra due personaggi che potrebbero incarnare le due anime del dibattito critico tra le due guerre.

Sul fronte degli artisti sono nodali le riflessioni teoriche presenti nelle relazioni o negli interventi brevi di Sironi, Severini, Campigli, Carrà, Carena, Romanelli, Ferrazzi, Casorati, divergenti su questioni di poetica ma tutti concordi nell'allargare i confini dell'arte oltre il cavalletto a favore di una più incisiva dimensione sociale, e del francese Maurice Denis.

Tra gli interventi degli artisti quello di Carrà è particolarmente indicativo dei nuovi equilibri tra le varie tendenze artistiche creatisi a ridosso della Triennale milanese. Carrà prende la parola per "protestare contro l'affermazione di Marinetti che la pittura all'ultima Triennale di Milano ha fallito allo scopo. Carrà ha concluso dichiarando che il futurismo è un cadavere in attesa d'essere sepolto: d'onde una replica vivace di Marinetti".²¹

Nuove polemiche tra artisti e critici

Nel novembre 1936 la riflessione teorica stimolata dal convegno romano, dalla Triennale e dalla conseguente, esponenziale crescita dell'attenzione nei confronti del muralismo in rapporto all'architettura e delle arti in generale spinge la rivista "Rassegna di Architettura" a indire un referendum fra gli artisti articolato in quattro quesiti orientati a mettere a fuoco il problema;²² nel dicembre dello stesso anno anche "Domus" promuove un'inchiesta sotto forma di referendum rivolta "agli scultori ed ai pittori della nuova generazione" chiamati a rispondere a cinque quesiti sul tema *Dove va l'arte italiana*.²³ Di questi il quarto riguarda il muralismo; le risposte degli artisti coinvolti vengono commentate da Lamberto Vitali. Otto gli artisti che, invitati a rispondere, inviano brevi testi alla rivista: i pittori Italo Cremona, Gianfilippo Usellini, Fausto Pirandello, Renato Birolli, Luigi Veronesi, Ali-gi Sassu, gli scultori Quinto Martini, Luigi Broggin. Esprimono perplessità sul presunto primato della pittura murale Birolli, Veronesi e Cremona.

Oltre a questi giovani dissenzienti e a Papini qualche altra rara voce critica si leva a contrastare il primato tout court della pittura murale nelle arti moderne; è il caso, come già ricordato, del pittore Ugo Bernasconi sul "Broletto" nel 1937, e l'anno seguente di Giuseppe Marchiori su "Emporium". Quest'ultimo, in occasione della III Quadriennale romana del 1938, polemizza contro l'utilizzo della tecnica a fresco qualora essa significhi mero classicismo di maniera e non meditato "ritorno al classico", lamentando la scarsità di immaginazione, "il mancato afflato nella realizzazione" di opere di grandi dimensioni, salvando solo i lavori di Funi e di Martini.²⁴

Anche Bernasconi, ponendosi dal punto di vista dei pittori, esprime le sue perplessità sul consenso che ormai accoglie unanime ogni commissione di opere murali e quindi ogni risultato del muralismo. Nel farlo, apre citando una Margherita Sarfatti controcorrente, che secondo Bernasconi ha avuto il merito di dire "una verità assai opportuna nei riguardi della pittura a fresco oggi ufficialmente invocata; verità che molti pittori pensano e non osano dire": "L'arte dell'affresco è destinata a rivivere? Non lo so, e dichiaro che non lo credo importante. A me infinitamente importa che viva, fiorisca e prosperi la bellezza [...]. Conta poco che ciò avvenga attraverso marmo o bronzo, pietra o cemento; sopra la superficie di un muro, una tavola o una tela. Se alzando gli occhi io vedo sulla parete di fronte a me un 'kolossal' affresco invece di un piccolissimo quadro, può darsi che ciò rappresenti un enorme regresso dell'arte. I valori dello spirito

si misurano a qualità di imponderabile essenza, non a metro cubo di parete [...]. Le pitture, le sculture, i quadri veramente belli creano la propria architettura accentrata e autarchica, un mondo metafisico sufficiente a se stesso.”²⁵ Parole dure, definite “savie e precise”, alle quali il pittore fa seguire alcune proprie considerazioni riguardo alla tecnica più adatta al muralismo, sulle quali tornerò in seguito, ma soprattutto alla validità in sé della pittura murale voluta a ogni costo, su ogni muro pubblico. Il risultato sarà solo quello di “favorire la trionfezza, il decorativismo vacuo, l’insincerità”; Bernasconi non risparmia neppure “l’infelice prova fatta dalla pittura murale a grande metraggio nella penultima Triennale milanese; dove anche nelle più ampie composizioni [...] la più plausibile cosa era sempre qualche modesto episodio: quadro da cavalletto – e magari *di genere* – fiorito quasi clandestinamente dalla mano del pittore nella congerie dispersiva. Ma né i temi severi, né l’altezza delle pareti avevan potuto dare agli artisti, pure egregi, il fiato che non avevano, o ispirar loro quelle cose e sentimenti e modi grandi che dovrebbero convenire alle monumentali pareti”. E certo, mentre l’Italia si copriva di chilometri quadrati di opere murali distribuite sempre più capillarmente in ogni città, paese, piccolo centro di ogni regione e alle esposizioni d’oltrefrontiera, mentre si istituivano nuovi concorsi e premi per le realizzazioni muraliste – le celebrazioni dei Littoriali del 1937 contemplavano l’assegnazione di un premio per la pittura murale, vinto da Ermanno Politi –, era corretto che proprio gli artisti si interrogassero sulla loro qualità pittorica, sull’esigenza di tenere alto il valore poetico della produzione figurativa indipendentemente dal loro destino “politico” segnato dall’intervento statale. Significative a questo proposito le riflessioni di Carrà a proposito dei due affreschi per il Palazzo di Giustizia a Milano: “Nel frattempo ho eseguito i due grandi affreschi nel Palazzo di Giustizia di Milano raffiguranti uno *Giustiniano che libera lo schiavo*, l’altro il *Giudizio universale*. Mia intenzione in questi lavori fu di attenermi ad un metodo semplice e chiaro e di conferire alle forme una trasparenza cromatica fluida che non escludesse la fermezza dei volumi onde risultassero di facile comprensione. Non mi illudo sui tempi che corrono riguardo a questo genere di manifestazioni pittoriche a carattere prevalentemente sociale, poiché è troppo evidente che i nostri giorni non sono propizi. Cionondimeno nutro fiducia in questa particolare applicazione dell’arte figurativa. Forse un giorno la pittura murale, e dicendo pittura murale intendo oltre l’affresco, l’encausto, il mosaico e le altre tecniche, potrà ritrovare l’antico splendore e riprendere quel vasto respiro che sempre la distinse nei secoli.”²⁶

