

Latinità, modernità e fascismo nei dibattiti artistici degli anni Venti

Simona Storchi



Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/cdlm/8908>

ISSN: 1773-0201

Editore

Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 15 dicembre 2017

Paginazione: 71-83

ISSN: 0395-9317

Notizia bibliografica digitale

Simona Storchi, « Latinità, modernità e fascismo nei dibattiti artistici degli anni Venti », *Cahiers de la Méditerranée* [En ligne], 95 | 2017, mis en ligne le 15 juin 2018, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/8908>

Questo documento è stato generato automaticamente il 19 aprile 2019.

© Tous droits réservés

Latinità, modernità e fascismo nei dibattiti artistici degli anni Venti

Simona Storchi

- ¹ L'articolazione del rapporto latinità-fascismo nei dibattiti artistici fra le due guerre è complessa. Se è vero infatti, da un lato, che durante il fascismo l'idea di latinità viene utilizzata nella sfera artistica con l'intento di fare della cultura figurativa uno strumento di organizzazione del consenso¹, è anche vero che il classicismo, nelle sue varie declinazioni che andavano dai riferimenti alla classicità greco-romana, al Rinascimento italiano, fino a pittori come Ingres e Corot, passando per i concetti di latinità e mediterraneità, era stato incorporato ben prima dell'avvento del fascismo dal discorso artistico del modernismo, e non solo in Italia, ma anche all'interno di alcune correnti dell'arte d'avanguardia in Francia². Scopo di questo saggio è di analizzare alcuni esempi delle forme assunte dal dibattito sul rapporto fascismo-latinità nei dibattiti artistici degli anni Venti, con particolare riferimento alle interpretazioni del rapporto classicità-modernità in ambito post-avanguardistico e in relazione alla creazione di una cultura fascista.
- ² Nell'ambito del fascismo il concetto di latinità è sfaccettato e multiforme. Pur senza addentrarci nelle sfumature semantiche e ideologiche del termine a livello politico e culturale (il che va al di là dello scopo di questo studio), basti ricordare che il Dizionario di Politica a cura del PNF, pubblicato nel 1940, alla voce « latinità » propone un percorso storico del termine in cinque tappe: latinità arcaica, classica, medievale e universale, umanistica, moderna e « nostra »³. La latinità « nostra », ovvero post-risorgimentale e moderna, è legata a doppio filo alla romanità: « per noi [...] Italiani moderni, come non ci sono stati Latini senza Romani [...] non può esistere il termine latinità senza senza l'altro di romanità [...] E quanto appunto al concetto, la romanità è per noi il midollo, il nocciolo vivo della latinità »⁴. Se dunque la latinità è centrale al fascismo, si tratta comunque di una latinità polimorfa, che attinge a diverse varianti del termine nella definizione della narrativa nazionale del nuovo regime.
- ³ Ciononostante, come si è detto, le intersezioni fra latinità, classicità e modernità nei dibattiti artistici sono precedenti all'avvento del fascismo. Come hanno notato Elizabeth

Cowling e Jennifer Mundy, il ritorno al figurativo, avvenuto negli anni precedenti la prima guerra mondiale da parte di artisti già appartenuti all'avanguardia francese e italiana, quali Picasso e Severini, si accompagna a una ridefinizione dell'idea di classicità basata sui concetti di universalità e atemporalità, ma soprattutto sulla tradizione artistica e culturale dei paesi « latini »⁵. I germi di questo genere di classicismo si trovano già in ambito post-impressionistico, principalmente a Parigi, dove si riallacciano al simbolismo nabis e alla generazione del 1890, ad artisti come Cézanne e Renoir, risalendo indietro fino a Corot e a Ingres. Ordine e nazionalismo, anti-romanticismo e anti-impressionismo, ritorno alla classicità ma anche alla decorazione gotica sono i principi alla base della rivista *L'Occident*, fondata nel 1901 da Adrien Mithouard. Com'è noto, la retrospettiva di Ingres al Salon D'Automne del 1905 è un altro cardine della riflessione sul nuovo classicismo, così come lo è il saggio del 1912 di Maurice Denis *Théories 1890-1910. Du Symbolisme and de Gauguin vers un nouvel ordre classique*. Negli anni immediatamente successivi si assiste alla creazione delle piazze dechirichiane, Picasso abbandona la scomposizione cubista ed escono gli scritti di Carrà *Parlata su Giotto e Paolo Uccello costruttore* (1916)⁶, in cui l'artista recupera la tradizione pre-rinascimentale e la lega al carattere costruttivo dell'arte italiana, inaugurando una riscoperta del Quattrocento che ispirerà per molti versi l'arte e la letteratura degli anni Venti⁷.

