

Volontà di potenza e tecniche moderne

di Dianella Gagliani

Maddalena Carli

VEDERE IL FASCISMO
 ARTE E POLITICA
 NELLE ESPOSIZIONI
 DEL REGIME (1928-1942)
 pp. 268, € 29,
Carocci, Roma 2021

Come è esistita un'arte del tempo fascista, così è esistita anche un'arte fascista, ed è su quest'ultima che Maddalena Carli invita a riflettere. Le esposizioni del regime rappresentano un'ottima cartina al tornasole per confermare il suo assunto, a partire dalla Mostra della Rivoluzione fascista, analizzata in dettaglio dai primi progetti del 1928 ai successivi del 1932. Aperta a Roma al Palazzo dell'esposizione in via Nazionale il 28 ottobre 1932, essa fu anche conosciuta come la Mostra del Decennale e, per il successo ottenuto e per la volontà politica del regime, chiuse i battenti solo due anni dopo.

L'Italia liberale aveva lasciato in eredità all'Italia fascista una ricca tradizione espositiva; era tuttavia la prima volta che un argomento precipuamente politico, e attuale, veniva affrontato in modo spettacolare grazie a una *koïnè* di storici (che erano soprattutto pubblicisti e politici), di architetti, pittori, scultori, designer e, naturalmente, di organizzatori del regime. Su questa collaborazione ha puntato lo sguardo Carli, sollecitata dagli interventi di Giuseppe Pagano, l'architetto razionalista direttore di "Casabella", il quale proprio sulle intersezioni-integrazioni, senza prevaricazioni di una parte o dell'altra, fondava la riuscita o meno delle mostre (egli, comunque, non partecipò alla Mostra del Decennale). Sicuramente Pagano, che difendeva la centralità del ruolo degli architetti e l'importanza di momenti effimeri, come le esposizioni, in cui questi sperimentassero il nuovo, è una figura eccezionale nel panorama del suo tempo. Si sbaglierebbe tuttavia, e concordo con Carli, a disinserrarlo dal fascismo per le sue successive scelte politiche, che lo portarono a finire a Mauthausen, dove morì. Sarebbe un'operazione anacronistica. Piuttosto si dovrebbe scavare sulle finalità attribuite da Pagano al fascismo e che il regime avrebbe disatteso. Questo vale per lui e vale per altri intellettuali (e non solo), poiché sembrano essere e, forse, furono davvero diversi i fascismi "immaginati" che si rintracciano negli anni del regime. E ciò, anziché smisurare, rafforza l'idea della complessità dell'esperienza fascista, dell'ampiezza delle adesioni e di vero ed entusiastico consenso ricevuti da gran parte del mondo intellettuale (almeno fino a una certa data).

Con ogni probabilità si legano ai diversi fascismi immaginari i dibattiti che si ebbero nel corso del ventennio sull'arte e sull'architettura ospitati da diverse riviste. Furono dibattiti talvolta accesi che coinvolsero pittori, scultori, architetti, critici d'arte, politici e che sollecitano a una revisione della categoria del totalitario.



rismo intesa in senso rigido come assoluta assenza di confronto su qualsivoglia argomento. Il dato di fondo riguardava, come anche qui viene rilevato, la non messa in discussione dell'intelaiatura dello stato fascista, dei suoi fondamenti e delle sue scelte politiche più generali. Nessuno, per dire, e saremmo lieti di essere contraddetti, osò esaltare pubblicamente il *Guernica* di Picasso – al ritorno dall'Exposition internationale des arts et des techniques de Parigi del maggio-novembre 1937 – e tanto meno veicolare o condividere il suo messaggio.

