MICHELE DANTINI (a cura di)

L'ENTRE-DEUX-GUERRES IN ITALIA

storia dell'arte, storia della critica, storia politica

aguaplano

Studi

17

L'*entre-deux-guerres* in Italia

Storia dell'arte, storia della critica, storia politica

a cura di Michele Dantini

Aguaplano

In copertina: Carlo Carrà, *In riva al mare*, olio su tela, Parigi, Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou.

Collection Centre Pompidou / Philippe Migeat.
© RMN-Réunion des Musées Nationaux / distribuzione Alinari.

* * *

Progetto grafico e coordinamento redazionale: Raffaele Marciano, Michela Morelli.
Consulenza redazionale: Maria Vanessa Semeraro.
Ufficio stampa: Davide Walter Pairone.

Volume realizzato con il contributo
dell'Università per Stranieri di Perugia.

ISBN/EAN: 978-88-85803-33-6

Per questa edizione: copyright © 2019 by Aguaplano Libri, Perugia. Tutti i diritti riservati. La riproduzione dell'opera è possibile nei limiti fissati nell'accordo del 18 dicembre 2000 fra S.I.A.E., A.I.E., S.N.S. e C.N.A., Confartigianato, C.A.S.A., Confcommercio, ora integrato dall'accordo del novembre 2005, per la riproduzione a pagamento, a uso personale, dei libri fino a un massimo del 15%, nell'ambito dell'art. 69, co. 4 legge cit.

Stampa: Stampa 4.0, Città di Castello, maggio 2019.
www.aguaplano.eu / info@aguaplano.eu

Indice-Sommario

Michele Dantini
Introduzione. Storia dell'arte, storia della cultura, storia politica 7

L'entre-deux-guerres in Italia
Storia dell'arte, storia della critica, storia politica

Fabio Benzi
Arte di Stato o meccanismi del "consenso"?
Tracce per una corretta lettura dell'arte italiana tra le due guerre 15

Luca La Rovere
Ritorno a Zangrandi? Giovani, politica e cultura nel regime fascista:
la storiografia dell'ultimo quindicennio 35

Michele Dantini
Renzo De Felice e la storia dell'arte 51

Cristina Galassi
Raimond van Marle tra storia dell'arte e collezionismo
da Mussolini a Göring 73

Emanuele Pellegrini
Traversata di un Ventennio. Carlo Ludovico Ragghianti
tra Bottai e Gentile 89

Marta Nezzo
Identità erose: episodi della discontinuità nella critica d'arte "fascista" 109

Alessandro Del Puppo
Ignazio Silone e Clement Greenberg. Le ragioni di una difficile "terza via" 127

Tommaso Casini
Per uno smontaggio critico delle cronache artistiche nei cinegiornali LUCE 141

Alessandro Romanello
Fascismo e modernità. Riflessioni a partire dal Convegno internazionale sull'architettura del 1936 153

Stefania Petrillo
«Il volto amato della patria»: le mostre del paesaggio italiano tra le due guerre 165

Aurora Roscini Vitali
«L'ephémère est eternel». La creazione effimera come possibilità espressiva negli anni del Ventennio fascista 181

Michela Morelli
Artisti italiani *(1941-1943): riflessi del dibattito sulle arti e il fascismo nei Cinegiornali Luce* 197

Andrea Baffoni
La propaganda culturale de «L'Impero». Autopromozione futurista e politica culturale 211

Antonio Allegra
Filosofia come pedagogia. Note su un'ideologia nazionale 227

Alessandra Migliorati
Paesaggio e progetto. Il "giottismo" di Riccardo Francalancia fra politica, "metafisiche" e "ritorni" della Roma anni Venti 239

•

Indice analitico 253

L'*entre-deux-guerres* in Italia

Storia dell'arte, storia della critica, storia politica

STEFANIA PETRILLO

«Il volto amato della patria»: le mostre del paesaggio italiano tra le due guerre

Con il memoriale inviato a Mussolini nel novembre 1930, Cipriano Efisio Oppo, segretario del Sindacato nazionale fascista Belle Arti, ormai in procinto di varare la I Quadriennale romana, chiedeva nuovi provvedimenti contro il dilagare di iniziative extrasindacali per «sbarazzare il campo dalla fungaia di esposizioni che comunque permangono», stigmatizzando altresì il «sistema di dividere l'Arte in generi [...]: Mostre marinare; Mostre d'arte coloniale; Mostre del Paesaggio; e le innumerevoli Mostre d'Arte Sacra rifiorite dopo la Conciliazione»[1]. Se arduo si sarebbe dimostrato il contenimento dell'ipertrofico panorama espositivo[2], confermando la debolezza del Sindacato nell'azione di controllo su manifestazioni non di rado appoggiate da prefetti e organizzazioni locali, anche la tendenza di ordinare mostre a tema, invalsa sin dai primi anni del secolo, non si sarebbe affatto smorzata. Si cercherà anzi qui di dimostrare come nell'arco di un ventennio (1920-1939) specifiche rassegne dedicate al "paesaggio italico", a volte nelle forme massive di un'arte illustrativa e didascalica, costi-

Abbreviazioni: ACS, PCM = Roma, Archivio Centrale dello Stato, Presidenza Consiglio dei Ministri; GNAMC = Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.

1. *Memoriale per Mussolini*, *s.d.* [ma fine novembre 1930], Roma, ACS, PCM 1934-36, fasc. 3/3-9-706, sottofasc. 1, cit. in S. Salvagnini, *Il sistema delle arti, 1919-1943*, Minerva edizioni, Bologna 2000, p. 429.

2. A disciplinare l'organizzazione di mostre e fiere resteranno il regio decreto-legge n. 515 del 7 aprile 1927, convertito in legge l'8 marzo 1928 (n. 630), e la legge n. 1162 del 24 giugno 1929.

tuiscano un tassello sinora trascurato nel processo di costruzione dell'identità culturale nazionale, rivelandosi funzionali alla propaganda del regime anche all'estero.

