

"Quiete", demografia, Impero. Motivi ideologici nel quadro di paesaggio in Italia nel periodo dell'*entre-deux-guerres*

Michele Dantini

*Avevamo bisogno della guerra, ingrati e scapestrati ragazzacci italiani,
per ritornare a te, alla tua grandezza,
alla tua bontà colorita e amarti e ammirarti senza ispirazioni libresche.
Italia bella, Italia nobile, Italia contadina,
Italia bizzarra, Italia nuova!*

EMILIO SETTIMELLI, *Inchiesta sulla vita italiana*, 1919

*[Tutte le rivoluzioni] saranno passi trascurabili
sulla via della felicità universale, fino a che non si arriverà
a un ordinamento che faccia passare sei mesi dell'anno
in campagna a tutta la gente della città. Può darsi che gli uomini
non siano felici neanche allora; ma certo non prima.*

LORENZO MONTANO, *Il problema*, 1920

*S'è fatto dei suoi campi di grano e granturco, dove d'estate
fanno il nido le calandre, un paradiso, questo instancabile concimatore.
Le stalle sono ampie e ricche di molto bestiame.
La vita scorre non senza le liete usanze contadinesche:
le gite di notte da un casolare all'altro, le veglie, i canti, le danze sull'aia
fin oltre la mezzanotte, nel tempo che si mondano i raccolti,
agli amori propizio... Sui campi comanda lui, il contadino.
Tutto è a metà tra lui e il padrone, fuorché la terra, che non è sua.
Colono, egli è colui che abita e lavora la terra, ma non la possiede.
E questo gli dà un gran senso di agio e di riposo,
trattenendo le sue cupidigie. Gentilezza di costumi, religione,
contentezza del proprio stato, sono le sue doviziose divinità familiari.*

VINCENZO CARDARELLI, *Terra genitrice*, 1924

Fra "stracittà" e "stravillaggio", io sono per lo stravillaggio.
BENITO MUSSOLINI, *Stipulazione dell'Atto costitutivo del Consorzio nazionale
per il credito agrario di miglioramento*, 29.12.1927

Ci sono almeno due modi per guardare un quadro "di paese" dipinto in Italia nel periodo tra le due guerre. Modi complementari: non certo esclusivi. Possiamo privilegiare ciò che noi oggi vediamo in esso, e apprezzare l'attimo di distensione procuratoci da un'immagine "naturalistica" eventualmente (ma non sempre) affidata alle tecniche del *plein air*. Oppure, in presenza dello stesso quadro, possiamo andare in cerca di ciò che oggi non vediamo più, e che rimanda non di rado, da punti di vista selettivi e frammentari di volta in volta diversi, a un determinato discorso politi-

co-religioso che si va svolgendo nell'Italia del tempo. Le continuità tra il quadro di paesaggio novecentista, strapaesano o magico-realistico e la tradizione naturalistica italiana o francese ottocentesca ci sembreranno in questo caso minori. Talvolta, potremo persino dubitare che ve ne siano.

All'origine delle tante vedute di borghi e campagne centroitaliane eseguite a cavallo tra Dieci e Venti sta, non c'è dubbio, una particolare scoperta o "riscoperta" del paesaggio italiano - intendiamo paesaggio

storico: abitato da sempre, disseminato di coloniche e pievi - che ha luogo negli anni di guerra. Esemplichiamo via "Lacerba". È qui, in particolare nella primavera 1914, che Theodor Däubler, singolare figura di poeta, artista e critico d'arte triestino di origini tedesche, in continua spola tra Italia e Germania, Milano, Firenze, Monaco e Berlino, suggerisce ai lettori italiani della rivista di guardare in modo nuovo al mondo delle campagne. Lo fa in una circostanza forse inattesa, un articolo dedicato a Picasso, e in modi che possono sorprendere, ma che tuttavia risulteranno di largo impiego almeno per tutto il decennio successivo. "Lunghe file di muriccioli, pergolati alla maniera tradizionale sottolineano coscienziosamente, completano a evidenza il carattere rigido di questo paesaggio eretto in essenziali strutture matematiche" canta Däubler al modo tedesco-romano. "Sobri castelli cubici riassodano la realtà di generazioni passate... Ecco il cubismo nella natura". La connessione appare stabilita, alla luce dei paesaggi "protocubisti" che Braque dipinge a L'Estaque nel 1908, dei paesaggi picassiani di Horta de Ebro (1909) e forse ancor più del Derain "vedutista" di borghi provenzali; e conduce in direzioni neofigurative. E d'altra parte: non era stato lo stesso Soffici, sempre su "Lacerba" nel febbraio 1913, a illustrare i compiti dell'"interpretazione cubista dei volumi" rinviando al quadro di paesaggio? Assumiamo ovviamente "paesaggio" qui, come già accennato, nel senso considerato allora più opportuno al territorio italiano: campagna, "paese", paesaggio antropizzato. Mai natura "selvaggia" e disabitata. "Immaginiamo un paese", aveva scritto Soffici, "un campo, una casa, degli alberi, una collina. Il pittore cubista vede tutte codeste cose come un insieme omogeneo, fisso, corposo, assiso, stabile; e sono queste qualità intime della realtà ch'egli vuol rendere". Colpisce, con l'attribuzione al quadro di paesaggio di un'importanza che esso decisamente non ha in Picasso e Braque all'apice della sperimentazione "cubista", l'uso di aggettivi come "fisso", "corposo", "assiso": essi risultano quantomai distanti dalle predilezioni minuziose e atmosferiche del "cubismo analitico" e si adattano semmai alla stagione antecedente, "protocubista" o primitivista. Ma proprio questo (per così dire) anacronismo sofficiano si rivela più fertile nell'immediato dopoguerra, quando Soffici stesso, impegnato, con Carrà, de Chirico e altri,

al recupero dei "valori plastici", restaura a suo modo (solo in apparenza semplice o elementare) determinate convenzioni del genere "paesaggio" attraverso scelte di compostezza compositiva, retoriche di serenità e "quiete" e fedeltà a un territorio (regionale), a una tradizione figurativa specifica.