- 4 Il mito della classicità si esprime in questi anni nell'utilizzo di una tradizione figurativa che parte dalla scultura greco-romana per passare attraverso il Rinascimento italiano, riprendendo le tematiche figurative della tradizione, quali il nudo, il paesaggio, la natura morta. I valori che comunica sono universali, ma il linguaggio formale intende essere delineato a livello nazionale, o meglio, a livello di una « latinità » o « mediterraneità » ideologicamente connotate. L'idea di mediterraneo, in particolare, secondo Cowling e Mundy, acquisisce coloriture arcadiche, assumendo le connotazioni di un mondo mitico, protetto dal materialismo del mondo industriale moderno: un luogo privo di lotte e tensioni, pagano anziché cristiano, dove l'armonia sembra ancora possibile⁸. Oltre a questa connotazione utopica e quasi regressiva, il Mediterraneo si configura come bacino esteso delle radici profonde della civiltà latina, a cui attingere per proclamare il primato artistico nazionale.
- 5 Classicismo, classicità, mediterraneità sono dunque, ben prima del fascismo, termini chiave per un'interpretazione della modernità nell'arte che soprattutto guarda alle proprie radici culturali per ridefinire il discorso artistico contemporaneo in chiave identitaria e nazionale. Con lo scoppio della prima guerra mondiale, l'appropriazione delle forme della classicità in senso nazionale si intensifica e il classico diventa in ambito italiano il terreno di rivendicazione del primato artistico, soprattutto rispetto alla Francia. L'idea di romanità viene utilizzata per sottolineare il passato storico e spirituale italiano e per ribadire la centralità dell'Italia e della sua cultura, in particolare negli anni dell'immediato dopoguerra, in cui la disillusione politica – anche da parte di molti artisti che avevano partecipato al conflitto – e il richiamo all'ordine in ambito artistico e letterario risultano in un proliferare di scritti in cui l'« italianità » viene posta al centro del ripensamento dell'arte. Le forme che il concetto assume in questi dibattiti presentano sfaccettature che vanno dall'idea di « italianismo artistico » elaborata da Carrà, ovvero una sorta di genio artistico prettamente italiano, manifesto nella tradizione artistica nazionale attraverso i secoli⁹, alla « mediterraneità » soffociana, tesa a ribadire la superiorità di una civiltà del Mediterraneo, al cui centro si pone l'Italia¹⁰. Tutte queste

idee confluiscono nel fascismo assieme alla codificazione del mito di Roma e alle infinite declinazioni dei temi della romanità che caratterizzano la cultura visiva del regime¹¹.

- 6 Quando si parla dell'intersezione fra modernismo, fascismo e latinità nei dibattiti artistici, si parla dunque di una latinità ideologica e, per così dire, « qualitativa », che va al di là delle forme più ovvie della romanità artistica imperante negli anni del regime (dai busti di Mussolini in toga ai riferimenti classici in ambito scultoreo e architettonico, per arrivare alla riproduzione in forma quadrata del colosseo nel Palazzo della Civiltà Italiana all'EUR). Questo riferimento più che altro ideologico a una latinità ripensata in forma trans-storica – e dunque liberata dalle costrizioni formali di una romanità fatta di fasci littorii, aquile e colonne – avviene soprattutto nell'ambito di movimenti artistici i cui esponenti nell'anteguerra avevano già partecipato ai movimenti d'avanguardia. All'interno di questi movimenti la teorizzazione dell'inscindibile rapporto fra arte e vita aveva voluto rilegittimare l'artista e difendere l'arte dalla mercificazione della cultura apportata dalla società industriale¹². Per questi artisti e critici, fra cui si annoverano Ardengo Soffici, Mario Sironi, Margherita Sarfatti, Massimo Bontempelli, l'avvento del fascismo aveva costituito un evento palinogenetico e rifondatore, che, nato dalla guerra, aveva spazzato via la civiltà borghese del diciannovesimo secolo, proponendo una rivoluzione innanzitutto spirituale all'interno della quale l'arte avrebbe avuto un ruolo fondante e primario¹³. All'interno di questa concezione, le idee di « latinità » e « mediterraneità », già utilizzate nel contesto del « ritorno all'ordine » dei primissimi anni del dopoguerra, vengono recuperate in ambito fascista, mantenendo quei connotati nazionalisti e identitari che subito dopo la guerra erano stati alla base dell'idea del primato artistico italiano e avevano rivendicato all'arte, già ideologicamente ricongiunta alle radici dell'identità italiana, un ruolo primario nella narrativa rigenerante della nazione post-bellica.
- 7 Si vede così che nell'ambito dei dibattiti post-avanguardistici sul rapporto fra fascismo e arte, concetti come quelli di latinità, mediterraneità, classicità, si distaccano dal linguaggio iconografico della romanità più evidente per assumere connotazioni ideologiche più estese, che includono i codici artistici della modernità, nella ricerca di una nuova legittimazione del ruolo dell'artista all'interno della società e del recupero della funzione civile dell'arte. In questo senso l'idea di primato artistico italiano si congiunge con la resistenza alle forme di mercificazione culturale apportate dal capitalismo e dall'industrializzazione. Le categorie artistiche, come quelle di classicismo e barocco, che, come nota Crispin Sartwell, non sono solo stili artistici, ma temperie culturali, vengono utilizzate per esprimere epistemologie della ragione o della fede, etiche dell'austerità o dell'edonismo, economie della restrizione o del lusso: forniscono vocabolari in cui i regimi politici si esprimono o si identificano¹⁴. Ogni ritorno alla classicità, osserva Sartwell, è un immaginario ritorno alla fondazione, all'origine: alle basi etiche, epistemologiche, politiche e artistiche¹⁵. Il classico viene dunque inteso come concetto intrinsecamente politico, il cui linguaggio è immediatamente riconoscibile.