Solo marginalmente si analizzeranno le possibili varianti di contenuti e stile nella rappresentazione del paesaggio – tra ruralismo, Novecento o Futurismo[3] –, mentre sarà privilegiata la sua qualità categoriale, con le implicazioni estetiche e ideologiche di cui il genere si carica quando diventa oggetto esclusivo di una mostra. Sono del resto «dense (talvolta "enciclopediche")», scrive Dantini, le «trame di riferimenti che caratterizzano al tempo la pittura di paesaggio e ne fanno di fatto un sottogenere del quadro di storia e religione»[4].

Una complessiva riflessione sulla pittura di paesaggio in Italia nei decenni del fascismo non può tuttavia non prendere le mosse dall'indebolimento che il filone denota subito dopo la fine della Grande Guerra, in un orizzonte – fisico e immateriale – ferito dalle aggressioni di un conflitto senza precedenti. Se la sua pratica, almeno da un punto di vista quantitativo, supera rapidamente questa fase di inevitabile flessione, latitano invece vistosamente originalità e novità, da cercare senz'altro altrove. Alla Biennale di Venezia del 1920 e alla I Biennale organizzata nel 1921 a Roma in occasione del cinquantenario della Capitale, a imporsi sulla «pittura di paese»[5] è infatti la pittura di figura, enfaticamente accolta come il «dio che torna» nel clima di recuperati valori plastici che ritrovano nell'uomo il segno della volontà di costruzione e il «metro del mondo»[6]. In queste occasioni espositive che per prime offrono uno spazio di verifica in un contesto internazionale, includendo peraltro le fondamentali retrospettive su Cézanne (Biennale di Venezia, 1920), Fattori e Corot

3. Per gli anni Venti, cfr. L. Piccioni, *Le paysage et la période fasciste en Italie (1922-1931): entre identité régionale, nationale et supranationale*, «ArtItalies», 19, 2013, pp. 100-110.

4. M. Dantini, *"Quiete", demografia, Impero. Motivi ideologici nel quadro di paesaggio in Italia nel periodo dell'entre-deux-guerre*, in *Una profondissima quiete. Francalancia e il ritorno alla figura tra de Chirico e Donghi*, catalogo della mostra (Assisi, Palazzo Bonacquisti, 18 maggio - 4 novembre 2018), a cura di V. Sgarbi, B. Avanzi, M. Dantini, Fabrizio Fabbri editore, Perugia 2018, pp. 21-30: 26.

5. «[...] il nuovo che avanza [... si rivela] nella negazione della pittura di paese, di genere, di natura morta [...]» (R. Papini, *La I Biennale romana,* «Rassegna italiana», 39, [agosto] 1921 (IV), p. 499).

6. U. Ojetti, *L'esposizione di Roma*, «Corriere della Sera», 5 aprile 1921.

(Biennali di Roma, 1921 e 1925), emergono due aspetti destinati a persistere negli anni successivi: criteri di ordinamento che ricalcano un'articolazione per scuole regionali ereditata dall'Ottocento[7] e una sostanziale continuità, per gran parte della pittura di paesaggio, con la tradizione impressionista e tardonaturalista, spesso però sottolineata da un improvvido accostamento tra i maestri del passato a una produzione corrente fiacca e attardata. Ambivalente da questo punto di vista si rivela la crescente rivalutazione dell'Ottocento, sorretta da circostanziate posizioni critiche (in particolare Sarfatti, Somarè, Ojetti, Tinti)[8], dall'attività delle gallerie private[9] e da organiche mostre, come la retrospettiva ordinata da Barbantini nel padiglione centrale della Biennale di Venezia nel 1928 o quella monografica sul paesaggio del XIX secolo, che alla Biennale del 1938 cercherà invece di rianimare un mercato sul punto di entrare in crisi. Se ai livelli più alti tale recupero favorisce una fruttuosa riflessione sulla pittura di paesaggio, guardata non solo lungo una surrettizia "linea italiana" in antagonismo alla scuola francese[10], nella sua *lectio facilior* l'Ottocento alimenta invece la pletorica produzione degli emuli, incerti tra "impressione" e un epidermico senso del "vero".

I primi segni del cambiamento verso una resa plastica e più sentita del paesaggio venivano rilevati da Ojetti alla Biennale romana del 1923: «I paesisti [...] tornano a cercare la struttura e direi il volto di un paese, tornano cioè a capire che esso, se non è lo specchio in cui contempla e delinea l'anima propria, è niente»[11]. È noto del resto che Ojetti sulle pagine di «Dedalo», anche attraverso la voce di Emilio Cecchi, proponeva l'esemplarità di paesisti, a iniziare da

---

7. La"deregionalizzazione" dell'ordinamento sarà applicata da Maraini a partire dalla Biennale del 1928, fatta eccezione per il 1930 (cfr. M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Forum, Udine 2006, pp. 79-80).

8. Cfr. P. Mola, *L'Ottocento torna di moda*, in *Il Novecento italiano 1923-33*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, 12 gennaio - 27 marzo 1983), a cura di D. Formaggio e R. Bossaglia, Mazzotta, Milano 1983, pp. 73-80.

9. Tra le maggiori, le gallerie Pesaro e Bottega di Poesia a Milano, Guglielmi a Torino.

10. Questa la posizione anche di Margherita Sarfatti che parlando dell'«italianissimo Tosi» lo avvicina a Cézanne, «il più italiano dei pittori francesi» (*Segni, luci, colori*, Zanichelli, Bologna 1925, p. 122).