Arte e politica

È certamente Mario Sironi a dimostrare, nelle composizioni murali elaborate nel corso del decennio, la maggiore pertinenza con le aspettative del regime e con un reale impegno politico personale; ciò si manifesta nelle opere più riuscite con l’invenzione di un’iconografia originale risolta in una forma artistica di alta qualità pittorica, rivendicando a sé i canoni della classicità, svincolata da vuote formule accademiche.

Tra gli esempi più significativi della perfetta corrispondenza tra l’occasione, cioè il soggetto, il sentire personale e il risultato pittorico, uniti dalla qualità dell’opera finita, ricordiamo almeno (rimandando al testo di Maria Stella Margozi in catalogo) la composizione dedicata da Sironi alla promulgazione della Carta del lavoro, ovvero il grande mosaico su pannelli eseguito nel 1936 per la Triennale milanese (dove venne esposto il solo pannello già ultimato, quello centrale) e riproposto (completato) nel 1937 nel salone d’onore dell’edificio italiano dell’Esposizione internazionale di Parigi progettato dall’architetto Giuseppe Pagano.



Carlo Carrà, *Cristo risorto*, 1938 c. Cartone preparatorio per l’affresco del *Giudizio universale* al Palazzo di Giustizia di Milano.

²⁵ U. Bernasconi cit. da M. Sarfatti, 1937.

²⁶ C. Carrà, 1981, p. 206.

QUADRANTE 1

RIVISTA MENSILE
MAGGIO ANNO XI

MASSIMO BONTEMPELLI
P. M. BARDI: DIRETTORI

Copertina di "Quadrante", n. 1, 1933.

L'opera, poi trasferita al Palazzo dei Giornali di Milano e conosciuta con il titolo *L'Italia corporativa*, primo mosaico eseguito dall'artista, venne subito interpretata come un'allegoria del regime ed è in tal senso esemplare tra le figurazioni in cui il soggetto è il mondo del lavoro, presentate durante il ventennio in diverse esposizioni pubbliche ufficiali, e nelle quali l'iconografia dell'operaio-eroe – tipo espunto dal verismo sociale ottocentesco – assume sempre più esplicitamente i connotati di Benito Mussolini.

L'ulteriore affermarsi di posizioni e iconografie ufficiali sempre più radicali in campo artistico si può far risalire agli ultimi anni Trenta; a tale impennata retorica non sono estranei l'impatto delle sanzioni economiche sull'opinione pubblica e l'avvicinamento politico alla Germania hitleriana. Allo scoppio della guerra il fascismo sta ancora elaborando un linguaggio figurativo ufficiale e unitario, sempre più di maniera, orientato alla coniugazione di elementi di verismo con una forte componente simbolica, tentando una completa identificazione tra arte e propaganda, funzionale alla dittatura.

Questo "nuovo corso" in campo artistico avrà nell'istituzione del Premio Cremona uno dei suoi capisaldi. Nella città di Roberto Farinacci, e per suo diretto volere, nasce infatti nel 1939 il Premio Cremona di pittura con l'intento dichiarato di favorire l'arte di tematica fascista, identificando figurazione, impegno e propaganda con uno stile vagamente novecentista, in un estremismo politico che vede Farinacci contrapporsi perfino a Sironi, la cui fedeltà al regime non è neppure in discussione. Al Premio Cremona risponde negli stessi anni Giuseppe Bottai con il Premio Bergamo, aperto a diverse tendenze e lontano dall'ufficialità dell'arte di propaganda.

Si dischiuderebbe a questo punto lo spazio per alcune considerazioni attorno al valore artistico in genere dell'arte di propaganda o di regime. La produzione artistica mossa da elevata tensione morale, pur aderente a precisi programmi politici, ha spesso portato a straordinari risultati artistici. Appare fin troppo banale citare qui i casi di David, Goya, Delacroix, Pellizza da Volpedo, o ancora l'arte delle avanguardie russe degli anni Venti e lo stesso Mario Sironi, anche nel caso di lavori commissionati dal regime. L'impegno politico dichiarato non è quindi una pregiudiziale per la creatività nelle arti; lo è invece la ripetizione sterile dei modelli e dei soggetti, magari appartenenti a un'altra cultura figurativa. E da sottolineare inoltre che il fascismo non interrompe la figurazione sociale, ma ne ribalta gli assunti dal punto di vista politico, facendo proprie di forza le rivendicazioni storiche della classe lavoratrice, ma annullandole nell'assoluta centralità d'azione, ovvero nella dittatura.

