

L'arte in azione

Fascismo e organizzazione della cultura artistica in Italia

di Sileno Salvagnini

Almeno fino al termine degli anni settanta è mancato, per il settore delle arti figurative prima e durante il fascismo, un dibattito analogo a quello sviluppatosi in altri ambiti culturali. Non solo stentavano a penetrare categorie come quelle della "continuità" o della "rottura" del ventennio fascista con la tradizione dello stato liberale¹; faticava anche a farsi sentire il benefico riflesso della revisione critica della cultura del regime, legata, in Italia, soprattutto agli studi di Luisa Mangoni, Mario Isnenghi e Gabriele Turi². La lentezza con cui tardavano ad imporsi nuovi strumenti interpretativi era dovuta probabilmente anche al fatto che molti degli storici dell'arte più autorevoli male accettavano di ridiscutere un periodo che, inevitabilmente, li aveva visti interpreti di primo piano. È infatti noto, per esempio, come Argan assolvesse Bottai — di cui era stato collaboratore — per il solo fatto che questi aveva appoggiato l'arte contemporanea, tra l'altro nominando professori d'accademia

Casorati, Paulucci, Guttuso, Marino Marini e Carrà³.

Spunti metodologicamente preziosi e ricchi di motivi di riflessione da principio provengono da studiosi di altre discipline, mentre all'inizio degli anni ottanta materiali e contributi rilevanti saranno forniti dalla *Storia dell'arte italiana*, Einaudi⁴. Nondimeno, sulle questioni dell'idea sindacale — nata prima del fascismo —, della sua fortuna e del suo intrecciarsi con la politica statalistica negli anni trenta, non è ancora stata tentata una disamina convincente. Ne fanno testo le conclusioni cui sono giunte Simonetta Lux, Elisabetta Cristallini e Pasqualina Spadini nei volumi che hanno accompagnato la recente mostra sull'E. 42. Ignorando le autrici il quadro d'assieme entro cui si articolavano tali interventi, ne vien fuori che Cipriano Efisio Oppo — vicepresidente dell'E. 42 nonché segretario della Quadriennale di Roma — avrebbe ostacolato l'affermazione degli artisti d'avanguardia comportandosi in

¹ Ci riferiamo in particolare alle discussioni provocate dalle tesi di Guido Quazza e Renzo De Felice e, per quanto concerne la cultura del fascismo, a quelle suscitate dall'intervento di Norberto Bobbio all'VIII seminario di storia contemporanea a Torino (1972), pubblicato col titolo *La cultura e il fascismo*, in Aa.Vv., *Fascismo e società italiana*, a cura di G. Quazza, Torino, Einaudi, 1973, pp. 209-246.

² Vedi Luisa Mangoni, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 1974; Mario Isnenghi, *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari*, Torino, Einaudi, 1979; Gabriele Turi, *Il fascismo e il consenso degli intellettuali*, Bologna, Il Mulino, 1980.

³ Cfr. Giulio Carlo Argan, *Intervista sulla fabbrica dell'arte*, a cura di Tommaso Trini, Roma-Bari, Laterza, 1980, p. 37.

⁴ Vedi i saggi di Vito Zagarrò, *Il fascismo e la politica delle arti*, "Studi storici", 1976, n. 2, pp. 235-256, e di Maria Mimmita Lamberti, Paolo Fossati, Giorgio Ciucci e Manfredo Tafuri in *Storia dell'arte italiana. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1982, vol. VII.

maniera antisindacale⁵. O ancora, che Guido Cadorin — pittore veneto di discrete qualità — sarebbe stato scelto nella ristretta rosa di concorrenti alla realizzazione del mosaico per il Palazzo dei congressi “probabilmente in base alle sue sincere qualità”, e non, soprattutto, quale influente membro del Direttorio del sindacato fascista belle arti del Veneto⁶.

Quando si sviluppa, nell'Italia unita, il modello artistico corporativo?

Se l'interesse per le esposizioni d'arte crebbe a partire dagli anni ottanta del secolo scorso con lo stato che in prima persona aumentò i sussidi agli artisti sotto forma di premi ed acquisti⁷, si dovette attendere il 1895 per la nascita del primo organismo espositivo italiano moderno: la Biennale di Venezia. Importante sia perché essa legava indissolubilmente la propria ragione di vita all'economia della Serenissima⁸, avviando quindi una vera e propria guerra per la supremazia artistica con le altre città italiane,

sia perché stimolava negli artisti che intendevano parteciparvi il sorgere di una coscienza sindacale. Che si estrinsecò con la creazione, alla fine del secolo, della prima Corporazione degli artisti, modello nel bene e nel male di tutte le associazioni analoghe degli anni a venire⁹.

Viste sotto quest'ottica, secessioni ed avanguardie primonovecentesche, almeno fino alla Grande guerra, ebbero come denominatore comune il rimprovero alle numerose istituzioni statali (soprintendenze, musei, gallerie, scuole d'arte) di disinteressarsi dei giovani artisti. Com'era logico, il primo moto di rottura nacque a Venezia, ed ebbe come obiettivo esplicito quello di salvaguardare quegli artisti, per lo più poco conosciuti, che venivano rifiutati dalla Biennale¹⁰. A questa altre secessioni seguirono, fra le quali va ricordata quella romana¹¹. Più radicale la protesta del futurismo milanese, che per primo portò l'arte nelle piazze in quanto movimento provvisto di un'ideologia globale, ar-

⁵ Vedi Simonetta Lux, *Oppo: la committenza*, nel catalogo della mostra tenutasi all'Archivio centrale di stato nell'aprile-maggio 1987, intitolata: *E. 42. Utopia e scenario del regime*, a cura di Maurizio Calvesi, Enrico Guidoni, S. Lux, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 214-215. Se non per le interpretazioni, detto catalogo è tuttavia prezioso per il copiosissimo apparato di informazioni archivistiche che offre.

⁶ Cfr. Elisabetta Cristallini, *La legge del 2% e il corso per il mosaico*, in *E. 42. Utopia e scenario del regime*, cit., p. 233. Sulla “legge del 2%” vedi *infra*, n. 45 e passim.

⁷ Vedi in proposito Anna Maria Damigella, *La pittura simbolista in Italia 1885-1900*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 21 sgg., passim, e M.M. Lamberti, *1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in *Storia dell'arte italiana. Il Novecento*, cit., pp. 31 sgg.

⁸ Come riferiva esplicitamente la commissione insediata dal Comune nella relazione del 27 marzo 1894; documento reperibile all'Archivio storico delle arti contemporanee, Venezia (d'ora in poi Asac), serie scatole nere, b. 1, fasc. 1894. *Esposizione Biennale artistica da tenersi in Venezia*. Su questi problemi, oltre a M.M. Lamberti, *1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, cit., fondamentali sono i saggi di Giandomenico Romanelli, *Venezia Ottocento*, Roma, Officina, 1977, e di M. Isnenghi, *La cultura*, in Aa.Vv., *Venezia*, a cura di Emilio Franzina, Roma-Bari, Laterza, 1986.

⁹ È stata M.M. Lamberti (*1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, cit., pp. 111 sgg.) a riportare alla luce l'episodio della Corporazione degli artisti. Il resoconto più esaustivo in merito è in *L'arte italiana e la corporazione degli artisti*, “Nuova antologia”, 1899, n. 164, pp. 146-166.

¹⁰ Sulla cosiddetta “Secessione di Ca' Pesaro”, evento cui ci si riferisce, vedi in particolare Guido Perocco, *Artisti del primo novecento italiano*, Torino, Utet, 1965, ed il recentissimo Aa.Vv., *Gli anni di Ca' Pesaro 1908-1920*, catalogo assai ricco di notizie e di spunti interpretativi dell'omonima mostra tenutasi al Museo Correr di Venezia dal dicembre 1987 al febbraio 1988, Milano, Mazzotta, 1987.

¹¹ Il quadro più completo della “Secessione romana”, nata nel 1913, è in Aa.Vv., *Secessione Romana 1913-1916*, Roma, F.lli Palombi, 1987, catalogo della mostra tenutasi a Palazzo Venezia nel giugno 1987 a seguito della XI Quadriennale, con importante *Appendice* di documenti tratti dall'Archivio centrale di stato e dall'Archivio storico capitolino.

tistica ed extra-artistica, coacervo di nazionalismo, anarchia, simbolismo e modernolatria¹². Nemmeno Firenze rimase estranea al gioco. Ci provò con lo strano matrimonio fra Soffici e "La Voce", che finì però, già prima della guerra, in una fuga entro la letterarietà con Croce e Longhi¹³.

