



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
In Relazioni Internazionali Comparete
Ordinamento LM-52

Tesi di Laurea

Esibire il corporativismo: la propaganda transnazionale fascista attraverso le manifestazioni artistiche

Relatore

Ch. Prof. Laura Cerasi

Correlatore

Ch. Prof. Giorgio Cesarale

Laureando

Matteo Restivo

Matricola 882940

Anno Accademico

2020/2021

INDICE

Abstract.....	1
Introduzione.....	6
1. Arte, Corporativismo e Stato: per una prospettiva transnazionale.....	16
1.1 Fascismo e corporativismo: principali teorie e sviluppi interni alla Nazione.....	18
1.2 Aspetti di propaganda: la ricezione del modello italiano all'estero.....	24
1.3 L'arte nella politica e la politica per l'arte.....	29
1.3.1 Arte e Fascismo: la "politica delle immagini".....	31
1.3.2 L'inquadramento degli artisti e delle esposizioni nel sistema corporativo.....	34
1.3.3 "Eclettismo estetico": le principali correnti artistiche.....	38
1.4 Mostre ed Esposizioni: la Biennale di Venezia.....	43
2. Il corporativismo alla Biennale di Venezia.....	47
2.1 Breve resoconto storico della Biennale: dalla fondazione alla fascistizzazione.....	48
2.2 La propaganda corporativista alla Biennale di Venezia.....	53
2.3 XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Giardini di Castello: 28.04-28.10, 1932	61
2.3.1 Il Primo Congresso Internazionale d'Arte Contemporanea: 30 aprile – 3 maggio 1932	67
2.3.2 Il Convegno Fascista dell'Arte: 24 ottobre – 27 ottobre 1932.....	76
2.4 XIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Giardini di Castello: 12.05 – 31.10, 1934	82
2.4.1 Il Convegno Internazionale su "Le Arti Contemporanee e la Realtà"; "L'Arte e lo Stato": 25 luglio – 28 luglio 1934.....	88
3. Il corporativismo nelle Mostre all'estero e alle Esposizioni universali.....	96

3.1 Le mostre d'arte italiana all'estero.....	98
3.1.1 La Settimana Italiana ad Atene: 26 aprile – 3 maggio 1931.....	101
3.1.2 La Mostra d'arte italiana a Vienna: 1 aprile – 5 giugno 1933.....	104
3.1.3 L'Esposizione di Arte Moderna e Contemporanea al Museo "Jeu de Paume" di Parigi: 16 maggio – 22 luglio 1935	106
3.1.4 L'Esposizione di Arte Moderna Italiana di Budapest: 25 gennaio – 15 marzo 1936	111
3.2 La partecipazione italiana alle Esposizioni internazionali.....	114
3.2.2 L'Esposizione internazionale di Chicago, "A Century of Progress": 27 maggio – 1 novembre 1933; 1 giugno – 31 ottobre 1934.....	118
3.2.3 L'Esposizione universale ed internazionale di Bruxelles: 27 aprile – 3 novembre 1935.....	122
3.2.4 L'Esposizione internazionale delle arti e delle tecniche nella vita moderna di Parigi: 25 maggio – 25 novembre 1937.....	127
Conclusioni	135
Storiografia.....	140
Fonti primarie.....	142
Sitografia.....	147

Abstract

The Italian Fascist regime, as we already know thanks to important and in-depth historiographic studies, was able to make the most of the mass media throughout the twenty-year period. This allowed it to spread its ideologies rapidly and pervasively with the aim of forging a strong, disciplined 'new man' in harmony with his leader and his State. Moreover, Fascist propaganda did not stop at national borders, but extended to Europe as well as the Americas, in order to create a network of nationalist movements inspired by the universal model of Fascist doctrine. For these reasons, the Fascist state took control of the various media available at the time, such as the press, radio and cinema.

The regime's control over the press reached its first peak in 1925: any newspaper could only contain news glorifying the regime and portraying the Fascist period as a historical model of peace and morality; news of crime, economic failures and military defeats were suppressed and censored. With the *leggi fascistissime* and those of 1925, therefore, Fascist censorship in Italy became active with the systematic control of communication, extinguishing the freedom of expression, speech, thought and dominating the press. The same laws established the *Ordine dei Giornalisti* whose members had to be members of the National Fascist Party. With the establishment of the Ministry of Popular Culture in 1937, control was further tightened: the ministry was in charge of controlling every publication, confiscating documents that were considered dangerous or contrary to the regime and issuing "press orders", or "pamphlets", in which instructions were given that were to be slavishly followed regarding the content of the articles, their layout, the importance of the headlines, their size, etc. The aim of the Ministry of Popular Culture was to arouse enthusiasm and to exalt the myth of the Duce, Romanism and even the most modern features of the regime.

Radio was the medium that took the lead probably until the advent of sound in cinema. In the radio operators' agenda were mainly speeches given by the Duce, official marches or political conversations on the topics dearest to the regime, depending on the historical period. In order to establish the decisive control and supervision, the *Unione Radiofonica Italiana* was transformed into the *Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche* (EIAR), which was to be entrusted with the management of circular radio broadcasting for the next twenty-five years. Thanks to the radio, Fascism was able to introduce politics directly into the homes of Italians who had such a device. But that's not all: if before the radio was

a medium reserved for the upper and middle classes, from 1930 onwards the regime took care of distributing new listening equipment also to the *Dopolavoro* groups, in schools, educational institutes and "collective listeners".

We have already seen how the Duce's speeches were broadcast on the radio in squares all over Italy and how the loudspeakers installed almost everywhere on the occasion of the regime's great demonstrations bounced the stentorian, emphatic and high-sounding phrases typical of Mussolini's eloquence from one end of the country to the other. But other and more powerful means of communication were offered to Mussolini to propagandise the regime's undertakings and to convince Italians of the goodness and greatness of Fascism. In 1924, on the initiative of Luciano De Feo, the *Sindacato Istruzione Cinematografica* was founded. The *Sindacato* consisted in a limited company whose main objective was to introduce cinema into schools as a teaching aid. Mussolini immediately realised the enormous potential and within a few months had the Syndicate transformed into a more solid organisation that in 1924 took the name *L'Unione Cinematografica Educativa* (LUCE). Thanks to the LUCE and its institutional role, Fascism was the first government in the world to exercise direct control over newsreel reporting and Mussolini the first head of state able to build himself, thanks to newsreels, a gigantic triumphal arch for his own exploits when the Institute's cameras were always present to document the achievements and glories of the regime. The newsreels had the task of describing Italy as the best of all possible worlds, as the country capable of achieving a series of record results in every field. Thanks to the newsreels and the hypertrophic multiplication of Mussolini's appearances, the myth of the Duce penetrated the cinema and became the first and perhaps only true divine myth at the turn of the 1930s. Newsreels, or 'propaganda cinema', therefore had the task of directly exalting all the typical symbols of Fascism: ideals, rituals, conquests (real or illusory), Romanity, Empire, mother-land, strength, heroism, sacrifice, the Leader; while 'fiction' films were supposed to lighten the load on Italian spirits, not overload the political messages. At the same time, however, they also ended up benefiting the regime because the ideology contained in those films was a predominantly petit-bourgeois ideology, nourished by traditional values and Catholic influences: the objects and subjects depicted conveyed, under the narrative guise, ideas, values and beliefs in the consciences of the spectators.

To these main propaganda devices taken into consideration, such as the press, radio and cinema, this dissertation has the task of adding the instrument of art, represented and

debated in both national and international exhibitions. This research is part of a recent and hitherto almost underestimated line of study: in fact, the relationship between art and fascism only began to be investigated between the late 1990s and the early 2000s. The question of art is part of a broader context of strong international commitment with a cultural nature, which aimed to strengthen the collaboration of nations in the field of intellectual work involving scientists, academics, artists and intellectuals in general. Thus, in the early 1930s, the regime created an effective and potentially inexhaustible strand of exhibitions, admired throughout Europe and suited to its consensus-building work, offering the population a setting in which to recognise themselves and with the aim of recreating the best possible imagery for spectators. Exhibitions and displays had the task of creating the organisational conditions necessary for the arts to function as a cohesive factor, contributing to the construction of a national identity and educational cultural propaganda directed to compatriots and foreigners.

On the basis of even more recent studies on the transnational character of Fascist corporatism, it was decided to focus the research on the link between artistic and cultural propaganda and corporatist propaganda. In this regard, the time frame of the early 1930s was identified as the most florid for the regime's international propaganda campaign regarding its model of corporatism. Moreover, it has been verified that the cultural policy of Italian Fascism, thanks to personalities such as Giuseppe Bottai, Antonio Maraini, Luigi Freddi or Francesco Ercole, underwent a strong acceleration exactly during the years under consideration, for several reasons. This kind of policy mainly sponsored the corporatist aspect of the regime, which could be confirmed precisely because, in general, the project of creating a corporative state turned out to be more and more interesting for the regime from the Great Depression of 1929 onwards and the matter permeated foreign propaganda until Italian fascist policy became more interested in imperial and racist themes after the invasion of Ethiopia and the rapprochement with Nazi Germany.

Thus, the first chapter of this dissertation aims to deal first with what have been the main theories and developments within the nation on the issue of corporatism. We get to the first evidence: at the same time as the development of a wider internal debate within Fascism on corporatism, in the early 1930s, the control of the propaganda media was being refined in order to disseminate abroad a softened image of reality. Italy was presented as a virtuous experiment and as a country that was experiencing a less dramatic economic and social situation than the rest of the developed countries in facing

the crisis. For these reasons, the first chapter continues by delving into the aspects of Fascist corporate propaganda abroad and by considering the main cases of reception of the Italian model in foreign countries. Once the regime's interest in expanding its model abroad has been underlined, the time has come to deal with the artistic-cultural aspect of this propaganda: the so-called "policy of images" was applied in such a way as to make the artistic apparatus inclined to the production of scenarios and imagery that related to the solidity of the Fascist corporative system. Mussolini's Italy thus exploited what we can call 'cultural corporatism' to position itself as a leading force for change and as the source of an international circuit of modern people and fresh ideas.

The second chapter is entirely devoted to the Venice art exhibition: La Biennale. The motivation for devoting such special attention to the Biennale exhibition stems from a personal desire to investigate the Fascist regime's use of it for its own purposes, and because the early 1930s actually witnessed the development within the Biennale of the most important collateral events, some of which have survived to this day, which were certainly not exempt from spreading the corporative message. We have therefore considered the events that experienced the main changes and the main events related to corporate propaganda. The XVIII International Biennial Art Exhibition, held at the Giardini di Castello from 28th April to 28th October 1932, is the first one. It is during this year that one can see a multiplication of cultural and artistic initiatives within the Venetian institution, such as the film festival, poetry conventions and theatre shows. An attempt will be made to summarise the innovations given to the Biennale under the impulse of the couple Volpi-Maraini, respectively President and Secretary General of the Venetian exhibition. However, the two main moments of propaganda were the First International Congress of Contemporary Art and the Fascist Art Convention. The title of the first event mentioned, and the fact that the event was organised by the famous Venice Biennale art exhibition, suggests that the guests would in fact talk about art in a general sense. However, the aim of the Italians was to use this occasion to present the fascist corporatism. Sifting through the official documents and speakers' reports contained in the archives and historical collections visited during the research period for this work, it was possible to observe that the event was considered a success by the Fascist hierarchs and organisers, as they were sure to have brought the foreign audience to concretely consider the corporatist political and cultural proposal of Fascism. In the same year, the Venice Biennale returned to host another event to achieve its aims with respect to the trend of

the artistic and cultural debate in Europe: the Fascist Art Conference was fundamental in organising a unified response to the theme of "State Art" and in organising further dissertations on what "magnificent" things Fascism seemed to have done by dividing society into categories, using the figure of the artist as the main example. The same themes of the latter event were to be taken up and explored during another meeting of a distinctly international nature: the International Conference on "The Contemporary Arts and Reality"; "Art and the State", held during the 19th International Biennial Art Exhibition from 1st May to 31st October 1934. Therefore, once the main novelties of this edition of the event have been reported, the present research focuses once again on an event that acquires an even more relevant importance than the two previous ones: in fact, as it will be shown, the 1934 Conference counted a great number of international guests and as many types of interventions regarding a theme that had become increasingly important and taken into consideration in Europe and in the world.

The third and final chapter considers another type of artistic event: the exhibitions of Italian art abroad and the Universal Exhibitions in which the Fascist regime participated. In this work, some of the ways in which corporatism was presented in the exhibitions of Italian art abroad at the venues of Athens (1931), Vienna (1933), Paris (1935) and Budapest (1936) were taken up. The Universal Expositions in which Fascist Italy participated, on the other hand, played a very significant role as a world showcase for the technological and political-social innovations of the time. Fascist Italy knew how to make the best use of these international events, which soon became a relevant space for corporative propaganda: from 1928, in the international exhibitions to come, the Fascist organisers were committed to making the most of these events in order to direct the public towards the Fascist corporative liturgy. In this regard, it seemed useful to propose a discussion of Italian participation in the main international exhibitions of Chicago (1933), Brussels (1935) and Paris (1937).

Introduzione

Il regime fascista italiano, come già sappiamo grazie ad importanti e approfonditi studi di natura storiografica, è stato in grado di sfruttare al meglio i mezzi di comunicazione di massa durante tutto il ventennio. Questo gli permise di diffondere rapidamente e in maniera pervasiva le sue ideologie con l'obiettivo di forgiare un "uomo nuovo" forte, disciplinato, in armonia con il proprio capo e il proprio Stato. Inoltre, la propaganda fascista non si fermava ai soli confini nazionali, ma si estendeva in Europa come nelle Americhe, al fine di creare una rete di movimenti nazionalistici che si ispirassero al modello universale della dottrina fascista. Per queste ragioni, lo Stato fascista assunse il controllo dei diversi *media* all'epoca impiegabili come la stampa, la radio e il cinema.

Il controllo del regime sull'informazione scritta raggiunse il suo primo picco nel 1925, quando le maggiori testate giornalistiche erano state acquistate dallo Stato e grazie all'introduzione dell'obbligo di iscrizione all'albo. Su qualsiasi quotidiano, dunque, si potevano trovare solo notizie che esaltassero il regime e che dipingessero il periodo fascista come un modello storico di pace e moralità; venivano soppresse e censurate le notizie di cronaca nera, fallimenti economici, sconfitte militari. Con le "leggi fascistissime" e quelle del 1925, la censura fascista in Italia prese attività con il controllo sistematico della comunicazione, della libertà di espressione, di parola, di pensiero e di stampa. Mussolini, con la legge n. 2307 che entrò in vigore il 31 dicembre 1925, aveva reso obbligatorio che ogni giornale avesse un direttore responsabile iscritto al Partito Nazionale Fascista e che il giornale stesso, prima di essere pubblicato, fosse sottoposto ad un meticoloso controllo da parte di un prefetto, ovvero del governo. Le stesse leggi, come dicevamo, istituirono l'organo de "L'Ordine dei Giornalisti" i cui membri dovevano far parte obbligatoriamente del Partito. Con l'instaurazione del Ministero della Cultura Popolare nel 1937 si irrigidì ulteriormente il controllo: il ministero aveva infatti l'incarico di controllare ogni pubblicazione, sequestrare i documenti che venissero ritenuti pericolosi o contrari al regime e diffondere gli "ordini di stampa", o "veline", con i quali si impartivano delle disposizioni da seguire pedissequamente per il contenuto degli articoli, la loro impaginazione, l'importanza dei titoli, la loro grandezza, ecc. Il Ministero della

Cultura Popolare aveva lo scopo di suscitare entusiasmo ed esaltare il mito del Duce, della romanità e anche dei tratti più moderni del regime.¹

La radio fu il mezzo che assunse un ruolo di primo piano probabilmente fino all'avvento del sonoro nel cinema e la sua esaltazione ad "arma più potente", oltre che al tributo che si fece alla "settimana arte" con il Festival di Venezia. I programmi trasmessi dagli operatori radiofonici erano principalmente discorsi tenuti dal Duce, marce ufficiali o conversazioni politiche sui temi più cari al regime a seconda del periodo storico. Per instaurare anche qui i decisivi controllo e supervisione, con Regio decreto-legge del 17 novembre 1927, n. 2207, venne trasformata l'Unione Radiofonica Italiana in Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche (EIAR), il quale avrebbe avuto in affidamento la gestione della radiofonia circolare per i successivi venticinque anni. Con l'apertura di "Radio Scuola" e "Radio Rurale" il fascismo inizia a dimostrare l'intenzione di fare un uso "scientifico" della radio come mezzo di propaganda e di produzione del consenso per accelerare il suo progetto di fascistizzazione. Con ulteriore Regio decreto-legge del 26 settembre 1935, n. 1829, il Ministero per la Stampa e la Propaganda assunse competenza univoca per i programmi radiofonici: Radiogiornale, Giornale Radio, Cronache del Regime, sono esempi di trasmissioni che diffondevano notiziari, avvenimenti internazionali, programmi del regime e attività dei gerarchi più in vista. Grazie alla radio, infatti, il Fascismo fu in grado di introdurre la politica direttamente nelle case degli italiani che disponessero di tale apparecchio. Ma non solo: se prima la radio era un mezzo riservato al ceto alto e medio borghese, dal 1930 il regime si preoccupò di distribuire nuovi apparecchi anche ai gruppi del Dopolavoro, nelle scuole, negli istituti educativi e negli "uditori collettivi".²

Si è già visto come i discorsi del duce venissero diffusi attraverso la radio nelle piazze di tutta Italia e come gli altoparlanti installati un po' ovunque in occasione delle grandi manifestazioni del regime facessero rimbalzare da un capo all'altro del Paese le frasi stentoree, enfatiche e altisonanti tipiche dell'eloquio mussoliniano. Ma altri e più potenti mezzi di comunicazione si offrivano a Mussolini per propagandare le imprese del regime e per convincere gli italiani della bontà e della grandezza del fascismo. Nel 1924 nasce per iniziativa di Luciano De Feo il Sindacato Istruzione Cinematografica, una società anonima che aveva tra i principali obiettivi l'introduzione del cinema nelle scuole come ausilio

¹ Philip V. Cannistraro, *The organization of totalitarian culture: cultural policy and the mass media in Fascist Italy, 1922-1945*, New York, New York University Press, 1971, pp. 102-169

² *ivi.*, pp. 170-225

didattico. Mussolini intuì subito le enormi potenzialità e nel giro di pochi mesi fece trasformare il Sindacato in un organismo più solido che nel 1924 prese il nome di “L’Unione Cinematografica Educativa” (LUCE). Poco più di un anno dopo, con regio decreto legge del 5 novembre 1925, n. 1985, la società anonima fu elevata a ente pubblico parastatale, con la denominazione Istituto Nazionale L.U.C.E. Nel giro di un paio di anni, attraverso alcuni interventi legislativi, si sancì definitivamente la completa delega all’ente delle funzioni di propaganda attraverso il cinema e il pieno asservimento della L.U.C.E. a Mussolini: il nuovo statuto affermava decisamente la volontà del governo fascista di concentrare presso l’Istituto Luce ogni forma di attività propagandistica e culturale cinematografica. Grazie all’Istituto Luce e al suo ruolo istituzionale il fascismo fu il primo governo al mondo a esercitare un controllo diretto sulla cronaca cinegiornalistica e Mussolini il primo capo di Stato capace di costruirsi, grazie ai cinegiornali, un gigantesco arco di trionfo per le proprie imprese quando le cineprese dell’Istituto erano sempre presenti per documentare le imprese e i fasti del regime. I cinegiornali avranno il compito di descrivere l’Italia come il migliore dei mondi possibili, come il paese capace di raggiungere una serie di primati in ogni campo. La realtà appare come un’enorme scena su cui Mussolini irradia, giorno dopo giorno, il verbo e la luce.³ Grazie ai cinegiornali e alla moltiplicazione ipertrofica di apparizioni mussoliniane, il mito del duce penetra nella sala cinematografica e si costituisce come primo e forse unico vero mito divistico a cavallo degli anni Trenta. Il cinegiornale, o “cinema di propaganda”, aveva dunque il compito di esaltare direttamente tutti i simboli tipici del fascismo gli ideali, i riti, le conquiste (vere o illusorie), la romanità, l’impero, la terra, la forza, l’eroismo, il sacrificio, il Capo; mentre i film “di finzione” dovevano alleggerire il peso negli spiriti italiani, non dovevano sovraccaricare ulteriormente i messaggi politici. Allo stesso tempo, tuttavia, finivano anch’essi per avvantaggiare il regime in quanto l’ideologia racchiusa in quei film era un’ideologia prevalentemente piccolo-borghese, nutrita di valori tradizionali e di influenze cattoliche: gli oggetti e i soggetti rappresentati trasmettevano, sotto la veste narrativa, idee, valori e credenze nelle coscienze di spettatori “indifesi”.⁴

A questi dispositivi principali di propaganda presi in considerazione, come la stampa, la radio e il cinema, la presente dissertazione ha il compito di aggiungere lo strumento

³ Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano di regime*, Bari, Laterza, 2009, p. VII

⁴ Gianfranco M. Gori, “Sulla storicità dei film narrativi del ventennio fascista”, in: Gianfranco M. Gori, Carlo de Maria (a cura di), *Il cinema nel Fascismo*, Roma, BraDypUS, 2017, p. 62

dell'arte, rappresentata e dibattuta all'interno di mostre ed esposizioni di carattere sia nazionale sia internazionale. Questa ricerca si immette in un filone di studi recente e finora quasi sottovalutato: infatti, il rapporto tra arte e fascismo ha iniziato ad essere indagato solamente tra il finire degli anni Novanta e l'inizio degli anni Duemila.⁵ La questione dell'arte si inserisce in un contesto più ampio di forte impegno internazionale di natura culturale, che ambiva a rinforzare la collaborazione delle nazioni nell'ambito del lavoro intellettuale tra scienziati, universitari, artisti e intellettuali in genere. È così che nei primi anni Trenta il regime ha quindi dato vita a un filone espositivo efficace e potenzialmente inesauribile, ammirato in tutta Europa e adeguato all'opera di costruzione del consenso, offrendo alla popolazione uno scenario in cui riconoscersi e con l'obiettivo di ricreare il migliore immaginario possibile per gli spettatori.⁶ Le mostre e le esposizioni avevano il compito di creare le condizioni organizzative necessarie affinché le arti potessero funzionare da fattore coesivo, che contribuisse alla costruzione – già in atto attraverso gli strumenti sopracitati di stampa, radio e cinema – di una identità nazionale e di una propaganda culturale educativa rivolta a connazionali e stranieri. L'accentramento e il controllo di questo tipo di manifestazioni ha inizio già nel 1923 con il decreto-legge del 16 dicembre 1923, n. 2740, che stabiliva che le mostre più importanti di carattere regionale dovessero essere autorizzate dal capo del governo; cinque anni dopo, con la legge 8 marzo 1928, n. 630, le concessioni per esposizioni e mostre d'arte sarebbero state concesse solamente in caso di "risultati confacenti alle nobili tradizioni artistiche nazionali"; e infine, prima di giungere ad un regolamento più sostanziale nel 1934, fu emanata la legge del 24 giugno 1929 che riconosceva al Sindacato nazionale degli artisti le attribuzioni in materia di disciplina di esposizioni e mostre d'arte.⁷ La legge costituiva innanzitutto una prima normativa sull'arte contemporanea, materia perlopiù ignorata dalle precedenti amministrazioni statali, e dimostrava che in questo campo il fascismo dimostrò un notevole tempismo, intervenendo in un settore negletto e bisognoso d'aiuto, portando molti artisti ad aderire al sindacato in vista di occasioni mai

⁵ Nella presente ricerca sono stati considerati due volumi fondamentali, quali: Sileno Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Bologna, Minerva, 2000; Marla S. Stone, *The Patron State: Culture and Politics in Fascist Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1998

⁶ Maddalena Carli, *Vedere il fascismo: arte e potere nelle esposizioni del regime (1928-1942)*, Roma, Carocci, 2020, p. 14

⁷ La raccolta completa di leggi, decreti e norme concernenti il mondo dell'arte è disponibile nell'opera: *L'ordinamento sindacale fascista delle belle arti* (con introduzione di Antonio Maraini), Roma, Sindacato nazionale fascista belle arti, 1939

offerte sino ad allora e concedendo, dunque, al regime la possibilità di controllare la loro produzione artistica e i temi da trattare nonostante la libertà di mantenere il proprio stile.

Attingendo da studi ancora più recenti circa il carattere transnazionale del corporativismo fascista, si è deciso di improntare la ricerca verso un approfondimento del legame che vi era tra propaganda artistico-culturale e propaganda corporativa. A tale proposito è stato individuato il *time-frame* dei primi anni Trenta come quello più florido per la campagna di propaganda internazionale del regime riguardo il proprio modello di corporativismo. Inoltre, è stato verificato come la politica culturale del fascismo italiano, grazie a personalità come Giuseppe Bottai, Antonio Maraini, Luigi Freddi o Francesco Ercole, subì una forte accelerazione proprio durante gli anni presi in considerazione, per diversi motivi. Che questo tipo di politica sponsorizzasse principalmente l'aspetto corporativista del regime è stato possibile confermarlo proprio perché, in generale, il progetto di creazione di uno Stato corporativo risultò essere sempre più interessante per il regime a partire dalla Grande Depressione del 1929 e la materia impregnò la propaganda estera fintanto che la politica fascista italiana non si interessò maggiormente ai temi imperiali e razzisti dopo l'invasione di Etiopia e l'avvicinamento alla Germania nazista.

Dunque, il primo capitolo di questa dissertazione si propone di affrontare in primo luogo quelle che sono state le principali teorie e gli sviluppi interni alla Nazione circa la questione del corporativismo. Prendendo in considerazione le posizioni di Alfredo Rocco, Giuseppe Bottai e Edmondo Rossoni è stato possibile ricostruire brevemente il percorso che ha portato alle leggi e ai documenti prodotti nella seconda metà degli anni Venti, come la Legge Rocco e la Carta del Lavoro, e che è culminato nel periodo dello "sbloccamento", quando veniva suggellata la prima, vera e propria fase della costruzione corporativa.⁸ Avviare la ricerca in questo modo è stato fondamentale per giungere ad una prima evidenza: contemporaneamente allo sviluppo di un più vasto dibattito interno al fascismo rispetto al tema del corporativismo, nei primi anni Trenta, si andava affinando il controllo dei mezzi di propaganda per divulgare verso l'estero un'immagine edulcorata della realtà. L'Italia veniva presentata come un esperimento virtuoso e come un paese che stava vivendo una situazione economica e sociale meno drammatica del resto dei paesi sviluppati nell'affrontare la crisi. Per queste ragioni, il primo capitolo prosegue

⁸ Alessio Gagliardi, *Il corporativismo fascista*, Bari, Laterza, 2010, p. 105

approfondendo gli aspetti della propaganda corporativa fascista verso l'estero e prendendo in considerazione i principali casi di ricezione del modello italiano nei paesi stranieri.⁹ Una volta rimarcato l'interesse del regime nell'espandere il proprio modello all'estero giunge il momento di affrontare l'aspetto artistico-culturale di questa propaganda: la c.d. "politica delle immagini" fu applicata in modo tale da rendere l'apparato artistico incline alla produzione di scenari e immaginari che afferissero alla solidità del sistema corporativo fascista. Il Fascismo, come vedremo, avrebbe considerato l'artista come un lavoratore statale e il lavoro dell'artista come uno dei mezzi più efficaci per espandere il proprio messaggio di propaganda. L'inquadramento degli artisti e delle manifestazioni artistiche nel sistema corporativo risultava dunque fondamentale per coordinare tutte le energie del settore verso l'opera di propaganda del regime: si doveva rompere con il crescente individualismo e convincere l'artista a partecipare attivamente e indissolubilmente al sentimento, alla passione e alla storia del suo tempo.¹⁰ L'Italia mussoliniana sfruttò dunque quello che possiamo chiamare "corporativismo culturale"¹¹ per posizionarsi come una forza leader per il cambiamento e come sorgente di un circuito internazionale di persone moderne e idee più fresche. La "permissività imperfetta", che si manifestava principalmente con la concessione di proseguire liberamente la produzione artistica con un proprio stile estetico, veniva abilmente nascosta perché, pur mantenendo inclinazioni e tecniche diverse, nello spazio di una mostra gli artisti agivano spesso come un "autore collettivo", che accettava di collaborare a una visione di insieme al servizio di un'idea ed era capace di fondere le proprie competenze perché tale idea venisse comunicata. Per tale motivo, sul finire del capitolo si tratterà in maniera generale la considerazione che veniva fatta delle mostre e delle esposizioni da parte del regime, individuando una scala gerarchica di importanza di tali manifestazioni per enfatizzare successivamente la rilevanza della mostra che si trovava all'apice di questa gerarchia: la Biennale di Venezia.

⁹ Matteo Pasetti, *L'Europa corporativa. Una storia transnazionale tra le due guerre mondiali*, Bologna, Bononia, 2016, pp. 132-154

¹⁰ Giuseppe Bottai, *Politica fascista delle arti*, Roma, Signorelli, 1940, p. 53

¹¹ La definizione di "corporativismo culturale" è stata estrapolata dall'opera: Benjamin G. Martin, "Fascist Italy's illiberal cultural networks. Culture, Corporatism and International Relations, in: Laura Cerasi (a cura di), *Genealogie e geografie dell'anti-democrazia nella crisi europea degli anni Trenta*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2019

Il secondo capitolo è interamente dedicato all'esposizione veneziana. La motivazione di dedicare una così particolare attenzione alla mostra Biennale scaturisce da un desiderio personale di indagare l'utilizzo che ne fu fatto dal regime fascista per i propri scopi e perché gli stessi primi anni Trenta, che ricordiamo ancora essere stati gli anni in cui la propaganda corporativa raggiungeva livelli pervasivi, videro lo sviluppo all'interno della Biennale delle più importanti manifestazioni collaterali, alcune delle quali sono sopravvissute fino ad oggi, che non furono di certo esenti dalla divulgazione del messaggio corporativo. Una volta compiuto un breve resoconto storico dell'istituzione dai suoi albori alla fascistizzazione¹², si passa al delineamento dei caratteri che costituivano un richiamo al corporativismo in tale contesto espositivo: la mostra d'arte vera e propria, gli eventi collaterali e i tratti più particolari della regolamentazione del padiglione nazionale e di quelli stranieri; o ancora la gestione dei Concorsi e dei Premi. Sono state prese dunque in considerazione le manifestazioni che hanno vissuto i principali cambiamenti e i principali eventi afferenti alla propaganda corporativa. La XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, tenutasi presso i Giardini di Castello dal 28 aprile al 28 ottobre del 1932 è la prima delle due: è durante questo anno che è possibile scorgere una moltiplicazione delle iniziative culturali e artistiche all'interno dell'istituzione veneziana, come il festival del cinematografo, i convegni di poesia e i convegni e gli spettacoli teatrali. Si cercherà di restituire sinteticamente le novità date alla Biennale sotto l'impulso della coppia Volpi-Maraini, rispettivamente Presidente e Segretario Generale della mostra veneziana. Tuttavia, i due momenti principali di propaganda si ebbero con il Primo Congresso Internazionale d'Arte Contemporanea e il Convegno Fascista dell'Arte. Il titolo della prima manifestazione citata, e il fatto che l'evento fosse organizzato dalla famosa esibizione d'arte Biennale di Venezia, suggerisce che gli invitati avrebbero di fatto parlato di arte in senso generale. Tuttavia, l'obiettivo degli italiani era sfruttare quest'occasione per presentare il corporativismo fascista delle Belle Arti come un modello che si poteva riprodurre universalmente. Passando al vaglio i documenti ufficiali e le relazioni degli oratori, contenuti negli archivi e nei fondi storici visitati durante il periodo di ricerca per la stesura di questo lavoro, è stato possibile constatare che l'evento fu considerato un successo dai gerarchi e dagli organizzatori fascisti, in quanto essi furono sicuri di aver portato l'audience straniera a considerare concretamente la proposta corporativa politica

¹² Massimo De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Udine, Editrice Universitaria Udinese, 2006

e culturale del Fascismo. Lo stesso anno, la Biennale di Venezia tornava ad ospitare un ulteriore evento per realizzare i propri scopi rispetto all'andamento del dibattito artistico e culturale in ambito europeo: il Convegno Fascista dell'Arte è risultato fondamentale per organizzare una risposta unitaria rispetto al tema dell' "Arte di Stato" e per organizzare ulteriori dissertazioni su quanto di "magnifico" sembrasse aver fatto il Fascismo attraverso la divisione in categorie della società, utilizzando come esempio principe la figura dell'artista. Gli stessi temi di quest'ultimo evento sarebbero stati ripresi e approfonditi durante un altro incontro di carattere distintamente internazionale: il Convegno Internazionale su "Le Arti Contemporanee e la Realtà"; "L'Arte e lo Stato", tenutosi durante la XIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte dal primo maggio fino al 31 ottobre del 1934. Dunque, una volta riportate le principali novità di questa edizione della manifestazione la presente ricerca si concentra di nuovo su un evento che acquisisce una portata ancora più rilevante dei due precedenti: infatti, come verrà dimostrato, il Convegno del 1934 contò numerosissimi ospiti internazionali e altrettante tipologie di intervento rispetto ad un tema diventato sempre più importante e tenuto in considerazione in Europa e nel mondo. Uno dei risultati più chiari e più concreti del dibattito intorno a questo tema è stato appunto il fatto che si è potuto dimostrare come in Italia si attuassero idee nuove corrispondenti ad aspirazioni largamente diffuse in molti altri Paesi: il corporativismo sembrava restituire all'artista un posto saldo nella società, anche grazie ai programmi remunerativi, e dunque anche alla sua produzione artistica; i risultati presentati del corporativismo culturale, come discusso nella sede Biennale, offrivano la possibilità di giustificare un parallelo con i risultati prodotti dal corporativismo politico-economico.

Il terzo e ultimo capitolo prende in considerazione un altro tipo di manifestazioni artistiche: le mostre d'arte italiana all'estero e le Esposizioni universali a cui partecipò il regime fascista. Una volta attuata la distinzione tra le prime e le seconde, per quanto riguarda le mostre d'arte italiana all'estero stati rinvenuti diversi documenti che confermano, in primo luogo, un legame diretto tra le mostre all'estero e la Biennale di Venezia, e in secondo luogo, che ci furono diversi interventi in queste occasioni da parte del Segretario Generale con lo scopo di promuovere la solidità e l'organicità del sistema corporativo fascista e i risultati ottenuti grazie alla categorizzazione delle professioni lavorative, in particolare quella dell'artista. Per questo motivo sono state riprese alcune modalità di presentazione del corporativismo nelle mostre d'arte italiana all'estero nelle

sedi di Atene (1931), Vienna (1933), Parigi (1935) e Budapest (1936). Le Esposizioni universali a cui partecipò l'Italia fascista, invece, ricoprivano il ruolo assai significativo di vetrina mondiale delle innovazioni tecnologiche e politico-sociali del tempo. A partire dall'Esposizione internazionale della stampa ospitata a Colonia nel 1928 si introdussero le novità nelle pratiche e nelle forme della messinscena, tanto da costruire un dialogo tra le diverse forme d'arte al fine di sfruttare al meglio il pubblico di massa di questi eventi lasciando assumere ai padiglioni una inedita valenza politica. L'Italia fascista si adeguò e seppe utilizzare al meglio questi eventi internazionali, i quali divennero ben presto uno spazio assolutamente rilevante per la propaganda corporativa: dal 1928, nelle esposizioni internazionali a venire, gli organizzatori e gli allestitori fascisti si impegnarono per sfruttare appieno questi eventi per indirizzare il pubblico verso la liturgia corporativa fascista. L'Esposizione internazionale di Chicago (1933), intitolata "A Century of Progress", è la prima ad essere descritta e analizzata in questo capitolo finale. L'Esposizione universale ed internazionale di Bruxelles (1935)¹³, dedicata al tema dei Trasporti, e la "Esposizione internazionale delle arti e delle tecniche nella vita moderna" di Parigi (1937)¹⁴, sono le altre due che sono state giudicate più rilevanti per fornire evidenza a questo studio. È tuttavia necessario ricordare che, anche se nelle esposizioni del 1935 e del 1937 gran parte delle pareti erano dedicate alla nuova missione imperiale fascista e cominciavano a crescervi sopra i riferimenti razziali, il tema del corporativismo non veniva ancora abbandonato. Quest'ultimo sopravviveva probabilmente perché poteva rappresentare al meglio il progresso sociale, politico ed economico che doveva essere messo in luce tramite le Esposizioni internazionali.

Oltre ad importanti volumi di carattere storiografico, che spaziano dai temi politici alla questione artistica durante il periodo del Fascismo, questa ricerca si è basata principalmente e fondamentalmente su fonti di carattere primario – come riproduzioni inedite di relazioni e discorsi, cataloghi, programmi, stralci di giornale, *pamphlet* politici, ecc. – che è stato possibile reperire nell'archivio storico della Biennale, con sede a Venezia, nel Fondo dedicato a Maraini presso la Galleria d'Arte Moderna, sita a Roma, in diverse biblioteche nazionali e tramite i loro servizi di emeroteca online. Sono stati consultati

¹³ Lucia Masina, *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958*, Milano, EDUCatt, 2016

¹⁴ Romy Golan, *Muralnomad: The Paradox of Wall Painting: Europe, 1927-1957*, Londra, Yale University Press, 2009

pochi materiali disponibili su Internet poiché considerati di dubbia affidabilità rispetto ad un periodo storico così difficilmente accessibile in termini di fonti dirette.

1. Arte, Corporativismo e Stato: per una prospettiva transnazionale

Nonostante la vastità della letteratura concernente la questione del corporativismo risulta ancora oggi fondamentale per la storiografia affrontare il tema da diverse angolature. In particolare, questo lavoro vuole porre al centro dell'indagine l'aspetto transnazionale della teoria corporativa fascista con l'obiettivo di approfondire i recenti risultati ottenuti dalla ricerca rispetto a questo tema, e, in secondo luogo, allargare il campo della ricerca alla componente culturale e artistico-espositiva della politica fascista, sviluppata dai dirigenti del regime con scopi educativi e di propaganda anche verso l'estero.

Attingendo in primo luogo dalle pagine dell'opera di Alessio Gagliardi, è stato possibile sviluppare una prima importante riflessione: il dibattito politico-istituzionale italiano intorno a una "terza via" alternativa al capitalismo e al socialismo ebbe l'opportunità di risultare credibile e attuabile per molti nel momento in cui si evolveva, in tutta l'Europa, una fondamentale riflessione riguardo i cambiamenti e le contraddizioni della società e della politica moderne.¹⁵ Il problema di come conciliare la pluralità di interessi presenti nella società con la costruzione dell'unità del comando dello Stato fu avvertito concretamente dal fascismo e, tramite lo "strumento" corporativo, il regime "si prefisse di mettere in relazione lo Stato autoritario e totalitario con la diversità e pluralità di interessi presenti nella società, espressi soprattutto dalle organizzazioni sindacali".¹⁶ Il corporativismo fascista fu lungi però da sfiorare il successo popolare. Tuttavia, come indica Gianpasquale Santomassimo nella sua monografia, "il coinvolgimento di élites attive nella cultura politica dell'Europa fra le due guerre andò in verità oltre la cerchia degli apparati di potere. In alcune realtà, come in Francia, fu mito della diffusione non trascurabile nelle culture di destra che si agitavano contro gli equilibri repubblicani: una sorta di valore aggiunto al complesso di miti contro-rivoluzionari e 'realisti' della tradizione, che poteva dare per la prima volta la sensazione di un tentativo di "ammodernamento" di un complesso di idee-forza tradizionalmente e orgogliosamente 'antimoderne'".¹⁷

¹⁵ Alessio Gagliardi, *Il corporativismo fascista*, cit., p. 9

¹⁶ *ibid.*

¹⁷ Gianpasquale Santomassimo, *La terza via fascista: il mito del corporativismo*, Roma, Carocci, 2006, pp. 182-183

Secondo Matteo Pasetti, ricercatore che ha condotto uno degli studi più recenti sul carattere transnazionale del fascismo, l'idea del corporativismo era quella che più facilmente poteva essere estrapolata dall'insieme di elementi ideologici fascisti – estremismo, violenza, negazione della libertà, culto del capo, esaltazione della nazione, revisione dell'ordine internazionale – e che poteva essere condivisa in più ambienti. Inoltre, era anche quella che più si prestava a restituire un volto sociale e moderno al fenomeno fascista.¹⁸ Per queste ragioni, iniziò anche a palesarsi dall'estero “il riconoscimento del carattere sperimentale del nuovo regime italiano, considerato come un laboratorio nel quale si stavano sviluppando soluzioni inedite, potenzialmente replicabili altrove”.¹⁹ Non a caso, dalla metà degli anni Venti, il corporativismo di matrice italiana divenne un modello per le esperienze di analogo segno che il continente ebbe modo di conoscere. Perciò, “ricollocare la storia del fascismo italiano su scala europea, mettendone in luce l'influenza sulle politiche socio-economiche e istituzionali degli altri paesi, e verificando quanto ciò abbia funzionato come fonte di legittimazione per l'opzione fascista nel suo complesso”²⁰ rappresenta un passaggio fondamentale per la storia delle relazioni internazionali stessa: “questa esperienza [...] si rivelò ‘politicamente determinante’ nella storia dell'Europa interbellica; nel senso che, circolando attraverso le frontiere, mettendo in contatto diversi ambienti intellettuali, contaminando varie correnti ideologiche, influì sull'evoluzione del pensiero, delle azioni e delle decisioni politiche, e finì insomma per giocare un ruolo epocale”.²¹

Infine, per rendere ancora più approfondita la ricerca sono stati presi in esame altri due testi principali. Il contributo di Fabrizio Amore Bianco al volume “Genealogie e geografia dell'anti-democrazia nella crisi europea degli anni Trenta” è risultato fondamentale per estrapolare alcuni aspetti della propaganda corporativa verso l'estero e per identificare alcuni importanti interventi degli ufficiali fascisti rispetto alla promozione del modello corporativo in Italia e fuori dai suoi confini. Secondo Bianco, fin dall'inizio degli anni Trenta, “la discussione sulla riforma dello Stato fu accompagnata da alcune sollecitazioni che prefiguravano la costituzione di una comunità corporativa internazionale”.²²

¹⁸ Matteo Pasetti, *L'Europa corporativa*, cit., p. 106

¹⁹ *ivi.*, p. 104

²⁰ *ivi.*, pp. 26-27

²¹ *ibid.*

²² Fabrizio A. Bianco, “Le corporazioni oltre lo Stato. Progetti di corporativismo internazionale nell'immaginario del fascismo”, in: Laura Cerasi (a cura di), *Genealogie e geografie dell'anti-democrazia nella crisi europea degli anni Trenta*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2019, p. 243

Nonostante ciò, queste aspirazioni, con lo scoppiare della guerra d’Etiopia, andarono incontro a un sostanziale ridimensionamento. L’impegno del Consiglio Nazionale delle Corporazioni prima e quello del Ministero delle Corporazioni poi, affiancati dal settore del fascismo italiano dei CAUR di Eugenio Coselschi – incaricato di costruire una rete organizzativa nei paesi stranieri – svanirono alla metà degli anni Trenta. Come ha sottolineato Michael Ledeen, uno dei primi storici ad aver analizzato la documentazione relativa alla creazione di una “Internazionale Fascista”, questo fallimento è stato il frutto del nuovo corso impresso alla politica estera fascista e dell’adozione dell’antisemitismo, in ragione dell’alleanza sempre più forte e stretta con la Germania hitleriana.²³

1.1 Fascismo e corporativismo: principali teorie e sviluppi interni alla Nazione

Nessuna questione più del corporativismo riuscì ad animare il dibattito culturale e ideologico dell’Italia fascista. Il miraggio di una società armonica, non più infuocata e divisa dalla lotta di classe, attirava e coinvolgeva ampi settori del mondo intellettuale. Tra la metà degli anni Venti e la fine degli anni Trenta videro la luce migliaia di volumi, articoli, opuscoli divulgativi e riviste dedicate appositamente al tema; furono organizzati convegni di studio e innumerevoli incontri di propaganda; vennero create apposite istituzioni culturali [...].²⁴

Le posizioni di Alfredo Rocco, di Giuseppe Bottai e dei dirigenti sindacali rappresentarono le principali e più rilevanti teorizzazioni sul corporativismo prodotte all’interno della classe dirigente fascista. Benito Mussolini, infatti, alimentò indubbiamente il mito del corporativismo ma allo stesso tempo non offrì mai alcun contributo, tramandando la persistente incertezza dei contenuti. Il suo compito di orientare la politica corporativa si basava sulle circostanze politiche e le esigenze richieste per il saldo mantenimento del suo potere.²⁵

La dottrina di Alfredo Rocco si caratterizzava per l’assoluto primato assegnato allo Stato. Si differenziava dalle teorie corporative di origine cattolica – che prevedevano la

²³ Michael A. Ledeen, *L’internazionale fascista*, Bari, Laterza, 1973, p. 155

²⁴ Alessio Gagliardi, *Il corporativismo fascista*, cit., p. 17

²⁵ *ivi.*, p. 40

salvaguardia dell'autonomia dei ceti e delle categorie produttive dal potere dello Stato centralizzato – poiché era proprio a quest'ultimo che Rocco assegnava la sovranità, invece che al popolo:

Lo Stato fascista è infatti lo Stato che realizza al massimo della potenza e della coesione l'organizzazione giuridica della Società. E la società, nella concezione del fascismo, non è una pura somma di individui, ma è un organismo, che ha una sua propria vita e suoi propri fini, che trascendono quelli degli individui, e un proprio valore spirituale e storico. Anche lo Stato, che della società è la giuridica organizzazione, è per il Fascismo un organismo distinto dai cittadini, che a ciascun momento ne fanno parte, il quale ha una sua propria vita e suoi propri fini, superiori a quelli dei singoli, a cui i fini debbono essere subordinati.²⁶

Nella sua concezione, perciò, lo Stato dove assorbire i sindacati e farli suoi organi. Essi dovevano passare da strumenti di lotta per interessi particolaristici a organi di collaborazione per il perseguimento de benessere generale: i sindacati dei lavoratori e quelli degli industriali si sarebbero dovuti riunire nelle corporazioni “per tutelare gli interessi comuni, per dirimere controversie, per trovare dei temperamenti che soddisfino non solo agli interessi particolari delle classi produttrici, ma a quelli generali della produzione”.²⁷ Con l'istituzione delle corporazioni sarebbe diventato possibile, in quest'ottica, perfezionare il processo produttivo e superare le concorrenze interne per affrontare al meglio la concorrenza mondiale.