Le risposte istituzionali

"Nel novembre del 1922 io e alcuni colleghi costituimmo la Corporazione nazionale delle Arti Plastiche con l'intento di migliorare la situazione etico-estetica degli artisti italiani [...]. Vi è un problema politico dell'arte che, inteso in senso superiore, ha una importanza che non può sfuggire a chi è aperto alla visione degli interessi spirituali della nazione. A parte gli elementi di carattere pratico, che pure hanno una considerevole portata, lo scopo a cui si deve tendere è quello di affermare socialmente l'onore e la dignità delle arti e imprimere ai Sindacati e alle altre associazioni artistiche un movimento verso l'alto. Di questo problema complesso e di delicata e difficile attuazione ebbi occasione di occuparmi in parecchie circostanze durante la mia attività di critico d'arte esplicitata ne 'L'Ambrosiano', e poi nel primo Consiglio Nazionale delle Corporazioni e in altre sedi."²⁷

²⁷ *Ibid.*, p. 151.

Con queste parole Carlo Carrà ricorda e riassume nell'autobiografia l'impegno che caratterizzò la sua azione di politica culturale negli anni cruciali di "Valori Plastici" e in quelli immediatamente seguenti. Nel primo dopoguerra, con una situazione economica nazionale gravissima, Carrà denunciava il collasso della vita artistica, la supposta impreparazione della critica d'arte che si adagiava a riconsiderare i maestri dell'Ottocento, e soprattutto la drammatica situazione dei giovani artisti privi di committenze, della stessa possibilità di pura sopravvivenza. È allo Stato, secondo Carrà, che gli artisti hanno il diritto di rivolgersi per riottenere quell'autonomia economica che dovrebbe rifondarne lo status sociale; questa posizione, che comunque non era nuova – si pensi ad analoghi interventi di Ugo Ojetti e di altri critici comparsi in "Pagine d'Arte" già negli anni di guerra – troverà uno sbocco "naturale" nelle risposte che di lì a poco darà il regime alle organizzazioni professionali di artisti sorte nel dopoguerra, cresciute e modificate in seguito con i sindacati fascisti.

La creazione nella seconda metà degli anni Venti del Sindacato fascista degli artisti, cui era necessario essere iscritti per poter partecipare a quasi tutte le manifestazioni espositive nazionali e locali, l'istituzione o la rinnovata vitalità delle grandi mostre quali le Biennali a Venezia, le Triennali a Monza e a Milano, le Quadriennali a Roma – limitandoci alle più significative –, fino all'apertura nel 1940 per volere di Bottai dell'Ufficio per l'arte contemporanea,²⁸ sono state le tappe qualificanti dell'intervento del regime nella "macchina" della produzione artistica. Nel gennaio dello stesso anno Bottai aveva rilasciato al "Corriere della Sera" un'intervista nella quale illustrava i compiti del nuovo ufficio: "L'Ufficio per l'arte contemporanea è semplicemente il mezzo col quale lo Stato si propone di tutelare il patrimonio artistico dell'arte contemporanea e d'esprimere tutto il contenuto educativo utile alla Nazione. L'opera d'arte acquisita al patrimonio ideale della Nazione è un bene da proteggere e da amministrare allo stesso identico modo con cui lo Stato amministra e tutela le opere d'arte antica [...]: per l'arte moderna si tratta di promuovere la buona produzione, di moltiplicare il volume d'energia artistica che concorre a definire la fisionomia della civiltà italiana contemporanea [...]. Il nuovo ufficio s'occuperà anche d'acquisti e di mercato. L'artista deve vivere del proprio lavoro. Lo Stato deve saper organizzare all'artista una possibilità di smercio della produzione artistica."

Sullo stesso tema era intervenuto qualche giorno prima sul "Popolo d'Italia" anche Marino Lazzari, direttore generale delle Arti, secondo il quale "il riconoscimento della validità di un fatto artistico [...] sul piano storico non può venire che dallo Stato, in quanto nello Stato si assomma la responsabilità suprema dell'educazione del popolo", mentre la voce di Giovanni Gentile è ospitata su "Le Arti" il mese successivo.

E oltre ai grandi concorsi per le opere pubbliche nei quali almeno dal '33 in poi – ben prima dell'approvazione della "legge del 2%" – ripetute circolari ministeriali provvedono a far stanziare fondi appositi per opere decorative a pittori e scultori, si offrono anche miriadi di iniziative locali, controllate dal sindacato, per produrre opere ed esporre: dai piccoli concorsi gestiti dall'Opera nazionale dopolavoro – vera "macchina" della fabbrica del consenso – alle mostre nazionali, alle commissioni pubbliche prestigiose, con una rete di controllo abbastanza efficiente che garantisce però vastissime possibilità di lavoro agli artisti.

Il fascismo si appropria, allargandoli a tutto il territorio nazionale, anche dei ritmi e delle strutture espositive ottocentesche – accademie, mostre annuali, mostre primaverili, concorsi comunali e della casa reale – volgendoli nei contenuti e nelle finalità alle esigenze della propria politica culturale.²⁹ Parallelamente anche il ruolo delle tradizionali figure degli "addetti ai lavori" – critici, giornalisti,



Ferruccio Ferrazzi e *La nascita di Roma*, 1942 c. per il Palazzo dell'INPS a Roma.

²⁸ Si veda l'intervista rilasciata da G. Bottai al "Corriere della Sera" il 24 gennaio 1940 e in G. Bottai, 1992, p. 38, soprattutto alle pp. 222-228 nelle quali è pubblicato il testo dell'intervista (*Il regime per l'arte*). Cfr. anche in "Le Arti", febbraio-marzo 1940.

²⁹ Si veda ad esempio il caso della mostra annuale o biennale dell'Accademia di Brera. Dal 1927 si trasforma in "Mostra d'arte del sindacato regionale fascista belle arti di Lombardia", con cadenza biennale, sotto la diretta gestione del Sindacato fascista degli artisti, di cui è segretario nazionale Cipriano Efisio Oppo. Anche il regolamento d'ammissione e quello relativo ai premi subiscono drastiche modifiche, tra cui la più vistosa rimane l'esclusione dalla manifestazione degli artisti non iscritti al sindacato.

scrittori di cose d'arte in genere – viene sempre più ricoperto da personaggi della politica nazionale e locale, con funzioni censorie e di giudizio nelle commissioni dei concorsi e nelle giurie delle mostre.

