



Paolo Sacchini

## L'immagine del potere fascista nella scultura futurista degli anni Trenta



### Abstract

L'articolo intende valutare quanto ed in che modo la scultura futurista abbia contribuito alla creazione e alla comunicazione dell'immagine ufficiale del potere fascista nel corso degli anni Trenta, attraverso l'esame di un certo numero di opere realizzate da alcuni degli scultori futuristi più attivi del decennio (Rosso, Thayaht, Regina, Di Bosso, Peschi, Bot, Delle Site). In particolare, l'analisi procede attraverso la lettura delle soluzioni plastiche attraverso le quali tali scultori hanno illustrato alcuni temi di particolare rilevanza dal punto di vista propagandistico (la ritrattistica mussoliniana, il tema aviatorio, il tema imperiale, il tema della religione cattolica), e si conclude con un'ipotesi di correlazione tra l'oscillante consenso di cui il regime gode nei differenti momenti del decennio e la frequenza con cui i temi considerati compaiono nell'opera futurista.

The article wants to analyze what and how futurist sculpture contributed to the creation and communication of the official image of fascism during the Thirties, through the examination of a number of works by some of the most active futurist sculptors of the decade (Rosso, Thayaht, Regina, Di Bosso, Peschi, Bot, Delle Site). Particularly, the examination proceeds by analyzing the plastic solutions by which these sculptors presented some issues of particular relevance in terms of propaganda (Mussolini's portraiture, the aviation's theme, the imperial theme, the catholic religion's theme), and concludes with a hypothesis of correlation between the oscillating consent enjoyed by fascist system in the different moments of the decade and the frequency of the considered themes' appearance in futurist sculptures.



La questione del rapporto intercorso tra gli artisti ed il regime fascista è inevitabilmente al centro degli interessi di chi si occupa dell'arte italiana degli anni Venti e Trenta, e d'altra parte, data l'importanza realmente eccezionale della problematica e di tutti i suoi corollari diretti ed indiretti, non potrebbe essere altrimenti. Da un certo punto di vista, anzi, almeno per un periodo – comunque non breve – del secondo dopoguerra, tale questione è stata suo malgrado addirittura determinante ai fini della stessa fortuna critica e di pubblico di questo o quell'artista o di questa o quella tendenza, poiché nel clima *post 25 aprile* la diffusione degli ideali resistenziali e democratici aveva sancito una sorta di proscrizione per chiunque avesse instaurato con il potere fascista forme troppo convinte ed esplicite di

collaborazione. Anche gli studiosi che intendessero occuparsi della storia del Ventennio in modo non preconcepito si trovavano spesso a doversi difendere da sospetti di filofascismo, o persino a dover giustificare la legittimità stessa del loro interesse per questioni che pure oggi reputiamo fondamentali.

Con il passare del tempo la situazione è andata gradualmente modificandosi, e la legittimità di uno studio non ideologico del regime fascista è ovviamente ormai riconosciuta. Oltre che dalla maturazione del necessario distacco storico, nel campo della storia dell'arte lo stimolo principale all'approfondimento della ricerca è provenuto dalla consapevolezza di aver troppo a lungo trascurato – del tutto o in parte – la produzione di alcuni artisti di prim'ordine che pure con il regime avevano avuto più di qualche abbozzamento. Almeno all'inizio di questa nuova fase, peraltro, molto diffusa fu la tendenza a leggere a forza nella loro opera presunti elementi "intrinsecamente" antifascisti, in modo da giustificare politicamente – nell'Italia democratica, e nonostante le prove di fedeltà al passato regime, talora reiterate, che tali artisti avevano fornito – il lavoro dello storico interessato alla loro opera. Poi, a poco a poco, la ricerca è venuta liberandosi anche di queste necessità, consentendo pertanto un approccio al contempo più sereno e più obiettivo.

Oggi dunque la collaborazione o la tacita connivenza di un artista con il fascismo non è più – o almeno non dovrebbe essere – criterio sufficiente per svalutare criticamente la sua opera. Ciononostante, e per quanto sia evidente l'impossibilità di inquadrare un artista di qualunque epoca esclusivamente attraverso la definizione delle relazioni che intrattenne con il potere, è chiaro che l'analisi dell'opera di un artista che visse in uno stato totalitario non può neppure prescindere completamente dal problema del suo rapporto con il regime. E questo perché se anche è vero che solo in pochi casi le modalità di tale relazione si possono qualificare come la principale chiave interpretativa della parabola creativa dell'artista stesso (si pensi però, ad esempio, al caso di Mario Sironi e all'interpretazione che ne ha dato Emily Braun; Braun 2003), è però anche chiaro che altrettanto rari – o forse anche di più – sono i casi in cui questi rapporti con il potere possono essere considerati assolutamente irrilevanti, perché l'artista è pur sempre uomo tra gli uomini e vive il suo tempo.

Se le cose stanno così, sono soprattutto tre le domande che occorre porsi (anche se in questa sede sarà naturalmente impossibile condurre un'analisi così approfondita).

Innanzitutto, ad un livello più banale, ogni qualvolta si lavora su un artista attivo nell'Italia degli anni Venti e Trenta non è secondario chiedersi se, quanto ed in che modo il regime abbia influito sulla sua concreta e specifica produzione, così come – più in generale – è importante domandarsi se e quanto questa influenza abbia

giocato sull'atteggiamento del ceto degli artisti o ancora meglio dell'intero ceto intellettuale. Se possibile, inoltre, sarebbe interessante cercare di chiarire quanto di tale influsso sia stato dovuto a forme più o meno esplicite di coercizione, quanto alla capacità di persuasione della macchina propagandistica (quella che Philip Cannistraro ha definito la "fabbrica del consenso"; Cannistraro 1975) e quanto – ancora – a sincere convinzioni fasciste o a necessità di adeguamento per quieto vivere.

Secondariamente, è fondamentale domandarsi se e in che modo il Fascismo abbia ridisegnato il "sistema dell'arte" (a livello di committenze, mostre, concorsi, insegnamento); ed eventualmente, se questo è accaduto, chiedersi se, quanto ed in che modo tale riforma – organizzativa più ancora che ideologica – abbia inciso sui risultati a tutti i livelli, da quello delle punte di eccellenza a quello della produzione provinciale o marginale.

Infine, dovendo analizzare l'atteggiamento nei confronti dell'arte da parte di un regime totalitario, è non solo lecito, ma letteralmente indispensabile, chiedersi se il regime stesso abbia individuato e promosso una qualche forma di vera e propria "arte di stato", che in virtù di tale privilegio abbia saputo o potuto svilupparsi ipertroficamente sino a soffocare o inglobare ogni altra tendenza. E naturalmente, in caso affermativo, ciò che si deve cercare di chiarire è il perché il regime abbia prescelto proprio quella tendenza, chiedendosi in che cosa essa riuscisse meglio delle altre a soddisfare la sua ideologia e le sue necessità comunicative.

### ***Perché gli anni Trenta? Perché la scultura?***

Si danno naturalmente per acquisiti, in questa sede, i risultati dell'analisi del rapporto tra il Fascismo e l'arte, e tra il Fascismo ed il Futurismo, di cui autorevoli interpreti (cur. Crispolti, Hinz & Birolli 1974; Cannistraro 1975; Lista 1980; Carpi 1985; Gentile 1986; Malvano 1988; Salaris 1992) hanno chiarito molte caratteristiche e sfumature, anche se la complessità talora inestricabile della materia continua a richiedere ulteriori approfondimenti, sia mirati che di inquadramento più generale. In estrema sintesi, diciamo che il Futurismo – che in certi atteggiamenti anticipa il Fascismo, e che dimostra una vocazione politica già prima della nascita dei fasci mussoliniani – si muove da una parte parallelamente al Fascismo della fase "diciannovista" (dal quale poi si separa polemicamente nel momento in cui il movimento mussoliniano comincia la sua virata verso destra), e dall'altra in consonanza con la sinistra anarchica e del sindacalismo rivoluzionario. In seguito, però, tramontata l'ipotesi di un'alleanza a sinistra e constatata l'impossibilità di

trovare per il Futurismo – nel contesto del nascente regime – un proprio spazio politico autonomo, Marinetti opta per un sostanziale disimpegno del suo movimento dalla sfera politica, assumendo il Fascismo quale «realizzazione del programma minimo futurista», pur continuando a mantenere viva la tensione rivoluzionaria della fase diciannovista.

Detto questo, e prima di addentrarsi nell'oggetto specifico del nostro interesse, converrà però porre alcune premesse.

Perché, innanzitutto, si è scelto di occuparsi degli anni Trenta e non del decennio precedente? Per varie ragioni. Innanzitutto, perché il quarto decennio del secolo è quello in cui veramente si avvia, e progressivamente acquisisce forza, la spinta totalitaria del regime: dunque, se si vuole indagare in che modo l'arte, e la scultura futurista in particolare, abbiano contribuito alla definizione dell'immagine del potere fascista, è utile concentrarsi soprattutto sul momento in cui le intenzioni di controllo e di propaganda del regime stesso cominciano a farsi più chiare e circostanziate.