E' vero che il regime nel campo dell'arte non sposò una corrente al posto di un'altra e, grazie al ruolo dei futuristi alle origini del fascismo, i quali fecero pesare la loro influenza anche negli anni successivi, non varò un'arte di stato e non procedette a una vera e propria "autarchia culturale" (anche se dopo la conquista dell'impero sembrarono diventare più forti le tendenze al monumentalismo e alla romanità che

Storia

mettevano in discussione gli stessi artisti fascisissimi: è il caso di Mario Sironi). Comunque, questo eclettismo artistico e le pretese di modernità della dittatura giocarono un ruolo sia in alcune realizzazioni architettoniche (celebre è la stazione ferroviaria di Firenze a firma Michelucci), sia nell'allestimento di alcune esposizioni.

Per la Mostra della Rivoluzione fascista la collaborazione fra governo, partito e artisti fu piena. Lo scopo di creare gli "italiani nuovi", "i romani della modernità", coinvolse tutti gli attori della mostra, protesi a operare sulla immaginazione del pubblico, a impressionarlo, a suggestionarlo, convinti del potere generatore e rigeneratore delle immagini. "La fede nel potere delle immagini" - scrive Carli - ispirò il lavoro degli artisti fascisti e diede loro una funzione cruciale nella realizzazione della rivoluzione antropologica sostenuta dal regime". Se "gli immaginari rigeneravano chi li guardava", le espressioni visive del fascismo ebbero "non solo la pretesa di autorappresentare il potere, ma anche di cambiare gli individui e la società, in conformità con gli obiettivi totalizzanti della politica del regime". I numerosi artisti che parteciparono all'impresa devono essere considerati autentici militanti del fascismo, e non semplici esecutori di un disegno imposto dall'alto: su questo concordiamo completamente con Carli. Aggiungeremmo solo che collaborarono attivamente e impegnarono le loro qualità e fantasia per esporre una grande menzogna e per inoculare negli italiani e nelle italiane il fiele di un desiderio di potenza i cui lasciti sono stati di lungo periodo.

Il libro descrive il percorso espositivo, la audacia di alcuni allestimenti (di grande impatto le sale affidate a Giuseppe Terragni), avvalendosi anche di un ricco apparato iconografico, nonché di una tabella in cui sono riportati i nomi dei responsabili delle diverse parti della mostra. Tabelle e immagini si ritrovano anche per altre esposizioni trattate, e ciò costituisce un ottimo strumento per l'analisi. A parte le esposizioni internazionali - Chicago (1933), Bruxelles (1935), Parigi (1937), New York (1939-1940) - si aprirono in Italia numerose mostre a tema - fra le principali, Milano (Esposizione dell'Aeronautica italiana, 1934; Mostra nazionale dello Sport, 1935; Mostra di Leonardo da Vinci, 1939), Roma (Mostra Augustea della romanità 1937-38; Mostra nazionale delle colonie estive e dell'assistenza all'infanzia, 1937; Mostra del tessile nazionale, 1937-1938; Mostra nazionale del Dopolavoro, 1938; Mostra autarchica del minerale italiano, 1938-1939). Senza considerare la riapertura a Roma, in altra sede, della Mostra della Rivoluzione fascista nel 1937 e, dopo la chiusura nel 1941, la sua nuova riapertura con ampliamenti il 28 ottobre 1942, in occasione del ventennale. In quest'ultima edizione compariva il nuovo nemico del fascismo: "Lebraismo".

È sufficiente l'utilizzo di tecniche moderne (facciate transitorie, fotomontaggi, plastici, diorami, mosaici, affreschi, installazioni di cartapesta...) per inserire quest'arte nella "modernità"? Personalmente avanzerei delle riserve, anche se su questo tema potrebbero esprimersi con maggiore competenza gli studiosi di arte e di architettura, dal momento che è sull'estetica, sulle forme, anziché sui contenuti, che Carli ha indirizzato l'analisi. Così, mentre concordiamo sulla definizione di "arte fascista" e sulla militanza decisamente fascista dei nostri maggiori architetti e artisti, fatichiamo ad accettare il giudizio di "modernità" per tutta l'arte espositiva fascista analizzata. Un'osservazione che non ha, tuttavia, la pretesa di chiudere il dibattito.

dianella.gagliani@unibo.it

D. Gagliani insegna storia contemporanea
 all'Università di Bologna