Il termine del conflitto vide mutare sostanzialmente l'atteggiamento della cultura artistica italiana. Che non fu più solo di pura critica, di insofferenza per le manchevolezze del settore, ma, seguendo il generale riflusso, di tipo propositivo. Nel senso che, prima teoricamente — con la "Metafisica"¹⁴ —, poi praticamente — con il "Novecento italiano"¹⁵ — si cercò di dare un nuovo assetto all'arte italiana. Si procedette su un doppio binario, l'uno prevalentemente artistico, l'altro soprattutto sindacale, non separati, ma, specie negli anni venti, con frequenti incroci e periodi di percorso contiguo nei quali le

due componenti quasi si confondevano. Il "Novecento italiano", partito da Milano, fu tuttavia impossibilitato a diventare il centro di questo piano perché alla fine del decennio cominciò a prender vigore il colossale progetto fascista di inserire l'arte italiana all'interno dell'apparato statale. Le note che seguono costituiscono un primo tentativo di rendere più palesi quelle vicende¹⁶.

Il sindacalismo artistico

Gli esordi. Dopo laconiche notizie sui periodici bolognesi "L'Assalto", 30 settembre 1922 (fondazione di un Sindacato nazionale delle arti decorative) e soprattutto "Il lavoro d'Italia" del 12 ottobre 1922 (accenno a una nascita Corporazione dell'arte), informazioni più dettagliate in merito verranno fornite da quest'ultimo settimanale, sul quale il 9 no-

¹² Nella miriade di scritti sul futurismo, oltre al canonico Filippo Tommaso Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, 1968, a cura di Luciano De Maria, vanno segnalati: Emilio Gentile, *Le origini dell'ideologia fascista (1918-1925)*, Roma-Bari, Laterza, 1975; Claudia Salaris, *Storia del futurismo*, Roma, Editori Riuniti, 1985; Enrico Crispolti, *Storia e critica del futurismo*, Roma-Bari, Laterza, 1986; Giovanni Lista, *Il futurismo*, Milano, Jaca Book, 1986; F.T. Marinetti, *Taccuini 1915-1921*, Bologna, Il Mulino, 1987, a cura di Alberto Bertoni, con l'importante *Introduzione* di R. De Felice.

¹³ Significativi in proposito gli interventi di Ardengo Soffici sulla "Voce", a partire dalla lettera che scrisse alla redazione e che la rivista pubblicò il 21 gennaio 1909, p. 23, per proseguire con *L'impressionismo e la pittura italiana*, articolo in quattro puntate dello stesso anno, e infine, con *Arte libera e pittura futurista*, 22 giugno 1911 (ci siamo serviti della ristampa anastatica pubblicata a Bologna dalla Forni nel 1986). Per quanto attiene a Croce e a Longhi, ci riferiamo a Benedetto Croce, *La letteratura italiana del Seicento e la critica*, "La Voce", 26 maggio 1910, pp. 325-327 e *La teoria dell'arte come pura visibilità (Von Marées, Fiedler, Hildebrand)*, brano estratto con il consenso dell'autore dagli *Scritti in onore di Rodolfo Renier* (1912), "La Voce", 13 febbraio 1913, pp. 1007-1009; ed a Roberto Longhi, *Rinascimento fantastico*, "La Voce", 26 dicembre 1912, pp. 976-977 e *I pittori futuristi*, "La Voce", 10 aprile 1913, pp. 1051-1052. Per le interpretazioni della "Voce", si rimanda a Giuseppe Prezzolini, *La Voce 1908-1913*, Milano, Rusconi 1974, e specialmente a L. Mangoni, *L'interventismo della cultura*, cit., pp. 3-25.

¹⁴ Per l'idea di una linea che, partendo dalla polarizzazione degli artisti metafisici attorno a "Valori plastici" di Broglio, attraverso il "Novecento" di Margherita Sarfatti, culminò nell'apparato organizzativo di fine anni venti, siamo debitori a Paolo Fossati, *Pittura e scultura fra le due guerre*, in *Storia dell'arte italiana. Il Novecento*, cit., pp. 194 sgg., passim.

¹⁵ Sul Novecento risultano utili, oltre ai testi già ricordati, M. Sarfatti, *Segni, colori e luci*, Zanichelli, Bologna, 1925 e *Storia della pittura moderna*, Cremonese, Roma, 1930; Ugo Nebbia, *La pittura del Novecento*, Milano, Società Ed. Libreria, 1941; Rossana Bossaglia, "Novecento Italiano". *Storia, documenti, iconografia*, Milano, Feltrinelli, 1979; Aa.Vv., *Il Novecento Italiano 1923-1933*, catalogo della mostra tenutasi al palazzo della Permanente di Milano fra gennaio e marzo 1983, Milano, Mazzotta, 1983.

¹⁶ Nel settore non vi sono studi analoghi a quello di Ferdinando Cordova, *Le origini dei sindacati fascisti*, Roma-Bari, Laterza, 1974. Lo prova, oltre a quanto notato per l'E. 42, questa errata affermazione di Fernando Tempesti in *Arte dell'Italia fascista*, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 73: "Sarà solo con la 'ristrutturazione' sindacale del 1926 che si comincerà a parlare di una Corporazione delle arti [...]".

vembre 1922 comparve il seguente annuncio: "Edmondo Rossoni, allo scopo di riunire in un'unica organizzazione nazionale tutti gli artisti italiani, ha affidato al sottoscritto [G.M. Sangiorgi] il lavoro di propaganda e di inquadramento del nuovo organismo sindacale. Da oggi quindi è costituita e funziona regolarmente in Bologna, con sede presso la Confederazione delle Corporazioni Sindacali, in Via Monte Grappa 11, la Corporazione Nazionale dell'Arte. Tutti gli artisti che intendano aderire, sono invitati a presentare domanda di iscrizione al Segretario Generale della Corporazione [...]". La settimana seguente il neosegretario indicava caratteristiche ed obiettivi della Corporazione: essa non sarebbe stata una facile scala offerta a chi, senza meriti, avesse voluto giungere ai vertici dell'arte, ma un momento organizzativo "in cui gli artisti possano veramente sentirsi fratelli anche con i più umili lavoratori senza essere costretti a subire il gioco di una dottrina capace solo di esaltare il lavoro del braccio"¹⁷. Queste affermazioni, di chiara matrice rossoniana, erano accompagnate da generiche raccomandazioni di continuare a rafforzare il "genio della stirpe". Il compito degli artisti iscritti alla Corporazione sarebbe stato quindi prettamente culturale: liberare l'arte nazionale dai vincoli che la assoggettavano al dominio straniero.

Altrettanto fantomaticamente di quando era apparsa, nei mesi successivi, tuttavia, la Corporazione dell'arte scomparve. Che interpretazione dare all'evento? In mancanza di dati precisi, si possono formulare due ipotesi. L'una, di tipo politico, è che il progetto non fosse andato a genio ad Arpinati e soprattutto a Grandi, il quale avrebbe visto sminuita la propria Corporazione¹⁸. Ma vi è

un'altra possibile interpretazione, legata alla complessa situazione artistica generale italiana. Un siffatto organismo a Bologna avrebbe potuto far sorgere invidie e rivalità, dovute sia ai feroci scontri di interessi fra le conventicole artistiche delle altre città, sia al sospetto che un intervento burocratico dall'alto, non competente se non addirittura avulso dai problemi della categoria, avrebbe assunto più che altro funzioni di controllo.

La conseguenza del patto di Palazzo Chigi alla fine del 1923, che aveva lasciato tramontare definitivamente l'utopia del "corporativismo integrale", fu che l'anno successivo si aprì con una netta affermazione della divisione del lavoro, che archiviava la collaborazione di classe predicata in precedenza. Il 16 febbraio del 1924 "Il Lavoro d'Italia" informava dell'avvenuta costituzione di un Sindacato nazionale delle industrie artistiche del quale facevano parte datori di lavoro e artigiani produttori diretti. Mentre le maestranze venivano iscritte alle rispettive corporazioni dell'industria, proseguiva la nota, il sindacato "fa parte della Federazione Nazionale dei Sindacati del Commercio e della Piccola industria".

Poco dopo¹⁹ venne annunciata una costituzione di una Corporazione delle belle arti sotto l'egida di Rossoni, che però dalle scarse informazioni riportate sia dal "Lavoro d'Italia" che dal "Bollettino del lavoro e della previdenza sociale", non dovette riscuotere molte adesioni. Per avere altre notizie si dovrà attendere più di un anno quando, in occasione dell'inaugurazione della prima mostra della Corporazione delle belle arti fiorentina a palazzo Acciaiuoli, apparve questo comunicato: "Ad evitare dispersione di forze e nell'interesse stesso dei Sindacati Belle Arti, sorti in varie città d'Italia, l'on. Rosso-

¹⁷ G.M. Sangiorgi, *La Corporazione dell'Arte*, "Il Lavoro d'Italia", 16 novembre 1922.

¹⁸ Sui contrasti e le diffidenze tra questi gerarchi, oltre a F. Cordova, *Le origini dei sindacati fascisti*, cit., pp. 53-55, cfr. R. De Felice, *Mussolini il fascista*. I. *La conquista del potere*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 191 sgg., 254-255 e 402.