Inoltre, gli anni Trenta sono anche il decennio in cui meglio è possibile verificare, grazie ad alcuni studi di notevole interesse (Colarizi 1991; Imbriani 1992), il progressivo e tutt'altro che lineare mutamento della posizione della popolazione nei confronti del regime e della figura di Mussolini. Le difficoltà economiche dovute alla crisi del '29, la pressoché contemporanea conciliazione con la chiesa cattolica, le alterne vicende della politica estera e delle tre guerre (Etiopia, Spagna, Seconda guerra mondiale) consentono in effetti di individuare nell'opinione pubblica – con tutti i limiti e le cautele con cui è necessario utilizzare tale concetto nel contesto di un regime totalitario (Colarizi 1991, pp. 3-29; Imbriani 1992, p. 15, nota 3) – un atteggiamento nient'affatto costante. Ed ecco, questo altalenante atteggiamento nei confronti della politica del regime non caratterizza solamente le fasce più larghe ed incolte della popolazione, ma anche lo stesso ceto intellettuale (Mangoni 1974; Cannistraro 1975; Marino 1983; Colarizi 1991; Imbriani 1992), con il risultato di poter leggere anche nelle opere degli artisti – pur dubitativamente, come vedremo – alcuni segni di tale mutamento.

Secondariamente, perché interrogarsi proprio sulla scultura piuttosto che sulla pittura? Innanzitutto – è ovvio – perché il carattere per certi versi intrinsecamente retorico dell'arte plastica la predispone da sempre, magari in collaborazione con l'architettura, a fungere da ideale strumento propagandistico e di celebrazione del potere. Ovviamente, ciò vale soprattutto per quanto riguarda il "monumento" di grandi dimensioni che occupa lo spazio pubblico e ne ridisegna l'aspetto, e meno per le opere di piccolo e medio formato destinate al mercato privato, poiché è evidente che

la collocazione e le dimensioni influiscono in maniera non trascurabile, seppur non esclusiva, sulla capacità retorica di una scultura.

A questo proposito, però, per ciò che concerne il Futurismo si pone un problema, poiché gli scultori del movimento non hanno ricevuto commissioni per la realizzazione di sculture di grandi dimensioni né dallo stato né dai suoi organi periferici (che in un contesto totalitario, per un intreccio di evidenti ragioni politiche ed economiche, sono praticamente gli unici possibili committenti di un monumento). Ma perché non le hanno ricevute? Certamente non perché non abbiano provato ad ottenerle: al contrario, alcune mosse strategiche di Marinetti negli anni Trenta (ad esempio quella di coinvolgere nel movimento Angiolo Mazzoni, architetto delle poste e delle ferrovie) si spiegano innanzitutto proprio in funzione del tentativo di guadagnare influenti appoggi per i progetti futuristi.

Come è ormai noto grazie ai numerosi studi che hanno affrontato la tematica, il rapporto tra il Fascismo e l'arte è stato tutt'altro che lineare e privo di contraddizioni. Naturalmente l'orizzonte totalitario che costituiva l'obiettivo del regime imponeva una qualche forma di controllo sul mondo dell'arte, ma complessivamente in questo settore l'atteggiamento del Fascismo fu meno chiaro, e forse in ultima analisi anche meno coercitivo, rispetto a quello adottato nei confronti della stampa (Forno 2005) e dei più moderni e potenti mezzi di comunicazione di massa, radio e cinema su tutti (Cannistraro 1975). Insomma, sintetizzando i risultati degli studi già citati, possiamo ormai dire con certezza che nel corso del Ventennio il regime non giunse mai né a sposare né a proscrivere ufficialmente e *in toto* l'opera di alcun artista, movimento o tendenza, mantenendo un atteggiamento di sostanziale tolleranza nei confronti di tutte le varie proposte che artisti e critici italiani avanzavano. In buona sostanza, dunque, a differenza di quanto accaduto ad esempio nella Germania hitleriana, nel campo dell'arte il regime fascista non volle, o non seppe, individuare *ab alto* un'arte di stato che – proprio in virtù di tale riconoscimento – soppiantasse ed oscurasse ogni altra possibile soluzione estetica (cur. Crispolti, Hinz & Birolli 1974; Tempesti 1976; cur. Brusa Zappellini 1994).

Semmai, paradossalmente, in Italia avvenne il fenomeno contrario, poiché la richiesta dell'individuazione e del riconoscimento di un'arte di stato giunse non dall'alto ma dal basso, ovvero proprio dai diversi gruppi e dalle diverse tendenze che in quegli anni si confrontavano – non senza aspre polemiche – nell'agone delle Biennali veneziane, delle Triennali monzese-milanesi e delle Quadriennali romane. In tempi diversi, vollero presentarsi come "arte fascista" per antonomasia tanto il gruppo di Novecento (Tempesti 1976) quanto i futuristi (Godoli 1989; Salaris 1992), tanto "Strapaese" (Tempesti 1976) quanto "Stracittà" (Mangoni 1974), tanto gli astrattisti lombardi (Armellini 1980) quanto gli architetti razionalisti (Armellini 1980; Godoli

1989), avanzando ciascuno una candidatura argomentata, spesso debitrice di citazioni dirette da Mussolini che si prestavano a portare l'acqua al proprio mulino (dimenticando invece, naturalmente, quelle che sembravano poter essere utilizzate in senso contrario).

Si tratta di un fenomeno assai interessante, che si può cercare di spiegare in vari modi. È evidente che il riconoscimento dell'arte della propria tendenza quale "arte di stato" non avrebbe potuto che favorire il gruppo prescelto, quanto meno a livello della committenza pubblica. Inoltre, dati i momenti di tensione cui giungono le tante polemiche innescatesi anche tra tendenze per certi versi affini, o che comunque conducono battaglie parallele (si pensi ad esempio alla *querelle* tra i futuristi e gli architetti razionalisti, pure concordi nel difendere la necessità di una "modernità" dell'architettura; Godoli 1989), è comprensibile che il clima di competizione quasi agonistica possa aver eccitato gli animi al punto tale da radicalizzare i termini dello scontro, spingendo ciascuno a richiedere per sé un appoggio il più possibile autorevole. Da un altro lato, si potrebbe pensare che la professione di ortodossa fede fascista fosse anche uno strumento di difesa contro eventuali attacchi; tuttavia, sarebbe miope negare una sostanziale sincerità e convinzione in tali richieste di legittimazione (proprio a testimonianza della capacità di penetrazione che il Fascismo, specie negli anni Trenta, riuscì ad avere nell'intera società italiana). Fatte salve le dovute eccezioni, l'idea di un "nicodemismo fascista" può forse valere, e comunque solo entro certi limiti, solo per i tardi anni Trenta, in cui si verificarono condizioni del tutto particolari.

Dunque anche il Futurismo cercò di ottenere una legittimazione ufficiale da parte del regime. Ma non solo – come tutte le altre tendenze – non ci riuscì, ma ebbe anche maggiori difficoltà a vedere accettate le proprie proposte a livello monumentale: il suo linguaggio era forse troppo audace e poco rassicurante per un regime che dopo la fase diciannovista, e che pur aspirando sempre a mostrare un doppio volto ("rivoluzionario" e conservatore), si è ormai di fatto "normalizzato".

Per di più, alla soglia degli anni Trenta la questione del monumento si complica ulteriormente, poiché se negli anni Venti la preoccupazione principale era stata quella dell'"italianità" del monumento (Fergonzi 1992, p. 144) – anche se poi si poteva discutere su come tradurla in termini formali (Fergonzi 1992) –, nel decennio successivo il problema principale diviene semmai l'integrazione della decorazione scultorea con una struttura architettonica più complessa («sembra maturo il tempo di uno spirito monumentale capace di entrare nella quotidianità attraverso complessi architettonici utili alla vita sociale del regime, atti a scandire la ritualità e a promuovere l'educazione delle masse», Fergonzi 1992, p. 184; «E' ancora possibile un monumento esclusivamente scultoreo? (umorismo plastico che immobilizza il

movimento del soggetto) o non è preferibile nella sua genuina e complessa espressione d'arte una architettura monumentale? (policroma, polimaterica, plastica, lirica)», Somenzi 1933, p.1). E dunque gli scultori futuristi pagano sulla propria pelle anche le difficoltà degli architetti, i cui progetti non riescono ad avere la meglio sulle proposte di Piacentini e seguaci – in primo luogo –, ma anche sulle soluzioni degli architetti razionalisti.