11. U. Ojetti, *La Biennale di Roma e i primi segni della Restaurazione*, «Corriere della Sera», 21 dicembre 1923.

Costa e Fattori, che avevano salvaguardato il giusto equilibrio tra tradizione e sperimentazione, e indicava in Cézanne il primo e più saldo oppositore all'impressionismo con una lettura che si connotava anche in senso morale.

Ma nei primi anni Venti, l'opzione tradizionalista o addirittura arcaizzante espressa per le modalità della rappresentazione si innesta su un concetto di paesaggio profondamente mutato, con effetti non secondari, come vedremo, su un inaspettato rilancio del genere pittorico. Il lessico utilizzato da Ojetti in relazione a una interpretazione spiritualmente densa del paesaggio ("volto", "anima"), è spia di una diffusa sensibilità, sulla scorta di un dibattito che integra apporti di diversa estrazione disciplinare. Dopo le pionieristiche intuizioni di Ruskin, la definizione del concetto di paesaggio molto deve al vasto movimento di idee che dai primi anni del Novecento coinvolge, a livello europeo, filosofi (da Simmel a Lalo)[12], politici e intellettuali militanti concordi nel riconoscergli il valore di sedimento storico e la tonalità spirituale da cogliere attraverso il dato ottico, il filtro estetico e l'emozione. In Italia, sulla spinta di istanze di tutela ormai non più differibili, sono Croce, Ricci, Rava, Rosadi e Parpagliolo (senza dimenticare Luigi Serra[13]) i protagonisti di un confronto che feconda anche un notevole fermento associazionistico, culminato nel 1913 con la creazione del Comitato nazionale per la Difesa del Paesaggio e dei Monumenti[14]. Grazie alla pubblicistica e a una mobilità turistica in crescita, matura una coscienza del paesaggio che fonde la "mistica" di Ruskin, soprattutto nella vulgata di Robert de La Sizeranne[15], con l'estetica carducciana, affidando al paesaggio un profondo valore educativo ed etico.

---

12. Cfr. A. Roger, *Breve trattato del paesaggio* [1997], tr. it. Sellerio, Palermo 2009.

13. G.M. Guarrera, *Luigi Serra e l'arte del paesaggio*, in *Luigi Serra (1881-1940). La storia dell'arte e la tutela del patrimonio*, atti della giornata di studio (Urbino, 24 ottobre 2013), a cura di C. Prete, Accademia Raffaello, Urbino 2016, pp. 145-175.

14. Cfr. L. Piccioni, *Il volto amato della Patria. Il primo movimento per la protezione della natura in Italia. 1880-1934*, Temi, Camerino 1999; R. Balzani, *Dalla memoria alla tutela: percorsi nel "paesaggio italico" fra Ottocento e Novecento*, in *La cura del bello musei storie, paesaggi per Corrado Ricci*, catalogo della mostra (Ravenna, MAR Museo d'Arte della città, 9 marzo - 22 giugno 2008), a cura di A. Emiliani e C. Spadoni, Electa, Milano 2008, pp. 310-323.

15. R. de La Sizeranne, *Ruskin et la religion de la beauté*, Librairie Hachette,

Nel dare notizia sulle pagine della «Nuova Antologia» della nascita a Bologna, nel 1906, di un Comitato per la creazione di un'Associazione nazionale affine alla francese Societé pour la Protection des Paysages con l'intento di «svolgere un'opera di difesa, di ripristino, di illustrazione delle nazionali bellezze artistiche e naturali», l'anonimo estensore scriveva:

> [...] è nella contemplazione di certi orizzonti famigliari [...] che si possono trovare le sorgenti di molte grandi idee che menano il mondo e, per esempio, le fonti stesse del patriottismo. *Il paesaggio è il volto amato della patria*. Più questa visione sarà bella e più si amerà la patria di cui è l'immagine. Questa bellezza dev'essere la grande preoccupazione del patriota, com'è stata la sua vera educatrice [...][16].

Significativa testimonianza del nazionalismo modernista che all'inizio del secolo rigenera alle radici il mito della "grande Italia"[17], la nota si concludeva con l'auspicio di una tempestiva legge di tutela che avrebbe trovato approdo solo nel 1920 con il decreto, divenuto legge nel 1922 (n. 778), proposto da Benedetto Croce, Ministro della Cultura durante il governo Nitti. Nel processo di transizione tra lo Stato liberale e lo Stato totalitario, forti elementi di continuità non mancano proprio nelle istituzioni e nell'attività di intellettuali che sono insieme «produttori e diffusori di senso»[18], con una valenza pubblica conquistata attraverso un'efficace opera di divulgazione. Si prenda il caso di Corrado Ricci, che, anche dopo la collocazione a riposo nel 1919 dalla carica di direttore generale all'Antichità e Belle Arti, non rinuncerà al suo progetto educativo condotto "dal basso" per una conoscenza sistematica di luoghi e monumenti. La pubblicazione, avviata sin dal 1901, dell'«Italia artistica», la collana che nel 1938 arriverà a contare ben 116 titoli, è

Paris 1897: cfr. S. Settis, *Benedetto Croce ministro e la prima legge sulla tutela del paesaggio*, Venezia, Ca' Foscari, 3 settembre 2011 (http://www.unive.it/media/allegato/infoscari-pdf/Croce-Ca_Foscari1.pdf).

16. *Per la protezione dei paesaggi*, «Nuova Antologia di Lettere Scienze ed Arti», 210, [novembre-dicembre] 1906 (CXXVI), pp. 159-160.

17. Si veda E. Gentile, *La Grande Italia. Ascesa e declino del mito della nazione nel ventesimo secolo*, Mondadori, Milano 1997, parte V.