¹⁹ Red., *Corporazione delle Belle Arti*, "Il Lavoro d'Italia", 23 febbraio 1924.

ni ha stabilito ch'essi entrino nella Corporazione delle Professioni Intellettuali [...] I Sindacati Provinciali delle Belle Arti [...] costituiranno un Sindacato Nazionale delle Belle Arti con segreteria generale e sede a Firenze. A Segretario Generale per tutti i Sindacali Belle Arti d'Italia è nominato il prof. Raffaello Franchi [...]”²⁰. La scelta di Franchi era apparentemente oculata sotto molti punti di vista. Questi aveva già collaborato alla “Raccolta”, a “Valori plastici” ed al “Baretti” — e avrebbe poi collaborato a “Solaria” ed al “Bargello” —, garantendo quindi continuità con una tradizione moderatamente aperta a richiami culturali esterni. L'indirizzo dato da Franchi alla novella corporazione, sostanzialmente culturale ed etico, non dovette soddisfare però le categorie interessate, che avrebbero potuto essere attratte solo da cospicui privilegi e concessioni sul piano pratico.

Proposte sicuramente più consone al particolare momento storico giunsero da Milano, dove in giugno si era svolto il convegno delle corporazioni sindacali della Lombardia. Nel programma per un radicale cambiamento dell'apparato artistico, Primo Sinopico e Carlo Carrà auspicarono: “L'integrale riforma delle Accademie e degli Istituti di Belle Arti; un più razionale funzionamento delle scuole professionali d'Arte Applicata; delegati di diretta emanazione sindacale nell'organizzazione delle Esposizioni Nazionali (Venezia, Roma, Monza, ecc.); delegati nei concorsi e commissioni d'acquisto per le Gallerie; riordinamento dei Musei d'Arte Moderna; rappresentanza sindacale negli Enti Teatrali per quanto concerne la parte artistica; commissioni di controllo e di epurazione [?!] di ogni opera artistica d'or-

dine pubblico (Edilizia, Arti Grafiche, ecc.); ingerenza nella politica artistica per l'espansione all'estero dell'Arte Italiana; controllo sull'idoneità degli artisti chiamati all'esecuzione di opere pubbliche; soluzione equa dei problemi materiali inerenti alla vita artistica (studi, tasse, ecc.)”²¹. Questo dettagliatissimo programma ben s'attagliava alla rigida dogmatica giuridica che stava propugnando Alfredo Rocco. Se l'intelaiatura ideologica era analoga, pare fuori dubbio che, nel settore degli intellettuali, gli artisti non si limitassero al ruolo di miti collaboratori loro malgrado, come vorrebbe la retorica che ritiene la cultura una naturale antagonista del fascismo. Nell'imminenza della legge sul riconoscimento giuridico, che a fronte di un effimero trionfo avrebbe in realtà limitato e concluso la “spinta” sindacale fascista, gli artisti compivano un salto di qualità diventando, si potrebbe dire, più “rocchiani” di Rocco. Nel senso che completavano la dottrina del guardasigilli fascista e le davano un contenuto, approntando gli schemi particolareggiati, formulando le linee programmatiche, erigendo, in poche parole, lo strumento tecnico di una completa intromissione dello stato negli affari artistici.

Discussioni sul sindacalismo artistico. Il problema sindacale più grave era la disoccupazione, alla quale, con le leggi sindacali del 1926, venne data la massima attenzione. L'articolo 5 dello statuto della Federazione nazionale dei sindacati fascisti degli intellettuali, allegato al Rd 26 settembre 1926, n. 1718, collocava infatti al primo posto fra i compiti sindacali quello di “utilizzare nel miglior modo possibile le capacità artisti-

²⁰ Red., *Per i Sindacati Belle Arti*, “Il Lavoro d'Italia”, 10 maggio 1925.

²¹ Carlo Carrà, Primo Sinopico, *Ordine del giorno al Congresso sindacati intellettuali della Lombardia*, “Il Lavoro d'Italia”, 5 luglio 1925. Molte di queste proposte verranno ripetute nel memoriale stilato da Carrà, e portato dallo stesso in compagnia di Giacomo Di Giacomo e Margherita Sarfatti a Mussolini; cfr. “Il Lavoro d'Italia”, 7 novembre 1925.

che e professionali e quindi procurare lavoro ai disoccupati, considerando la disoccupazione come un problema da risolversi con i mezzi tecnici e con l'emigrazione organizzata e protetta²². L'anno seguente venne emanato l'importante Rd 7 aprile 1927, n. 515 — primo di una serie di provvedimenti che sarebbero culminati nel Rd 29 gennaio 1934, istituente un calendario ufficiale di mostre, fiere ed esposizioni —, che conferiva al governo speciali attribuzioni in materia²³. Se il decreto veniva ad accogliere richieste precedenti, sorgevano ora due rilevanti interrogativi: in che rapporto sarebbero stati i sindacati con il potere politico? E ancora, come sarebbe stato possibile distinguere, secondo quanto prevedeva l'articolo 2, le manifestazioni "effettivamente utili alla produzione nazionale"?

Nel 1928 furono attuati alcuni provvedimenti che sfociarono nello "sbloccamento" di fine anno, in base al quale venivano separate le più importanti federazioni dei datori di lavoro da quelle corrispondenti dei prestatori d'opera²⁴. I relativi decreti istituirono, oltre alle dodici confederazioni delle categorie produttive nazionali, una tredicesima confederazione, quella dei professionisti ed artisti, che non avevano però controparte simmetrica. Di conseguenza, rileverà con sagacia il segretario Giacomo Di Giacomo, sarebbe diventato lo stato il principale interlocutore, specie nel delicato settore delle mostre ed esposizioni²⁵.

Il dibattito decisivo per definire i compiti dei sindacati artistici si svolse su "Critica

fascista" alla fine dello stesso anno. Ad aprire la discussione fu Mario Tinti con un articolo intitolato *Arte e sindacalismo*²⁶. Tinti si dimostrava scettico sulle capacità dei sindacati di risolvere le questioni organizzative. A suo avviso, i sindacati avrebbero dovuto: a) non imporre dall'alto i programmi artistici; b) non mescolare in un unico calderone avvocati, ingegneri, ragionieri, artisti, ecc.; c) rivestire una doppia funzione, *etica* — cioè, in linea con i dettami di Mussolini, persuadere gli artisti ad "andare verso il popolo" —, e *tecnica* — la principale meta dell'arte sarebbe stata l'architettura, intesa come recupero di quell'unità persa dopo le rivoluzioni borghesi —; d) essere antiromantici ed antiindividualisti; e) infine, e soprattutto, favorire negli artisti un nuovo "gusto", precisando che con tale vocabolo "non si deve intendere un fatto così leggero e di poca importanza come si crede [poiché] gusto è l'emblema dell'*animus*, del costume di un popolo, il sigillo del suo spirito nella storia dell'umanità".

L'intervento sollevò molti commenti. A parte la replica scontata di Di Giacomo, che ovviamente respingeva le accuse di Tinti, la maggioranza delle risposte — tra le più importanti quelle del "Tevere", di Roberto Forges Davanzati, Adriano Lualdi, Corrado Pavolini, Ardengo Soffici e Mino Maccari —, pur non essendo contraria aprioristicamente ai sindacati, ne auspicava tuttavia un maggior controllo da parte dello stato²⁷.

L'epilogo si ebbe nel primo numero di dicembre con un articolo di Bottai. La rivolu-

²² "Gazzetta ufficiale" 19 ottobre 1926, n. 243.

²³ "Gazzetta ufficiale" 23 aprile 1927, n. 94.

²⁴ Cfr. Alberto Aquarone, *L'organizzazione dello Stato totalitario*, Torino, Einaudi 1965, pp. 145 sgg. Il provvedimento relativo agli artisti era contenuto nel Rd 6 dicembre 1928, n. 2721, *Revoca del riconoscimento giuridico della Federazione dei Sindacati fascisti degli intellettuali; riconoscimento della Confederazione nazionale dei professionisti ed artisti ed approvazione dello Statuto della medesima*, "Gazzetta ufficiale", 14 dicembre 1928, n. 290.

²⁵ Cfr. G. Di Giacomo, *Intellettuali e fascismo*, Roma, Libreria del Littorio, 1931, pp. 318-334.

²⁶ Mario Tinti, *Arte e sindacalismo*, "Critica fascista", 1 settembre 1928, n. 17, pp. 328-330.

²⁷ Interventi riportati in "Critica fascista", 15 settembre 1928, n. 18, 15 ottobre 1928, n. 20, 1 novembre 1928, n. 21, 1 dicembre 1928, n. 23.

zione fascista aveva inevitabilmente conosciuto momenti di "indeterminatezza e imprecisione di idee", ammetteva. Ora però lo sforzo doveva tradursi "concretamente nelle leggi, negli istituti". Se il "fascismo-azione" ed il "fascismo-cultura" erano stati rispettivamente la tesi e l'anfitesi, d'ora in poi la sintesi sarebbe stata il "fascismo-Stato". Tuttavia, ammoniva Bottai, non poteva pretendere di organizzare le idee degli altri "chi non sa organizzare le proprie"²⁸. Il riferimento alla disorganizzazione ed eterogeneità dei sindacati degli intellettuali era lampante.