Gli anni Trenta e anche gli anni di guerra rappresentano per gli artisti iscritti al sindacato – la quasi totalità di chi è rimasto in Italia – un periodo eccezionale per le opportunità riservate a una categoria tradizionalmente marginale agli interessi economici dei governi. Il fascismo si impegna infatti in tal senso per ottenere il più vasto consenso possibile nella categoria, cui richiede però interventi in sintonia con le proprie direttive politiche.

La legge del 2%

Nell'intervista rilasciata nel gennaio 1940 al "Corriere della Sera" da Bottai, prima ricordata, oltre a illustrare i compiti del nuovo ufficio il ministro affrontava precocemente anche il tema che ora ci interessa: "Un altro punto del nostro programma è, infine, la partecipazione sempre più larga degli artisti contemporanei alle opere edilizie del Regime. La nostra collaborazione con il Ministero dei Lavori Pubblici si farà sempre più intensa, affinché un'architettura schiettamente moderna dia alle nostre città il volto dei nostri tempi; e poiché i problemi dell'architettura nuova e della pittura e della scultura d'oggi sono uno solo, una sola sarà la soluzione, anche al di là dei provvedimenti attuali che prevedono, nella misura del 2 per cento, la partecipazione dei pittori e degli scultori alle opere edilizie dello Stato."

L'impegno verso le arti figurative coniugate all'architettura, considerata da Mussolini la prima delle arti, si concretizzerà però in una vera e propria legge dello Stato solo nell'agosto 1942, ufficializzando una consuetudine da tempo attivata nella pratica dei cantieri pubblici. La cosiddetta "legge del 2%", ovvero "legge per le opere d'arte negli edifici pubblici", prevede – il presente qui non è casuale, essendo tuttora in vigore, anche se disattesa – lo stanziamento di almeno il 2% dell'impegno di spesa totale di ogni intervento monumentale pubblico che superi in preventivo le 500.000 lire, per l'esecuzione di opere d'arte.³⁰ In tal modo lo Stato – quindi il regime – tentava di assicurarsi, finanziandoli e controllandoli, la perfetta aderenza degli sviluppi dell'arte contemporanea.

Tra i mesi precedenti l'approvazione del testo di legge, reso pubblico in maggio, e la sua pubblicazione sulla "Gazzetta Ufficiale", in agosto, prese corpo una vivacissima polemica sulle riviste e i quotidiani, avviata ad aprile da un intervento di Bottai su "Le Arti" (*La legge sulle arti figurative*) e quindi condotta principalmente su "Primato" che indisse il solito "referendum" tra gli interessati. I punti chiave dell'intervento di Bottai su cui si incentrò la prima fase della discussione erano due: l'affermazione del ministro secondo cui "lo Stato [...] riconosce legittima sul proprio piano storico e sulla propria linea d'azione l'arte, che si fa oggi in Italia dagli artisti italiani [...]; lo Stato giudica, sceglie, commette opere d'arte" e "il valore di pubblica utilità del lavoro artistico". Dopo il mese di agosto fu la rivista "Architettura" a tenere le fila della non placata discussione sugli articoli della legge, alla quale ora una parte degli architetti non perdonava l'estromissione del progettista dalle decisioni inerenti gli autori e i soggetti delle opere decorative. Concetto espresso con chiarezza un po' stizzita da Enrico Del Debbio nel commento alla pubblicazione del testo della legge su "Architettura" del settembre 1942: "Per conto nostro diremo che la formulazione della legge è sotto ogni aspetto ottima; ci duole soltanto che non si sia tenuto conto della responsabilità che grava sull'architetto progettista, e che nel quadro delle competenze sulla scelta dei collaboratori non sia stato incluso anche l'architetto a cui si deve l'opera architettonica che dovrà accogliere quelle dei pit-

³⁰ Come testo critico sulla legge del 2% rimando a E. Cristallini, 1987 e a G. Bottai, 1992, pp. 54, 279-287; il testo de *La legge sulle arti figurative* (legge dell'11.5.1942, n. 839) venne pubblicato sulla "Gazzetta Ufficiale" del 5 agosto 1942, n. 183. Un articolato commento di Bottai al testo non definitivo della legge era comparso su "Le Arti", aprile-maggio 1942; il testo di legge, dopo la pubblicazione ufficiale, venne riprodotto completo su "Architettura" nel settembre 1942 con chiose di Del Debbio. Ne riporto di seguito alcuni dei passaggi più significativi: "Art. 1. Le Amministrazioni dello Stato, anche con ordinamento autonomo, il Partito Nazionale Fascista, gli Enti ed Istituti pubblici, e le organizzazioni sindacali, che procedono alla costruzione di edifici pubblici, devono comprendere nei progetti, fra le somme a propria disposizione, una quota non inferiore al due per cento dell'importo preventivo dei lavori da destinare all'esecuzione di opere d'arte figurativa [...]. Art. 2. La scelta degli artisti per l'esecuzione delle opere d'arte figurativa [...] sarà fatta dalle Amministrazioni sul cui bilancio grava la spesa, in base ad un elenco di nomi di artisti, iscritti al Sindacato, proposto dalla Confederazione fascista dei professionisti e degli artisti. Le stesse Amministrazioni possono decidere di provvedere all'esecuzione delle suddette opere mediante concorso..." Il testo di legge porta le firme del re e di Mussolini, Gorla, Vidussoni, Di Revel, Bottai, Pareschi, Host Venturi, Ricci, Pavolini.

tori e degli scultori. Non vorremmo che l'Architettura, fra le Arti maggiori, fosse quella tenuta in minor conto, come potrebbe apparire da alcuni scritti, dacché le sue sorelle, pittura e scultura, vengono esaltate, curate, regolate, discusse, protette dagli organi statali e dalla critica."