18. Cfr. M. Isnenghi, *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari*, Einaudi, Torino 1979, pp. 23-24.

forse la prova più vistosa di una fortunata formula illustrativa: memorie storico-letterarie e citazioni visuali, insieme a un nuovo repertorio di immagini assicurate dal largo ricorso alla riproduzione fotomeccanica[19], diffondono una nuova percezione del paesaggio italiano, rivelato attraverso un dinamico cambio di scala tra grandi città e centri minori. A questa sensibilità, che non è solo dell'élite culturale, si deve la vitalità dell'associazionismo anche dopo la tragica cesura della guerra.

E in tale cornice si colloca, ispirata da scelte emblematiche cui non resta estraneo un evidente revanscismo, la "Mostra di pittura del Paesaggio italiano", aperta a Gardone Riviera nell'autunno 1920[20]. Allestita nella villa appartenuta alla famiglia tedesca Ruhland, per l'occasione concessa dal governo italiano che l'ha sequestrata, la mostra segue un criterio geografico con l'intento di ricreare gruppi di artisti culturalmente legati alle maggiori città italiane. Accanto ai pittori dell'Ottocento (tra gli altri, Fontanesi, Segantini, Carcano), molti sono i contemporanei, per lo più lombardi (Gola, Longoni, Carpi, Tosi ecc.), con dipinti provenienti anche da importanti collezioni private. La validità dell'operazione, promossa perché «l'italianità del Garda, oggi che è diventata un fatto compiuto [...] avesse una consacrazione», come sottolineava Giulio Nicodemi, era affidata a una dimostrazione del «bisogno popolare, tutto moderno, di accostarsi alla natura, che è riflesso della pittura con quella speciale sensibilità che hanno le arti per le passioni sociali»[21].

L'estetizzazione della fruizione di massa del paesaggio attraverso mostre a tema sarà obiettivo prioritario dall'Associazione nazionale per i paesaggi e i monumenti pittoreschi d'Italia, il sodalizio fondato a Bologna prima della guerra e che nel 1923, grazie a Carlo Sandoni, suo influente presidente, ottiene il patronato onorario di Mussolini[22].

---

19. M. Domenicali, *Corrado Ricci, l'Italia artistica e l'immagine del paesaggio italiano*, in A. Varni (a cura di), *A difesa di un patrimonio nazionale. L'Italia di Corrado Ricci nella tutela dell'arte e della natura*, Longo Angelo, Ravenna 2002, pp. 53-89.

20. *Mostra di pittura del paesaggio italiano. Gardone Riviera, 1920-1921*, Unione tipolitografica bresciana, Brescia *s.d.* [ma 1920].

21. G.N. [G. Nicodemi], *La mostra del paesaggio italiano sulla riviera del Garda*, «Le Vie d'Italia», 2, [febbraio] 1921 (XXVII), pp. 167-168.

22. ACS, PCM, 1934-36, 14/1 n. 779, b. 1986.

Così la "Prima esposizione del Paesaggio" aperta nell'autunno del 1924 nella Casa del Fascio[23], con 246 opere di artisti di varia provenienza ed estrazione, si propone come esperienza sostanzialmente "popolare", per partecipazione e per la scelta di indagare scorci celebri o angoli inediti della penisola – suonano così come un esplicito risarcimento morale i dodici dipinti presentati da Oscar Knollseisen di Fiume, riannessa all'Italia qualche mese prima – in aderenza a quel principio di «bellezza panoramica» introdotto proprio dalla legge Croce. Non si vadano a cercare nomi di grido in un'iniziativa nata con l'ambizione di traslare sul piano della pittura finalità illustrative demandate in parallelo alla fotografia. Oltre a un'operazione di carattere promozional-documentario, chiaro è l'intento di muovere le leve di un mercato che può raggiungere una fascia potenzialmente molto ampia di acquirenti tra piccola e media borghesia.

Si pone invece su un registro qualitativamente più scelto la "Mostra del Paesaggio Italiano" organizzata a Roma dall'Associazione Artistica Internazionale nel 1926, in occasione del VII centenario francescano[24]. In una perfetta sintesi concettuale che mette insieme la figura di san Francesco, il paesaggio e l'italianità, la mostra è promossa dall'associazione presieduta da Antonio Muñoz, allora soprintendente ai monumenti del Lazio e dal 1928 ispettore generale delle Antichità e Belle Arti del Governatorato di Roma. La storica associazione, che a differenza di altre riuscirà ad accordare la propria attività a quella del Sindacato divenendone uno degli «organi di cultura»[25], consente di registrare un caso di virtuosa convergenza tra gli interessi di un ente privato e l'organizzazione corporativa. Tutt'altro che casuale, si direbbe anzi strumentale, è l'equivalenza cercata tra paesaggio italiano e paesaggio francescano in una congiuntura storico-politica che, proprio con le celebrazioni nel 1926 del «più italiano dei Santi», segna l'avvio del processo che porterà al Concordato[26]. Nelle

23. *Prima Esposizione del Paesaggio,* catalogo della mostra (Bologna, Casa del Fascio, autunno 1924), Stab. Poligr. Riuniti, Bologna 1924.

24. *Mostra del Paesaggio Italiano*, catalogo della mostra (Roma, Sede dell'Associazione artistica internazionale, maggio 1926), Società editrice d'arte illustrata; Associazione artistica internazionale, Roma 1926.