I limiti dell'azione sindacale. Al di là delle intenzioni, il Sindacato belle arti non fu in grado di superare gli impedimenti indicati da "Critica fascista". Due esempi appaiono sintomatici, uno a Venezia e l'altro a Roma. Nella seduta del 19 febbraio 1930, il Sindacato fascista regionale veneto degli artisti e professionisti propose di aprire una "Bottega d'arte, istituzione che porterebbe grande vantaggio agli artisti giovani". L'iniziativa non sortì gli effetti separati, poiché, pochi mesi dopo, il verbale della seduta del 21 luglio riportava: "Discussione se mantenere o chiudere le Botteghe. Nobili [segretario regionale] dice che sarebbe bene chiuderle stante l'esito negativo e i fondi assottigliano [sic]. Martinuzzi e Sacchi e Gianniotti sono dell'opinione di chiuderle. Virgilio Guidi sostiene che debbon essere aperte anche se il Sindacato deve indebitarsi. Nobili non approva l'ultima parte con altri consiglieri [...] È deciso di scrivere ad Oppo [Segretario na-

zionale] per una decisione"²⁹. Verosimilmente Oppo dovette esprimere parere negativo, perché nei verbali dell'8 e 17 settembre si lasciava intendere un'imminente chiusura. Nello stesso periodo, inoltre, il Sindacato veneto andò incontro ad un altro grave insuccesso con la mostra sindacale ufficiale al palazzo delle Esposizioni, al Lido. Nonostante l'interessamento di Nobili presso enti, banche ed altri istituti per il buon esito dell'impresa, solo la Comit di Venezia e Volpi di Misurata acquistarono opere per sole duemilacinquecento lire³⁰.

Il secondo motivo di crisi fu l'incapacità del sindacato di porsi quale moderatore del mercato artistico. Ne è prova lo scarso favore incontrato dall'asta organizzata alla galleria Giacomini di Roma dal Sindacato laziale in collaborazione con la Federazione del commercio d'arte antica al fine di lenire la pesante disoccupazione artistica. Quando essa stava per chiudere i battenti, erano state vendute opere per un totale di tremila lire, con un'umiliante media di 176,5 lire ciascuna³¹. Insuccesso che assumeva connotati ancor più vistosi se confrontato col vertiginoso giro d'affari delle aste private — per esempio, clamoroso era stato il risultato ottenuto nel 1933 dalla galleria Pesaro di Milano, dove in soli quattro giorni furon alienate opere della raccolta Ingegnoli per più di 3.700.000 lire³².

Gerarchia delle esposizioni e mostre sindacali. L'insuccesso della categoria nell'autoregolamentarsi era dovuto principalmente a due ragioni. In primo luogo, alle annose dispute

²⁸ Giuseppe Bottai, *Fascismo e cultura*, "Critica fascista" n. 23, cit., pp. 441-443.

²⁹ Asac, serie fondi esterni, b. *Sindacato Fascista Belle Arti*, fasc. *Verbali Sindacato della Arti del Disegno*.

³⁰ Per la mostra in questione, vedi il *Catalogo della XXI Esposizione dell'Opera Bevilacqua — La Masa — I Regionale Veneta del Sindacato Belle Arti*, Venezia, Zanetti, 1930. Il carteggio fra Nobili e i committenti si trova in Asac, b. *Sindacato Fascista*, cit., fasc. *Corrispondenza dal 2 agosto al (s.d.)*.

³¹ Cfr. il red. *I risultati della vendita all'asta del Sindacato degli artisti di Roma*, "Gazzetta del Popolo", 10 febbraio 1934, Asac, serie ritagli stampa, b. XX, fasc. 34, *Mercati d'arte* (d'ora in poi delle buste di ritagli stampa verrà dato il solo numero romano, seguito dal fascicolo).

³² Per notizie relative a queste aste, vedi in Asac, oltre ai cataloghi, le buste XIII e XX, rispettivamente il fascicolo 28, *Collezioni private* e 34, *Mercati d'arte*.

fra le scuole delle diverse città, che avevano raggiunto, come si è ricordato, punte elevate nei decenni precedenti. In secondo luogo, esso dipendeva dall'impossibilità degli artisti di modificare in breve tempo le predilezioni del pubblico in fatto d'arte. Per tutti e due questi motivi apparve non solo auspicabile ma necessario l'intervento dello stato. È stato osservato che il Rd 7 aprile 1927, n. 515, costituì il primo passo verso una gerarchia delle esposizioni che ipotizzava un triplice livello di competizione, con le mostre sindacali palestra di lancio per i più giovani, le Quadriennali di Roma riservate ai migliori artisti rivelatisi nelle sindacali e le Biennali di Venezia destinate alle gare internazionali³³. In realtà, la concordia era ben lungi dal realizzarsi. In un'intervista del 1932, Antonio Maraini — segretario nazionale del Sindacato belle arti succeduto a Oppo e contemporaneamente segretario della Biennale di Venezia — ritenne l'imminente Mostra interregionale sindacale di Firenze non un trampolino di lancio per la Quadriennale, bensì un serbatoio di risorse per la Biennale di Venezia. All'obiezione dell'intervistatore che in questo modo si sarebbe svuotato il compito della Quadriennale, Maraini rispose: "Nessun svuotamento. Oltre a tutto un complesso di considerazioni, bisogna tener presente che la Quadriennale non ha — per essere organizzata dal Governo di Roma — carattere sindacale, ed è dotata di premi rilevanti che le mostre sindacali non si sognerebbero mai di istituire"³⁴.

L'anno seguente, il 1933, fu quello in cui il Sindacato raggiunse l'acme della propria potenza. Alla prima Mostra interregionale, svoltasi nello stesso anno a Firenze, parteciparono centinaia di artisti tra i quali Carrà, De Chirico e i Sei di Torino³⁵. Proprio la partecipazione di artisti già affermati sollevò una ridda di proteste, che andavano dalle accuse di boicottaggio della Quadriennale alla messa in discussione dei criteri d'invito clientelari. Inoltre molti contestavano il fatto che alle sindacali non erano i privati ad effettuare gli acquisti, ma gli enti statali³⁶. Nel bilancio consuntivo, stilato subito dopo la mostra, Maraini ricordò che, al di là di ogni critica, in sei anni il sindacato aveva organizzato più di un centinaio di mostre fra provinciali, interprovinciali ed interregionali, cifra che aumentava di molto se ad essa venivano aggiunte "le numerose altre da anni controllate anche se tenute da istituzioni ed enti vari, come il G.U.F., la Associazione delle Donne Professioniste ed Artiste, il Club Alpino Italiano, l'Estate Livornese, i Premi Rubicone ed altri [...]". Le vendite effettuate nel medesimo periodo, concludeva Maraini, ammontavano a circa 3.700.000 lire³⁷.

Alla ricerca di una politica fascista delle arti

Il declino della Biennale di Venezia. Il 25 ottobre 1930, nell'adunanza del Consiglio direttivo della Biennale di Venezia, per non sfigurare di fronte "alla grande Esposizione

³³ Ottime sillogi sulla normativa delle esposizioni sono in Francesco Saporì, *L'Arte e il Duce*, Milano, Mondadori 1932, pp. 169-183 e nella Relazione di Alberto Calza Bini, *Tutela e inquadramento statale degli artisti*, presentata al VI Convegno Volta (1936) sul tema *Rapporti dell'Architettura con le Arti figurative*, Roma, 1937, pp. 258-264.

³⁴ M. Luzzi, *Dall'Interregionale di Firenze alla XIX Biennale. Intervista ad Antonio Maraini*, "Il Nuovo cittadino", Genova, 3 dicembre 1932; *XVIII Biennale Internazionale d'Arte*, IX contenitore.

³⁵ Vedi il *Catalogo della Prima Mostra Interregionale del Sindacato fascista Belle Arti*, Firenze, 1933.