Culto dello Stato e “razionalizzazione cartellistica” erano dunque i due elementi con cui Rocco componeva la sua concezione del corporativismo. Egli intendeva la “terza via” come un'alternativa non al capitalismo ma al liberalismo, nel senso che il potere dello Stato non doveva essere limitato per favorire la libertà d'azione del singolo individuo, ma doveva porsi a vigilante e controllore di competenze e interessi dei ceti produttivi. Infatti, alle masse non era riconosciuta nessuna autonomia né alcun diritto di partecipare alla direzione politica: le corporazioni erano lo strumento per integrare le masse – e le loro organizzazioni sindacali – nello Stato, in condizioni di passività e totale subordinazione. In questo modo, il compromesso sociale del regime fascista presentava un forte squilibrio

²⁶ Alfredo Rocco, *La trasformazione dello Stato*, in “Scritti e discorsi politici”, vol. III: La formazione dello stato fascista (1925-1934), p. 778

²⁷ Alfredo Rocco, *Il programma politico dell'associazione nazionalista*, in “Scritti e discorsi politici”, vol. II: La lotta contro la reazione antinazionale, p. 479

a favori dei settori imprenditoriali; le confederazioni acquisirono inediti poteri di controllo sui funzionari e sugli organi dirigenti delle associazioni di categoria e territoriali; la burocrazia centrale si estese e si rafforzò; le “classi medie” furono disgregate e riaggregate intorno a categorie circoscritte e compartimentate.

La concezione di Giuseppe Bottai poggiava sulla partecipazione attiva della società ai destini dello Stato e non il suo inglobamento passivo. L'intento dirigista e la volontà di introdurre un'integrale riforma dello Stato e del sistema amministrativo portavano il direttore di “Critica Fascista” a vedere nella creazione degli apparati corporativi il mezzo per liberare lo Stato fascista dai condizionamenti esercitati dal potere economico. È importante ricordare che Bottai da Ministro delle Corporazioni (1929-1932) impresso un indirizzo che portò l'organismo ad andare oltre i compiti formalmente assegnatigli e le forti limitazioni nei poteri e nelle dimensioni come scaturito dalla Legge Rocco. Al cuore dell'iniziativa di Bottai non vi era solo l'allargamento delle competenze del Ministero delle Corporazioni, ma l'identificazione di questo con il progetto di una “rivoluzione corporativa”. Tuttavia, in assenza degli organi corporativi, ancora da costituire e in linea teorica deputati proprio a regolamentare l'attività economica e a subordinare l'iniziativa privata agli interessi dello Stato fascista, spettava al ministero delle Corporazioni promuovere, se non realizzare, il compimento del corporativismo.²⁸ Con l'arrivo di Bottai ai vertici del Ministero si può dire che iniziava un impegno di primissimo piano di egemonia culturale per il tema del corporativismo e della sua attuazione.²⁹

La possibilità di rintracciare una idea peculiare di corporativismo promossa dai sindacati, nonostante la coesistenza di posizioni diverse rispetto al tema, è dovuta alla rilevanza della figura di Edmondo Rossoni. Sindacalista di spicco del PNF, fu protagonista dell'istituzionalizzazione dei sindacati fascisti e la legalizzazione del loro monopolio per la rappresentanza dei lavoratori, ma anche della redazione della Carta del Lavoro. Nelle sue “Riflessioni sulla Rivoluzione Fascista. La corporazione come Idea” dichiarava che “la rappresentanza delle classi organizzate spetta[va] ai sindacati e non agli organi burocratici dello Stato”.³⁰ La sua polemica, e quella degli altri dirigenti sindacali, aveva quindi come principale destinatario il Ministero delle Corporazioni. Nel periodo

²⁸ Alessio Gagliardi, *Il corporativismo fascista*, cit., pp. 34-36

²⁹ *ivi.*, pp. 92-94

³⁰ Edmondo Rossoni, *Riflessioni sulla Rivoluzione Fascista. La corporazione come Idea*, in “La Stirpe”, marzo 1931, p. 99

successivo allo “sbloccamento” del 1928, l’interpretazione del progetto corporativo sindacalista si andava articolando intorno alla visione di una minaccia di trasformazione dei rapporti di forza nella società e nel regime e allo stesso tempo intorno alla possibilità di rilancio del ruolo delle proprie organizzazioni.

Le leggi e i documenti prodotti in quegli anni coincidevano con una sintesi delle tendenze, da un lato quelle caldegiate da Bottai e Rossoni, in cui era evidente l’impianto ideologico che doveva sfociare nella pianificazione economica da parte dello Stato, e dall’altro quelle volute da Rocco, in cui si richiedeva ai lavoratori di soffocare le rivendicazioni di categoria al fine di giungere a un più accentuato sviluppo economico della Nazione.³¹ Due documenti a cui si è già fatto cenno caratterizzano i lavori di quel prolifico biennio: il 3 aprile 1926 veniva approvata la Legge Rocco, definita da Mussolini “la più coraggiosa, la più audace, la più innovatrice, quindi la più rivoluzionaria”³² delle leggi fino allora proposte dal suo governo. Circa un anno dopo, il 21 aprile 1927, il Gran Consiglio del Fascismo emanava la Carta del Lavoro, un documento che non assumeva valore giuridico, ma che rendeva espliciti i cardini ideologici di un ordinamento sindacale stato-centrico e autoritario e si innalzava a “documento universale” del fascismo, nonché a manifesto ufficiale del regime italiano sullo scenario politico internazionale. La Carta del Lavoro – che rispettava in modo abbastanza palese la visione di Rocco – veniva considerata come lo strumento di effettiva riconquista da parte dell’Italia del primato tra le nazioni: il Paese, secondo Bottai, si stava ponendo all’avanguardia nello sviluppo di un modello di organizzazione e di giurisdizione del lavoro che garantiva la cooperazione tra tutte le componenti sociali del sistema produttivo nel nome dell’interesse collettivo. Nonostante l’intento puramente propagandistico di queste asserzioni, la Carta del Lavoro raggiunse veramente una grande notorietà all’estero e fu elemento di accesi dibattiti.³³

È il periodo dello “sbloccamento” a suggellare la prima fase della costruzione corporativa: mentre la visione “autonomistica” di Rossoni viene accantonata definitivamente, è la concezione di Giuseppe Bottai a prevalere sulle altre. Alla fine degli anni Venti ancora non vi era traccia degli organi corporativi, mentre il sistema sindacale era attraversato dalle posizioni rivendicative dei sindacati dei lavoratori e dalla refrattarietà delle

³¹ Daniela De Angelis, *Il Sindacato Belle Arti*, in “Arte e Stato. Le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie 1927-1944”, Milano, Skira, 1997, p. 21

³² Benito Mussolini, *Discorso al Senato*, 11 marzo 1926, in “Mussolini 1951-1980”, vol. XXII, p. 90

³³ Matteo Pasetti, *L’Europa Corporativa*, cit., pp. 113-124

organizzazioni imprenditoriali a integrarsi completamente nelle strutture del regime. È soltanto con la legge del 20 marzo 1930 che vide la luce il Consiglio Nazionale delle Corporazioni, un anno dopo che Bottai – principale ispiratore e promotore della legge – fu subentrato a Mussolini alla carica di Ministro delle Corporazioni. Questo nuovo organismo doveva compiere una funzione consultiva in materia sindacale, di legislazione del lavoro e in rapporto a qualsiasi questione che interessasse la produzione nazionale. Su richiesta dei sindacati di categoria poteva determinare le tariffe per le prestazioni professionali ed emanare regolamenti professionali con carattere obbligatorio per tutti gli appartenenti alla categoria, formare norme per il coordinamento dell'attività assistenziale esercitata dai sindacati legalmente riconosciuti e per la disciplina dei rapporti di lavoro. Limiti all'attività del primo organo corporativo erano creati non solo dai vincoli posti al potere normativo ma anche dalla collocazione assunta nell'articolata struttura dello Stato fascista. Come ogni nuovo istituto, il Consiglio si inseriva in una fitta trama di poteri pubblici interdipendenti e al tempo stesso subordinati gerarchicamente a Mussolini. In realtà, la dipendenza da Mussolini costituiva, nel regime fascista, un dato di fatto inevitabile e insopprimibile. Rimandava direttamente alla natura profonda del fascismo e del suo progetto totalitario.

Il crollo del sistema capitalistico mondiale sembrò travolgere in modo definitivo tutti i pilastri della civiltà liberale ottocentesca, come la fiducia nella democrazia parlamentare o il mito del mercato autoregolantesi. Sembrava palesarsi il momento adeguato per impugnare una formula politica, economica e sociale alternativa a quella vigente internazionalmente. Tuttavia, tra la teoria e la realizzazione del corporativismo vi è stato un grande divario. Ecco che nel clima di entusiasmo ideologico e di delusione pratica avvenne il varo delle corporazioni, sostenute da un discorso di Mussolini per lo Stato corporativo davanti il Consiglio Nazionale delle Corporazioni:

[...]noi dobbiamo volere che gli operai italiani, i quali ci interessano nella loro qualità di italiani, di operai e di fascisti, sentano che noi non creiamo degli istituti soltanto per dare forma ai nostri schemi dottrinari, ma creiamo degli istituti che devono dare a un certo momento dei risultati positivi, concreti, pratici e tangibili. Non mi soffermo sui compiti conciliativi che la corporazione può svolgere, e non vedo nessun inconveniente alla pratica dei compiti consultivi. Già adesso accade che tutte le volte che il Governo deve prendere dei provvedimenti di una certa importanza, chiama gli interessati. Se domani ciò diventa obbligatorio per

*determinate questioni, io non ci vedo alcun che di male, perché tutto ciò che accosta il cittadino allo Stato, tutto ciò che fa entrare il cittadino dentro l'ingranaggio dello Stato, è utile ai fini sociali e nazionali del fascismo.*³⁴

Il c.d. "ingranaggio dello Stato" risultò notevolmente macchinoso: l'iter della legge sulle corporazioni investì, in diversi momenti, quasi tutte le articolazioni dello Stato fascista, dalle strutture corporative e sindacali a quelle di partito per passare infine al potere legislativo delle Camere. Il risultato fu che il nuovo sviluppo dell'ordinamento corporativo rischiava di apparire, così come il precedente, una minaccia per le organizzazioni sindacali. Le organizzazioni dei lavoratori erano le più esposte a un'eventuale ed ulteriore frammentazione. Ad ogni modo, il testo messo a punto dalla commissione presieduta da Rocco divenne legge il 5 febbraio 1934; alcuni mesi dopo, con i decreti del capo del governo del 29 maggio e del 9 e 23 giugno 1934, fu approvata la costituzione di ventidue corporazioni.

Il grande limite del sistema corporativo era la strutturale irrealizzabilità di una vera rappresentanza degli interessi in un sistema dittatoriale e autoritario. Le rappresentanze dei lavoratori erano nuovamente poste in una condizione impotente e marginale. La presenza negli organi corporativi dei sindacalisti fascisti era il risultato di una nomina dall'alto, compiuta dai vertici delle federazioni e delle confederazioni, con l'avallo del governo e del Duce. I cambiamenti nella natura del sindacalismo ebbero effetti ridottissimi nella storia dell'economia del paese. Le organizzazioni dei lavoratori non riuscirono a mettere seriamente in discussione gli equilibri interni al regime, a limitare lo strapotere del fronte imprenditoriale, a strappare ulteriori funzioni al PNF e a ottenere un sostegno meno rapsodico e superficiale dal governo e da Mussolini.

Infine, i dirigenti politici del fascismo e i rappresentanti delle categorie presenti nelle corporazioni diventarono direttamente rappresentativi della Nazione con l'istituzione della Camera dei Fasci e delle Corporazioni nel 1939. A comporre la Camera dei Fasci e delle Corporazioni erano: il capo del governo, i membri del Gran Consiglio, del Consiglio Nazionale del PNF e del Consiglio Nazionale delle Corporazioni. La partita era ora giocata non più sulla scommessa di una politica di programmazione guidata e promossa dalle corporazioni, ma sull'edificazione di un autentico sistema rappresentativo fondato sulle

³⁴ Benito Mussolini, *Discorso per lo Stato corporativo*, 14 novembre 1933. Disponibile online da: <http://www.polyarchy.org/basta/documenti/mussolini.1933.html> [Ultimo accesso: 27/07/2021, 18:39]

categorie produttive. È possibile affermare dunque che la riforma costituzionale che avrebbe dovuto celebrare il corporativismo quale nuovo sistema politico e istituzionale, e quindi ratificare la natura corporativa dello Stato fascista, finì di fatto per confermare e rafforzare ulteriormente la dittatura carismatica di Mussolini e il suo ruolo incombente e pervasivo.³⁵

Dal momento dell'allontanamento di Bottai dal Ministero delle Corporazioni nel 1932, le attività di studio, di intervento culturale e di progettazione politica e istituzionale si era progressivamente isterilita.³⁶ Tuttavia, fino all'invasione dell'Etiopia – con la conseguente uscita dell'Italia dalla Società delle Nazioni – e fino al varo delle leggi razziali, la propaganda culturale ed educativa fascista era focalizzata largamente sul corporativismo. In particolare, come vedremo nel sottoparagrafo successivo, fu la Grande crisi economica del 1929 a funzionare da cassa di risonanza per il modello corporativo fascista. L'Italia era presentata, in quegli anni, come un esperimento virtuoso e con una situazione economica e sociale meno drammatica del resto dei paesi sviluppati. In realtà, l'abilità propagandistica del regime nel divulgare una visione edulcorata della realtà e la capacità di tenere sotto controllo il malessere sociale tramite meccanismi coercitivi, garantiti anche dall'ordinamento sindacale corporativo³⁷, fecero in modo che, appunto, il mito corporativo si propagasse anche all'estero.

1.2 Aspetti di propaganda: la ricezione del modello italiano all'estero

Durante gli anni Trenta, contemporaneamente allo sviluppo di un più vasto dibattito interno al fascismo rispetto al tema delle corporazioni e alla percezione dei primi effetti della crisi economica, si era diffusa la convinzione che in Italia la situazione economica e sociale fosse meno disperata che nel resto dei Paesi colpiti da tale crisi. Le analisi storiografiche, ad oggi, hanno rilevato che la presunta eccezionalità italiana era infondata.³⁸ La crisi aveva colpito esattamente anche l'Italia ed in misura non dissimile dagli altri paesi occidentali:

³⁵ Alessio Gagliardi, *Il corporativismo fascista*, cit., pp. 230-237

³⁶ *ivi.*, p. 234

³⁷ Matteo Pasetti, *L'Europa Corporativa*, cit., pp. 184-185

³⁸ *ibid.*

[...] una parziale tenuta della produzione e dell'occupazione derivò dall'arretratezza italiana rispetto alle altre economie avanzate, cioè dalla maggior importanza del settore agricolo, meno esposto agli effetti della crisi, e paradossalmente dalla precedente fase di ristagno del 1926-1927, che in un certo senso migliorò i parametri, livellando verso il basso il punto di partenza.³⁹

In questo contesto, più personalità del regime fascista si schierarono apertamente verso l'elaborazione dell'esportabilità del corporativismo italiano ⁴⁰, sia come soluzione universale alla crisi dell'economia e dello Stato moderno, sia per il suo carattere originale e il suo ruolo-guida al centro di un'eventuale costellazione di movimenti ispiratesi al fascismo.⁴¹ Lo stesso Mussolini, già durante il terzo congresso della Confederazione Nazionale dei Sindacati Fascisti del maggio 1928, sottolineò il carattere universale del corporativismo:

*Il secolo attuale vedrà una nuova economia. Come il secolo scorso ha visto l'economia capitalistica, il secolo attuale vedrà l'economia corporativa.*⁴²

E ribadì, poco dopo, come fosse viva la necessità di monitorare le reazioni che l'esperimento corporativo aveva iniziato a suscitare all'estero.

Per queste ragioni e propositi, il ministero delle Corporazioni – tramite l'apposita Commissione permanente per gli studi e la propaganda incaricata di redigere un progetto organico per la “diffusione all'estero dei criteri informativi e delle realizzazioni del Corporativismo”⁴³ – lavorò ad una vera e propria operazione di “marketing”, condotta poi dal regime, per intercettare fondamentalmente delle schiere di *opinion makers* che avrebbero funzionato da canali diffusori all'estero dell'esperienza corporativa italiana e avrebbero contribuito a porre il “Marchio” fascista sull'idea stessa del corporativismo.⁴⁴ Accanto al Ministero, dal 1933, al settore del fascismo italiano dei CAUR di Eugenio

³⁹ *ibid.*

⁴⁰ Delio Cantimori, *Fascismo, nazionalismi e reazioni*, in “Vita Nova. Pubblicazione quindicinale illustrata dell'Università Fascista di Bologna”, n. 1, gennaio 1931, pp. 3-6; Giuseppe Bottai, *Il Consiglio delle Corporazioni dinnanzi alla Società delle Nazioni*, in “Informazioni Corporative”, 25 settembre 1931, p. 450. Per una rilevezione più approfondita dell'azione internazionale del fascismo, dei giovani universitari e dei Fasci all'Estero, si rimanda a Michael A. Ledeen, *L'internazionale fascista*, cit., 1973

⁴¹ Marco Cuzzi, *L'internazionale delle Camicie nere. I CAUR, Comitati d'azione per l'universalità di Roma 1933-1939*, Milano, Mursia, 2005, p. 70

⁴² Giuseppe Miceli, *Il discorso di Mussolini al Congresso della Confederazione dei Sindacati Fascisti*, in “Critica fascista”, 6(10), 1928, p. 197

⁴³ *Nota della quindicina*, in “Informazioni Corporative”, anno I, 2(1), 1, 1928

⁴⁴ Matteo Pasetti, *L'Europa Corporativa*, cit., p. 181

Coselschi, che ricercava fervidamente l'internazionalizzazione del movimento, fu affidato il compito di creare una rete organizzativa nei paesi stranieri. Si svilupparono una serie di incontri di questa "Internazionale Nera" – a Montreux nel 1934 e a Parigi ed Amsterdam nel 1935 – da dove si sprigionò la concezione che:

[...] niente impedisce [...] a tutti i nostri nazionalismi di proclamare l'universalità della dottrina fascista su certi punti fondamentali come: ricostituzione di uno Stato su nuove basi, di uno Stato unificato, forte e disciplinato; organizzazione del lavoro; libertà contenuta entro sani e onesti limiti; instaurazione dell'ordine e della giustizia; armonia tra le classi sociali; collaborazione coordinata e solida tra i produttori [...]. E così l'idea "sopranazionale" si armonizza direttamente con l'idea nazionale.⁴⁵

Perciò, i principi "nazionalisti" venivano comunemente identificati con lo Stato corporativo italiano, e addizionalmente Coselschi chiarì che l'idea corporativa era il concetto che avrebbe condotto a una genuina unità degli elementi fascisti in Europa. Infatti, come scrive Pasetti:

[...] dal 1933 in poi si susseguirono sul continente numerose esperienze di analogo segno [a quello italiano], che nell'insieme sembrarono imprimere una forte accelerazione alla diffusione di uno standard corporativo. Anno dopo anno, ai casi fascista e salazarista si andarono sommando altri ordinamenti corporativi, più o meno articolati, nell'Austria di Dollfuss, nella Polonia di Pilsudski, in alcuni cantoni della Svizzera, nei regimi autoritari degli stati baltici, nella Grecia di Metaxas, sotto le dittature monarchiche della Bulgaria e della Romania, nella nascente Spagna franchista, nella Slovenia di monsignor Tiso [...].⁴⁶

Ai paesi sopracitati è opportuno aggiungere anche il caso dell'Ungheria, durante la reggenza di Miklós Horthy de Nagybánya e il governo di Gyula Gömbös de Jákfa, che si avvicinò e collaborò, sin dal 1927, con l'Italia fascista.⁴⁷ Tutti questi paesi, in qualche modo, e con diverse sfaccettature, si aprirono alla terza via fascista e alla propagazione

⁴⁵ Comitati d'azione per la universalità di Roma, *Réunion de Montreux 16-17 Décembre 1934-XIII*, Roma 1935, p. 40

⁴⁶ Matteo Pasetti, *L'Europa Corporativa*, cit., p. 249

⁴⁷ Per una lettura più dettagliata dell'Ungheria horthysta si rimanda a Luca Mancini, *Fascismo-fascismi. Il caso dell'Ungheria di Horthy*, Roma, Prospettiva Editrice, 2018

del corporativismo, inteso come elemento discriminante per definire un movimento o un regime come fascista.

La principale innovazione istituzionale di tali regimi fascisti si caratterizzava per l'introduzione di una camera corporativa, all'interno dei sistemi politici nazionali, che affiancasse o sostituisse la tradizionale assemblea parlamentare. Tuttavia, nella prassi, il potere legislativo venne sottratto del tutto dalle mani delle assemblee corporative, che si limitarono a una funzione di mera acclamazione plebiscitaria del governo.⁴⁸ Ne è un esempio eclatante la Costituzione promulgata nel maggio 1934 in Austria, sotto il cancellierato di Engelbert Dollfuss: tra i quattro nuovi organi dotati di potere legislativo, il *Bundeswirtschaftsrat* (Consiglio federale dell'economia), che si occupava della politica sociale ed economica, e il *Bundeskulturrat* (Consiglio federale della cultura), che faceva riferimento alle questioni di interesse culturale, avevano natura corporativa in quanto rappresentavano la popolazione in base alle categorie produttive. Il tema dell'irrilevanza delle istituzioni corporative può essere generalizzata a tutti i tentativi europei di istituzionalizzare un'alternativa di matrice corporativa al tradizionale parlamentarismo liberale:

Mentre in alcuni stati (come nella Grecia del generale Metaxas) analoghi progetti di riforma costituzionale non vennero nemmeno portati a termine, di solito ostacolati dalle élite conservatrici [...], in diversi paesi furono approvate forme corporative di rappresentanza politica. Dopo Portogallo e Austria, nel 1935 toccò alla Polonia, nel 1938 all'Estonia e alla Romania, e nel gennaio 1939 anche all'Italia fascista [...].⁴⁹

In nessuno di questi casi l'idea di un parlamento corporativo, anche quando veniva tradotta in pratica istituzionale, funzionò per davvero. Ovunque le nuove assemblee esercitarono un potere legislativo modesto, se non del tutto irrilevante. Ad ogni modo, le politiche corporative messe in pratica da diversi governi europei nel corso degli anni Trenta risultarono tendenzialmente efficaci circa la regolamentazione della dialettica sociale tramite il soffocamento della conflittualità e l'integrazione delle organizzazioni sindacali nello Stato. Ne sono un esempio particolare i "sindacalismi verticali" sviluppati dal governo spagnolo franchista e da quello bulgaro nei primi anni Trenta.

⁴⁸ Matteo Pasetti, *L'Europa Corporativa*, cit., p. 249

⁴⁹ *ivi.*, p. 252

In Spagna, come nel fascismo italiano, il franchismo sviluppò una particolare forma di corporativismo dall'alto, finalizzato all'eliminazione della lotta di classe attraverso la costruzione di un potere statale e burocratico dotato di capacità coercitiva. Seguendo il programma falangista redatto nel 1934 da José Antonio Primo de Rivera, la libertà sindacale e di sciopero, come i conflitti di lavoro, vennero incanalati all'interno del sindacato unitario, mentre la *Magistratura del trabajo* neutralizzava le rivendicazioni operaie.

Il governo bulgaro formato dal colonnello Danyan Velchev, che aveva preso il potere tramite un colpo di stato, emanò un decreto legge nel 1934 che istituiva un ordinamento sindacale per certi aspetti analogo a quello italiano. Vennero sciolti il parlamento e i partiti politici, mentre l'ipotesi istituzionale prevalente tra i membri del governo dittatoriale prevedeva una forma di rappresentanza politica corporativa, che non ebbe mai una piena attuazione. Tuttavia, l'ordinamento sindacale favorì l'introduzione di pratiche corporative nei rapporti di lavoro.

Anche negli anni successivi a quelli presi in esame, persino a guerra in corso, proseguirono i tentativi di creazione di ordinamenti legislativi e istituzionali d'ispirazione corporativa, come nel Regime di Vichy, nella Repubblica slovacca e nella sopracitata Spagna franchista. Nonostante ciò, come è noto, con la fine della guerra e la sconfitta di Mussolini il paradigma corporativista italiano perse la sua efficacia attrattiva, per non essere mai più riprodotto. Le due eccezioni di sopravvivenza, rappresentate dai paesi di Salazar e Franco, proseguirono con l'implementazione delle rispettive politiche corporative iniziate negli anni Trenta sul trend italiano.⁵⁰

Dalla Legge Rocco del 1926 e dalla pubblicazione della Carta del Lavoro nel 1927 l'operato del regime fascista confermò l'interesse prodotto nei circoli culturali e politici all'estero. Dal 1930 l'inizio dei lavori del Consiglio Nazionale delle Corporazioni, e il contributo culturale alla propaganda fascista da parte di Bottai, Ministro delle Corporazioni, andarono di pari passo con lo sviluppo delle forme e dei sistemi di riproduzione delle immagini, con la necessità di misurarsi internazionalmente dei propri tratti avanguardistici. È per questo motivo che il fascismo italiano conferì un tratto di mecenatismo al proprio Stato, insistendo sull'importanza dell'inquadramento dell'artista, e della sua funzione lavorativa, all'interno della riforma corporativa di ricostruzione

⁵⁰ *ivi.*, pp. 269-277

statale. Come cercheremo di dimostrare, infatti, il tema del corporativismo ha attraversato trasversalmente il mondo dell'arte italiano, sia per l'atteggiamento nei confronti della struttura e della gestione delle Esposizioni, sia per il messaggio politico talvolta riprodotto nelle stesse immagini o durante interessanti dibattiti sviluppati in queste occasioni, fino a quando la politica estera non cambiò direzione – come già menzionato. La Biennale di Venezia fu, da subito, alla base del progetto internazionalista del fascismo. Dopo averla resa un ente statale autonomo, nel 1931 Mussolini ordinò al Segretario della Biennale, Antonio Maraini, di supportare la crescente campagna aggressiva fascista sulla promozione internazionale del modello corporativo, chiedendo di rafforzare ed evidenziare ulteriormente la qualità internazionale della Biennale.⁵¹ Venezia divenne, all'inizio degli anni Trenta, il polo internazionale per eccellenza del dibattito culturale dell'epoca. Un forum dove si recavano artisti, critici, giornalisti, intellettuali generici, politici e altre rappresentanze governative, nonché cittadini di qualsiasi classe, da tutto il mondo: il Fascismo poteva mettere in mostra mondialmente, sul proprio territorio, e a volte anche all'estero, i propri risultati e le proprie caratteristiche ideologiche. Si creava il luogo ideale per celebrare i trionfi e celare le proprie debolezze, facendo immergere tutti i partecipanti in un ambiente apparentemente cosmopolita e moderno, generando un' "aura con cui si circonda di stupore ogni avvenimento".⁵²

1.3 L'arte nella politica e la politica per l'arte

Per quanto riguarda lo studio del filone espositivo a cui il regime fascista diede vita, nei primi anni Trenta, è stato preso in considerazione principalmente il libro pubblicato in tempi recenti da Maddalena Carli. La sua ricerca, che verte sulla storia dell'Italia fascista e sull'uso politico e culturale delle immagini nell'Europa contemporanea, in particolare sull'impiego e sul potere dei media visivi adottati dal fascismo sul territorio nazionale e all'estero, permette di ricostruire chiaramente l'intenzione del regime di trasmettere, nei confronti di una platea globale, l'immagine della modernità raggiunta dall'Italia grazie alle

⁵¹ Benjamin G. Martin, *Fascist Italy's illiberal cultural networks*, cit., p. 144; Massimo De Sabbata, *Tra diplomazia e arte*, cit., pp. 19-20

⁵² Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano di regime*, cit., p. 91

politiche economiche e corporative del fascismo. Secondo la Carli, l'arte tra le due guerre mondiali ha suscitato l'interesse degli storici in maniera molto tardiva poiché essa si trovava stretta "tra il disconoscimento della dimensione culturale del fascismo e la sottovalutazione del valore e del significato politico degli immaginari"⁵³. Infatti, il rapporto tra arte e fascismo ha iniziato ad essere indagato solamente tra il finire degli anni Novanta e l'inizio dei Duemila. Ripartendo dalla ricostruzione del sistema delle arti in Italia durante il ventennio fascista, prodotta da Sileno Salvagnini, è stato possibile rintracciare il funzionamento dell'attività espositiva e la sua gerarchia.

La questione dell'arte si inserisce in un contesto più ampio di forte impegno internazionale di natura culturale, che ambiva a rinforzare la collaborazione delle nazioni nell'ambito del lavoro intellettuale tra scienziati, universitari, artisti e intellettuali in genere. L'importante lavoro di Benjamin Martin, in questo senso, ha evidenziato che Mussolini, e solo in seguito Hitler, sfruttarono i nuovi forum internazionali per radunare gli intellettuali e produttori culturali da tutto il continente intorno a una visione ultraconservativa e nazionalista della cultura europea.⁵⁴ In particolare, il CICI (Comitato Internazionale per la Cooperazione Intellettuale), fondato a Ginevra nel 1922, fu trattato come un espediente propagandistico dalle autorità fasciste che lo presenziavano – fintanto che ne fecero parte – con la finalità di intensificare la comunicazione all'estero dell'esperienza, dei valori e dei risultati del nuovo regime autoritario italiano. Ebbene, la possibilità di sviluppare nuove reti transnazionali di intellettuali fu colta molto presto dai più importanti gerarchi e ministri fascisti.⁵⁵ Integrando la tesi di Martin con il lavoro di Salvagnini, della Carli e di Pasetti è stato possibile descrivere come la politica artistico-culturale fascista – nello specifico gli aspetti dell'inquadramento degli artisti, delle mostre, delle fiere e delle esposizioni nel sistema corporativo – avesse tra i suoi obiettivi quello di propaganda del modello corporativo verso l'estero.

Ai fini di questo lavoro, la ricerca svolta direttamente nella Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte e al Fondo Maraini della Galleria d'Arte Moderna a Roma, nella Biblioteca e nell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale a Venezia, ha rappresentato un momento fondamentale per trovare gli elementi che mettessero in

⁵³ Maddalena Carli, *Vedere il fascismo*, cit., p. 18

⁵⁴ Benjamin G. Martin, *The Nazi-Fascist New Order for European Culture*, Londra, Harvard University Press, 2016, p. 4

⁵⁵ *ibid.*

collegamento l'arte e il tema del corporativismo durante il ventennio fascista. Infatti, come vedremo, analizzando attentamente corrispondenze, cataloghi, manoscritti, documenti di vario genere, è stato possibile trovare questo nesso sia nelle esperienze espositive all'estero sia in alcune manifestazioni degli anni Trenta della Biennale di Venezia. Quest'ultima, ponendosi al vertice della gerarchia espositiva strutturata dal fascismo, costituiva un palcoscenico internazionale fondamentale per gli artisti, ma anche per i messaggi più o meno velati di propaganda internazionale.⁵⁶ Grazie alla tesi di dottorato, diventata libro, di Massimo De Sabbata è consentito parlare della Biennale come un luogo che viveva "tra diplomazia e arte" durante l'attività di segretario della stessa manifestazione artistica da parte di Antonio Maraini. La sua opera è stata fondamentale per rintracciare le trame diplomatiche tessute dagli esponenti politici italiani presenti alle manifestazioni con i politici e i commissari provenienti dalle nazioni estere.

Per tutti questi motivi è possibile analizzare il carattere transnazionale del fascismo che fu realizzato anche tramite gli eventi artistici e culturali che hanno attraversato la città di Venezia e la sua Biennale, finora marginalmente trattate in quest'ottica, e le principali grandi esposizioni internazionali – che si sono tenute a Chicago, Bruxelles e Parigi – dove si sviluppavano intensi confronti tra le nazioni più all'avanguardia e socialmente, politicamente, economicamente più moderne.

1.3.1 Arte e Fascismo: la "politica delle immagini"

Nel discorso pronunciato a Venezia per l'inaugurazione della XXII Biennale d'Arte, il 1° giugno 1938, Giuseppe Bottai aveva il compito di descrivere il rapporto fra lo Stato fascista e l'arte, fra il regime e l'artista:

L'arte non è un prodotto di lusso, ma – son parole di Mussolini – “un bisogno primordiale ed essenziale della vita”. A questo principio lo Stato Fascista impronta la sua politica artistica; su di esso imposta la realistica soluzione del problema delle condizioni dell'arte e degli artisti nel quadro della vita sociale contemporanea, che con troppo pessimismo si ritiene da taluni indifferente a ogni interesse artistico.⁵⁷

⁵⁶ Maddalena Carli, *Vedere il Fascismo*, cit., p. 13

⁵⁷ Giuseppe Bottai, *Politica fascista delle arti*, cit., pp. 115-116

Con questa concezione era chiaro l'intento di definire lo Stato corporativo come l'unico in grado di risolvere sia le questioni pratiche che quelle più profonde che influenzavano il mondo dell'arte. A differenza del Reich nazista e dell'Unione Sovietica il regime fascista non impose uno stile ufficiale. L'irreggimentazione e il controllo della produzione artistica non ambivano all'esclusione o all'allontanamento degli artisti c.d. "degenerati", ma puntavano a promuovere un mecenatismo di Stato orientato a dettare i temi e le ricerche approvati, finanziati e legittimati.⁵⁸ Nello stesso discorso sopracitato, Bottai giustifica questo punto in tale maniera:

La stessa funzione educativa dell'arte sulle masse è praticamente annullata, se l'arte sia completamente asservita alla volontà loro o di chi le rappresenta; è portata a un livello di cultura inferiore alle necessità espressive degli artisti. La arte direttamente manovrata dal governo, come strumento di propaganda, non soltanto si esaurisce nell'illustrazione e nel documentario; ma, per questa sua stessa insufficienza espressiva, perde ogni efficacia propagandistica. Noi crediamo, che una buona soluzione del problema del rapporto fra arte e politica debba impostarsi su altre premesse, che non siano l'assorbimento completo dell'arte nei fini pratici, nei postulati dottrinali della politica o nei canoni di un'estetica ufficiale.⁵⁹

Lo stesso Bottai aveva già scelto di non promuovere uno stile ufficiale e di non distinguere, in maniera univoca e formale, tra un'arte autorizzata e una proibita, con l'intervento pubblicato il 15 febbraio 1927 con il titolo "Resultanze dell'inchiesta sull'arte fascista". Tuttavia, il regime deteneva la capacità di controllare – attraverso i temi, le ricorrenze e i luoghi espositivi – la produzione artistica. La pervasività dell'intervento istituzionale, nella fisionomia dello Stato e dei ministeri, del partito e delle sue organizzazioni satelliti e, non da ultimo, del sindacato e delle sue molteplici ramificazioni territoriali, era fortemente accertabile in Italia.⁶⁰

Come scriveva Mario Sironi sul "Manifesto della pittura murale" nel 1933:

Il Fascismo è stile di vita: è la vita stessa degli Italiani. Nessuna formula riuscirà mai a esprimerlo compiutamente e tanto meno a contenerlo. Del pari, nessuna formula

⁵⁸ Maddalena Carli, *Vedere il Fascismo*, cit., p. 12

⁵⁹ Giuseppe Bottai, *Politica fascista*, cit., 1940, pp. 117-118

⁶⁰ Giuseppe Bottai, *Resultanze sull'arte fascista*, in "Critica Fascista", n. 23, 1° dicembre 1926, pp. 435-436

*riescirà mai a esprimere e tanto meno a contenere ciò che si intende qui per Arte Fascista, cioè a dire un'arte che è l'espressione plastica dello spirito Fascista. L'Arte Fascista si verrà delineando a poco a poco, e come risultato della lunga fatica dei migliori.*⁶¹

L'ordinamento sindacale fascista delle belle arti rispecchiava questo indirizzo. Secondo Maraini, all'interno della categoria era tutto previsto e regolamentato:

*dall'inquadramento alla nomina delle dirigenze, dalle attività professionali consentite ai provvedimenti disciplinari, dall'ordinamento delle esposizioni alle previdenze per l'assistenza e a quanto altro riguarda l'esercizio dell'arte. Dell'arte beninteso, non in quanto indirizzo estetico ed atto creativo, ma in quanto fatto pratico di produzione che rappresenti la normale occupazione professata da un individuo.*⁶²

Per lo Stato fascista, dunque, l'artista è anzitutto un lavoratore. Le realizzazioni artistiche avrebbero dovuto guardare alla tradizione italiana al fine di innovarla e attualizzarla; avrebbero dovuto celebrare i risultati e le conquiste dello Stato perché il loro rapporto con questa era di natura intrinseca rispetto alla rigorosa funzionalità dell'organismo politico dello Stato. E come quest'ultimo, l'arte doveva "educa[re] il popolo alla coscienza delle sue responsabilità e della sua funzione nella civiltà del mondo".⁶³ Per partecipare alla vita nazionale, alla costruzione della civiltà nazionale, gli artisti dovevano essere necessariamente organizzati e assistiti. Si doveva rompere con il crescente individualismo e coordinarli nel fascio delle energie collettive, cosicché al rinnovarsi e al divenire dello Stato, l'artista avrebbe dovuto, per mantenersi al passo coi tempi, partecipare attivamente e indissolubilmente al sentimento, alla passione e alla storia del suo tempo.⁶⁴ Queste argomentazioni, che pubblicizzavano i benefici di quello che potrebbe essere chiamato "corporativismo culturale", non erano solo per il pubblico nazionale. L'Italia di Mussolini usò il corporativismo culturale - un appello pratico, legato a rivendicazioni ideologiche più ampie - per posizionarsi come una forza leader per il cambiamento, come una

⁶¹ Mario Sironi, *Manifesto della Pittura Murale (1933)*, in "Annitrenta - Arte e Cultura in Italia", 1982, p. 46

⁶² *L'ordinamento sindacale fascista delle belle arti* (con introduzione di Antonio Maraini), Roma, Sindacato nazionale fascista belle arti, 1939, p. VI

⁶³ Giuseppe Bottai, *Politica fascista*, cit., 1940, p. 53

⁶⁴ *ivi.*, p. 181

sorgente di nuove invenzioni, e come il nodo di un circuito internazionale di persone moderne e idee fresche⁶⁵.

1.3.2 L'inquadramento degli artisti e delle esposizioni nel sistema corporativo

La situazione dell'arte contemporanea negli anni Venti in Italia non era delle più rosee: le uniche organizzazioni attive nel campo erano (a) le Società di Belle Arti, formatesi durante il secolo precedente o ai primi del Novecento, e (b) le gallerie private, che erano poche e ancora non ben organizzate o attrezzate. Numerosi artisti videro dunque con piacere l'attivazione dei Sindacati Belle Arti in ambito fascista.⁶⁶ Questo fu sottoposto, in un primo momento, al controllo della "Corporazione delle arti", nata a Firenze nel 1922. Nacque in seguito la Federazione nazionale dei sindacati intellettuali, riconosciuta giuridicamente come struttura aderente alla Confederazione dei sindacati fascisti dei lavoratori, che in seguito allo sbloccamento del 1928 venne riconosciuta come Confederazione a sé stante. La neonata Confederazione Nazionale dei Sindacati Fascisti dei Professionisti e degli Artisti⁶⁷, cui facevano capo ventuno sindacati nazionali di categoria – quali scrittori, belle arti, musicisti, giornalisti, avvocati, notai, patrocinatori legali, dottori commercialisti, ragionieri, ingegneri, architetti, geometri, tecnici agricoli, periti industriali, periti commerciali, insegnanti privati, medici, farmacisti, veterinari, ostetriche e chimici⁶⁸ – aveva come controparte lo Stato e non i datori di lavoro.

Nello Statuto del Sindacato Nazionale Fascista delle Belle Arti si può leggere all'Art. 3, punto (a), che il Sindacato:

*Svolge opportuna azione per una valorizzazione sempre maggiore delle attività dei pittori, scultori ed incisori, studiando le condizioni in cui le attività stesse si svolgono nel territorio del Regno, nonché i bisogni e le aspirazioni della categoria, raccogliendo le proposte dei Sindacati aderenti e promuovendo gli opportuni provvedimenti da parte delle Autorità competenti.*⁶⁹

⁶⁵ Benjamin G. Martin, *Fascist Italy's illiberal cultural networks*, cit., p. 138

⁶⁶ Daniela De Angelis, *Il Sindacato Belle Arti*, cit., p. 22

⁶⁷ Alessio Gagliardi, *Il corporativismo fascista*, cit., p. 76-77

⁶⁸ R.D. 22 novembre 1928, n. 2508 e R.D. 7 aprile 1927, n. 651; cfr. Maddalena Carli, *Vedere il Fascismo*, cit., p. 25

⁶⁹ *Statuto del Sindacato Nazionale Fascista delle Belle Arti*, in "L'ordinamento sindacale fascista delle belle arti (con introduzione di Antonio Maraini)", cit., p. 87

Con l'acquisizione di funzioni precedentemente svolte dagli ordini, i sindacati si trovarono progressivamente investiti di una duplice funzione. Da un lato, erano incaricati di difendere gli interessi economici e professionali degli aderenti e di migliorarne lo status; dall'altro, i sindacati dovevano garantire lo stretto collegamento tra le funzioni delle professioni e della sfera statale. In quali modi e con quali forme lo Stato fascista doveva intervenire per aiutare lo sviluppo dell'arte?

In primo luogo, lo Stato operò a favore degli artisti in un quadro di interventi statali che si possono raggruppare in quattro fondamentali categorie:

- a) Interventi istituzionali previsti da leggi generali o speciali, provenienti dal Ministero della Pubblica Istruzione (poi dell'Educazione Nazionale) e quelli delle grandi esposizioni come la Biennale di Venezia, la Quadriennale di Roma e la Triennale di Milano.
- b) Interventi dovuti ad enti pubblici centrali e periferici, che potevano consistere nell'attuazione di opere pubbliche o nell'istituzione di premi per le varie discipline artistiche.
- c) Contributi del Sindacato Belle Arti.
- d) Contributi vari, che potevano provenire da accademie e istituti di cultura vari, sotto forma di premi, lasciti, ecc.⁷⁰

Il Sindacato nazionale fascista di belle arti aveva, quindi, tra i suoi compiti, quello di promuovere un'attività espositiva capillare capace di rivaleggiare con i musei e con le gallerie private e su cui il mecenatismo del regime poteva costruire le proprie fondamenta: pianificazione e controllo in cambio di supporto e visibilità, garantiti dal sistema delle rassegne e da un insieme di generosi acquisti statali tra le opere esposte.⁷¹ Per avere un assoluto predominio in materia di organizzazione di mostre ed esposizioni, il Sindacato fascista belle arti si giovò di una serie di leggi e decreti che il regime emanò con lo scopo di regolamentare le pubbliche manifestazioni. Così come negli altri settori economici italiani il corporativismo aveva voluto eliminare i sindacati dei lavoratori; dunque, il Sindacato fascista degli artisti lottò contro le organizzazioni già esistenti,

⁷⁰ Sileno Salvagnini, *L'arte in azione. Fascismo e organizzazione della cultura artistica in Italia*, in "Italia Contemporanea", n. 173, dicembre 1988, pp. 5-21

⁷¹ Maddalena Carli, *Vedere il Fascismo*, cit., pp. 24-25

ingaggiando un'aspra battaglia che doveva risultare poi vincente contro le Società artistiche di livello sia locale sia nazionale. Già il D. L. 16 dicembre 1923, n. 2740 stabiliva che le mostre più importanti che si tenevano in Italia, almeno di carattere regionale, dovevano essere autorizzate dal capo del governo. Il 23 agosto del 1926 si emanava un più preciso comunicato di disciplina e coordinamento delle pubbliche manifestazioni, in cui si affermava:

Ai Signori Prefetti del Regno - Con Regio Decreto-Legge, in corso di pubblicazione, sono state emanate norme per la disciplina ed il coordinamento delle pubbliche manifestazioni di scienza, intellettualità, beneficenza, sport e delle commemorazioni e onoranze. Le norme predette sottopongono a controllo preventivo le pubbliche manifestazioni con lo scopo di inquadrare l'importante azione sociale che esse svolgono [...]. In applicazione dei suddetti criteri fondamentali, è necessario limitare le manifestazioni di scienza e di intellettualità a quelle che rispondano ad un'alta missione di educazione spirituale e di diffusione del pensiero e della attività scientifica ed artistica nazionale [...].⁷²

O ancora, prima del regolamento più sostanziale del 1934 in materia di Mostre, Fiere ed Esposizioni, la legge 8 marzo 1928, n. 630, stabiliva che

L'autorizzazione [...] non potrà essere concessa per esposizioni o mostre d'arte che non diano garanzia di conseguire risultati confacenti alle nobili tradizioni artistiche nazionali. Le fiere di campioni, le esposizioni o mostre agricole, industriali o commerciali saranno autorizzate solamente se, per serietà di iniziative, per disponibilità di mezzi e per perfetta organizzazione, possano riuscire effettivamente utili alla produzione ed al commercio nazionali.⁷³

Il regime poneva dunque sotto il suo diretto controllo le manifestazioni intellettuali che, in quegli anni di acceso dibattito corporativo, dovevano completamente ricadere nell'area gestita dalla corporazione delle professioni e delle arti; a tale preciso scopo fu emanata la Legge del 24 giugno 1929 che riconosceva al Sindacato nazionale degli artisti le attribuzioni in materia di disciplina di esposizioni e mostre d'arte. La legge costituiva innanzitutto una prima normativa sull'arte contemporanea, materia perlopiù ignorata

⁷² Daniela De Angelis, *Il Sindacato Belle Arti*, cit., p. 23

⁷³ Maddalena Carli, *Vedere il Fascismo*, cit., p. 24

dalle precedenti amministrazioni statali, e dimostrava che in questo campo il fascismo dimostrò un notevole tempismo, intervenendo in un settore negletto e bisognoso d'aiuto, portando molti artisti ad aderire al sindacato in vista di occasioni mai offerte sino ad allora.