25. Così C.E. Oppo nel memoriale del 1930 (cfr. nota 1).

26. T. Caliò *Il ritorno di San Francesco. Il culto francescano nell'Italia fascista*, in T. Caliò, R. Rusconi, *San Francesco d'Italia. Santità e identità nazionale*, Viella, Roma 2011, pp. 45-65.

plaghe anodine di una mostra di paesaggio, ordinata da un alto funzionario come Muñoz, mi pare così che possa leggersi la sottotraccia "continuista" di una cultura istituzionale che, per dirla con De Felice, è quella dei "fiancheggiatori" del regime, impegnati in un'azione meno esplicita, ma forse più incisiva, di quella scopertamente propagandistica dei "fascisti veri". Più che per il livello degli artisti che vi partecipano o per il grado di novità delle opere esposte, l'iniziativa va considerata come indicativa di una tendenza destinata a sopravvivere all'irreggimentazione che il sistema sindacale cercherà di applicare al frastagliatissimo mosaico espositivo. L'intento illustrativo, la facilità di un tema gradito al pubblico e accessibile agli artisti non professionisti, ma anche il sostrato ideologico che va sempre più proiettando nell'immagine del paesaggio i valori fondanti l'unità nazionale (la terra, il lavoro, le tante "piccole patrie"[27] su cui si misura la geografia culturale italiana), fanno sì che siano proprio le mostre dedicate al paesaggio, nazionali o locali, ad attraversare indenni la stretta censoria invocata da Oppo cui si accennava all'inizio.

Il quale Oppo avrà avuto ben presente quanto accaduto a Bologna ancora una volta con l'iperattiva Associazione nazionale per i paesaggi, che nel 1927 ha organizzato una seconda, oceanica esposizione nazionale. *Mostra biennale del paesaggio italico* si specifica nel sottotitolo, annunciando una periodicità ormai istituzionalizzata e cercando nell'attributo "italico" una connotazione letteraria tutt'altro che casuale nel *milieu* culturale bolognese, mosso dall'instancabile attivismo di un carducciano come Giuseppe Lipparini, tra i responsabili dell'Associazione, il cui studio su *Carducci e il paesaggio italico* (1935) sarà pubblicato dalla Direzione generale del Turismo anche in francese e in inglese[28].

La volatile frammentarietà dei quadri da cavalletto, contro cui proprio quell'anno si schierava Gino Severini a favore dell'arte ornamentale[29] e i «paesaggettini ini ini» delle «mostre passatiste»,

27. S. Cavazza, *Piccole patrie. Feste popolari tra regione e nazione durante il fascismo*, Il Mulino, Bologna 1997.

28. Per lunghi anni docente e poi presidente dell'Accademia di Belle Arti di Bologna, Giuseppe Lipparini nel ruolo di presidente dell'Associazione dei Paesaggi incaricherà Rezio Buscaroli della stesura di un ponderoso volume sulla *Pittura di paesaggio in Italia* (Acanthus, Bologna 1935).

29. G. Severini, *L'idolatria dell'"Arte" e decadenza del "quadro"*, «Critica Fascista», 2, [15 gennaio] 1927 (V), pp. 24-25.

su cui in contemporanea ironizzava un Balla ancora molto vicino a Marinetti[30], trionfano invece, e con successo di pubblico, a Bologna, dove 724 tra dipinti, disegni e incisioni compongono un rutilante ciclorama del Bel Paese restituito da un tessuto minuto di borghi, monumenti, scorci pittoreschi. Con il motto dell'Associazione, "Il volto amato della patria", posto sulla copertina del catalogo in capziosa contiguità con un'immagine del principe ereditario, la mostra non nasconde le sue ambizioni. Secondario dar qui conto delle critiche, che pure da più parti si alzano, su una scelta largamente inclusiva di opere di dubbio valore artistico[31]. Preme invece evidenziare l'intento programmatico e "sociale" di un'iniziativa che, come dichiarato in catalogo, «mira all'elevamento della coscienza nazionale, allo sviluppo delle virtù estetiche ed intellettuali, così variamente influenzate e così strettamente collegate dal magnifico e vasto ambiente naturale [... per] richiamare una più profonda e sincera considerazione degli stranieri»[32].

Con i suoi espliciti obiettivi, la mostra declina orientamenti condivisi in un momento cruciale del processo di fascistizzazione: ampia partecipazione, crescita spirituale, orgoglio nazionale sono temi sui quali si gioca la sfida di un regime teso a comporre il difficile rapporto Stato-società. In questa prospettiva, l'impostazione assai poco selettiva della mostra non è dissimile dal principio di «larghezza di ammissione massima» che Bottai, appena qualche mese dopo, suggerirà per le mostre sindacali appena avviate, «esposizioni in una parola ove alla quantità sia riconosciuta importanza»[33].

Siamo di fronte a un fenomeno del tutto opposto, per qualità, all'uso del paesaggio con cui Soffici arma il laboratorio estetico-ideologico strapaesano nelle stanze de «Il Selvaggio»: un progetto

---

30. G. Balla, *Arte fascista ed esposizioni*, in G. Marinetti, *Arte fascista. Elementi per la battaglia artistica*, Edizioni dei sindacati artistici, Torino *s.d.* [1927?], pp. 62-64: 63.

31. A. Poli, *Una visita alla Mostra del Paesaggio a Bologna*, «L'artista moderno», 11, [10 giugno] 1927 (XXVI), pp. 211-214.

32. *Catalogo della 2ª Esposizione nazionale dell'arte del paesaggio: mostra biennale del paesaggio italiano. Il volto della patria*, s.e. [ma Stabilimenti poligrafici riuniti], Bologna 1927, pp. 3-4.

33. Lettera di G. Bottai a F. Giunta, sottosegretario alla presidenza del Consiglio, 7 gennaio 1928, in Salvagnini, *Il sistema delle arti*, cit., p. 17.

modellato sulla misura della "patria toscana", che non può però certo guadagnare il radicamento nazionale per l'intrinseco «populismo d'élite», agitato «dalle pagine livide di un bollettino di provincia», per di più all'indirizzo di una nebulosa e senz'altro circoscritta platea di destinatari[34].