³⁶ Utili in proposito i molti articoli su "Cimento" (Napoli), "Perseo" (Milano-Varese) e "La Tribuna" (Roma); Asac, b. XIII, fasc. 29, *Costruzioni d'arte - Pubblici Monumenti*, e b. XX, fasc. 33, *Sindacati - Corporazioni - Interessi artistici ecc.*

³⁷ Cfr. Antonio Maraini, *I risultati della I Mostra Nazionale del Sindacato Belle Arti*, "Il Lavoro fascista", 18 agosto 1933; Id., *Il Sindacato Nazionale Belle Arti dall'Anno XI al XII*, "Il Popolo d'Italia", 7 dicembre 1933.

voluta dal Governo Fascista, la 'Quadriennale Nazionale' che si aprirà a Roma nel prossimo Gennaio", Volpi di Misurata propose una serie di contromisure. Anzitutto, consigliò di tornare al vecchio sistema degli inviti, e quindi "conferire al Segretario Generale una grandissima autorità"³⁸. Andavano poi istituiti premi per la ricorrenza del Decennale³⁹. Onde accentuare l'incompatibilità con la Quadriennale, il nuovo regolamento stabiliva inoltre che un artista invitato doveva già aver esposto nelle precedenti Biennali e presentare opere che non fossero state esibite precedentemente in Italia. L'8 giugno 1931, all'avvertimento di Nino Barbantini che un tale sistema avrebbe potuto "rivelarsi pericoloso", seguì una vivace discussione fra Oppo, Maraini e Volpi. Il primo obiettò che non si trattava della scelta delle opere, ma del fatto che sarebbe stato il solo Maraini a sceglierle. Vi fu quindi l'interrogativo di Gino Damerini, che si chiese cosa si sarebbe potuto fare nel caso alla Quadriennale fossero emersi "degli artisti eccellenti". La risposta di Volpi giunse perentoria: essi sarebbero stati inseriti nella ristretta cerchia dei "casi eccezionali"⁴⁰.

Non tutti gli artisti invitati da Maraini accettarono però di esporre all'edizione del 1932. Fra coloro che rifiutarono vi furono Carlo Socrate, Giorgio Morandi e, soprattutto, Ardengo Soffici, che quasi snobbò l'esposizione veneziana scrivendo a Maraini in questi termini: "Mi dispiace doverti dire che alla prossima Biennale io sarò assente [...].

Ho fatto questa sala alla Quadriennale; ho esposto altri dipinti a Torino: il meglio che mi restava l'ho mandato a Pittsburg [...]"⁴¹.

La crisi della Biennale non riguardava solo gli artisti, ma anche la sua attrattiva nei confronti del pubblico, la cui presenza nel 1932 raggiunse uno degli indici più bassi⁴². Tra gli appuntamenti più importanti di quell'edizione vi fu il primo Congresso internazionale d'arte contemporanea, diretto da Alfredo Rocco quale delegato della Cooperazione intellettuale facente capo alla Società delle nazioni, e promosso a seguito dei colloqui avvenuti fra Maraini, Volpi e Ogetti sull'annoso problema della separazione tra arte moderna e pubblico. Dal congresso scaturirono proposte "keynesiane", che vedevano lo stato impegnato a risolvere i disagi causati agli artisti dalla crisi economica mondiale⁴³.

L'operato dello stato a favore degli artisti: una prima ricostruzione. In tale ottica vanno posti i provvedimenti attuati dal governo negli anni successivi. Nel primo di questi si destinava il cinque per cento dei proventi ricavati dagli ingressi a gallerie e musei per l'erezione di una Casa d'assistenza per artisti poveri⁴⁴. In seguito, un deliberato del segretario del Pnf Starace informò che erano state emanate norme per alleviare la disoccupazione artistica, la più importante delle quali, in linea con la volontà di Mussolini, destinava una quota del due per cento della spesa per opere pubbliche in abbellimenti artistici⁴⁵.

³⁸ Asac, *Verballi Adunanze*, vol. I (dal 27 febbraio 1930 al 7 dicembre 1931), pp. 12-13.

³⁹ Sui relativi premi, cfr. Asac, serie scatole nere, b. 55, fasc. *XVII Biennale 1930 - Relazione Premi*, seduta dell'8 settembre 1930.

⁴⁰ Asac, serie scatole nere, b. 62, fasc. *Verballi della Commissione consultiva*, seduta dell'8 giugno 1931, p. 31.

⁴¹ Asac, serie scatole nere, b. 62, fasc. *Inviti*, s. fasc. *Artisti che non aderiscono all'invito*.

⁴² Per i relativi dati, vedi Aa.Vv., *La Biennale di Venezia. Storia e statistiche*, Venezia, s.d. (ma 1933), pp. 102-103.

⁴³ Ampi resoconti del Congresso si trovano nelle numerose buste di ritagli stampa della XVIII Esposizione.

⁴⁴ Riportato in "Le Professioni e le Arti", Roma, marzo 1933, p. 10.

⁴⁵ Cfr. il red. *Per alleviare la disoccupazione - Provvide disposizioni di S.E. Starace a favore dei professionisti ed artisti*, "Il Gazzettino", 14 novembre 1934. Per quanto riguarda la "legge del 2%", nonostante molti la diano per effettivamente promulgata (ad esempio E. Cristallini nel citato saggio sull'E. 42), non siamo mai riusciti a trovarne gli estremi di pubblicazione. Cfr. anche Ettore Camesasca, *Mario Sironi. Scritti editi e inediti*, Milano, Feltrinelli, 1980, n. a pag. 184.

Ma in genere, come si articolava la presenza dello stato in questo settore almeno fino alla metà degli anni trenta?

È piuttosto difficile disegnare un quadro degli interventi statali, di che genere fossero e a quanto ammontassero. Essi si possono raggruppare in quattro fondamentali categorie:

a) *Interventi istituzionali previsti da leggi generali o speciali*. Erano sostanzialmente di due tipi: quelli contemplati dal ministero della Pubblica Istruzione (poi dell'Educazione nazionale), e quelli delle grandi esposizioni come la Biennale di Venezia, la Quadriennale di Roma e la Triennale di Milano. Nel periodo 1929-1934 la voce "Antichità e Belle Arti" del ministero suddetto comprendeva una serie di capitoli di spesa concernenti tale settore che andavano — eccettuate le spese di manutenzione e di gestione di alcuni monumenti e delle soprintendenze, gli stipendi ed altre spese correnti — da un minimo di 1.480.000 lire nell'esercizio finanziario 1929-1930 ad un massimo di 2.290.000 lire in quello 1931-1932, con una media di 1.969.448⁴⁶. Nonostante la riduzione di molte voci, legata alla diminuzione di spesa che caratterizzò il bilancio di molti ministeri, il settore in esame presenta un aumento pressoché costante dovuto principalmente all'apertura di nuovi capitoli di spesa.

Per quanto riguarda le esposizioni, in base al Rdl 17 settembre 1931, n. 1478, la Biennale di Venezia aveva in dotazione: 1) un contributo fisso dallo stato di 200.000 lire, iscritto nel bilancio del ministero dell'E-

ducazione nazionale; 2) due contributi, uno di 150.000 lire dal Comune e uno di 50.000 lire dalla Provincia di Venezia; 3) uno stanziamento aggiuntivo di 800.000 lire che il medesimo Comune forniva per le spese di gestione⁴⁷.

La Quadriennale di Roma godeva, secondo la legge 2 luglio 1929, n. 1180, dei seguenti aiuti economici: 1) 300.000 lire stanziate dal Governatorato di Roma per l'acquisto di opere da destinare alla Galleria d'arte moderna della stessa città. Inoltre, recitava la voce "Acquisti ufficiali" riportata nel catalogo, "altri acquisti vanno fatti dallo Stato e da pubbliche Amministrazioni"; 2) 500.000 lire, stanziate sempre dal Governatorato, per premi così suddivisi: due da 100.000, due da 50.000 ad un pittore e scultore per ciascuna coppia, quattro da 25.000 e dieci da 10.000 indivisibili⁴⁸.

La Triennale di Milano venne riconosciuta Ente autonomo con Rdl, 25 giugno 1931, n. 949, convertito nella legge 21 dicembre 1931, n. 1780⁴⁹. L'articolo 5 del decreto recitava che esso provvedeva ai suoi fini: "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".

b) *Interventi dovuti ad enti pubblici centrali e periferici*. Potevano consistere nell'attuazione di opere pubbliche o nell'istituzione di premi per le varie discipline artistiche. È questo il settore che presenta le maggiori

⁴⁶ Nello stesso periodo il bilancio complessivo delle Belle Arti fu rispettivamente di lire 41.156.246, 48.164.496, 44.430.000, 47.263.430, 46.913.430, mentre quello generale del ministero fu di lire 1.385.675.222, 1.511.750.832, 1.439.988.046, 1.653.853.167, 1.724.273.323. I dati sono stati ricavati dalle leggi sugli stati di previsione di spesa del relativo ministero riportati nel "Bollettino Ufficiale della Pubblica Istruzione", Parte I: *Leggi - Regolamenti ed altre disposizioni generali*, 2 luglio 1929, n. 27; 27 maggio 1930, n. 21; 30 giugno 1931, n. 26; 21 giugno 1932, n. 25; 30 maggio 1933, n. 22.

⁴⁷ Rdl 17 settembre 1931, n. 1478, *Assegnazione dei contributi da erogarsi in favore dell'Ente autonomo "Esposizione biennale internazionale d'Arte" con sede a Venezia*, "Gazzetta ufficiale", 12 dicembre 1931, n. 286.

⁴⁸ Dal *Catalogo della Prima Quadriennale d'Arte Nazionale*, Roma, Edizioni E. Pinci, 1931, pp. 15 sgg.