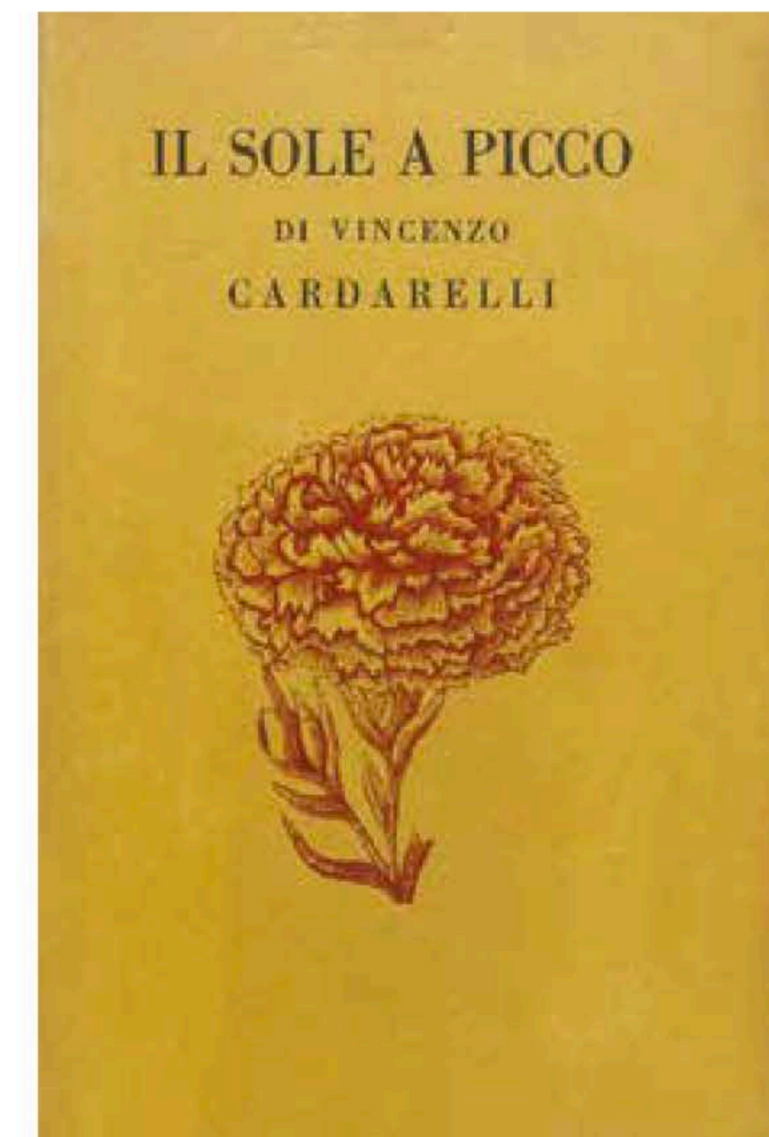
"L'atto decisivo" di quanti, tra i pittori, si raccolgono tra 1917 e 1918 attorno a un proposito di restaurazione, "non dichiarato ideologicamente, ma palese in pitture e scritti - fu l'abiura del modernismo e la conversione agli antichi principi estetici". Lo ricorda Mario Broglio, a distanza di anni. L'interesse per il quadro di paesaggio, è evidente, accompagna in tale frangente l'appassionata ricerca "della legge che gestisce e gerarchizza le cose": non più estrose analogie tra arte e moda, dunque, ma uno sguardo proteso a ciò che permane, è "naturale" ed "eterno". Di questo peraltro tratta la celebre *Parlata su Giotto* di Carrà, apparsa sulla "Voce" nella primavera del 1916; che è utile leggere assieme al *Paolo Uccello costruttore*, sempre di Carrà, pubblicato ancora sulla "Voce" a qualche mese di distanza dalla *Parlata* e recante in epigrafe una citazione tratta da Soffici. I due testi segnalano un mutamento di gusto; e una rinnovata attenzione a quel "silenzio magico delle forme di Giotto [in cui] la nostra contemplazione si riposa". Prestiamo attenzione ai termini. "Magico", qui, sta per associativo, generativo o "trovativo", come lo chiama Carrà: che ci invita implicitamente a osservare gli affreschi di Giotto come in sogno o a occhi semichiusi. La *Parlata* non tratta di paesaggio - *Paolo Uccello costruttore* è molto più rilevante sotto questo profilo specifico - ma è certo proprio in cerca di "silenzio magico" che questo o quell'artista riprende a aggirarsi per campagne e "paesi" a cavallo tra anni Dieci e Venti: a mo' di Orfeo redivivo, quasi a sfoggiare "selvatiche" attitudini di chiaroveggenza, scortato magari dalla conoscenza di *petits maîtres* internazionali come Kisling o Schrimpf, artista bavarese, quest'ultimo, a Roma nel 1922 e a cui Carrà dedica una monografia di "Valori Plastici" nel 1924.

Con il congedo dall'"ironia" futurista e dallo sperimentalismo prebellico diventano più consistenti, in Soffici e non solo, le implicazioni ideologiche sottese al quadro di paesaggio. Può sembrare un para-

dosso: non era stato infatti in nome dell'"arte pura" che Soffici e Carrà, su "Lacerba" o "La Voce", in termini ultracrociani, avevano richiamato l'attenzione su un particolare genere figurativo, al punto da riconoscerlo elettivo per i nuovi orientamenti? Come presumere allora che un'evocazione di vigneti, colli o montagne, case coloniche e castelli, enunci alcunché di politico, morale o religioso? Tuttavia proprio questo accade nel primo dopoguerra: o quantomeno accade di frequente, nelle arti figurative così come in letteratura, per impulso decisivo di artisti, letterati, intellettuali provenienti dall'ambito vociano o lacerbiano. Elogio del mondo rurale, utopie agro-pastorali, vagheggiamento di "democrazie contadine". Vale la pena osservarlo: il paesaggio, al tempo, può sembrare occasione di "arte pura" perché esiste una tacita (e, va da sé, molteplice) convergenza su presupposti che non sono né "paesistici" né meramente estetici. Presupposti che riconducono per di più a ambiziosi (e ambivalenti) progetti di una "modernità" specificamente italiana, cui giungere in accordo con alcuni tratti di fondo del "carattere" e della storia nazionale. Compriamo un brusco salto e cerchiamo di articolare.