La mobilitazione popolare – da valutare con gli strumenti della sociologia dell'arte più che con il metro della finezza del gusto e dell'aggiornamento linguistico – è invece pienamente raggiunta con le mostre di Bologna grazie a un'Associazione vitale, bene appoggiata, per nulla toccata dai veti del Sindacato: promuoverà infatti una terza, non meno partecipata, esposizione nel 1929[35], tre "Mostre d'arte del paesaggio italico" allestite sulle navi nazionali[36], nonché, nel 1933, una quarta manifestazione, sostenuta da Leandro Arpinati, che otterrà l'autorizzazione della presidenza del Consiglio per la creazione di «archivi del paesaggio» con un «inventario analitico delle bellezze naturali della Patria»[37].

Sono iniziative di sponda, per così dire, rispetto agli organici progetti su cui si incardina la piramide espositiva sindacale, ma che si incanalano utilmente nella macchina del consenso e della propaganda, occupando un territorio dai margini sfumati, in cui arte, paesaggio, tutela, turismo ed economia si incontrano su un comune denominatore utilitaristico.

Applica invece parametri più qualificanti il "Salone del paesaggio umbro" che si apre a Orvieto nel giugno 1930 nell'ambito delle celebrazioni per il sesto centenario della morte di Lorenzo Maitani, architetto del duomo. Inserito in un articolato programma che intende celebrare le «non interrotte tradizioni» del territorio anche attraverso una "Mostra di arte umbro-senese applicata all'Industria", il Salone viene inaugurato alla presenza del ministro dell'Educazione nazionale Balbino Giuliano, di Ojetti, Sartorio, Roberto Papini e Cesare Bazzani. Tutt'altro che locale è il respiro di un progetto che vede coinvolti i comuni di Orvieto, Siena, Perugia e Terni e nella cui giuria

34. Cfr. A. Del Puppo, *Modernità e nazione. Temi di ideologia visiva nell'arte italiana del primo Novecento*, Quodlibet, Macerata 2012, p. 149.

35. *La III Esposizione Nazionale del Paesaggio*, «Il Comune di Bologna», 12, [dicembre] 1929, pp. 67-69.

36. «Corriere della Sera», 19 luglio 1930, p. 3.

37. ACS, PCM, 1934-36, 14/1 n. 779, b. 1986.

figurano Achille Bertini Calosso, soprintendente per i Monumenti dell'Umbria e direttore della Galleria Borghese, Carlo Alberto Petrucci, responsabile della Sezione Bianco Nero del Sindacato nazionale, ed Emilio Mazzoni Zarini, già direttore della Scuola di incisione dell'Accademia fiorentina. *Deus ex machina* della manifestazione è il pittore e incisore Umberto Prencipe, che dagli inizi del secolo ha trovato nella "città del silenzio" il luogo d'elezione per vedute di un simbolismo venato di suggestioni letterarie[38].

Le "feste centenarie" del Maitani rappresentano una delle prime mostre celebrative che nel corso degli anni Trenta saranno promosse intorno a grandi maestri del passato (Correggio, Melozzo, Tintoretto, Giotto), e con notevoli avanzamenti degli studi, anche nel preciso intento di riscoprire e valorizzare la tradizione di un luogo in un più ampio disegno di rafforzamento dell'identità italiana. In virtù del principio di "duplice appartenenza", locale e nazionale, ereditato dalla cultura post-unitaria, il modello di queste mostre prevede cicli di conferenze, manifestazioni sportive ed esposizioni di arte contemporanea per rendere più appetibile un'offerta pensata anche a fini turistici[39]. Ciò è esattamente quanto accade già nel 1930 a Orvieto, caso esemplare per rilevare dinamiche tra centro e periferia nella rete di competenze che, a latere del Sindacato, coinvolge istituzioni (statali e locali) ed enti diversi[40], ma soprattutto criteri di ordinamento e finalità di una mostra di paesaggio organizzata a un livello non dilettantistico. L'esposizione esalta infatti lo specifico territoriale, con un ventaglio di proposte che ricostruisce la genesi e la fortuna della pittura di paesaggio a partire dai suoi "padri" (Perugino, Pinturicchio), Turner – la cui *View of Orvieto* (1828) viene presentata con una copia appositamente fatta realizzare da Edoardo Gioia a Londra –, Nino Costa e alcuni suoi accoliti, sino a una folta

38. Tutti i documenti sul Salone del paesaggio sono nel Fondo Prencipe all'Archivio storico della GNAMC (UA 14, Serie 2, *Attività*, sottoserie 1, *Documentazione artistica*, sottofascc. 1-2).

39. M. Toffanello, *Un itinerario fra le mostre degli anni Trenta*, in M. Toffanello (a cura di), *All'origine delle grandi mostre in Italia (1933-40). Storia dell'arte e storiografia tra divulgazione di massa e propaganda*, atti della giornata di studi (Ferrara, Fondazione Ermitage Italia, 22 ottobre 2012), Il Rio Arte, Mantova 2017, pp. 5-25.

40. Inclusa la Pro Umbria, uno dei sei organismi associativi di raggio interprovinciale censiti nel 1926.

schiera di pittori e incisori che hanno avuto una certa consuetudine con l'Umbria[41]. Merita segnalare che, proprio grazie alle amicizie di Prencipe, è questa l'ultima occasione per ritrovare insieme molti esponenti dei XXV della Campagna romana[42], il sodalizio che dopo un'ultima mostra nel 1922 si è di fatto disperso, vieppiù per l'ostracismo alla compagine massonica del gruppo raccolto intorno a Ettore Ferrari.

L'intento è dare «un quadro caratteristico ed altamente suggestivo di questa che fu detta la verde Umbria, l'Umbria Santa» viene precisato, citando Carducci e Corrado Ricci[43], nel programma della manifestazione inviato alla Presidenza del Consiglio per chiederne l'autorizzazione[44].

