

L'arte del Ventennio in mostra al San Domenico di Forlì

Fame di rivoluzione

Nel quadro europeo spicca l'esperienza italiana

di ANTONIO PAOLUCCI

La mostra «Arte e vita in Italia fra le due guerre» (dal 2 febbraio al 16 giugno al San Domenico di Forlì, catalogo Silvana Editoriale) così come l'ha concepita e strutturata il curatore Fernando Mazzocca, si articola per sezioni e nuclei tematici. La prima sezione ha per argomento il culto della patria che, uscita dalla sanguinosa fornace della guerra, si scopre e vuole essere rivoluzionaria. Sono eroi caduti per l'Italia i protagonisti dei monumenti pubblici e dei sacrari che vedono all'opera, spesso con grande originalità iconografica e sensibilità espressiva, scultori come Andreotti, Wildt, Martini, Romanelli, Morbiducci, ma essi sono anche i precursori di un ordine nuovo, gli alfieri di un necessario, fatale rinnovamento politico e sociale.

Il fascismo altro non è che un aspetto della più grande rivoluzione che, dopo la guerra, attraversa l'Europa. Da Plinio Nomellini a Primo Conti (la celebre "prima ondata" del 1929) passando per le varianti futuriste di Dottori, di Prampolini, di Thayat, il Novecento italiano si dichiara rivoluzionario prima ancora che fascista. Del resto, fra gli ultimi anni Dieci e i primi Venti del secolo, tutte le élites politiche intellettuali e artistiche d'Europa pensavano che lo spirito dei tempi nuovi non poteva essere declinato in termini diversi da quelli della rivoluzione.

Se mettessimo a confronto i documenti politici prodotti, nella



Tullio Crali, «Incuneandosi nell'abitato» (1939-1940)

stessa manciata di anni, dai sansepolcristi di Milano, dai soviet di San Pietroburgo, dagli spartachisti di Berlino, dai legionari fiumani di D'Annunzio, vedremmo che, per tutti, l'obiettivo comune è la grande palingenesi sociale e culturale e uguali, per tutti, sono i nemici da battere: la democrazia rappresentativa, l'ordinamento parlamentare, il liberalismo, i valori, i costumi, gli stili di vita, financo i gusti estetici delle classi borghesi.

Su questo comune sentire che costituisce il terreno di coltura, l'humus fondante per la crescita e l'affermarsi di fascismo e di comunismo nell'Europa dei totalitarismi, prende forma l'immagine di Mussolini che — è la seconda sezione della mostra — gli artisti celebrano sotto il segno della esemplarità, della epicità, dell'eroismo. Il presidente del Consiglio di un governo autoritario arrivato al potere a seguito di un incruento colpo di stato sostenuto

dallo establishment economico-finanziario e legittimato dalla Corona, diventa Dux quando il busto colossale di questo titolo, scolpito da Wildt evoluto da Margherita Sarfatti, si afferma come icona diffusa e conosciuta in tutto il mondo. La scelta di Sarfatti e di Wildt è geniale perché dà al volto di Mussolini il carattere cesareo che lo accompagnerà per tutto il Ventennio, fa della romanità riconquistata e orgogliosamente affermata il segno identitario del regime. Per due decenni, nel futuristico *Profilo continuo* di Roberto Bertelli come nelle immagini moltiplicate dalla comunicazione di massa (il cinema, le riviste illustrate, i manifesti) l'icona-Mussolini rimane legata, nell'immaginario popolare, all'imprinting wildtiano che così, nel 1929, Marinetti descrive «Mascelle quadrate e stritolatrici. Labbra prominenti (...) testa

massiccia solidissima (...) testa dominatrice, proiettile quadrato (...) denti d'acciaio».

Gli artisti sognano la città moderna e sono pronti a lavorare per la sua edificazione. La città moderna è il cinema, è l'arredo urbano, è il manifesto pubblicitario, linguaggi espressivi che possono sollecitare nuove stupefacenti suggestioni estetiche.

All'una e all'altra tendenza il regime dà decisivo sostegno e l'una e l'altra sono oggetto di due distinte sezioni della mostra: «Le arti grafiche. La modernizzazione e il suo linguaggio» dedicata ai grandi bozzettisti e cartellonisti dell'epoca: Carboni, Dudovich, Codognato, Brunelleschi; e «Arte pubblica» dove si illustrano i celebri cantieri monumentali del Ventennio: dalla Piazza della Vittoria di Brescia alla Stazione di Firenze, dalla Sapienza di Roma alla E42.