Roma 1927. Emilio Settimelli, fiorentino da tempo trapiantato a Roma, futurista monarchico e "reazionario", co-direttore (con Mario Carli) del quotidiano filomussoliniano "L'Impero", attacca Soffici in un graffiante editoriale raccolto in seguito nel libro *L'Autorità dello Stato*. L'avversione di Settimelli per Soffici è di lunga data: rinvia agli anni prebellici, quando Settimelli stesso, con Carli e altri, si scontra a più riprese con vociani e lacerbiani. Non è questa la sede per cercare le origini e le motivazioni del contrasto tra "primo" e "secondo" futurismo fiorentino. È più interessante cercare di cogliere qui i termini congiunturali in cui esso si riformula appunto nel 1927: quando Settimelli rimprovera a Soffici, all'indomani della

pubblicazione della raccolta di versi intitolata *L'elegia dell'ambra*, atteggiamenti (di pessimismo, "ipercritica", autoisolamento) che a Settimelli non sembrano fascisti, ma afascisti se non antifascisti (rimprovero, questo, destinato a echeggiare furiosamente anche nelle sale romane del Caffè Aragno, frequentato da poeti, pittori, storici dell'arte: lo confida Cardarelli all'amico Amerigo Bartoli). "L'italiano fascista nella sua perfetta forma", prescrive Settimelli, è "guerriero ed artista, fiero e buono, orgoglioso e modesto". Soffici invece, qui avvicinato, nella contestazione, a Cardarelli e (con perfidia maggiore) a Croce, "sta in campagna, vuole la quiete, ha sempre "allato" il Pensier della Morte, non vede altro che il Nulla e la Vanità... Con quella po' po' di visione vasta e catastrofica dell'universo... che cosa diventano il Fascismo e Mussolini?". Presentata nei termini dell'opposizione tra fascismo intransigente e "pseudo-fascismo" liberaleggiante, l'opposizione di Settimelli a Soffici si chiarisce come antitesi tra "ottimismo" e "leopardismo"; impegno e desistenza; "epopea" e "critica". E in definitiva: come antitesi, tutta politica, tra città e "campagna". Chi "si ritira sul monte a criticare", sibila conclusivamente Settimelli, non solo "non è fascista". Ma "tenta di calunniare" chi lo è davvero¹.



La posizione di Soffici, in realtà, è ben diversa: e diverso, meno laudativo e settario, il suo punto di vista sul fascismo. Malgrado molti, al tempo, Lionello Venturi *in primis*, avvicinino i suoi paesaggi in chiave di risorgente "impressionismo" - Soffici ha esposto alla Biennale del 1926: con buon successo di critica -, la predilezione accordata a un particolare genere figurativo non ha, ai suoi occhi, senso di immediata continuità con una tradizione remota e per di più inscritta nella storia politica e sociale di una nazione avvertita come ormai lontana, la Francia; ma risponde a valutazioni, anche politico-ideologiche, più immediate. "Perché la pittura

di paesaggio non potrebbe ai nostri giorni esortare all'amore dei campi e distogliere la gente nostra dalla tendenza all'urbanesimo causa di tanti mali?", si chiede Soffici sul "Selvaggio" nella tarda primavera del 1927. È evidente, da parte sua, l'intenzione di connettere saldamente la sua stessa attività figurativa, orientata alla "pittura di paesaggio", ai temi del ruralismo, agitati con particolare frequenza da Mussolini a partire dal 1925, data di avvio della "battaglia del grano". Agli occhi di Soffici la "rivoluzione fascista", se tale, passa per il mondo delle campagne più che non per le città: ruota cioè attorno a quei costumi di frugalità, duro lavoro, rispetto delle tradizioni, senso dell'ordine e disciplina su cui, nelle vesti di scrittore e editorialista politico, richiama più volte l'attenzione tra prima e seconda metà del decennio, oltreché in *Battaglia tra due vittorie* (1923), su riviste come "Gerarchia", "Critica fascista" o appunto "Il Selvaggio". Disincantato sulle sorti della "rivoluzione" e amareggiato in modo crescente dal comportamento delle classi dirigenti vecchie e nuove, il Soffici strapaesano e "selvaggio" non è certo passato all'opposizione: ritiene però che i tempi dell'"epopea" non siano ancora giunti e che "l'urbanesimo" sia "causa di tanti mali".

Manchiamo ad oggi di una ricostruzione dettagliata e precisa della fortuna di Spengler nell'Italia postbellica. Sappiamo però che il filosofo, storico e scrittore tedesco autore del *Tramonto dell'Occidente* gode ampia stima da parte di Mussolini², che firma, assieme a Spengler, un'importante prefazione al *Regresso delle na-*



scite e morte dei popoli di Richard Korrherr, pubblicato, per iniziativa diretta del Duce, dalla Libreria del Littorio di Roma nel 1928. Nella prefazione allo studio di Korrherr, Mussolini si sofferma sul tema demografico, avvia una polemica antiborghese destinata a rinnovarsi in forme persino più aspre nella seconda metà degli anni Trenta e rilancia, sulla scia della polemica spengleriana contro la civiltà urbana, il progetto di "ruralizzazione dell'Italia" già prefigurato in una lettera al ministro dei Lavori pubblici, Giovanni Giuriati, datata 2.5.1927, e annunciato una seconda volta in un discorso tenuto alla Camera dei Deputati alla fine dello stesso