Ardengo Soffici : classicismo e mediterraneità

- 8 A partire dall'immediato dopoguerra e per tutti gli anni Venti, uno dei teorizzatori più eloquenti della latinità « qualitativa » di cui si è accennato sopra – slegata dal dato formale e utilizzata invece per il suo portato ideologico – è senz'altro Ardengo Soffici, già esponente di punta dell'avanguardia fiorentina e veterano di guerra, che nei primissimi

anni del dopoguerra aveva sviluppato il concetto di « mediterraneità » artistica, promosso nella rivista *Rete mediterranea*, da lui interamente scritta e uscita in soli quattro numeri nel 1920 per le edizioni Vallecchi. La rivista sofficianiana si era proposta allo stesso tempo come continuazione e progetto di svolta rispetto alla precedente *Vraie Italie*, diretta insieme a Giovanni Papini nel 1919, la quale, pubblicata in francese, aveva aspirato a promulgare la cultura italiana all'estero e a rafforzare il rapporto fra le nazioni « sorelle » Italia e Francia. Fallita l'operazione della *Vraie Italie*, Soffici si era trovato a ripensare tanto il rapporto fra arte e politica quanto la propria posizione di artista-veterano nel contesto post-bellico. Il ricorso all'idea di mediterraneità aveva permesso di riposizionare artisticamente l'Italia nel contesto europeo, ponendola al centro di un asse artistico-culturale spostato verso sud e connotato da una tradizione di classicismo inteso a livello sia artistico che politico¹⁶.

- 9 Che il classicismo sofficianiano fosse un concetto non solo artistico è evidente in uno scritto pubblicato sulla rivista *L'Esame* nel 1922, in cui l'artista propone una rilettura dell'idea di classico in quanto legato a « gerarchie di ordine spirituale, morale e sociale »: secondo Soffici nelle epoche cosiddette classiche c'era stato un rapporto stretto tra il culto dell'eroe, per esempio, e il modo di rappresentarlo. Come nell'antichità la dottrina estetica rifletteva i principi politici e le relazioni sociali, per non scadere nell'accademismo il classicismo dell'artista moderno può solo essere concepito solo in questo modo, ovvero in senso concettuale e politico piuttosto che formale¹⁷.
- 10 Il concetto sofficianiano di classicismo ritorna, ulteriormente politicizzato, nello scritto che si può considerare in un certo senso un personale manifesto di adesione al fascismo, ovvero l'articolo « Spirito ed estetica del fascismo », pubblicato sullo *Spettatore italiano* nel maggio 1924. Nel saggio Soffici espone la sua interpretazione del fascismo come fenomeno non esclusivamente politico, ma anche spirituale, giustificando la propria adesione al movimento proprio in virtù del suo carattere di rivoluzione dello spirito, che si manifesterebbe tanto nell'azione politica e sociale quanto nella letteratura e nell'arte. Secondo Soffici, una cultura che risponda alle finalità storiche del fascismo non può che essere « classica », ovvero, penetrata « dalla coscienza acquisita che vero pensiero, vera poesia e vera arte non possono essere se non l'espressione dell'uomo nuovo che non si apparta, ma che partecipa appieno a tutto ciò che costituisce la vita della società fra la quale vive ». Classica inoltre, in quanto rispettosa « di un certo ordine politico e morale, di certi principi che uniscono saggiamente anziché dividere con modi anarchici, gli uomini viventi in una stessa comunità nazionale »¹⁸. Soffici fa dunque coincidere la classicità non solo con l'idea di ordine « politico e morale », ma anche con una tradizione di impegno da parte dell'artista, che non si apparta nella torre d'avorio, ma partecipa pienamente alla vita civile e sociale della nazione. In tale senso, la classicità evocata da Soffici assume una dimensione trans-storica rimossa dal dato stilistico-formale, al cui interno vengono collocati Dante e Machiavelli, Manzoni e Carducci, Giotto, Michelangelo, Leonardo da Vinci e Canova. Il rapporto classicità-fascismo si articola dunque, nell'interpretazione sofficianiana, nell'intersezione fra ordine politico e impegno civile dell'artista, che ritrova una sua funzione « organica » all'interno della vita della nazione.
- 11 Soffici continua il suo discorso sulle irriverenti pagine del *Selvaggio* di Mino Maccari, di cui negli anni Venti è il più prestigioso collaboratore. Negli interventi dell'artista sulla rivista toscana il fascismo viene interpretato come il portatore di un'italianità che si pone come roccaforte identitaria contro l'americanismo imperante e contro la plutocrazia e la

meccanizzazione associate alla civiltà americana. In tal senso, al fascismo si richiede di ripristinare quelle « fondamentali virtù *italiane*, quelle virtù di mente, di cuore e di corpo, che per tre volte fecero dell'Italia la maestra, la dominatrice e lo scudo dei popoli civili contro la barbarie di ogni genere »¹⁹. Qui Soffici ribadisce la sua idea della necessità che l'opera del fascismo acquisti un carattere « totale », ovvero non solo politico, ma anche morale, sociale intellettuale ed estetico. Al fascismo, in quanto ripristinatore delle forme « dell'intelligenza e della genialità creativa autoctone », Soffici chiede di « far rivivere all'Italia liberata la grandezza romana »²⁰. Il riferimento alla latinità rispetto a un fascismo interpretato come bastione di difesa della civiltà contro la « barbarie » capitalista nord-europea e statunitense, rimanda al primato dell'Italia nel mondo occidentale e si concretizza a livello artistico nell'opposizione a tutte le forme del decadentismo, soprattutto nelle sue manifestazioni d'importazione nordica e occidentale e nel suo distacco dalla vita civile.