Prima di proseguire, infine, conviene fare un'ultima precisazione di carattere teorico, perché non tutte le immagini di regime agiscono allo stesso modo. Secondo l'analisi di Laura Malvano (Malvano 1988), un diverso meccanismo di funzionamento caratterizza le immagini «a statuto nobile» (ovvero le immagini prodotte dalle arti tradizionali) e le immagini «di massa» dei nuovi *media* come fotografia e cinema. Se durante il Ventennio queste ultime fecero spesso e volentieri ricorso a ben riconoscibili elementi iconografici, quelle «a statuto nobile» rifiutarono in genere una connotazione troppo appiattita sulla pedissequa illustrazione della vita del regime: con l'eccezione dell'operazione farinacciana che portò alla creazione del Premio Cremona, in pittura e in scultura «l'immagine in camicia nera» (Malvano 1988, p. 49) fece raramente capolino, perché rischiava di mettere troppo radicalmente in discussione quelle categorie crociane di “autonomia” ed “atemporalità” che tanto peso avevano all'epoca nella definizione della nozione stessa di “opera d'arte”. Dunque, anche se ovviamente il confine tra “immagine di propaganda” e “immagine d'arte” è estremamente labile, in linea di massima non dobbiamo aspettarci dagli artisti di maggior interesse, futuristi compresi, una declinazione piatta e banalizzata di temi di regime; e questo non soltanto perché la loro cultura e sensibilità ha agito in senso contrario, ma proprio perché in qualche modo è il loro stesso *medium*, in genere, a scoraggiare interventi di questo tipo.

Di seguito si propone una breve analisi di alcuni grandi nuclei tematici su cui l'arte futurista si è impegnata e che sono suscettibili di un'interpretazione politica in senso fascista (alcuni in maniera netta ed evidente, altri secondo strade meno scontate). A conclusione di questa breve indagine, collazionando tali dati con altri di cui si parlerà in seguito, si cercherà infine di comprendere se e quanto l'immagine del regime si sia tradotta diversamente a seconda dei diversi frangenti storico-politici che caratterizzano il decennio Trenta.

### ***I ritratti di Mussolini***

Un autentico genere a parte è costituito dalla ritrattistica a soggetto mussoliniano.

Non è qui il caso di approfondire la questione del culto della personalità che Mussolini ed il suo staff crearono attorno alla sua immagine: a tale proposito, basterà leggere le citazioni, i commenti e le vere e proprie leggende raccolte nel volume *Mussolini. Il mito* curato da Renzo De Felice e Luigi Goglia (cur. De Felice & Goglia 1983), o anche nel *Mussolini immaginario* di Luisa Passerini (Passerini 1991). Prima di proseguire, tuttavia, giova ricordare almeno un aspetto di particolare importanza per il nostro discorso: già nella fase di creazione del mito mussoliniano, che appunto Luisa Passerini colloca tra 1915 e 1926, assai numerosi (e specialmente, come è ovvio, a partire dal 1922) sono i riferimenti all'aspetto fisico del duce, «scrutato come se nel suo caso fosse particolarmente rivelatore sia dello stato d'animo individuale sia della specificità dell'opera» (Passerini 1991, p. 70). A partire dal 1923, addirittura, la descrizione della persona fisica di Mussolini diviene – e non solo presso i suoi biografi, ma più semplicemente anche tra tutti coloro che lo incontrano – una sorta di genere letterario separato, in cui di norma ciò che più spesso viene analizzato sono gli occhi, seguiti dalla “mascella forte e volitiva” (Passerini 1991, p. 74).

Ora, anche se le immagini «a statuto nobile» non hanno di norma fatto ricorso ad una pura e semplice illustrazione della vita quotidiana del regime, è giusto sottolineare che il “genere” del ritratto di Mussolini è probabilmente ciò che in maniera più evidente fa eccezione a questa tendenza a “significare” il regime senza “rappresentarlo”, rinunciando cioè a precisi riferimenti iconografici. In effetti, infatti, pur trovando il proprio «mezzo espressivo ideale» (Malvano 1988, p. 68) nel cinema e nella fotografia, ritratti riconoscibili del duce compaiono assai frequentemente anche nella produzione artistica tradizionale (Malvano 1988, p. 69). Da un punto di vista comunicativo, però, nonostante il regime abbia senz'altro preferito rappresentazioni più retoriche e magniloquenti, la scultura futurista avrebbe forse potuto essere la più efficace e la più adatta a favorire una penetrazione ancora più larga dell'immagine mussoliniana: e questo perché – se è vero come è vero che «a differenza del messaggio veicolato dall'immagine colta l'immagine che fa da supporto al culto del Duce funziona in base a un messaggio elementare e primario, il cui codice è ridotto a pochi, essenziali segni di riconoscimento, di accesso immediato e generale» (Malvano 1988, p. 67) – la sintesi della plastica futurista poteva ben prestarsi a segnalare proprio i tratti più sinteticamente evidenti del volto di Mussolini, quelli cioè che non a caso emergono con grande forza anche nelle tante descrizioni (cur. De Felice & Goglia 1983; Passerini 1991). Tuttavia, se nel testo scritto emergevano in particolare gli occhi mobili, vivaci e indagatori, in scultura – posta anche la difficoltà forse insuperabile di rendere il movimento guizzante dello sguardo – sono naturalmente le plastiche forme del viso ad accendere primariamente la

fantasia degli artisti: appunto la già citata mascella, innanzitutto, e poi la potente rotondità del cranio.

Si pensi ad esempio al più famoso ritratto scultoreo di Mussolini prodotto in ambito futurista, ovvero il celebre *Dux* (cur. Fonti 2005) che Thayaht donò al Duce su suggerimento di Marinetti, e che si meritò un esplicito apprezzamento da parte del dittatore («Questo è Benito Mussolini così come piace a Benito Mussolini», scrisse su una fotografia dell'opera; cur. Fonti 2005, pp. 139-140; cur. Vittori 2009, p. 115). Evidentissima, nonostante la sintesi estrema ed il fatto che la fisionomia derivasse da studi degli anni precedenti che nulla avevano a che vedere con Mussolini (cur. Fonti 2005), è la riconoscibilità del soggetto, tanto nella visione laterale o di tre-quarti quanto in quella frontale: è soprattutto la mascella a contribuire, ma non mancano di efficacia in tal senso né la curvatura del cranio, né le semplificate arcate sopracciliari.

Un altro interessante ritratto di Mussolini è *Architettura di una testa (Mussolini)* di Mino Rosso di cui sono note almeno due versioni in differenti materiali (cur. Crispolti & Pinottini 1986; cur. Buscaroli 2009). I tratti somatici sinteticamente ripresi dall'autore sono esattamente quelli cui già abbiamo accennato: la mascella (in questo caso addirittura aggressivamente meccanica, oltre che prominente), la curvatura del cranio e gli occhi, anche se per quanto riguarda quest'ultimo dettaglio non si può non notare quanto si diceva prima, ovvero la difficoltà di rendere plasticamente la mobilità indagatoria che secondo i biografi segnava in maniera così evidente lo sguardo di Mussolini.

### ***Il tema aviatorio come tema di regime***

Come è noto, anche la scultura aderisce – negli anni Trenta – a quella autentica ossessione per il tema del volo aereo che caratterizza l'intera gamma delle manifestazioni artistiche del Futurismo. D'altra parte, il volo aveva sempre incantato i futuristi, poiché capace di rispondere in vari modi ad alcuni dei temi cui il movimento era sin dai suoi esordi più sensibile: innanzitutto l'esaltazione della velocità ed il mito della macchina, ma anche lo stesso ardimento fisico che l'esperienza del volo richiede.

Ma perché questa ossessione aerea si può considerare un tema di regime? Perché di fatto, in questi anni, dopo le grandi imprese aviatorie di piloti come Italo Balbo, Francesco De Pinedo e Arturo Ferrarin, e dopo i successi internazionali dei velivoli della Caproni e della Macchi, la tematica aerea viene fortemente connotandosi anche in senso nazionalistico. Lo stesso Mussolini, che già in precedenza «amava presentarsi come un conoscitore e un dominatore di ogni tipo di

macchinario, da quelli per il lavoro agricolo industriale e artigiano a quelli per il trasporto e l'intrattenimento», e particolarmente come abile pilota di «ogni mezzo meccanico, fossero automobili o motociclette o motoscafi» (Passerini 1991, pp. 169-170), all'inizio degli anni Trenta prende lezioni di volo dall'asso di guerra Cesare Redaelli, ottenendo poi nel 1937 la qualifica di pilota militare (e i biografi fanno della descrizione del Mussolini aviatore, così come da tempo avveniva per il ritratto, «un vero e proprio genere letterario»; Passerini 1991, pp. 172-174).

Veramente numerose sono le sculture futuriste che negli anni Trenta trattano del tema aereo; in questa sede ne possiamo individuare alcune particolarmente interessanti anche per i confronti che consentono di stabilire.