In realtà le posizioni, anche all'interno dell'ordine, non erano univoche. Marcello Piacentini, già in una lettera del 27 maggio 1942 alla direzione dell'"Illustrazione Italiana", definiva l'impresa decorativa del Palazzo di Giustizia di Milano "un anticipo sulla recente legge del 2 per cento sulle opere d'arte", sottolineando di entrambe il valore di verifica e di esempio. A lavori ultimati nel palazzo milanese, Piacentini si inserì quindi con la sua voce autorevole nel dibattito aperto da "Primato" sulla legge con il referendum.³¹ Nel suo intervento l'architetto non esita ad affermare che la selezione degli artisti per le decorazioni di un edificio, i temi figurativi da affrontare e persino le tecniche da utilizzare devono necessariamente spettare all'architetto progettista – "previa intesa con il Committente e con il Sindacato" – poiché egli soltanto "può capire chi concorda con la sua arte [...]. Altrimenti verrebbe a mancare nell'opera d'arte la unità, che ne è la base elementare".³² Esplicito, anche in altri passi, il rimando all'esperienza diretta nel palazzo milanese e velata polemica verso il testo della legge che nella sua formulazione definitiva prevedeva che la responsabilità delle scelte artistiche e dell'assegnazione dei lavori andassero alle amministrazioni interessate (ovvero al diretto committente), partendo da un elenco di nomi fornito dal Sindacato professionisti e artisti e dal Ministero dell'Educazione.

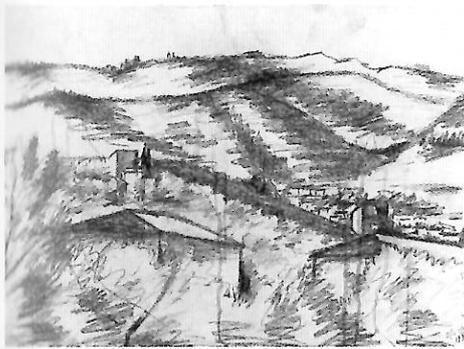
Curiosamente, a proposito della definizione del ruolo primario dell'architetto, la posizione di Piacentini corrisponde a quella di un suo antagonista, il razionalista Giovanni Michelucci. Anche il progettista dell'innovativa, e molto discussa all'epoca, nuova Stazione fiorentina di Santa Maria Novella era intervenuto su "Le Arti" già nel 1938 per affermare la distinzione tra il tecnico, decoratore, e il progettista dell'edificio, ovvero il suo creatore. È l'architetto che secondo Michelucci deve decidere sulla decorazione, in base a un concetto di funzionalità al quale va subordinato ogni altro intervento, perseguendo un sapiente equilibrio tra ricerca razionalista e decorazione.

Giuseppe Pagano, intervenendo sia su "Primato" sia su "Domus" nel giugno 1942, si dice "entusiasta" della legge, ma in realtà rimarca alcune non secondarie difficoltà d'ordine pratico e organizzativo nella sua applicazione; in special modo riguardo alla scelta degli artisti, al controllo sull'assegnazione del lavoro e sulla qualità delle opere. Pagano, del resto, nel 1928 era stato, come già visto, tra i primi a sperimentare il nuovo modo di intendere il connubio tra architettura e pittura, inserendo decorazioni pittoriche di Gigi Chessa sulle pareti esterne del padiglione della chimica dell'Esposizione di Torino, e la sua era anche stata una delle poche voci autorevoli ad azzardare critiche sulle realizzazioni del regime. Ricordiamo almeno la stroncatura violenta delle decorazioni murali realizzate da Benedetta per la sala delle adunanze del Palazzo delle Poste di Palermo – "insulto alla modestia, alla semplicità, all'economia" – apparsa in un suo articolo, *Architettura razionale*, pubblicato nel gennaio 1935 su "Casabella".

Ritornando al dibattito critico sulla legge, tra le poche voci contrarie o almeno perplesse che osano levarsi per contraddire l'onnipotente Bottai troviamo quella di Pier Maria Bardi che su "Primato" del 15 giugno pone apertamente la questione più scottante: "Chi assegnerà il dueper cento, chi sceglierà gli artisti?", proponendo la costituzione di una commissione superiore anche agli organismi delle belle arti e dei ministeri. Critico anche Raffaello Giolli, che dalle pagine di "Casabella" del mese di novembre si inserisce nel duro "botta e risposta" ospitato da mesi su "Primato": il critico, contestando apertamente la posizione di

³¹ Si veda l'intervento di M. Piacentini in *La legge per gli artisti*, 1 giugno 1942, pp. 209-210. Riporto di seguito il testo del questionario rivolto agli artisti da "Primato": "Come vedono, gli artisti, praticamente configurarsi il loro concorso alla nuova iniziativa promossa dallo Stato? Quali possono essere i modi più idonei di una collaborazione, veramente proficua ed efficace, tra l'architetto e l'artista al quale sia commesso di eseguire le opere destinate alla decorazione dell'edificio pubblico? E, tenuto conto dell'esperienza fin qui fatta, degli inconvenienti lamentati in passato [...], quali potrebbero essere i mezzi più opportuni per eliminarli? Come si può intendere il problema della decorazione degli edifici pubblici nei riguardi della tecnica? Codesta nuova pratica della decorazione potrà influire, a lungo andare, sullo svolgimento del gusto? E il Sindacato delle Belle Arti, quale azione potrà esercitare circa la scelta degli artisti [...]? La partecipazione [...] della categoria degli artisti alla decorazione degli edifici pubblici avrà influenza sulla funzione e sugli scopi delle esposizioni sindacali e delle massime mostre nazionali?" "Primato" pubblico, nell'ordine, le risposte di Piacentini, Ferrazzi, Rosai, Campigli, Bega, Pagano, Bardi, Vagnetti, Casorati, Foschini, Guerrisi, Carrà, Bertocchi, Birrolli, Quinto Martini, de Pisis, Labò, Ponti, Saliotti, Paulucci, Severini, Michelucci.