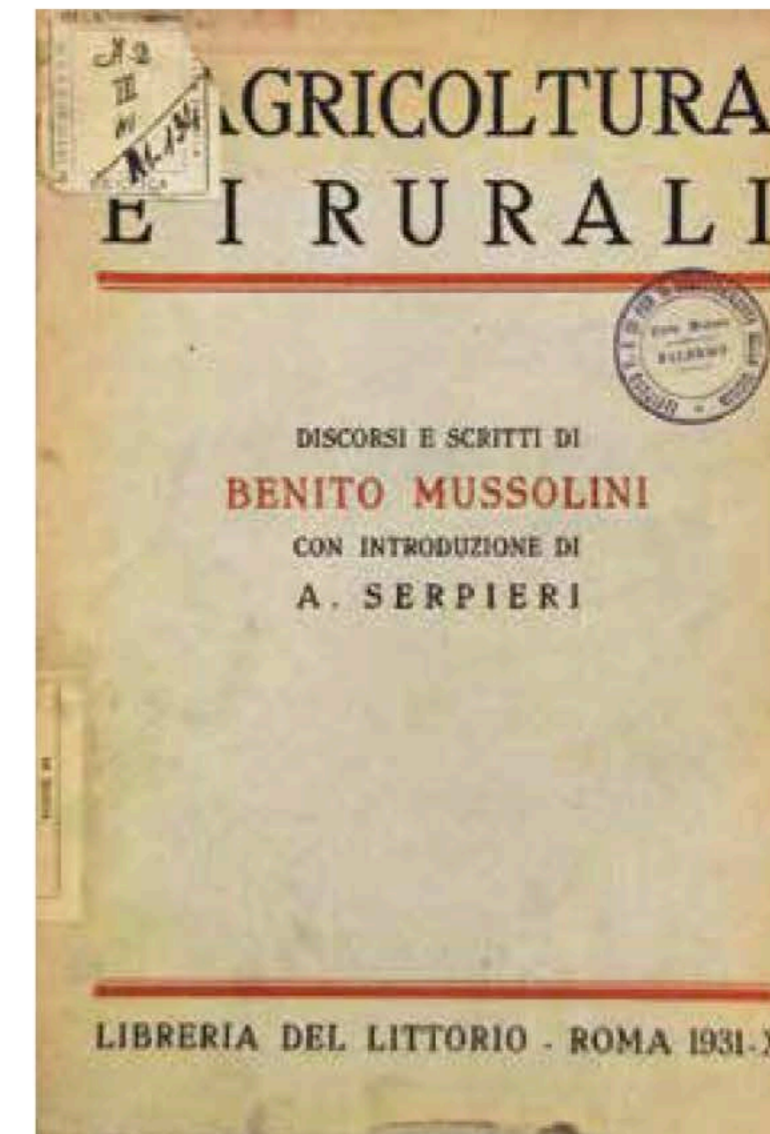
mese (noto come "discorso dell'Ascensione"). Anche in precedenza non erano mancate, da parte di Mussolini, le dichiarazioni di "amore" e fedeltà al mondo delle campagne. "Vi ringrazio di avermi chiamato agricoltore", aveva detto nel dicembre 1926, ai membri di un Patto di lavoro agricolo, "perché amo l'agricoltura e credo che essa debba essere l'elemento di base in una società bene ordinata. L'agricoltura è fondamento anche dell'industria, non solo perché molte industrie vivono lavorando prodotti che vengono direttamente dai campi, ma anche perché tutti per lavorare hanno bisogno di quella cosa che si chiama pane. Perciò la vera fonte, la vera origine di tutta l'umanità è la terra. Fra tutti i lavoratori i più nobili, i più disciplinati sono i lavoratori della terra".

Gli argomenti di Mussolini sono qui circostanziati e concreti - l'accento ai consumi interni ne è prova; e sembrerebbero quanto più possibile distanti da una prospettiva filosofico-storica o teologi-



co-politica. Tuttavia è la "decadenza" della società occidentale che, agli occhi del Duce, conferisce urgenza alla "ruralizzazione". Piani di bonifica integrale, sostegno economico-finanziario alle campagne, progetti di ricerca volti a migliorare e selezionare le coltivazioni, applicazione della legislazione corporativa al mondo rurale, politiche della natalità: tutto questo - lo spiega bene Arrigo Serpieri, studioso di economia agraria, viceministro dell'Agricoltura con delega alla Bonifica integrale dal 1929 al 1935, presidente della fiorentina Accademia dei Georgofili, nell'ampia introduzione alla raccolta di scritti mussoliniani *L'agricoltura e i rurali*, apparsa nel 1931 - rientra in un progetto di "terza via" che assegna all'Italia, e nello specifico all'"elevazione", "educazione" e "fascistizzazione" dei "rurali", un ruolo cruciale. Obiettivo è l'autarchia alimentare nazionale, certo, e dunque la riduzione dell'indebitamento con l'estero. Ma non solo. Perché la "rivoluzione nazionale" non si conclude con conquiste economiche: punta invece a restaurare una civiltà, un "tipo", un "ordine sociale" che ha il proprio fondamento nel coltivatore e *pater familias* di "tradizione latina e romana".

Sono temi, questi, tra agronomia, politica (interna ed estera) e demografia di cui si discute molto al tempo: ne siano esempio, a Firenze, le pagine del "Selvaggio", dove le contiguità tra l'ambito estetico e quello politico si manifestano in modo più immediato; del "Bargello" di Gioacchino Contri, pure lui studioso di economia agraria e sostenitore di una ripresa dell'iniziativa rivoluzionaria in chiave di "richiamo alla terra"; del "Rosai", numero zero di una rivista destinata a non avere seguito (a cura di Berto Ricci, con la partecipazione di Dino Garrone, Edoardo Persico e dello stesso Contri); e in seguito dell'"Universale". Non si tratta di discussioni - vale la pena osservare - inevitabilmente condotte all'insegna del "becerismo", al



contrario: ad esse prendono parte, facciamo ancora riferimento al caso fiorentino, ad oggi meglio documentabile e studiato, le cerchie più ristrette della Società dei Georgofili e dell'Associazione agraria. Tra artisti e letterati da una parte, tecnici dall'altra, esistono rapporti rilevanti e in larga parte da ricostruire: non solo per l'ampia risonanza assicurata dalla stampa ai discorsi di Mussolini o alle sue iniziative editoriali in tema di ruralità e "ruralismo", ma anche per l'opera di mediazione che a tal proposito svolgono uomini politici di primo piano: Giuseppe Bottai ad esempio, direttore di "Critica fascista", amico e mecenate di artisti e al

tempo stesso, come sottosegretario prima, ministro delle Corporazioni poi, in stretto contatto con Serpieri, di cui ben conosce il contributo alla discussione sul corporativismo rurale.