Ancora una volta, conviene partire da una famosa opera di Thayaht, la *Vittoria dell'aria* in ferro sagomato argentato esposta per la prima volta alla Quadriennale romana del 1931 di cui si conosce anche un'altra versione in ferro e alluminio dipinto leggermente diversa (più piccola rispetto al pezzo dell'Archivio Massimo e Sonia Cirulli, ma con alla base il fascio littorio di sostegno asportato nel dopoguerra probabilmente dallo stesso Thayaht) esposta nel febbraio dello stesso anno sempre a Roma, presso la Galleria La Camerata degli artisti (cur. Fonti 2005, pp. 144-145; cur. Lista & Masoero 2009, p. 268). Si tratta di un'opera importante anche per lo sviluppo della parabola creativa di Thayaht, che con essa inaugura una nuova fase di ricerca in cui i volumi massicci delle sue opere precedenti (sintetiche e stilizzate, ma sempre solidamente ben presenti nello spazio) vengono sostituiti da sottili lamine metalliche che paiono avvicinare la sua ricerca a quella di Regina, o più in generale alla scultura che a livello internazionale sta cercando di liberarsi dalla massa per evocare inedite leggerezze (sono gli anni della "nuova età del ferro" di Calder, Picasso, Gonzalez e Gargallo). Sempre dedicati al tema del volo, e sempre realizzati in lamina metallica, sono altri due pezzi esposti alla Biennale del 1934, *Progetto di volo* (in cui un pilota-condottiero studia sulla carta un piano di trasvolata poggiando sopra un planisfero da conquistare) e *Gli atlantici salutano il Duce* (che rievoca la famosa Crociera Atlantica compiuta dalle squadriglie comandate da Italo Balbo; cur. Fonti 2005, pp. 144-145). Altra opera di Thayaht a tema aviatorio, ma stavolta realizzata attraverso un solido intreccio di volumi, è *S.55 Architettonico*: esposta alla Biennale del 1936 ma realizzata a cavallo tra 1935 e 1936, la scultura è dedicata all'aereo SIAI Marchetti protagonista della trasvolata atlantica (aereo che peraltro nel 1935 festeggiava il decennale della sua adozione ufficiale da parte della Regia Aeronautica; cur. Fonti 2005, p. 154).

Molto diverse sono le formulazioni dello stesso tema proposte da Mino Rosso, che rimane fedele alla sua particolare interpretazione della plastica boccioniana e dunque anche per il tema aereo mantiene alle sue opere la loro consueta, possente

ed esplosiva solidità. Soprattutto due sono i pezzi interessanti (al di là del quasi astratto *Volo* del 1938 e di *Elementi di volo* che è datato 1927; cur. Crispolti & Pinottini 1986, pp. 61 e 84; cur. Buscaroli 2009, pp. 89 e 124): *Aeroscultura (la grande volta)* (cur. Buscaroli 2009, p. 123) e *Il paese degli aviatori* (cur. Crispolti & Pinottini 1986, p. 87; cur. Buscaroli 2009, p. 125), realizzati il primo nel 1938 ed il secondo l'anno successivo. *Aeroscultura* sembra risentire della suggestione delle visioni aeree che per l'intero decennio segnano l'azione degli aeropittori e non solo (ad esempio, l'accavallamento degli edifici ricorda le aerosintesi fotografiche del bustocco Ivanhoe Gambini, mentre la disposizione centrifuga del paesaggio – che segue il movimento spiraliforme tracciato dell'aereo, o forse meglio la spiraliforme visione che del paesaggio ha il pilota impegnato nella manovra –, pare risentire della suggestione di opere come la *Spiralata* di Tato o le aerofotografie di Masoero; Masini 1989, vol. I, p. 344; cur. Lista & Masoero 2009; cur. Vittori 2009, p. 49). Anche *Il paese degli aviatori* è dominato dal movimento a spirale, che quasi condensa lo spazio trasformandolo in una sorta di enorme fuso, sulle cui superfici esterne navigano, quasi applicati a forza, i velivoli.

Quest'ultima opera di Mino Rosso ha delle tangenze piuttosto evidenti con due opere di Umberto Peschi: *Potenza di forza simultanee*, scolpita in legno di ciliegio nel 1939-40 e presentata alla Biennale del 1940 (cur. Ballesi 2004, p. 28), e soprattutto *Aeroscultura (Oasi di pace)*, realizzata in legno di anetà nel 1941 ed esposta in Biennale l'anno successivo (cur. Ballesi 2004, p. 29). Peschi rientra tra le ultime leve del Futurismo (cur. Ballesi 2004): nato nel 1912, ovvero quando il movimento marinettiano aveva già compiuto i suoi primi, fondamentali passi, si avvicina al Gruppo Futurista Maceratese (poi Gruppo Boccioni) nel 1932, anche se ad esso si unisce di fatto solo dopo il biennio 1935-36, durante il quale è impegnato nella campagna militare in Etiopia. Il suo è l'entusiasmo della generazione che ha conosciuto il primo indottrinamento imposto dal regime, che per quanto ancora imperfetto ed imparagonabile a quello degli anni Trenta ha comunque un suo peso; e del resto Peschi, con gli amici Bruno Tano e Sante Monachesi, è tra l'altro anche uno dei pochi futuristi di una certa importanza che per ragioni anagrafiche abbia avuto modo di partecipare ai Littoriali dell'arte e della cultura (espone però solo «una piccola testa d'impianto verista, selezionata dal professor Guglielmo Ciarlantini, docente di pittura alla Regia Scuola Professionale di Tirocinio», cur. Ballesi 2004, p. 134; per un'ampia lista dei partecipanti ai Littoriali, in cui però Peschi e Monachesi non compaiono – c'è invece Tano –, si veda Zangrandi 1962). L'opera più nota di Peschi è però *Aeroritratto d'aviatore* (1939-40), anch'essa in legno di ciliegio ed anch'essa esposta alla Biennale del 1940 (quando cioè il conflitto è già iniziato; cur. Ballesi 2004, p. 27).

C'è una questione molto interessante a proposito di Peschi, ovvero l'utilizzo prevalente del legno anche negli anni della sua partecipazione al Futurismo. Un materiale in teoria assai poco futurista, il legno: certo ne aveva già fatto uso Boccioni, agli albori della scultura futurista; certo lo avevano sfruttato Prampolini, Balla, Depero, Dottori; certo il suo utilizzo rientra nella logica del polimaterismo (ma in Peschi è materiale esclusivo delle opere); tuttavia, nonostante tutto questo, è evidente che non è semplice esprimere l'assoluta modernità che il volo vorrebbe significare per il Futurismo (e per lo stesso Fascismo) utilizzando il legno, peraltro perfettamente a vista (anche il ritratto di Mussolini di Mino Rosso era in legno, ad esempio, ma lucidato di nero). Peschi si forma come intagliatore del legno presso una scuola tecnica e sviluppa ulteriormente questa abilità lavorando presso studi di artisti locali e persino frequentando dei mobilifici, e anche dopo la fase futurista continua a fare larghissimo uso di tale materiale (cur. Ballesi 2004, pp. 132-133); di conseguenza, non solo già prima dell'entrata nel futurismo aveva certamente con il materiale una particolare dimestichezza, ma probabilmente già da quell'epoca lo sentiva come la materia a lui più congeniale (non a caso a proposito della sua opera si è parlato di "poetica del tarlo"; Ventroni 2004, pp. 18-22). Tuttavia, si può forse ipotizzare che questa scelta assai poco ortodossamente futurista – che Peschi condivide in parte con Renato Di Bosso – sia dovuta anche a qualcosa d'altro. Enrico Crispolti ha parlato, a proposito dell'atteggiamento del Futurismo degli anni Trenta, di inevitabile confronto con una "realtà sopravvenuta" (Crispolti 1982, pp. 176-177) che ormai aveva in una certa misura tradotto in realtà di fatto alcune idee modernizzanti del Futurismo di vent'anni prima, comprimendo dunque giocoforza anche lo stesso slancio utopico del movimento e dei suoi interpreti, che venivano ormai a perdere i loro obiettivi più immediati.