⁴⁹ "Gazzetta ufficiale" 10 agosto 1931, n. 183 e 6 febbraio 1932, n. 30.

difficoltà, in quanto esigerebbe un'indagine capillare. Si può, tuttavia, portare qualche esempio. Per il ministero delle Corporazioni in via Veneto, su di una spesa complessiva di 28 milioni di lire, agli abbellimenti artistici — vi parteciparono, tra gli altri, Sironi, Ferrazzi, Maraini — fu destinato 1.600.000 lire, pari al 5,7 per cento⁵⁰. In altri casi le dotazioni furono minori, e riguardarono solo il progetto: ad esempio, 25.000 lire per quello relativo al palazzo della Provincia di Campobasso, su di una spesa globale di cinque milioni⁵¹.

c) *Contributi del Sindacato Belle Arti*. (Vedi *supra e passim*).

d) *Contributi vari*. Per completare il quadro delle sovvenzioni agli artisti vanno ricordate quelle di accademie e istituti di cultura vari sotto forma di premi, lasciti, ecc. Nel 1933, per esempio, l'Accademia d'Italia assegnò premi per circa un milione per l'incoraggiamento delle lettere ed arti⁵². In misura minore, una miriade di altri organismi come l'Istituto veneto di scienze, lettere e arti, l'Accademia del disegno di Firenze e le Accademie di belle arti più importanti destinavano periodicamente premi, sia per la critica, che per le opere d'arte, di letteratura e del teatro⁵³.

Nel periodo in cui una crisi gravissima si ripercuoteva anche nel campo dell'arte, il

fascismo si dimostrava in conclusione assai munifico nel distribuire privilegi. E non soltanto assegnando una quantità rilevante, se la si rapporta alla situazione generale in cui versavano altre categorie di lavoratori, di benefici economici⁵⁴. La generosità statale si estrinsecava anche nella costituzione di un'intelaiatura espositiva apparentemente assai funzionale; nell'attenzione sempre più vigile alla questione delle mostre all'estero⁵⁵; nella risoluzione — almeno sulla carta — del dissidio fra arte e artigianato; infine, nel porsi i problemi dell'assistenza agli artisti, delle scuole d'arte e dell'aggiornamento tecnico-professionale.

La Quadriennale d'arte nazionale. Il 1931 si aprì con uno degli episodi basilari della politica artistica del fascismo: l'inaugurazione a Roma della Prima esposizione quadriennale nazionale d'arte. In essa vi fu chi scorse il mantenimento della promessa, fatta da Mussolini all'inaugurazione della prima mostra del "Novecento", di aiutare giuridicamente ed economicamente gli artisti⁵⁶. Altri intravidero un segno tangibile del nuovo ordine fascista, una reazione al declino delle Biennali veneziane⁵⁷. Altri ancora vi ravvisarono una prova della maggior liberalità del

⁵⁰ Cfr. Piero Scarpa, *Affermazioni durature dell'arte italiana che si rinnova. Linee architettoniche e motivi di decorazione pittorica del nuovo grandioso edificio del Ministero delle Corporazioni*, "Il Messaggero", 29 novembre 1932; Asac, b. VIII, fasc. 39, *Opere del Decennale*.

⁵¹ Notizia riportata in "Le Arti plastiche", 1 ottobre 1933, rubrica *Concorsi*; Asac, b. XIII, fasc. 29, *Monumenti pubblici e costruzioni d'arte*.

⁵² Red., *La Regia Accademia d'Italia il XXI aprile assegnerà premi per circa un milione*, "La Tribuna", 31 gennaio 1933; Asac, b. XIII, fasc. 30, *Concorsi e Premi - Pensionati - Interessi vari degli artisti*.

⁵³ Cfr. in proposito il volume curato dall'Accademia d'Italia, *Accademie e Istituti di Cultura - Fondazioni e Premi*, Roma, Palombi, 1940 (per quelli citati, pp. 665 sgg., 677 sgg., 177 sgg.).

⁵⁴ Per le condizioni di altre categorie, cfr. R. De Felice, *Mussolini il duce. I. Gli anni del consenso 1929-1936*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 95 sgg., 136 sgg.

⁵⁵ Vedi l'interessantissimo elenco fatto da Maraini di una quarantina di mostre che il sindacato aveva realizzato all'estero, o alla cui realizzazione aveva comunque partecipato, per un totale di tremila opere; "Le Professioni e le arti", settembre 1934, pp. 42-43.

⁵⁶ Per esempio Pier Maria Bardi nell' "Ambrosiano" del 3 gennaio 1931; Asac, serie ritagli stampa, *Prima Quadriennale Romana*.

⁵⁷ Tra i molti, vedi Carlo Tridenti, *Come sarà ordinata la Quadriennale romana*, "Il Giornale d'Italia", 8 luglio 1930; C. Pavolini, *La Quadriennale*, "Critica fascista", 15 gennaio 1931, e i redazionali (con brani della lettera aperta di Op-

fascismo rispetto al nazismo⁵⁸. I più però sottolinearono come il maggior successo dipendesse principalmente dalla munificenza del fascismo verso gli artisti. Tra questi Corrado Pavolini, che affermò: "Ma c'è paese, in Europa o altrove, che dal 1930 al 1932 abbia fatto per gli artisti, abbia dato agli artisti, quanto l'Italia? Qui è stato l'eldorado in paragone delle altre Nazioni [...]. Lamentiamoci del milione, dicesi un milione, distribuito fra premi ed acquisti alla sola Quadriennale"⁵⁹. In effetti la Quadriennale ebbe buon esito. Secondo il resoconto di Oppo, vi parteciparono circa cinquecento espositori e furono vendute opere per un importo di un milione e mezzo di lire. I visitatori furono duecentomila e i ricavi complessivi due milioni e mezzo di lire a fronte di una spesa di circa due milioni⁶⁰.

Sono pertanto comprensibili le reazioni, miste di ammirazione e gelosia, provenienti da Venezia⁶¹. E si capisce anche perché, nonostante gli sforzi del binomio Maraini-Volpi, nelle edizioni successive molti preferissero Roma a Venezia. Lo testimonia una lista compilata anni dopo dalla Biennale, nella quale figuravano gli artisti che avevano rifiutato l'invito di partecipare alla XIX Biennale del 1934 per esporre alla II Quadriennale

le del 1935 (fra i nomi di maggior spicco comparivano quelli di De Chirico, Cagli, Guidi, Sironi, Severini e Dazzi)⁶². Alla chiusura, la II Quadriennale poté vantare esiti ancor più lusinghieri della prima, avendo avuto 350.000 visitatori ed un ricavo globale di 2.900.000 lire⁶³. Permaneva tuttavia la grave questione degli acquisti, che nella stragrande maggioranza dei casi continuavano ad essere effettuati dallo stato. Ogetti sottolineò che si trattava di un male generalizzato, poiché pochi s'erano chiesti "come ovviare alla separazione del pubblico dalla pittura contemporanea; [mentre] tutti coloro che s'occupano d'arte, ripeto, si dovrebbe tutti lavorare a sanare il dissidio, con una speranza, per giunta: che, essendo il dissidio in atto dovunque, oltremonti e oltremare, sarebbe bello che prima venisse sanato in Italia"⁶⁴. Per giungere a questo però occorreva quella concordia fra gli artisti che sarebbe stata ottenuta da Bottai pochi anni dopo.

L'azione per l'arte di Giuseppe Bottai

Quello di Bottai fu il tentativo più coerente di tradurre in termini operativi i risultati dell'inchiesta svoltasi nel 1928 su "Critica fasci-

po a Mussolini, contenente i dati relativi all'Esposizione) del "Corriere della Sera" e della "Tribuna", 13 agosto 1931, in Asac, *Prima Quadriennale romana*, cit.

⁵⁸ Oltre al citato articolo di Bardi, cfr. Ivo Pannaggi, *In Germania*, "L'Ambrosiano" 13 gennaio 1931, in Asac, *Prima quadriennale romana*, cit.

⁵⁹ Corrado Pavolini, *L'arte del regime*, "Scuola e cultura", 10 settembre 1932, p. 494.

⁶⁰ Cifre riportate nella relazione di Oppo a Mussolini (cfr. nota 57).

⁶¹ Cfr., per esempio, il redazionale *Verso la Prima Quadriennale Nazionale*, "Gazzetta di Venezia", 19 novembre 1930; in Asac, *Prima Quadriennale romana*, cit.

⁶² Vedi *l'Elenco degli artisti che hanno esposto alla XIX Biennale del 1934 e alla II Quadriennale del 1935*, s.d.; Asac, serie scatole nere, b. 96 bis, fasc. *Vecchi Elenchi*.