Come più volte ripetuto, l'artista era portato ad una adesione non passiva all'ideologia fascista, ma a un grato riconoscimento dello sforzo statale per migliorare le condizioni di un'intera categoria. La collocazione degli artisti all'interno del progetto corporativo si andava compiendo. Le diverse manifestazioni artistiche sul territorio italiano, nella prospettiva del regime, costituirono una concreta occasione per sostenere la produzione artistica nazionale, ma anche la modalità di governarne gli sviluppi e assicurarsi il consenso dei protagonisti. La progettazione e la legislazione che regolamentarono l'evoluzione delle mostre rappresentarono un'occasione per pronunciarsi sui compiti e sull'ambito di intervento del sindacato, come anche sulla definizione dei suoi rapporti con i ministri culturali e con il partito e, a partire dal 1934, sulle sue modalità di convivenza con la Corporazione delle Professioni e delle arti.⁷⁴ Ancora una volta, la fondazione di quest'ultima coincise con il periodo di più fervido dibattito culturale e di massima rappresentatività del modello corporativo nei lavori artistici e nelle esposizioni – in particolare alla Biennale di Venezia. Nello stesso anno si ebbe il culmine dell'intervento statale nel disciplinamento delle Mostre, delle Fiere e delle Esposizioni. La legge del 29 gennaio 1934, n. 454, riportava all'Art. 1 che

Le Esposizioni e Mostre d'Arte, le Fiere di campioni e le Esposizioni o Mostre d'indole agricola, industriale e commerciale a carattere interprovinciale, nazionale o internazionale, sono autorizzate con Decreto del Ministro delle Corporazioni, sentito il Comitato Permanente di cui alla Legge 5 dicembre 1933, n. 1734, e di concerto con il Ministro per l'Educazione Nazionale per le Esposizioni e Mostre d'arte e con il Ministro per l'Agricoltura e Foreste per quanto riguarda le manifestazioni di carattere agricolo. Le manifestazioni predette sono sottoposte al controllo del Ministero delle Corporazioni che lo eserciterà di concerto con il Ministero delle Finanze per le manifestazioni che fruiscono di contributo da parte dello Stato. Quelle

⁷⁴ Maddalena Carli, *Vedere il Fascismo*, cit., p. 37

*di indole agricola e quelle di arte sono controllate rispettivamente dal Ministero dell'Agricoltura e Foreste e da quello dell'Educazione Nazionale. Le Mostre, Fiere ed Esposizioni a carattere provinciale e locale, sono sottoposte al controllo dei Consigli Provinciali dell'Economia Corporativa.*⁷⁵

In addizione, all'Art. 6, veniva istituito un Calendario Ufficiale delle Fiere, delle Mostre e delle Esposizioni internazionali, nazionali e interprovinciali. Questo Calendario, come riportato nell'Art. 7, impediva lo svolgimento delle manifestazioni che non fossero state indicate, appunto, nel Calendario Ufficiale.

Nonostante il legame di natura coercitiva che univa lo Stato e l'artista, quest'ultimo non dovette quasi mai adeguarsi ad uno stile precisamente delineato dal primo, come precedentemente scritto. Alla mutazione e alla rielaborazione della forma politica della società dettata dal regime dovevano corrispondere nuove forme di arte. Per questi motivi, in primo luogo, si può parlare di "eclettismo estetico" per quanto riguarda la molteplicità e le differenze di stile artistico; in secondo luogo, se agli artisti era permesso di scambiarsi vedute e proposte stilistiche, allo stesso tempo si può dire che la loro arte doveva necessariamente distaccarsi "dalle forme di esercitazione astratta fine a sé stessa per andare con figurazioni ove si esprimono fatti ed idee attuali, verso il popolo".⁷⁶

1.3.3 "Eclettismo estetico": le principali correnti artistiche

Le inchieste degli anni Venti sulla rivista di Giuseppe Bottai "Critica Fascista", svolsero due importanti dibattiti teorici sul fascismo e l'arte, sull'arte ed il sindacalismo fascista. Fino a quel momento, le varie istituzioni amministrative statali non detenevano compiti chiari in materia d'arte. Nella seconda metà degli anni Venti, invece, si indicherà nel corporativismo e relativa gerarchia espositiva lo strumento cardine per attuare una politica fascista delle arti.⁷⁷

Dunque, "Critica Fascista" propose un vero e proprio sondaggio tra artisti, scultori ed intellettuali in generale intorno al problema dell'arte fascista. Secondo Salvagnini, la maggior parte delle personalità consultate era concorde su quattro punti:

⁷⁵ *Norme per il disciplinamento delle Mostre, Fiere ed Esposizioni*, in Antonio Maraini, "L'ordinamento sindacale fascista delle belle arti", 1939, p. 167

⁷⁶ *ivi.*, p. XI

⁷⁷ Sileno Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia*, cit., 2000, pp. 344-345

- a) L'arte del tempo fascista doveva essere "impegnata" anche se non meramente retorica;
- b) Non doveva trasformarsi in un'arte di Stato come quella sovietica;
- c) Era necessario che proseguisse la tradizione senza copiarla pedissequamente;
- d) Soprattutto, doveva essere un'arte di popolo e per il popolo.⁷⁸

A questi propositi, nel 1927, diede una conclusione il direttore della rivista, in un lungo intervento che prese il titolo di "Resultanze dell'inchiesta sull'arte fascista", a cui è stato già fatto cenno. La "permissività imperfetta" veniva abilmente nascosta perché, pur mantenendo inclinazioni e tecniche diverse, nello spazio di una mostra gli artisti agivano spesso come un "autore collettivo", che accettava di collaborare a una visione di insieme al servizio di un'idea ed era capace di fondere le proprie competenze perché tale idea venisse comunicata. La collaborazione comune, tutt'altro che pacifica, rappresentava il legame dell'arte e degli artisti con le teorie corporative e con l'idea che il committente degli artisti fosse lo Stato.⁷⁹

L'idea di un'autonomia delle arti entrava in crisi con il rilancio dell'idea di una loro collaborazione. La riconsiderazione dell'affresco chiamava in causa il rapporto tra dipinti, sculture ed edifici destinati ad ospitarli: le opere da cavalletto da sé risultavano inadeguate. La pittura decorativa doveva essere potenziata strutturalmente e impregnata di una capacità comunicativa all'altezza degli obiettivi del regime:

le possibilità aperte dalla committenze dello Stato totalitario, il rinnovamento del linguaggio artistico e la ricerca di forme nuove per l'italianità andarono di pari passo, nutrendo uno dei periodi maggiormente vivaci dell'arte nazionale tra le due guerre mondiali.⁸⁰

Il movimento artistico futurista, che celebrava le tecnologie avanzate e la modernità urbana, che voleva distruggere le forme più antiche di cultura e dimostrare la bellezza della vita moderna – della velocità, della violenza e del cambiamento – fu certamente connesso all'esperienza fascista:

⁷⁸ *ivi.*, p. 346

⁷⁹ Maddalena Carli, *Vedere il Fascismo*, cit., pp. 15-16

⁸⁰ *ivi.*, p. 50

Evidentemente nel Fascismo c'è stato del Futurismo e lo dico senza alcuna intenzione. Il futurismo ha rispecchiato fedelmente certi bisogni contemporanei e certo ambiente milanese. Il culto della velocità, l'amore per le soluzioni violente, il disprezzo per le masse e nello stesso tempo l'appello fascinatore alle medesime, la tendenza al dominio ipnotico delle folle, l'esaltazione di un sentimento nazionale esclusivista, l'antipatia per la burocrazia, sono tutte tendenze sentimentali passate senza tara nel fascismo dal futurismo.⁸¹

Il futurismo, movimento artistico e ideologico, aveva di fatto influenzato la dimensione organizzativa del fascismo degli esordi, che dai fasci futuristi riprese molti tratti della propria struttura, metodo e stile politico.⁸² Allo stesso modo, intellettuali e artisti che appartenevano al futurismo convogliarono le loro riflessioni anche verso nuovi gruppi e movimenti artistici, nell'ottica di una nuova ricerca per la rappresentazione del regime nelle sue cangianti immagini e forme.

Nel 1922, nella Galleria Pesaro di Milano, si costituì il gruppo "Novecento" (il nome dovrebbe di per sé indicare la rilevanza nazionale del movimento, sulla scorta delle denominazioni storicizzate come "Quattrocento", "Cinquecento", ecc.). Il movimento, senza rinunciare integralmente all'esperienza delle avanguardie artistiche d'inizio secolo, di cui si conservava il principio della semplificazione formale, si situava all'interno della tendenza europea del ritorno all'ordine. Nonostante l'assenza di una cifra stilistica unitaria fra gli artisti del "Novecento", interessi comuni si manifestavano nella rappresentazione di ritratti, di paesaggi e di nature morte, nonché nella tendenza a rendere "estranea", o sublime, la realtà quotidiana. L'ambizione di Margherita Sarfatti, di Bontempelli e di Ojetti di farne il movimento artistico di riferimento su scala nazionale non si concretizzò del tutto. Molto presto, all'interno dello stesso movimento, si riscoprì la pratica degli affreschi, dei mosaici e dei rilievi decorativi, in nome di una riscoperta della decorazione murale.⁸³

La pittura murale, o "muralismo", prese una posizione concreta all'interno del dibattito fascista sull'arte. Essa ridava importanza all'affresco in un contesto architettonico che

⁸¹ Giuseppe Prezolini, *Fascismo e futurismo*, in "Il Secolo", 3 luglio 1923

⁸² Maddalena Carli, *Un movimento artistico crea un partito politico. Il Futurismo italiano tra avanguardismo e normalizzazione*, in "Memoria e ricerca: rivista di storia contemporanea", Fascicolo 33, 2010, pp. 15-28

⁸³ Ettore Janulardo, *Sironi, il "Novecento", la pittura murale*, in "Parol - Quaderni d'arte e d'epistemologia", febbraio 2018, p. 23

avrebbe conferito all'opera d'arte quella potenza e quella capacità di coinvolgere appieno i sensi dello spettatore. Tra il 1932 e il 1933, grazie a personalità come Mario Sironi, Carlo Carrà, Achille Funi e Massimo Campigli, il muralismo andava rappresentando un nuovo e più marcato significato politico. Sulla rivista "La Colonna" fu pubblicato il famoso "Manifesto della pittura murale" che voleva identificare una sintesi tra le arti, i sentimenti e gli scopi educativo-pedagogici:

La pittura murale è pittura sociale per eccellenza. Essa opera sull'immaginazione popolare più direttamente di qualunque altra forma di pittura, e più direttamente ispira le arti minori. L'attuale rifiorire della pittura murale, e soprattutto dell'affresco, facilita l'impostazione del problema dell'arte fascista. Infatti: sia la pratica destinazione della pittura murale (edifici pubblici, luoghi comunque che hanno una civica funzione), sia le leggi che la governano, sia il prevalere in essa dell'elemento stilistico su quello emozionale, sia la sua intima associazione con l'architettura vietano all'artista di cedere all'improvvisazione e ai facili virtuosismi.⁸⁴

Tuttavia, la prospettiva "trasversale" promossa da Sironi non fu esente da polemiche da parte di artisti, architetti, urbanisti e rappresentanti del potere politico. Nonostante ciò, facendo migrare la pittura verso le pareti, il *medium* murale assegnava una nuova importanza agli allestimenti, agli spazi, alle tipologie e ai contenuti degli oggetti da esibire. In occasione delle *expo* internazionali e universali, il muralismo diede un grande impulso per un modello inedito di mostra, fondato su un tema e su esplicite intenzioni politico-propagandistiche, che ben si coniugavano con i propositi sociali dei pittori, degli scultori e degli architetti impegnati nella reciproca collaborazione.⁸⁵

All'inizio degli anni Trenta si andava sviluppando la tecnica del "fotomontaggio", o semplicemente "montaggio", che rendeva possibile presentare episodi scollegati e non necessariamente uniti da una trama lineare:

una serie di episodi, di ricostruzioni e di scene staccate, con i tagli, le saldature, le ellissi e le sottolineature di uno specialista dello schermo. È un'arte sottile e volgare, allo stesso tempo ideologica e sensazionale, degna di un cineasta, di un maestro di

⁸⁴ Mario Sironi, *Manifesto*, cit., p. 46

⁸⁵ Maddalena Carli, *Vedere il Fascismo*, cit., p. 55

*scuola, di un regista e di un pubblicitista [...] il tutto come in quei collages cubisti in cui un frammento reale, una scatoletta di fiammiferi, un pezzo di pipa, un ritaglio di giornale sono messi al servizio di una costruzione cerebrale.*⁸⁶

La fede nel potere delle immagini ispirò il lavoro degli artisti fascisti e diede loro una funzione cruciale nella realizzazione della rivoluzione antropologica sostenuta dal regime. Dietro a questa azione di mostrare e far vedere, vi era anche la scelta di occultare, omettere, nascondere. Il metodo del montaggio coinvolgeva gli spettatori in occasioni di visione simultanea e collettiva fortemente influenzate dall'estensione e dall'unidirezionalità delle immagini proposte. Si costruiva un certo modo di narrare gli avvenimenti e i risultati, poiché all'immagine veniva conferito un valore performativo che potesse impressionare e cambiare chi la guarda:

*le sue [del fascismo] espressioni visive ebbero non solo la pretesa di autorappresentare il potere, ma anche di cambiare gli individui e la società, in conformità con gli obiettivi totalizzanti [e corporativi] della politica del regime.*⁸⁷

L'architettura era considerata una delle qualità che avrebbero dovuto distinguere la pittura decorativa dotandola di una potenza strutturale e di una capacità comunicativa all'altezza del fascismo. Il modernismo architettonico, che si stava sviluppando attraverso l'Italia, racchiudeva due tendenze: il classicismo geometrizzante del gruppo Novecento, sostenuto da "Domus", e il razionalismo del Gruppo7 e del MIAR (Movimento italiano per l'architettura razionale), sostenuto a sua volta da "Casabella" e "Quadrante". Le posizioni a confronto riguardavano l'aderenza o meno delle forme architettoniche e degli spazi urbani alle istanze di modernità e tradizione che convivevano nel fascismo.⁸⁸ Il tema di quale compito dovesse assolvere l'architettura in uno Stato fascista divenne centrale all'inizio del 1931, quando molte riviste e quotidiani dedicarono ampio spazio alla questione sollevata da Pietro Maria Bardi nell'articolo "Architettura, arte di Stato" apparsa il 31 gennaio su "L'Ambrosiano". Bardi sottolineava il valore ideale dell'architettura, il cui compito sarebbe stato quello di sorreggere, accompagnare e illustrare le conquiste del fascismo, impegnato in una "gara di primato nel mondo" e non

⁸⁶ Louis Gillet, *Rome Nouvelle*, in "La Revue des Deux Mondes", 15 dicembre 1932

⁸⁷ Maddalena Carli, *Vedere il Fascismo*, cit., pp. 116-117

⁸⁸ Victoria De Grazia, Sergio Luzzatto (a cura di), *Dizionario Del Fascismo*, Torino, Einaudi, 2002, p. 33

solo nella Nazione. Nell'ambito dell'opera di riorganizzazione dell'apparato statale già da tempo avviata, Bardi riteneva impellente una revisione della legislazione sull'architettura e la costituzione di un organismo centrale, che sostituisse le commissioni edilizie e fornisse l'indicazione delle generali idee urbanistiche e delle preferenze morali dell'Italia fascista.⁸⁹

Le mostre della Rivoluzione Fascista – nel 1932 la prima, nel 1937 la seconda e nel 1942 la terza e ultima – hanno avuto l'incarico di manifestare i molteplici aspetti conduttori del fascismo: quello liturgico e quello estetico, finalizzati alla creazione di un immaginario in cui far rivivere la conquista del potere all' "uomo nuovo" del presente; quello politico, legato alla sperimentazione corporativa nel composito universo degli artisti e quello storiografico, in vista della fondazione di uno spazio documentario atto a favorire e a orientare la scrittura del proprio futuro.⁹⁰ I dibattiti che si aprivano in queste occasioni, e che dilagavano sul territorio italiano, venivano poi trasmessi anche all'estero attraverso un altro evento di carattere internazionale sul suolo italiano, ovvero la Biennale di Venezia, e tramite le diverse Esposizioni internazionali a cui partecipò l'Italia fascista in particolare durante gli anni Trenta, come vedremo nel terzo capitolo.

1.4 Mostre ed Esposizioni: la Biennale di Venezia

Per la buona politica, una Mostra è, anzitutto, il controllo periodico del lavoro artistico, che ogni Stato ben ordinato e consapevole della sua missione civile deve rispettare e proteggere, come ogni altro lavoro socialmente utile. Anche nell'arte, soprattutto nell'arte, l'utilità del lavoro si valuta dalla qualità del prodotto.⁹¹

Questo estratto del discorso pronunciato da Bottai a Venezia per l'inaugurazione della XXI Biennale D'Arte, il 1° giugno 1938, chiarifica perfettamente il ruolo che veniva attribuito alle mostre e alle esposizioni in generale da parte del regime fascista. In particolare, dal 1928, lo Stato avvertì la necessità di intervenire portando a programma razionale, cioè organizzando gerarchicamente, i tre momenti espositivi più importanti, che nel frattempo si erano venuti formando.⁹² Queste esposizioni rappresentarono i tre pilastri

⁸⁹ Giorgio Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 109-110

⁹⁰ Maddalena Carli, *Vedere il Fascismo*, cit., p. 91

⁹¹ Giuseppe Bottai, *Politica fascista delle arti*, cit., p. 114

⁹² Sileno Salvagnini, *Il sistema delle arti*, cit., pp. 3-4

dell'ordinamento espositivo concepito dal fascismo in concomitanza con l'attività di irreggimentazione degli artisti. In altre parole, quello che il regime inizialmente costruisce, reinterpreta e fascistizzando le manifestazioni ereditate dall'età liberale, è un vero e proprio sistema piramidale funzionale a incrementare la produzione artistica territoriale (le mostre presiedute dal Sindacato nazionale fascista di belle arti), alla selezione di quella nazionale (la Quadriennale di Roma), al potenziamento di una vetrina internazionale (la Biennale di Venezia) e, infine, oltre ai "tre pilastri", alla sponsorizzazione di un appuntamento di maggiore sperimentality e orientato alle arti applicate (la Triennale di Milano).⁹³ Le mostre, infatti, formavano un potente meccanismo di condizionamento, "un sistema di vagli attraverso i quali la produzione nazionale [veniva] successivamente selezionata".⁹⁴ Il sistema delle esposizioni coinvolse crescentemente molteplici soggetti poiché delle mostre, oltre gli artisti, se ne occupavano uffici ministeriali, prefetture, sezioni del PNF, sindacato, enti autonomi.

Le mostre e le esposizioni vennero percepite come un luogo particolarmente idoneo alla promozione di "un'idea di architettura sociale che potesse incidere nell'attualità dinamica che la 'rivoluzione fascista' aveva innescato" e, al tempo stesso, come "un veicolo capace di incrementare e accelerare la quantità e la qualità del significato ideologico di un'opera".⁹⁵ Erano manifestazioni che non producono solo allestimenti spettacolari e sperimentali, ma anche interessanti modalità logistiche per gestire un afflusso di visitatori inaspettato, non necessariamente incline alle materie esibite e per il quale è necessario pensare a sistemi espositivi più attuali e "popolari", facilmente comprensibili, in quel continuo andirivieni di produzione di e per la massa che ha caratterizzato il rapporto tra il fascismo e le immagini.⁹⁶ Nelle arti figurative, ma anche nelle arti dello spettacolo all'interno della Biennale veneziana, in linea con i principi gerarchici sopracitati, si prospettò una nuova disciplina delle mostre che giovasse alla creazione delle condizioni organizzative necessarie affinché le arti, nel momento in cui il regime si stava rafforzando, potessero funzionare come un fattore di coesione che, offrendo visibilità a nuovi miti

⁹³ Maddalena Carli, *Vedere il Fascismo*, cit., p. 13

⁹⁴ Antonio Maraini, Giancarlo Fré, *Esposizione*, in "Enciclopedia italiana", Istituto della Enciclopedia italiana, 1932, p. 362; citato in Maddalena Carli, *Vedere il Fascismo*, cit., pp. 22-23

⁹⁵ *ivi.*, p. 72

⁹⁶ *ivi.*, p. 14

aggreganti, contribuì alla costruzione di una identità nazionale⁹⁷ e di una propaganda culturale educativa rivolta a connazionali e stranieri.

È dunque importante evidenziare che sotto il fascismo il carattere aristocratico e borghese dell'Esposizione d'arte internazionale Biennale fu riadattato per attrarre anche le nuove classi professionali e la classe media impiegatizia. L'aumento del numero di professionisti urbani e impiegati della classe media all'inizio del ventesimo secolo rappresentava un potenziale pubblico non sfruttato per la Biennale e per le istituzioni culturali sponsorizzate dal fascismo. I burocrati culturali fascisti impiegavano diverse strategie per ampliare un'istituzione culturale precedentemente limitata, tra le quali:

- a) La prima, che mirava a cambiare le nozioni comunemente accettate di alta cultura, implicava l'inclusione di nuove forme e generi culturali, dalla cultura popolare a quella di massa. Ad esempio, tra il 1930 e il 1936, infatti, la dittatura fascista spostò alcune manifestazioni della cultura popolare e di massa - il cinema, il teatro e la musica popolare, le arti decorative e l'arte pubblica - al centro della Biennale, avallando il dominio della pittura da cavalletto e della scultura.
- b) La seconda, che si concentrava sulla familiarizzazione di nuovi gruppi con una pratica culturale precedentemente esclusiva. Utilizzando le tecniche sviluppate nella pubblicità e nel turismo di massa, il regime ha cercato di rimodellare le abitudini e le pratiche culturali. I burocrati fascisti destinarono sconti di viaggio e pacchetti alberghieri ai membri della nuova classe media urbana che avrebbero potuto sentirsi esclusi dalla Biennale o che avrebbero potuto scegliere di viaggiare altrove. Sconti sui treni sovvenzionati dal governo, fino al 70%, facevano parte di un pacchetto che, insieme a promozioni per hotel e ristoranti, andavano trasformando la Biennale di Venezia in un'esperienza di consumo e di svago.⁹⁸

La Biennale di Venezia, trasformata dalla sua amministrazione fascista, offriva una moltitudine di possibilità al visitatore. Nel 1936, si aveva un menù di scelte culturali che accoglieva lo spettatore. Gli obiettivi posti su scala nazionale dal regime fascista, cioè

⁹⁷ Massimo De Sabbata, *Tra diplomazia e arte*, cit., p. 16

⁹⁸ Maria Stone, *Challenging cultural categories: The transformation of the Venice Biennale under Fascism*, in "Journal of Modern Italian Studies", 4:2, 1999, pp. 186-188

quelli di sviluppo commerciale, successo popolare, innovazione culturale e legittimazione,⁹⁹ andavano quindi di pari passo con gli scopi transnazionali di trasmissione del modello corporativo *Made in Italy* e di affermazione di un nuovo ordine per la cultura europea, che ambiva a rimpiazzare il sistema internazionale intellettuale e culturale creato dopo il 1919 dai vincitori della Prima Guerra Mondiale.¹⁰⁰ Con Antonio Maraini nel ruolo di Segretario Generale iniziò un periodo nel quale La Biennale venne considerata e utilizzata come strumento di diplomazia culturale a vantaggio della politica, soprattutto quella estera, dell'Italia e del Fascismo, attraverso numerose attività.¹⁰¹

⁹⁹ *ivi.*, pp. 203-204

¹⁰⁰ Benjamin G. Martin, *The Nazi-Fascist New Order*, cit., p. 4

¹⁰¹ ASAC – Archivio Storico della Biennale di Venezia (a cura di), *Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia*, Venezia, La Biennale, 2019, p. 11

2. Il corporativismo alla Biennale di Venezia

Una volta riassunto il dibattito politico-istituzionale fascista intorno al corporativismo e i diversi metodi di propaganda, che abbiamo definito vere e proprie operazioni di “marketing” per la diffusione anche all’estero del modello italiano, risulta necessario approfondire lo sviluppo di queste dinamiche all’interno di una delle mostre più importanti all’interno del filone espositivo messo in piedi dal regime fascista: stiamo parlando della Biennale di Venezia. Una città che accoglieva numerosi turisti e personalità di vario genere durante l’anno e che ospitava un’esposizione dal profilo spiccatamente internazionale, sia per come era stata concepita nella piramide espositiva fascista e sia perché l’unica ad ospitare i padiglioni e l’arte straniera sul suolo italiano per il lungo periodo di tempo della manifestazione.

Come abbiamo visto, il ruolo che veniva attribuito alle mostre e alle esposizioni da parte del governo era di fondamentale importanza per gli scopi educativi, sociali e di propaganda messi in piedi durante il ventennio. In questo secondo capitolo, dopo aver affrontato brevemente la storia della Biennale dalla sua fondazione al suo completo incorporamento nei ranghi espositivi fascisti, verranno analizzati gli aspetti più interessanti dell’esposizione ai fini della propaganda corporativa. Principalmente attraverso l’opera di Massimo de Sabbata è stato possibile scandagliare il periodo dei primi anni Trenta in cui l’espansione del potere di Antonio Maraini era al suo apice: in qualità di Commissario del Sindacato fascista belle arti, la sua figura e le sue decisioni rappresentarono appieno la possibilità di inserire le logiche sindacali e corporative all’interno della Biennale. Per giunta, se viene preso in considerazione questo determinato periodo in questa trattazione è proprio perché, come abbiamo già sufficientemente trattato, è in quello stesso periodo che si sviluppa una politica culturale fortissima in parallelo ai più grandi sviluppi intorno al sistema corporativo fascista. Le opere d’arte esposte alla Biennale volevano riprodurre questo clima e insieme a loro i concorsi, i premi, i principali cambiamenti strutturali e le manifestazioni collaterali. Proprio riguardo quest’ultime è stata presa la decisione di focalizzarvi l’attenzione nel presente capitolo. Nel 1932 e nel 1934 la Biennale fu sede di tre diversi eventi che esemplificavano lo sforzo del regime per rafforzare la posizione dell’Italia nelle potenti reti intellettuali internazionali e che fungevano da *forum* per il dialogo con i rappresentanti delle Nazioni estere. Il Primo Congresso Internazionale d’Arte Contemporanea (1932), il Convegno Fascista dell’Arte (1932) e il Convegno

Internazionale su “Le Arti Contemporanee e la Realtà”; “L’Arte e lo Stato” (1934), sono stati degli incontri che diventarono luoghi perfetti per la presentazione del corporativismo fascista e della sua moderna visione delle cose. Grazie al lavoro svolto da Benjamin G. Martin, in particolare riguardo il primo e l’ultimo di questi tre eventi, è stato più semplice del dovuto indirizzare la ricerca e l’approfondimento. Ciononostante, i documenti contenuti nel Fondo Storico dell’Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) di Venezia sono stati di fondamentale importanza per constatare il rilievo dato alle manifestazioni collaterali della Biennale e per l’interpretazione che è stato possibile darne, anche alla luce dei più recenti studi storiografici sul corporativismo.

2.1 Breve resoconto storico della Biennale: dalla fondazione alla fascistizzazione

Nel 1887, come altre città italiane avevano già fatto, anche Venezia organizza una sua grande mostra d’arte. Ma mentre le altre città avevano puntato soprattutto sull’artigianato regionale, Venezia propose invece una Esposizione nazionale di pittura e scultura che raccolse oltre mille opere esposte in locali provvisori, costruiti cioè per l’occasione, sistemati in quelli che allora si chiamavano i “Giardini Napoleonici”. La mostra, sostenuta anche dall’appoggio economico di lungimiranti personaggi del mondo dell’industria e della finanza del Veneto, fu un vero e proprio successo in termini di visite e opere vendute, ma soprattutto costituì la premessa di un progetto più vasto e importante, quello che alcuni anni dopo portò all’ideazione e alla fondazione della Biennale. In linea con il successo ottenuto, il Consiglio comunale del 30 marzo 1984 approvò le proposte della commissione incaricata di pianificare la futura mostra e dunque il 6 aprile in sindaco di Venezia poteva annunciare ufficialmente l’istituzione della Biennale. Riccardo Selvatico, l’allora sindaco, scrisse che

Venezia si è assunta questa iniziativa con il duplice proposito d’affermare la sua fede nelle energie morali della nazione e di raccogliere attorno a un grande concetto d’arte le più nobili attività dello spirito moderno.¹⁰²

¹⁰² Enzo Di Martino, *La Biennale di Venezia: 1895-1995: cento anni di arte e cultura*, Milano, Mondadori, 1995, p. 13

Il 30 aprile viene finalmente inaugurata la I Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, alla presenza dei regnanti Umberto I e Margherita di Savoia. Fu di notevole rilevanza il dato di affluenza del pubblico: 224.000 visitatori.

Nel periodo a cavallo della Prima Guerra Mondiale si moltiplicano gli ospiti internazionali ai Giardini, vengono aperti cioè nuovi padiglioni nazionali oltre al Padiglione Italia: si tratta di quelli del Belgio (1907), dell'Ungheria (1909), della Germania (1909), della Francia (1912) e della Russia (1914). Ovviamente, nel periodo 1916-1918, a causa della guerra, l'Esposizione Internazionale d'Arte verrà fermata per la prima volta. Nel frattempo, nel 1912, Vittorio Pica sostituì Antonio Fradeletto alla carica di Segretario Generale della manifestazione. Pica era un personaggio nuovo ed emergente nella cultura artistica veneziana, provava un grande interesse per il movimento impressionista, sul quale aveva scritto un libro e di cui promosse la presenza alla Biennale del 1920. L'avvento di Pica alla Biennale faceva sperare da un lato nell'apertura alle novità di ricerca artistica che si stavano sviluppando in Europa, e dall'altro a una maggiore attenzione nei confronti dei giovani.¹⁰³

Nel 1922, quando il fascismo salì al potere in Italia, il catalogo dell'edizione successiva alla Biennale del 1924 si apriva significativamente con il ritratto del Duce di Adolfo Wildt. In quell'edizione, una mostra speciale venne dedicata a Sei pittori del Novecento, con opere di Anselmo Bucci, Achille Funi, Leonardo Dudreville, Gian Emilio Malerba, Pietro Marussig e Mario Sironi – personalità che, come abbiamo visto, hanno partecipato attivamente sul dibattito intorno all' "arte di Stato" fascista. Inizia, dunque, l'azione di avvicinamento del fascismo alla Biennale, che fu graduale e poté dirsi completa soltanto nel 1938 con il varo della nuova legge che regolava il funzionamento dell'Ente. Tuttavia, fu tra le edizioni del 1928 e del 1932 che si compì la svolta che di fatto espropriò la manifestazione alla città di Venezia per farla diventare una mostra di Stato.¹⁰⁴ Il 1928 risulta un anno fondamentale per tre ragioni:

- a) l'autorizzazione in via permanente dell'Esposizione Biennale Internazionale d'Arte con la legge del 24 dicembre 1928, n. 3229;

¹⁰³ *ivi.*, p. 32; La Biennale di Venezia, I primi cinquant'anni della Biennale 1893-1945. Disponibile online da: <https://www.labiennale.org/it/storia/i-primi-cinquant%E2%80%99anni-della-biennale> [Ultimo accesso: 04/08/2021, 10:20]

¹⁰⁴ Massimo De Sabbata, *Tra diplomazia e arte*, cit., p. 16

- b) l'arrivo di Maraini, scultore, critico e uomo pratico, introdotto negli ambienti politici e finanziaria della città;
- c) l'inizio della fine di un ciclo storico a causa dei contrasti verificatisi, sia sul piano strettamente artistico sia su quello amministrativo, tra il nuovo sindaco di Venezia, e perciò presidente della Biennale, Ettore Zorzi, e il novizio Segretario Generale Antonio Maraini.

Maraini, membro del Direttorio del Sindacato nazionale belle arti, si recò a Roma per riferire dei contrasti all'allora Ministro dell'educazione Balbino Giuliano. Quest'ultimo, preso atto della situazione e informato Mussolini, si fece carico di promuovere la costituzione di un Ente Autonomo che, approvato con R.D.L. 13 gennaio 1930, n.33, fu operativo a partire dall'edizione del 1932. Il varo dell'Ente significò la "necessaria" sottrazione della direzione della mostra "alle influenze locali", in virtù della "risonanza internazionale che l'istituzione veneziana era andata acquistando con il passare degli anni", e rappresentò un passo decisivo della sua "fascistizzazione".¹⁰⁵ Appena un mese dopo, il 16 febbraio, il conte Giuseppe Volpi, come personalità veneziana di chiara fama, venne nominato presidente della Biennale. Volpi pose la sola condizione che nel Consiglio d'Amministrazione fosse inserito di diritto il sindaco di Venezia "per affermare la continuità del legame tra l'Amministrazione della città e la gloriosa impresa da essa creata e gestita con onore per ben trentacinque anni". Nasceva così la coppia Volpi-Maraini che guiderà la Biennale fino al 1942, vale a dire fino alla seconda e forzata interruzione per la guerra.¹⁰⁶ Inoltre, con la riforma del Comitato d'Amministrazione del 1934¹⁰⁷, si impose la svolta dirigista che decretava un primo passo verso il controllo del fascismo e delle sue istituzioni sulla mostra:

L'art. 5 del R. decreto-legge 13 gennaio 1930, n. 33, che istituisce un Ente autonomo denominato "Esposizione biennale d'arte di Venezia" è sostituito dal seguente: "L'Ente autonomo è amministrato da un Comitato composto di sette membri, nominati con decreto del Capo del Governo, Primo Ministro Segretario di Stato, due su proposta del Ministro per l'educazione nazionale, due su proposta del Ministro per

¹⁰⁵ Rodolfo Pallucchini, *Significato e valore della "Biennale" nella vita artistica veneziana e italiana*, in "Venezia nell'Unità d'Italia", Firenze, 1962, pp. 155-188

¹⁰⁶ Enzo Di Martino, *La Biennale*, cit., p. 36

¹⁰⁷ Riforma divenuta Legge con approvazione del Senato e della Camera, pubblicata sulla Gazzetta Ufficiale del 10 gennaio 1935, n. 164.

le corporazioni, uno su proposta del Ministro per l'interno, in base a designazione del podestà di Venezia, uno su proposta del Segretario di Partito Nazionale Fascista in rappresentanza del Partito stesso ed uno in rappresentanza dell'organizzazione sindacale giuridicamente riconosciuta delle belle arti, designato dall'organizzazione stessa per tramite della Confederazione fascista dei professionisti ed artisti ». Il Comitato è presieduto dal presidente dell'Ente, il quale è nominato, con decreto del Capo del Governo, fra i componenti del Comitato stesso.¹⁰⁸

A questo punto, la ritrovata armonia tra la presidenza e la segreteria, sotto l'occhio vigile del regime, garantì una stagione di rilancio della mostra oltre lo stretto ambito delle arti figurative con l'obiettivo di far diventare Venezia centro "di un mondo culturale intensamente vivo".¹⁰⁹ Non a caso, è stato durante gli anni del dopoguerra e del fascismo che alla Biennale si moltiplicarono gli ospiti, cioè le costruzioni dei padiglioni stranieri, con l'apertura inoltre del suolo dell'Isola di Sant'Elena alla manifestazione. Vennero edificati il padiglione della Spagna (1922), della Cecoslovacchia (1926), degli Stati Uniti (1930), della Danimarca (1932), dell'Austria (1934) e della Grecia (1934).

Fin dall'inizio, quindi, la Biennale venne vista come uno strumento per affiancare la propaganda che esaltava l'immagine dell'Italia come nazione nuova, aperta, giovane, contraria alle conclusioni sanzionate della Prima guerra mondiale, revisionista dei trattati della fine della guerra. E quale miglior piattaforma di una mostra internazionale d'arte per mostrare un Paese vivo, ospitale e rispettoso di tutte le nazionalità? Si voleva dimostrare anche che l'Italia, grazie al nuovo regime, aveva ormai acquisito una primazia in campo artistico tra i Paesi occidentali; che aveva sostituito in breve la Francia come Paese di punta nel campo delle arti visive. Si misero in moto operazioni e si tramarono strategie espositive volte a dimostrare questo assunto.¹¹⁰ Con gli anni Trenta, Maraini e Volpi, nel preciso intento di ravvivare l'attrattiva di Venezia in quanto polo delle arti contemporanee, diedero infatti slancio alla Biennale avviando iniziative artistiche a

¹⁰⁸ *Modifica della composizione del Comitato di amministrazione dell'Ente "Esposizione biennale internazionale d'arte" di Venezia*, in "Gazzetta Ufficiale", 14 marzo 1935, n. 62. Disponibile online da: https://www.gazzettaufficiale.it/do/ricerca/pdf/foglio_ordinario1/1?resetSearch=true [Ultimo Accesso: 06/08/2021, 14:38]

¹⁰⁹ Massimo De Sabbata, *Tra diplomazia e arte*, cit., p. 17

¹¹⁰ ASAC – Archivio Storico della Biennale di Venezia (a cura di), *Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia*, Venezia, La Biennale, 2019, p. 12

carattere internazionale non solo nel campo delle arti figurative, ma anche nel campo delle arti dello spettacolo, realizzando quel progetto di espansione e potenziamento delle attività dell'ente che spettava al loro mandato.¹¹¹ Nel 1930 venne allestito il I Festival Internazionale di Musica, dapprima a cadenza biennale e poi annuale. Due anni dopo, prese forma l'iniziativa di Volpi, Maraini e Luciano De Feo – fondatore dell'Istituto Luce e direttore dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa (IICE) – di istituire a Venezia una Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, le cui proiezioni ebbero luogo, a partire dal 6 agosto 1932, sulla terrazza dell'Hotel Excelsior, appartenente alla CIGA (Compagnia Italiana Grandi Alberghi), la società alberghiera di cui il conte Volpi era proprietario. L'intento era quello di legittimare la Biennale come epicentro culturale sul piano internazionale e di farne l'organismo affidatario di compiti di interesse generale nel campo delle arti contemporanee. Nello stesso anno della nascita della Mostra del cinema, venne indetto il I Congresso d'Arte Contemporanea, il Convegno Fascista dell'Arte e il I Convegno di Poesia.¹¹² In quegli anni vennero organizzate inoltre diverse mostre all'estero sotto l'egida della Biennale e, in particolare, del suo Segretario Generale. Nel 1934 fu avviato il Festival del Teatro. Ancora, nel stesso anno, venne organizzata un'ulteriore conferenza internazionale: il Raduno internazionale su "Arte e Realtà; Arte e Stato". La Biennale si apriva a tutte le arti e al mondo e, attraverso di essa, il fascismo poté mostrare il suo lato più moderno e cosmopolita, più colto, pacifico e ricco. Non solo: questo tipo di eventi collaterali, in particolare le conferenze tenutesi a Venezia, esemplificano lo sforzo italiano di quel periodo di presentare il corporativismo fascista come *Made in Italy*, ma universalmente applicabile come soluzione alla crisi di modernità Europea.¹¹³ Giunsa ad una situazione di buona compattezza, la Biennale era pronta per essere innalzata ad esempio delle capacità organizzative del regime e dei suoi propositi culturali, divenendo il palcoscenico ideale per la propaganda politica¹¹⁴, per promuovere il modello corporativo ad ampie audience straniere.

¹¹¹ Riccardo Triolo, *Per una storia della mostra internazionale d'arte cinematografica: revisione e studio della serie cinema conservata presso l'archivio storico delle arti contemporanee della Biennale di Venezia*, Padova, Università degli studi di Padova, 2011, pp. 17-18

¹¹² *ibid.*

¹¹³ Benjamin G. Martin, *Fascist Italy's illiberal cultural networks*, cit., p. 139

¹¹⁴ Massimo De Sabbata, *Tra diplomazia e arte*, cit., p. 21

2.2 La propaganda corporativista alla Biennale di Venezia

Io vi metto in guardia contro la tendenza a considerare l'ideologia fascista come qualche cosa di saldamente costituito, finito, omogeneo. Nulla più dell'ideologia fascista assomiglia ad un camaleonte. Non guardate all'ideologia fascista senza vedere l'obiettivo che il fascismo si proponeva di raggiungere in quel determinato momento con quella determinata ideologia.¹¹⁵

Secondo la descrizione che ne faceva Palmiro Togliatti durante il VII Congresso dell'Internazionale Comunista nel 1935, e come abbiamo precedentemente sottolineato, il fascismo ha assunto un carattere cangiante nel tempo a seconda delle evenienze e nel rispetto della sua componente reazionaria. Questo tipo di atteggiamento si rifletteva naturalmente anche nella politica estera e, come scrive Massimo De Sabbata, "le esposizioni veneziane degli anni Trenta diventarono quasi uno specchio della complessa politica estera fascista mostrandone le virate, gli assestamenti e gli sviluppi nel complessivo quadro delle dinamiche politiche internazionali, anch'esse riflesse nelle non sempre lineari vicende espositive dei padiglioni"¹¹⁶. Anche per quanto riguarda l'allestimento, lo stesso autore, indica come questo "mantenendo fissi alcuni caratteri, fu continuamente, e pragmaticamente, ripensato sulla base delle esigenze che ogni edizione richiedeva"¹¹⁷. È importante richiamare ancora questo aspetto per dimostrare che nel momento in cui si stava sviluppando e definendo la struttura corporativa dello Stato fascista, tra la fine degli anni Venti e la metà degli anni Trenta, si andava definendo in parallelo una politica culturale e artistica che si concentrava principalmente sulla promozione del modello corporativo. Gli intellettuali e i funzionari del regime si sforzarono nella produzione di una strategia tramite la quale rafforzare la posizione dell'Italia nelle potenti reti intellettuali internazionali, in particolare in seno alla Società

¹¹⁵ Palmiro Togliatti, *Lezioni sul fascismo*, gennaio-aprile 1935. Disponibile da: https://www.sitocomunista.it/PCI/documenti/togliatti/lezioni_fascismo.html [Ultimo accesso: 24/10/2021 alle 12:25]

¹¹⁶ Massimo De Sabbata, *Tra diplomazia e arte*, cit., pp. 28-29

¹¹⁷ *ivi.*, p. 103

delle Nazioni, per posizionare il fascismo come l'ideologia politica migliore e più all'avanguardia.¹¹⁸

Al centro di questa strategia veniva posta la Biennale di Venezia che, tra le edizioni del 1932 e del 1934, si caratterizzò per le numerose iniziative collaterali alla mostra di arti figurative. Tra queste iniziative, che garantirono la locuzione di "Ginevra delle Arti" alla mostra veneziana¹¹⁹, le più importanti furono:

- 1) il Primo Congresso Internazionale d'Arte Contemporanea, svoltosi dal 30 aprile al 3 maggio 1932 presso il Palazzo Ducale di Venezia;
- 2) il Convegno Fascista dell'Arte, che ebbe luogo dal 24 al 27 ottobre 1932 nelle Sale del Palazzo Ducale di Venezia;
- 3) il Convegno Internazionale su "Le Arti Contemporanee e la Realtà"; "L'Arte e lo Stato", che si svolse dal 25 al 28 luglio 1934 nella sala del Senato di Palazzo Ducale di Venezia.

Dunque, questo tipo di eventi, esemplificavano lo sforzo italiano di presentare il corporativismo culturale fascista come *Made in Italy*, ma universalmente applicabile come soluzione alla crisi della modernità Europea.¹²⁰ Gli incontri internazionali si rivelavano agli occhi degli organizzatori italiani come i "luoghi perfetti per presentare il corporativismo fascista e per delineare una più ampia visione fascista della modernità"¹²¹. Inoltre, come scrive ancora Martin, "il corporativismo culturale fascista era una parte importante nel modo in cui l'Italia mussoliniana, per un breve periodo, aveva creato con successo delle reti internazionali basate su visioni illiberali della relazione tra cultura, comunità e stato"¹²².

L'espansione del potere di Antonio Maraini, tra la Biennale del 1932 e del 1934, in qualità di Segretario della manifestazione e di Commissario straordinario del Sindacato fascista belle arti, risulta fondamentale per comprendere a fondo l'inserimento delle logiche sindacali e corporative all'interno della Biennale. Infatti, la sindacalizzazione stava imponendosi nell'istituzione veneziana sia a livello artistico che amministrativo.

¹¹⁸ Benjamin G. Martin, *Fascist Italy's illiberal cultural networks*, cit., p. 139

¹¹⁹ Massimo De Sabbata, *Tra diplomazia e arte*, cit., p. 29

¹²⁰ Benjamin G. Martin, *Fascist Italy's illiberal cultural networks*, cit., p. 139

¹²¹ *ivi.*, p. 155

¹²² *ivi.*, p. 156

Attraverso il processo di selezione, che alla Biennale era pressoché totalmente nelle mani di una sola persona, si stava alimentando l'illusione di un linguaggio unitario che caratterizzava tutta la nazione italiana. Le varie tendenze in atto si ricomponavano nella mostra veneziana in un'armonia superiore, grazie ad una operazione di selezione e di allestimento, teso a ridurre distanze tra gli artisti e le opere, o a censurare linee di sviluppo non riconducibili al progetto omologante.¹²³ Il primo passo in questa direzione si compiva infondendo una coscienza civile negli artisti, e instillando nella nazione un senso di responsabilità verso di loro, tramite l'inquadramento della loro attività nei sindacati, nell'ordinamento delle esposizioni, nella regolamentazione dei Concorsi, nell'istituzione dei premi e nel renderli parte integrante e attiva della vita nazionale.¹²⁴ L'arte fascista che Maraini voleva proporre alla Biennale non si concentrava tanto su canoni estetici o di soggetti rappresentati, quanto nel "clima spirituale risultante dagli ideali e dalle aspirazioni, dalla volontà di potenza e dalla fermezza di propositi"¹²⁵ del fascismo.