Si è citato Renato Di Bosso, altro artista cui il tema aviatorio è molto caro (cur. Passamani 1976; cur. Cortenova & Biagini Selvaggi 2002). Tra le sue varie sculture dedicate al tema del volo, si possono ricordare soprattutto quattro *Paracadutisti* (tre del 1934, uno dell'anno seguente; cur. Passamani 1976, pp. 40-43; cur. Lista & Masoero 2009, p. 269; Buscaroli 2009, p. 66), due versioni del *Pilota stratosferico* (una in legno ed una in alluminio, entrambe del 1938; cur. Passamani 1976, pp. 48-49; cur. Lista & Masoero 2009, p. 270; cur. Buscaroli 2009, p. 65) e *L'aviatore* dello stesso 1938 (cur. Buscaroli 2009, p. 66). Non c'è molto da dire a proposito di queste opere, molto note (vale solo la pena di sottolineare come in certi casi, ad esempio nel *Paracadutista* esposto a Genova nel 1934 nella Prima mostra dell'aeroplastica murale, dal polimaterismo e dall'utilizzo di vetri azzurri e specchi emerga anche una dimensione di contemplazione cosmica). Chiarissima e forte è la dimensione propagandistica, «e ben presto da parole d'ordine e slogan quali "aeropittura come

arte e come fattore di propaganda antiborghese”, questi aeropittori si troveranno coinvolti nella “Nuova estetica della guerra”, il manifesto lanciato da Marinetti nell’ottobre del 1940» (cur. Passamani 1976, p. 23). In effetti, anche prima dell’inizio del conflitto Di Bosso aveva dimostrato nelle sue opere un entusiastico bellicismo, davvero in questo caso esprimendo l’immagine del regime: *Aeroscultura di squadroni imperiali* e *Soldati in marcia*, entrambe del 1939 (cur. Passamani 1976, pp. 50-51; cur. Vittori 2009, p. 117), mostrano ad esempio pose marziali che non lasciano alcun dubbio sull’atteggiamento di Di Bosso nei confronti del regime e della sua politica di potenza.

Infine, altri due artisti che al tema aereo hanno dedicato più di qualche sforzo sono Mino Delle Site e Regina. Soprattutto Delle Site, che già nei primissimi anni Trenta realizza dei polimaterici come *Stormo* (1931, con ritocchi del 1986), *Squadriglia veloce* (1932), *Autoscafo Aerocorsa* (1932-1986) e *Fuga in altezza* (1934-1986): piccole sculture in cui non manca anche una componente mistico-cosmica (soprattutto in *Fuga in altezza*, che sembra proiettare nello spazio un più generale desiderio di ascensione), ma che per una certa aggressività dei velivoli stilizzati farebbero pensare – se non fossero datati a qualche anno prima – ad un’aviazione già interpretata più come strumento di guerra che non come traduzione della metafora nietzschiana del volo (cur. Buscaroli 2009, pp. 58-61). Quanto a Regina, la sua interpretazione del tema è più delicata: sebbene l’esperienza del volo dovesse interessarle parecchio (tra gli anni Cinquanta e Settanta realizzò anche opere dedicate ai voli aerospaziali, come *Sputnik* o *Terra-Luna*, due studi per *Astronauti*, uno studio per *Dalla luna*; cur. Sinisi, Bandini & Bertoli 1990, pp. 19 e 21; cur. Caramel 1991, p. 150), le sue due opere degli anni Trenta dedicate al tema aviatorio – entrambe del 1935 – sono *L’amante dell’aviatore* (in cui per la verità la tematica appare più un pretesto per una sperimentazione materico-strutturale; cur. Caramel 1991, p. 17; cur. Buscaroli 2009, p. 87) e *Aerosensibilità* (in cui l’aria pare come modularsi dolcemente sulla superficie pieghettata della lamiera; cur. Sinisi, Bandini & Bertoli 1990, p. 11; cur. Caramel 1991, p. 17).

### ***L’impero***

Un discorso particolare è poi da fare sull’immagine dell’Impero, cui in vero i futuristi non paiono aver contribuito in modo determinante. Il motivo è semplice: certamente il Futurismo aveva sempre accarezzato l’idea di espansioni territoriali dell’Italia (si pensi all’atteggiamento nei confronti della guerra di Libia; Marinetti 1968, pp. 499-502) e certamente Marinetti ed altri erano partiti volontariamente per la

campagna d’Africa, ma l’idea imperiale del regime era molto sbilanciata verso il glorioso passato di Roma, e dunque precludeva almeno in parte ai futuristi una concreta possibilità di intervento nella definizione della sua immagine. Per la verità, come spiega Emilio Gentile nel suo *Fascismo di pietra*, a rigore non è possibile considerare il mito imperiale come un mito “passatista” in tutto e per tutto, perché «il fascismo condensava nel mito di Roma e dell’Impero la sua visione del passato, del presente e del futuro» (Gentile 2007, p. V), e dunque «il mito fascista della romanità era un mito proiettato verso il futuro, verso la creazione di una nuova grande Italia ad opera di una nuova razza di italiani che dovevano essere i Romani della modernità» (Gentile 2007, p. VI). Tuttavia, da un punto di vista puramente visivo, nella «edificazione della Roma fascista, vagheggiata come capitale di una nuova Italia imperiale e di una nuova civiltà universale» (Gentile 2007, p. VIII) i riferimenti al passato furono certamente preponderanti rispetto alle aperture alla modernità. Dunque, per i futuristi non era impresa facile esprimere l’idea di Impero senza passare attraverso il filtro di Roma.

Così, fu piuttosto l’esotismo africaneggiante a trovare espressione nella scultura futurista. Il caso più eloquente in tal senso è quello del piacentino Bot, il “Terribile” Osvaldo Barbieri, che nei tardi anni Trenta realizza numerose opere di scultura (e di pittura) di tema ed ambientazione africana (cur. Pasquali 1995, pp. 49, 59-60, 61, 63): tra le varie sculture, *L’Africano* (1935), due *Guerrieri negri* (entrambi del 1938), *Guerriero africano* (1938), *Totem* (1938). Per la verità, però, bisogna precisare che Bot aveva cominciato già all’inizio degli anni Trenta a realizzare opere di tema africano o arabo: occasionalmente nel 1931-32 (*Guerriero arabo*, *Guerriero*, *La caccia al leone*; cur. Pasquali 1990, pp. 128-130), e poi più conseguentemente a partire dal 1934 (*Il guerriero*, *Mercato arabo*, *Cobra*, *Capanna*, *Donna araba*, *Donna araba che cammina*; cur. Pasquali 1990; cur. Pasquali 1995), quando un viaggio in Africa con l’amico Emilio Ballani, su invito di Italo Balbo, stimola in tal senso la sua fantasia («e certamente l’Africa per Bot è un’esperienza fondamentale, quella che ha nutrito e potenziato la sua vena ingenua, primitiva e “antigratziosa”, prima e dopo i viaggi nei paesi nordafricani», cur. Pasquali 1990, p. 34).

Non è solamente Bot ad illustrare il tema africano: ad esempio, lo fanno anche Mino Rosso (*Ritratto di negro*, ma siamo nel 1932-33; cur. Buscaroli 2009, p. 119) e Regina (*Donne abissine*, 1936; cur. Caramel 1991, p. 45; cur. Buscaroli 2009, p. 119); tuttavia, anche nel caso della scultrice pavese sembra trattarsi di un pretesto iconografico per una ricerca soprattutto formale e tecnica (ma è comunque significativo che nel 1936 il pretesto sia di tema imperiale).

## ***L'immagine della religione cattolica come tema di regime***

Si è già parlato di Di Bosso a proposito dell'illustrazione del tema aviatorio, ma lo scultore veronese affronta anche altri temi cari al regime, ad esempio in un'opera come *La bonifica* del 1936 (cur. Passamani 1976, pp. 46-47), o con il *Tennista in rovesciata di mezzo volo* del 1940 (cur. Passamani 1976, pp. 54-55); soprattutto, però, anche se su questo potremo solo fare qualche accenno, è interessante citare il *Frate Francesco* del 1934 (cur. Passamani 1976, pp. 42-43).

Di Bosso non era nuovo a sculture di tema religioso: proveniva da una famiglia di scultori ed intagliatori, si era diplomato nel 1925 all'Accademia Cignaroli e aveva realizzato varie opere nella tradizione veristica e decorativa, dai cui titoli (*Il nazzareno, Madonnina, San Francesco, San Giovannino, Suora, Stele funeraria*) «sembra che lo scultore resti in una logica artigianale, con destinazione liturgica o funeraria» (cur. Passamani 1976, pp. 42-43). Quando realizza il *Frate Francesco* in legno del 1934, però, Di Bosso ha ormai aderito al movimento marinettiano (cur. Passamani 1976, pp. 16-17), ed al tema religioso applica appunto una sintesi di stampo futurista: nella sua struttura colonnare, addirittura, San Francesco assume quasi una l'apparenza di un aerodinamico razzo.

Ciò che più ci interessa, però, è altro: e cioè il fatto che a questa data il tema religioso sia divenuto non solo assai ben accetto al Fascismo, ma addirittura tema portante per lo stesso sistema di potere del regime (Marino 1983; Mangoni 1974; Forno 2005). Una volta stipulati i Patti Lateranensi, che come è noto Mussolini volle innanzitutto per vincere la diffidenza dei credenti (le cui coscienze sarebbero state difficilmente raggiungibili senza ricomporre la frattura stato-chiesa che durava dai tempi dalla breccia di Porta Pia), il regime finì addirittura per fare del cattolicesimo il proprio principale veicolo di penetrazione nel tessuto della società civile (Marino 1983) (anche se certo non mancarono scontri anche aspri; Colarizi 1991). Dunque, nonostante l'opposizione dell'ala più intransigente ed anticlericale del partito, un'arte a destinazione religiosa e liturgica diveniva ormai uno strumento nelle mani non più solo della chiesa, ma in una certa misura anche del Fascismo stesso, che avvicinandosi ai cattolici aveva di fatto consolidato il proprio potere.