Sebbene non manchi il contrappunto futurista di tre opere di Gerardo Dottori[45], a prevalere, grazie alla presenza di pittori romani e lombardi, sono i mezzi toni di un paesaggismo che si mantiene equidistante tanto dai timbri di flagrante ruralismo quanto da visionari funambolismi aeropittorici, trovando favore nel pubblico. Non si dimenticherà, a questo proposito, che qualche mese più tardi il primo premio alla Quadriennale del 1931 sarà assegnato ad Arturo Tosi per il suo dipingere che «senza deviazioni d'intelletto, né di immaginazione, sa ormai comunicare con tale immediatezza le sue impressioni, sempre sanissime, [...], da porre un modello di chiaro e comprensibile linguaggio pittorico»[46].

Una motivazione come questa non è affatto trascurabile all'esordio di un decennio che punterà enormemente sulla efficacia della comunicazione; l'indice della "comprensibilità" rischiava invece di abbassarsi con la sintassi futurista, malgrado i proclami dei marinettiani, che alla mostra della Rivoluzione fascista del 1932 si erano

41. Non episodica la presenza di Scattola,Vellani Marchi, Disertori e Discovolo.

42. Bottoni, Carlandi, Cecconi, Cellini, De Carolis, Ferretti, Sartorio, Parisani, Ricci.

43. «Salve, Umbria Verde [...]» è nell'ode al Clitunno di Carducci (1877); C. Ricci, *L'Umbria Santa*, Treves, Milano 1922.

44. ACS, PCM, 1928-30, 15/5 n. 6588, b. 1347.

45. Due tempere (*Fiumi*, *Laghi*) e un'idromatita (*Gubbio*): *Salone del paesaggio umbro*, catalogo della mostra (Orvieto, Palazzo dell'Opera del Duomo, giugno-settembre 1930), Tip. E. Marsili, Orvieto 1930, nn. 171, 173-174.

46. *Prima Quadriennale d'Arte Nazionale*, Enzo Pinci, Roma 1931, pp. 222-223.

affrettati a sottolineare quanto avessero mostrato un Futurismo «COMPRENSIBILISSIMO A TUTTI»[47].

Nell'«eclettismo estetico»[48] di questi anni, con due linguaggi dominanti (Novecento e Futurismo) che concorrono a definire lo "spirito del tempo"[49], una pittura di paesaggio "normalizzata", cioè piuttosto tradizionale, sarà vettore privilegiato nei canali della diplomazia culturale[50] soprattutto nella seconda metà degli anni Trenta. Dopo la mostra di Parigi del gennaio 1935, che segna l'acme del prestigio internazionale di Antonio Maraini nel suo doppio ruolo di segretario della Biennale di Venezia e del Sindacato fascista Belle Arti[51], l'organizzazione delle mostre all'estero passerà sotto il diretto controllo del Ministero per la Stampa e la Propaganda (poi Minculpop) e del Ministero degli Affari Esteri. Nel quadro di relazioni internazionali pesantemente compromesse dall'invasione dell'Etiopia e dalla successiva proclamazione dell'Impero, la politica estera di Galeazzo Ciano costruirà almeno tre occasioni diplomatiche in cui troveranno spazio mostre di paesaggio: la partecipazione all'esposizione internazionale di San Paolo del Brasile (1937), la "Mostra itinerante del Paesaggio nei paesi baltici" (1937-38) e la mostra di incisioni con cui ad Atene, Ginevra, Ankara e Istanbul, tra il 1937 e il '38, si presenteranno *Visages d'Italie*[52], sfruttando nel titolo una metonimia ormai classica.

Con la presenza a San Paolo, dove vivono due milioni di italiani, si vuole rinsaldare la vicinanza a uno Stato che non ha applicato sanzioni all'Italia e, attraverso la mostra sul paesaggio, richiamare alla «memoria dell'elemento italiano emigrato luci, luoghi e persone

---

47. W. Bartoli, *È necessaria la violenza*, «Futurismo», 33, [23 aprile] 1933, cit. in M. Cioli, *Il fascismo e la 'sua' arte. Dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2011, p. 172.

48. Cfr. E. Gentile, *Introduzione*, in *Modernità totalitaria. Il fascismo italiano*, a cura di E. Gentile, Laterza, Roma-Bari 2008.

49. Cioli, *Il fascismo e la 'sua' arte*, cit., p. 163.

50. Cfr. F. Cavarocchi, *Avanguardie dello spirito. Il fascismo e la propaganda culturale all'estero*, Carocci, Roma 2010, pp. 185-193.

51. C. Fabi, *Arte e propaganda: l'identità del regime nelle mostre d'arte all'estero, 1935-1937*, «Modernidade latina Os Italianos e os Centros do Modernismo Latinoamericano», 2013: http://www.mac.usp.br/.

52. *Visages d'Italie: Exposition italienne de la gravure: Ankara-Istambul, Janvier-Fevrier 1938*, con prefazione di A. Maraini, s.l., s.d. [ma 1938].

della patria lontana, senza figurazioni innovatrici troppo ardite»[53], senza spazio dunque per i futuristi.

La mostra itinerante nei Paesi baltici ha una prima tappa nel Museo nazionale di Varsavia per spostarsi poi a Helsinki, Kaunas, Riga e Tallin, con 150 opere di 55 artisti invitati da Antonio Maraini. L'intento documentario e di «richiamo turistico»[54] non viene affatto taciuto dallo stesso Maraini, condizionato dalle direttive ministeriali che hanno evidentemente fatto ormai proprio quel principio di arte come «fattore di *réclame* nazionale» che Anton Giulio Bragaglia, nel 1927, auspicava provocatoriamente contro la concorrenza straniera[55].

Lungo un composito asse politico-culturale, che si sostanzia anche delle iniziative sin qui ricostruite, si pone infine la "Mostra del Paesaggio Italiano" al Premio Bergamo del 1939, patrocinata da Bottai negli stessi mesi – non è secondario ricordarlo – del varo della legge 1497, a sua firma, per la "Protezione delle bellezze naturali", una legge che è il pieno approdo di un iter avviato oltre trent'anni prima.