Per questa serie di ragioni, la giuria della Biennale invocava "l'opportunità di studiare un qualche provvedimento per dissuadere artisti 'troppo poco preparati' di partecipare"¹²⁶ alla manifestazione stessa. In relazione alla costruzione della "piramide espositiva" fascista, gli artisti che ottenevano i risultati più soddisfacenti – in termini di apprezzamento critico e vendite – durante le mostre sindacali e della Quadriennale di Roma, avrebbero avuto l'opportunità di approdare alla Biennale veneziana: "in tal modo si sarebbe data 'una effettiva unità organica all'intelaiatura delle mostre autorizzate dal nuovo ordinamento fascista delle manifestazioni d'arte'"¹²⁷. A tal proposito, durante la riunione della commissione consultiva straordinaria indetta per l'esame del regolamento generale della XVIII Biennale e per la definizione della lista degli artisti da invitarsi, tenutasi a Venezia in data 8 giugno 1931, è il segretario Antonio Maraini a spiegare il perché di questa necessità:

[...] L'Esposizione di Venezia, dopo l'istituzione della Quadriennale deve differenziarsi da essa, e non può riportare al confronto con le nazioni estere la produzione

¹²³ Massimo De Sabbata, *Tra diplomazia e arte*, cit., p. 63

¹²⁴ *ivi.*, pp. 63-64

¹²⁵ Antonio Maraini, *Arte e artisti*, in "L'Illustrazione Italiana", 29 ottobre 1933, pp. 649-652

¹²⁶ Massimo De Sabbata, *Tra diplomazia e arte*, cit., p. 76

¹²⁷ *ivi.*, p. 77

nazionale nello stesso modo e nello stesso spirito col quale è stata esposta a Roma. Perciò si è pensato di fare la Biennale del 1932 esclusivamente per inviti. Conviene tener presente che ad ogni esposizione il Regolamento della Biennale di Venezia è stato modificato. Questa è anzi stata ed è una delle ragioni della meravigliosa vitalità dell'impresa veneziana, che ha sempre cercato di adeguarsi allo spirito dei tempi introducendo di biennio in biennio qualche modificazione spesso sostanziale alle disposizioni che regolavano l'accettazione, gli inviti, etc. Per esempio alle prime biennali gli artisti veneziani non erano invitati, e ciò per uno squisito senso di delicatezza, che voleva fosse bandito anche il minimo sospetto che le Biennali dovessero servire interessi campanilistici. La stessa disposizione, che intendiamo applicare alla XVIII, cioè la limitazione della partecipazione alla Biennale ai soli artisti invitati, ha avuto un precedente nel 1910 per la IX Biennale, che fu appunto allestita per soli inviti. D'altra parte la Biennale per soli inviti può significare un notevole vantaggio nella preparazione della Esposizione. Si pensi all'enorme lavoro che comporta il disimballaggio delle opere degli artisti non invitati, l'esame della Giuria, il rimbollaggio e la rispedizione delle opere rifiutate. L'anno scorso sono state presentate alla Giuria 1767 opere, e ne sono state accettate 305, cioè il 17%. Ed è stato appunto in seno alla Giuria della XVII Esposizione che per la prima volta è stato ufficialmente espresso il voto che la prossima Biennale dovesse farsi esclusivamente per inviti. Il compianto Adolfo Wildt, Presidente della Giuria, Felice Carena, e tutti gli altri giurati che sono adesso qui tra i presenti hanno unanimemente aderito a questo ordine di idee. L'innovazione al regolamento non è quindi frutto di improvvisazione; è una decisione presa dopo matura riflessione. D'altra parte non intendiamo impegnare l'avvenire. La Biennale che verrà dopo la XVIII potrà essere fatta altrimenti; ma è opportuno sotto tutti i punti di vista, che il principio venga adottato per la XVIII.¹²⁸

La stessa regolamentazione sarebbe stata adottata per i padiglioni stranieri. Il criterio che la commissione voleva seguire era quello di elevare sempre più il livello della partecipazione straniera, eliminando il grande affollamento di opere di poca o nessuna

¹²⁸ Archivio Storico delle Arti Contemporanee, ASAC, Fondo Storico, b. 065, Riunione della commissione consultiva straordinaria convocata dal presidente dell'ente autonomo biennale internazionale d'arte di Venezia per l'esame del regolamento generale della XVIII Biennale e per la definizione della lista degli artisti da invitarsi, 8 giugno 1931

importanza, per concentrare in ogni singolo padiglione un numero relativamente ristretto di opere altamente significative con particolare riguardo alla convenienza di mostrare gli aspetti meno noti e più interessanti dell'arte dei vari popoli. La scelta degli artisti da invitare sarebbe stata concordata tra la Presidenza e i Commissari dei singoli padiglioni ed agli artisti scelti sarebbe stata inviata conseguentemente una lettera d'invito.¹²⁹ Di fatto, il sistema ad inviti propugnato fortemente da Maraini sembrava ispirarsi ai "principi di selezione, d'ordine, di gerarchia del Fascismo italiano"¹³⁰.

Infine, dunque, il sistema degli inviti offriva, secondo il Segretario Generale, numerosi vantaggi applicativi: aumentava il desiderio da parte degli artisti di presentarsi nella loro miglior forma, garantiva la possibilità di accordarsi preventivamente con gli artisti sugli spazi da occupare, l'ordinamento risultava più facile ed armonico, si producevano notevoli risparmi, si otteneva una elevazione generale del tono non solo dell'Esposizione, ma del decoro e dell'importanza della manifestazione Biennale.¹³¹

Al di là del processo di selezione e regolamentazione degli artisti che avrebbero potuto partecipare alla manifestazione, si può aprire un altro discorso riguardo ai Concorsi e ai Premi che "veicolarono i temi più propriamente politici e apertamente propagandistici della mostra veneziana"¹³². Infatti, andando ad esaminare chi finanziasse queste competizioni e quelli che fossero i temi richiesti da rappresentare, si può estrapolare un altro elemento che collega il tema del corporativismo, e della sua riproduzione nel campo artistico, con la Biennale. Tra i vari premi che iniziarono ad essere consegnati nell'edizione del 1930, si possono annoverare:

- 1) un quadro di composizione con figure, finanziato dai Sindacati fascisti Professionisti ed Artisti;
- 2) una medaglia di bronzo con l'effigie di Mussolini, finanziato dalla Confederazione generale Sindacati bancari fascisti;
- 3) un quadro sulla Poesia del lavoro, finanziato dai Sindacati fascisti dell'Industria;

¹²⁹ *ibid.*

¹³⁰ Elio Zorzi, *Il padiglione italiano è pronto*, in "Corriere della Sera", 10 maggio 1934

¹³¹ Massimo De Sabbata, *Tra diplomazia e arte*, cit., pp. 99-100

¹³² *ivi.*, p. 124

- 4) un'opera ispirata al lavoro dell'Industria, finanziato dalla Confederazione generale e Sindacati fascisti dell'industria;
- 5) un'opera ispirata al lavoro del Commercio, finanziato dalla Confederazione generale e Sindacati fascisti del Commercio;
- 6) un'opera ispirata al lavoro dell'Agricoltura, finanziato dalla Confederazione generale e Sindacati fascisti dell'Agricoltura;
- 7) un'opera ispirata alla funzione dei mezzi di trasporto per terra o acqua, finanziato dalla Confederazione generale e Sindacati fascisti dei Trasporti terrestri e Navigazione interna;
- 8) un'opera ispirata alla funzione dei mezzi di trasporto per aria o acqua, finanziato dalla Confederazione generale fascista dei Trasporti marittimi e aerei e dai Sindacati della Gente del mare e dell'aria;¹³³

Risulta chiaro da questa schematizzazione che le principali organizzazioni sindacali e imprenditoriali, appartenenti al Consiglio Nazionale delle Corporazioni, attivo proprio dal 1930, cercassero di veicolare la produzione artistica verso la possibilità di propaganda dei temi corporativi, dei risultati ottenuti dall'originale costruzione istituzionale fascista. Un ulteriore esempio viene fornito dai sette premi banditi per celebrare il decennale della "marcia su Roma" durante la XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte: tra questi lo stesso Ministero delle Corporazioni aveva finanziato un premio per una pittura, mentre per un'altra pittura il finanziamento proveniva dal Consiglio Provinciale dell'Economia Corporativa di Venezia. Inoltre, per concorrere alla vincita del premio gli artisti dovevano essere obbligatoriamente iscritti al Sindacato Belle Arti.¹³⁴ Tuttavia, il pesante fallimento di queste iniziative "dissuase gli organizzatori nel tentare altre manifestazioni simili e si dovette attendere l'edizione del 1936 per veder ripartire l'idea"¹³⁵ con l'esigenza di rappresentare non più le caratteristiche corporative dello Stato italiano, ma i nuovi lineamenti e la nuova missione imperialistica del regime fascista.

A questo punto non ci resta che comprendere il senso che venne dato alla presenza straniera nella sede della Biennale e con quali modalità volessero misurarvici i funzionari

¹³³ *ivi.*, p. 128

¹³⁴ *ivi.*, p. 133

¹³⁵ *ivi.*, p. 135

fascisti. Come abbiamo evidenziato nel capitolo precedente, all'inizio degli anni '30 il regime cominciò a estendere le sue riforme interne alla scena internazionale:

*lo sviluppo corporativista non si ferma e non può fermarsi alle frontiere della nazione senza contraddire la sua stessa natura. Si deve invece passare dalle corporazioni nazionali a quelle internazionali in cui tutte le nazioni trovano le condizioni ideali per lo sviluppo economico e spirituale.*¹³⁶

Con questo spirito espansionistico, l'Italia guidò il più importante sforzo fino a quel momento compiuto per creare un'infrastruttura corporativa paneuropea.¹³⁷ L'azione del governo si traduceva in senso più ristretto anche nella modalità di gestione della Biennale da parte di Maraini, la quale, contrariamente "all'internazionalismo parigino tutto proteso verso un'arte autoreferenziale [...] muoveva dal rifiuto di ogni linguaggio cosmopolita per sostenere una idea di internazionalità basata sulla giustapposizione di diverse tradizioni nazionali, auspicando un'Europa nazionalista in cui potesse emergere progressivamente il ruolo guida dell'Italia, che ambiva", per l'appunto, "a porsi come l'alternativa più credibile alla Francia"¹³⁸ che stava da tempo influenzando culturalmente e artisticamente il Continente europeo. In poche parole, nell'arena di confronto tra "nazione e nazione"¹³⁹ dei Giardini di Venezia, Maraini avviò una strategia volta a promuovere "l'idea di una superiorità dell'arte italiana" *vis à vis* all'arte straniera, in particolare quella francese, e l'importanza generalizzata della posizione e della funzione dell'Italia nei confronti dell'Europa.¹⁴⁰ A questo punto, è anche facile intuire che dalla XVIII edizione della Biennale "la necessità di omologare le modalità espositive dei padiglioni stranieri era originata dalla volontà", da un certo punto di vista, "di ridurre l'impatto soprattutto di quello francese"¹⁴¹.

Richiamandoci ancora una volta al lavoro di Matteo Pasetti, se è vero che all'inizio degli anni Trenta si accelerò la diffusione di uno standard corporativo fascista in Europa, si può aggiungere anche che l'azione diplomatica italiana, nel contesto della Biennale, accelerò

¹³⁶ Ugo Spirito, *Corporatism as Absolute Liberalism and Absolute Socialism*, in "A Primer of Italian Fascism", ed. Jeffrey T. Schnapp, Lincoln, University of Nebraska Press, 2000, p. 153

¹³⁷ Benjamin G. Martin, *The Nazi-Fascist New Order*, cit., p. 28

¹³⁸ Massimo De Sabbata, *Tra diplomazia e arte*, cit., pp. 179-180

¹³⁹ Marziano Bernardi, *Pittura europea millenovecentotrenta*, in "La Stampa", 4 maggio 1930

¹⁴⁰ *ibid.*

¹⁴¹ Massimo De Sabbata, *Tra diplomazia e arte*, cit., p. 183

nello stesso momento nei confronti di quegli stessi paesi a cui si fa riferimento nell'opera sopracitata. Infatti, nel momento in cui "la Piccola Intesa (accordo della Francia con Cecoslovacchia, Jugoslavia, Romania, e poi Polonia, per arginare il revanscismo ungherese e l'espansionismo italiano) rappresentava un baluardo ostico e per tentare di scalfirne la solidità [...], l'Italia si orientò verso Austria e Ungheria"¹⁴² in modo particolare. Nella missione di promozione dell'affinità culturale con questi paesi "anche la Biennale, massima esposizione internazionale d'arte dello stato fascista, giocò un ruolo in questo processo propagandistico"¹⁴³. Ne costituisce un esempio la lunga prefazione inserita nel catalogo del padiglione magiaro all'edizione del 1930, dove si può leggere:

*La Mostra Ungherese di quest'anno ha un suo voluto e chiaro programma, quello di dimostrare nell'arte ungherese l'ispirazione italiana, l'ispirazione dello spirito italiano, della terra italiana dall'800 fino ad oggi.*¹⁴⁴

O ancora, il fatto che nel 1930 fu allestita una mostra di grafiche polacche nel Padiglione italiano, nonostante la violazione alla volontà di non ospitare esposizioni nazionali negli spazi italiani,¹⁴⁵ rappresenta un momento cardine per il rinsaldamento del rapporto con le istituzioni polacche, le quali, sotto la dittatura di Józef Piłsudski, sarebbero state permeate in breve tempo da un'ideologia di stampo corporativo fascista.¹⁴⁶

Dopo aver ripercorso i principali cambiamenti della Biennale in qualità di Ente autonomo circa il metodo espositivo, gli interventi innovatori e le manifestazioni collaterali, è fondamentale ripercorrere gli eventi principali dei raduni e delle conferenze che si susseguirono in quegli anni per capire pienamente lo sviluppo del dibattito sull'arte tra l'Italia e i paesi esteri nel contesto della Biennale. Ciò risulta indispensabile per comprendere, allo stesso tempo, come il messaggio lanciato dall'Italia alle delegazioni straniere fosse pervaso dal tema del corporativismo. È per queste ragioni che la ricerca si sofferma specialmente sulle edizioni della Biennale del 1932 e del 1934.

¹⁴² *ivi.*, pp. 253-254

¹⁴³ *ibid.*

¹⁴⁴ Tibor Gerevich, *Padiglione dell'Ungheria*, in "XVII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia", catalogo della mostra, Venezia, 1930, p. 151

¹⁴⁵ Massimo De Sabbata, *Tra diplomazia e arte*, cit., p. 258

¹⁴⁶ Matteo Pasetti, *L'Europa Corporativa*, cit., p. 249

2.3 XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Giardini di Castello: 28.04-28.10, 1932

Io voglio davanti alle Maestà Vostre fare una professione di fede, dirvi ch'io [...] credo alla funzione sociale dei poeti e degli artisti, che sembrano inseguire arditamente una idea alla periferia estrema della realtà, ma nel tempo stesso s'affondano nella realtà fino a trovare le radici intime della sua essenza; credo all'insegnamento che la poesia e l'arte in genere offrono alla nostra contemplazione presentandoci l'immagine della nostra stessa vita, ma rivissuta in un convegno di verità e di passione più intensa. [...] l'arte di un popolo come di una età implica sempre un sentimento della vita e un'interpretazione della sua realtà e dei suoi fini. Ed ogni popolo come ogni età contempla sempre nella sua arte la forma della sua coscienza cioè l'immagine del suo essere presente e del suo essere di domani.¹⁴⁷

Aprendo ufficialmente la XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, il Ministro dell'Educazione, Balbino Giuliano, prefigurava al pubblico quello che avrebbe trovato durante questa edizione: un ritorno dell'arte alla realtà tramite un radicamento nel recente passato (si pensi alle mostre retrospettive, al naturalismo dominante) o attraverso le immagini del presente; la presentazione di una rinnovata funzione sociale degli artisti e del modello corporativo (durante il congresso internazionale e il convegno fascista).

L'impulso che la coppia Volpi-Maraini si era promessa di dare alla Biennale veneziana fu chiaro sin dall'inizio, poiché era distintamente "accompagnato dal desiderio di innovare la manifestazione sia proponendo continue modifiche architettoniche all'allestimento che promuovendo iniziative collaterali"¹⁴⁸. Le iniziative culturali e artistiche rivolte al grande pubblico ebbero le prime edizioni proprio a partire dal 1932: il festival del cinematografo, i convegni di poesia e i convegni e gli spettacoli teatrali. Questo significava che la dittatura fascista stava spostando alcune manifestazioni della cultura popolare e di massa – come il cinema, il teatro e la musica popolare, le arti decorative e l'arte pubblica – al centro della Biennale. L'intento dei burocrati culturali fascisti era quello di ampliare un'istituzione

¹⁴⁷ Il discorso del Ministro Giuliano, in "Gazzetta di Venezia", 29 aprile 1932

¹⁴⁸ Massimo De Sabbata, *Tra diplomazia e arte*, cit., p. 51

culturale precedentemente limitata verso un pubblico più ampio e diversificato, così come a nuove forme culturali e linguaggi estetici.¹⁴⁹ Maraini scriveva in una lettera riassuntiva, dopo un'udienza con il capo del governo il 9 gennaio 1931, quali fossero i concetti migliori "per potenziare al massimo la Esposizione Biennale internazionale di Venezia, sia come elevata ragione di incremento turistico per la città, sia come strumento di innalzamento di fronte al mondo dell'arte italiana contemporanea"¹⁵⁰.

Egli avvisava di tenere in considerazione che fino a quel momento la forza maggior di propaganda veniva tratta dagli articoli di critica che apparivano sui quotidiani e sui periodici. Questo tipo di azione risultava limitato e spesso la critica poteva non essere benevola nei confronti della Biennale. Nel consigliare rimedi e miglioramenti possibili, egli sperava:

1 – Nel poter estendere la reclame valendosi di tutti i mezzi possibili dal cartellone alla inserzione, dalla radio alla cinematografia; ed estenderla anche dall'Italia all'Estero, mediante accordi magari con le Agenzia di turismo e viaggio, come l'ENIT e la CIT.

2 – Nel venire ad accordi con tali Agenzie e le Agenzie estere per ottenere che la visita alla Biennale venga inclusa nei biglietti combinati, prolungando il soggiorno di Venezia.

3 – Nel fare intendere alla Stampa nazionale la necessità di contemperare le ragioni della esigenza artistica, con l'interesse nazionale di sostenere una impresa che onora il Paese.

4 – Nell'ottenere facilitazioni ferroviarie maggiori, sia partendo da un percento maggior del 30 o prolungando i periodi del 50; nello stabilire una terza stampigliatura di £. 20 al di là dei 300 chilometri; nel riservare a totale beneficio della Biennale le facilitazioni per Venezia, durante tutta la durata della Esposizione; e infine nel rendere il regime di tali facilitazioni fisso e di automatica rinnovazione

¹⁴⁹ Maria Stone, *Challenging cultural categories: The transformation of the Venice Biennale under Fascism*, in "Journal of Modern Italian Studies", 4:2, 1999, pp. 186-187

¹⁵⁰ Galleria Nazionale d'Arte Moderna, GNAM, Fondo Maraini, Sezione 3, s. 2, ss. 1, ua. 10, 1932: XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte

*ad ogni biennio come del resto è nello spirito dell'art. 6 della legge 13 gennaio 1930 costitutiva dell'Ente Biennale.*¹⁵¹

Dopo aver disposto le indicazioni nel 1927 durante il discorso dell'Ascensione¹⁵², con l'annuncio del 1931 Mussolini confermava la decisione di "andare verso il popolo". Fece appello alle agenzie del partito e del governo per attirare gli italiani nelle istituzioni fasciste e per far sì che il fascismo toccasse le vite di coloro che ancora non erano stati mobilitati negli organi, nelle istituzioni e negli eventi del regime. Il partito e il governo crearono programmi e politiche per portare il fascismo nei settori non ancora toccati della società italiana.¹⁵³

Maraini "intese le parole di Mussolini traguandole ai problemi e alle caratteristiche della mostra veneziana: [...] scelse di andare verso il popolo spingendo gli espositori verso la 'realtà', rifiutando ogni forma di 'cerebralismo' e proponendo una ripresa della pittura naturalistica che trovava nell'ottocento italiano la sua fonte sicura"¹⁵⁴ e quindi, come scriveva nella stessa lettera per Mussolini, per lui

*Primo dovere della Biennale è quindi di continuare sotto l'amministrazione e la guida dell'Ente autonomo Biennale e l'indirizzo impresso da Venezia: mantenere cioè il suo carattere di Esposizione internazionale di arte contemporanea ammettendo e coltivando l'arte del passato solo in quanto strettamente collegata ad essa arte contemporanea. Come del resto è stato fin qui con le mostre retrospettive tenute sempre limitatamente al secolo passato.*¹⁵⁵

La sezione italiana alla XVII Esposizione Biennale, infatti, presentava diverse mostre retrospettive di alcuni artisti italiani che avevano operato principalmente nella seconda metà dell'Ottocento, come Giovanni Boldini, Francesco Paolo Michetti, Vincenzo Gemito. Inoltre, veniva presentata un'esposizione concernente "Trent'anni d'Arte Veneziana" per celebrare i trent'anni della Biennale di Venezia, con l'intento di onorare le caratteristiche intime della pittura veneziana di fine Ottocento. Con l'edizione del 1932, la pittura e la

¹⁵¹ *ibid.*

¹⁵² Massimo De Sabbata, *Tra diplomazia e arte*, cit., p. 74

¹⁵³ Maria Stone, *Challenging cultural categories*, cit., p. 189

¹⁵⁴ Massimo De Sabbata, *Tra diplomazia e arte*, cit., p. 74

¹⁵⁵ GNAM, Fondo Maraini, Sezione 3, s. 2, ss. 1, ua. 10, 1932: XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte

scultura tornavano a misurarsi sul terreno proprio della realtà, riprendevano il contatto con la vita vera, sociale, anche grazie al contributo che aveva dato la Biennale con le iniziative dei Concorsi banditi per quell'edizione.¹⁵⁶

Tra le tante novità, la Biennale del 1932 segnava una svolta anche nell'allestimento del Padiglione nazionale. I numerosi interventi ridisegnarono la facciata e l'interno con una ricercata volontà di unità e semplicità. In primo luogo, il padiglione centrale diventa il "Padiglione Italia" e il disegno della facciata (ancora attuale) spetta all'architetto Duilio Torres. I primi progetti per la nuova facciata risalgono al 1931 e, malgrado le apparenze, Torres si limita ad aggiungere quattro nude colonne a reggere il frontone rettilineo, rendendolo decisamente più razionale. Sopra al colonnato racchiusa da un cornicione viene collocata la scritta "ITALIA" tra due rilievi quadrati dello scultore Tony Lucarda, che rappresentano il leone marciano e l'aquila imperiale romana.¹⁵⁷ In secondo luogo, le sale contemporanee, tinteggiate tutte in un solo tono di chiaro e organizzate in modo da suggerire una ricorrenza sola di superfici rettilinee, erano state pensate per evitare l'accostamento e la mescolanza delle opere di autori diversi, e di inquadrare invece ciascuno di essi in spazi bene individuati e contrassegnati dal nome. Maraini fece delle scelte precise nei confronti dei visitatori, non solo scegliendo determinate opere, ma organizzando in maniera chiara gli spazi espositivi e le pareti assegnate agli artisti, per permettere proprio al pubblico di "meglio distinguere e meglio apprezzare le diverse individualità chiamate per invito"¹⁵⁸. Accanto il lavoro di Torres – impegnato nel rifacimento del padiglione centrale – iniziò anche quello di Brenno Del Giudice, incaricato di formulare un progetto per la costruzione di quattro nuovi padiglioni, dedicati a nazioni straniere, sull'Isola di Sant'Elena, visto che ulteriori costruzioni su nell'area dei Giardini di Castello non sarebbero stati più consentiti per ragioni estetiche del parco – esautorate dalla costruzione del padiglione danese – e dalla necessità di preservare alla periferia dell'isola una zona di verde.¹⁵⁹

¹⁵⁶ *ibid.*

¹⁵⁷ Vittorio Pajusco, *La Biennale Arte, 1927-1932*, in "Le Muse Inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia", catalogo della mostra, Venezia, 2020, p. 9

¹⁵⁸ Antonio Maraini, *Relazione del Segretario Generale*, in "XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte", catalogo della mostra, Venezia, 1932, p. 15

¹⁵⁹ *Cinque nuovi padiglioni esteri alla Biennale di Venezia*, in "Gazzetta di Venezia", 14 maggio 1931

Una menzione più particolare la merita sicuramente la I Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica. L'idea di una Mostra cinematografica internazionale era maturata in Luciano De Feo, Segretario Generale dell'Istituto Internazionale per il Cinema Educativo, e aveva incontrato "le esigenze locali del presidente della Biennale, il conte Giuseppe Volpi di Misurata, di rilanciare la spiaggia del Lido sul piano del turismo internazionale e del segretario generale, lo scultore Antonio Maraini"¹⁶⁰. Per la prima volta il cinema entrava a far parte delle attività della mostra veneziana e questo gli consacrava ufficialmente uno statuto artistico, una legittimazione artistica concessa in poche occasioni: il cinema diventava Arte. Prima ancora di riconoscere alla Mostra la paternità di tutti i festival cinematografici, gli storici sono concordi nell'attribuirle il merito di aver legittimato il cinema come arte.¹⁶¹ Proprio per il fatto che era stata chiamata "esposizione" si voleva risaltare "la continuità con la tradizione dell'esibizione al pubblico di oggetti e prodotti dell'istituzione veneziana pur in circostanze in cui il cinema, espressione tecnologica moderna, non era ritenuta arte; o meglio non lo era ancora perché la sua consacrazione al pari delle altre espressioni artistiche avvenne proprio con l'organizzazione della prima esposizione veneziana"¹⁶². Secondo Stefano Pisu, dunque, tra tutti gli eventi che si andavano inaugurando alla Biennale, quello del cinema rappresentava l'elemento più attrattivo:

Se da un lato occorre inserire la nascita della Mostra del cinema nel più ampio processo di trasformazione interdisciplinare della Biennale, non bisogna nemmeno sottovalutare la peculiarità di quella. In primo luogo, come detto, il cinema per la prima volta veniva affiancato alle altre espressioni artistiche elevandone così il suo statuto. Inoltre, la cinematografia era, all'inizio degli anni Trenta, un'industria oramai consolidatasi sia in Europa che negli Stati Uniti e la mole di interessi economici che portava con sé era maggiore di quella legata alle altre espressioni rappresentate alla Biennale. Questi interessi, uniti alla capacità attrattiva verso il pubblico, facevano della manifestazione cinematografica un evento potenzialmente di grande richiamo interno e internazionale.¹⁶³

¹⁶⁰ Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano*, cit., p. 37

¹⁶¹ Riccardo Triolo, *Per una storia della mostra internazionale d'arte cinematografica*, cit., p. 24

¹⁶² Stefano Pisu, *Il XX secolo sul red carpet. Politica, economia e cultura nei festival internazionale del cinema 1932-1976*, Milano, Franco Angeli, 2017, p. 44

¹⁶³ *ibid.*

Infatti, come scriveva anche Gian Piero Brunetta nella sua opera, nonostante fosse l'ultima arrivata tra le manifestazioni della Biennale, la mostra del cinema

*diventa subito l'evento di maggior ricaduta internazionale. A beneficiarne sono, in misura diversa, la stagione turistica, l'immagine cosmopolita che il fascismo vuole dare di sé agli inizi degli anni Trenta, l'industria cinematografica nazionale, che gode dell'effetto trainante della macchina veneziana per poter riprendere quota, e ultima, ma non meno importante, la stagione cinematografica vera e propria, in pratica inaugurata dall'esposizione veneziana.*¹⁶⁴

Il lavoro sul terreno cinematografico in funzione della propaganda è svolto da una parte secondo criteri standard già definiti fin dall'inizio e poi strategicamente unificati a seconda della necessità interna e dei mutamenti di indirizzo politico, e dall'altra sul terreno dell'intrattenimento, secondo una progressione che tende a mediare e integrare le esigenze spettacolari con quelle ideologiche.¹⁶⁵ Tuttavia, è importante chiarire che la Prima Esposizione, legata imprescindibilmente all'Istituto per la Cinematografia Educativa, "per certi versi al di fuori della retorica nazionalista fascista e piuttosto figlia di quel cosmopolitismo che animava il pensiero e la vita della grande borghesia e degli intellettuali", non rientrava ancora nel disegno politico del regime, che fino a quel momento era rimasto cauto nell'appoggiare la manifestazione. La manifestazione sarebbe stata progressivamente digerita dalla politica mussoliniana fino ad esserne del tutto assorbita e asservita.¹⁶⁶ Purtroppo sono pochi i documenti custoditi negli archivi riguardanti la Prima Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica se messi a paragone con quelli conservati per le edizioni successive. Secondo Triolo questo è "il segno, tangibile, della rapidità con cui la Biennale mise in piedi l'organizzazione necessaria all'allestimento della Mostra"¹⁶⁷.

¹⁶⁴ Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano*, cit., p. 38

¹⁶⁵ *ivi.*, p. 88

¹⁶⁶ Riccardo Triolo, *Per una storia della mostra internazionale d'arte cinematografica*, cit., pp. 27-28

¹⁶⁷ *ivi.*, p. 24

2.3.1 Il Primo Congresso Internazionale d'Arte Contemporanea:

30 aprile – 3 maggio 1932

Il 30 aprile 1932, i rappresentanti di diversi Paesi europei ed extraeuropei arrivarono a Venezia per partecipare al “Primo Congresso Internazionale d'Arte Contemporanea”. Il titolo della manifestazione, e il fatto che l'evento fosse organizzato dalla famosa esibizione d'arte Biennale di Venezia, suggerisce che gli invitati avrebbero di fatto parlato di arte in senso generale. Tuttavia, l'obiettivo degli italiani era sfruttare quest'occasione per presentare il corporativismo fascista delle Belle Arti come un modello che si poteva riprodurre internazionalmente.¹⁶⁸ Il programma ufficiale della conferenza non lascia margini di lettura diversi, poiché troviamo scritto:

Nella vita d'oggi l'ordinamento di classe ha un'importanza preminente. Tutti si organizzano per affermare la necessità ideale e materiale di vivere e di operare. Gli artisti, creduti a torto incapaci di unione e di disciplina, sentono ormai il bisogno di aderire ai principi della vita moderna, di discutere fra loro degli interessi comuni, di allacciare e mantenere collegialmente i contatti non soltanto con i componenti della loro stessa classe ma anche con la società di mezzo alla quale vivono e per la quale lavorano.¹⁶⁹

La questione saliente riguardo l'arte contemporanea non si sarebbe apparentemente svolta intorno a questione di forme o colore, di modernismo o tradizionalismo, di estetica e gusto delle élite o delle masse. Quanto piuttosto si sarebbe discusso di organizzazione¹⁷⁰:

A tale scopo è bandito il Primo Congresso Internazionale d'Arte Contemporanea. Non discussioni di tendenze artistiche, non disquisizioni di critica e di estetica, ma un'ordinata, serena e pratica disamina dei problemi che urge risolvere pel bene dell'arte e degli artisti; il Congresso vuole esaminare attentamente la realtà attuale per poter guardare con fiducia verso l'avvenire.¹⁷¹

¹⁶⁸ Benjamin G. Martin, *Fascist Italy's illiberal cultural networks*, cit., p. 141

¹⁶⁹ ASAC, Fondo Storico, b. 070, Programma ufficiale del Primo Congresso Internazionale d'Arte Contemporanea, 30 aprile 1932

¹⁷⁰ Benjamin G. Martin, *Fascist Italy's illiberal cultural networks*, cit., p. 141

¹⁷¹ ASAC, Fondo Storico, b. 070, Programma ufficiale del Primo Congresso Internazionale d'Arte Contemporanea, 30 aprile 1932

Dunque, anche in questa occasione, il fascismo cercava di confermarsi come una “terza via” alternativa al liberalismo e al socialismo. In primo luogo, sostenendo che l'organizzazione statale degli artisti era al passo con la "vita moderna" significava implicare che l'individualismo nelle arti, tipico delle democrazie liberali, fosse anti-moderno, fuori luogo e storicamente superato. In secondo luogo, l'uso particolare della parola "classe" nel testo della conferenza era inteso a riferirsi agli artisti come gruppo sociale, rifiutando la comprensione marxista della classe come formazione sociale storica definita attraverso il suo rapporto con i mezzi di produzione. Infine, queste idee confluirono nell'affermazione centrale della conferenza: che i cambiamenti pratici nell'organizzazione sociale dell'arte offrivano la chiave per cambiamenti positivi nella produzione artistica.¹⁷²

L'evento si sarebbe svolto seguendo un rigido programma diviso in tre sezioni, con diversi curatori e relatori per ogni parte:

- 1) Nella prima, sono stati quattro i punti principali trattati: “Legislazione sulle Belle Arti e Diritti d'autore”, “Concorsi nazionali ed internazionali; loro legislazione”, “Associazioni di artisti, Movimento sindacale, Casse di previdenza”, “Relazioni Internazionali fra le varie associazioni d'artisti, Fondazioni, Enti promotori delle arti, ecc.”.
- 2) Nella seconda, altri quattro punti all'ordine del giorno: “Insegnamento delle arti, Borse di studio, Accademie nazionali all'estero”, “Relazioni fra arte e Stato, arte e Chiesa, arte e Industria”, “Tecnologia delle arti” e “Artigianato”.
- 3) Nella terza, e ultima, si sarebbe invece discusso di: “Gallerie e raccolte d'arte contemporanea”, “Esposizioni d'arte, Relazioni internazionali in materia d'esposizioni”, “L'arte e la Società delle Nazioni”, “Mercati nazionali e internazionali d'arte contemporanea, Editori di bronzi, stampe e arte applicata”, “Pubblicazione sull'arte, Archivi fotografici d'arte contemporanea”.¹⁷³

Inoltre, il Comitato d'Onore che avrebbe presieduto i lavori non mancava di rappresentanti del sistema corporativo italiano che monitorassero l'andamento dei

¹⁷² Benjamin G. Martin, *Fascist Italy's illiberal cultural networks*, cit., p. 142

¹⁷³ ASAC, Fondo Storico, b. 070, Programma ufficiale del Primo Congresso Internazionale d'Arte Contemporanea, 30 aprile 1932

dibattiti. Erano infatti presenti, oltre a diversi membri dell'Accademia d'Italia, Alfredo Rocco, in qualità di Presidente del Comitato di Cooperazione intellettuale presso la Società delle Nazioni, Emilio Bodrero, Presidente della Confederazione nazionale delle Professioni e delle Arti, Giuseppe Bottai, Ministro delle Corporazioni, Cipriano Efisio Oppo, Segretario nazionale del Sindacato Artisti, e Alberto Calza Bini, Segretario nazionale del Sindacato architetti. Erano parte del Comitato d'Onore, oltre agli ufficiali italiani, anche molti rappresentanti e ambasciatori stranieri da Germania, Argentina, Austria, Belgio, Danimarca, Spagna, Stati Uniti, Francia, Inghilterra, Grecia, Ungheria, Paesi Bassi, Polonia, Svizzera, Cecoslovacchia e Unione Sovietica.¹⁷⁴ La Biennale di Venezia affidò, ad ogni modo, la presidenza dell'importante manifestazione a Ugo Ojetti, la vice-presidenza a Cipriano Efisio Oppo, la segreteria a Roberto Papini e al segretario generale della Biennale stessa. A reggere le varie sezioni, di cui abbiamo trattato poco prima, sarebbero stati invitati i delegati delle Nazioni straniere che si occupavano dell'allestimento dei padiglioni e artisti e critici, italiani e stranieri.¹⁷⁵

Ad Ugo Ojetti, in qualità di presidente del Congresso, era spettato legittimamente il discorso di apertura, nel quale inserì le sue affermazioni principali. Egli aveva cercato di spiegare come una conferenza che si concentrava sui problemi dell'economia, della legge e della politica sociale potesse essere rilevante per le preoccupazioni estetiche e filosofiche degli artisti nell'Europa interbellica. Insisteva, ironicamente, che il problema centrale delle arti in Europa non era in primo luogo che molti artisti facessero fatica economicamente. La problematica più profonda aveva a che fare con la relazione tra l'artista moderno e il pubblico¹⁷⁶:

Mirabile lavoro d'intelligenza oggi, questo degli esteti, dei poeti, dei critici, degli archeologi, dei conoscitori, dei mercanti, dei periti, ma tanto folto che ormai troviamo i due terzi degli spettatori d'una mostra d'arte cominciare le loro osservazioni con la frase sacramentale disperata e disperante: "Io d'arte, sa, non m'intendo" che è come entrare in una chiesa e facendosi il segno della croce dichiarare "Io in Dio, sa, non ci credo".

¹⁷⁴ *ibid.*

¹⁷⁵ *ibid.*

¹⁷⁶ Benjamin G. Martin, *Fascist Italy's illiberal cultural networks*, cit., p. 145

La verità è che il pubblico non è mai stato quanto oggi separato dall'arte, e che gli artisti non hanno mai quanto oggi disdeguato, almeno a parole, il consenso della folla per appagarsi del consenso del proprio cenacolo. Il problema è universale, in Italia come in Germania, in Francia come in Inghilterra. Un giorno che il conte Volpi di Misurata, Antonio Maraini, segretario generale della Biennale ed io si parlava di questo problema, sorse l'idea di questo Congresso Internazionale, a Venezia s'intende e nei giorni in cui si fosse aperta questa grande Mostra Internazionale d'Arte, e qui in Palazzo Ducale, per mostrare col fatto che l'arte è continuità di vita e di speranze, e che il dissidio tra l'arte e la società se c'è, è solo apparente, e che i magli che in certe epoche sembrano affliggere l'arte, sono i mali stessi che affliggono la società, e se una società o una Nazione s'affanna invano per ritrovare la sua fede in Dio o nell'uomo, la sua arte rifletterà il travaglio di essa e i suoi dubbi e le sue ansie e il suo tremito [...]. Problemi, dunque, simili in tutte le nazioni civili, congresso internazionale per trattare di questi problemi e di questi rapporti tra il pubblico e l'arte, esposizioni, gallerie, mercati dell'arte contemporanea, concorsi, libri, fotografie, archivi dell'arte contemporanea, rapporti fra la critica e l'arte. [...] Noi non discuteremo di tendenza artistica, di scuole, di gruppi, di programmi. Questo vuole essere un Congresso pratico, su fatti e problemi presenti ed urgenti, con la speranza di arrivare d'accordo, se non a risolverli, a formularli con coraggio, in anni che sembrano di stanchezza ma, secondo noi, sono soltanto di sorda fatica per preparare un avvenire di resurrezione e di grandezza tutta la civiltà europea. Problemi comuni, ho detto. Un altro carattere del tempo e dell'arte nostra è questo velo di cosmopolitismo e quasi di monotonia che si viene stendendo sull'architettura, sulla scultura, sulla pittura dei popoli più diversi per storia e razza e clima e costume: e, insieme, questo desiderio che anima e talvolta esaspera ogni poeta e ogni artista, di dare all'opera un carattere singolarissimo individuale e nazionale.¹⁷⁷

Gli artisti avevano trovato nella società moderna una condizione di profonda alienazione, secondo Ojetti, e il corporativismo fascista offriva una soluzione proprio a questo problema: le proposte italiane per riordinare l'economia dell'arte potevano colmare il divario tra artisti e pubblico ri-raducando l'artista nella sua comunità. Il corporativismo

¹⁷⁷ Il discorso di Ugo Ojetti, in "Gazzetta di Venezia", 1 maggio 1932

culturale italiano offriva le chiavi a niente di meno che un revival artistico pan-europeo.¹⁷⁸ Questo tema fu incalzato dalle parole inaugurali del ministro Alfredo Rocco subito dopo quelle di Ojetti:

*Questa manifestazione è squisitamente internazionale, ed è manifestazione di quella collaborazione nel campo internazionale che tanto si auspica, tanto si desidera e spesso, ahimè, così poco si realizza. [...] vi è un campo, all'infuori di quello della politica in cui la collaborazione si va organizzando con un ritmo più veloce di quello che il pubblico piuttosto disattento crede generalmente. È questo il campo della cultura. La cooperazione intellettuale in verità è un po' troppo la cenerentola della Società delle Nazioni, ma è forse quella che offre frutti più copiosi e desta più legittime speranze.*¹⁷⁹

Con questo discorso, Alfredo Rocco, poneva l'Italia e la sua Esposizione Biennale come naturali epicentri del dibattito politico e culturale nell'arena internazionale. Esaltava lo sforzo dello Stato fascista di risolvere le problematiche legate all'arte, e più in generale alla cultura, grazie al quale l'Europa avrebbe ritrovato un'importante vitalità e un rinnovato sentimento di collaborazione. Quest'ultimo, secondo le parole di Rocco, era radicato proprio nella città di Venezia e nella sua manifestazione dalle origini:

*Sono trentasette anni, o signori, che le Esposizioni Biennali Veneziane realizzano nel campo politico la collaborazione internazionale molto tempo prima che la Società delle Nazioni esistesse, molto tempo prima che le polemiche agitassero nella stampa e nei comizi e nei Parlamenti, sulla necessità della collaborazione fra i popoli. Venezia dunque legittimamente può rivendicare il vanto di avere seriamente e fecondamente operato in questo campo e pertanto nessun luogo meglio che questo, reso solenne da tanti ricordi d'Arte, poteva accogliere un convegno come quello che oggi per la prima volta si riunisce.*¹⁸⁰

Focalizzandosi sul corporativismo applicato alle arti, l'evento di Ojetti a Venezia collegava le innovazioni dell'ideologia fascista nella realtà delle politiche socio-economiche agli altri due temi dell'autopresentazione tripartita dell'Italia fascista. Il congresso si concentrava sulle forze tradizionali italiane nel campo delle arti visive, e si costruì sullo status che la

¹⁷⁸ Benjamin G. Martin, *Fascist Italy's illiberal cultural networks*, cit., p. 145

¹⁷⁹ *Le parole inaugurali del Ministro Rocco*, in "Gazzetta di Venezia", 1 maggio 1932

¹⁸⁰ *ibid.*

Biennale aveva già come punto d'incontro internazionale per il mondo dell'arte. L'uso della Biennale da parte di Ogetti come un palcoscenico sul quale rappresentare il corporativismo culturale agli stranieri si rivelò un potente mezzo per l'auto-affermazione italiana in Europa e nel mondo. Infine, mobilitando la Biennale in questo modo si permise agli italiani di mobilitare ulteriormente la bellezza, la storia e i poteri attrattivi della stessa Venezia.¹⁸¹ Per giunta, in un acceso contesto di lotte ideologiche come quelle del tempo, i leader culturali fascisti italiani si ritenevano in grado di offrire soluzioni convincenti a entrambe queste serie di problemi. Ogetti e molti degli altri intellettuali fascisti presentarono il corporativismo culturale italiano come una "terza via" per quanto riguardasse l'organizzazione degli artisti e degli intellettuali come "classe" e per quanto concernesse il ruolo dell'artista nella società. A Venezia nel 1932, Ogetti e colleghi presentarono questo pacchetto di idee nel modo più attraente possibile.¹⁸²

Tra i vari interventi più importanti, è utile richiamare in questa sede quello pronunciato da Cipriano Efisio Oppo dal titolo "Il movimento sindacale in Italia e le casse di previdenza". Il segretario nazionale del Sindacato degli artisti introduceva così la platea al dibattito:

In uno Stato moderno ben ordinato tutti i cittadini devono trovare il loro posto preciso a seconda delle attività che esercitano. In Italia abbiamo superato la divisione per classi e andiamo ogni giorno di più ordinando i mestieri le arti e le professioni per categorie. Non l'antica lotta delle classi fra loro per la conquista dello Stato ma lotta e collaborazione delle categorie nello Stato per lo Stato. In un Congresso Internazionale, come questo davanti al quale ho l'onore di parlare, non si deve discutere di problemi nazionali, ma è necessario che i fatti nazionali riguardanti l'argomento che qui ci sta a cuore diventino di reciproca conoscenza, per vedere quali siano i punti di contatto degli ordinamenti artistici e dei rapporti fra arte e Stato nelle varie Nazioni, per imparare, se possibile, qualcosa di utile ai fini di ciascun Paese.¹⁸³

Al momento del Primo Congresso Internazionale d'Arte Contemporanea, l'ordinamento corporativo fascista mancava ancora di una pratica attuazione e Oppo non dimenticò di

¹⁸¹ Benjamin G. Martin, *Fascist Italy's illiberal cultural networks*, cit., p. 148

¹⁸² *ivi.*, p. 150

¹⁸³ ASAC, Fondo Storico, b. 070, Seduta della I Sezione. Cipriano Efisio Oppo: "Il movimento sindacale in Italia e le casse di previdenza", 1 maggio 1932

farvi un breve riferimento. Probabilmente, questo serviva a identificare l'Italia come un laboratorio aperto, dove si stava sperimentando un sistema alternativo che già stava producendo dei risultati – o almeno così veniva lasciato trasparire. Ancora, secondo Oppo, la figura dell'artista trovava difficoltà nell'essere organizzata e inquadrata nel sistema corporativo più di altre. Ciononostante, gli artisti iniziavano ad intraprendere la strada della partecipazione alla formazione della civiltà nazionale. Proprio per questo dovevano essere organizzati e assistiti, “prendendo coscienza, però, che la cura di cui li circonda lo Stato discende appunto dal fatto che si riconosce loro una funzione d'interesse generale”¹⁸⁴. Oppo, dunque, prova a riconoscere quelli che possono essere i limiti alla libertà fisica ed espressiva dell'artista nel sistema dell'arte contemporanea, redarguendo i mercanti d'arte ed elogiando lo stato fascista per la sua azione:

*In nessun paese lo Stato si disinteressa completamente degli artisti. E ciò per un fine anche politico. Poiché gli uomini politici ben sanno faccia breccia nel cuore dell'umanità il suggestivo volto dell'Arte. Ma anche dove gli artisti sembrano riuscire ad essere più liberi, essi cadono sotto l'artiglio affettuoso del mercante, sotto l'organizzazione del mercante. [...] No, o signori, noi abbiamo constatato proprio in questi ultimi anni come ad un mercato forzato corrisponda un'arte forzata, ad un falso mercato una falsa arte; o per lo meno un tale scompiglio di valori da influire gravemente sullo sviluppo spirituale della nostra civiltà. Ecco perché noi sindacalisti nazionali, sosteniamo essere possibile agli artisti vivere senza intermediari con il solo appoggio dello Stato in quanto cliente. Se lo Stato che ha bisogno di rendere degne del passato e del futuro le opere colossali di pubblico interesse sarà un saggio e illuminato cliente anche il privato potrà uscire dalla riserva del non me ne intendo, e considerare l'opportunità di prendere l'arte dal punto di vista del commercio.*¹⁸⁵

Francesco Fedele, che aveva già tenuto una relazione su “i diritti d'autore e le opere d'arte” insieme a Roberto Forges Davanzati e a Valerio de Sanctis, torna ad esprimersi nuovamente in merito alle associazioni sindacali che, secondo la sua visione, erano gli enti che meglio potevano far rispettare gli interessi degli artisti (soprattutto nel contesto dei concorsi). Egli non si era limitato a evidenziare le caratteristiche positive sviluppate a

¹⁸⁴ Giuseppe Bottai, *Politica fascista delle arti*, cit., p. 53

¹⁸⁵ ASAC, Fondo Storico, b. 070, Seduta della I Sezione. Cipriano Efisio Oppo: “Il movimento sindacale in Italia e le casse di previdenza”, 1 maggio 1932

livello nazionale, ma auspicava che l'interesse per il modello corporativo arrivasse anche dall'estero:

È difficile arrivare ad ottenere in un tempo relativamente breve, che tutti i Paesi si uniformino ad una legislazione sui concorsi che oggi non esiste, vi uniformino la loro legislazione interna e facciano regole uniformi. Ogni rapporto internazionale in questa materia di concorsi è di procedura lunghissima ed è difficile ad arrivare a dei risultati. È invece molto più pratico, molto più elastica e fattiva l'azione dei Sindacati i quali hanno un contenuto tecnico e un contenuto di solidarietà di classe. Per questa strada si può arrivare molto facilmente ad ottenere per via di accordi volontari, reciproci quell'uniformità e quelle garanzie reciproche di correttezza che desiderano gli artisti. [...] Quello che mi pare assolutamente opportuno e pratico è che si venga ad un accordo sindacale sia all'interno di ciascun Paese, sia fra le organizzazioni dei vari Paesi e si arrivi a quella disciplina comune che è molto difficile ad ottenere attraverso la legislazione.¹⁸⁶

Gli faceva eco il direttore de "La Tribuna", Roberto Forges Davanzati:

[...] noi abbiamo bisogno, attraverso l'elemento sindacale, di promuovere un'azione legislativa e credo che sia importante l'aver affermato questa cosa in Italia perché non voglio dire che queste cose che noi diciamo dell'Italia siano di tutti i Paesi, ma immagino che lo possano essere.¹⁸⁷

Il giorno seguente, durante la relazione del commissario francese Louis Hautecoeur, si ha finalmente l'impressione che anche i partecipanti stranieri si stiano aprendo alle proposte avanzate dalla compagine italiana fascista. Nel suo discorso riguardo "Lo Stato e l'Arte in Francia", Hautecoeur dichiara che:

Sono passati appena cento anni da quando le cosiddette scienze esatte e la tecnologia hanno cominciato a imporsi sempre più sulla storia dell'evoluzione umana. Finora, qualsiasi sviluppo spirituale si è manifestato quasi esclusivamente nel campo dell'arte, o almeno in stretta connessione con essa. La cura dei musei per l'arte è insufficiente in questo caso; lo Stato - poiché tutti gli altri fattori sono vani - deve

¹⁸⁶ ASAC, Fondo Storico, b. 070, Francesco Fedele risponde a Roberto Papini, 1 maggio 1932

¹⁸⁷ ASAC, Fondo Storico, b. 070, Roberto Forges Davanzati risponde a Francesco Fedele, 1 maggio 1932

*accettare il compito di creare nuove opere d'arte che siano in contatto vivo con l'epoca presente. Lo Stato, e le corporazioni pubbliche simili, devono dare nuovi incarichi all'arte, e farla partecipare attivamente nella formazione del volto spirituale stesso di quest'epoca.*¹⁸⁸

Con il Primo Congresso Internazionale d'Arte Contemporanea, la Biennale rafforza indubbiamente la sua posizione da un duplice punto di vista: si rivela un terreno idoneo per delle “manifestazioni realizzatrici e selettive sul piano internazionale, sul terreno delle arti figurative, come su quello delle altre arti belle”, ma anche un luogo dove “un’atmosfera di tono artistico e spirituale così elevato” può aiutare ad “adempiere nei riguardi degli artisti ad un’altissima funzione di patronato morale quale può essere quello d’orientarli verso nuovi indirizzi di gusto, di stile, di disciplina”¹⁸⁹. Nella (vana) speranza che questi accordi fossero risultati fecondi e convenienti, gli organizzatori fascisti del Congresso salutavano con piacere quella che si aspettavano essere la prima di molte altre manifestazioni di questo tipo. La loro convinzione nasceva dal fatto che, oltre a fornire un forum internazionale di dibattito, il Congresso avesse formulato delle proposte che si aspettavano venissero rispettate dai diversi partecipanti. Ad esempio, gli “artisti di dieci Nazioni d’Europa riuniti nel I° Congresso Internazionale d’Arte Contemporanea a Venezia” avanzarono delle proposte per provvedimenti legislativi speciali che proteggessero i diritti della classe degli artisti e regolamentassero la legislazione riguardante i concorsi.¹⁹⁰ Venne avanzata e firmata da diversi partecipanti una nuova proposta rispetto la tutela del diritto d’autore e l’esercizio del diritto “a mezzo di organizzazioni già esistenti e attive nazionalmente ed internazionalmente, come la Società degli Autori e l’Istituto Internazionale della Corporazione Intellettuale, alle quali è conveniente appoggiarsi, anche per attestare la solidarietà fondamentale e permanente fra tutti i creatori d’opere d’arte di qualsiasi genere”¹⁹¹. Inoltre, affinché i governi delle Nazioni interessate studiassero tra di loro “gli accordi atti a mitigare i dazi doganali e a

¹⁸⁸ ASAC, Fondo Storico, b. 070, Louis Hautecoeur, “Lo Stato e l’Arte in Francia”, 2 maggio 1932 [trad. ita. personale]

¹⁸⁹ ASAC, Fondo Storico, b. 070, Proposte avanzate dai partecipanti al Primo Congresso Internazionale d’Arte Contemporanea per migliorare la cooperazione intellettuale internazionale, maggio 1932

¹⁹⁰ ASAC, *ibid.*

¹⁹¹ ASAC, *ibid.*

rendere più spedite le pratiche concernenti la importazione e la esportazione delle opere d'arte contemporanea e dei prodotti artistici"¹⁹², i partecipanti al Congresso avevano convenuto che l'arte costituisse un fattore spirituale e culturale di carattere squisitamente nazionale ed internazionale e che quindi fosse uno dei principali canali per la costruzione di una rete culturale transnazionale. Infine, gli organizzatori erano così sicuri di aver portato l'audience straniera a considerare concretamente la proposta corporativa che svilupparono la seguente direttiva:

[...] il Congresso attende che dalle singole organizzazioni artistiche, secondo la precisa proposta italiana, siano promosse e attuate nei singoli Paesi particolari istituzioni o particolari attività di istituti di credito esistenti per assicurare, con i modi meglio opportuni, il credito degli artisti sulle loro opere, senza più arrestarsi alla pregiudiziale che questo credito non possa organizzarsi, quando invece l'opera ha anche un effettivo valore commerciale. Il Congresso confida che alla prossima riunione possano essere conosciuti i risultati positivi realizzati dalle organizzazioni artistiche, impegnate ad agire in ciascun Paese.¹⁹³

2.3.2 Il Convegno Fascista dell'Arte: 24 ottobre - 27 ottobre 1932

Qualche mese più tardi la Biennale di Venezia tornava ad accogliere un evento che, sebbene di natura più nazionale che internazionale, aveva un preciso scopo anche sull'andamento del dibattito artistico e culturale in ambito europeo e nei confronti delle nuove generazioni di artisti. Infatti, nella presentazione dell'evento si può leggere che:

Lo scopo di questa prima "settimana" è di mettere all'ordine del giorno il problema di un adeguamento di tutta la nostra arte (pittura, scultura, architettura, letteratura, poesia, teatro, ecc.) e quella nuova Civiltà che con il Fascismo è sorta e che nell'anno X° è oramai giunta a un tale grado di sviluppo da rendere possibile, reale e necessaria la sua penetrazione anche nel campo artistico; e, inoltre, di indirizzare le nuove generazione italiane allo studio ed alla pratica risoluzione del

¹⁹² ASAC, *ibid.*

¹⁹³ ASAC, *ibid.*

*problema stesso onde dare alla Patria anche un'arte degna Sua nuova resurrezione.*¹⁹⁴

I pochi articoli del regolamento riportano che la XVIII Esposizione Biennale ha promosso, sotto gli auspici della Federazione Provinciale Fascista, un Convegno Fascista dell'Arte per festeggiare l'occasione del I° Decennale della Marcia su Roma:

*Il Convegno vuol esser un'ampia rassegna di quanto il Regime ha compiuto nei primi suoi dieci anni in favore di tutte le arti, e si svolgerà nella Sede della biennale, domenica 23 e lunedì 24 ottobre, sotto la presidenza di S.E. il Ministro dell'Educazione Nazionale, alla presenza dei rappresentanti della R. Accademia d'Italia, del Partito Nazionale Fascista, del Ministro delle Corporazioni e della Confederazione Professionisti e Artisti.*¹⁹⁵

Inoltre, è giusto ricordare che la questione di un'Arte di Stato era diventata centrale in quegli anni. Il Fascismo era obbligato a definire il suo rapporto con l'arte di fronte agli stessi sviluppi che si svolgevano in altri ingerenti regimi come quelli dell'Unione Sovietica e della Germania, ora che stava tentando di condurre un'espansiva attività culturale attraverso le reti internazionali formatesi. La nuova collaborazione tra la Biennale di Venezia e la Società delle Nazioni offriva la possibilità di far circolare numerosi intellettuali, critici e artisti stranieri nella città lagunare. Era necessario organizzare una risposta unitaria rispetto al tema se si voleva essere leader di un *revival* artistico e culturale pan-europeo. Si stavano ponendo le basi per affrontare una prossima conferenza internazionale, che si sarebbe poi tenuta durante la Mostra Internazionale d'Arte del 1934.

Uno dei pochi interventi che è stato possibile reperire dalla documentazione in archivio presenta un'importante relazione di Emilio Bodrero che, in qualità di presidente della Confederazione nazionale professionisti e artisti e membro del Consiglio Nazionale delle Corporazioni, delegato alla Società delle Nazioni, non poteva non sottolineare in questa sede che

la parola della Confederazione nazionale dei sindacati professionisti ed artisti è forse quella che meglio d'ogni altra determina l'importanza e la grandezza del lavoro

¹⁹⁴ ASAC, Fondo Storico, b. 065, Convegno fascista dell'arte - varie, 1932

¹⁹⁵ ASAC, *ibid.*

*compiuto, poiché, attraverso i sindacati artistici che compongono la Confederazione, l'arte è entrata in pieno nell'azione dello Stato: l'arte in tutte le sue manifestazioni è divenuta un'attività in cui lo Stato ha una diretta responsabilità. Attraverso i sindacati degli artisti: autori di teatro, scrittori di libri, musicisti, architetti, ecc. il Regime ha dato il suo riconoscimento alle arti ed ha anche dato ad esse uno sviluppo quale da molti anni, da molti decenni non avevano avuto.*¹⁹⁶

Spettava a Francesco Ercole, da pochi mesi eletto Ministro dell'Educazione, l'intervento che oggi più ci aiuta a chiarire i risultati che aveva già raggiunto il fascismo in ambito culturale, ma soprattutto quali erano gli scopi che si stava prefiggendo con l'azione nei confronti dell'arte. Egli prefigurava come inconcepibile nell'Italia prefascista e nel resto del mondo che

*rappresentanti ed interpreti di tutte le forme dell'arte, dalla musica all'architettura, dalla poesia e dal romanzo alla pittura e alla scultura, dal teatro al cinematografo, si radunino insieme, non già a dissertare e a discutere, con violenza di polemica e con furore di antitesi, delle tendenze che possono dividerli, o degli interessi che possono contrapporli, ma a discorrere in fraterna comunione di spirito e di volontà solidali, dei doveri che tutti li stringono, al di là e al di sopra di ogni tendenza e di ogni interesse di individui e di gruppi, alla Nazione, che essi servono con la propria arte non meno e non più di quanto la serva con la propria fatica di braccio e di mente qualsiasi altro italiano.*¹⁹⁷

L'artista, veniva qui ribadito, doveva essere considerato un lavoratore e parte integrante della Nazione, all'interno della quale svolgeva anche un'attività di educatore del grande pubblico di massa – destinatario principale della nuova concezione del sistema espositivo. Per coinvolgerlo in questo tipo di sistema, si doveva realizzare il miracolo operato dal sindacalismo fascista

di trasformare la repubblica libertaria e pressoché anarchica degli artisti abbandonati a sé stessi, isolati, umiliati, dispersi, viventi senz'altra legge che quella del proprio arbitrio, in una collettività ordinata e concorde, vivente, come tutte le altre collettività di lavoratori italiani. [L'obiettivo era di] fare degli artisti, soliti a

¹⁹⁶ ASAC, Fondo Storico, b. 065, f. Emilio Bodrero

¹⁹⁷ ASAC, Fondo Storico, b. 065, f. Francesco Ercole

*vivere un'assurda e caotica vita di individualismo esasperato, pericolosa a sé stessi e ad altrui, altrettanti cittadini consapevoli di esercitare, nell'esercizio dell'arte propria, una funzione sociale, e del proprio valore di categoria nell'armonia umanitaria della Nazione.*¹⁹⁸

Il ministro Ercole non si sofferma soltanto sull'inquadramento dell'artista nel sistema corporativo e sulle sue funzioni. Egli, infatti, richiama anche l'importanza del nuovo sistema gerarchico voluto dal Fascismo per i diversi tipi di esposizione che esprimeva, allo stesso modo della nuova figura dell'artista, una funzione sociale e trasmittitrice dei valori fascisti:

*Riconosciuta funzione sociale dell'arte e del suo valore ai fini della civiltà nazionale, entro la quale si inquadra a pieno la riforma del regolamento delle Mostre d'arte e delle Esposizioni operata dal regime [...] oggi riassunte, attraverso la responsabilità del Sindacato, sotto il controllo statale, e ridotte, a non dire delle mostre internazionali e delle triennali internazionali d'arte decorativa, a tre categorie: regionali, nazionale e internazionale: massima fra tutte, per gloria di tradizioni, questa vostra Biennale, a cui si volge lo sguardo di tutto il mondo civile.*¹⁹⁹

Infine, da questo intervento si può giustificare l'ipotesi formulata, per la quale il Convegno Fascista sull'Arte non era indirizzato soltanto ad un pubblico nazionale. Secondo Ercole, infatti, il Convegno, approfittando del contesto della Biennale che lo ospitava, avrebbe dovuto esternare l'originalità del fascismo e la qualità del progetto in campo artistico anche per gli interlocutori stranieri:

Noi assistiamo, e con noi assistono, tra dispettosi e invidiosi, gli osservatori stranieri, al laborioso travaglio con cui i nostri giovani artisti si sforzano di dare all'arte italiana uno stile, che tragga ispirazione immediata e concreta allo stile di vita, che il genio del Duce e la forma del Regime quotidianamente instaurano nel popolo italiano. [...] C'è in questo travaglio, di cui è testimonianza mirabile e memorabile tanta parte di questa vostra insigne Biennale, un senso di consapevole e aspra disciplina nella affannosa ricerca di una novità di espressione artistica, sorda ad ogni

¹⁹⁸ ASAC, *ibid.*

¹⁹⁹ ASAC, *ibid.*

voce che venga dal di fuori e di ogni seduzione di convenzionalismo estetico, che è garanzia di sicura vittoria.²⁰⁰

Nonostante la sua assenza, Antonio Maraini inviò comunque la sua relazione al Convegno. In qualità di segretario della mostra e di direttore del Sindacato Belle Arti, egli non poteva esimersi da una valutazione di quanto il regime avesse creato per il mondo dell'arte, in particolar modo per le arti figurative. Maraini insisteva sul ruolo acquisito dalla Biennale in ottica internazionale e vantava che, in questo contesto,

l'altezza del livello medio raggiunto dalla produzione artistica italiana costituisce veramente un balzo in avanti, notevole anche in confronto agli stranieri e che gli stranieri stessi hanno ampiamente riconosciuto. Vuol dire che l'aver creato condizioni di maggior ordine allo svolgimento dell'attività artistica sia pur senza entrare nel merito estetico di questo o quello indirizzo, [...] ha avuto delle ripercussioni proprio nella sostanza estetica della produzione: vuol dire che il dare agli artisti una coscienza ed una responsabilità del loro operata ha reagito anche sulle opere loro: vuol dire in una parola che il fascismo anche per l'arte, come per qualunque altra attività nazionale, ha saputo trovare attraverso semplici innovazioni pratiche, quel valore morale da sollecitare che ha trasformato in un campo fecondo di frutti, un disordinato terreno sino allora abbandonato a sé stesso. Se questa opera costituisca già non solo di fronte ai passati governi italiani, ma di fronte a tutte le Nazioni una realtà nuova, essa non è che un principio di fronte a tutto quello che inevitabilmente dovrà derivarne all'arte italiana in un prossimo avvenire. [...] Così pure, in conseguenza stessa dell'esistenza dei Sindacati, si sta provvedendo alla sistemazione di tutte le vecchie istituzioni artistiche, sopravvivenza sorpassata di un tempo di divisioni e rivalità regionali o se si guardi più addietro statali.²⁰¹

Il messaggio lanciato da Maraini voleva far apparire ancora una volta l'Italia come forza motrice del cambiamento che stava avvenendo in ogni Stato, in ogni società. Le assunzioni mistificatrici dei dirigenti fascisti non smettevano di esaurirsi e qualsiasi avvenimento sarebbe stato glorificato anche senza un reale riscontro. Infatti, anche se l'opera corporativa non era stata ancora terminata, né tantomeno messa a punto, Maraini e gli

²⁰⁰ ASAC, *ibid.*

²⁰¹ ASAC, Fondo Storico, b. 065, f. Antonio Maraini

altri partecipanti già andavano esaltando l'azione fascista che nel campo artistico stava lavorando ad un cambiamento epocale per il sistema dell'arte contemporanea, per tutte le Nazioni. Per concludere questo paragrafo, dunque, sembra necessario passare in revisione un ulteriore intervento che riprova quanto di "magnifico" sembrasse aver fatto il fascismo attraverso la divisione in categorie della società. Anche se Alberto Calza Bini descriveva principalmente i cambiamenti avvenuti per la professione dell'architetto, si può trovare nelle sue parole la legittimazione dell'intervento dello Stato per tutti i tipi di lavoratori e di artisti, i quali

ebbero la loro Giunta, le loro rappresentanze negli organi amministrativi, politici ed economici dello Stato; si strinsero attorno ai gagliardetti dei loro Sindacati, furono riconosciuti come forza viva e operante nel Regime e per il Regime. Forza viva ed operante a servizio delle leggi dello spirito nelle manifestazioni dell'Arte e delle ferree leggi della necessità nel difficile campo delle realizzazioni; professionisti ed artisti insieme, per ventura della sorte esponenti tipici di quella grande Confederazione che appunto dei Professionisti ed Artisti si è chiamata, e che il Fascismo aveva creato chiamando gli uomini di pensiero accanto ai lavoratori del braccio, quasi a dare a questi una fiamma spirituale che meglio ardesse sull'ara dove il Regime aveva risollevato la religione della Patria. [...] Ecco dunque il bilancio attivo della situazione determinata dal Fascismo nel campo della preparazione: creazione cioè di uno stato d'animo che si va formando come annuncio di un risveglio fecondo; l'apprestamento dei buoni mezzi di azione: le leggi di protezione del titolo e dell'esercizio; gli Albi le Giunte ed i Comitati centrali, gli inquadramenti sindacali, le rappresentanze nello Stato corporativo; la conquista dei posti di osservazione e di controllo nelle Giuria, nelle Commissioni edilizie, nei Consigli Superiori; il diritto, che si invoca esclusivo, di predisporre ed organizzare le esposizioni di architettura; l'alto appoggio che non è mai mancato alle esposizioni già organizzate o in via di preparazione; il diffondersi infine del sistema dei pubblici concorsi.²⁰²

²⁰² ASAC, Fondo Storico, b. 065, f. Alberto Calza Bini

2.4 XIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Giardini di Castello: 12.05 – 31.10, 1934

La XIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte sarebbe dovuta partire il primo maggio dell'anno 1934. Questa data viene riportata anche nella sezione "annali 1934" del sito ufficiale della Biennale.²⁰³ Tuttavia, sfogliando la Gazzetta di Venezia, ci si può accorgere che la data d'inizio della XIX edizione sarebbe slittata a una decina di giorno dopo. Come si può leggere in un'intervista al Conte Volpi di Misurata:

La esposizione è stata volutamente ritardata. Il giorno dodici – festa della inaugurazione – è scritto nel calendario fascista. È il giorno fissato dal Capo del Governo appunto perché l'avvenimento non coincida con altri.²⁰⁴

Infatti, anche se i preparativi per la Biennale erano in corso d'opera, in quegli stessi giorni si stavano tenendo a Firenze i Littorali della Cultura e dell'Arte, un evento che destava l'attenzione nazionale, che si sarebbero conclusi in data 11 maggio.²⁰⁵ L'attenta gestione degli eventi mondani da parte del regime fascista non poteva permettere una sovrapposizione.

Sabato 12 maggio, dunque, veniva inaugurata a Venezia la XIX edizione della Biennale. La Gazzetta di Venezia dedicava la prima pagina proprio a questo avvenimento, incensato dalla presenza del Re Vittorio Emanuele III, e allo stesso tempo – quale coincidenza – anche alla nuova costruzione mussoliniana dello stato corporativo che, per quanto riportava il giornale, sembrava suscitasse un "profondo interesse nel mondo"²⁰⁶. Come da prassi il discorso inaugurale sarebbe spettato al Ministro dell'Educazione Nazionale, Francesco Ercole, il quale aveva il compito di esaltare l'operato del fascismo nei confronti di questa manifestazione:

Chi di essi [gli ideatori della Biennale] avrebbe osato pensare che la genialità della loro iniziativa fosse destinata a perpetuarsi e consolidarsi nella perennità di una delle più feconde istituzioni italiane del nostro secolo, da qualche anno ormai

²⁰³ <http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?a=1934> [Ultimo accesso: 05/11/2021, 11:00]

²⁰⁴ *Sintesi della XIX Biennale in una intervista col Conte Volpi di Misurata*, in "Gazzetta di Venezia", 4 maggio 1934

²⁰⁵ *Lo spirito della Rivoluzione negli Universitari del Duce ai Littorali della Cultura e dell'Arte di Firenze*, in "Gazzetta di Venezia", 3 maggio 1934

²⁰⁶ *La nuova costruzione mussoliniana suscita profondo interesse nel mondo*, in "Gazzetta di Venezia", 12 maggio 1934

definitivamente assurta, per la volontà realizzatrice del Fascismo e del suo DUCE, a dignità e a prestigio di unica manifestazione di carattere internazionale nel campo delle arti figurative? Alla voce di Venezia, alla potenza dei suoi richiami, le Nazioni di Europa e del mondo hanno sin dall'inizio risposto con concorde volontà di gara. Di biennio in biennio, [...] qui in Venezia, l'arte dei nostri tempi ha incessantemente trovato risposta ai suoi problemi e orientamento alle svolte del proprio cammino: qui essa ha senza interruzione o soste rivelato il fulgore delle proprie personalità dominatrici, la vigoria dei propri rinnovamenti, la saldezza delle proprie conquiste.²⁰⁷

Il ministro Ercole, come abbiamo visto, si era già espresso nel contesto della Biennale con un intervento durante il Convegno d'Arte Fascista e andava qui ribadendo le prerogative dello Stato fascista di predominio e di leader del rinnovamento e delle conquiste nel campo delle arti e della cultura; come nel campo sociale e lavorativo, trovando le risposte ai problemi e all'orientamento degli artisti e delle altre categorie. Nel 1934, difatti, la Biennale risente abbastanza pesantemente della nuova situazione politica e comincia a diventare determinante l'influenza del Sindacato fascista Belle Arti. Anche se Maraini affermava rassicurante che non c'era alcuna intenzione da parte del regime di imporre agli artisti un programma estetico determinato, scorrendo i cataloghi di quegli anni si avverte il completamento della fascistizzazione della Biennale.²⁰⁸

Per la XIX edizione della Biennale non vennero apportate modifiche significative all'allestimento, in quanto Maraini decise di insistere sui caratteri già sperimentati nel 1932. Egli aveva deciso di riproporre il sistema per cui le pareti venivano assegnate ai singoli artisti, metodo più chiaro e agile di esporre con lo scopo di promuovere l'idea di un'arte italiana compatta, pronta a sostenere il confronto con le altre nazioni e quindi a predisporre una normalizzazione del linguaggio espositivo. Dunque, la vera novità che caratterizzava la XIX edizione della mostra fu il programma scritto che apriva il catalogo: non si trattava più di una generica introduzione, ma di un testo critico scandito da paragrafi illustranti i vari episodi di cui si componeva l'esposizione, che aiutava lo spettatore ad orientarvisi e a comprenderne lo spirito.²⁰⁹ La richiesta di un'unità di linguaggio, esilmente richiesta anche alle nazioni straniere, e l'obiettivo di chiarire agli

²⁰⁷ *Il discorso del Ministro Ercole*, in "Gazzetta di Venezia", 13 maggio 1934

²⁰⁸ Enzo Di Martino, *La Biennale di Venezia*, cit., pp. 39-40

²⁰⁹ Massimo De Sabbata, *Tra diplomazia e arte*, cit., pp. 81-108

spettatori da subito il programma si percepiscono immediatamente grazie all'inserimento del regolamento generale nel catalogo:

2. – *L'Esposizione di Venezia vuol essere un'eletta raccolta di opere originali che riassumano la produzione artistica contemporanea in tutte le arti. Accetta ogni aspirazione ed ogni tecnica, ma si propone di respingere tutte le forme della volgarità.*

3. – *Essa conterrà pitture, sculture, disegni e stampe. Destinerà una sezione alle Arti Decorative tipicamente Veneziane, e, ai fini dell'arredamento, trarrà concorso dall'architettura. Si propone inoltre di indire delle esposizioni di Musica, di Cinematografia, di Poesia, di Teatro e di Danza classica.²¹⁰*

La Biennale avrebbe continuato, dunque, ad osservare la partizione tradizionale in sezione italiana e sezione straniera: la prima nel Palazzo centrale, le seconde nei Padiglioni afferenti a ciascuna nazione. Tuttavia, ad esse, si sarebbe aggiunta un'unica grande mostra retrospettiva internazionale, a tema "Il ritratto dell'Ottocento". Si legge nell'introduzione:

La XIX Biennale, con tale mostra, vuole recare il suo contributo all'indirizzo, che nell'arte va determinandosi, di ridare alla figura umana il suo pieno valor naturale, così nella correttezza della forma, come nella evidenza espressiva del racconto. [...] La Mostra attuale si lega quindi idealmente a tutto un programma di risanamento dell'arte, che procede per gradi, riproponendo all'attenzione degli artisti e del pubblico, sia quanto di meglio ci ha tramandato il passato recente, sia quanto di nuovo e fecondo produce la vita nostra, ed estendendo man mano questo programma dall'ambito nazionale a quello internazionale, dall'indagine un po' dispersa di un periodo, a quella precisa di un determinato genere e prodotto artistico.²¹¹

Ci si può rendere conto immediatamente della continuità che si voleva dare al filone narrativo della Biennale per raggiungere lo scopo – esemplificato dall'importantissimo Convegno Internazionale – di dare all'Italia il primato nel "risanamento dell'arte", che si sarebbe esteso anche a livello internazionale. Maraini voleva conferire alla Biennale un ruolo guida in questo processo che avrebbe avvantaggiato il regime anche da un punto di

²¹⁰ Antonio Maraini, *Introduzione alla XIX Biennale*, in "XIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte", catalogo della mostra, Venezia, 1934, p. 5

²¹¹ *ivi.*, p. 13

vista più strettamente politico, in quanto anche l'arte e la cultura, come abbiamo visto, fungevano da elemento di propaganda per il sistema corporativo. Infatti, come prosegue Maraini nell'introduzione descrivendo la sezione italiana,

non è forse l'impressione di saldezza morale e tecnica che si sprigiona dall'insieme dell'Esposizione, ove i pochi che si attardano in formule astratte, sembrano quasi degli estranei accolti a bella posta come termine di confronto, non è segno evidente di un ravvicinarsi dell'arte alla comprensione generale? Ma al pubblico di giudicare il lavoro da noi compiuto secondo le direttive del Comitato d'Amministrazione dell'Ente, con il proposito fermissimo di giovare alla restaurazione dei valori umani di dignità, di misura, di elevazione che il Duce ci addita instancabilmente. Per chi ha vissuto la biennale fatica di preparare questa Esposizione, due constatazioni sono doverose e legittime: l'aver riscontrato alla prova che il meccanismo dell'Istituzione si è andato sempre più perfezionando nel funzionamento di tutti i suoi organi [...]; e l'aver notato nelle innumerevoli visite agli studi e alle esposizioni, il più rapido e diffuso fiorire di promesse da parte delle giovanissime generazioni che stanno venendo su [...]. Questa è la dimostrazione migliore che il nuovo ordinamento artistico attuato, per mezzo dei Sindacati, dal Regime prepara il più sicuro avvenire all'arte Italiana.²¹²

Malgrado l'esito deludente dell'operazione di Maraini si può dire che il tentativo ci fu e aveva come obiettivo l'uscita dalla crisi nei rapporti tra gli artisti e il pubblico e tra gli artisti e la realtà. Il ritratto poteva far sentire agli artisti quale, e quanto lungo, fosse il percorso verso la riconquista della piena padronanza dei mezzi occorrenti a interpretare l'uomo e attraverso quest'ultimo comprendere la società e la vita d'un tempo. Perciò il programma della Biennale del 1934 aveva insistito molto sulla frattura tra arte contemporanea e pubblico, e anche Ojetti era convinto di dover affrontare urgentemente il problema.²¹³

Le più grandi novità della XIX edizione della Biennale si potevano cogliere nella II Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, la manifestazione che più aveva suscitato curiosità

²¹² *ivi.*, p. 17

²¹³ Massimo De Sabbata, *Tra diplomazia e arte*, cit., pp. 83-84

e sulla quale pesavano aspettative e giudizi economici, artistici e politici. Durante la riunione del Comitato Direttivo della II Esposizione si era già constatato “con vivo compiacimento il generale consenso che accompagna lo sviluppo di questa iniziativa italiana destinata ad assumere il ruolo della più importante ed unica manifestazione cinematografica di carattere internazionale”²¹⁴. Nello stesso documento viene esaltato il fatto che sulla stampa mondiale veniva dato grande rilievo alla manifestazione veneziana, “che viene ormai indicata col nome di ‘Olimpiade del Cinema’”²¹⁵. L’edizione prospettata da De Feo nel progetto inviato a Mussolini il 18 dicembre 1933 prevedeva, infatti, un’espansione della Mostra: pellicole d’avanguardia, cortometraggi, documentari, convegni e l’avvio di un mercato internazionale del film. Un’idea che risultava lungimirante e che troverà in parte la sua attuazione durante la seconda edizione della mostra cinematografica veneziana, il cui programma fu ricchissimo.²¹⁶ Infatti, confermato il “brillante successo” ottenuta dalla prima edizione, la II Esposizione Internazionale d’Arte Cinematografica:

*vide allargata in modo imprevisto la cerchia dei suoi espositori e quella del suo pubblico. Ben quindici nazioni parteciparono infatti alla rassegna con nuovi e con nuovissimi films usciti dalle Case più celebrate del mondo [...]. La rassegna dei films presentati alla Mostra, tutti di prima visione in Italia ed alcuni mai proiettati su schermi europei od affatto inediti [...] si svolse dal 1° al 26 Agosto, chiamando a Venezia non solo alcune fra le più eminenti personalità artistiche d’Italia, ben può dirsi di Europa, di America, e giornalisti, critici e scrittori d’ogni paese, ma una vera folla di produttori, di registi, di attori, di dive, di divi e di quanti altri appartengono in una forma o nell’altra al mondo del cinematografo.*²¹⁷

Di particolare interesse per la nostra ricerca è anche il fatto che l’edizione del 1934 venne inaugurata significativamente dal Sottosegretario alle Corporazioni, Bruno Biagi:

L’Italia ha sempre portato in queste manifestazioni non solo quello che è il gusto della sua gente e la bellezza della sua terra, ma la sincerità della sua politica, che cerca

²¹⁴ ASAC, Fondo Storico, b. 105, Cinema – Note informative sulla Ila Esposizione Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia

²¹⁵ *ibid.*

²¹⁶ Riccardo Triolo, *Per una storia della mostra internazionale d’arte cinematografica*, cit., pp. 25-26

²¹⁷ GNAM, Fondo Maraini, Sezione 3, s. 2, ss. 2, Manifestazioni collaterali alle Biennali

*nella pace veramente forte e sicura, il bene non soltanto suo, ma di tutto il mondo. E l'Italia è desiderosa di trovare anche per queste nuove vie qualche cosa che parli al cuore dei popoli e insegni loro ad essere forti, sani, veramente desiderosi di un migliore avvenire, di una migliore civiltà.*²¹⁸

Egli doveva inoltre sancire “quanto per decreto lo stato fascista aveva stabilito poco più di un mese prima, quando il 23 giugno 1934 veniva costituita la Corporazione dello Spettacolo, con l'intenzione di conferirle il ruolo di coordinamento e controllo di tutte le attività dello spettacolo. Tra i membri della corporazione figuravano anche Luigi Freddi, Eitel Monaco e Luciano De Feo.”²¹⁹ Mentre le forze creative, produttive e distributive del cinema venivano dunque costrette entro il disegno corporativista e orientate alla mera funzione di intrattenimento di massa, il cinema faceva ingresso, grazie a questa II edizione della Mostra, nel tempio delle arti. Il cinema, l'arma più forte, contribuiva a raccontare una dirigenza politica “cosmopolita, ricca e lungimirante, fiancheggiatrice della politica economica e culturale governativa, ma di fatto promotrice di un'idea meno asfittica e più libera di cinema, di arte, di cultura”²²⁰.

Durante la seconda edizione del festival del cinematografo avrebbe avuto luogo, il 6 e il 7 agosto 1934, la riunione del Comitato direttivo della Federazione internazionale della Stampa Cinematografica a Venezia. Anche se la prima idea di questa Federazione sorse a Parigi nel 1926, durante il congresso del cinematografo presso l'Istituto Internazionale per la Cooperazione Intellettuale, è soltanto nel 1932 che viene definito lo statuto di tale Federazione. Quando l'Italia attivò un organismo della stampa cinematografica poteva aderire ufficialmente alla Federazione; e questa adesione è stata accompagnata dall'invito di tenere la riunione del comitato direttivo a Venezia in quanto sede della manifestazione eccezionale di Arte Cinematografica. Inoltre, all'Italia sarebbero stati destinati un posto da vice-presidente e tre posti di consiglieri all'interno del Consiglio della Federazione internazionale e questo si traduceva nella possibilità di continuare ad aggiungere posizioni rilevanti all'interno della Società delle Nazioni.²²¹

²¹⁸ *La II Mostra Biennale Internazionale d'Arte Cinematografica solennemente inaugurata alla presenza di S. E. Bruno Biagi*, in “Gazzetta di Venezia”, 2 agosto 1934

²¹⁹ *ivi.*, p. 28

²²⁰ *ivi.*, p. 29

²²¹ *Il Congresso della Federazione internazionale della stampa cinematografica*, in “Gazzetta di Venezia”, 4 agosto 1934

2.4.1 Il Convegno Internazionale su “Le Arti Contemporanee e la Realtà”;

“L’Arte e lo Stato”: 25 luglio – 28 luglio 1934

Dopo il successo delle manifestazioni collaterali alla XVIII Biennale, in particolare del I Congresso tenutosi sotto l’auspicio della Società delle Nazioni, anche durante la XIX edizione della Biennale si presentò per Venezia l’occasione di ospitare un altro convegno promosso e organizzato dalla Commissione nazionale italiana per la Cooperazione intellettuale, d’accordo con l’Organizzazione per la Cooperazione intellettuale della Società delle Nazioni e con l’Istituto internazionale per la cooperazione intellettuale di Parigi. Questo convegno d’arte si teneva in occasione della quarta sessione del Comitato internazionale permanente delle lettere e delle arti e riuniva le rappresentanze di oltre venti paesi, tra le quali figuravano le maggiori personalità del mondo della cultura.²²² Le altre sessioni si svolsero a Francoforte nel 1932 (*Goethe*), a Madrid nel 1933 (*L’avvenire della cultura*) e a Parigi ancora nel 1933 (*L’avvenire dello spirito europeo*).

L’idea di scegliere Venezia fu promossa da Alfredo Rocco, presidente del Comitato nazionale italiano e vice-presidente alla Commissione Internazionale per la Cooperazione Internazionale – uno degli organi principali inglobati dall’Organizzazione per la Cooperazione Intellettuale in seno alla Società delle Nazioni.²²³ Lavorare con le istituzioni della Società delle Nazioni faceva parte di una strategia fascista italiana nella prima metà degli anni Trenta, quando varie branche dello stato italiano facevano uso, come anticipato, delle reti internazionali della Società delle Nazioni per promuovere l’ideologia fascista. Gli italiani avevano mobilitato le infrastrutture internazionali di Ginevra per propagare impressioni positive di diverse riforme fasciste, in particolare il corporativismo, i programmi di svago “dopo-lavoro” caratteristici del fascismo per i lavoratori, il cinema educativo statale del regime e le innovazioni italiane nella riforma del diritto d’autore.²²⁴ Dunque, il 4 aprile 1934 Rocco scriveva a Maraini per domandargli se la Biennale fosse disponibile a collaborare all’iniziativa e contribuire al finanziamento per la sua riuscita:

²²² *Il Convegno internazionale d’arte della Società delle Nazioni raduna stamane a Venezia i rappresentanti di 26 nazioni*, in “Gazzetta di Venezia”, 25 luglio 1934

²²³ Massimo De Sabbata, “Les arts contemporains et la réalité – L’art et l’État”, in: Marida Talamona (a cura di), *L’Italie de Le Corbusier*, XV.e Rencontres de la Fondation Le Corbusier, Parigi, 2010, p. 59

²²⁴ Benjamin G. Martin, *Fascist Italy’s illiberal cultural networks*, cit., p. 154

l'idea consisteva nel collegare il Convegno, modificandone il contenuto, all'Esposizione Internazionale d'Arte che rappresentava, per Rocco, "la prima e la più antica istituzione di cooperazione intellettuale nel campo delle arti e alla quale l'organizzazione internazionale di cooperazione intellettuale era contentissima di rendere omaggio"²²⁵.

Anche Henri Bonnet, Direttore dell'Istituto Internazionale di Parigi per la Cooperazione Intellettuale, precisava gli scopi e il carattere del Convegno d'arte di Venezia enfatizzando l'importanza di questa città e della sua Esposizione internazionale:

La Biennale è veramente il terreno sul quale, meglio che su qualunque altro, può essere impostata una discussione come quella che si svolgerà nei prossimi giorni, poiché essa è un esempio reale e mirabile non solamente di una organizzazione perfetta di collaborazione intellettuale fra le Nazioni, ma anche della felice convivenza di tutte le tendenze che, per la loro elevatezza, per la loro purezza, per la loro onestà spirituale abbiano diritto di cittadinanza nel mondo dell'arte.

Nel breve giro di due anni, è questo il terzo congresso d'arte che si aduna intorno alla Biennale, governata da Giuseppe Volpi e diretta da Antonio Maraini. Il primo, tenutosi nei giorni seguenti all'inaugurazione della XVIII Biennale, è stato il Congresso Internazionale d'Arte Contemporanea; il secondo, che ha preceduto di pochi giorni la chiusura della XVIII.a Biennale, è stato il Convegno Fascista dell'Arte, per il riconoscimento nel decimo annuale della Marcia su Roma, delle mete conquistate dal fascismo nel campo dell'arte. Entrambi questi due convegni hanno avuto ampia risonanza, e notevoli risultati.

Esprimiamo la fiducia che anche alla riunione che oggi si inizia, delle altre più vasta, ma perciò appunto più complessa e più delicata, arrida il più completo successo, non solamente di risonanza mondiale, ma, quel che più conta, di risultati fecondi di benefici per il progresso delle arti.²²⁶

Il Segretario della Biennale aveva appena assistito all'entrata in vigore dei nuovi statuti del suo sindacato e la creazione della Cooperazione nazionale delle Professioni e delle Arti, tramite decreto del Capo del Governo il 23 giugno 1934. La conferenza del 1934, a

²²⁵ I rappresentanti di ventisei Paesi riuniti a Venezia per il Convegno Internazionale d'arte della Cooperazione intellettuale, in "Gazzetta di Venezia", 26 luglio 1934

²²⁶ Una conversazione coi giornalisti, in "Gazzetta di Venezia", 25 luglio 1934

differenza di quelle del 1932, aveva molti più risultati e innovazioni da presentare. Di conseguenza, gli organizzatori fascisti lavorarono per ottenere un riconoscimento internazionale delle proprie riforme concretizzate. Costoro, colsero l'occasione per presentare ad un'audience elitaria internazionale i meccanismi, e la logica più profonda, del corporativismo culturale fascista,²²⁷ e raggiunsero un ulteriore obiettivo: semplicemente tenendo quest'evento a Venezia, nel contesto della Biennale, gli italiani rafforzarono la rivendicazione della Biennale di non essere solo il luogo privilegiato per vedere e comprare arte contemporanea, ma anche il punto d'incontro dove le discussioni internazionali e trans-ideologiche riguardanti il futuro politico e sociale dell'arte potevano trovare posto. C'è una sorta di egemonia implicita nell'ospitare eventi in questa maniera e gli italiani sembravano averlo capito appieno.²²⁸

La conferenza si svolse dunque nell'arco di tre giorni essenzialmente: il primo giorno si svolsero due sessioni di dibattito, il secondo giorno una – poiché il programma prevedeva metà giornata per la visita dell'Esposizione e per la rappresentazione del Mercante di Venezia di Shakespeare – e infine il terzo giorno si tennero la quarta sessione e quella di chiusura. Invece, la domenica del 28 luglio sarebbe stata organizzata una visita della città e della provincia di Venezia, con anche un'escursione nelle isole di Murano e Torcello.²²⁹ Oltre alla presenza e agli interventi dei delegati italiani, vi erano numerose personalità da diversi Paesi esteri che avevano la possibilità di ascoltare e di commentare gli interventi principali. Vi erano commissari – dunque critici, artisti, professori, ambasciatori, ecc. – da Germania, Argentina, Austria, Belgio, Bolivia, Brasile, Cuba, Ecuador, Spagna, Stati Uniti, Finlandia, Francia, Gran Bretagna, Grecia, Ungheria, Messico, Polonia, Portogallo, Romania, Svezia, Svizzera, Cecoslovacchia, Unione Sovietica e Venezuela.²³⁰ Di fronte a questa larga platea di ascoltatori, i delegati fascisti potevano attivare la loro decisa propaganda.

Margherita Sarfatti, ad esempio, in conclusione della seduta pomeridiana della prima giornata di lavori, si era dichiarata nettamente contraria agli oratori che andavano attaccando il partito preso nell'arte come elemento che turba il primitivo istinto creatore.

²²⁷ Benjamin G. Martin, *Fascist Italy's illiberal cultural networks*, cit., p. 151

²²⁸ *ivi.*, p. 153

²²⁹ ASAC, Fondo Storico, b. 093, f. Programme – L'Entretien International sur "Les arts contemporains et la réalité, "L'art et l'Etat", 1934

²³⁰ *ibid.*

“Il puro istinto non è costruttivo; ogni opera d’arte richiede una elaborazione, depurazione e cristallizzazione attraverso l’intelligenza e la volontà”. Secondo Sarfatti, non si poteva essere artisti “senza partito preso di temperamento e di volontà”. In questo senso, l’esperta critica anticipava la tendenza delle considerazioni italiane rispetto al legame tra arte e Stato: la prima, con il suo aspetto squisitamente sociale, deve essere un interesse fondamentale e costante per il secondo.²³¹ Ricordando la vecchia civiltà corporata medievale, Arduino Colasanti, professore di storia dell’arte nella Regia Università di Roma, ricorda che anche il quel periodo l’arte aveva un valore sociale, “che nasceva dal sentirsi congiunti in una fede comune, stretti da una comune disciplina nell’aspirazione a costruire la casa che sarà di tutti”, quell’arte “aveva le sue radici profonde nella vita” ed era “sincera e bella anche nelle sue deformazioni” mentre non trovava giustificazioni e risultava falsa “quella di alcuni modernissimi sofisticatori, che proclamano i diritti inalienabili della bruttezza”²³². Anche Maraini, ovviamente, partecipò con una relazione che sembrava sintetizzare gli elementi raccolti dal Convegno Fascista sull’Arte del 1932 circa tutto quello che il regime avesse fatto per organizzare artisti e per dare un impulso alle manifestazioni artistiche tramite “notevoli realizzazioni dell’ordinamento corporativo, che fa sentire la sua influenza anche nel campo dell’arte”. La relazione di Maraini, infatti, non trascura alcun dettaglio e “offre una visione panoramica di tutte le iniziative e le provvidenze fasciste” che suscitano grandi attenzione e interesse da parte del pubblico, “che si interessa specialmente all’inquadramento sindacale degli artisti, alla vasta e multiforme assistenza che è loro assicurata nello svolgimento della propria attività, alla organizzazione delle esposizioni, che rispondono a tutta una direttiva unitaria e feconda di risultati. In Italia l’artista non è abbandonato a se stesso ma trova nello Stato un appoggio concreto, una solidarietà continua e fattiva: il Sindacato assicura agli artisti le possibilità di lavoro e li inserisce profondamente nella vita nazionale”²³³.