Dal canto suo, il Futurismo aveva una fortissima tradizione anticlericale: proprio a causa dell'intransigente pregiudiziale anticattolica del movimento marinettiano, nel 1920, era venuta temporaneamente meno l'alleanza con il Fascismo (Crispoliti 1974), che Mussolini cominciava a guidare fuori dalla primigenia fase movimentista (e non è secondario sottolineare come i biografi di Mussolini insistano maggiormente, a questo punto, sull'importanza della figura della madre, che rappresenta per il dittatore il più forte punto di contatto con la religione cattolica; Passerini 1991).

Tuttavia, la stipula del Concordato aveva definitivamente cambiato le carte in tavola anche per il Futurismo, e il tema mistico-religioso (in qualche modo percepibile anche nell'aeropittura ad indirizzo "cosmico" di un Fillia o di un Prampolini) tornava di attualità anche per Marinetti e seguaci: non a caso, nel 1931 lo stesso Marinetti e Fillia pubblicano il Manifesto dell'arte sacra futurista.

Ecco dunque che un'opera come quella di Di Bosso viene ora acquisendo un significato diverso, inserendosi in un filone di arte che ben si presta a fungere da strumento di penetrazione della nuova immagine del regime.

### ***Variazioni nell'immagine del regime lungo gli anni Trenta***

Infine, come accennato in apertura, è interessante osservare come l'immagine del regime e di Mussolini proposta dai futuristi sia andata parzialmente differenziandosi, nel corso del decennio, secondo un percorso che per certi aspetti sembra un po' seguire l'andamento delle vicende politiche, economiche e sociali.

Si tratta di una questione almeno in parte già affrontata implicitamente nei paragrafi precedenti, ma che conviene qui riassumere ed approfondire sulla scorta di un più meditato raffronto con i due interessanti volumi già citati, *L'opinione degli italiani sotto il regime* di Simona Colarizi (1991) e *Gli italiani e il Duce* di Angelo Michele Imbriani (1992). Tali testi cercano di rintracciare in varie fonti, e particolarmente nei rapporti di prefetture e questure da una parte, e degli informatori segreti dell'OVRA dall'altra, le tracce di un progressivo mutare di ciò che nei resoconti ufficiali degli organi periferici dello stato viene definito «Spirito pubblico» (Colarizi 1991, p. 15).

È ovviamente solo un'ipotesi, che sarebbe tuttavia interessante approfondire con ricerche più estese e puntuali.

Il 1929 è l'anno dei Patti Lateranensi e del plebiscito, ovvero l'anno della riconciliazione con la chiesa e della prima consistente dimostrazione del consenso che il regime seppe guadagnare. Non stupisce, dunque, che in quest'anno cominci l'avvicinamento dell'arte futurista al cattolicesimo, né che la presentazione del *Dux* di Thayaht segua di pochissimo quel 24 marzo in cui il regime – anche se ancora «non si tratta di un consenso pieno, ma di un gradimento verso il fascismo in quanto buon governo» (Colarizi 1991, p. 32) – dimostra di aver molto consolidato il proprio potere (e significativa, in tal senso, è anche la scritta "M 1922-1929" posta sulla pietra miliare che sostiene il ritratto vero e proprio: l'utilizzo della data 1929 sembra in qualche modo dimostrare che l'annata doveva essere sentita da Thayaht, e

dall'intero paese, come un caposaldo della storia del regime, che occorreva celebrare).

Il '29, però, è anche l'anno del venerdì nero di Wall Street, le cui conseguenze saranno destinate a farsi drammaticamente sentire in tutto il mondo per l'intero decennio successivo, anche se come è noto certi caratteri strutturali del sistema economico italiano fecero sì che nel nostro paese la crisi si facesse sentire con un'intensità minore che altrove. Certo però il 1930 ed il 1931 sono anni molto difficili: la crisi «è il primo vero ostacolo che il fascismo incontra sul suo cammino da quando, nel 1926, si è trasformato in dittatura» (Colarizi 1991, p. 38), e nonostante l'organizzazione del regime dia prova di grande efficienza sia nella repressione del dissenso (per cui ad esempio il proletariato milanese non si solleva «solamente per l'oculatezza e la rigidità della polizia», Colarizi 1991, p. 55), sia nella movimentazione delle masse, può accadere che i discorsi di Mussolini vengano ascoltati «in un gelido silenzio» (Colarizi 1991, p. 45), o che l'ispettore del PNF inviato a Lecce segnali ad esempio che «la situazione politica è caratterizzata da una diminuzione – ognora più sensibile – del prestigio del partito e del rappresentante del partito in provincia» (Colarizi 1991, p. 53). Potrebbe non essere casuale, dunque, il fatto che nessuna delle trentadue opere futuriste (tra cui nove sculture) esposte alla Quadriennale romana del 1931 contenga nel titolo le parole “Duce” o “Mussolini” o “Fascismo”, così come il fatto che Thayaht viri in questo caso sulla più astratta *La vittoria dell'aria*, o – ancora – che oltre all'opera dell'anglo-svizzero solo altri quattro pezzi possano riportare all'immagine del regime (e solo attraverso il tema per così dire meno politico, quello dello sport: *Sport e Sciatore* di Mino Rosso, *Polisportivo* di Dottori e il già più impegnato trittico *Lavoro-Giovinanza-Sport* di Tato; Agnese, Bonasegale & Chirico 2008, pp. 164-202).

«Sul finire del 1931, al culmine della crisi economica, le azioni del fascismo cominciano lentamente a risalire; da quel momento inizia una fase nuova, destinata a garantire alla dittatura un decennio di stabilità che neppure lo scoppio della seconda guerra mondiale riesce nei primi tempi a compromettere» (Colarizi 1991, p. 83): grazie soprattutto all'azione della sua rete sindacale, che penetra efficacemente «la più intima coscienza delle masse» (Colarizi 1991, p. 82), il Fascismo è riuscito a superare la fase più difficile, addirittura rafforzandosi, cioè facendo diminuire il peso e la necessità della coercizione. D'altra parte, nonostante i risultati non sempre eccezionali (la “battaglia del grano” è ormai di fatto fallita; Colarizi 1991, p. 103), «in termini di immagine, assistenza, organizzazione, lavori pubblici e bonifiche stanno facendo vincere al fascismo la guerra per la conquista dell'opinione pubblica», poiché «anche se sono troppo pochi, nonostante gli sforzi, i beneficiati, l'eco di chi gioisce per la carità ricevuta, si propaga veloce» (Colarizi 1991, p. 104).

Nel 1932, dunque, il regime può celebrare il decennale della conquista del potere in un'atmosfera certamente migliore. È ovvio, naturalmente, che un evento propagandistico come la Mostra della rivoluzione fascista non lascia agli artisti coinvolti davvero nessun margine per un intervento anche solo dubbioso, ma è altrettanto certo che in questo momento la popolarità del regime – cui contribuisce anche, e da tempo, la discreta simpatia con cui dall'estero si guarda a Mussolini – sta crescendo, tanto che lo stesso antifascismo militante, nonostante sia cresciuto il numero degli affiliati, deve fare i conti con un quadro sconfortante, perché «proprio nel momento di massimo sforzo del PCI e di GL, le masse non rispondono» (Colarizi 1991, p. 134). Non molti né determinanti appaiono i contributi di artisti futuristi alla mostra del decennale; significativamente, però, nel momento in cui si celebra “la rivoluzione fascista” – ovvero la vena più futurista del fascismo – anche il linguaggio dei “passatisti” si colora di connotazioni futuriste (Capanna 2004, pp. 6-8).

Nel 1933 e nel 1934, nonostante l'ovvia impossibilità di generalizzare, i riscontri dell'opinione pubblica vanno migliorando ulteriormente, anche se in molti casi – ed è anche questo un fenomeno assai significativo, che segna l'intero ventennio e soprattutto il decennio Trenta – si assiste ad una netta divaricazione tra il giudizio sul Fascismo (non di rado severo) e quello su Mussolini (quasi sempre assai positivo). Nel 1934, come abbiamo visto, sono numerose le “aerosculture” (*Progetto di volo e Liberazione dalle terra* di Thayaht, i *Paracadutisti* di Di Bosso, *Fuga in altezza* di Delle Site), ma dal momento che rispetto all'anno precedente (a cui si data *L'aviatore* di Di Bosso) non ci sono sostanziali cambiamenti politici, si può forse attribuire questa esplosione del tema aviatorio in scultura alla pubblicazione del Manifesto dell'aeroplastica futurista, che sollecita gli scultori a partecipare alla nuova impresa collettiva del movimento.