Bisogna riconoscere che in questo settore la politica del regime, il «fascismo di pietra» come è stato definito, ha dato il meglio di sé. Nell'Europa dei totalitarismi, nella Berlino di Hitler come nella Mosca di Stalin, non c'è nulla di paragonabile per eleganza e per efficacia simbolica, allo Stadio dei Marmi di Del Debbio coronato da sessanta figure marmoree realizzate da scultori del livello di Libero Andreotti, di Publio Morbiducci, di Attilio Selva. Mentre le città nuove dell'Agro Pontino, vera e propria trasposizione in termini razionalistici dei moduli e delle proporzioni dell'ordine classico affascinarono Le Corbusier che, in Italia nel 1934 per un ciclo di conferenze, sperò in un affidamento progettuale, purtroppo sfumato, da parte del ministro della Cultura Giuseppe Bottai.

Due miti occupano l'immaginario degli italiani fra i Venti e i Trenta del secolo e, abilmente sfruttati dalla propaganda, diventano comune sentire. Uno è quello della conquista

della terra, del "posto al sole" strappato agli acquitrini dell'Agro Pontino ma anche alle ambe etiopiche e alle dune sabbiose della Libia; l'altro è il primato della tecnica che, negli anni delle trasvolate atlantiche, ha nell'aeroplano il suo simbolo. Due sezioni della mostra («Le opere e i giorni. La conquista della terra e l'Italia rurale» e «L'aero-pittura. L'Italia vista dai cieli») sono dedicate all'uno e all'altro argomento. L'Italia dei campi, in questa epoca ancora di gran lunga maggioritaria rispetto all'Italia delle periferie operaie, delle ciminiere e dei camion descritta da Sironi, è, in pittura, il trionfo di tutti i neoquattrocentismi con speciale preferenza per Masaccio, per Piero della Francesca, per Andrea del Castagno artisti portatori, negli stereotipi critici dell'epoca, di rusticità e di nobiltà insieme.

Mentre con l'aeropittura di Benedetta Cappa, Marinetti, di Gerardo Dottori, di Tullio Crali, il cosiddetto "secondo futurismo" consuma i suoi ultimi fuochi in omaggio alla vertigine della velocità e al dominio dei cieli.

Il «Primato» degli italiani, per usare il nome della rivista cara alle élites intellettuali legate al ministro Bottai, è un primato di genialità nella progettazione e di sapienza nel fare. Esaltati da una mitografia per certi aspetti simile a quella che prendeva forma, negli stessi anni, nella Russia dei soviet, gli eroi del regime e gli alfieri dei tempi nuovi sono i tecnici, i professionisti, i maestri dei mestieri e dei saperi. In nessuna altra stagione delle arti (è la sezione che si intitola «Un popolo di artisti. Artista e artiere») incontriamo una altrettanto grande quantità e varietà di ritratti di pittori, di architetti, di musicisti, di medici, di astronomi, di aviatori.

Tutti i regimi totalitari del Ventesimo secolo hanno fatto delle discipline agonistiche la punta di

lancia della loro politica, tutti hanno investito in questo settore risorse immense nella certezza della corrispondenza fra successi sportivi e consenso. Il fascismo al pari del nazismo e del comunismo. In Italia tuttavia la persistenza della tradizione anatomica ereditata dalla grande arte del passato e le suggestioni della romanità classica produssero esiti straordinariamente suggestivi. Come dimostrano le sculture dello Stadio dei Marmi, sessanta figure, perfetti prototipi della virile giovinezza italiana, che celebrano le diverse specialità agonistiche. Il fascino di quella corona di statue consiste nel fatto che esse riescono a trasmettere l'idea di romanità pur presentandosi come visibilmente moderne, così da produrre un effetto di metafisica e metastorica sospensione del tempo.

In un settore particolare il regime seppe essere efficace e anche lungimirante. È il settore che riguarda la moda, l'arredo domestico, il disegno industriale. Il successo internazionale della "linea" italiana affermatasi nella seconda metà del XX secolo affonda in quella stagione le sue radici e sta, in mostra, sotto l'epigrafe di «Vivere. La moda italiana tra il sogno parigino e l'autarchia».