³² Cito ancora dalla risposta di Piacentini al referendum di "Primato": "L'artista deve soprattutto concordare con l'architetto le proporzioni, il colore, il tono, l'importanza della sua opera in conformità con le misure e la funzione dell'ambiente. Non dovrà per esempio attenersi troppo rigorosamente all'abbigliamento di moda se non vorrà che un direttore d'albergo gli copra i suoi affreschi; non dovrà lasciarsi andare a troppo sentimentalismo storico se non vorrà che il suo arazzo venga deriso e poi *cantinato*; non dovrà dipingere con troppa espressione e violenza, in un ambiente di lavoro, se non vorrà che un Ministro tiri delle tendine sopra il suo lavoro; e così via, potrei, per personale esperienza, sciorinare molte altre raccomandazioni."



Ottone Rosai, *Bozzetto per "Paesaggio toscano"*, 1933, una delle tele per la Stazione di Firenze.

Piacentini, ricorda che la legge è stata fatta per gli artisti e non per gli architetti. La nuova norma mette nelle mani dei pittori un vero e proprio capitale, sostiene Giolli, ed essi dovranno farne buon uso, senza cadere nella trappola di una polemica fine a se stessa e di chi intende manovrare la legge per suoi fini personali.

Il Palazzo di Giustizia di Milano

Il Palazzo di Giustizia milanese, progettato da Marcello Piacentini e realizzato dall'impresa costruttrice Garbarino-Sciacaluga-Mezzacane tra il 1929 e il 1940, secondo Raffaello Giolli, risulta "uno strano edificio che sembra messo insieme per potervi passeggiare invece che lavorare: piccole aule, piccolissimi uffici, vastissimi atrii e corridoi. Ambulacri di più di 250 mq. per sboccare ad aule di tribunale di meno di 30 mq. (l'aula di udienza più vasta di Corte d'Assise è di circa 90 mq.; i cortili di quasi 500 mq. per giungere a centinaia di uffici, naturalmente uffici a pareti fisse di 7 mq. o pressappoco: insomma, una pianta a rovescio".³³

Questo insolito contenitore dai volumi rovesciati accoglie però nei suoi ambienti oltre un centinaio di opere figurative³⁴ – dalla pittura a fresco al rilievo in marmo, dal mosaico alla scultura a tutto tondo – eseguite da un nutrito gruppo di artisti sotto la guida dello stesso Piacentini, ideatore anche del progetto iconografico.³⁵ Secondo le parole dell'architetto, il Palazzo di Giustizia "rappresenterà il più grande esempio [...] di un complesso e di una fusione organica di opere d'arte, integratrici di un altissimo concetto architettonico [...] a onore del Regime e di Milano";³⁶ più o meno il medesimo concetto espresso negli stessi anni da Giuseppe Fiocco a proposito dell'impresa padovana (per la quale rimandiamo al testo di Vittorio Dal Piaz in questo volume).

Il contratto stipulato tra gli artisti e il Comune di Milano prevedeva esplicitamente il controllo dell'architetto sull'opera e sull'iconografia prescelte. Piacentini aveva inoltre programmato la differenziazione delle opere tra i diversi modi di rappresentazione della Giustizia – come fanno fede alcuni ampi schemi e memorandum conservati tra le sue carte d'archivio – individuando quattro grandi ambiti iconografici entro i quali gli artisti potevano attingere esempi figurativi e simbologie: le fonti bibliche, il repertorio allegorico, quello romano d'età classica e infine l'ormai definito repertorio iconografico di regime. Ciò non impedì alcune ripetizioni tematiche all'interno dei settori iconografici, stemperate però nella quantità delle opere che si svolgono come un unico ciclo decorativo a più mani all'interno del palazzo: nelle aule, negli ambulacri, sopra le porte d'ingresso ai locali, per diradarsi – pur ancora presenti – all'esterno, concretizzando il sogno di Piacentini rivolto a una sorta di unità delle arti sotto il controllo e il finanziamento dello Stato fascista, alla cui esaltazione è palesemente e interamente finalizzato l'impianto decorativo, "prova generale della legge del 2%".

Le vicende del palazzo milanese non erano state prive anche di altri strascichi polemici: dalle censure imposte a molte opere, tra cui uno degli affreschi di Carrà, alle invidie personali, alle piccole gelosie che sempre accompagnano imprese di tali dimensioni, si erano aggiunte in quel caso motivazioni ben più profonde. Il palazzo rappresentò infatti per qualche anno il luogo e il soggetto privilegiato sul quale si stagliarono e si divisero gli schieramenti ideologici interni al regime in tema di politica culturale in generale e di arte contemporanea in particolare; tema di scottante attualità, suggellato, come già visto, nel 1940 – per volere di Mussolini su suggerimento di Bottai – dall'istituzione dell'Ufficio per l'arte contemporanea all'interno del Ministero dell'Educazione Nazionale.

Solo da pochi artisti – tra cui Mario Sironi, autore del grande mosaico dell'aula di Corte d'Assise – l'esperienza nel milanese palazzo piacentiniano venne vissu-

³³ R. Giolli, 1942, p. 30. Sul Palazzo di Giustizia milanese si vedano anche *Gli anni Trenta...*, 1982, e G. Ginex, T. Sparagni, 1996. Inoltre, a cura mia, *Le opere decorative del Palazzo di Giustizia di Milano. Inventario*, in appendice a questo volume.

³⁴ Dalla lettera inviata da Piacentini a Ugo Ojetti il 16.2.1942 risulta che nel palazzo si contavano 114 opere d'arte. Due anni prima, in una lettera del 27.9.1940, l'ingegner Beniamino Carnisio, direttore tecnico dei lavori, informava Piacentini del completamento dei lavori principali e dell'inizio dell'attività giudiziaria (Biblioteca di Architettura, Fondo Marcello Piacentini, Firenze).