- 12 Soffici identifica due correnti storiche nell'arte europea : quella italiana, di matrice greco-romana o « mediterranea » e quella « gotica ». La corrente gotica, di origine nord-europea, avrebbe come caratteristiche principali la « spontaneità, la libertà dell'invenzione come delle forme, una disordinata energia espressiva, la quale unita all'esuberanza della fantasia, tende agli effetti violenti sia di chiaroscuro sia di colore, non raffrenati da alcuna considerazione di superiore eleganza »²¹. L'opera d'arte gotica sarebbe caratterizzata da un uso del « goffo », dell' « orrido », del « mostruoso », del « caricaturale », dell' « inamornico », dello « sproporzionato ». Seguaci del goticismo sarebbero, secondo Soffici, tutte le scuole artistiche moderne, le quali, « con l'adorazione del fantastico, dell'astratto, del grottesco, dello sbalorditivo, dell'illogico, ecc., altro non fanno che accogliere e propagare i concetti e i metodi della barbarie espressiva, incurante di discipline, priva di gusto »²². Di contro, l'arte mediterranea-italiana-classica rifuggirebbe dagli elementi disordinati, ributtanti e mostruosi che animano l'arte gotica, per perseguire « un'armonia superiore che denoti gentilezza, eleganza, senso della convenienza, della misura e sana perfezione »²³. Contrariamente all'arte gotica, gli attributi dell'arte mediterranea sarebbero « chiarezza, equilibrio, discrezione, sobrietà, sapiente graduazione d'effetti, squisitezze virile, grazia »²⁴. A livello artistico questa dicotomia si traduce, nell'interpretazione sofficiana, in una contrapposizione fra classicismo e romanticismo, dove quest'ultimo viene associato all' « individualismo », « arbitrio » e « anarchia » protestanti e « barbarici »²⁵. Da quel « romanticismo deleterio », secondo il pittore toscano, sono nate « tutte le deviazioni, le inversioni e le perversioni del senso morale, e politico, del gusto e del giudizio. La letteratura decadente [...] come l'arte che tanto si compiace dell'informe, del disarmonico, dell'oscuro, dell'illogico, del vizioso e persino del mostruoso (cubismo, futurismo, negrismo) »²⁶. A livello politico il romanticismo si esprime nel « sovversivismo anarcoide, il “tanto peggio tanto meglio” dei bolscevichi, i delitti e la cretineria catastrofica della Russia leninista »²⁷.
- 13 A questo quadro decadente e catastrofico prodotto dalla cultura romantica, Soffici contrappone il cosiddetto « genio italiano », di matrice greco-latina, il quale, come lo spirito romantico, si esprime in maniera totalizzante attraverso forme artistiche e politiche. Secondo Soffici, tale genio « ha sempre sostenuto, esplicitamente o implicitamente, che il bello, il buono e il vero non possono andare separati senza la rovina dell'arte e della vita sociale ; e che anzi formano un armonico tutto ». Il classicismo che scaturisce da questa concezione « cerca la perfezione delle forme, vive di pensieri alti, nobili ed umani, si nutre dell'osservazione e dell'amore del vero, o reale »²⁸. Il realismo

dunque, nell'interpretazione sofficiiana, appartiene al « genio italiano » e alla tradizione artistica nazionale, così come il senso di un'arte « civile », in cui l'opera letteraria o poetica sia sempre stata un « surrogato » dell'azione.

- 14 Fascismo, latinità, italianità e arte civile confluiscono dunque nella riflessione sofficiiana in un amalgama ideologico che, radicando la tradizione italiana tanto nelle glorie della latinità che nelle radici profonde del territorio italico, restituisce l'artista a una funzione civile di promotore dei recuperati valori nazionali di cui il nuovo regime politico si fa portavoce. L'auspicio del recupero di una tradizione nazionale, profondamente radicata a livello identitario e improntata a un'azione di tipo civile, riscatta la figura dell'artista e la rimuove dall'*impasse* borghese-decadente di un'arte autoreferenziale e avulsa da ogni funzione sociale. L'appello avanguardista alla riconciliazione dell'arte con la vita²⁹, si trasforma negli anni fra le due guerre nel richiamo a un'arte civile e alla funzione politica dell'artista. La funzione organica che era stata dell'arte prima dell'avvento della società industriale, viene recuperata, riconferendo all'artista il ruolo primario che gli era proprio prima dell'arte borghese. In tale ottica, il richiamo alla tradizione italiana, radicata nell'antichità latina e nel « genio italico » non intende essere tanto un richiamo a una tradizione formale, quanto a un recupero del ruolo organico dell'arte.