Nel 1935, invece, la situazione cambia considerevolmente. Ormai certo della solidità del proprio potere all'interno del paese, Mussolini può dirigere le proprie attenzioni verso l'esterno, forte anche di un consenso che cresce in maniera direttamente proporzionale alla crescita del prestigio internazionale dell'Italia (aiutata anche dal confronto vincente, sul piano dell'immagine, con la Germania hitleriana, il cui vortice di violenze preoccupa non poco l'opinione pubblica europea): «persino nei paesi più sperduti del Mezzogiorno, stampa e radio fanno conoscere alla gente i successi internazionali del regime. E l'eco è talmente forte da *far passare in seconda linea la preoccupazione generale per la crisi*» (Colarizi 1991, p. 179).

Per la verità, di lì a poco l'Italia intraprenderà la strada di una guerra, quella in Etiopia, di cui avrebbe volentieri fatto a meno. Negli anni precedenti, la capacità di mediazione del duce in funzione della pace nei rapporti internazionali era stata molto apprezzata dalla popolazione, tanto che già nel 1933 (ovvero due anni prima del

cosiddetto “fronte di Stresa”) un fiduciario poteva sbilanciarsi sostenendo che «dopo la marcia su Roma che ha segnato per il Duce la sua vittoria interna, questo [la venuta del primo ministro inglese MacDonald a Roma] sia il più grande avvenimento interno ed estero» (Colarizi 1991, p. 180). Ora, però, Mussolini cambia strategia e muove senza più indugi verso una politica di potenza, che però genera nella popolazione «un’apprensione generale, ma anche una certa irritazione nei confronti dei fascisti» (Colarizi 1991, p. 183), tanto che gli informatori segnalano come «non del tutto soddisfacente, lo stato dell’opinione pubblica in merito all’ormai sicura campagna nell’Africa Orientale» (Colarizi 1991, p. 184), o addirittura «che l’opinione pubblica non è in questa contingenza, favorevole al Governo» (Colarizi 1991, p. 184). Con il passare dei mesi, però, una efficace campagna propagandistica – che fa leva sugli enormi vantaggi di cui gli italiani avrebbero goduto in seguito alla conquista coloniale – riesce a riscaldare gli animi di vasti strati della popolazione, che tuttavia ancora una volta si fanno più tiepidi quando la guerra è in corso e quando si misurano le prime conseguenze delle sanzioni imposte dalla Società delle Nazioni; alla fine, però, complice anche la sostanziale benedizione della chiesa che riduce il dissenso (Colarizi 1991, pp. 198-199), con la vittoria «l’entusiasmo collettivo raggiunge il parossismo, mette a tacere i residui dubbi, fa scomparire per un attimo la paura delle sanzioni e di un allargamento del conflitto anche tra le classi lavoratrici, le più tiepide agli appelli patriottici» (Colarizi 1991, p. 194).

E così, nel clima per certi versi esaltato del 1935 non stupisce che si moltiplichino, come abbiamo visto, le opere celebrative del regime: innanzitutto è significativo un dato solo apparentemente banale, ovvero il fatto che tra le opere futuriste esposte nella Quadriennale del 1935 – a differenza di quanto accaduto quattro anni prima – compaiano titoli come *Mussolini aviatore* (Ambrosi), *Mussolini* (Baldessari-IRAS), *Trisintesi di vita fascista* (Bruschetti), *Aeropittura-Duce-cielo* (Del Bianco), *Milite della rivoluzione fascista* (Di Bosso), *Scivolatore fascista in volo* (Gambini), *I figli della lupa* (RAM), *Sintesi fascista futurista* (Meschini), *Ritorno dalle colonie estive* (Mori), *Balilla* (Pozzo), *Piccola italiana* (Regina), *Duce* (Rosso; è il ritratto cui abbiamo già accennato), *Cantabalilla* (Thayaht) ed altri ancora (Agnese, Bonasegale & Chirico 2008, pp. 164-202). Rispetto alla Quadriennale del 1931, insomma, qualcosa sembra essere cambiato nell’atteggiamento degli artisti nei confronti del regime: e come è evidente dalla lettura dei titoli, non è il tema imperiale a dominare (perché la Quadriennale si tiene da febbraio a luglio, e la dichiarazione di guerra e la presa di Adua sono di ottobre), ma altri temi importanti (il culto del duce, il mito dell’aria, l’educazione dei giovani). A queste opere esposte a Roma (tra le quali le uniche sculture sono quelle di Di Bosso, Regina, Rosso e Thayaht) si aggiungono inoltre nello stesso anno altri pezzi cui abbiamo accennato (*Aerosensibilità* e

*L'amante dell'aviatore* di Regina, *L'Africano* di Bot, *S.55 Architettonico* e *Tennista* di Thayaht): e sebbene, come detto, per alcune di esse la dimensione propagandistica non sia evidentissima o comunque vada valutata con attenzione, è chiaro che la scelta di un tema e di un titolo vuol pur dire qualcosa; quanto meno, si tratta di una dimostrazione di quanto le parole d'ordine del regime riescano a circolare e ad imporsi nella coscienza collettiva. Nel maggio del 1936, poi, la «riapparizione dell'Impero sui colli fatali di Roma» proclamata da Mussolini dal balcone di Palazzo Venezia determina indubbiamente una ulteriore crescita di consenso per il regime. È forse anche per questo, dunque, che possono comparire opere a loro modo celebranti l'Impero come quelle di Bot, innanzitutto, o anche le *Donne abissine* di Regina.

È vero però che nel 1936 comincia a montare un certo malumore per le ristrettezze economiche cui le sanzioni hanno condotto, non adeguatamente bilanciate dai vantaggi di una conquista coloniale che erano stati presentati come una soluzione di tutti i mali; nel frattempo, peraltro, la guerra di Spagna riapre «la frattura classista [...] che il regime ha appena, faticosamente, colmato», cosicché «nei ceti operai si infrange l'immagine di un regime bonaccione, popolaresco, tranquillizzante» e «riaffiora il volto del nemico di classe» (Colarizi 1991, p. 227), mentre nasce e si consolida anche il mito del "Mussolini solo al comando", circondato da uno stuolo di dirigenti che lo tengono all'oscuro della situazione reale, che sarà destinato a durare sin oltre lo scoppio della guerra (mito che da un lato consente di separare la sua figura personale, cui vanno sempre stima ed affetto, dal Fascismo come sistema – che invece genera più perplessità –, ma dall'altro pone evidentemente un'incrinatura nel sistema stesso; Imbriani 1992, pp. 111-117).

Può darsi si tratti di un caso, e comunque la ricerca va sicuramente condotta più in profondità e su un più ampio spettro di autori e discipline, ma sta di fatto che tra le opere scultoree che abbiamo analizzato non abbiamo individuato alcuna immagine di regime datata 1937. Viceversa, ce ne sono diverse del 1938: *Il volo* e *Aeroscultura (la grande volta)* di Rosso, il *Pilota stratosferico* e *L'aviatore* di Di Bosso, i *Guerrieri negri* e il *Guerriero africano* di Bot. Come si può spiegare? È solo un'ipotesi, ma certo il fatto che nel 1938 la popolarità di Mussolini conosca un'eccezionale impennata, dovuta alla nomea di "Salvatore della pace" che gli viene attribuita per il ruolo di mediazione svolto durante la Conferenza di Monaco di fine settembre, potrebbe giustificare questo ritorno in auge della sua figura, relativamente più appannata nell'anno precedente (è chiaro comunque che stiamo sempre parlando di sfumature di un consenso personale che continua a mantenersi molto alto).

Nel 1939 ormai la guerra si avvicina a grandi passi, e certo la popolazione vive con ansia la possibilità dello scoppio della scintilla definitiva. In primavera, tra marzo

ed aprile, Mussolini pronuncia due discorsi che – «malgrado la tendenza al pessimismo» (Imbriani 1992, p. 33) dovuta all'evidenza della gravità della situazione reale – vengono interpretati (specie il secondo) come dimostrazione delle volontà pacifiche dell'Asse italo-tedesco, benché tra le classi popolari vi sia anche chi ritiene «prossima ed inevitabile la guerra» (Imbriani 1992, p. 32). Insomma, la figura di Mussolini "Salvatore della pace" riesce almeno parzialmente a reggere, e le responsabilità per la situazione che precipita vengono addossate sul solo Hitler.

E nella Quadriennale del 1939, dunque, sono in un certo senso legittimati due atteggiamenti: da una parte la simpatia e la riconoscenza per il "Salvatore della pace", dall'altra la consapevolezza del dato reale, ovvero dell'approssimarsi della guerra (che scoppia il 1° di settembre, mese in cui la Quadriennale chiude dopo aver aperto a febbraio).