⁶³ Dati riportati da Oppo nella "Tribuna" dell'1 agosto 1935; Asac, serie ritagli stampa, b. *Seconda Quadriennale di Roma*. Per avere un'idea dell'importanza della Quadriennale, può essere utile indicare di quanta considerazione godesse il suo segretario, Cipriano Efisio Oppo. Ebbene, mentre il compenso di Marcello Piacentini come Sovrintendente ai Servizi architettura, parchi e giardini dell'E. 42 era di 30.000 lire annue, quello di Oppo sovrintendente ai Servizi architettura, artistico e organizzazione mostre era esattamente il doppio, 60.000 lire annue; Carte Cini, *Cartelle E 42 (Venezia)*, in E. Guidoni, *L'E. 42, città della rappresentazione. Il progetto urbanistico e le polemiche sull'architettura*, nel catalogo *E. 42. Utopia e scenario del regime*, cit., p. 51, n. 125.

⁶⁴ Ugo Ogetti, *Due programmi*, "Corriere della Sera", 23 febbraio 1935.

sta". Allora si era ventilata l'ipotesi che il ruolo di catalizzatore e di collante tra le esigenze degli artisti e quelle del pubblico potesse essere impersonato dai sindacati. Essendosi però queste istituzioni rivelate incapaci sia di elaborare una strategia di controllo del mercato artistico, sia di portare a compimento la divisione dei compiti fra stato e artisti, Bottai giunse alla conclusione che politica e cultura andavano sì separate — nel senso che il secondo termine non doveva trasformarsi in semplice propaganda —, ma connesse fra loro attraverso la creazione di istituti che fossero selezionatori dell'elaborazione culturale. Per questo motivo, nella seconda metà degli anni trenta ideò un imponente apparato legislativo ed organizzativo.

I presupposti teorici. Capisaldi dell'azione di Bottai furono due discorsi pronunciati nel 1938. Nel primo, il ministro precisò che la validità storica di un fatto artistico non dipendeva dal suo aderire o ribellarsi alla tradizione, ma dalla qualità tecnica del prodotto. Il politico e il critico oculati erano perfettamente d'accordo non nel privilegiare questa o quella tendenza, ma nell'escludere quelle tendenze che non si concretassero in risultati: "Per una buona 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". Ciò comportava come corollario che lo stato non intervenisse nei problemi artistici, ma solo nell'organizzazione della categoria per quanto concerneva i suoi bisogni pratici. In tal modo si sarebbero difesi gli artisti "di fronte alle pressioni dei mercanti e degli speculatori, che di-

vengono i soli regolatori, i monopolizzatori del mercato artistico". Questo però non significava "andare all'estremo opposto: a una fusione assoluta di interessi artistici e di interessi politici", perché ridurre l'arte a puro apparato propagandistico sarebbe stato controproducente: "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 sua efficacia propagandistica". Da qui si arrivava all'importante concetto dell'arte educatrice delle masse. Non già quindi *choc* visivo immediato, bensì sottile e capillare processo di 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: 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 [per cui] la ragione prima del rapporto tra arte e Stato è la presenza viva e partecipe dell'artista nello Stato, l'imprescindibile necessità, per l'autonomia spirituale della Nazione, di una buona produzione artistica"⁶⁵.

L'ossessiva convinzione di Bottai di convertire in azioni politiche qualsiasi precetto ideologico, di comporre le opposte fazioni mediante l'intervento immanente dello stato, in una parola di "attualizzarle", venne chiarita in *Direttive per la tutela dell'arte antica e moderna*⁶⁶, testo programmatico della futura attività legislativa. Per quanto atteneva al patrimonio artistico ed archeologico, Bottai ribadì la necessità che lo stato regolamentasse, con apposite leggi, il merca-

⁶⁵ G. Bottai, *Lineamenti di una politica dell'arte*, discorso pronunciato a Venezia l'1 giugno 1938; riportato in Id., *Politica fascista delle arti*, Roma, 1940, pp. 111-119 passim.

⁶⁶ Discorso proferito al Convegno dei soprintendenti in Roma il 4 luglio 1938, in G. Bottai, *Politica fascista delle arti*, cit., pp. 121-150; la citazione è alle pp. 144-145.

to. Si doveva inoltre procedere ad un riordino generale delle soprintendenze, evitando di accumulare nella persona del soprintendente le diverse competenze, amministrative e scientifiche. Ancora, si rendeva necessaria la creazione tanto di un istituto superiore che coordinasse le operazioni e preparasse un'agguerrita compagine di tecnici competenti del restauro, quanto di un catalogo generale dei monumenti ed oggetti d'arte, con il compito d'indagare, chiarire in sede critica e divulgare i risultati degli interventi. Una funzione affatto particolare avrebbero rivestito in questo progetto generale musei e gallerie. Le autorità preposte avrebbero dovuto agire in modo tale da rendere appetibili al grande pubblico i reperti e le opere in essi contenute: "Due cose bisogna tener presenti: che l'arte antica non è cara, polverosa memoria, ma una forza perennemente viva nella nostra anima; e che lo studioso 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 ed ai loro interessi scientifici, ma alle grandi masse e alle loro esigenze culturali, che deve rivolgersi il museo".

Dalle "Arti" a "Primato". Le intenzioni di Bottai vennero rese esecutive, oltre che da un'intensa attività legislativa — che qui si ricorda soltanto, poiché richiederebbe un'indagine apposita⁶⁷ — dalla creazione della rivista "Le Arti", il cui primo numero uscì nel novembre 1938, e dal varo nel 1940 dell'Ufficio per l'arte contemporanea.

"Le Arti" assorbivano, unificandone l'indirizzo e gli scopi, due pubblicazioni perio-

diche già edite dalla Direzione generale delle antichità e belle arti, il "Bollettino d'arte" e la "Rassegna d'istruzione artistica". Va peraltro osservato come il progetto tecnico delle "Arti", il cui scopo fondamentale era di abolire la separazione fra arte antica e moderna, non fosse di Bottai, ma di un suo valido collaboratore, Marino Lazzari. Il quale, nella relazione presentata al ministro, aveva asserito: "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 avere per collaboratori, in comitato redazionale, gli specialisti per le rubriche [quindi] io consigliereei i migliori storici dell'arte ed artisti. Questo per la Direzione, ed è cosa più importante di quanto non appaia a prima vista. [Gli articoli] dovrebbero essere consacrati, con la stessa indifferenza, a Giotto come a Soffici. Dunque: arte moderna, vivente nello stesso piano dell'antica. Niente separazioni né distinzioni [...]"⁶⁸.

Effettivamente, gli specialisti invocati da Lazzari saranno molti. Nel Consiglio direttivo, tra gli altri, figureranno 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, Guglielmo De Angelis D'Ossat e Giulio Carlo Argan (il quale ne era anche segretario). In essa si può ravvisare una sorta di affinità elettiva con "Primato": come quest'ultima rivista si sarebbe

⁶⁷ Nel breve volgere di pochi mesi, ben quattro leggi trasformarono l'ordinamento artistico vigente. Esse furono: L. 22 maggio 1939, n. 823, *Riordinamento delle Soprintendenze alle antichità e all'arte*, "Gazzetta ufficiale", 20 giugno 1939, n. 143; L. 1 giugno 1939, n. 1089, *Tutela delle cose di interesse artistico o storico*, "Gazzetta Ufficiale", 8 agosto 1939, n. 184; L. 22 luglio 1939, n. 1240, *Creazione del Regio Istituto Centrale del Restauro presso il Ministero dell'Educazione Nazionale*, "Gazzetta ufficiale", 2 settembre 1939, n. 205; L. 29 giugno 1939, n. 1497, *Protezione delle Bellezze naturali*, "Gazzetta ufficiale", 14 ottobre 1939, n. 241.

⁶⁸ Marino Lazzari, *L'azione per l'arte*, Firenze, Le Monnier, 1940, nota a p. 174, corsivo nel testo.

ripromessa di favorire la "concordia" fra gli intellettuali permettendo aperture verso la letteratura americana o verso l'ermetismo, così "Le Arti" consentiranno un'unitaria "azione per l'arte" parlando, con pari obbiettività, di arte e razzismo o di restauro⁶⁹.

L'indistinzione — quindi la continuità — tra passato e presente, espressa a livello teorico dalla rivista di Lazzari, diventerà motivo basilare anche in "Primato". Dove, tra le lodi di Guttuso a mostre sindacali e a mostre di squadristi⁷⁰, sarebbero comparsi disegni e acqueforti di Tosi e Maccari in compagnia di quelli di Fattori e Mancini; di Manzù, Morandi e dello stesso Guttuso vicino a quelli di Tranquillo Cremona; o, partendo da più lontano, di Ghiberti, Frà Bartolomeo e Agnolo Bronzino assieme a quelli di Pericle Fazzini, ancora Fattori e Campigli⁷¹.

La concordia ritrovata. Ai primi del 1940 venne istituito l'Ufficio per l'arte contemporanea presso la neodenominata Direzione delle arti.