Faceva eco al segretario della Biennale la relazione di Roberto Papini, critico d’arte e giornalista, Direttore della Galleria d’Arte Moderna di Roma, il quale intitolava il suo intervento come “Studio sulla vita corporativa degli artisti: gli artisti e lo Stato”. Tramite

²³¹ *Fervore di discussioni nella sala del Piovego per la seconda giornata del Convegno internazionale d’arte*, in “Gazzetta di Venezia”, 27 luglio 1934

²³² *ibid.*

²³³ *Le discussioni dell’ultima giornata*, in “Gazzetta di Venezia”, 28 luglio 1934

un'analisi dell'estratto integrale del discorso di Papini, è possibile riassumere la visione con cui si erano presentati tutti i relatori italiani che parlassero di corporativismo alla Conferenza:

*La recente legge sulle Corporazioni, approvata dal Gran Consiglio del Fascismo, conferma e precisa ciò che era stato già affermato nella Carta del lavoro: l'inquadramento necessario, progressivo, fatale di ogni forza della produzione nello Stato secondo il trionfo fondamentale ed originario del fascismo: ordine, disciplina, gerarchia.*²³⁴

In quest'ottica, il corporativismo non avrebbe fatto niente meno che concludere un'epoca storica e aprirne un'altra, portando a compimento uno sviluppo storico di lungo termine che ha cambiato anche il posto dell'arte nella società.²³⁵ A questo punto, secondo Papini:

*Perfino nei Paesi stranieri più restii ad accettare i principii dell'era nuova si riconosce, sia pure con cautela, che la creazione dello Stato corporativo "è il più grandioso esperimento che sia stato compiuto per disciplinare l'attività produttiva d'una Nazione".*²³⁶

Parte integrante dell'attività produttiva sarebbero diventati, sotto il Fascismo, anche l'arte e gli artisti. Per questo motivo, gli artisti

*Hanno verso questa massa del pubblico le stesse responsabilità che hanno i reggitori di governi verso la massa dei cittadini: possono esaltarla e deprimerla, avviarla o deviarla, beneficarla o danneggiarla.*²³⁷

Il corporativismo veniva presentato come l'unico meccanismo che avrebbe liberato il mondo dell'arte dalla visione corrosiva del liberalismo e l'artista da uno stile di vita bohémienne, irresponsabile e alienante. Inoltre, avrebbe aiutato entrambi a raggiungere, rispettivamente, il massimo splendore e la massima onorificenza:

L'aver arbitrariamente esaltata l'improvvisazione con la scusa dell'impressione, l'aver lasciato libero il campo alla moltitudine degli autodidatti, creatisi artisti

²³⁴ ASAC, Fondo Storico, b. 093, f. Roberto Papini – Studio sulla vita corporativa degli artisti

²³⁵ Benjamin G. Martin, *Fascist Italy's illiberal cultural networks*, cit., p. 152

²³⁶ ASAC., Fondo Storico, b. 093, f. Roberto Papini – Studio sulla vita corporativa degli artisti

²³⁷ *ibid.*

troppo facilmente e produttori d'un'arte contemporanea, ha autorizzato e diffuso fino all'inverosimile un diletterantismo presuntuoso e invadente che generato fusione e scompiglio. Si è giunti all'impressionante statistica del novanta e più per cento di scarti delle opere presentate alle giurie d'accettazione nelle esposizioni, giurie notoriamente indulgenti. Si è giunti al moltiplicarsi altrettanto impressionante delle mostre personali organizzate, concesse senza regola e senza misura a chiunque. Si è giunti a chiamare mostre d'arte perfino le ingenuie e compiacenti esibizioni dei passatempo dopolavoristici, dimenticato che l'arte è un lavoro e non un dopolavoro. Liberare l'arte da queste ed altre vegetazioni parassitarie è uno dei primi compiti dei sindacati. [...] La sana organizzazione corporativa degli artisti deve valere indipendentemente dalle tendenze che passano, in confronto dei sindacati che restano. Le avanguardie d'oggi sono le retroguardie di domani. Appunto perciò un ordinamento sindacale degli artisti che valga e risponda allo scopo per il quale è stato creato deve essere capace di proteggere in modo permanente gli interessi generali della classe pur lasciando libero l'affermarsi d'ogni tendenza che abbia capacità di vita e sviluppo.²³⁸

L'artista non si sarebbe più trovato distaccato dalla società, ma avrebbe dovuto a questo punto darle una corretta rappresentazione. E per questo, come spiegava chiaramente Papini, la relazione tra i sindacati era fondamentale:

I legami con quelli degli architetti o ingegneri sono così necessari ed evidenti, anche se finora sono stati deboli o sporadici, che è inutile insistere sull'utilità di rafforzarli, renderli intimi fino alla quotidiana collaborazione. Ma anche le relazioni coi sindacati dell'industria e del commercio debbono essere coltivate con assidua cura. Tutte le arti che si chiamano decorative o industriali e che presuppongono una vita intima con i fattori economici della Nazione stanno riacquistando l'importanza che debbono avere, torneranno ad essere uno sbocco imponente all'attività di molti artisti, che, per correr dietro alle fisime dell'arte pura, hanno dimenticato o disprezzato per troppo tempo il loro dovere sociale di confortare con l'arte, anche nelle cose, che umilmente servono all'uso quotidiano, la faticosa esistenza degli uomini.²³⁹

²³⁸ *ibid.*

²³⁹ *ibid.*

Queste presentazioni sembravano avere un grande impatto sul pubblico straniero. Il presidente della Conferenza, Jules Destrée – presidente dell'Ufficio Internazionale dei Musei e vice-presidente dell'Istituto Internazionale per la Cooperazione Intellettuale – aveva mostrato grande entusiasmo evidenziando che quello che era stato messo in atto in Italia fosse un vero esempio da seguire e che fosse necessario approfondire l'esperienza italiana, seguita con enorme interesse. Il pittore francese Waldemar George offrì un'appassionata celebrazione dei successi fascisti nella politica delle arti, facendo riferimento al fatto che l'arte recuperava la posizione che le spettava nell'ambiente sociale quando tutta la vita veniva orchestrata come nel caso, appunto, dei riti fascisti, delle parate, delle manifestazioni corporative, della struttura interna dello Stato, della sua etica e della sua filosofia fasciste.²⁴⁰ Un grande plauso proveniva dall'ambasciatore argentino Lagorio, il quale spiegava – in italiano – che

*Noi gente d'America comprendiamo molto bene lo sforzo grandioso che compie lo Stato fascista per le maggiori glorie dell'arte e per dare all'artista i mezzi di liberarlo dalle strettoie che gli impediscono molto spesso di creare. Anche in America i Governi vanno incontro ai creatori assicurando loro condizioni di assoluta tranquillità economica e spirituale.*²⁴¹

L'oratore proseguiva illustrando “ampiamente tutta l'opera che lo Stato può compiere per fiancheggiare validamente la produzione artistica” e terminava il discorso “augurandosi che il Convegno, riunito a Venezia, e in un clima di alta spiritualità come quello dell'Italia di Mussolini, apprezzi adeguatamente quello che si compie in America per favorire ed aiutare l'arte e gli artisti”²⁴². Il pittore e critico d'arte svizzero, Alexandre Cingria, dichiarava che il distacco manifestatosi fra l'artista e il pubblico sarebbe scaturito dall'abbandono delle leggi corporative, che aveva influito sulla regolamentazione fino al 1789. Per questa ragione, si stava vivendo un momento in cui l'arte si rivolgeva sempre più a una “minoranza pervertita dallo snobismo” e non teneva “alcun conto dei bisogni del pubblico e della sua aspirazione verso quello che lo commuove e che forma l'opera d'arte”²⁴³.

²⁴⁰ Benjamin G. Martin, *Fascist Italy's illiberal cultural networks*, cit., pp. 152-153

²⁴¹ *Un amico dell'Italia fascista*, in “Gazzetta di Venezia”, 27 luglio 1934

²⁴² *ibid.*

²⁴³ *La seduta antimeridiana*, in “Gazzetta di Venezia”, 27 luglio 1934

Nel quadro generale dei problemi artistici dell'epoca, i due temi posti come oggetto del dibattito al Convegno Internazionale presso la Biennale presentavano una diversità notevole, ma erano egualmente ricchi di interesse. Il primo, "Le arti contemporanee e la realtà", aveva carattere prevalentemente storico, come quello che toccava principi generali della filosofia e dell'estetica, mentre il secondo, "L'arte e lo Stato" investiva, pure nel campo dell'arte, questioni vitali e pratiche della più alta importanza. Era naturale che la discussione sul primo tema restasse nell'ambito delle idee e delle teorie, tanto più che bisognava tener presente come questi *entretiens* del Comitato Arti e Lettere della Società delle Nazioni avessero un carattere nettamente diverso dai congressi, poiché non si proponevano né conclusioni né voti, ma volevano servire soltanto per uno scambio di vedute e un sereno ed elevato dibattito. Era naturale anche che la discussione sul secondo tema, quello sull'arte e lo Stato, presentando aspetti più aderenti alla vita artistica, si svolgesse sopra un terreno di maggiore concretezza e praticità. Uno dei risultati più chiari e più concreti del dibattito intorno a questo tema è stato appunto il fatto che si è potuto dimostrare come in Italia si attuassero idee nuove corrispondenti ad aspirazioni largamente diffuse in molti altri Paesi.²⁴⁴

In conclusione, è possibile affermare che ciò che i fascisti capirono, forse, fu che l'internazionalismo non era tanto un pacchetto di valori quanto un vettore, un mezzo, che poteva, di fatto, essere mobilitato a favore di contenuti ideologici e persino etici molto diversi. Gli incontri internazionali erano luoghi perfetti per presentare il corporativismo fascista, e per delineare una più ampia visione fascista della modernità.²⁴⁵ Tuttavia, Gli sforzi dell'Italia nel rivendicare un ruolo di leadership nelle questioni culturali internazionali è stato sovrascritto dallo stesso sforzo di stampo Nazista, molto più forte nelle sue iniziative. Infatti, pochi anni dopo, quando Mussolini decise di legare il destino italiano alla Germania nazista, gli organizzatori culturali italiani furono obbligati ad abbandonare gran parte del loro attento lavoro, specialmente tutto quello che avevano fatto tramite la Società delle Nazioni, dalla quale l'Italia si ritirò nel 1937.²⁴⁶

²⁴⁴ *Il Convegno internazionale d'arte. Insegnamenti e risultati*, in "Gazzetta di Venezia", 31 luglio 1934

²⁴⁵ Benjamin G. Martin, *Fascist Italy's illiberal cultural networks*, cit., p. 155

²⁴⁶ *ibid.*

3. Il corporativismo nelle Mostre all'estero e alle Esposizioni universali

Storici, storici dell'arte e ricercatori di studi culturali si sono rivolti, a partire dagli anni Novanta, alle mostre nazionali e internazionali come siti per l'identificazione e la decostruzione dello scambio culturale e della trasmissione ideologica. Infatti, questo tipo di esibizioni avevano giocato un ruolo centrale nell'auto-rappresentazione nazionale occidentale dalla metà del XIX secolo in poi e il Fascismo aveva iniziato a sperimentarne nuovi usi per restituire un'immagine di sé all'avanguardia con le altre nazioni e aperta al grande pubblico di massa. Sia in Europa che negli Stati Uniti, gli anni Venti e Trenta furono decenni in cui le mostre svolsero una funzione culturale e ideologica centrale, poiché offrivano messaggi di unità e forza nazionale in un periodo di crisi sociale, economica e politica. Le mostre rispondevano all'essenziale pubblicità del Fascismo e alla teatralità della sua politica estetizzata. Inoltre, fornirono al regime uno strumento con cui creare un pubblico di massa in modo controllato e orchestrato, oltre che per coordinare le folle in un modo che le manifestazioni in generale non potevano ottenere. Come le manifestazioni in genere, tuttavia, le mostre introducevano le grandi folle di visitatori alle idee e alle ideologie in un'atmosfera emotiva e pubblica.²⁴⁷ Pertanto, è necessario introdurre quest'ultimo capitolo sviluppando una distinzione tra quelle che sono le mostre d'arte italiana all'estero e le Esposizioni universali, o internazionali, a cui partecipa anche l'Italia. Risulta fondamentale separare i due momenti in ragione dei due diversi obiettivi: le prime avevano il compito centrale di promuovere l'arte italiana in spazi già predisposti ad un'esposizione; mentre le seconde avevano lo scopo principale "di dimostrare i progressi fatti dai differenti paesi in uno o più rami della produzione"²⁴⁸ e vennero sfruttate dai dirigenti italiani per la possibilità di impiegare ivi nuovi linguaggi comunicativi²⁴⁹ e di propaganda verso una platea decisamente più ampia e interessata ai progressi politici, sociali ed economici dei diversi Stati. Ciononostante, entrambi i momenti espositivi

²⁴⁷ Marla S. Stone, *The Patron State*, cit., 16-17

²⁴⁸ *Convenzione concernente le esposizioni internazionali*, Parigi, 1928. Disponibile online da: https://www.fedlex.admin.ch/eli/cc/47/70_72_14/it [Ultimo accesso: 28/11/2021, 20:33]

²⁴⁹ Maddalena Carli, *Vedere il fascismo*, cit., 2020, p. 14

internazionali vennero sfruttati a dovere nella promozione del modello corporativo fascista, mantenendo indubbiamente delle caratteristiche diverse di presentazione.

Attraverso un'approfondita ricerca nel Fondo Storico dedicato ad Antonio Maraini è stato possibile reperire il materiale necessario per confermare questa separazione. Per giunta, al di là di uno schema dettagliato delle mostre all'estero tenutesi tra il 1929 e il 1937, sono stati rinvenuti diversi documenti che confermano, in primo luogo, un legame diretto tra le mostre all'estero e la Biennale di Venezia – divenuta “ambasciatore artistico”²⁵⁰ del nostro Paese, espletata dalla figura di Antonio Maraini a tale ruolo; e in secondo luogo, che ci furono degli interventi da parte del Segretario Generale con lo scopo di promuovere la solidità e l'organicità del sistema corporativo fascista e i risultati ottenuti grazie alla categorizzazione delle professioni lavorative, in particolare quella dell'artista. Si è preferito focalizzare l'attenzione sui discorsi tenuti da Maraini e di altre autorità fasciste nei contesti più vicini all'Italia, dove le loro parole potevano stimolare un reale interesse come in Grecia, in Austria o in Ungheria. L'acquisizione di questo ruolo da parte di Maraini e della Biennale non fu diretto: grazie alla ricerca svolta sui testi di Sileno Salvagnini e Massimo de Sabbata, ancora una volta, è stato realizzabile un tracciamento degli avvicendamenti di alcune importanti figure, umane e istituzionali, nella gestione delle mostre dell'arte italiano all'estero.

Per quanto concerne le *expo* globali, invece, è stato più facile risalire a fonti di tipo ufficiale su internet pubblicate in passato dalla Società delle Nazioni per riuscire a riproporre le caratteristiche principali, lo svolgimento del confronto fra i diversi partecipanti e l'azione svolta dall'Italia in questo contesto. Principalmente, il libro di Maddalena Carli, “Vedere il fascismo”, è stato di enorme aiuto per tracciare altrettante caratteristiche di queste esibizioni e per sviluppare una ricerca più accurata sul tema, volta a trovare tutta la documentazione online segnalata in questo capitolo. Dopo aver ripercorso le principali manifestazioni a cui l'Italia prese parte, per dimostrare quanto la propaganda fosse impregnata dal messaggio corporativo nelle grandi *expo* degli anni Trenta, si è presa la decisione di focalizzare l'ultima parte di questo lavoro sullo studio del padiglione italiano all'*Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne* del 1937 a Parigi. Tramite i documenti dell'archivio della Biennale, del Fondo Maraini e di alcuni testi – come quello di Romy Golan – consultati nella Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte,

²⁵⁰ Massimo de Sabbata, *Tra diplomazia e arte*, cit., p. 36

verranno poste sotto lente d'ingrandimento alcune dinamiche occorse durante quell'esibizione e alcune opere esposte con chiaro richiamo al corporativismo, come il grande murale prodotto da Mario Sironi ed esposto in quell'occasione per celebrare il definitivo compimento dell'opera del regime in Italia e aumentare l'attrattiva per le Nazioni estere possibilmente interessate ad aprirsi a questo nuovo modello.

3.1 Le mostre d'arte italiana all'estero

Le mostre all'estero rappresentarono, in particolar modo durante gli anni Trenta, una "sorta di secondo fronte nella promozione dell'arte italiana, ma anche strumento di relazione diplomatica più ampia"²⁵¹. Margherita Sarfatti svolse un ruolo preminente per l'organizzazione e lo svolgimento delle mostre italiane all'estero. La famosa critica aveva avuto l'opportunità di gestire il sistema delle mostre all'estero senza alcun ente che la supervisionasse ed infatti, nel momento in cui si affermavano nuovi organizzatori culturali come Oppo e Maraini, iniziarono ad essere avanzate richieste a Mussolini per istituire un nuovo organo che raccogliesse e coordinasse le rappresentanze del Ministero dell'Educazione Nazionale, degli Esteri e del Sindacato Fascista Belle Arti, e che regolasse allo stesso tempo la pianificazione delle mostre all'estero. In quest'ottica, tutti gli enti che avevano collaborato all'infuori delle iniziative private – come la Direzione Generale di Belle Arti, la Cooperazione Intellettuale, la Confederazione Professionisti-Artisti, la Biennale di Venezia, il Ministero degli Esteri, la Presidenza del Consiglio – dovevano adesso agire in concerto secondo Maraini:

Ora, se questi vari Enti che hanno agito fin qui indipendentemente l'uno dall'altro o con accordi parziali e momentanei, venissero chiamati a costituire con i proprio rappresentanti un Comitato permanente riprendendo così una iniziativa già avviata ma forse su basi troppo estese, la loro azione potrebbe assumere un impulso morale e materiale di molta maggiore autorità e continuità.²⁵²

Tuttavia, nella riunione del 7 novembre del 1931, la commissione presieduta da Guido Beer si pronunciò sull'esistenza di un organismo analogo creato in seno all'Accademia d'Italia:

²⁵¹ Massimo de Sabbata, *Tra diplomazia e arte*, cit., p. 33

²⁵² GNAM, Fondo Maraini, Sezione 3, s. 3, ss. 2, Mostre d'arte italiana realizzate all'estero

Per due anni, come informerà una nota del Ministero in data 19 maggio 1933, la commissione non si riunì più. Provocando le reazioni di Emilio Bodrero – Presidente della Confederazione Professionisti ed Artisti – e di Maraini, detto Ministero propose una nuova commissione in cui fosse preminente il ruolo della Direzione Generale di Antichità e Belle Arti. Questa però fu approntata solo anni dopo, lasciando praticamente il potere di decidere nelle mani di Maraini.²⁵³

Dunque, l'esclusione di Margherita Sarfatti in un primo momento, e la nomina alla guida del Sindacato Fascista Belle Arti in un secondo, aprirono la possibilità a Maraini di gestire quasi indipendentemente le mostre all'estero. Maraini interpretò il suo ruolo come un "ufficiale di governo" che doveva progettare mostre con intendimenti di politica estera generale, dove poteva dimostrare la supremazia dell'Italia fascista anche in questo campo.²⁵⁴ Antonio Maraini e la Biennale continuavano a prestare la loro opera per la promozione dell'arte italiana all'estero offrendo dell'istituzione veneziana l'immagine di un vero e proprio "ambasciatore artistico" della Nazione. L'attività intesa a far conoscere mediante delle esposizioni all'estero l'arte italiana contemporanea risultava necessaria agli occhi di Maraini:

Durante si può dire un secolo, la nostra arte aveva finito a poco a poco per scomparire dalle competizioni internazionali, perdendo così il posto di primato che nel passato nessuno aveva potuto e saputo contrastarle. E questo momentaneo ripiegamento su sé stessa, che bene si spiega pensando alla grande lotta per l'indipendenza che l'Italia andava compiendo, aveva finito con l'andare a totale beneficio della Francia, che profittando del benessere di cui godette in tutto l'800, aveva conquistato tutti i mercanti artistici d'Europa e si può dire del mondo.²⁵⁵

A questo sforzo, si era connessa l'apertura e l'inaugurazione dell'Esposizione Internazionale di Venezia, la quale doveva ricondurre in contatto il paese con la materia artistica e poi metterlo in gara con l'arte di tutti gli altri Paesi. La Biennale di Venezia, sotto la guida e grazie all'influenza di Maraini, non era rimasta ferma al suo ruolo di capostipite della gerarchia delle mostre italiane, ma aveva acquisito una funzione diretta, sotto il controllo dei Ministeri competenti, anche nell'ambito delle mostre all'estero:

²⁵³ Sileno Salvagnini, *Il sistema delle arti*, cit., p. 79

²⁵⁴ *ibid.*; Massimo de Sabbata, *Tra diplomazia e arte*, cit., pp. 34-35

²⁵⁵ GNAM, Fondo Maraini, Sezione 3, s. 3, ss. 2, Mostre d'arte italiana realizzate all'estero

Per questo, dato il prestigio raggiunto in più che tre decenni di vita dalla istituzione veneziana, il giorno in cui il Governo credette giunto il momento più opportuno ad iniziare una espansione dell'arte italiana all'estero, pensò di valersi della competenza tecnica della "Biennale", cui affidò il compito della raccolta, del trasporto e della presentazione delle opere negli Stati e nelle Città di volta in volta designati dal Ministero degli Esteri prima, e poi del Ministero competente della Cultura Popolare, d'accordo con quello della Educazione Nazionale.²⁵⁶

Nello stesso documento, viene riportato che tra il 1929 e il 1942 vennero tenute una sessantina di esposizioni all'estero – alle quali è possibile aggiungerne un'altra trentina, se considerate differenziate e a sé stanti le tappe percorse da quelle che assunsero un carattere itinerante nei paesi ospitanti:

Dire dei risultati di queste Mostre, sarebbe troppo lungo: basti accennare che cospicuo è stato il numero delle vendite e larghissimo il numero dei visitatori, come profondo l'interessamento della critica. I dati che di ogni Mostra sono serbati nell'Archivio della "Biennale", insieme con tutti i ritagli della stampa estera e nazionale, stanno a dimostrare il continuo crescere dei riconoscimenti venuti all'arte italiana contemporanea e insieme il rendimento che dal punto di vista della propaganda può essere costituito da un bel regolato sviluppo di Mostre all'estero.²⁵⁷

Se il primo scopo di queste mostre fosse stato quello di promuovere l'arte italiana contemporanea, il secondo sarebbe ricaduto sempre nell'ambito della propaganda. Infatti, Maraini aveva già sottolineato su un articolo apparso su "Realtà" nel 1933 come le mostre all'estero avessero garantito al Segretario Generale l'opportunità di evidenziare quanto il regime avesse fatto per l'arte attraverso il sistema corporativo:

L'importanza dell'opera così compiuta in Italia in un decennio è stata riconosciuta anche fuori. Tutte le volte che ho dovuto inaugurare esposizioni all'estero, in Germania, Francia, Inghilterra, Grecia, Austria e così via, da per tutto mi sono sentito domandare delle spiegazioni ed ho dovuto fare letture, conferenze, conversazioni per potere indicar tutto quello che l'Italia fascista faceva per l'arte e gli artisti. Posso

²⁵⁶ *ibid.*

²⁵⁷ *ibid.*

*quindi concludere esprimendo la convinzione che con ciò si va preparando all'Italia la possibilità di riprendere quella posizione che già ebbe per secoli nell'arte [...].*²⁵⁸

È stato possibile trovare le trascrizioni di alcuni dei discorsi tenuti da Maraini e altri dirigenti fascisti durante le mostre italiane all'estero e in alcune conferenze alle quali prese parte su invito delle autorità straniere, ma anche ritagli di giornali stranieri – tradotti in italiano – e brevi relazioni sull'andamento delle mostre, che vale la pena tenere in considerazione ai fini di questa ricerca. Risulta dunque legittimo proporre un'attenta analisi in quest'ultimo capitolo, con la possibilità di rimarcare ancora quanto fosse intensa e pervasiva la propaganda corporativa anche in questo tipo di manifestazioni artistiche. È oltremodo palpabile l'azione mistificatrice condotta nell'ambito della comunicazione nazionale: i rapporti provenienti dall'estero potevano variare a seconda dell'evenienza e anche gli articoli tradotti, probabilmente, concedevano al regime l'eventualità di ingannare ulteriormente i propri cittadini.

3.1.1 La Settimana Italiana ad Atene: 26 aprile – 3 maggio 1931

*In che cosa consiste questa "settimana italiana di Atene", come si svolgerà, quali il suo significato e la sua portata nelle intenzioni di coloro che la promossero? L'Italia, fedele al suo proposito di favorire quanto più possibile e con ogni mezzo la reciproca conoscenza dei popoli e una loro intesa ideale nel clima delle superiori espressioni dello spirito, manda oggi nella gloriosa capitale ellenica taluni fra i suoi uomini più rappresentativi dell'arte e del pensiero contemporanei e commette loro l'onorevole incarico di esporre e commentare ai Greci, che li ospitano, quanto oggi in Italia si fa per servire la religione dell'arte e conciliare l'ansia di moderne espressioni, adeguate alla rinnovata sensibilità attuale, con le tradizioni artistiche che costituiscono la gloria della nostra gente e segnano di un crisma indelebile la terra nostra.*²⁵⁹

Così si apriva la prefazione alla manifestazione che si sarebbe tenuta in Grecia, dove le opere esposte erano state affidate alla scelta di Antonio Maraini il quale, in qualità di segretario della Biennale veneziana, avrebbe anche intrattenuto il pubblico ateniese con una rapida disamina delle tendenze più significative della pittura e della scultura moderna

²⁵⁸ Antonio Maraini, *L'opera del regime per l'arte*, in "Realtà", 1 giugno 1933

²⁵⁹ GNAM, Fondo Maraini, Sezione 3, s. 3, ss. 2, Mostre d'arte italiana realizzate all'estero

italiana durante uno dei pomeriggi della settimana. La Settimana Italiana di Atene consisteva in una Esposizione di arti figurativa e applicata, una mostra del libro, delle manifestazioni musicali e delle conferenze riguardanti lo sviluppo culturale e intellettuale italiano nell'Ottocento. La Settimana Italiana di Atene rappresentava una curiosa iniziativa propagandistica che prevedeva, fra l'altro, conferenze sull'arte e sulla letteratura, una rassegna della "produzione artigiana", una mostra del libro e perfino una "manifestazione sportiva e di vigoria fisica, esaltatrice della forza e della prestanza della giovinezza italica". Per tale mostra viene selezionata una sola opera per ogni artista partecipante, al fine di dare un quadro d'insieme delle tendenze dell'Italia contemporanea, evitando accuratamente, come precisa Maraini nella prefazione del catalogo, "suddivisioni di età, di luogo, di scuola".²⁶⁰ Senza escludere alcuna tendenza artistica, il Segretario Generale della Biennale aveva riunito nelle sale dello Zappeion – edificio di stile neoclassico situato nella parte meridionale del centro storico di Atene, che aveva ospitato anche i Giochi olimpici del 1896²⁶¹ - un complesso di poco più che duecento opere, in un quadro d'insieme onesto, agile e gustoso dell'arte italiana del tempo.²⁶²

L'importanza di promuovere l'arte italiana contemporanea, come abbiamo già evidenziato nel paragrafo d'apertura alle mostre italiane all'estero, si può ritrovare ancora una volta proprio nelle parole di Maraini ad Atene durante la sua conferenza tenuta nei primi giorni di maggio. Durante la seconda metà dell'Ottocento, si instauravano nuovi sentimenti e nuovi modi di esprimere questi negli artisti italiani nel momento in cui si esauriva la tradizione accademica che si ispirava al mito e alla storia. Negli artisti italiani,

prendeva vigore al contatto dei minuti avvenimenti quotidiani un sentimento nuovo della natura e dell'uomo. A contatto con un mondo infinitamente più vicino e significativo di quello della storia e della leggenda, a contatto con gli affetti concreti e palpabili di tutti i giorni, il dipingere lo scolpire diventava per gli artisti qualche cosa ben diverso dalla vita da una gelida fatica intellettuale, diventava una effusione di sentimenti spontanei piena di gioiosa ispirazione. [...] Si può dire insomma che,

²⁶⁰ Giuliana Tomasella, *La Biennale di Venezia. Le mostre all'estero*, in "Ottonovecento", v. 1, 1996, p. 49

²⁶¹ <https://it.wikipedia.org/wiki/Zappeion> [Ultimo accesso: 01/12/2021, 17:45]

²⁶² *Il successo della Mostra italiana ad Atene*, in "Gazzetta di Venezia", 2 maggio 1931

*malgrado l'intenso concentramento in sé stessa l'Italia attraverso la sua passione politica che non le permetteva certo di prodigarsi in contatti internazionali, gettava contemporaneamente a tutto il resto d'Europa le basi della sua arte moderna.*²⁶³

Dopo aver rapidamente accennato ai cambiamenti sottesi nell'arte italiana dalla metà dell'Ottocento in poi, Maraini conclude affermando che in Italia, raggiunta l'indipendenza e l'unità, si assistette ad una crescente curiosità

*per quanto veniva prodotto fuori e un gran desiderio di appropriarsi di tutti i progressi compiuti nel frattempo nell'arte degli altri Paesi, se di progresso in arte si possa parlare. Fu allora che nel '95 fu fondata l'Esposizione Internazionale di Venezia. Ed essa rispose mirabilmente allo scopo. In quantoché ivi apparirono in anni successivi sino alla vigilia della grande guerra europea tutti i maggiori artisti contemporanei, della Francia, della Spagna, dell'Austria, dell'Inghilterra, della Germania, del Belgio e dei paesi Scandinavi.*²⁶⁴

Secondo Maraini, in seguito a questo processo di novità, di “abbaglio” e “sviamento”, si preparò il terreno per la trasformazione profonda che in Italia come altrove si accompagnò all'avvicinarsi della guerra e nella guerra trovò il suo pieno compimento. Da qui in avanti, con l'avvento del Fascismo in particolare, si aprì tutta una nuova rilevante stagione artistica in Italia che il Segretario Generale della Biennale voleva trasmettere con le circa duecento opere presentate per l'Esposizione della Settimana Italiana ad Atene.

Il Presidente della Repubblica ellenica, Alexandros Zaimis, visitò ben due volte l'esposizione d'arte italiana a Palazzo Zappeion. Il Presidente, durante la seconda visita, fu guidato da Antonio Maraini attraverso le sale di pitture, sculture, incisioni, opere decorative e libri, esprimendo ripetutamente la sua ammirazione e rilevando l'altissimo livello generale dell'espressione artistica italiana e dichiarando che quella visionata fosse la mostra più affascinante che il palazzo Zappeion avesse mai ospitato. Soffermandosi dinanzi ad un grande quadro raffigurante la Marcia su Roma, Zaimis ha ricordato di essersi trovato in Italia quando scoppiò la rivoluzione fascista e di aver ammirato l'ordine e la disciplina coi quali le falangi fasciste compirono il grandioso movimento determinato

²⁶³ GNAM, Fondo Maraini, Sezione 3, s. 3, ss. 2, Mostre d'arte italiana realizzate all'estero

²⁶⁴ *ibid.*

dalle necessità storiche della stirpe italiana. Il Presidente ha dichiarato inoltre la sua ammirazione per Mussolini e per il popolo italiano, esprimendo il desiderio che l'arte e la cultura italiana potessero diffondersi ampiamente in Grecia.²⁶⁵

Oltre alla manifestazione d'interesse e apprezzamento da parte del Presidente della Repubblica, tutti i giornali, compresi quelli che non erano stati sempre stati degni di particolare riguardo nei confronti dell'Italia, hanno dedicato pagine intere al resoconto dell'inaugurazione ed all'esame critico delle mostre, senza lesinare gli elogi più lusinghieri agli organizzatori ed agli espositori. Si osserva che l'Italia è la prima grande Nazione che abbia portato tra i greci non una mostra d'arte soltanto, ma una rappresentazione sintetica, ma completa, del suo sviluppo intellettuale. Insieme alle espressioni calorose di approvazione, comprensione ed elogio, si potevano scorgere nel popolo greco una grande meraviglia nel vedere l'Italia di nuovo grande nell'arte come nella politica internazionale.²⁶⁶

3.1.2 La Mostra d'arte italiana a Vienna: 1 aprile – 5 giugno 1933

Nel gennaio del 1933, l'Associazione degli Artisti Viennesi (*Genossenschaft Der Bildenden Kunstler Wiens*) avrebbe invitato il Sindacato Fascista Belle Arti a tenere una mostra di Arte Italiana a Vienna. L'Esposizione di sarebbe svolta contemporaneamente a quella annuale della Società, ma tutto il primo piano del Palazzo delle Arti di Vienna sarebbe stato messo a disposizione degli artisti italiani appartenenti al sindacato. Venne creata una commissione apposita, nominata da Emilio Bodrero, la quale aveva il compito di selezionare e raccogliere le opere degli artisti più noti delle correnti contemporanee e che rappresentassero al meglio l'Italia fascista. Alla fine di febbraio si era già compiuta l'opera di preparazione della mostra e le opere scelte si sarebbero concentrate alla Biennale di Venezia prima dell'invio in Austria.

Dalle parole di Maraini, enunciate in una sua relazione datata 2 aprile 1933, si evince il clima di calorosa accoglienza e attenzione destinato alla delegazione italiana e in particolare alla sua persona – per quanto vero esso potesse essere:

²⁶⁵ *Una nuova visita di Zaimis alla Mostra d'arte ad Atene*, in "Gazzetta di Venezia", 1 maggio 1931

²⁶⁶ *Il successo della Mostra italiana ad Atene*, in "Gazzetta di Venezia", 2 maggio 1931

L'interesse destato dalla Mostra venne largamente riportato dai giornali italiani che citarono i lusinghieri giudizi dei giornali viennesi. Ma quel che più dette la misura del successo fu l'invito rivolto al sottoscritto di tenere una Conferenza sullo sviluppo dell'arte contemporanea in Italia e sull'azione del Regime in suo favore. [...] Così che l'Esposizione si può dire abbia sollevato tutto un movimento di curiosità di studio e di apprezzamento dell'Italia nuova attraverso il movimento artistico che la rappresenta.²⁶⁷

Il discorso pronunciato il giorno dell'inaugurazione suggellava il buon rapporto che intercorreva tra l'Italia fascista e l'Austria dollfussiana. Questo legame andava rinforzato e bisognava rendere attraverso l'arte – in questo evento specifico – il senso e l'originalità del cambiamento che stava vivendo l'Italia, colmo di risultati, e che l'Austria avrebbe fatto bene a osservare ed emulare:

Tale mutamento non è un fatto di moda intellettuale o di fredda ragione, e neppure un fenomeno di imitazione da esempi stranieri. È la manifestazione riflessa nell'arte, di quella profonda trasformazione che l'Italia ha subito nella sua coscienza, nella sua etica, nella sua vita tutta interiore ed esteriore, per virtù del pensiero e della azione di Benito Mussolini, attuata nel Fascismo. È perché noi siamo diversi da ieri, che diversa è la nostra arte, è perché intimamente rinnovati e rinsanguati da una idealità rianimatrice di tutte le più alte e sane energie umane, che possiamo recare una parola nuova, nostra, ove rispuntano gli echi di grandezza che già altre volte, nella storia, Roma seppe toccare.²⁶⁸

Erano passati quasi ottant'anni, secondo le parole di Maraini, dall'ultima occasione che Vienna aveva avuto di ospitare la produzione artistica italiana. Ora, con l'avvento del Fascismo, l'arte italiana era stata ricondotta ad unità e ad un sentimento cosmopolita appartenente alla cultura più raffinata; era in corso il superamento del regionalismo grazie all'azione accentratrice del Sindacato nazionale. Per Maraini, la curiosità austriaca veniva *in primis* esacerbata dalla curiosità di conoscere non tanto le “memorie” e le “nostalgiche rievocazioni”, ma l'azione “viva e operante sotto il segno del Fascio”. Se prima

²⁶⁷ GNAM, Fondo Maraini, Sezione 3, s. 3, ss. 2, Mostre d'arte italiana realizzate all'estero

²⁶⁸ *ibid.*

l'arte italiana poteva essere trascurata e considerata come non partecipante ai problemi dell'evoluzione mondiale dell'arte, ora gli austriaci si sarebbero trovati innanzi un'arte che non recava solamente un contributo "da tutti riconosciuto" alle problematiche del tempo, ma che collaborava in modo "schiettamente originale e cosciente" nel trovare un orientamento sicuro per l'arte durante la grande crisi, anche estetica, del mondo intero.²⁶⁹

Molto probabilmente, in secondo luogo, l'interesse percepito da Maraini in seguito all'esortazione di intervenire in una conferenza per spiegare meglio lo sviluppo del sistema dell'arte in Italia doveva scaturire da alcune parole inserite dal Segretario nel suo discorso inaugurale. Infatti, senza alcun indugio, venne sfruttata da subito l'occasione per promuovere i concetti che abbiamo sempre sottolineato relativi al corporativismo fascista:

Arte e vita dunque, son per l'Italia d'oggi una cosa sola. L'artista non è più l'essere che opera in una sfera di sfiducia e di incomprendimento, come una cosa inutile relegata sui margini della società e della patria. L'artista ha oggi un suo posto ed una sua funzione riconosciutagli dallo Stato per mezzo dei Sindacati delle Belle Arti, cui può iscriversi e ove trova protezione dei suoi bisogni, ha una gerarchia di esposizioni che dalle minori mostre regionali sale attraverso la Quadriennale nazionale romana alla Biennale internazionale di Venezia, ha i suoi rappresentanti nel Consiglio della Corporazione, nella Camera dei Deputati, infine nell'Accademia d'Italia. E l'artista che sente così riconosciuta la dignità e la nobiltà delle sua missione, è spronata a lavorare con sempre maggior fervore.²⁷⁰

3.1.3 L'Esposizione di Arte Moderna e Contemporanea al Museo "Jeu de Paume" di Parigi: 16 maggio - 22 luglio 1935

Risulta certo che non tutte le esposizioni all'estero degli anni Trenta e Quaranta vadano caricate della medesima importanza. Infatti, ad iniziative di notevole rilievo che implicavano un grande sforzo organizzativo si affiancavano spesso mostre "di routine". Come abbiamo spesso ripetuto, i progetti espositivi risultavano funzionali a precise scelte di politica estera, che venivano enfatizzate anche grazie al *battage* pubblicitario che

²⁶⁹ *ibid.*

²⁷⁰ *ibid.*

inevitabilmente veniva a crearsi intorno alle mostre. Questa connessione risultava assai più chiara che in altre occasioni durante la grande mostra parigina del 1935, che comprendeva una ricchissima sezione antica al Petit Palais (curata da Ugo Ojetti) e una moderna al Jeu de Paume – divisa fra Ottocento e Novecento – coordinata da Maraini. Mussolini in persona aveva appoggiato questa iniziativa, che celebrava l'amicizia tra le due nazioni all'indomani della firma dell'accordo franco-italiano, avvenuta a Roma nel gennaio del 1935. Il valore politico di questo ambizioso progetto è sottolineato da molti dei commentatori, in particolare francesi, che si lasciavano andare a grandi elogi nei confronti di Mussolini, le cui virtù di moderazione venivano opposte alle intemperanze di Hitler, e ci si augurava che la collaborazione con la Francia potesse continuare. La posta in gioco era molto alta: Mussolini, in cambio della sua azione di mediazione con la Germania (che ancora crede di poter controllare), voleva il *placet* della Francia all'invasione dell'Etiopia; i francesi, senza sbilanciarsi, opponevano un silenzio-assenso di cui il Duce approfitterà ben presto. L'esposizione di Parigi viene dunque a collocarsi all'interno di questo delicato gioco di equilibri diplomatici e ciò spiega a sufficienza la volontà di Mussolini di "fare in grande", concedendo per la sezione politica – in numero maggiore di quanto i francesi stessi avessero richiesto – i più grandi capolavori conservati nei musei italiani. La straordinaria quantità (e qualità) delle opere presenti al Petit Palais rese particolarmente delicato il compito dei curatori della sezione moderna, i quali si trovavano a dover scegliere opere degne di figurare nella capitale dell'arte europea contemporanea, andando incontro ad inevitabili e imbarazzanti confronti. Le scelte espositive, assai poco "novecentiste", privilegiarono Modigliani (che, con undici tele, fu il più rappresentativo), l'immancabile Spadini, Tosi, gli scultori Wildt e Andreotti e, per l'Ottocento, Appiani, Boldini, Cremona, Favretto, Fattori, Fontanesi, Hayez e Mancini. Larga prevalenza ebbero i quadri "di figura" (come non mancò di rilevare, con soddisfazione, Ojetti), e in generale il criterio fu di lasciare spazio a tutte le tendenze, con un occhio di riguardo per la "buona pittura" libera da residui avanguardistici. Tale linea, nella sostanza tradizionalistica, è destinata a confermarsi nelle altre esposizioni all'estero e si dimostra particolarmente chiara in quella della scultura italiana a Vienna dello stesso anno.²⁷¹

²⁷¹ Giuliana Tomasella, *La Biennale di Venezia*, cit., pp. 50-51

Nell'agosto del 1935 furono riuniti in un libricino gli articoli di critica più importanti – cioè più significativi per la propaganda italiana – apparsi sui giornali francesi rispetto alla mostra d'arte italiana dell'800 e 900 a Parigi. La pubblicazione veniva edita dal Comitato Italia-Francia e curato dalla Biennale sotto gli auspici del Ministero della Stampa e della Propaganda. Nella nota introduttiva, redatta da Antonio Maraini, si specificava che:

per molti italiani sarà forse una sorpresa il constatare che in generale l'800 ha riscosso assai minor consensi del 900. E ciò malgrado la sua presentazione fosse stata curata con la scelta più rigorosa dei massimi maestri nelle opere loro più vive, e secondo un filo storico e logico di scuole, sala per sala, tale da render subito evidente anche ai men preparati lo sviluppo della produzione ottocentesca. Ma il fatto è che la maggiore ampiezza di visione e il nuovo coraggio di ricerche degli artisti di queste ultime generazioni hanno una portata più universale come affermazione nazionale del quieto regionalismo d'un tempo. L'Italia del Fascismo ha ben altro respiro da quello dell'Italia del Risorgimento. E ben altri orizzonti. Sotto questo aspetto la Mostra di Parigi è stata una esperienza che può e deve insegnarci ad aver fede finalmente in noi stessi nella nostra arte e nei nostri artisti d'oggi, senza inutili rimpianti e nostalgie sentimentali per tempi ormai passati e superati.²⁷²

Lo stesso Maraini precisava nella prefazione al catalogo che la fiducia da riporre nell'arte e negli artisti dell'Italia fascista doveva partire dal superamento della molteplicità di scuole del secolo precedente e quindi dal fenomeno regionalistico che era ormai totalmente superato. Inoltre, il Segretario Generale della Biennale non mancava l'opportunità di sottolineare che il regime fascista, a differenza dei regimi sovietico e nazista, non aveva destinato all'arte uno stile unico e questo le garantiva un successo e un interesse molto più forte:

In sostanza l'arte italiana è oggi una sola [...]. In questo più saldo blocco spirituale che riflette l'unità di coscienza nazionale creata dal Fascismo, non bisogna però vedere una imposizione di indirizzo estetico. L'originalità stessa di ogni individualità artistica qui presentata lo dice. Si tratta di un fenomeno collettivo di convergenza spontaneo verso un'ideale che è comune ormai a tutti gli italiani.²⁷³

²⁷² GNAM, Fondo Maraini, Sezione 3, s. 3, ss. 2, Mostre d'arte italiana realizzate all'estero

²⁷³ *ibid.*

Il materiale al Jeu de Paume fu disposto in maniera attenta e meticolosa grazie alla collaborazione tra André Dezarrois, conservatore del museo e strenuo difensore dell'arte italiana moderna, e Antonio Maraini: la mostra era contrassegnata da un "ordine ammirevole", un ordine "superiore a quello del Petit Palais dove gli organizzatori erano come sopraffatti dalle valanghe dei capolavori. Qui la disposizione appariva addirittura didattica, tanta ne era la chiarezza, sì che si usciva con idee ferme, nettissime, con una visione panoramica perfetta dell'arte dal Canova ad oggi"²⁷⁴. Grazie allo sforzo dei due curatori, il Jeu de Paume non rimane celato dall'importanza delle opere esposte al Petit Palais. Anzi, l'obiettivo di assicurare la continuità della storia dell'arte italiana in questa mostra ha un esito favorevole:

Il visitatore usciva dal Jeu de Paume con la limpida sensazione che l'Italia non è, neanche in arte, "terra dei morti". La soluzione di continuità fra antico e moderno, il "buco", se vogliamo esprimerci più pittorescamente, non è poi, nella storia dell'arte italiana, così irreparabile come all'estero si crede, o si credeva. Il significato della mostra del Jeu de Paume è stato proprio quello di smentire tale errata reputazione. Per la prima volta, l'Italia ha esportato all'estero un complesso di tanta portata, che abbraccia centotrent'anni di produzione e ch'è servito senza dubbio a rettificare le convinzioni di tutte le persone in buona fede e di buona volontà.²⁷⁵

Molti articoli apparsi sulle riviste italiane identificavano come un grande successo quello ottenuto alla mostra parigina. Venivano riconosciute, in particolare, la vitalità e l'importanza universale della pittura italiana novecentista. Gli artisti esposti, pur conservando la tradizione profonda della loro nazionalità, non chiedevano altro "che di poter formare la loro personalità; essere solamente sé stessi" ed il loro sforzo "magnifico e lodevole" era stato garantito "dall'organizzazione e dallo slancio del Governo fascista che è riuscito a far reagire l'arte italiana indirizzandola verso una più sana tradizione"²⁷⁶. Infatti, come veniva sottolineato dalla critica italiana, lo stupore e la sorpresa con cui il pubblico straniero si avvicinò ai nuovi artisti – ancora ignorati o di limitata conoscenza – rivelava la constatazione che vi fosse "un'arte fiorita col Fascismo che si inclina(va) su

²⁷⁴ Lionello Fiumi, *Apoteosi di arte italiana a Parigi*, in "Augustea", 31 luglio 1935, p. 431

²⁷⁵ *ivi.*, p. 433

²⁷⁶ Guelfo Sitta, *L'arte moderna italiana al Museo del Jeu de Paume di Parigi*, in "Corriere Padano", 30 giugno 1935

una rinnovata anima italiana e la traduce(va) e l'interpreta(va) con spirito italiano indipendente sia da tradizioni che da influenze straniere"²⁷⁷. Inoltre, lo stesso presidente del Comitato esecutivo dell'esposizione sull'arte moderna italiana, Senatore Borletti, dichiarava in un'intervista che:

*Fare un'esposizione d'arte moderna a Parigi, e di fianco al Panorama d'arte antica presentato al Petit Palais, è stato un gesto coraggioso e doveroso. I risultati visibili nelle sale del Jeu de Paume, dimostrano la sua ragione di essere. L'arte italiana del novecento, che deve la sua forza iniziale alla rinascita di energia rivelatasi o provocata dal Fascismo, è una parabola ascendente della quale si vede la prima parte. Essa non ha niente a che fare con le forme artistiche del secolo che l'ha immediatamente preceduta: è l'espressione nuova di una nuova anima italiana. Il Duce vuole che l'Italia da lui ricostruita abbia anche nelle arti un linguaggio nazionale e originale. Le opere di scultura, pittura e arte decorativa, riunite nelle sale del Jeu de Paume, sono la testimonianza di questo incitamento e del modo col quale gli artisti lo hanno inteso e seguito.*²⁷⁸