Così, da una parte Regina e Thayaht possono proporre rispettivamente le quasi simboliche *Torre Littoria* e *Aeropittura del grande timoniere*, e molti altri possono continuare ad esaltare l'epopea imperiale, il volo o altri temi già sperimentati: Dottori con *Il fondatore dell'Impero*, Acquaviva con *Festa imperiale di macchine a Savona*, la Angelucci Cominazzini con *Festa imperiale*, Buccafusca con *Studenti fascisti cantano*, Caviglioni con *Rivista delle armate dell'Italia Imperiale*, Fasullo con *Battaglia di Sassabanè*, Forlin con *Nascita imperiale di Carbonia*, Peschi con il perduto *Ritratto imperiale di Benito Mussolini*, Spiridigliozzi con *Simultaneità di festa aerea imperiale*, e poi altri ancora (e a questi pezzi si aggiungono, tra le opere di cui abbiamo parlato, il *Negro* di Bot e due opere di Peschi, l'*Aeroritratto di aviatore* e *Potenza di forze simultanee*; Agnese, Bonasegale & Chirico 2008).

Dall'altra parte, però, altri futuristi non lesinano affatto riferimenti ormai chiaramente (ed entusiasticamente, secondo la tradizione del movimento) guerreschi: ancora la Angelucci Cominazzini con *Bombardamento aereo*, Crali con *Volo sui campi di battaglia*, Delle Site con *Volo di pattuglia notturna*, Di Bosso con la già citata e davvero molto militaresca *Aeroscultura di squadroni imperiali*, Tato con *Simultaneità di Duce+baionette+aeroplani* (e a queste si può anche aggiungere, sempre di Di Bosso, *Soldati in marcia*).

È difficile dire sino a che punto questa lettura sia corretta. Certo alcuni dati – ad esempio la sperequazione tra l'esaltazione di Mussolini nel 1935 e la sua sostanziale assenza nel 1931 – sembrano poter suffragare l'ipotesi, ma altri possono anche essere frutto di altre dinamiche. Si tratta però di un'ipotesi interessante, da sottoporre ad ulteriore verifica ampliando il campo dell'indagine.

## L'autore

Paolo Sacchini (1981) è attualmente dottorando di ricerca in Storia dell'Arte e dello Spettacolo presso l'Università degli Studi di Parma, con una ricerca sulla scultura di Regina. Laureato a pieni voti in Conservazione dei Beni Culturali presso l'Università degli Studi di Parma (2006) con una tesi in Storia della Critica d'Arte dedicata alla fortuna critica e al metodo di lavoro di Constantin Brancusi, dal 2005 al 2010 è stato responsabile della sezione didattica di Palazzo Martinengo (sede espositiva della Provincia di Brescia), per cui si è altresì occupato dell'organizzazione delle mostre e del coordinamento editoriale dei relativi cataloghi, ed occasionalmente della loro curatela, dell'ufficio stampa, dell'allestimento e della grafica. Ha pubblicato diversi contributi e tenuto conferenze presso varie sedi, occupandosi – oltre che di scultura – anche di incisione e architettura, ed ha presentato diversi artisti contemporanei.

E-mail: paolo.sacchini@nemo.unipr.it

## Riferimenti bibliografici

- Agnese, G, Bonasegale, G & Chirico, M 2008, *I futuristi e le Quadriennali*, Electa, Milano.
- Armellini, G 1980, *Le immagini del fascismo nelle arti figurative*, Fabbri, Milano.
- Ballesi, P (cur.) 2004, *Umberto Peschi. Opere 1930-1992*, Silvana, Cinisello Balsamo.
- Braun, E 2003, *Mario Sironi. Arte e politica in Italia sotto il fascismo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Brusa Zappellini, G (cur.) 1994, *Dal futurismo al realismo magico. Arte e fascismo in Italia tra rivoluzione e restaurazione*, Arcipelago, Milano.
- Buscaroli, B (cur.) 2009, *Scultura futurista 1919-1944. Omaggio a Mino Rosso*, Silvana, Cinisello Balsamo.
- Cannistraro, PV 1975, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Laterza, Roma.
- Capanna, A 2004, *Roma 1932: mostra della rivoluzione fascista*, Testo & immagine, Torino.
- Caramel, L (cur.) 1991, *Regina*, Electa, Milano.
- Carpi, U 1985, *L'estrema avanguardia del novecento*, Editori Riuniti, Roma.
- Colarizi, C 1991, *L'opinione degli italiani sotto il regime. 1929-1943*, Laterza, Roma-Bari.
- Cortenova, G & Biagini Selvaggi, C (cur.) 2002, *Futurismo a Verona. Il gruppo futurista veronese U. Boccioni*, Skira, Ginevra.
- Crispolti, E, Hinz, B & Birolli, Z (cur.) 1974, *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Feltrinelli, Milano.
- Crispolti, E 1974, 'Appunti su Futurismo e Fascismo: dal diciannovismo alla difesa contro l'operazione «arte degenerata»' in *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, a cura di E Crispolti, B Hinz & Z Birolli, Feltrinelli, Milano, pp. 7-67.
- Crispolti, E 1982, 'Il futurismo negli anni trenta in Italia' in *Gli Anni Trenta: Arte e Cultura in Italia*, a cura di R Barilli, F Caroli, & V Fagone, pp. 175-184.
- Crispolti, E & Pinottini, M (cur.) 1986, *Mino Rosso fra futurismo e intimismo espressionista*, Daniela Piazza, Torino.
- De Felice, R & Goglia, L (cur.) 1983, *Mussolini. Il mito*, Laterza, Roma-Bari.

- Fergonzi, F 1992, 'Dalla monumentomania alla scultura arte monumentale' in Fergonzi, F, Roberto, MT, *La scultura monumentale negli anni del fascismo: Arturo Martini e il monumento al Duca d'Aosta*, Allemandi, Torino.
- Fonti, D (cur.) 2005, *Thayaht. Futurista irregolare*, Skira, Milano.
- Forno, M 2005, *La stampa del ventennio*, Rubbettino Editori, Soveria Mannelli.
- Gentile, E 1988, 'Il futurismo e la politica. Dal nazionalismo modernista al fascismo (1909-1920)' in *Futurismo, cultura e politica*, a cura di R De Felice, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, pp. 105-159.
- Gentile, E 2007, *Fascismo di pietra*, Laterza, Roma-Bari.
- Godoli, E 1989, *Guide all'architettura moderna. Il futurismo*, 2<sup>a</sup> ed., Laterza, Roma-Bari.
- Imbriani, AM 1992, *Gli italiani e il Duce. Il mito e l'immagine di Mussolini negli ultimi anni del fascismo (1938-1943)*, Liguori Editore, Napoli.
- Lista, G 1980, *Arte e politica. Il Futurismo di sinistra in Italia*, Multhipla, Milano.
- Lista, G, Masoero, A (cur.) 2009, *Futurismo 1909-2009: velocita+arte+azione*, Skira, Milano.
- Malvano, L 1988, *Fascismo e politica dell'immagine*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Mangoni, L 1974, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Laterza, Roma-Bari.
- Marinetti, FT 1968, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L De Maria, Mondadori, Milano.
- Marino, GC 1983, *L'autarchia della cultura. Intellettuali e fascismo negli anni trenta*, Editori Riuniti, Roma.
- Masini LV 1989, *Arte contemporanea: La linea dell'unicità - La linea del modello*, Giunti, Firenze.
- Pasquali, M (cur.) 1990, *Oswaldo Bot. Opere 1925-1958*, Galleria Braga, Piacenza.
- Pasquali, M (cur.) 1995, *Oswaldo Bot. Mostra del centenario 1895-1995*, Galleria Braga, Piacenza.
- Passamani, B (cur.) 1976, *Di Bosso, futurista*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano.
- Passerini, L 1991, *Mussolini immaginario*, Laterza, Bari.
- Salaris, C 1992, *Artecrazia. L'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, La Nuova Italia, Scandicci.
- Sinisi, S, Bandini, M & Bertoli, F (cur.) 1990, *Regina. Sculture, carte, disegni 1925-1974*, Publi-Paolini, Mantova.
- Somenzi, M 1933, 'Monumentomania e architettura', *Sant'Elia*, n. 5, p. 1.
- Tempesti, F 1976, *Arte dell'Italia fascista*, Feltrinelli, Milano.
- Ventroni, D 2004, 'Il "tarlo" astratto: dall'Art Club all'entourage di Numero' in *Umberto Peschi. Opere 1930-1992*, a cura di P Ballesi, Silvana, Cinisello Balsamo, pp. 18-22.
- Vittori, M (cur.) 2009, *L'obbiettivo futurista. Fotodinamismo & fotografia*, Novecento, Latina.
- Zangrandi, R 1962, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo: contributo alla storia di una generazione*, Feltrinelli, Milano.
- Zunino, PG 1985, *L'ideologia del fascismo. Miti, credenze e valori nella stabilizzazione del regime*, Il Mulino, Bologna.