Margherita Sarfatti e l'idea di classicità nel modernismo artistico e architettonico

- 15 Un'altra importante teorica del rapporto classicità-modernità all'interno della cultura fascista è Margherita Sarfatti, la quale, nei suoi scritti critici, elabora una concezione « moderna » della classicità, come ha ben notato Elena Pontiggia, ovvero una posizione mediatrice che si propone di conciliare classicismo e contemporaneità. Secondo Pontiggia, « la classicità moderna non voleva essere un vero e proprio classicismo, ma rappresentava piuttosto il tentativo di superare gli esiti delle avanguardie conservandone l'esperienza essenziale »³⁰. Sarfatti utilizza il concetto di classico in senso squisitamente politico, come parte di un ampio progetto culturale che tende a conciliare l'estetica e la politica e a porre l'arte in funzione della costruzione ideologica del fascismo. Come ha osservato Simona Urso, secondo Sarfatti, « capacità comunicativa, forza plastica e potere persuasivo erano [...] l'apporto che l'artista doveva dare alla nuova arte nazionale, attraverso un uso dell'estetica come canale di trasmissione dei contenuti della politica. La politicità dell'arte doveva essere esperibile attraverso la classicità della forma »³¹. Per Sarfatti, il « dramma » della pittura moderna consiste nel « non rinunciare al moderno, e portarlo al clima storico dell'eterno. Definire il momento attuale dell'anima umana, e la nostra visione moderna, sul modo e con l'accento delle cose durevoli ; dal groviglio delle impressioni labili e complicate, scernere l'essenziale, che solo è semplice e non mutevole »³². Negli interventi giornalistici sul gruppo artistico « Novecento »³³, che aveva fondato nel '22 e che patrocinerà per tutti gli anni Venti, Sarfatti sottolinea il carattere « nazionale » del movimento : il Novecento – a cui aggiunge l'attributo « Italiano » – intende recuperare i valori artistici dei grandi secoli dell'arte italiana (Trecento, Quattrocento e Cinquecento) e ristabilire il primato artistico nazionale, proponendo un'interpretazione fondante del carattere artistico italiano, che sarebbe caratterizzato da « limpidezza, chiarezza, umanità, sintesi concreta del vero e del bello »³⁴. Riconoscendo la propria filiazione dall'arte europea contemporanea, il movimento Novecento ambisce a creare una nuova arte italiana che sintetizzi i valori « le specifiche aspirazioni dell'arte

del passato prossimo e gli ideali di bellezza mediterranea »³⁵. Il classico sarfattiano unisce dunque passato e presente, nord e sud, europeismo e mediterraneità in nome di un'italianità concettuale che si rifà a una tradizione artistica di ordine e bellezza, valori che vengono trasferiti dal piano estetico a quello morale e sociale.

- 16 Se in pittura Sarfatti privilegia l'idea di una classicità moderna che combini la lezione del passato recente e il recupero della grande tradizione pittorica italiana, le riflessioni sarfattiane sull'architettura privilegiano un concetto di classico modellato sugli stilemi architettonici della romanità classica. Nel volume del 1925 *Segni colori e luci*, nel capitolo dedicato all'architettura contemporanea, Sarfatti, passando in rassegna le tendenze architettoniche contemporanee, esprime apprezzamento per il lavoro di Marcello Piacentini, per le sue forme sobrie e classicheggianti e per l'uso di materiali come il travertino, ispirati dall'architettura romana. Ciononostante gli elogi sarfattiani sono rivolti soprattutto all' monumentalità di Armando Brasini, l'architetto che aveva disegnato il padiglione italiano per l'Esposizione Internazionale della Arti Industriali e Decorative di Parigi del 1925. Sarfatti dichiara che fra tutti gli architetti « innamorati di Roma e della romanità monumentale », Brasini è il più imbevuto di entusiasmo « per la Madre solenne ». La sua abilità consisterebbe nell'aver assorbito nel suo stile il *genius loci* di Roma, dall'architettura più antica a Bernini e Borromini e aver elaborato una classicità che « ha assimilato in sé i caratteri della stirpe, non quelli superficiali che tramontano, gli altri che durano [...] Di lontano, le sue costruzioni sembra di conoscerle già, tanto hanno l'aspetto e la fisionomia generale caratteristica della nostra terra e della nostra gente »³⁶. In un articolo sull'esposizione di Parigi, Sarfatti elogia il padiglione di Brasini per il suo approccio in controtendenza rispetto alle tendenze funzionaliste del Movimento Moderno, e giustifica la sua approvazione all'elaborato padiglione brasiniano proprio per l'aspetto anti-funzionale dell'edificio, che invece sarebbe caratterizzato da

movenze classiche, ispirazione vitruviana, carattere romano, latino e italiano; tanto romano, latino e italiano, che i detrattori ancora non riuscirono a mettersi d'accordo sul modello a cui vogliono far risalire l'ispirazione: Vitruvio, Michelangelo o Bernini? Tutti questi grandi, nella realtà, e nessuno. Il Brasini li ricorda in ogni sua opera perché è della loro famiglia fisica e morale, ma non li ha mai seguiti in maniera servile³⁷.