L'esaltazione dell'operato del Fascismo nei confronti dell'arte e degli artisti non proveniva soltanto dai commentatori italiani. Infatti, è importante ai fini della nostra ricerca, evidenziare il fatto che parte della stampa francese si era accorta dei cambiamenti scaturiti dall'ordinamento corporativo fascista. La mostra d'arte italiana del Novecento al Jeu de Paume aveva attirato interesse per la sua vitalità e il suo carattere universale, come è stato precedentemente ricordato: come ha fatto, dunque, l'arte italiana ad acquisire una tale vivacità e dinamicità? Secondo Charles Kunstler, ad esempio, la prodigiosa inversione di tendenza che ha assunto l'arte italiana del Novecento rispetto all'Ottocento, è dovuta alla nuova organizzazione sindacale data dal fascismo:

Régionales, nationales, toutes les expositions, en Italie, sont organisées par des syndicats. Les artistes sont « sélectionnés » par eux comme les athlètes le sont en Europe pour les grandes rencontres internationales. Chaque année, chaque syndicat régional organise une exposition dans sa région. Une commission juge les œuvres

²⁷⁷ Luigi Pome', *Il rinnovamento dell'Arte italiana nei commenti francesi alla Mostra di Parigi*, in "Il Giornale d'Italia", 6 giugno 1935

²⁷⁸ *Continuo e crescente successo all'Esposizione d'Arte Italiana*, in "Nuova Italia", 30 maggio 1935

*exposées, fait passer les artistes d'une classe dans l'autre, choisit les meilleurs pour la grande exposition biennale de Venise. [...] Alors qu'en France l'artiste dépend trop souvent du marchand ; en Italie, c'est par le syndicat que peintres et sculpteurs entrent en contact avec le public. De là dans le public, un relèvement sensible du goût.*²⁷⁹

3.1.4 L'Esposizione di Arte Moderna Italiana di Budapest: 25 gennaio – 15 marzo 1936

L'esposizione tenuta a Budapest, nel Palazzo delle Esposizioni *Műcsarnok*, fu la mostra internazionale più vasta mai organizzata a Budapest tra il 1920 e la fine della Seconda Guerra Mondiale. In totale vennero esposte 126 sculture, 27 opere di numismatica, 303 quadri, 98 incisioni e 56 opere di arte decorativa. L'organizzazione fu curata dallo storico d'arte ungherese Tibor Gerevich e da Antonio Maraini, i quali fungevano da rappresentanti del legame tra Italia e Ungheria basato su interessi comuni rispetto ad ambizioni politiche e culturali.²⁸⁰ Gerevich si sforzò proprio per questo riallineamento dei rapporti culturali tra Italia e Ungheria e come si può leggere dalla prefazione al catalogo della mostra, infatti:

*Da anni noi pensavamo a questa Esposizione; ma non la volevamo prematura e improvvisata, ma bensì la desideravamo degna conforme all'importanza dell'arte italiana odierna e a quella salda amicizia che all'Italia ci lega. Siamo lieti di aver potuto presentare una Mostra sì grandiosa, di aver potuto offrire all'arte italiana contemporanea una visione così completa quale nessuna delle numerose esposizioni italiane organizzate all'estero può eguagliare [...].*²⁸¹

Gerevich trovava in Maraini l'autorità più adeguata ad una collaborazione, visto che lo scultore italiano era diventato un anno prima Commissario del Sindacato Fascista Belle Arti, e sviluppò con lui un'intesa professionale solida. I due, quindi, consapevoli della

²⁷⁹ GNAM, Fondo Maraini, Sezione 3, s. 3, ss. 2, Mostre d'arte italiana realizzate all'estero

²⁸⁰ Bálint Juhász, "Jamais peut-être l'art italien n'avait donné l'impression d'une pareille unité." – Scontri e critiche nella stampa ungherese sull'Esposizione d'Arte Contemporanea Italiana di Budapest 1936, in "Italogramma", v. 17, 2019, p. 2

²⁸¹ GNAM, Fondo Maraini, Sezione 3, s. 3, ss. 2, Mostre d'arte italiana realizzate all'estero

stima che godevano nel panorama internazionale, si fecero portavoce nei convegni e nei discorsi ufficiali del grande valore artistico dell'arte contemporanea italiana. Lo scopo di questa mostra non era stato solo quello di rendere l'arte moderna italiana l'unico modello di riferimento per le giovani generazioni²⁸², ma anche di elevarla all'unica in grado di guarire la crisi artistica moderna. Come scriveva Gerevich in fondo alla sua prefazione, l'arte italiana aveva finalmente ritrovato i suoi caratteri essenziali e li aveva posti al centro di un continuo rinnovamento, perciò:

*Il successo e l'influenza dell'arte italiana contemporanea stanno per diffondersi in tutta l'Europa. Ad essa si deve in gran parte se l'arte universale, smarritasi dapprima in un caos anarchico, ha ritrovato di nuovo la giusta via, alla maestosità delle sue forme, alla sua elevatezza spirituale, alla sua purezza tecnica ed infine a quella stima di cui, in Italia, gode l'arte come professione. Tutte queste qualità hanno contribuito a che il modo di vedere ammalato dell'arte europea venisse guarito, ed è in questo che l'arte italiana contemporanea ha il suo significato e compito internazionali. Oggi l'Italia marcia di nuovo in capo all'arte europea come le fece nelle epoche più belle della sua ricca storia artistica.*²⁸³

Su un articolo de "La Nazione" Maraini sottolineava l'armonia della collaborazione col paese magiaro e rivelava la sua più ampia strategia di rafforzamento dei rapporti politici con l'estero tramite un'operazione di marketing nei confronti dell'arte contemporanea italiana:

*L'Ungheria e l'Italia sono oggi, nell'Arte, più vicine forse l'una all'altra che a qualunque altro Paese, perché hanno ambedue riaffermato una loro visione nazionale al di sopra di ogni moda estetica.*²⁸⁴

Inoltre, sembra giusto annotare che, come si può leggere dal regolamento all'Art. 2, la Mostra fu promossa dal Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda, che la organizzava mediante il concorso della Biennale di Venezia.²⁸⁵ Maraini non aveva più il potere esclusivo nell'organizzazione delle mostre all'estero ormai, ma questo non lo privava, come abbiamo visto, di esserne commissario e curatore ogni volta. Dunque, in

²⁸² Bálint Juhász, "Jamais peut-être l'art italien n'avait donné l'impression d'une pareille unité.", cit., pp. 4-5

²⁸³ GNAM, Fondo Maraini, Sezione 3, s. 3, ss. 2, Mostre d'arte italiana realizzate all'estero

²⁸⁴ Antonio Maraini, *La Mostra d'Arte Italiana a Budapest*, "La Nazione", 28 gennaio 1936

²⁸⁵ *ibid.*

nome di questo nuovo assetto, Galeazzo Ciano, Ministro della Stampa e della Propaganda, e Dino Alfieri, sottosegretario alla Stampa e Propaganda, presenziarono all'inaugurazione della Mostra d'arte italiana contemporanea a Budapest, durante la quale tenne un breve discorso di ringraziamento e di riaffermazione dei legami che uniscono la Nazione italiana e quella ungherese, "legami manifestatasi particolarmente nei tempi difficili". Il sottosegretario prese posto "nell'ampia sala affollata dalle più eminenti personalità politiche della cultura e dell'arte" di Budapest, dove Antonio Maraini "ha poi tenuto una conferenza sull'arte fascista rilevando l'impulso dato dal Regime a tutte le espressioni dell'arte"²⁸⁶. La bozza dell'intervento tenuto da Maraini al Palazzo delle Esposizioni ungherese è conservata nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma, nel Fondo Maraini. Si può trovare nelle sue parole il tema dell'influenza e della superiorità dell'arte italiana rispetto a quella francese, come abbiamo osservato succedere anche all'interno dei padiglioni della Biennale, e l'acquisizione di una (solo desiderata) preminenza grazie all'impulso dato dal sistema corporativo che inquadrava a dirigeva l'artista verso un lavoro anche sociale e politico:

*Dalla Marcia su Roma in poi tutta l'arte nostra, nella pittura come nella scoltura, riflette il nuovo indirizzo spirituale sociale e politico impresso da Mussolini al Paese: indirizzo che ha rinvigorito negli artisti le innate qualità latine di sanità di chiarezza di armonia. È questo che distingue oggi l'arte italiana da quella degli altri popoli, in quanto essa ha per primo dato l'esempio di una reazione contro tutte le aberrazioni fiorite nel torbido e convulso dopo guerra per rivolgersi di nuovo allo studio del vero ed a scopi di decorazione monumentale.*²⁸⁷

Infine, è rilevante anche evidenziare che, nonostante "la critica d'arte ungherese fu molto discordante sull'esposizione e la stampa non riconobbe e snobbò il carattere internazionale del modernismo peninsulare"²⁸⁸, sono state conservate alcune traduzioni di articoli di giornali ungheresi che sembrano testimoniare un concreto interesse verso l'arte italiana e l'azione prodotta dal regime nei suoi confronti. Ad esempio, sull'articolo del Dott. Zoltán Nagy, uscito nella rivista *Uj Kor* ("Nuova Era"), si poteva leggere un grande elogio al cambiamento impresso dal regime fascista sull'arte italiana e la speranza che

²⁸⁶ L'on. Alfieri a Budapest per l'Esposizione d'arte italiana, in "Corriere della Sera", 25 gennaio 1936

²⁸⁷ GNAM, Fondo Maraini, Sezione 3, s. 3, ss. 2, Mostre d'arte italiana realizzate all'estero

²⁸⁸ Bálint Juhász, "Jamais peut-être l'art italien n'avait donné l'impression d'une pareille unité.", cit., p. 17

quest'ultima potesse assumere un "ruolo guida" sul suolo europeo, come auspicato anche da Gerevich:

La Mostra Italiana di Budapest ci convince senza dubbio che la nuova Italia ha raggiunto un'unità spirituale forse mai ancora avvertasi. L'odierna pittura italiana utilizzando l'effetto che il futurismo ebbe sul pubblico, ma eliminandone le forme, e superando il modo di vedere dell'Ecole de Paris, ha subito una rinascienza non più vista da molto tempo. E come lo faceva già nelle sue epoche antiche e gloriose, sta per assumere di nuovo la direzione dello sviluppo dell'arte europea. Quanto il futurismo appartenga al passato lo dimostra nel modo più efficace il fatto che i suoi primi rappresentanti [...] l'abbandonarono già molto fa, facendo ritorno alla realtà, alla natura, alla giustizia, alla vita. Non già alla realtà materialistica del secolo passato, bensì a quella nuova che si palesa nell'atmosfera del Fascismo. ²⁸⁹

3.2 La partecipazione italiana alle Esposizioni internazionali

Le esposizioni internazionali sono considerate insieme fiere commerciali e mostre scientifico-culturali che vengono realizzate nelle più importanti città del mondo. Queste manifestazioni ricoprirono un ruolo molto significativo soprattutto nel periodo tra la seconda metà dell'Ottocento e i primissimi decenni del Novecento. È a partire dalla Grande Esposizione di Londra del 1851 che queste manifestazioni iniziarono ad essere organizzate in diverse città in tutto il mondo – come a Parigi, Vienna, New York, Philadelphia, Chicago – e diventarono la vetrina mondiale delle innovazioni tecnologiche. Le esposizioni rispondevano anche all'esigenza di esaltare il progresso raggiunto nella produzione industriale nazionale e a quale paese spettasse l'effettivo ruolo guida nell'economia mondiale.²⁹⁰ Tuttavia, fino al 1933 queste Esposizioni internazionali e/o universali organizzate in Europa (cinque volte a Parigi, due a Londra, Bruxelles e Barcellona; una a Vienna, Liegi, Milano, Ghent/Gand), negli Stati Uniti (2 a Chicago, 1 a Philadelphia, Saint Louis e San Francisco) e in Australia (a Melbourne) non rispondevano ad alcun coordinamento preventivo ed erano promosse autonomamente nei singoli Stati, i quali invitano altri paesi a parteciparvi. In questa prima serie di appuntamenti (1851-

²⁸⁹ GNAM, Fondo Maraini, Sezione 3, s. 3, ss. 2, Mostre d'arte italiana realizzate all'estero

²⁹⁰ https://www.treccani.it/enciclopedia/esposizioni-universali_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/
[Ultimo accesso: 03/12/2021, 10:30]

1933) l'evento era contrassegnato da un'indicazione tematica che poteva essere mirata – come nel caso di Londra 1851, “Esposizione universale del lavoro industriale di tutte le nazioni”; o di quella viennese del 1873, “Cultura e educazione”; o di quella parigina del 1889, “Celebrazione del centenario della Rivoluzione Francese” – oppure generica: “Agricoltura, industria e arti”, svoltasi a Parigi nel 1855. In ogni caso, l'appellativo internazionale o universale era utilizzato in modo indifferenziato. Solo nel 1928, per iniziativa francese, si diede vita ad un organismo (il BIE, *Bureau International des Expositions*, con sede a Parigi) cui si attribuì il compito, per convenzione internazionale, di organizzare le esposizioni secondo uno specifico protocollo.²⁹¹

Dunque, l'idea di stabilire un quadro organizzativo comune per le Expo iniziò ad emergere già nel 1867 quando il Commissario Generale del padiglione britannico all'Expo 1867 di Parigi emise un memorandum che fu firmato dalle sue controparti di Austria, Prussia, Italia, Russia e USA. Il memorandum fissava tre obiettivi principali: (1) controllare le dimensioni e la durata delle Expo, (2) stabilire un sistema di rotazione tra gli Stati, (3) chiarire i diversi tipi di Expo e garantire la qualità delle esposizioni. Tuttavia, fu solo nel 1928 che il progetto si trasformò in realtà. Il governo tedesco aveva fatto un passo importante nel 1912 con l'organizzazione di una conferenza internazionale sull'argomento, ma la Prima Guerra mondiale mise fine a queste discussioni. I governi ripresero la questione negli anni Venti e a Parigi, il 22 novembre 1928, trentuno paesi firmarono la Convenzione internazionale che regolava l'organizzazione delle esposizioni internazionali. La Convenzione del 1928 si applicava a tutte le esposizioni internazionali che erano di natura non commerciale, che non erano mostre di belle arti e che duravano più di tre settimane. Ciò significa che tutte le esposizioni che corrispondono a questi criteri e che sono tenute da una parte firmataria della Convenzione devono rispettare le sue regole.²⁹² Infatti, al Titolo I, Art. 1, della Convenzione concernente le esposizioni internazionali, sottoscritta dopo una conferenza a Parigi dal 12 al 22 novembre 1928, vengono riconosciute ufficialmente le esposizioni internazionali rispettanti le seguenti caratteristiche:

1. *Una mostra è un'esposizione che, qualunque sia il suo titolo, ha come scopo principale l'educazione del pubblico: può esporre i mezzi a disposizione dell'uomo*

²⁹¹ <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/lideologia-del-progresso-illimitato-le-esposizioni-internazionali-da-ieri-a-oggi-2/> [Ultimo accesso: 03/12/2021, 12:00]

²⁹² <https://www.bie-paris.org/site/en/about-the-bie/our-history> [Ultimo accesso: 07/12/2021, 14:57]

per soddisfare i esigenze della civiltà, o dimostrare il progresso raggiunto in uno o più rami dell'impresa umana, o mostrare le prospettive per il futuro.

2. *Un'esposizione è internazionale quando più di uno Stato vi partecipa.*
3. *I partecipanti a un'esposizione internazionale comprendono da un lato gli espositori degli Stati che sono ufficialmente rappresentati raggruppati in sezioni nazionali, dall'altro organizzazioni internazionali o espositori di paesi che non sono ufficialmente rappresentati ufficialmente e infine coloro che sono autorizzati secondo il regolamento della dell'esposizione a svolgere qualche altra attività, in particolare quelli che hanno ottenuto concessioni.²⁹³*

Inoltre, la Convenzione identificava diversi tipi di esposizioni, stabiliva la loro frequenza, stabiliva una procedura di regolamentazione per i paesi ospitanti e partecipanti e creava un organo di governo dedicato a garantire la corretta applicazione della Convenzione.²⁹⁴ Sin dal 1931 il protocollo BIE ha distinto due tipi di Esposizioni ma i termini di questa classificazione hanno subito alcune modifiche nel tempo e sono ufficialmente riconosciute tre fasi nella storia delle classificazioni delle Expo. La prima fase 1931-1980 distingueva: Esposizione Generale, di una durata di massimo 12 mesi e con un intervallo di 6 anni (prima categoria) e 4 anni (seconda categoria); e le Esposizioni Specializzate, dalla durata massima di 6 mesi.²⁹⁵

L'Italia fascista ha avuto quindi l'opportunità di partecipare ad una Esposizione Generale di prima categoria a Bruxelles nel 1935, dove il tema riguardava "La colonizzazione dei trasporti" e ad una Esposizione Generale di seconda categoria a Parigi nel 1937, che portava il titolo di "Arte e tecnica nella vita moderna". Tra le esposizioni considerate "storiche", ovvero organizzate prima dell'entrata in vigore del trattato BIE, sono da ricordare le partecipazioni italiane all'Expo 1929 di Barcellona, in Spagna, con il tema "Industria, arte e sport", e all'Expo 1933 di Chicago, negli Stati Uniti, che aveva come oggetto "Un Secolo di Progresso".²⁹⁶ Tuttavia, è a cominciare dalla manifestazione di

²⁹³ https://www.bie-paris.org/site/images/stories/files/BIE_Convention_eng.pdf [Ultimo accesso: 07/12/2021, 15:03]

²⁹⁴ <https://www.bie-paris.org/site/en/about-the-bie/our-history> [Ultimo accesso: 07/12/2021, 14:57]

²⁹⁵ <https://delegazioneunesco.esteri.it/rappunesco/it/altri%20dettagli/bie%20-%20bureau%20internazionale%20delle%20esposizioni> [Ultimo accesso: 08/12/2021, 12:00]

²⁹⁶ https://it.wikipedia.org/wiki/Esposizione_universale [Ultimo accesso: 08/12/2021, 14:00]

Pressa, l'Esposizione internazionale della stampa ospitata a Colonia nel 1928, a cui l'Italia aveva partecipato con una costruzione effimera ideata da Giovanni Muzio e Mario Sironi, che si introdussero le novità nelle pratiche e nelle forme della messinscena: "tanto le volumetrie che gli allestimenti proposti iniziarono a modificare le coordinate dello spazio della visione e costituirono le fondamenta sulle quali si sarebbe poggiata la rivoluzione espositiva promossa dal fascismo negli anni Trenta"²⁹⁷. Le costruzioni edificate a Colonia hanno aperto a nuove concezioni del design e del rapporto con il pubblico dello spazio espositivo:

*L'efficace impiego di fotomontaggi di grande formato, che potevano essere visti in contemporanea da centinaia di visitatori e che consentivano loro di muoversi dinamicamente lungo le sale espositive, ha spinto alcuni storici dell'arte a far coincidere la manifestazione con il primo degli 'spazi pubblici fotografici' (Public Photographic Spaces) che rappresentarono uno dei principali dispositivi propagandistici degli anni Trenta e Quaranta del Novecento e che vennero frequentati dal comunismo sovietico, dai regimi fascisti e dalle democrazie del vecchio e dei nuovi continenti.*²⁹⁸

Lo stesso padiglione italiano aveva applicato queste soluzioni e aveva inaugurato un dialogo tra le arti che, sfruttando al meglio il pubblico di massa degli eventi temporanei, assunse una inedita valenza politica. Infatti, secondo la Carli, le manifestazioni effimere di questo genere vennero percepite come un luogo particolarmente idoneo alla promozione di un'idea di architettura sociale che potesse incidere nell'attualità dinamica che la "rivoluzione fascista" aveva innescato e come un veicolo in grado di incrementare e accelerare la quantità e la qualità del significato ideologico di un'opera. Sironi aveva iniziato a perfezionare l'incorporazione dei simboli politici negli allestimenti e dunque, oltre a ingrandimenti di fotografie di Mussolini scaglionati nelle sale e al solito busto scolpito da Adolfo Wildt, si potevano trovare nelle vetrine al centro del locale la Mostra storico del giornalismo, quella del "Popolo d'Italia" e quella dell'Istituto di previdenza dei giornalisti italiani, a testimonianza dei progressi compiuti dal regime anche nell'organizzazione sindacale dei lavoratori della carta stampata.²⁹⁹ In linea con il tema della mostra veniva esaltato il corrispondente successo ottenuto in Italia grazie al sistema

²⁹⁷ Maddalena Carli, *Vedere il fascismo*, cit., 2020, p. 68

²⁹⁸ *ivi.*, p. 69

²⁹⁹ *ivi.*, pp. 72-75

corporativo. Nelle esposizioni internazionali degli anni a venire, infatti, gli organizzatori e gli allestitori fascisti si impegnarono per sfruttare appieno questi eventi per indirizzare il pubblico verso la liturgia corporativa fascista. Anche se nelle esposizioni del 1935 e del 1937, rispettivamente svoltesi a Bruxelles e Parigi, gran parte delle pareti erano dedicate alla nuova missione imperiale fascista e cominciavano a crescervi sopra i riferimenti razziali, il tema del corporativismo non venne abbandonato. Quest'ultimo sopravviveva probabilmente perché poteva rappresentare al meglio il progresso sociale, politico ed economico che doveva essere messo in luce tramite le Esposizioni internazionali.

3.2.2 L'Esposizione internazionale di Chicago, "A Century of Progress": 27 maggio - 1 novembre 1933; 1 giugno - 31 ottobre 1934

Gli Stati Uniti d'America non rappresentavano un potenziale alleato qualsiasi per l'Italia fascista. Dopo che Mussolini, il 25 ottobre 1922, incontrò l'ambasciatore americano in Italia - Richard Washburn Child - per la prima volta, tornò a trovarlo presso la sede dell'ambasciata americana, rovesciando il protocollo diplomatico, il 3 novembre quando ormai era diventato Presidente del Consiglio. Questo gesto aveva il fine di mostrare la cordialità dei rapporti tra l'Italia e gli Stati Uniti.³⁰⁰ Inoltre, questi primi episodi rivelavano l'importanza che Mussolini andava attribuendo agli Stati Uniti: i motivi di questo interesse erano riconducibili alle sue affermazioni di speranza nei confronti di "una politica di avvicinamento fra l'Italia e gli Stati Uniti, strettamente connessa ad una intesa economica"³⁰¹. I temi utilizzati dalla propaganda fascista per promuovere l'immagine del regime in America possono essere ricondotti a tre argomenti principali: oltre alla rigenerazione morale degli italiani e il senso di italianità, vi era anche l'importanza della ricostruzione economica del paese. Anche se il fascismo sembrava concentrarsi principalmente su una "rivoluzione morale" - proclamandosi erede della più antica tradizione italiana e dichiarando che il suo fine era di completare quel processo di formazione nazionale che il Risorgimento aveva solo avviato e che la Prima Guerra Mondiale aveva contribuito a rafforzare - allo stesso tempo si presentava come una formula efficiente di governo per risanare la disestata economia nazionale. Proponeva,

³⁰⁰ Francesco Di Legge, *L'aquila e il littorio: direttive, strutture e strumenti della propaganda fascista negli Stati Uniti d'America (1922-1941)*, Campobasso, Università degli studi del Molise, 2013, p. 11

³⁰¹ Claudia Damiani, *Mussolini e gli Stati Uniti: 1922-1935*, Bologna, Cappelli, 1980, pp. 15-16

come abbiamo sottolineato, una nuova organizzazione sociale alternativa sia al capitalismo tradizionale, sia al comunismo sovietico: una terza via corporativa che, specialmente negli anni della grande depressione, non mancò di suscitare il vivo interesse di molti intellettuali, alcuni dei quali si convinsero che il fascismo avrebbe rappresentato una prospettiva vincente per il futuro.³⁰² Infatti, come riporta Matteo Pasetti, nella prima metà degli anni Trenta il discorso corporativo fascista fu importante elemento di discussione tra i progressisti americani che diedero vita al *New Deal*: il corporativismo fascista divenne oggetto di riflessione nell'*establishment* del presidente Franklin D. Roosevelt. Da parte italiana, infatti, vennero spesso enfatizzate le tendenze corporative presenti nella politica rooseveltiana di intervento pubblico introdotte principalmente con la *National Recovery Administration*.³⁰³ I piani della NRA “recavano il segno del fascismo” e realizzavano un “corporativismo senza corporazioni” nella visione di Giovanni Selvi, ad esempio.³⁰⁴ Si trattava evidentemente di un modo per accreditare il regime italiano agli occhi di un’opinione pubblica moderata. Lo stesso Mussolini metteva in risalto alcune similitudini con il piano americano, dichiarando che “i nuovi orizzonti” aperti dal programma di riforme del New Deal stavano portando “l’America verso l’economia corporativa, cioè verso l’economia di questo secolo”³⁰⁵. Analoghe visioni dell’esistenza di un parallelismo tra il New Deal e la politica corporativa di Mussolini apparvero anche sulla stampa americana e, fino alla metà degli anni Trenta, una parte degli opinionisti più accreditati di dichiarava favorevole, o non pregiudizialmente ostile, a un avvicinamento dell’NRA al modello italiano: la gestione dell’economia e la collaborazione tra le classi erano i due obiettivi principali che il più importante ente creato dal New Deal poteva conseguire ponendosi sulla scia dell’esempio fascista. Anche se per vari aspetti le due prospettive erano del tutto divergenti, l’esperienza corporativa fascista ha rappresentato indubbiamente un riferimento anche per i *New Dealers*, facendo affiorare affinità che appartenevano alla sfera di una più ampia e generalizzata riconfigurazione dei rapporti tra stato e società.³⁰⁶ Queste discussioni, inoltre, si inserivano in un contesto internazionale sconvolto dalla grave depressione economica del 1929, scaturita dal crollo

³⁰² Francesco Di Legge, *L’aquila e il littorio*, cit., pp. 6-7

³⁰³ Matteo Pasetti, *L’Europa Corporativa*, cit., p. 204

³⁰⁴ Giovanni Selvi, *Fermentazione fascista nel mondo*, in “Gerarchia”, luglio 1935, pp. 576-577

³⁰⁵ Benito Mussolini, *Roosevelt e il sistema*, in “Popolo d’Italia”, 7 luglio 1933

³⁰⁶ Matteo Pasetti, *L’Europa Corporativa*, cit., pp. 204-207

di Wall Street. Di fronte a una crisi che aveva scosso non solo l'assetto produttivo, ma anche le certezze psicologiche del sistema capitalista, il fascismo si proponeva come un'alternativa efficace e che veniva molto spesso ammirata positivamente.³⁰⁷ Dunque, tra i temi più usati dalla propaganda fascista per promuovere l'immagine del regime in America, vi era quello dell'efficienza economica. I fascisti speravano in questo modo di guadagnare il consenso dei settori più qualificati dell'opinione pubblica americana, mostrando loro il lato efficientistico e produttivo di un regime impegnato a modernizzare il paese e a migliorare il tenore di vita della popolazione. L'interessamento degli americani verso l'ordinamento corporativo italiano era, quindi, un riflesso dei problemi di politica interna che il paese viveva in quel periodo. La minacciosa prospettiva di gravi conflitti sociali spingeva a esaminare l'organizzazione sindacale fascista, che pareva garantire la pace sociale grazie ai contratti collettivi, all'intervento della magistratura del lavoro e al ruolo regolatore dello Stato nell'economia. Dal canto suo, la propaganda fascista, cercando di adeguare il proprio messaggio ai nuovi sentimenti solidaristici scaturiti dal New Deal, insisteva nel presentare il regime come un sistema di suprema equità sociale. Mentre le democrazie occidentali parevano arrancare di fronte alla recessione, il fascismo proiettava un'immagine di operosità e dinamismo, combattendo la disoccupazione attraverso la realizzazione di grandiose opere pubbliche alleviando il disagio delle classi popolari con la creazione di istituti sociali, tra i quali i dopolavoro e gli organismi per la tutela dell'infanzia.³⁰⁸ Per dimostrare i risultati compiuti da questo sistema, l'esposizione internazionale di Chicago – intitolata "A Century of Progress" – dava modo all'Italia proprio di mettere in mostra i suoi avanzamenti scientifici e tecnologici: la volontà degli organizzatori era di superare la consueta rassegna statica dei recenti prodotti tecnologici a favore di una presentazione dinamica del progresso umano, illustrato mostrando l'evoluzione delle scoperte scientifiche, dalle più antiche alle più moderne, e i modi con cui erano state applicate per soddisfare i bisogni pratici dell'umanità.³⁰⁹

Sebbene all'epoca fosse da tempo attivo il *Bureau International des Expositions*, che aveva stabilito dovessero le esposizioni universali tenersi ogni cinque anni con una durata di sei mesi, la mostra di Chicago adottò un atteggiamento di assoluta libertà verso le norme internazionali che caratterizzerà l'intera storia delle fiere negli Stati Uniti. La *Century of*

³⁰⁷ Francesco Di Legge, *L'aquila e il littorio*, cit., p. 51

³⁰⁸ *ivi.*, p. 101

³⁰⁹ *ivi.*, p. 209

Progress inaugurò, infatti, una trasgressione a quei regolamenti, nel suo prolungare i tempi di apertura della mostra fino al 1934, data nella quale si sarebbe aperta la seconda stagione espositiva dopo una prima regolare chiusura nell'autunno del 1933. L'esposizione rimase aperta fra il maggio e il novembre 1933 e negli stessi mesi l'anno successivo. A porte chiuse, tra una inaugurazione e l'altra, furono compiute nel sito opere di manutenzione, smantellando od ampliando alcuni spazi e costruendone altri. Nel 1933 il presidente Roosevelt visitò la mostra e decise che fosse un buon palliativo contro la grande depressione. Sugerì anche di riaprire la mostra l'anno dopo. Come previsto dai giornali, molti furono quelli che, impossibilitati ad andare in vacanza, si accontentarono di fare una gita alla Fiera, che fu visitata, nelle sue due stagioni, da quasi 48 milioni di persone.³¹⁰

La partecipazione italiana fu opera soprattutto del console generale di Chicago, Giuseppe Castruccio, che ne intuiva subito il grande valore propagandistico e gli importanti vantaggi che l'Italia e il governo fascista potevano ottenere in termini di visibilità internazionale, come scriveva in una lettera inviata all'allora ambasciatore italiano negli Stati Uniti, Giacomo De Martino, nel 1929. Per Castruccio, l'Italia rappresentava "la culla di tutte le arti, di tutte le scienze e di tutte le industrie" e l'esposizione di Chicago avrebbe offerto all'Italia, dunque, "il mezzo di rivendicare in modo straordinario il contributo che ha dato a tutto il mondo". Il console, pertanto, esortava il governo a dare la sua adesione e nominare un comitato, cui affidare il compito di gestire la partecipazione italiana alla mostra. Quest'ultima sarebbe stata divisa in due categorie: l'intervento degli espositori privati e la presenza ufficiale del governo italiano. Per quanto riguarda la sezione dei privati, la fiera sarebbe stata un'importante opportunità per stimolare i rapporti commerciali tra Italia e Stati Uniti in un periodo di stagnazione economica. L'esposizione, infatti, rappresentava una eccellente occasione per vendere i prodotti italiani e per collocare le azioni delle industrie sul mercato americano. Oltre alla parte commerciale, era fondamentale, dal punto di vista propagandistico, la partecipazione ufficiale del governo che, secondo il console, avrebbe potuto rivendicare l'importanza dell'arte e della cultura scientifica italiane³¹¹.

³¹⁰ Lucia Masina, *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali*, cit., pp. 246-247

³¹¹ Francesco Di Legge, *L'aquila e il littorio*, cit., p. 210

Anche se la mostra risentiva profondamente della crisi del 1929, e delle sue conseguenze globali, alcuni dirigenti italiani pensavano che sarebbe stato meno dispendioso affittare alcune sale presso le strutture americane. Tuttavia, per diverse ragioni, l'Italia decise comunque di partecipare all'esposizione con un padiglione proprio: all'interno della costruzione sarebbero state spostate le mostre delle piccole industrie e dell'artigianato, del turismo e delle linee di navigazione, oltre agli *stands* di tutte le ditte italiane interessate a partecipare. Giuseppe Castruccio, inoltre, riteneva indispensabile esporre dei pannelli illustranti alcune delle realizzazioni più importanti del regime fascista, specialmente dal punto di vista politico, sociale, assistenziale, agricolo e industriale. Difatti, mentre nelle ali laterali erano collocate le mostre delle linee di navigazione, del turismo, dell'artigianato e delle piccole industrie, l'ampia sala centrale era dedicata all'esposizione della rivoluzione fascista. Essa consisteva in una serie di pitture murali e fotografie illustranti il progresso dell'Italia dall'antichità all'epoca moderna, soffermandosi in particolare sugli ultimi dieci anni di governo fascista, rappresentati da immagini raffiguranti le politiche sociali, i grandi lavori pubblici intrapresi per combattere la crisi, le opere di bonifica, le nuove città costruite e tutti i benefici che il regime aveva portato all'Italia.³¹²

3.2.3 L'Esposizione universale ed internazionale di Bruxelles: 27 aprile - 3 novembre 1935

L'Esposizione universale ed internazionale di Bruxelles del 1935 venne dedicata al tema dei Trasporti, svolgendosi in occasione del centenario della costruzione della prima linea ferroviaria europea tra Bruxelles e Malines. Inoltre, in primo luogo, il paese ospitante aveva anche l'occasione di vivere la manifestazione come un segnale positivo verso la ripresa dalla Grande Depressione e, in secondo luogo, il BIE aveva l'opportunità di mettere alla prova il funzionamento della convenzione parigina del 1928 ed iscrivere la manifestazione di Barcellona come la prima esposizione universale tenutasi sotto la sua tutela.³¹³

Il *Plateau di Heysel*, nella zona settentrionale di Bruxelles e nelle vicinanze del castello reale di Laeken, venne interamente risistemato per accogliere cinque edifici permanenti

³¹² Maddalena Carli, *Vedere il fascismo*, cit., pp. 122-123; Francesco Di Legge, *L'aquila e il littorio*, cit., pp. 215-216

³¹³ Maddalena Carli, *Vedere il fascismo*, cit., p. 137

e oltre 450 padiglioni effimeri della manifestazione. La mole di edificazione per questa esposizione si può spiegare in ragione della larga partecipazione assicurata, in quanto riuscirono a partecipare venticinque paesi stranieri: Austria, Brasile, Bulgaria, Cile, Danimarca, Egitto, Francia, Finlandia, Lussemburgo, Gran Bretagna, Grecia, Ungheria, Italia, Iran, Lettonia, Norvegia, Palestina, Paesi Bassi, Polonia, Portogallo, Romania, Svezia, Svizzera, Cecoslovacchia e Turchia. Sul terreno “accidentato” conferitale, l’Italia costruì quattordici edifici temporanei che il commissario italiano, Giuseppe Volpi di Misurata, fece qualificare da uno stile eclettico e da temporalità differenti in modo tale da ricostruire il netto cambiamento dal passato al presente fascista. A destare particolare interesse è il padiglione del Littorio costruito da Adalberto Libera e Mario De Renzi che presentava al suo intorno una divisione in due stanze laterali e un salone centrale che ospitavano la Sala delle realizzazioni fasciste e la Sala delle corporazioni: due mostre realizzate attraverso pannelli, immagini, cifre, riproduzioni di frasi, fotomurali e fotomontaggi, nuovamente riproposti per illustrare i risultati raggiunti in più di dieci anni di regime fascista.³¹⁴ Infatti, come scriveva il Commissario generale Volpi in apertura al catalogo dedicato alla partecipazione italiana:

*L’Italia fascista, per volontà e su direttive precise del Capo del Governo, ha voluto degnamente essere rappresentata nei vari campi delle attività sociali, assistenziali, tecniche e produttive, della scienza e dell’arte, nonché con qualche segno di alta nobiltà sui rapporti che nella Storia hanno legato i due Paesi.*³¹⁵

A confermare la meticolosa organizzazione del Conte Volpi di Misurata, che doveva esprimere con un efficace sintesi “il periodo storico che in Italia reca il segno del Littorio e il nome di Mussolini”³¹⁶, fu la pagina scritta da Dino Alfieri nello stesso catalogo dell’esposizione. Non solo, egli evidenziava il potenziale di questa occasione per mettere in grado il visitatore di documentarsi sulla cultura, sulla storia e sull’arte del paese, ma anche sulle nuove attività imposte dal regime:

L’imponenza del materiale da raccogliere, illustrare, condensare, non rendeva facile l’impresa: ma, tanto nel padiglione del Littorio che nei padiglioni minori e nelle mostre particolari, il Conte Volpi di Misurata e i suoi collaboratori l’hanno affrontata

³¹⁴ *ivi.*, pp. 138-139

³¹⁵ *Esposizione universale ed internazionale di Bruxelles*, Roma, Istituto poligrafico dello stato, 1935, p. 9

³¹⁶ *ivi.*, p. 11

e risolta, mettendo in grado il visitatore di documentarsi sulle attività organizzative, culturali ed assistenziali del Partito, sulle grandi opere pubbliche, sul corporativismo fascista - che dimostra come il durevole accordo stabilito in Italia tra capitale e lavoro sia benefico di frutti per l'intera Nazione - sulle industrie e le produzioni maggiori, sulle grandi bonifiche, sulle forze armate - felicemente riassunte nell'Aeronautica della quale l'Italia va a giusto titolo orgogliosa - sulla storia, sulla cultura, sull'arte: su tutti i molteplici e concatenati aspetti della rinascita italiana.

La visione di quanto si è compiuto in Italia in questi ultimi tredici anni, ha permesso anche ai malintenzionati di rendersi perfettamente conto, tra l'altro, che lo Stato Fascista, attraverso le Corporazioni, attraverso l'assistenza e la previdenza sociali, attraverso il Dopolavoro e le altre Istituzioni del Partito, è all'avanguardia di tutti i regimi che si sono preoccupati veramente della condizione di vita delle masse elevandone il livello morale, intellettuale e materiale.³¹⁷

Queste parole sono fondamentali e recano grande importanza al progetto corporativo in corso, in un momento di eccezionali sviluppi, e alla fiducia che veniva consacrata a questi eventi come strumento di propaganda per il corporativismo di matrice fascista.

Il catalogo che stiamo prendendo in esame è fortunatamente molto eloquente, poiché - oltre a contenere molte immagini delle strutture e delle opere - Volpi lasciò il compito ai singoli dirigenti fascisti di illustrare e spiegare le singole organizzazioni sulle quali avevano avuto diretta responsabilità nel loro sviluppo. Ad esempio, Achille Starace si occupò di scrivere due pagine sull'Ente Opere Assistenziali Fascista, rimarcando le audaci motivazioni della sua creazione e i risultati raggiunti:

Fin dall'inizio della sua attività di Governo, il Regime si era preoccupato di aggiornare e di rinnovare la legislazione sociale in armonia alla dottrina del Fascismo che definisce l'individuo parte vitale di una unità etica superiore, lo Stato, e pone alla base della vita economica nazionale la solidarietà e la collaborazione delle classi. Erano quindi sorte numerose istituzioni assistenziali, tendenti a migliorare le condizioni di vita dei lavoratori e ad eliminare le cause di decadenza della razza. Nell'attuazione di questo programma si era però manifestata ben presto la necessità di integrare l'opera predisposta dallo Stato, con una azione assistenziale

³¹⁷ *ibid.*

costante e capillare, che tenesse conto delle particolari esigenze di talune classi della popolazione, che necessariamente sfuggono anche alla legislazione sociale più perfetta.

[...] Nel dicembre dell'anno X, poiché la situazione economica generale si era inasprita anche in Italia, in conseguenza della crisi mondiale, gli Enti Opere Assistenziali, posti in ciascuna provincia alle dipendenze dei Segretari Federali, entrano in funzione per alleviare le condizioni dei disoccupati e delle loro famiglie. I risultati ottenuti dall'Ente Opere Assistenziali attraverso il quale quotidianamente si realizza il sistema di solidarietà sociale voluto dal DUCE, sono documentati dai dati statistici che segnano progressivo aumento; le forme di assistenza attuate, sempre più varie e numerose, significano il continuo perfezionamento dell'azione di soccorso.³¹⁸

Seguono poi le descrizioni dell'Opera Nazionale Maternità ed Infanzia, dell'Opera Balilla, dell'azione svolta dall'Istituto Nazionale Fascista di Previdenza Sociale, dell'Opera Nazionale del Dopolavoro e dell'iniziativa della bonifica integrale. Inoltre, nel padiglione del Littorio si poteva trovare un'ottima sintesi delle più significative "attività creatrici" del Regime Fascista, il reparto destinato alle opere pubbliche, pensato per esaltare la positiva condizione economica dell'Italia data dall'assetto corporativo e il miglioramento radicale delle condizioni di vita fornito ai cittadini.