Molto puntualmente sono state studiate le modalità, le analogie e le metafore attraverso le quali il paesaggio è storicamente utilizzato da una nazione nel suo processo di autodefinizione[56] e in questa prospettiva la sua iconografia diventa uno strumento non meno identitario e coesivo.

La «semplicità del tema», dirà Bottai, ha voluto creare una «condizione di equilibrio» ed essere una «pietra di paragone per gli artisti moderni divisi da tante correnti», affinché ciascuno potesse misurare la «propria esperienza totale del mondo». Risiede in questo la «moralità» del concorso, che nel paesaggio non cerca l'evasione

---

53. V. Mariani, in G. Romanelli, *La partecipazione italiana all'Esposizione di San Paolo del Brasile 1937-XV nel cinquantenario delle leggi in favore dell'Immigrazione*, s.e. [ma Tipografia della Camera dei Fasci e delle Corporazioni], Roma 1939, p. 19.

54. GNAMC, Archivio Storico, Fondo Maraini, UA 134, lettera di A. Maraini a A. Geisser Celesia, 1° gennaio 1938.

55. A.G. Bragaglia, *Fronte unico intellettuale*, «Critica fascista», 13, [15 agosto] 1927 (V), pp. 309-310.

56. F. Walter, *Les figures paysagères de la nation. Territoire et paysage en Europe (16e-20e siècle)*, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris 2004.

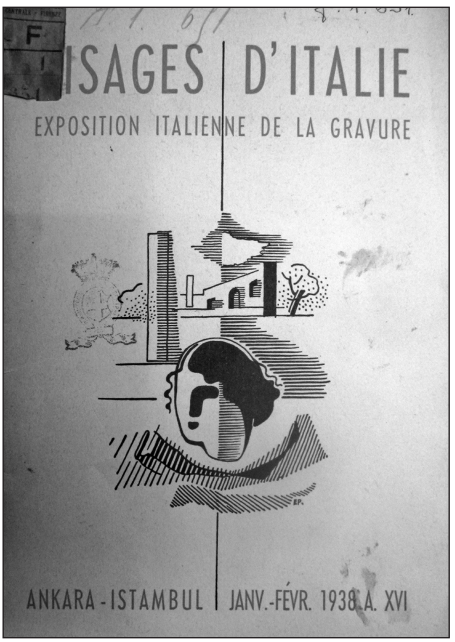
ma, come attesta la migliore tradizione italiana, il documento di un «possesso pieno dell'uomo sulla natura»[57].

Paesaggio dunque come *sermo communis*, capace, anche nelle sue declinazioni eteroclite, di restituire lo spirito della nazione (e del tempo) in uno spazio aggregante e di conciliazione tra «bellezze individue» e «bellezze d'insieme»[58], città e campagna, memoria e modernità e, non da ultimo, arte e pubblico.

57. G. Bottai, *Discorso pronunziato a Bergamo, per l'inaugurazione della Mostra del Paesaggio Italiano, il 9 settembre 1939-XVII*, in G. Bottai, *Politica fascista delle arti*, Angelo Signorelli editore, Roma 1940, pp. 203-206, *passim*.

58. Cfr. *Relazione sul progetto di legge per la protezione delle bellezze naturali*, in Bottai, *Politica fascista delle arti*, cit., pp. 343-357: 344.

Il Volto della Patria. IIª Esposizione Nazionale dell'Arte e del Paesaggio, catalogo della mostra (Bologna, 1927)



Visages d'Italie. Exposition italienne de la gravure, catalogo della mostra (Ankara-Instanbul, gennaio-febbraio 1938), *s.n.t.* [1938], *s.l.*

I saggi qui raccolti, trascrizioni ampliate degli interventi al convegno *Storia dell'arte, storia della critica, storia politica* (Perugia, Università per Stranieri, 22-23 maggio 2018), si propongono di tracciare un quadro ampio e frastagliato dei rapporti tra artisti, società e politica nel periodo dell'*entre-deux-guerres* in Italia. A fronte dei numerosi ambiti tematici esplorati, si possono indicare significative convergenze di interessi: relative all'indagine sulle politiche artistiche e culturali, ad esempio; o all'esame del ruolo sociale di artisti impegnati, in Italia, nell'allestimento di forme visuali di "liturgia politica"; o, ancora, al tentativo di decifrare la difficile transizione tra fascismo e Repubblica. Non mancano ricerche dedicate al collezionismo pubblico e privato nel Ventennio, alle diverse accezioni e "ideologie" del fascismo futurista, alla comunicazione artistica del regime e, non ultimi, ai contrasti e alle inquietudini che scuotono da subito, o a distanza di qualche decennio, il fronte tutt'altro che lineare e compatto dell'antifascismo.

A differenza di altri regimi totalitari, il fascismo ha avvicinato le arti e ha certamente sollecitato il consenso degli artisti senza praticare, almeno fino a un certo punto, una "politica dello stile". Una simile circostanza rende più difficile tracciare demarcazioni nette o stabilire categorie. Inoltre, la continuità di medio periodo tra interventismo, nazionalismo futurista, fiumanesimo e fascismo delle origini contribuisce a caratterizzare in senso pressoché unico la scena italiana in merito al rapporto tra arte e mito nazionale – il mito della «Grande Italia» – immediatamente prima e dopo la Marcia su Roma. Nasce da queste constatazioni la duplice ambizione del convegno e del volume. Sotto il profilo delle narrazioni storiografiche, avviare trattazioni più connesse e integrate della prima e della seconda metà del Novecento italiano, sfidando cesure considerate sino a oggi invalicabili, mutamenti di ideologia o di dizionario, edificanti paradigmi postbellici – ad esempio, quello della *tabula rasa*. Sotto il profilo del metodo, incoraggiare il dialogo tra discipline oggi distanti e separate.