- 17 « Le linee maestre del padiglione » – continua l'autrice – « per equilibrio, disposizione e proporzione di volumi, hanno un'espressione interamente, audacemente moderna, con i due pilastri unici, sottili e altissimi che formano il motivo fondamentale dell'architettura »³⁸. Brasini, dunque riuscirebbe a coniugare la modernità verticalizzante del nuovo regime in ascesa con il linguaggio di una classicità trans-storica che unisce in un arco stilistico-identitario l'antichità latina con il rinascimento e il barocco, superando la dicotomia fra romanità retorica e classicità reale e instaurando un linguaggio le cui potenzialità ideologiche (più ancora che apertamente propagandistiche) sono identificabili nella comprensibilità e nella reiterazione³⁹.
- 18 Sarfatti aveva dunque identificato la potenzialità ideologica del linguaggio visivo adottato da Brasini: l'architetto proponeva gli stilemi di una classicità riconoscibile nella sua matrice romanizzante, pur non scadendo in quello che lei definisce « un concetto ieratico e antiquario del fascismo, un concetto [...] gladiatorio e malinconico insieme, del tipo "Elmo di Scipio", che si esprime attraverso la mania dei super-restauri come attraverso certe cosiddette rappresentazioni della Marcia su Roma e soprattutto attraverso certa enfasi di linguaggio »⁴⁰.

19 Le riletture ideologiche del classico in ambito architettonico non sono comunque esclusivamente appannaggio dei tradizionalisti. Nell'ambito delle tendenze moderniste, il Gruppo 7, alla base del razionalismo italiano, espone il proprio manifesto in una serie di articoli pubblicati nella *Rassegna italiana* tra il 1926 e il 1927⁴¹. Tracciando le proprie derivazioni dall'*Esprit Nouveau* di Le Corbusier, gli architetti del gruppo sottolineano la loro affiliazione a un classicismo « fondamentale », le cui radici affondano in una tradizione architettonica greco-romana di ritmo, proporzione e purezza. Secondo gli architetti del Gruppo 7, le nuova architettura, oltre a risultare da una stretta aderenza alla logica, alla razionalità, al costruttivismo e alla funzionalità, è radicata nella tradizione architettonica greco-romana, proponendo così un raccordo fra modernità, latinità, classicità e fascismo che perdurerà per tutti gli anni Venti e Trenta. Il gruppo dichiara infatti :

da noi in particolare, esiste un tale substrato classico, lo spirito (non le forme) della tradizione è così profondo in Italia, che evidentemente e quasi meccanicamente la nuova architettura non potrà non conservare un'impronta tipicamente *nostra*. [...] La nuova generazione sembra proclamare una rivoluzione architettonica: rivoluzione tutta apparente. Un desiderio di verità, di logica, di ordine, una lucidità che sa di ellenismo, ecco il vero carattere dello spirito nuovo⁴².

Il dibattito sull'arte fascista (1926-27) : tradizione, modernità e nazione

20 Infine il dibattito sull'arte fascista promosso da Giuseppe Bottai sulle pagine del suo quindicinale *Critica fascista*, fra il '26 e il '27, si propone come cartina al tornasole del rapporto fra cultura e regime, mettendo in luce le sfaccettature del rapporto tradizione-modernità-arte fascista. Partito dal discorso di Perugia, pronunciato da Mussolini nel '26, il quale aveva esortato alla creazione di un'arte « tradizionalista e al tempo stesso moderna, che deve guardare al passato e al tempo stesso all'avvenire »⁴³. Il rapporto fra tradizione e modernità, fra passato e futuro sottinteso al discorso mussoliniano viene interpretato e ripreso in diversi modi nelle risposte all'inchiesta di Bottai. Il primo a rispondere all'inchiesta è Soffici, il quale tornando al suo intervento del '22 *Il Fascismo e l'Arte*, ribadisce l'idea del fascismo come movimento di « rigenerazione totale delle gerarchie della Patria italiana »⁴⁴. Di conseguenza l'arte del fascismo è caratterizzata da equilibrio, probità, realismo. Sarebbe insomma l'espressione di un'arte italiana, non volta al passato, ma che attinge al passato per rinvigorire il presente e il futuro. La tradizione nazionale non viene negata, in quanto alla tradizione si deve la « squisitezza del sentire e del gusto »⁴⁵. In questo senso, dichiara Soffici, il fascismo, « che rispetta, e può anche adorare, il passato e l'antichità, non deve essere concepito come una forma di reazione e di regresso e non è nemico della modernità »⁴⁶. Soffici stabilisce dunque un collegamento fascismo-antichità non basato su accademismo ed eruditismo, ma a livello concettuale, per cui la latinità e la classicità non sono categorie stilistiche *pompier*, ma ordini concettuali che coinvolgono politica e cultura e si riallacciano alle radici profonde dell'identità nazionale da cui attingono per modellare la cultura italiana del presente e del futuro.