Dunque, l'ala sinistra del padiglione del Littorio fu riservata al corporativismo. Coordinata e disposta "in modo veramente geniale" da Leonardo Montesi e dai suoi collaboratori, questa parte della mostra doveva mettere in evidenza "il nuovo equilibrio delle forze produttrici realizzato dal regime corporativo" grazie al fatto che l'organizzazione della mostra fosse affidata a diversi industriali costituendo "una dimostrazione eloquente della loro perfetta comprensione del nuovo spirito che deve animare tutti i produttori italiani per giungere ad una soluzione felice e concreta dei problemi economici"³¹⁹. Per quanto riguarda il paragrafo su "La Mostra delle Corporazioni", è Ferruccio Lantini – sottosegretario al Ministero delle Corporazioni, del quale avrebbe preso poi il comando

³¹⁸ *ivi*, pp. 21-22

³¹⁹ *Il rinnovamento dell'Italia in Regime Fascista nei sedici padiglioni dell'Esposizione di Bruxelles*, in "Il Giornale d'Italia", 14 maggio 1935

come ministro – a descriverne il successo riportato all'Esposizione Universale di Bruxelles, poiché

ha rappresentato al vivo la maggiore e certamente la più originale delle creazioni del Regime. Bisognava mettere in evidenza non solo le linee strutturali del sistema corporativo nel suo complesso e nelle sue funzioni di ordine e di disciplina, ma altresì la sua capacità realizzatrice ed i suoi compiti nel vasto settore economico e sociale; bisognava soprattutto dare di questa realtà rivoluzionaria in atto una documentazione, che non fosse episodica, e pur fosse elementare, cioè chiara, anzi immediatamente intuitiva. Questo scopo è stato del tutto raggiunto. Si è creato, anzitutto, in un'armonica fusione di toni e di colori, nella sobria architettura della costruzione, il clima più adatto e si è insistito, con indovinate similitudini figurative e con fotogrammi, brevemente illustrati da frasi Mussoliniane, su pochi essenziali motivi. Si è, nello stesso tempo, raggiunto uno scopo, oltre che di divulgazione, di propaganda – politicamente, quindi, della maggiore importanza: – la Mostra ha incuriosito, spesso interessato e, più spesso, costretto alla meditazione e ai raffronti.³²⁰

Lantini indica nelle sue pagine anche la composizione stessa della sezione dedicata alle corporazioni nel padiglione del Littorio evidenziandone l'importanza conferitale:

Così, precisata in primo luogo l'idea dell'equilibrio delle forze economiche, che è alla base del sistema, questo è stato rappresentato non solo nel suo complesso, ma col dare particolare evidenza alle 22 Corporazioni e all'azione che, in ciascuna di esse, svolgono rispettivamente, così, da una parte, i datori di lavoro e i lavoratori per la impostazione e la risoluzione dei problemi economici e tecnici, riguardanti la produzione, come, d'altro lato, il Partito. Per un esempio di corporazione in atto è stata scelta quella delle Bietole e dello Zuccherio: scelta opportuna (la Mostra della Corporazione delle Bietole e dello Zuccherio fu uno dei maggiori successi della Fiera di Padova del 1934), perché ha dato modo di mostrare, attraverso l'entità economica, nella quale questa Corporazione agisce, quale sia effettivamente la massa enorme di capitali e di lavoro, d'uomini e di valori, d'interessi e di compiti, che, disciplinatamente ormai, gravita e si muove nell'orbita corporativa e quali ne siano

³²⁰ Esposizione universale ed internazionale di Bruxelles, Roma, Istituto poligrafico dello stato, 1935, p. 39

*i risultati. Naturalmente la Mostra non ha trascurato di porre anche in risalto tutte le misure di carattere previdenziale e assistenziale a favore dei lavoratori e delle loro famiglie e le altre provvidenze più spiccatamente sociali, che integrano opportunamente il sistema corporativo e che danno all'Italia un posto d'avanguardia tra le Nazioni più civili.*³²¹

3.2.4 L'Esposizione internazionale delle arti e delle tecniche nella vita moderna di Parigi: 25 maggio – 25 novembre 1937

*Il Padiglione che rappresenta la nazione italiana ad una esposizione internazionale quale è questa di Parigi, dedicata all'arte e alla tecnica nella vita moderna, cerca di dare un quadro sintetico ed armonioso del contributo dato dall'Italia alla vita delle arti, delle scienze, della tecnica e della organizzazione sociale. [...] E se il visitatore avrà il desiderio di conoscere più da vicino il nostro paese, che procede compatto e sereno verso un ideale di vita in cui tutte le classi sociali collaborano con solidarietà nell'interesse supremo della Nazione, il nostro compito sarà perfettamente riuscito.*³²²

L'Italia fu uno dei primi paesi ad accettare l'invito francese di partecipazione all'expo di Parigi del 1937. Osservando le direttive dell'art. 5 della Convenzione BIE, i francesi iniziarono a prendere contatti diplomatici con le nazioni straniere nel dicembre del 1934 e riuscirono ad ottenere la presenza effettiva di 45 paesi diversi. Secondo quanto riportato dal *Rapport général* della manifestazione, oltre all'Italia, figurarono come partecipanti: URSS, Haiti, Brasile, Belgio, Lussemburgo, Ungheria, Uruguay, Perù, Gran Bretagna, Lettonia, Jugoslavia, Giappone, Austria, Paesi Bassi, Cecoslovacchia, Monaco, Egitto, Romania, Svizzera, Canada, Svezia, Estonia, Lituania, Danimarca, Stati Uniti, Finlandia, Norvegia, Grecia, Spagna, Polonia, Siam, Portogallo, Argentina, Bulgaria, Stato del Vaticano, Iraq, Messico, Venezuela, Germania, Australia, Israele, Repubblica dominicana, Sudafrica, Albania.³²³ L'esposizione di Parigi 1937 fu la prima esposizione francese ad essere autorizzata dal BIE per mostrare "tutte le produzioni che rappresenteranno un

³²¹ *ivi*, p. 40

³²² GNAM, Fondo Maraini, Sezione 3, s. 3, ss. 2, Mostre d'arte italiana realizzate all'estero

³²³ Maddalena Carli, *Vedere il fascismo*, cit., 2020, p. 144

carattere indiscutibile di arte e di novità” e fu dedicata alla specifica espressione dei progressi compiuti negli ultimi decenni, non solo in campo tecnico ma anche nel campo artistico.³²⁴

Nel 1934, l'allora Ministro delle Corporazioni, Giuseppe Bottai, fu incaricato di formare il Comitato dei commissari, con a capo Pier Ruggero Piccio, che sarebbe stato composto da figure di spicco ormai note in questo ambito come Marcello Piacentini, commissario aggiunto per la costruzione e il miglioramento del padiglione, o Antonio Maraini, commissario aggiunto per l'organizzazione dell'Esposizione d'arte. L'attività di preparazione del gruppo si arrestò momentaneamente a fronte dell'evoluzione della situazione internazionale: Mussolini aveva sospeso l'autorizzazione a partecipare alla manifestazione di Parigi a causa delle sanzioni imposte al regime da parte della Società delle Nazioni in risposta all'attacco all'Etiopia. Tuttavia, una volta presa la decisione di ospitare a Roma l'Esposizione universale nel 1941-1942, il Duce si convinse a finanziare la partecipazione italiana a Parigi per non creare precedenti che avrebbero potuto influire negativamente sulla manifestazione futura. Inoltre, i successi raggiunti con la partecipazione a Chicago nel 1933 e a Bruxelles nel 1935 non consentivano l'assenza dell'Italia e il suo desiderio di mostrare al mondo i successi ottenuti dal “moderno impero”³²⁵. Dunque, allo Stato fascista venne assegnata una superficie di 4.300 mq, ubicata vicino alla Tour Eiffel, per l'edificazione del proprio padiglione. Quest'ultimo risentì del clima di confronto tra le principali scuole architettoniche del paese: la guida di Marcello Piacentini consentiva una mediazione con gli ambienti razionalisti, orientata alla riaffermazione della funzione politica dell'arte e alla “definizione di un linguaggio architettonico unitario in grado di esprimere al tempo stesso i caratteri nazionali e moderni”³²⁶. L'expo di Parigi del 1937 dimostra la maturità acquisita dal regime fascista nell'organizzare al meglio le proprie strutture e il proprio messaggio propagandistico:

Prendendo a pretesto l'organizzazione della trasferta francese, i maggiori designer del paese tornarono a esprimersi sulle caratteristiche della produzione artistica del regime e sulla necessità di approfondire l'azione coordinatrice dell'ordinamento corporativo: nei loro scritti le riflessioni sulle potenzialità dell'autarchia e sui benefici economici derivanti dall'aumento delle esportazioni artistiche, si intrecciarono con

³²⁴ Lucia Masina, *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali*, cit., p. 292

³²⁵ *ivi.*, p. 297

³²⁶ Maddalena Carli, *Vedere il fascismo*, cit., 2020, pp. 145-146

*quelle sull'importanza di valorizzare – all'estero – la natura sociale dell'arte fascista, con le considerazioni sull'opportunità di ripensare i circuiti del mecenatismo di Stato, orientati alla quantità piuttosto che alla qualità degli artisti promossi e sulla forza della tradizione, intesa non come negazione del “nuovo” quanto, piuttosto, come “conservazione di capacità tecniche ed esecutive preziose”, per attenersi ad alcuni dei temi maggiori trattati.*³²⁷

E dunque,

*ai visitatori dell'expo del 1937 la Sezione italiana doveva comunicare con la nobiltà delle linee e con il rigore delle proporzioni, accentuate dal colore avorio scuro dell'intonaco, dai loggiati porticati sovrapposti dell'edificio principale e dalla corona di statue poste sulla sua sommità, motivo di sapore palladiano rivisitato in chiave corporativa a raffigurare l'Italia, le sue arti e i suoi mestieri.*³²⁸

Il padiglione italiano di Parigi 1937 risulta essere stato uno dei pochi ultimati alla data dell'inaugurazione della mostra, riscuotendo una grande ammirazione e facendone un motivo di vanto in quanto sulla stampa italiana si sarebbe posta l'enfasi sull'efficiente organizzazione corporativista italiana che aveva consentito una puntuale costruzione del padiglione.³²⁹ Quest'ultimo si sarebbe caratterizzato principalmente per il sincretismo delle sezioni interne, in cui vennero affiancate modalità estetiche e narrative differenti anche se tutt'altro che casuali o sprovviste di un disegno armonico. Affidata alla supervisione di Giuseppe Pagano, la sistemazione degli spazi interni provò ad associare il principio che non esiste alcuna incompatibilità tra il bello e l'utile con la celebrazione delle realizzazioni delle dittatura fascista. I responsabili del padiglione riuscirono a creare un efficace sistema di immagini che parlava a un pubblico di massa al di là delle differenze linguistiche e sociali: raffinato assemblaggio delle teche espositive; ricorso a luci e a lampadari d'autore; foto e pitture murali; diorama, gigantografie, plastici, opere tattili – limitandoci a descrivere i principali espedienti adottati per presentare le opere e le arti applicate dal regime. L'itinerario espositivo era diviso in numerosi ambienti: dall'accesso al Piano sul *Quai d'Orsay*, dove si passava per l'Atrio d'onore, la Galleria del Turismo, la Sala della Propaganda, il Ristorante e la Sezione “L'Italia d'oltremare”, si sarebbe giunti al

³²⁷ *ibid.*

³²⁸ *ivi.*, p. 147

³²⁹ Lucia Masina, *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali*, cit., p. 297

Piano sulla Senna che presentava la Galleria delle Industrie e la Sala dei Vini italiani; al Primo piano sarebbero state allestite, invece, la “Sezione Architettura, bonifica e lavori pubblici”, la “Sezione delle Arti grafiche”, la “Galleria delle Arti decorative e industriali”, la “Sezione dell’Arredamento” e infine la “Galleria delle Industrie leggere”; al Secondo piano sarebbe stato interamente dedicato alla Mostra di pittura e scultura supervisionata da Antonio Maraini e formata da 219 opere di 156 artisti, con la dichiarata intenzione di presentare al pubblico straniero un campione in cui fossero “riconoscibili le gradazioni di varie generazioni, dato il rinnovamento radicale e profondo verificatosi nell’arte italiana dalla guerra in poi”³³⁰; infine, al Terzo e ultimo piano, il visitatore avrebbe trovato uno degli ambienti più suggestivi del percorso espositivo, cioè il Salone d’Onore curato da Giuseppe Pagano e dedicato alle principali realizzazioni sociali del regime fascista.³³¹

Ai fini della presente ricerca, è necessario evidenziare che l’Esposizione di Parigi 1937 rappresenta l’apogeo della propaganda corporativa fascista all’interno delle manifestazioni artistiche internazionali. È il tema del lavoro che venne presentato come una delle chiavi di volta del regime e del suo ordinamento corporativo attraverso la simbologia e le sculture esterne, il decoro delle sale e l’*italianità* dei prodotti esibiti.³³² Nel Salone d’Onore su una parete era esposto il celebre ed enorme mosaico murale eseguito da Mario Sironi, circondato dai simboli delle più importanti corporazioni e dalle opere tattili di Bramante Buffoni sulle organizzazioni di massa del Partito Fascista (Opera maternità e infanzia, Colonie marine elioterapiche e montane, Opera nazionale balilla, Avanguardisti, Giovani fascisti, Organizzazioni premilitari, GUF, Milizia nazionale forestale, Opera nazionale dopolavoro, Opere assistenziali, Organizzazioni dei combattenti); sulla parete opposta, una serie di quadri ispirati alle nove confederazioni fasciste – dei professionisti e degli artisti (Casorati), degli industriali (Severini), dei lavoratori dell’industria (Usellini), dei commercianti (Brancaccio), dei lavoratori del commercio (Carpanetti), degli agricoltori (Vagnetti), dei lavoratori dell’agricoltura (Marchig), delle aziende di credito e assicurazione (Buffoni e Spreafico) – e il testo della Carta del Lavoro nella versione tradotta francese. Inoltre, i muri laterali della sala erano riservati a una decorazione in ceramica, di oltre 50 mq di superficie, ispirata alle ventidue

³³⁰ Cfr. Bibliothèque nationale de France (BNF), *Guida del Padiglione italiano all’Esposizione Internazionale di Parigi*, Paris, 1937; citato in Maddalena Carli, *Vedere il fascismo*, cit., 2020, p. 151

³³¹ Maddalena Carli, *Vedere il fascismo*, cit., 2020, pp. 148-152

³³² *ibid.*

corporazioni dell'ordinamento fascista, e precisamente: Carta e Stampa, Aria, Mare, Comunicazioni, Industrie, Tessili, Abbigliamento, Orto-Floro-Frutticoltura, Cereali Oleari e Zuccheri, Zootecnica, Viticoltura, Pesca, Legno, Previdenza, Ospitalità, Spettacolo, Arti e Professioni, Ceramica e Vetro, Chimica, Acqua Gas e Elettricità, Industrie Estrattive, Meccanica Metallurgica, Costruzioni Edili.³³³

Dunque, nella Sala d'Onore all'ultimo piano del padiglione italiano, la solennità dell'ambiente era garantita non soltanto dalle molteplici tecniche artistiche impiegate – come quella dell'affresco, del mosaico, della ceramica, della fotografia a rilievo, della lavorazione del vetro – ma anche dalle soluzioni sperimentali dell'allestimento, come le travi metalliche collocate su un fianco della sala, l'uso del vuoto nella sua zona centrale e il sistema di sospensione dell'opera di Sironi, della quale i visitatori potevano ammirare anche il verso.³³⁴ Il grande mosaico dell'artista del Novecento – che ha assunto nel tempo titoli diversi come “Italia fascista”, “Il lavoro fascista”, “ Italia corporativa”, “Italia costruttrice”, “Il trionfo d'Italia”, “L'Italia in trono” e “Italia fascista corporativa” – si parava davanti lo spettatore come una apparizione. Questo enorme blocco di otto metri di altezza e dodici metri di lunghezza, con la sua superficie ingannevolmente antica in mosaici di oro sbiadito, era sospeso a media altezza e sporgeva da una delle pareti grazie a un sostegno di barre invisibili in metallo. La storiografia è concorde nel dare a quest'opera l'importanza di un esempio riuscito di propaganda artistica fascista, prodotta nel momento in cui il regime era all'apice del proprio potere e del proprio prestigio.³³⁵ Facendo proprio il ruolo che doveva svolgere l'artista secondo il regime, Sironi descriva in tal modo la sua opera:

Come sempre accade nei grandi periodi della grande arte, il significato di qualsiasi opera dedicata a illustrare la grandezza della vita nazionale deve essere concreto. Nella fattispecie, l'opera esalterà la vita dell'Italia romana e fascista simboleggiata dalla figura centrale, attorno alla quale si muovono da un lato le figure del costruttore, del contadino, della madre, della famiglia accogliente, e dall'altro lato le figure allegoriche della legge e della giustizia fascista, della Roma vittoriosa e del

³³³ GNAM, Fondo Maraini, Sezione 3, s. 3, ss. 2, Mostre d'arte italiana realizzate all'estero

³³⁴ Maddalena Carli, *Vedere il fascismo*, cit., 2020, pp. 152-153

³³⁵ Romy Golan, *Muralnomad*, cit., p. 137

*soldato italiano. In alto, la gioventù, l'aquila e la colonna eterna dell'Impero Romano.*³³⁶

Uno degli aspetti più sorprendenti dell'opera di Sironi, e che potrebbe aver incoraggiato Pagano a tentare nuove sperimentazioni nell'installazione del grande mosaico, è il senso di disconnessione che emana l'immagine stessa. Il suo assemblaggio confuso di figure e simboli era reso ancora più enfatico dalla sua superficie patinata. Il chiaroscuro profondo caratteristico delle opere disegnate e dipinte di Sironi, produceva un effetto di confusione riprodotto per mezzo della tecnica del mosaico. Come hanno notato diversi autori, i pannelli de "Il lavoro fascista" sembrano riferirsi a una miriade di tempi diversi. Dai bassorilievi romani, passando per l'ispirazione ai mosaici bizantini paleocristiani e i corpi tozzi degli affreschi rinascimentali, per arrivare ai memoriali della prima guerra mondiale, l'opera di Sironi incarnava perfettamente il concetto fascista di "primato", del ritorno alle origini.³³⁷ Non casualmente Sironi negli anni Trenta era diventato il principale esponente della pittura murale, articolando le sue teorie di un'arte per lo Stato fascista avanzava la sua convinzione che solo un'arte concepita in rapporto con gli spazi monumentali e rituali degli edifici civili potesse dare origine a uno stile fascista. Oltre alla sua funzione epica e alle dimensioni eroiche, l'arte richiedeva una nuova disciplina da parte dell'artista e un nuovo rapporto gerarchico che subordinava la pittura e la scultura all'architettura. Le esigenze di scala, funzione e pubblico di massa proibivano all'artista di arrendersi all'improvvisazione e al facile virtuosismo e lo costringevano invece, secondo Sironi, a esercitare l'autocontrollo attraverso una decisa e virile esecuzione tecnica del suo compito. L'artista italiano, dunque, tracciava un parallelo diretto tra l'imperativo "morale" dell'arte murale e lo Stato "etico" fascista, che subordinava l'individualità a un compito superiore e collettivo. Il grande murale esposto a Parigi nel 1937 soddisfaceva la richiesta di un'arte politica che non solo celebrava la dottrina fascista in immagini e fatti, ma trasformava anche la coscienza attraverso i poteri mitici della rappresentazione. Il potenziale di propaganda per le arti e per la promozione dell'economia e della cultura attraverso le installazioni didattiche proposte a Parigi era definitivamente chiaro al regime e, inoltre, per il fatto che l'Italia potesse partecipare ad un evento internazionale

³³⁶ *ibid.*

³³⁷ Emily Braun, *Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics under Fascism*, Londra, Cambridge University Press, 2000, p. 158

di questo tipo nonostante le sanzioni imposte dalla Società delle Nazioni dimostrava quanto l'Italia fosse capace e autosufficiente per agire in fretta e coordinare altrettanto velocemente gli investimenti e le risorse.³³⁸ Il grande mosaico di Sironi, nella sua struttura compositiva e nel suo immaginario, traduceva proprio gli ideali sociali di un collettivo armonioso e la struttura gerarchica dell'ideologia corporativa fascista che potevano permettere all'Italia di essere sì isolata, ma forte allo stesso tempo. Sironi ha concepito la superficie come due registri orizzontali, ulteriormente suddivisi in scomparti contenenti singole figure o gruppi isolati. La disposizione dei motivi fa riferimento alla figura centrale e dominante dell'Italia: le parti sono chiaramente subordinate al tutto, così come l'individuo allo Stato. Il lavoro produttivo comunque non è l'unico soggetto dell'impresa, ma uno dei vari elementi che compongono il mosaico dei valori sociali: la tradizione, la famiglia, la legge e l'esercito.³³⁹

In conclusione, quella di Parigi ha dunque rappresentato l'ultima Esposizione Internazionale a cui il fascismo ha partecipato riservando una buona parte del padiglione edificato al suo progetto corporativo. Se gli eventi precedenti hanno favorito che il corporativismo di stampo fascista destasse ulteriore curiosità negli ambienti intellettuali e governativi esteri, quello di Parigi ha sicuramente influito nel dialogo tra il Fascismo e i partiti più radicali e di destra francesi. Infatti, seguendo un ordine cronologico, l'ultimo esperimento corporativo straniero è stato quello della *Charte du travail* promulgata il 4 ottobre 1941 dal regime di Vichy. La riflessione teorica sulla carta corporativa da applicare andava oltre le discussioni tra le diverse correnti e si instaurava principalmente in seno all'Istituto di Studi Corporativi e Sociali (ISCS). In effetti, questo istituto era il laboratorio della dottrina corporativista sotto il regime di Vichy. La sua fondazione risale al 1934, in un momento in cui le idee corporativiste stavano vivendo una nuova vita e si stavano diffondendo al di là dei circoli tradizionalisti in cui erano essenzialmente confinate, e fu riconosciuto dal maresciallo Pétain nel 1941, che lo pose sotto il suo "alto patronato".³⁴⁰ Lo stesso maresciallo e i suoi fedeli ritenevano che la guerra contro il liberismo, il comunismo, il sindacalismo di classe e lo statalismo erano necessarie per la

³³⁸ *ivi.*, pp. 182-186

³³⁹ *ivi.*, pp. 198-202

³⁴⁰ Jeanne-Pierre Le Crom, *La défense du corporatisme intégral sous Vichy. Ses acteurs leurs inspirations, leurs réalisations*, in "Les Etudes Sociales", 2013, n. 157-158, pp. 248-249

“rigenerazione” della Nazione.³⁴¹ Il corporativismo avrebbe potuto salvare la Francia, poiché esso era collegato alle questioni fondamentali implicite dell’organizzazione sociale e della forza morale. Ovviamente, nel corso degli anni dell’occupazione straniera e della guerra i teorici francesi del corporativismo si resero conto che il passaggio dalla teoria alla pratica era difficile da ottenere in tale contesto: si scoprì che alcune corporazioni, infatti, erano già morte al momento della loro nascita o esistevano solo sulla carta o erano reincarnazioni di entità più antiche, cioè dei sindacati che cercavano di difendere i loro interessi ed evitare intrusioni e saccheggi mantenendo un profilo più basso possibile.³⁴² Nonostante i ripetuti richiami alle strutture dell’Ancien Régime, il corporativismo di Vichy può essere annoverato come una delle tante esperienze straniere convergenti verso il modello italiano, ispiratore di un progetto per una “Europa corporativa” che svanirà negli ultimi anni della Seconda Guerra Mondiale.

³⁴¹ Steven L. Kaplan, *Un laboratoire de la doctrine corporatiste sous le régime de Vichy: l’Institut d’études corporatives et sociales*, in “Le Mouvement social”, 2001, n. 195, p. 49

³⁴² *ivi.*, p. 71

Conclusioni

Come è noto, e come abbiamo più volte sottolineato anche in questa sede, il Fascismo mise in moto una grandiosa macchina per la propaganda: l'obiettivo era quello di diffondere il più possibile il verbo fascista, le proprie caratteristiche e le proprie ideologie economiche, politiche e sociali. Quest'ultime possono tradursi in un'unica parola e con un singolo concetto: corporativismo. Dopo aver investigato le principali teorie, il primo capitolo di questa tesi si proponeva di confermare, in primo luogo, il carattere transnazionale del fascismo. Infatti, è stato dimostrato che il modello corporativo fascista, affermatosi nel periodo interbellico, raggiunse un successo tale da produrre alcuni suoi retaggi. Le classi politiche ed intellettuali dei paesi dell'Europa orientale, in particolare, ammiravano e sostenevano l'operato fascista e la "terza via" che avevano iniziato a percorrere. In diversi casi che abbiamo illustrato, alcuni di questi paesi accolsero e tentarono di riprodurre il corporativismo di stampo fascista. Tuttavia, la propaganda corporativa non si limitò a ricoprire soltanto il continente europeo, ma raggiunse anche politici e pensatori del continente settentrionale e meridionale dell'America. Questo fu possibile perché, nel periodo tra le due guerre, problemi come il collasso economico, la disoccupazione di massa, gli agitamenti sindacali lasciavano aperta la questione di quale fosse la migliore ideologia che potesse rispondere ai problemi dell'epoca. In questo contesto il Fascismo, in particolare nei primi anni Trenta, dopo aver raggiunto alcuni risultati a livello nazionale, avviò una potente e pervasiva propaganda internazionale impiegando tutti i mezzi possibili, quelli più innovativi – come la radio, il cinema – finanche tutto quello che riguardasse il "regno della cultura". Per questa ragione, nel primo capitolo sono state introdotte le principali caratteristiche dell'apparato artistico italiano, dallo stile estetico alla categorizzazione degli artisti e delle mostre nel sistema corporativo. In questo modo è stato possibile confermare i risultati prodotti dalle più recenti ricerche circa l'utilizzo dello strumento espositivo per fini propagandistici e introdurre ciò che abbiamo voluto dimostrare grazie all'implementazione dei casi studio della Biennale di Venezia e della partecipazione italiana ad alcune Mostre d'arte italiana all'estero e alle più grandi Esposizioni Globali e/o Internazionali.

Questa ricerca ha identificato, e ulteriormente convalidato, che nel periodo storico dei primi anni Trenta coincidessero due importanti momenti: l'avvio di una forte ed intensa politica culturale – che comprendeva chiaramente i necessari sviluppi e cambiamenti del sistema artistico – e il rafforzamento di una propaganda con scopi transnazionali

sull'aspetto corporativo dell'ideologia fascista. La volontà di approfondire l'aspetto artistico del contesto culturale plasmato da alcuni gerarchi fascisti nasce proprio dalle parole di uno di questi, Giuseppe Bottai. Secondo lui, l'arte e la politica non potevano essere prodotti imprescindibili: "l'arte è un valore essenziale ed attuale della personalità nazionale e quindi del patrimonio ideale che lo Stato amministra, organizzando e guidando il popolo. Una politica, che voglia essere veramente la organizzazione della vita nazionale in ordine ai supremi fini dello Stato, deve curare il fatto arte in tutte le sue manifestazioni: spirituali e creative, educative, sociali ed economiche". Il fatto che Bottai ricoprisse la carica di Ministro delle Corporazioni proprio all'inizio degli anni Trenta non lascia escludere che l'impulso dato all'azione artistica e alla propaganda corporativa si fondessero tra di loro, e che quest'ultima permeasse necessariamente le manifestazioni di questo tipo. Una volta ultimata una gerarchia delle esposizioni sul suolo nazionale, che prevedeva un vero e proprio sistema piramidale funzionale a incrementare la produzione territoriale grazie alle mostre regionali e a selezionare i migliori prospetti nazionali grazie alle Quadriennale di Roma, venne scelta la mostra Biennale di Venezia come luogo atto al potenziamento di una vetrina internazionale per l'arte nazionale e, come possiamo dire oggi, per il corporativismo.

Nel secondo capitolo di questo elaborato, infatti, si è voluto evidenziare il ruolo svolto dalla città di Venezia e dalla Biennale nell'accogliere numerosi turisti e personalità straniere che potessero interfacciarsi direttamente con l'aspetto culturale, colmo di successi all'apparenza, del sistema corporativo fascista. Nei primi anni Trenta venne potenziata notevolmente l'offerta culturale della mostra: non ci si limitava più a passeggiare nei Giardini di Castello e ad attraversare i diversi Padiglioni nazionali ivi edificati, ma anche a partecipare alle manifestazioni collaterali confacenti a teatro, poesia, musica e cinema. Tuttavia, nonostante alcune indicazioni in merito a queste manifestazioni, ma anche al rifacimento degli spazi della Biennale che potessero contenere alcuni riferimenti al corporativismo, è risultato più appropriato prendere in esame una ulteriore tipologia di eventi che presero luogo nel medesimo ambiente: le conferenze e i convegni sull'arte. Il Primo Congresso Internazionale d'Arte Contemporanea, il Convegno Fascista dell'Arte – realizzati nel corso della XVIII Esposizione Biennale del 1932 – e il Convegno Internazionale – svolto durante la XIX Esposizione Biennale del 1934 – esemplificano al meglio lo sforzo fascista di presentare i risultati ottenuti dal corporativismo attraverso il mondo dell'arte. L'analisi delle relazioni

tenute in questa sede e del *modus operandi* fascista all'interno di questi eventi hanno messo in luce proprio la volontà di sfruttare la Biennale di Venezia come vettore della propaganda verso l'estero. Innanzitutto, con il Primo Congresso del 1932 gli organizzatori fascisti erano così sicuri di aver portato l'audience straniera a considerare concretamente la proposta corporativa che avanzarono una prima proposta di edificazione di organizzazioni artistiche nei paesi stranieri, delle quali i risultati sarebbero stati controllati durante un secondo congresso che, tuttavia, non fu mai più pianificato. Il fermento crescente alla fine del Primo Congresso portò all'organizzazione del Convegno Fascista dell'Arte nel mese di ottobre, durante il quale si sarebbero qualificati e quantificati i risultati ottenuti dall'organizzazione sindacale e corporativa, in particolare nei confronti dell'artista. Nonostante l'opera corporativa non era stata ancora terminata, né tantomeno messa a punto, Maraini e gli altri partecipanti già andavano esaltando, ancora una volta davanti ad un pubblico anche straniero, l'azione fascista che nel campo artistico stava lavorando ad un cambiamento epocale per il sistema dell'arte contemporanea, per tutte le Nazioni. Con l'ultimo evento, intitolato Convegno Internazionale su "Le Arti Contemporanee e la Realtà"; "L'Arte e lo Stato", si avviava la possibilità di presentare molti più risultati e innovazioni ottenute nel campo del corporativismo rispetto al 1932. Gli organizzatori fascisti colsero l'occasione per presentare ad un'audience elitaria internazionale i meccanismi, e la logica più profonda, del corporativismo culturale fascista, e raggiunsero un ulteriore obiettivo: semplicemente tenendo quest'evento a Venezia, nel contesto della Biennale, gli italiani rafforzarono la rivendicazione della Biennale di non essere solo il luogo privilegiato per vedere e comprare arte contemporanea, ma anche il punto d'incontro dove le discussioni internazionali e trans-ideologiche riguardanti il futuro politico e sociale dell'arte potevano trovare posto. C'è una sorta di egemonia implicita nell'ospitare eventi in questa maniera e gli italiani sembravano averlo capito appieno. Tanto è vero che, ad esempio, in quell'occasione il presidente della Conferenza, Jules Destrée – presidente dell'Ufficio Internazionale dei Musei e vice-presidente dell'Istituto Internazionale per la Cooperazione Intellettuale – aveva mostrato grande entusiasmo evidenziando che quello che era stato messo in atto in Italia fosse un vero esempio da seguire e che fosse necessario approfondire l'esperienza italiana, seguita con enorme interesse.

Con il terzo capitolo è stato possibile evidenziare che la portata del messaggio corporativo non si è esaurita limitatamente al suolo nazionale, ma che ha raggiunto e pervaso anche

le Mostre d'arte italiana all'estero e le Esposizioni Internazionali e/o Globali alle quali il regime fascista ha partecipato. Se è vero che le mostre all'estero rispecchiavano l'andamento di quello che accadeva in seno alla Biennale, dunque che il messaggio corporativo fosse trasmesso principalmente attraverso discorsi, conferenze e importanti partecipazioni politiche, alle grandi Esposizioni internazionali si sfruttavano invece gli spazi creati per incorporare dei simboli politici nell'allestimento dei padiglioni. Nelle esposizioni internazionali degli anni a venire, infatti, gli organizzatori e gli allestitori fascisti si impegnarono per sfruttare appieno questi eventi per indirizzare il pubblico verso la liturgia corporativa fascista. Nonostante la scelta di prendere in considerazione i primi anni Trenta per la nostra ricerca, è bene sottolineare che anche se nelle esposizioni del 1935 e del 1937, rispettivamente svoltesi a Bruxelles e Parigi, gran parte delle pareti erano dedicate alla nuova missione imperiale fascista e cominciavano a crescervi sopra i riferimenti razziali, il tema del corporativismo non venne abbandonato. Quest'ultimo sopravviveva probabilmente perché poteva rappresentare al meglio il progresso sociale, politico ed economico che doveva essere messo in luce tramite le Esposizioni internazionali. Indagate le differenze tra le Mostre d'arte italiana all'estero e le *expo* internazionali, e una volta proposti degli approfondimenti rispetto ad alcune di queste, è dunque possibile concludere che lo strumento espositivo, nelle sue diverse accezioni e organizzazioni, fu soggetto ad un impiego ben preciso da parte del regime fascista: rendere accattivante la "terza via" corporativa fascista e dimostrare che il modello italiano fosse universalmente applicabile, nonché l'unica risposta effettiva e concreta ai problemi del tempo.

La presente tesi si propone di allacciare i due più recenti filoni di ricerca circa il carattere transnazionale del corporativismo fascista e il rapporto costituitosi tra arte e politica durante il ventennio, con l'ulteriore obiettivo di rappresentare un nuovo materiale impiegabile per approfondire la ricerca rispetto a queste materie. Nonostante qualche lacuna, e la possibilità di indagare ulteriormente le presenze e le partecipazioni internazionali, è stato possibile constatare che l'arte, nelle sue diverse forme, non si limitava solo a rappresentare i principali caratteri del Fascismo quali la romanità, il ruralismo o il mito del Duce, ma veniva sfruttata anche per esaltare quelli che fossero stati i risultati raggiunti dal corporativismo. Invece che utilizzare il *medium* dell'opera d'arte in sé e per sé, molto più spesso i dirigenti fascisti riuscivano a sponsorizzare il modello

corporativo fascista attraverso gli eventi e le manifestazioni legate al mondo dell'arte e della cultura.

Storiografia

Alessio Gagliardi, *Il corporativismo fascista*, Bari, Laterza, 2010

ASAC – Archivio Storico della Biennale di Venezia (a cura di), *Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia*, Venezia, La Biennale, 2019

Fabrizio A. Bianco, “Le corporazioni oltre lo Stato. Progetti di corporativismo internazionale nell’immaginario del fascismo”, in: Laura Cerasi (a cura di), *Genealogie e geografie dell’anti-democrazia nella crisi europea degli anni Trenta*, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari, 2019

Benjamin G. Martin, *The Nazi-Fascist New Order for European Culture*, Londra, Harvard University Press, 2016

Benjamin G. Martin, “Fascist Italy’s illiberal cultural networks. Culture, Corporatism and International Relations”, in: Laura Cerasi (a cura di), *Genealogie e geografie dell’anti-democrazia nella crisi europea degli anni Trenta*, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari, 2019

Claudia Damiani, *Mussolini e gli Stati Uniti: 1922-1935*, Bologna, Cappelli, 1980

Daniela De Angelis, *Il Sindacato Belle Arti*, in “Arte e Stato. Le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie 1927-1944”, Milano, Skira, 1997

Emily Braun, *Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics under Fascism*, Londra, Cambridge University Press, 2000

Enzo Di Martino, *La Biennale di Venezia: 1895-1995: cento anni di arte e cultura*, Milano, Mondadori, 1995

Ettore Janulardo, *Sironi, il “Novecento”, la pittura murale*, in “Parol – Quaderni d’arte e d’epistemologia”, febbraio 2018

Francesco Di Legge, *L’aquila e il littorio: direttive, strutture e strumenti della propaganda fascista negli Stati Uniti d’America (1922-1941)*, Campobasso, Università degli studi del Molise, 2013

Gianfranco M. Gori, “Sulla storicità dei film narrativi del ventennio fascista”, in: Gianfranco M. Gori, Carlo de Maria (a cura di), *Il cinema nel Fascismo*, Roma, BraDypUS, 2017

- Gianpasquale Santomassimo, *La terza via fascista: il mito del corporativismo*, Roma, Carocci, 2006
- Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano di regime*, Bari, Laterza, 2009
- Giorgio Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Torino, Einaudi, 2006
- Giuliana Tomasella, *La Biennale di Venezia. Le mostre all'estero*, in "OttoNovecento", v. 1, 1996
- Jeanne-Pierre Le Crom, *La défense du corporatisme intégral sous Vichy. Ses acteurs leurs inspirations, leurs réalisations*, in "Les Etudes Sociales", 2013, n. 157-158
- Luca Mancini, *Fascismo-fascismi. Il caso dell'Ungheria di Horthy*, Roma, Prospettiva Editrice, 2018
- Lucia Masina, *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958*, Milano, EDUCatt, 2016
- Maddalena Carli, *Un movimento artistico crea un partito politico. Il Futurismo italiano tra avanguardismo e normalizzazione*, in "Memoria e ricerca: rivista di storia contemporanea", Fascicolo 33, 2010
- Maddalena Carli, *Vedere il fascismo: arte e potere nelle esposizioni del regime (1928-1942)*, Roma, Carocci, 2020
- Marco Cuzzi, *L'internazionale delle Camicie nere. I CAUR, Comitati d'azione per l'universalità di Roma 1933-1939*, Milano, Mursia, 2005
- Maria Stone, *Challenging cultural categories: The transformation of the Venice Biennale under Fascism*, in "Journal of Modern Italian Studies", 4:2, 1999
- Marla S. Stone, *The Patron State: Culture and Politics in Fascist Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1998
- Massimo De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Udine, Editrice Universitaria Udinese, 2006
- Massimo De Sabbata, "Les arts contemporains et la réalité – L'art et l'État", in: Marida Talamona (a cura di), *L'Italie de Le Corbusier*, XV.e Rencontres de la Fondation Le Corbusier, Parigi, 2010

Matteo Pasetti, *L'Europa corporativa. Una storia transnazionale tra le due guerre mondiali*, Bologna, Bononia, 2016

Michael A. Ledeen, *L'internazionale fascista*, Bari, Laterza, 1973

Philip V. Cannistraro, *The organization of totalitarian culture: cultural policy and the mass media in Fascist Italy, 1922-1945*, New York, New York University Press, 1971

Riccardo Triolo, *Per una storia della mostra internazionale d'arte cinematografica: revisione e studio della serie cinema conservata presso l'archivio storico delle arti contemporanee della Biennale di Venezia*, Padova, Università degli studi di Padova, 2011

Rodolfo Pallucchini, *Significato e valore della "Biennale" nella vita artistica veneziana e italiana*, in "Venezia nell'Unità d'Italia", Firenze, 1962

Romy Golan, *Muralnomad: The Paradox of Wall Painting: Europe, 1927-1957*, Londra, Yale University Press, 2009

Sileno Salvagnini, *L'arte in azione. Fascismo e organizzazione della cultura artistica in Italia*, in "Italia Contemporanea", n. 173, dicembre 1988

Sileno Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Bologna, Minerva, 2000

Stefano Pisu, *Il XX secolo sul red carpet. Politica, economia e cultura nei festival internazionale del cinema 1932-1976*, Milano, Franco Angeli, 2017

Steven L. Kaplan, *Un laboratoire de la doctrine corporatiste sous le régime de Vichy: l'Institut d'études corporatives et sociales*, in "Le Mouvement social", 2001, n. 195

Ugo Spirito, *Corporatism as Absolute Liberalism and Absolute Socialism*, in "A Primer of Italian Fascism", ed. Jeffrey T. Schnapp, Lincoln, University of Nebraska Press, 2000

Victoria De Grazia, Sergio Luzzatto (a cura di), *Dizionario Del Fascismo*, Torino, Einaudi, 2002

Fonti primarie

Alfredo Rocco, *Il programma politico dell'associazione nazionalista*, in "Scritti e discorsi politici", vol. II: La lotta contro la reazione antinazionale

Alfredo Rocco, *La trasformazione dello Stato*, in "Scritti e discorsi politici", vol. III: La formazione dello stato fascista (1925-1934)

Antonio Maraini, *Relazione del Segretario Generale*, in "XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte", catalogo della mostra, Venezia, 1932

Antonio Maraini, Giancarlo Fré, *Esposizione*, in "Enciclopedia italiana", Istituto della Enciclopedia italiana, 1932

Antonio Maraini, *Arte e artisti*, in "L'Illustrazione Italiana", 29 ottobre 1933

Antonio Maraini, *Introduzione alla XIX Biennale*, in "XIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte", catalogo della mostra, Venezia, 1934

Antonio Maraini, *L'opera del regime per l'arte*, in "Realtà", 1 giugno 1933

Antonio Maraini, *La Mostra d'Arte Italiana a Budapest*, "La Nazione", 28 gennaio 1936

ASAC, Fondo Storico, b. 065, f. Alberto Calza Bini

ASAC, Fondo Storico, b. 065, f. Antonio Maraini

ASAC, Fondo Storico, b. 065, f. Emilio Bodrero

ASAC, Fondo Storico, b. 065, f. Francesco Ercole

ASAC, Fondo Storico, b. 065, Convegno fascista dell'arte - varie, 1932

ASAC, Fondo Storico, b. 065, Riunione della commissione consultiva straordinaria convocata dal presidente dell'ente autonomo biennale internazionale d'arte di Venezia per l'esame del regolamento generale della XVIII Biennale e per la definizione della lista degli artisti da invitarsi, 8 giugno 1931

ASAC, Fondo Storico, b. 070, Francesco Fedele risponde a Roberto Papini, 1 maggio 1932

ASAC, Fondo Storico, b. 070, Louis Hautecoeur, "Lo Stato e l'Arte in Francia", 2 maggio 1932

ASAC, Fondo Storico, b. 070, Programma ufficiale del Primo Congresso Internazionale d'Arte Contemporanea, 30 aprile 1932

ASAC, Fondo Storico, b. 070, Proposte avanzate dai partecipanti al Primo Congresso Internazionale d'Arte Contemporanea per migliorare la cooperazione intellettuale internazionale, maggio 1932

ASAC, Fondo Storico, b. 070, Roberto Forges Davanzati risponde a Francesco Fedele, 1 maggio 1932

ASAC, Fondo Storico, b. 070, Seduta della I Sezione. Cipriano Efisio Oppo: "Il movimento sindacale in Italia e le casse di previdenza", 1 maggio 1932

ASAC, Fondo Storico, b. 093, f. Programme – L'Entretien International sur "Les arts contemporains et la réalité, "L'art et l'Etat", 1934

ASAC, Fondo Storico, b. 093, f. Roberto Papini – Studio sulla vita corporativa degli artisti

ASAC, Fondo Storico, b. 105, Cinema – Note informative sulla Ila Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia

Bálint Juhász, "*Jamais peut-être l'art italien n'avait donné l'impression d'une pareille unité.*" – *Scontri e critiche nella stampa ungherese sull'Esposizione d'Arte Contemporanea Italiana di Budapest 1936*, in "Italogramma", v. 17, 2019

Benito Mussolini, *Discorso al Senato*, 11 marzo 1926, in "Mussolini 1951-1980", vol. XXII

Benito Mussolini, *Roosevelt e il sistema*, in "Popolo d'Italia", 7 luglio 1933

Bibliothèque nationale de France (BNF), *Guida del Padiglione italiano all'Esposizione Internazionale di Parigi*, Paris, 1937

Cinque nuovi padiglioni esteri alla Biennale di Venezia, in "Gazzetta di Venezia", 14 maggio 1931

Comitati d'azione per la universalità di Roma, *Réunion de Montreux 16-17 Décembre 1934-XIII*, Roma 1935

Continuo e crescente successo all'Esposizione d'Arte Italiana, in "Nuova Italia", 30 maggio 1935

Delio Cantimori, *Fascismo, nazionalismi e reazioni*, in "Vita Nova. Pubblicazione quindicinale illustrata dell'Università Fascista di Bologna", n. 1, gennaio 1931

Edmondo Rossoni, *Riflessioni sulla Rivoluzione Fascista. La corporazione come Idea*, in "La Stirpe", marzo 1931

Elio Zorzi, *Il padiglione italiano è pronto*, in "Corriere della Sera", 10 maggio 1934

Esposizione universale ed internazionale di Bruxelles, Roma, Istituto poligrafico dello stato, 1935

Fervore di discussioni nella sala del Piovego per la seconda giornata del Convegno internazionale d'arte, in "Gazzetta di Venezia", 27 luglio 1934

Giovanni Selvi, *Fermentazione fascista nel mondo*, in "Gerarchia", luglio 1935, pp. 576-577

GNAM, Fondo Maraini, Sezione 3, s. 2, ss. 1, ua. 10, 1932: XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte

GNAM, Fondo Maraini, Sezione 3, s. 2, ss. 2, Manifestazioni collaterali alle Biennali

GNAM, Fondo Maraini, Sezione 3, s. 3, ss. 2, Mostre d'arte italiana realizzate all'estero

Giuseppe Bottai, *Il Consiglio delle Corporazioni dinnanzi alla Società delle Nazioni*, in "Informazioni Corporative", 25 settembre 1931

Giuseppe Bottai, *Politica fascista delle arti*, Roma, Signorelli, 1940

Giuseppe Bottai, *Resultanze sull'arte fascista*, in "Critica Fascista", n. 23, 1° dicembre 1926

Giuseppe Miceli, *Il discorso di Mussolini al Congresso della Confederazione dei Sindacati Fascisti*, in "Critica fascista", 6(10), 1928

Giuseppe Prezzolini, *Fascismo e futurismo*, in "Il Secolo", 3 luglio 1923

Guelfo Sitta, *L'arte moderna italiana al Museo del Jeu de Paume di Parigi*, in "Corriere Padano", 30 giugno 1935

I rappresentanti di ventisei Paesi riuniti a Venezia per il Convegno Internazionale d'arte della Cooperazione intellettuale, in "Gazzetta di Venezia", 26 luglio 1934

Il Congresso della Federazione internazionale della stampa cinematografica, in "Gazzetta di Venezia", 4 agosto 1934

Il Convegno internazionale d'arte della Società delle Nazioni raduna stamane a Venezia i rappresentanti di 26 nazioni, in "Gazzetta di Venezia", 25 luglio 1934

Il Convegno internazionale d'arte. Insegnamenti e risultati, in "Gazzetta di Venezia", 31 luglio 1934

Il discorso del Ministro Ercole, in "Gazzetta di Venezia", 13 maggio 1934

Il discorso del Ministro Giuliano, in "Gazzetta di Venezia", 29 aprile 1932

Il discorso di Ugo Ojetti, in "Gazzetta di Venezia", 1 maggio 1932

Il rinnovamento dell'Italia in Regime Fascista nei sedici padiglioni dell'Esposizione di Bruxelles, in "Il Giornale d'Italia", 14 maggio 1935

Il successo della Mostra italiana ad Atene, in "Gazzetta di Venezia", 2 maggio 1931

L'on. Alfieri a Budapest per l'Esposizione d'arte italiana, in "Corriere della Sera", 25 gennaio 1936

L'ordinamento sindacale fascista delle belle arti (con introduzione di Antonio Maraini), Roma, Sindacato nazionale fascista belle arti, 1939

La II Mostra Biennale Internazionale d'Arte Cinematografica solennemente inaugurata alla presenza di S. E. Bruno Biagi, in "Gazzetta di Venezia", 2 agosto 1934

La nuova costruzione mussoliniana suscita profondo interesse nel mondo, in "Gazzetta di Venezia", 12 maggio 1934

La seduta antimeridiana, in "Gazzetta di Venezia", 27 luglio 1934

Le discussioni dell'ultima giornata, in "Gazzetta di Venezia", 28 luglio 1934

Le parole inaugurali del Ministro Rocco, in "Gazzetta di Venezia", 1 maggio 1932

Lionello Fiumi, *Apoteosi di arte italiana a Parigi*, in "Augustea", 31 luglio 1935, p. 431

Lo spirito della Rivoluzione negli Universitari del Duce ai Littorali della Cultura e dell'Arte di Firenze, in "Gazzetta di Venezia", 3 maggio 1934

Louis Gillet, *Rome Nouvelle*, in "La Revue des Deux Mondes", 15 dicembre 1932

Luigi Pome', *Il rinnovamento dell'Arte italiana nei commenti francesi alla Mostra di Parigi*, in "Il Giornale d'Italia", 6 giugno 1935

Mario Sironi, *Manifesto della Pittura Murale (1933)*, in "Annitrenta – Arte e Cultura in Italia", 1982

Marziano Bernardi, *Pittura europea millenovecentotrenta*, in "La Stampa", 4 maggio 1930

Nota della quindicina, in "Informazioni Corporative", anno I, 2(1), 1, 1928

Sintesi della XIX Biennale in una intervista col Conte Volpi di Misurata, in “Gazzetta di Venezia”, 4 maggio 1934

Tibor Gerevich, *Padiglione dell’Ungheria*, in “XVII Esposizione Internazionale d’Arte della Città di Venezia”, catalogo della mostra, Venezia, 1930

Un amico dell’Italia fascista, in “Gazzetta di Venezia”, 27 luglio 1934

Una conversazione coi giornalisti, in “Gazzetta di Venezia”, 25 luglio 1934

Una nuova visita di Zaimis alla Mostra d’arte ad Atene, in “Gazzetta di Venezia”, 1 maggio 1931

Vittorio Pajusco, *La Biennale Arte, 1927-1932*, in “Le Muse Inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia”, catalogo della mostra, Venezia, 2020

Sitografia

<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?a=1934> [Ultimo accesso: 05/11/2021, 11:00]

<https://www.bie-paris.org/site/en/about-the-bie/our-history> [Ultimo accesso: 07/12/2021, 14:57]

https://www.bie-paris.org/site/images/stories/files/BIE_Convention_eng.pdf [Ultimo accesso: 07/12/2021, 15:03]

<https://delegazioneunesco.esteri.it/rappunesco/it/altri%20dettagli/bie%20-%20bureau%20internazionale%20delle%20esposizioni> [Ultimo accesso: 08/12/2021, 12:00]

<http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/lideologia-del-progresso-illimitato-le-esposizioni-internazionali-da-ieri-a-oggi-2/> [Ultimo accesso: 03/12/2021, 12:00]

https://www.treccani.it/enciclopedia/esposizioni-universali_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/ [Ultimo accesso: 03/12/2021, 10:30]

<https://it.wikipedia.org/wiki/Zappeion> [Ultimo accesso: 01/12/2021, 17:45]

https://it.wikipedia.org/wiki/Esposizione_universale [Ultimo accesso: 08/12/2021, 14:00]

Benito Mussolini, *Discorso per lo Stato corporativo*, 14 novembre 1933. Disponibile online da: <http://www.polyarchy.org/basta/documenti/mussolini.1933.html> [Ultimo accesso: 27/07/2021, 18:39]

Convenzione concernente le esposizioni internazionali, Parigi, 1928. Disponibile online da: https://www.fedlex.admin.ch/eli/cc/47/70_72_14/it [Ultimo accesso: 28/11/2021, 20:33]

La Biennale di Venezia, I primi cinquant'anni della Biennale 1893-1945. Disponibile online da: <https://www.labiennale.org/it/storia/i-primi-cinquant%E2%80%99anni-della-biennale> [Ultimo accesso: 04/08/2021, 10:20]

Modifica della composizione del Comitato di amministrazione dell'Ente "Esposizione biennale internazionale d'arte" di Venezia, in "Gazzetta Ufficiale", 14 marzo 1935, n. 62. Disponibile online da: https://www.gazzettaufficiale.it/do/ricerca/pdf/foglio_ordinario1/1?resetSearch=true [Ultimo Accesso: 06/08/2021, 14:38]

Palmiro Togliatti, *Lezioni sul fascismo*, gennaio-aprile 1935. Disponibile da: https://www.sitocomunista.it/PCI/documenti/togliatti/lezioni_fascismo.html [Ultimo accesso: 24/10/2021 alle 12:25]