Non avremmo che da scegliere, riferendoci a un immaginario catalogo di quadri di paesaggio italiani tra Venti e Trenta, per documentare la ricorrenza di tempi e motivi riconducibili al dibattito ruralista. Ne sono parte, a titolo pieno o parziale, le tante vedute di "paese" semplici e insieme solenni, velate di serena malinconia, per meglio dire ammantate di "quel silenzio sereno e ben composto" indicato da Carrà, nella *Parlata su Giotto*, come cifra distintiva del pittore fiorentino. O le tortuose innumerevoli "viuzze" e "stradine" che preludono come al dischiudersi di un mistero. O i verdi scoscesi massicci appenninici colti in ora vespertina, evocati in questo o quel quadro come a annunciare solitudini crepuscolari o "barbare" (in Francalancia stesso, magari, in Montanari, Scipione e altri). O le maternità "paesane", talvolta concepite in chiave cristiana, talaltra in chiave "autoctona" e francamente pagana, dipinte da pittori tra di loro così diversi, stilisticamente e non solo, come Garbari o Colacicchi, Cagli o Tozzi, Funi o Severini. Le Veneri afro-mediterranee e le "mietitrici" che Cagli esegue tra 1929 e 1930 in ceramica sono documenti furenti

e mirabili della mitografia ruralista: feconde, paniche, guerriere, sembrano supportare le retoriche imperiali mentre alludono a compiti di espansione coloniale (a fini di “popolamento”) nei territori bonificati dell’Agro Pontino, in Africa e nel Mediterraneo. Che dire poi del grande quadro di Gisberto Ceracchini, *La fonte* (1930), disseminato di riferimenti biblici? Vale da solo come edificante madrigale dedicato al tema della maternità contadina, considerata qui, al pari delle stagioni della semina e della raccolta, nei termini mitici e irrelati dei grandi “cicli” naturali. Vediamo la scena dell’innamoramento sulla sinistra, pronta a richiamare la fuga in Egitto. Una Visitazione al centro. Infine la famiglia ormai formata sulla sinistra, sullo sfondo di una campagna umbro-toscana che ha tratti deconfittuali presentati come perenni. Si può parlare di “incanto”, a proposito di queste immagini, certo, e inseguirne le componenti “liriche”: ma senza dimenticare che esse, quando anche non rispondano a complessi programmi illustrativi, accolgono selettivamente, cioè in piccola o larga parte, precisano o trasformano, integrano, dislocano, commentano argomenti pubblici da punti di vista che, molto diversi tra loro, potranno di volta in volta apparirci vociano-lacerbiani, “selvaggi”, cattolico-nazionali, fascisti intransigenti, mussoliniani, rondisti o altro. La nostra capacità di situare storicamente campagne e “paesi” del Ventennio e di apprezzarli sotto profili estetici crescerà quanto più (e non quanto meno) riusciremo a decifrare le dense (talvolta “enciclopediche”) trame di riferimenti che caratterizzano al tempo la pittura di paesaggio, e ne fanno di fatto un sottogenere del quadro di storia e religione.

Per comprendere meglio le specificità del quadro di “paese” nella storia dell’arte italiana tra anni Venti e Trenta – specificità, rileviamolo *en passant*, che hanno profonde ripercussioni non solo sull’attività degli artisti, ma anche degli studiosi: basti pensare al largo impiego di retoriche nativistiche, agronomiche e “paesane” in testi tanto prestigiosi come il *Piero della Francesca* di Longhi (1927) o, dello stesso storico, i *Quesiti caravaggeschi: i precedenti* (1929)³ – occorre prima disfarsi di un equivoco: che cioè i “contenuti” politico-ideologici del quadro debbano, se esistono, essere espliciti, darsi cioè in modo immediato o pub-

blicitario, e non invece iscriversi, in modi più elusivi e complessi, tuttavia perfettamente riconoscibili per un osservatore contemporaneo, nei “comportamenti”, nella “mentalità”, nei costumi che il quadro stesso evoca o corteggia. Cerchiamo testimonianza in Maccari, che della “battaglia” ruralista è interprete vociferante e primario; e recuperiamo un suo editoriale disperso, *Ai rurali*, apparso nel 1929 non sul “Selvaggio” ma su “Critica fascista”, la rivista di Bottai. Qui Maccari polemizza contro l’ex fondatore dei fasci nazionali, Giacomo Lumbroso, figura oggi dimenticata del primo fascismo fiorentino e nazionale ma di qualche importanza, al tempo, per i sostenitori di un fascismo riflessivo e moderato, latamente revisionista. Da punti di vista che possono essere apparsi “stracittadini” a Maccari, Lumbroso aveva stabilito una precisa gerarchia in ordine al “popolo delle città” e al “popolo delle campagne”: attribuendo solo al primo superiori capacità di iniziativa politica e “passione”. Nella replica, cortese ma piccata, Maccari rovescia la tesi di Lumbroso: proprio l’“impoliticità” prova la superiorità morale dei “rurali” e assegna loro il primato nell’ambito dell’ideologia fascista. Leggiamo Maccari: “il ‘non sentire gravemente la politica’ [costituisce non un] difetto, [ma] una virtù da tenersi in palma di mano, e da diffondere, per quanto sia possibile, in tutto il popolo. Dico anzi che su tale virtù si basano quelle che poi, oggi specialmente, sono tanto magnificate nelle masse rurali, come l’attaccamento alla terra ai principi religiosi, alle tradizioni nostrane; il rispetto all’autorità e l’amore dell’ordine; il culto della famiglia, del lavoro, della sobrietà e via dicendo”. Ecco qui, in piena “normalizzazione”, un’affermazione che Soffici, editorialista del “Selvaggio”, gran parte dei collaboratori della rivista, e tra questi Carrà e Morandi, e lo stesso Bottai non possono che sottoscrivere: e che, tradotta nei termini figurativi più adeguati, consiglia di avvicinare un determinato genere figurativo – alla data dell’articolo o più avanti, al tempo del bottaiano Premio Bergamo – in termini politico-ideologici proprio perché, e non malgrado, esso manchi di attitudini che al tempo si sarebbero chiamate “reclamistiche”.