21 Alessandro Pavolini, dal canto suo, insiste sul fascismo come momento di riunificazione fra artisti e popolo in una ritrovata funzione sociale per l'artista. Secondo Pavolini, la causa della decadenza dell'arte contemporanea è dovuta alla scissione fra arte e popolo

caratteristica causata dall'individualismo di matrice romantica e fomentata dalla società democratica e borghese. Secondo Pavolini la guerra aveva avuto la funzione fondamentale di togliere gli artisti dai loro « asfissianti cenacoli », era riuscita « a trarli dalle torri d'avorio, a immergerli nelle trincee, dentro la realtà popolare »⁴⁷. Il fascismo avrebbe proseguito l'esperienza della guerra, ristabilito il perduto rapporto fra artista e popolo e restituito gli artisti alla loro funzione sociale, destinando pertanto l'arte « a un rifiorimento, a un ritrovamento della sua natura propria, della sua sanità, della sua classicità »⁴⁸. Il classico viene dunque identificato con una funzione sociale dell'arte e dell'artista, perduta con l'avvento dello stato liberale :

il progressivo straniarsi dell'artista dalla matrice popolare coincide con la nostra decadenza artistica. Lentamente il senso spontaneo della tradizione, la profondità di umani significati, la classicità dell'arte nostra si disperdono, vengono sommerse dal flutto decadente [...] Nello stato moderno, democratico e liberale, l'artista romantico ha la sua posizione più adatta : ossia non ne ha alcuna. Ogni simpatia verso la politica, verso la vita nazionale gli viene ostacolata. Ha tutto l'isolamento, il disprezzo e la miseria che gli occorrono⁴⁹.

- 22 Nell'analisi di Pavolini dunque la classicità viene intesa in senso qualitativo come connessione profonda fra artisti e popolo e posta come baluardo identitario contro l'individualismo « romantico » dell'artista nella società democratica e liberale. L'interpretazione politica della categoria estetica della classicità è evidente, come ovvia è la critica del liberalismo e della democrazia.
- 23 Cipriano Efisio Oppo dal canto suo insiste su un'idea di classicismo radicato nel passato e nella tradizione italiana : « in Italia » - dichiara - « non può esservi nuovo classicismo semplicemente perché non ve n'è stato mai uno vecchio ; in Italia o si diventa classici o nulla »⁵⁰. L'avvento del fascismo porterebbe ad « un diverso periodo classico che sia sostanziato dalle eterne virtù della razza, che abbia volto ed anima italiani »⁵¹. Secondo Oppo dunque il nuovo classicismo non dovrebbe essere una copia dell'antico : « coloro che credono il Fascismo buon veicolo per una nuova arte imperiale (con i caratteri romani) dovrebbero ricordare i frutti di tale assunto artistico sotto Napoleone ; accademia, falsa grandiosità, retorica, stilismo di seconda e di terza mano »⁵². Per questo artista la classicità non si misura dunque sugli stilemi della romanità più ovvia e retorica, ma sugli elementi intrinseci del carattere nazionale, trasmessi attraverso i secoli dalla grande arte italiana, ovvero « ordine », « disciplina dura », « buona fede e consapevolezza », « semplicità », « intelligenza », « gelosia tecnica di ogni arte »⁵³.
- 24 Riassumendo i risultati del sondaggio, Bottai, oltre a ribadire la tendenza dell'arte fascista a ricollegarsi alla « grande tradizione dell'arte autoctona italiana »⁵⁴, insiste innanzitutto su ciò che l'arte fascista non deve essere, ovvero « frammentaria, sincopata, psicoanalitica, intimista, crepuscolare »⁵⁵, in quanto tali forme artistiche sono considerate « malattie dell'arte » « ribellioni clinico-estetizzanti della grande tradizione artistica italiana, che oggi riappare in tutta la sua grandezza »⁵⁶. Bottai dedica inoltre una sezione delle sue « Resultanze » alla critica del cosiddetto « cattivo gusto fascista », in cui invoca un immediato intervento dello Stato per fermare la proliferazione di una « cianfrusaglia e chincaglieria » romanizzante, soprattutto negli uffici pubblici, nelle sedi dei Fasci, dei sindacati e dei comuni, i quali sono afflitti da « decorazioni pittoriche incredibili sulle mura, busti orribili di gesso colorato [...], fasci littori di stucco dorato [...] cromolitografie del Duce in atteggiamenti impossibili, sciaboloni e lance di legno dipinti col nero-fumo »⁵⁷.

- 25 In definitiva dunque l'arte prospettata per il nuovo regime si rapporta alla tradizione classica, non tanto attraverso la ripetizione pedissequa dei formulari della romanità, quanto attraverso una revisione dei codici formali, tesa soprattutto a evidenziare l'aspetto modernizzante di una nuova idea del classico, radicata in una tradizione artistica di impegno civile e di sobrietà delle forme, che viene interpretata come misura dello « spirito italiano » nei secoli, dalla latinità fino ad arrivare al presente.
- 26 In conclusione, il dibattito su latinità e fascismo nelle arti figurative in ambito post-avanguardistico e modernista si focalizza sulle valenze ideologiche di un senso del classico che va al di là delle definizioni formali del termine: la latinità viene usata come categoria identitaria, nella ricerca di un'essenza artistica nazionale capace di creare un collegamento ideale fra tradizione e modernità e di recuperare l'artista a una funzione sociale che lo esoneri dal rapporto sempre più insistente fra arte e mercato. In tale senso, la classicità, intesa in senso identitario come latinità e mediterraneità, radica l'arte nell'identità storica della nazione, ponendo le basi ideologiche del rapporto fra arte e regime e consolidando la posizione politica dell'artista all'interno dello Stato.