³⁵ "Campigli ci ha detto qualcosa di più, quando gli abbiamo chiesto com'è stato organizzato questo lavoro degli affreschi. Alla distribuzione intervenne l'architetto con un grande foglio su cui eran molti disegni e un'infinità di titoli: ciascun pittore scegliesse tra quelli, se non sapeva trovar da sé. E se qualcuno – Campigli, Carrà – trovò i propri argomenti, invece, nel suo cervello, anche questi furono subito ufficialmente registrati" (R.G., 1942, p. 29).

³⁶ Dalla lettera inviata da Piacentini a Gallarati Scotti, Roma, 2 agosto 1939. "Atti del Comune", 1942, fasc. 10, Rip. Segreteria generale. Archivio Civico, sede di via Deledda, Milano.

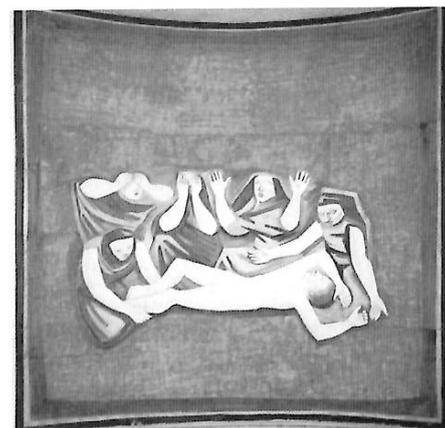
ta con la consapevolezza di portare un contributo allo svolgersi della nuova funzione sociale dell'arte, oltre che di partecipare alla realizzazione di un vero e proprio museo d'arte moderna all'interno di un edificio pubblico; per molti altri si trattò solo di un'importante commissione pubblica, ambita da centinaia di aspiranti: si pensi che per il solo concorso relativo al gruppo scultoreo da collocarsi sull'attico – mai realizzato – parteciparono infatti ben 54 artisti da tutt'Italia.³⁷

Ancora sull'autonomia delle arti e sulla "modernità"

Attraverso le vicende e le polemiche legate al Palazzo di Giustizia milanese erano stati messi in discussione la concezione stessa di "arte moderna", la sua autonomia espressiva da declinare forzatamente con la funzione voluta di propaganda, e ancora, più in generale, il ruolo professionale degli operatori artistici, degli artisti, degli architetti, dei critici e i loro reciproci rapporti di forza con i "tecnici" del regime, personalità che al volgere del ventennio acquistarono sempre più peso.

Un non perfetto allineamento con le aspettative centraliste si era già manifestato, anche nell'ambito degli artisti e dei critici comunque "allineati" o non apertamente ostili al regime, già negli anni Trenta. Nel primo ricordato intervento sul "Broletto", nell'estate del 1937, Ugo Bernasconi esprimeva con chiarezza il proprio disagio nei confronti della "propaganda dell'affresco" che spingeva anche artisti che non si sentivano naturalmente stimolati verso le grandi composizioni a intraprendere comunque la strada di un'arte politica e sociale conclamata a dispetto della propria poetica personale. Anzi, il pittore si spingeva a confutare l'affermazione secondo cui fosse possibile fare buona politica o propaganda attraverso l'arte tout court: "Gli affreschi sull'*Ottimo* e sul *Pessimo Governo* credo che, né a Siena né altrove, non hanno mai convertito nessun cattivo governante in buono, né inculcato ad alcun cittadino la scienza di bene amministrare la cosa pubblica [...]. Codesto voler volgere le arti a scopi di propaganda, o civile o religiosa, può riserbare, per la misteriosa complessità della psiche dell'artista – e di tutti – indesiderate sorprese."

La critica recente ha del resto più volte sottolineato come il fascismo avesse fin dalle origini manifestato "due anime" in campo artistico: quella antiaccademica espressa dal futurismo e quella rivolta a una figurazione di matrice classica; ma, approfondendo l'analisi sugli anni del consenso, a quella frattura originaria si vede sovrapporsi una profonda cesura all'interno dello stesso schieramento fascista, acuitasi negli anni della guerra. Quelle due distinte concezioni dell'arte moderna e del suo ruolo sociale entrarono in aperta contraddizione proprio nel corso del dibattito per l'approvazione della legge del 2%, intesa dallo schieramento di destra del regime, fin dalle prime battute, come una provocazione. Il suo iter legislativo venne definito dal ministro dell'Educazione Giuseppe Bottai, uno dei suoi più accesi sostenitori, "una corsa con ostacoli, compiuta in squadra da alcuni uomini di buona volontà, che la lunga consuetudine e la lucida conoscenza hanno persuaso della validità estetica e della legittimità storica di quest'arte contemporanea".³⁸ E anche all'esempio del palazzo piacentiniano, con la sua presenza di artisti e di poetiche diverse, sembra riferirsi Bottai nello stesso testo quando sottolinea l'"imparzialità" dell'azione del ministero e dei suoi acquisti: "E se potrà sembrare a qualcuno che [...] siano d'un eclettismo eccessivo, si deve rispondere che così occorre che sia, perché in alcun modo si deve fomentare dallo Stato un'arte di Stato [...]; lo Stato non è un privato e non può seguire in tal campo un solo filone di gusto."³⁹ Il punto di rottura tra i due schieramenti politici, prima ancora che critici, è dunque da cercare nel riconoscimento o meno dell'autonomia dell'arte, del suo linguaggio specifico – pur nella conclamata

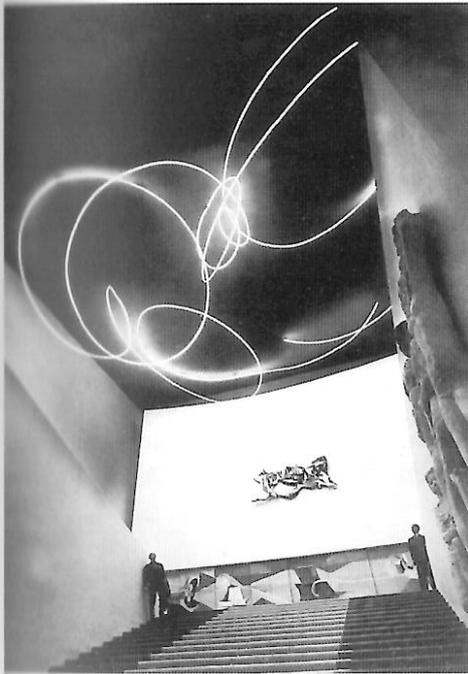


Massimo Campigli, *Non uccidere*, 1938.
Palazzo di Giustizia, Milano.