Da parte sua Mussolini ribadisce sempre di nuovo la contrapposizione tra “popolo delle campagne”, “silen-

zios[o] e fecond[o]”, e proletariato industriale. “Coloro che io preferisco”, afferma nell’ottobre 1926, alla premiazione del Concorso nazionale del grano, “sono quelli che lavorano, duro, secco, sodo, in obbedienza e, possibilmente, in silenzio. A quest’ultima categoria appartengono i veri, gli autentici rurali della Nazione italiana”. Un’affermazione scarsamente attendibile, quest’ultima di Mussolini, che oscilla tra blandizie e intimidazione: perché i rapporti tra “capitale” e “lavoro” sono tutt’altro che risolti nelle campagne, anzi appaiono tanto più problematici all’indomani della promulgazione della legge del 3.4.1926 sui rapporti collettivi di lavoro, che di fatto estende ai “rurali” quel Sindacato unico istituito in precedenza dal Patto di Palazzo Vidoni. Il punto è proprio la “collaborazione di classe”: che il regime cerca di promuovere attraverso il Sindacato di Stato ma che, nella realtà, in assenza di libere elezioni dei rappresentanti sindacali, si trasforma spesso nel dominio dei pochi (grandi proprietari) sui molti (mezzadri, braccianti, piccoli proprietari). Ancora Serpieri interpreta al tempo timori che non sono solo suoi, e ci permette di comprendere meglio, sia pure affidandoci a una voce che proviene dall’alta amministrazione dello Stato e dalle fila del Partito, quali debbano essere le difficoltà sul tappeto. “Il sindacato, così come si era venuto sviluppando nella grande industria, non appariva affatto adatto alle classi agricole”, ammette l’illustre studioso nei suoi *Problemi di politica agraria* (1926), in sfumata polemica con il ministro di Grazia e Giustizia Alfredo Rocco. “È fuor di dubbio che il contratto collettivo, sostituito a quello individuale, corre più facilmente il pericolo di sostituire una forzata uniformità, là dove gli interessi superiori della produzione esigono varietà, adattamento locale alle particolari condizioni quasi di ogni singola azienda... Si presenta dunque qui, soprattutto ai tecnici delle Corporazioni, un problema delicato e difficile, che essi dovranno saper risolvere: trovare l’equilibrio più opportuno tra esigenze contrastanti”. L’introduzione dell’ordinamento corporativo nelle campagne, suggerisce Serpieri, si presta una duplice obiezione: da un lato ha caratteri di pianificazione che si addicono a un regime collettivista come quello sovietico; ma non allo Stato fascista, che riconosce l’importanza dell’iniziativa individuale. Dall’altro, ed è persino più grave, reprime solamente,

e dunque disloca, la “lotta di classe”. Non la scongiura affatto. Nell’uno e nell’altro caso verificiamo una circostanza storica precisa: processi di modernizzazione economica, tecnica e sociale sono largamente in corso nelle campagne italiane nella seconda metà degli anni Venti (quantomeno al Centro-Nord), in linea con i decenni precedenti e malgrado la repressione “illegalista” delle leghe contadine del 1919-21 e le più recenti iniziative legislative. Per di più la mobilitazione “di base” avvia processi che contrastano talvolta con i propositi di vertice: il distacco dalle fedi religiose tradizionali, raccontano parroci come don Primo Mazzolari, avviato dal socialismo a cavallo tra diciannovesimo e ventesimo secolo, è stato persino esacerbato dall’adesione di questo o quel “rurale” al fascismo anticlericale delle squadre. Cresce dunque, da parte del regime in via di costituzione, l’esigenza di “elevare” e “fascistizzare” i “rurali”, di trasformarli in militi della “rivoluzione”, di mobilitarne il consenso a scopi produttivi senza fare ricorso alla violenza, con iniziative assistenziali, previdenziali, educative e di migrazione/colonizzazione interna (tali le “bonifiche integrali”, che agli occhi di Serpieri, che ne è responsabile, ma non di Mussolini, che finirà per premiare latifondisti e agrari “improduttivi”, devono risolversi in una revisione del diritto di proprietà). È in questa cornice storico-politica e storico-sociale, ben diversa dall’Arcadia larica e romanizzante che troviamo in tante stilizzate narrazioni figurative, che dobbiamo collocare la pittura di paesaggio per comprenderne l’ampia fortuna *entre-deux-guerres*: per quanto intima e “impolitica”, le si riconosce un importante ruolo pedagogico. Esempifichiamo introducendo un caso eminente.