Il governo, stretto dalle sanzioni internazionali, stimola l'industria manifatturiera a utilizzare materie prime povere e autarchiche (il sughero, la canapa) ma anche a coniugare qualità e arte d'avanguardia. Viene dato speciale rilievo alla Fiera di Milano, la Triennale internazionale delle arti decorative e industriali prende sede nella capitale lombarda e le viene accordato lo statuto di ente autonomo, si moltiplicano in ogni provincia esposizioni merceologiche quasi sempre di alto livello. A Torino nel 1933 apre la prima «Mostra nazionale della moda» con l'attenzione rivolta al mercato internazionale e alla esportazione.

Ha origine da iniziative come questa il futuro destino della fashion italiana.

La Galleria del Costume di Palazzo Pitti ha offerto alla mostra i capi d'opera delle maggiori sartorie di quegli anni e il visitatore, ammirandoli, converrà, con Arbasino, che mai le donne italiane sono state eleganti come negli anni Trenta e nei primi Quaranta del secolo scorso. Come nella Russia dei Soviet e nel Reich di Hitler, il Governo fascista voleva assicurarsi l'amicizia, il consenso o almeno la docilità degli artisti e ci riuscì in maniera persino più efficace pur garantendo — qui sta la specificità italiana che non sarà mai abbastanza sottolineata — livelli di libertà di espressione a Mosca o a Berlino assolutamente impensabili.

Il merito principale va riconosciuto a Giuseppe Bottai, un uomo che non è esagerato definire il più grande o almeno il più intelligente ministro della Cultura che l'Italia moderna abbia avuto. Direttore di «Primato», palestra e vivaio dei giovani talenti anche quando su posizioni borderline se non anche eretiche rispetto alla linea ufficiale del Partito, promotore sulle «Arti», rivista ufficiale della amministrazione romana, di significative aperture sul contemporaneo, dominus del Premio Bergamo che ospitò nel 1941 la picassiana Crocifissione di Renato Guttuso, Bottai esprime e rappresenta meglio di ogni altra personalità di quegli anni, i caratteri distintivi della via italiana al totalitarismo.

Ci sono persistenze ancestrali nella cultura figurativa italiana degli anni fra le due guerre. Ed ecco il tema della «Maternità» e della «Famiglia» al quale è dedicata una sezione del percorso della mostra. La prolificità era obiettivo primario del regima ma era anche argomento più di altri congeniale alla poetica del «ritorno all'ordine». In bilico fra memoria della tradizione e moderna

rappresentazione di emozioni e di sentimenti universali, le mamme, le famiglie, i bambini entrano da protagonisti in alcune delle opere più belle di Severini, di Funi, di Guidi, di Donghi, di Casorati, di Carrà, di Cagnaccio di San Pietro.

Una peculiarità della civiltà artistica italiana sono sempre state l'eccentricità, la teatralità, la finzione e dunque la maschera. Negli anni di Pirandello Accademico d'Italia e premio Nobel, quando D'Annunzio inalbera all'ingresso delle sue stanze segrete al Vittoriale, l'emblema dell'unique sua persona, la maschera della commedia dell'arte è iconografia consueta nella cultura figurativa europea. La utilizzano Picasso e Derain, De Chirico e Severini, Oppi e Sciltian. A questi autori e a questo argomento è dedicata la sezione che si intitola: «Il gran teatro della vita. Maschere e divinità».

Secondo la storiografia il consenso al regime che aveva toccato il culmine negli anni della guerra di Etiopia, si esaurisce o almeno comincia a declinare nel 1938. Non tanto per le leggi razziali che lasciarono indifferenti sia il popolo che — dispiace dirlo — gli intellettuali e gli artisti. Quanto piuttosto per il Patto d'Acciaio, per una alleanza con la Germania che ripugnava alla tradizione risorgimentale e che molti avvertivano pericolosa se non anche mortale. Furono i disastri della guerra tuttavia a mettere in crisi e a far saltare la mitografia che il regime aveva costruito e che intellettuali e artisti avevano nella loro stragrande maggioranza assecondato; in genere di buon grado e non senza, è pur giusto ricordarlo, personali vantaggi.

L'ultima sezione della mostra si intitola «Il male di vivere» ed è la testimonianza di una vasta sconfitta che tocca, nelle sue rovine, non solo un sistema politico ma tutto un popolo. Di questa stagione liminare,

la più drammatica nella storia moderna della patria, forniscono testimonianza Guttuso con la Crocifissione del 1941, Manzù con la serie dello stesso titolo, i pittori che si erano tenuti al margine delle esigenze propagandistiche del regime come Casorati e Cagnaccio di San Pietro e anche il fascista Sironi, aedo di un epos operaio e «bolscevico» che si fa sempre più scuro e dolente nelle sue opere tarde.