³⁷ Relativamente al concorso rimangono tra le carte d'archivio anche le riproduzioni fotografiche dei bozzetti in gesso, nonché le lettere di presentazione rivolte alla commissione, spesso illuminanti sui rapporti tra artefice e committente ("Atti del Comune", 1936, fasc. 166. Per l'esito del concorso cfr. "Atti del Comune", 1934, fasc. 165, Rip. Educazione, Archivio Civico, Milano).

³⁸ G. Bottai, 1942, p. 243.

³⁹ *Ibid.*, p. 247. Conviene ricordare che la diretta frequentazione tra Piacentini e Bottai datava almeno da qualche anno; nel 1927, infatti, l'architetto ottenne con Giuseppe Vaccato l'incarico per il completamento del progetto esecutivo dell'erigendo Palazzo dell'Industria a Roma. All'epoca il trentenne Bottai era sottosegretario e figura emergente del nuovo Ministero delle Corporazioni, che nel Palazzo – ultimato nel 1932 – avrebbe avuto la sua nuova e prestigiosa sede (cfr. F. Borsi, G. Morolli, D. Fonti, 1986, pp. 15-19).



IX Triennale di Milano, 1951. Scalone con l'installazione di Lucio Fontana, *Luce spaziale*, struttura al neon. Foto Archivio Triennale di Milano.

funzione sociale riconosciuta alla creatività degli artisti – non certo nella fedeltà di massima al regime.

Nel 1943, in piena guerra, le posizioni critiche sono ormai distinte, esasperate anche dal clima persecutorio conseguente all'applicazione delle leggi razziali vanno letti in questa prospettiva anche gli strascichi durissimi della polemica tra Giuseppe Pagano e Ugo Ojetti ospitata a colpi di articoli al vetriolo su "Casa bella" e sul "Corriere della Sera". "Eccellenza Archicolonne": così Pagano apostrofa l'onnipotente Ojetti, attaccando con voluta durezza anche Ardengo Soffici ("Apocalittico e sicuro di sé come il più zelante dei gendarmi, pieno di rimproveri bombi minacciosi e ricco di accademica prosopopea") sul tema annoso e ormai svuotato di attualità poetica del rapporto tra modernità e classicità. Per Soffici "la modernità artistica è, in sostanza, sinonimo di sovvertimento, di ribellione d'anarchia. Sovvertimento del principio di ordine, ribellione alla tradizione classica, anarchia, cioè negazione di valori gerarchici, sociali, civili nel campo delle arti [...], negazione dello spirito italiano e fascista [...], prodotto della democrazia sanculotta, della borghesia e pertanto, in ultima analisi, dell'ebraismo", con un giudizio manifestamente più politico che legato alla dialettica artistica. Sempre più evidenti sono dunque a questo punto le fratture soprattutto politiche che segnano le diverse posizioni dei protagonisti della cultura italiana. Ma ormai il gioco della critica sta per chiudersi, o almeno dovrà riaggiornarsi, ancora una volta rinnovato, a compimento della tragedia della guerra.

Evoluzione o conclusione?

Nel 1951 Lucio Fontana firma il *Manifesto tecnico dello spazialismo*, con il quale si può idealmente chiudere la stagione "storica" della pittura murale del Novecento. "L'ambiente spaziale", inteso da Fontana fin dal 1949 come "logica conseguenza dell'arte del nostro tempo e come evoluzione dell'arte attraverso il mezzo",⁴⁰ comprende, superandoli storicamente, gli assunti e i programmi poetici del muralismo del ventennio, attraversato da Fontana con un ruolo non di secondo piano, allargando e trasferendo in una nuova dimensione – lo spazio – l'ambito e il mezzo d'intervento dell'artista.

Dai muri allo spazio: una "evoluzione" che ha le sue radici nel muralismo e che ha con esso, sebbene raramente colti dalla critica che per decenni ha "epurato" l'attività di regime dell'artista, alcuni essenziali punti in comune. Al primo posto pongo il rapporto strettissimo che legava il lavoro di Fontana "spazialista" a quello degli architetti, con cui egli riteneva irrinunciabile collaborare. Alleanza pittore-artista-architetto che nel Novecento, come ribadisce e ampiamente conferma anche questa mostra, ha appunto avuto i suoi fondamenti nella pratica stessa della pittura murale e i massimi sostenitori nei suoi principali esponenti sia artisti, sia architetti.

Come seconda affinità vedo inoltre la salda necessità di storicizzazione che anche per Fontana era alla base della pratica artistica "moderna" e della comprensione dell'arte: "Tutte le cose sorgono per necessità e valorizzano le esigenze del proprio tempo. Le trasformazioni dei mezzi materiali della vita determinano gli stati d'animo dell'uomo attraverso la storia [...]. Il cartone dipinto, la pietra creta non hanno più senso [...]. È necessario quindi un cambio nell'essenza e nella forma. È necessaria la superazione della pittura, della scultura, della poesia. Sostituisce esige ora un'arte basata sulla necessità di questa nuova visione."⁴¹

⁴⁰ Da una lettera del 2.11.1949, in *Lucio Fontana*, 1985, pp. 17-18.

⁴¹ Dal *Manifesto tecnico dello spazialismo*, in *Lucio Fontana*, 1985, pp. 27-30.