Nelle intenzioni dei creatori — Bottai e Lazzari —, il nuovo organismo avrebbe avuto il compito di confermare il metodo, più volte ribadito, di non privilegiare scuole e tendenze, ma esclusivamente il livello qualitativo delle opere. Lo stato avrebbe favorito le condizioni economiche degli artisti, oltre che con gli acquisti ed i premi, anche con strumenti come il pensionato artistico⁷², le borse di studio e di perfezionamento, le cattedre in scuole, licei artistici e accademie di belle arti⁷³. Nel settore dell'arte antica, affermò Bottai in un'intervista, era già stato portato a termine un intenso programma di ristrutturazione⁷⁴. Non che nulla fosse stato fatto per l'arte contemporanea, proseguiva, poiché erano stati elargiti numerosi premi ed impiantato un mastodontico 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, precisava, "non poteva essere, come per l'arte

⁶⁹ Vedi, ad esempio, il redazionale *Discussioni sull'arte moderna: intervista a Telesio Interlandi*, "Le Arti", 1938-1939, pp. 170-173; G.C. Argan, *Restauro delle opere d'arte. Progettata istituzione di un gabinetto centrale del restauro* (trattasi della relazione al citato convegno dei soprintendenti, il cui testo è reperibile, come molti altri, anche in *L'azione per l'Arte*, cit.), ivi, pp. 133-137.

⁷⁰ Renato Guttuso, *La mostra degli squadristi*, "Primato", 15 aprile 1940, n. 4, p. 22 e Id., *Pittori alla IX Sindacale del Lazio*, "Primato" 15 maggio 1940, n. 6, pp. 26-28.

⁷¹ Cfr., ad es., "Primato", n. 4, cit., pp. 17 e 21; 1 maggio 1940, n. 5, pp. 5, 16, 25; n. 6, cit., pp. 15-17 e 20-21; 15 giugno 1940, n. 8 pp. 4-5 e 20-21; 15 luglio 1940, n. 10, p. 21.

⁷² Va osservato che, mentre fino al 1939 il Pensionato artistico riceveva contributi dallo stato per circa 650.000 lire all'anno, a partire dal bilancio 1940-1941 le spese in suo favore furono portate a 1.510.000 (cap. 132). Nel periodo 1935-1940 le spese per le Belle arti previste nei bilanci del ministero dell'Educazione nazionale passarono da 44.884.630 lire del 1935 a 57.498.440 del 1940, con un aumento del 28,1 per cento, mentre il bilancio complessivo del ministero nello stesso periodo passò da 1.632.595.359 lire a 2.207.735.237 lire, con un aumento del 35,2 per cento (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*, anni 1935, 1936, 1937, 1938, 1939, 1940). La maggior parte degli incrementi di spesa avvenne sul finire del decennio, e riguardò, peraltro, l'intero ministero. Se si disaggregano le cifre si nota tuttavia un forte aumento, oltre che per il ricordato Pensionato artistico, in settori come le mostre ed esposizioni (Biennale, Triennale e Quadriennale raddoppiarono l'appannaggio a partire dal bilancio 1939-1940), nonché l'introduzione di nuove voci (l'istituzione, ad esempio, dal bilancio 1940-1941, di un apposito capitolo per gli ispettori ed i tecnici delle soprintendenze).

⁷³ Vedi M. Lazzari, *L'azione per l'arte*, cit., pp. 157-162, colloquio avuto con Carlo Tridenti e pubblicato sul "Giornale d'Italia", 12 gennaio 1940.

⁷⁴ G. Bottai, *Il Regime per l'arte*, intervista riportata nel "Corriere della Sera", 24 gennaio 1940; anche in Id., *Politica fascista delle arti*, cit., pp. 285-297 passim.

antica, una legge: il patrimonio dell'arte contemporanea non è, infatti, qualcosa di immobile ma è sempre in accrescimento e in sviluppo". Per il ministro il nodo saliente era che lo stato profundesse aiuti economici in misura ancor più rilevante di quella attuata fino ad allora: "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 [tuttavia, tramite lo Stato] non disperiamo di riuscire a rialzare, così per l'interno che per l'estero, le quotazioni del mercato".

Artisti e mondo dell'arte accolsero favorevolmente l'operato di Bottai. Lo testimonia l'ultima grande manifestazione d'arte prima della guerra, la III Quadriennale del 1939. Rispetto all'edizione precedente, il clima era profondamente mutato. C'erano state le polemiche sull'arte e la razza, conseguenza delle leggi discriminatorie del 1938, che avrebbero portato al referendum promosso da Interlandi. La nascita di "Corrente" aveva poi contribuito a ravvivare l'atmosfera. Ancora, sulla scorta delle recenti esposizioni di "arte degenerata", nel luglio del 1938 era stato istituito da Farinacci il premio Cremona. Nondimeno, tali eventi non influenzarono eccessivamente la rassegna romana. Un dato rilevante fu la presenza pressoché plebiscitaria dei più rinomati artisti fra i novecento e più espositori, con le sole assenze significative di Dazzi, Soffici e Sironi. Ciò sortì l'effetto di riscuotere dalla critica un consenso altrettanto generalizzato. Dalla "fronda" fascista ruotante attorno al "Bargello", per esempio⁷⁵. O, addirittura, dagli intransigenti

di "Regime fascista"⁷⁶. Persino il conservatore Ojetti, dimenticando le accuse formulate all'edizione del 1935, lasciò capire che la strada intrapresa era quella giusta⁷⁷. Interessanti pure le riflessioni di Carrà: "È un vanto dell'attuale generazione l'aver saputo rimettere le arti figurative italiane nella giusta carreggiata [...] In tal modo la nuova arte italiana, abbandonata la via di una tradizione recente, guasta di verismo e di accademia — come disse Giuseppe Bottai — risale a quella più antica e pura"⁷⁸. Il riferimento a Bottai era assai significativo, perché faceva supporre che si fosse trovato da parte degli artisti quel valido interlocutore che lo stesso Carrà aveva auspicato fin dal 1925.

Ancor più emblematica risultò la posizione di Raffaele De Grada. Quello che per il critico e pittore milanese più traspariva dalla Quadriennale era l'atteggiamento incerto delle nuove generazioni. Mentre i Morandi, i Paulucci, i Saliotti, i Pirandello e i Carrà sapevano compiere una "traduzione del reale" sotto spoglie diverse, spiegava De Grada, "sono appunto i giovani che di fronte a questa Quadriennale hanno un atteggiamento confuso e disperso. [Perciò] richiamiamo una volta di più la nuova generazione alla costruzione di un ideale morale ed estetico da affrontare con animo sereno [...]"⁷⁹. Pur confusamente, erano questi i presupposti di quel lungo cammino che avrebbe condotto De Grada al neorealismo.

Più chiarificatore si rivelò in tal senso l'articolo del mese successivo, testimonianza di come l'uscita dal tunnel della crisi si ottenesse calandosi in un impegno astrattamente

⁷⁵ G. Ardinghi, *Appunti sulla Quadriennale - Morandi-Manzù*, "Il Bargello", 26 marzo 1939; Asac, serie ritagli stampa, b. III Quadriennale romana 1939 (da cui sono tratte anche le citazioni che seguono).

⁷⁶ Remigio Strinati, *La III Quadriennale romana - Il ritratto*, "Regime fascista", 17 giugno 1939.

⁷⁷ U. Ojetti, *Il Duce visita la III Quadriennale - I Pittori e gli Scultori*, "Corriere della Sera", 5 febbraio 1939.

⁷⁸ C. Carrà, *Un trentennio di vita artistica. Spiriti e forme della III Quadriennale. La nuova arte italiana, abbandonata la via di una tradizione recente — guasta di verismo e di accademia — risale a quella più antica e pura*, "L'Ambrosiano", 4 febbraio 1939.

⁷⁹ R. De Grada, *La pittura italiana alla III Quadriennale*, "Corrente di vita giovanile", 28 febbraio 1939.

morale. La III Quadriennale era il primo risultato "dell'atteggiamento di quel 'realismo', libera considerazione della realtà circostante e prima di tutto della propria intima verità, al quale noi invitiamo da anni giovani e non più giovani". A proposito della condizione spirituale degli artisti contemporanei, De Grada si chiedeva: "È forse un eroe colui che mantiene fede alle promesse della propria umanità ed è forse un uomo chi viene meno ad essa?"⁸⁰. Motivazioni che ricordano da vicino quelle che di lì a poco avrebbero

caratterizzato gli intellettuali di "Primato" (e, dopo la guerra, di "Politecnico"), secondo cui la "verità" dell'artista e dell'uomo di cultura era prima di tutto coerenza con la propria "umanità", gradino arduo ma necessario all'acquisizione di più alte e generali verità. Ma, appunto, sarebbe occorso il conflitto mondiale per indurre al disincanto i più giovani. E per rimettere in discussione l' "eldorado" entro cui erano immersi gli artisti oramai consacrati.

Sileno Salvagnini

⁸⁰ Raffaele De Grada, *La pittura italiana alla III Quadriennale*, "Corrente di vita giovanile", 15 marzo 1939.