L’interesse di Bottai per il “paesaggio italiano”, cui come noto, è dedicata la prima edizione del Premio Bergamo, nel 1939, è *ab origine* politico⁴: **nè scaturisce** quasi controvoglia da semplici episodi di “cronaca” artistica o istituzionale, come si è spesso creduto. Lo alimentano da un lato gli incontri con i pittori preferiti, come Soffici, Rosai, Carrà e Morandi, questi due ultimi celebrati come “i veri maestri”; dall’altro i molteplici aspetti di una “dilaniante passione” per la “geografia fisica” e ancor più “morale” della penisola. Troviamo una campagna al centro della grande vetrata che Bottai commissiona a Sironi per celebrare la

Carta del lavoro, installata nel 1932 a Palazzo Piacentini, sede al tempo del ministero delle Corporazioni: campagna mirabilmente arata e feconda sul cui sfondo sorge la monumentale figura della raccoglitrice, visibile al di sopra della figura dell'Italia turrita. In alto le industrie, in basso le nuove città in costruzione, tutt'attorno le arti e i mestieri: un programma figurativo che lega in destino comune, all'insegna dello sforzo concorde, Impero e "ruralità"; e al tempo stesso conferma che, per Bottai, al di là dell'impegno per l'industrializzazione, la campagna rimane la grande "riserva" della nazione, in senso sia economico che morale (in chiave antisocialista e anticomunista). Industria sì, dunque: ma a patto di "evitare uno sviluppo eccessivo del proletariato". Questa, al tempo, la posizione anche di Mussolini. "Amore della propria terra, assoluto, intransigente, terribile", aveva ammesso Bottai nel 1920. "Amore che conosce e santifica la violenza, amore che procede rapido e diritto, travolgendo le piccole anime incapaci di contenerlo. Tutt' il resto è menzogna". Occorre chiedersi: quale paesaggio, ai suoi occhi, si candidava al tempo a illustrare "il blocco psicologico della nazione"; e dunque a agire la "politica" e l'"educazione di razza"? Ogni paesaggio, purché "italiano"? Ovviamente no, e per ragioni che sono tutt'altro che estetiche. In *Fascismo e coscienza rurale*, breve testo apparso nel 1926 su "Critica fascista", Bottai manifesta significative apprensioni per la retorica ruralista incoraggiata da Mussolini e avverte: una cosa è il mondo rurale che si è sviluppato nel Nord e nel Centro Italia. Altra cosa è il latifondo. Sviluppa qui alcune riflessioni che possono farci meglio capire la sua vicinanza, non episodica, a artisti come Soffici e Rosai (ma anche Carrà, Maccheri, Morandi e in seguito Tosi); e che precisano in senso economico, religioso, sociale e politico quello che lui stesso chiama "amore della propria terra, assoluto, intransigente, terribile". "Il concetto di "padrone" non è il medesimo ovunque", afferma. Il Fascismo sostiene l'agricoltura più avanzata, nega invece l'"avventura rapace" degli agrari del Lazio e dell'Italia meridionale. Ecco che i "paesi" e le "campagne" da porgere come temi elettivi alla comunità dei pittori non saranno per niente generici, ma ben determinati in senso storico-geografico e economico-sociale: ci aggiriamo infatti, è evidente, tra la pianura Padana,

l'Emilia e la Toscana, al più toccando l'Umbria. Qui sono più diffuse la piccola proprietà contadina o l'istituto della mezzadria. Qui la "ruralità" non si manifesta "in tutto ciò che in essa è di esoso, di opprimente, di particolaristico"; ma, come Bottai stesso chiarisce in un discorso tenuto a Firenze, all'Accademia dei Georgofili, nel novembre 1928, come "labor... ideale che si concreta in una concezione mistica, ma volontaristica ed eroica del lavoro". Nella sua storia politica Bottai non è mai stato un assertore della violenza né ha avuto rapporti con gli agrari, né prima né dopo l'assunzione di incarichi istituzionali. L'avversione per razzismo e latifondo in lui non stupisce. Vale però la pena chiedersi: non è questa del *labor* inteso in senso virgiliano, "non necessariamente conness[o] all'idea di dolore ... [né] concepito come punizione di divina", un'autorevole introduzione al tema che più sta a cuore all'allora sottosegretario del ministero delle Corporazioni, appunto lo Stato corporativo (inteso qui nella prospettiva di uno specifico corporativismo delle campagne) nel suo antagonismo alle democrazie liberali? E inoltre: dove, se non nel paesaggio rurale centroitaliano, così tipicamente caratterizzato, oltretutto dalla casa colonica, dalla pieve o dal campanile, si manifesta con pari evidenza il tratto distintivo della società italiana, l'embricamento reciproco di storia politica e ecclesiale? Questo è il paesaggio che si candida a illustrare "il blocco psicologico della nazione"; e dunque a agire la "politica" e l'"educazione di razza". In altre parole, dal punto di vista di Bottai: sono le campagne - o quantomeno determinate campagne italiane - a dimostrare l'esistenza di forme e modi di organizzazione sociale che non conoscono l'"odio di classe" né avvertono il bisogno di istituti suffragistici o parlamentari. L'affermazione pare di particolare rilievo sia nel contesto degli anni Venti, così caratterizzati, nell'ambito di un determinato estremismo italiano, dal mito antieuropeo e pastoral-patriarcale della "democrazia agraria", che in proiezione futura: perché induce a sfumare quella distinzione tra pittura di paesaggio e pittura di storia e religione che tante volte troviamo formulata con riferimento alla prima edizione del Premio Bergamo, a sostegno della tesi, a mio avviso sbagliata, di un Bottai "frondista" e "liberaleggiante". Dovrebbe essere chiaro che, per l'antiframmentista, antimpresionista Bottai, "pittura

di paese" ("da Giotto a Morandi"⁵) è pittura di storia e religione: proprio nel senso in cui una "storia" di lunga o lunghissima durata, illustrata soprattutto da fatica e pietà contadina, modella tuttora il paesaggio e si contrappone ai suoi occhi, molteplice riserva della Nazione, alle "contingenze" della politica "demoliberalista". Non lo ha stabilito Soffici, in *Battaglia tra due vittorie*? "Lo spirito italiano ha per meta suprema il concetto di unità; così nelle discipline politiche come in quelle artistiche, filosofiche e religiose". Bottai si mantiene sempre fedele a questa convinzione: anche, o soprattutto, quando si tratterà di tradurla in legislazione razziale e di applicare questa stessa legislazione. Presente di "paese" in "paese", osserva, è la Chiesa a provare la più grande aderenza al "blocco psicologico della nazione"; la Chiesa, aggiunge, intesa proprio come "fiorentina e magnifica aristocrazia". Ne consegue - occorre dirlo? - che l'Italia, proprio quell'Italia dalla "dormiente ingenuità paesana" cui Bottai afferma di appartenere nelle liriche giovanili di *Non c'è paese*, non invoca "uguaglianza" ma tradizione e gerarchia: questo il senso del precoce protoconciliarismo (o guelfismo) bottaiano, già colto da Luisa Manconi nel saggio sull'*Interventismo della cultura*.

Mito nazionale, si è detto, "politica della razza" (o anche "educazione della razza"). In che senso? Precisiamo con riferimento all'ambito figurativo recuperando per un momento l'immediata scena postbellica. Dicembre 1919: Bottai pubblica un articolo di singolare importanza per la sua biografia intellettuale, dal titolo insolitamente asseverativo: *Insisto: futurismo contro socialismo*. È qui, sulle pagine di "Roma futurista", che il suo patrocinio a venire per la pittura di paesaggio trova una prima convincente motivazione, tutta in chiave politica. "L'Italia è tutto un magnifico inno di incoerenza", scrive Bottai, "dall'Alpi alla Sicilia. Follemente varia. Ogni provincia un mondo. Popolazioni dolci come le sue pianure, laboriose come i suoi fiumi, divampanti com' i suoi vulcani. Noi non possiamo pensare che tutto ciò si riduca a un uniforme impasto". Lo sguardo non è da geografo fisico o politico, ma da ideologo. L'omaggio alla "folle varietà" del paesaggio italiano termina in una mozione politica. Non è il socialismo, assicura, che può risultare congeniale a un paese siffatto: perché è la "disu-

guaglianza di valori, che bisogna esaltare". Colpisce non solo che Bottai si esprima nel 1919, sotto profili di riforma costituzionale, a favore di un regionalismo che a breve distanza di tempo si troverà a rigettare; ma che lo faccia adottando attitudini da morfologo, capace di leggere nei caratteri geografici (prima ancora che in questa o quella sequenza di eventi) la vocazione profonda e il "destino" italiano. "Noi futuristi", aggiunge, "che abbiamo violentato il vuoto e sognante torpore italiano riempiendolo di idealità fatte di vita, intessute di nervi sensibili, calde di sangue rossissimo, vogliamo una penetrazione a fondo nel blocco psicologico della nazione: ivi è la direttiva unica delle trasformazioni che il nostro destino esige".

"Blocco psicologico" e "razza": sono questi i termini della questione per una politica che non voglia ridursi, secondo l'uso democratico-liberale, a mera "contingenza". "Dal passato essa [cioè la politica che non sia "contingenza"] si inarca potente verso l'avvenire. La linea che si protende verso domani à più valore del punto fermo di oggi". Incrociamo la riflessione sul paesaggio a questa sul "passato": comprendiamo meglio che agli occhi di Bottai, politico e "veggente", sfilava il paesaggio storico, cioè il paesaggio abitato, la "provincia" intesa in senso antropologico, dunque anche sempre (per ragionare in termini iconografici o di pittura) il "paese", il borgo, la campagna colti *sub specie aeternitatis*. Lo dice lui stesso: per cogliere "l'infinito nel finito" occorre allontanarsi dalle città, che riescono solo "a contenere la cronaca"; e giungere "a contatto di quella natura, che per noi, uomini di città, è, ormai, come un paradiso artificiale, cui non si accede che in ebbrezza". La sua condanna investe qui in pari misura la "città", il liberalismo e il capitalismo. L'argomento sembra a tratti spengleriano: e questa polemica di Bottai contro "l'urbanesimo" è tanto più significativa perché contiene un raro accento polemico riguardo all'impressionismo, esso stesso colpevole di essere parte di una modernità immemore, incapace di mito "cosmico". "Mai come in questo momento di assoluti economici e di ansie cifresche tra le finche dei bilanci di stato", conclude, "l'umanità à meno sentito l'imperativo religioso dell'universo in cui vive. Gli uomini a contatto della natura divengono piccole cose senza anima. C'è anzi, in tutta

l'attività intellettuale di questi ultimi anni, uno sforzo costante di sovrapposizione artificiale ai valori puri e schietti degli elementi. L'urbanesimo non è semplicemente un fenomeno demografico, ma è anche, e prima di tutto, un fenomeno morale". È forse casuale che la poesia che dà il titolo al primo libro di Bottai, un libro di versi appunto, pubblicato nel 1921, si chiami elegiacamente *Non c'è un paese?* Qui Bottai invoca per sé "un paese all'antica", e lo fa in termini ideologicamente schietti, se non crudi. All'antica, ai suoi occhi, è un paese "senza la lega operaia/ né rossa né nera": "impolitico" nel senso già accennato. Questo è il "paese" che manca all'allora tenente degli arditi, futurista e sansepolcrista. E da questa assenza gli deriva "una strana tristezza,/ perché in questa città/ grande e lussuosa", conclude, "proprio,/ non voglio esserci nato".

¹ La polemica contro Soffici si ripropone in E. Settimelli, *Gli odi e gli amori*, Roma 1928, pp. 84-85.

² Cfr. R. De Felice, *Mussolini il duce. Gli anni del consenso (1929-1936)*, Torino 1996 (1974), pp. 38-44.

³ M. Dantini, *Efrasi da punti di vista critico-culturali: le "Proposte per una critica d'arte" di Roberto Longhi*, in: id., *Arte e sfera pubblica*, Roma 2016, in part. pp. 111-118.

⁴ Cfr. M. Dantini, *Corporativismo, "genialità", Nazione. Giuseppe Bottai e le politiche dell'arte*, in: id., *Arte e politica in Italia tra fascismo e Repubblica*, Roma 2018 (in corso di pubblicazione).

⁵ M. Lazzari, *Problemi e fatti dell'arte*, Firenze 1942, p. 75.