NOTE

1. Laura Malvano, *Fascismo e politica dell'immagine*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988, p. 88. Sull'uso del passato nella cultura visiva dell'Italia fascista si veda anche *Donatello among the Blackshirts. History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*, a cura di Claudia Lazzaro e Roger J. Crum, Ithaca, Cornell University Press, 2005.
2. Al riguardo si vedano Elizabeth Cowling e Jennifer Mundy, « Introduction », in Elizabeth Cowling e Jennifer Mundy (dir.), *On Classic Ground. Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930*, London, Tate Gallery, 1990, p. 11-28; Elena Pontiggia e Mario Quesada (dir.), *L'idea del classico. Temi classici nell'arte italiana degli anni Venti*, Milano, Fabbri Editori, 1992; Elena Pontiggia, « L'enigmatico classicismo. Il ritorno all'ordine in Europa (1919-1925) », dans Elena Pontiggia (dir.), *Ritorno all'ordine*, Milano, Abscondita, 2005, p. 123-185; *id.*, *Modernità e classicità. Il ritorno all'ordine in Europa dal primo dopoguerra agli anni trenta*, Milano, Bruno Mondadori, 2008.
3. L. Sorrento, « Latinità », in *Dizionario di Politica*, a cura del Partito Nazionale Fascista, vol. II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1940, p. 713.
4. *Ibid.*, p. 717.
5. Elizabeth Cowling and Jennifer Mundy, « Introduction », art. cit.
6. Elena Pontiggia, « L'idea del classico. Il dibattito sulla classicità in Italia 1916-1932 », in *L'idea del classico 1916-1932*, *op. cit.*, p. 13-17.
7. Carlo Carrà, « Parlata su Giotto » e « Paolo Uccello Costruttore », in *Tutti gli scritti*, a cura di Massimo Carrà, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 63-71 e 73-79 rispettivamente.
8. Elizabeth Cowling and Jennifer Mundy, « Introduction », art. cit., p. 12.
9. Carlo Carrà, *Tutti gli scritti*, *op. cit.*, p. 133-38.
10. Ardengo Soffici, « Dichiarazione preliminare », *Rete mediterranea*, anno I, n. 1, marzo 1920, p. 19.
11. Si veda Laura Malvano, *Fascismo e politica dell'immagine*, *op. cit.*, p. 151-56.

12. Si vedano Luca Somigli, *Legitimizing the Artist. Manifesto Writing and European Modernism, 1885-1915*, Toronto, University of Toronto Press, 2003 e Walter Adamson, *Embattled Avant-Garde. Modernism's Resistance to Commodity Culture in Europe*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2007.
13. Si veda Emilio Gentile, *Le origini dell'ideologia fascista*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 25-38.
14. Crispin Sartwell, *Political Aesthetics*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2010, p. 201.
15. *Ibid.*
16. Cf. Simona Storchi, « Ardengo Soffici's *Rete mediterranea*: The Aesthetics and Politics of Post-War Modernism », *Annali d'Italianistica*, vol. 33, 2015, p. 321-340.
17. Ardengo Soffici, « Pensieri sull'arte », *L'Esame*, anno I, n. 1, aprile 1922, in Ardengo Soffici, *Estetica e politica. Scritti critici 1920-1940*, a cura di Simonetta Bartolini, Chieti, Solfanelli, 1994, p. 144-145.
18. Ardengo Soffici, « Spirito ed estetica del fascismo », *Lo Spettatore italiano*, anno I, n. 1, maggio 1924, p. 7.
19. Ardengo Soffici, « Tornare al segno », *Il Selvaggio*, anno IV, n. 1, 15 gennaio 1927.
20. *Ibid.*
21. Ardengo Soffici, « Semplicismi », *Il Selvaggio*, anno IV, n. 5, 15 marzo, 1927.
22. *Ibid.*
23. *Ibid.*
24. *Ibid.*
25. Ardengo Soffici, « Tornare al segno », art. cit.
26. « Semplicismi », art. cit.
27. *Ibid.*
28. *Ibid.*
29. Cf. Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, trad. Michale Shaw, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984. Si veda inoltre Luca Somigli, *Legitimizing the Artist*, op. cit.
30. Elena Pontiggia, « L'idea del classico... », art. cit., p. 39.
31. Simona Urso, *Margherita Sarfatti. Dal mito del Dux al mito americano*, Venezia, Marsilio, 2003, p. 155.
32. Margherita Sarfatti, « Alla prima mostra del Novecento italiano », *La rivista illustrata del Popolo d'Italia*, anno IV, n. 3, 1926, p. 36.
33. Com'è noto, il gruppo del Novecento comprendeva Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Achille Funi, Emilio Malerba, Piero Marussig, Ubaldo Oppi e Mario Sironi.
34. Margherita Sarfatti, « Alcune considerazioni intorno alla prima Mostra del Novecento Italiano » *Il Popolo d'Italia*, 12 febbraio 1926, in Elena Pontiggia (dir.), *Il Novecento Italiano*, Milano, Abscondita, 2003, p. 63.
35. Margherita Sarfatti, « Il significato del Novecento Italiano. Dal catalogo della mostra "Novecento Italiano", Amburgo 1927 », in *Il Novecento Italiano*, op. cit., p. 72.
36. Margherita Sarfatti, *Segni colori e luci*, Bologna, Zanichelli, 1925, p. 245.
37. Margherita Sarfatti, « Alcune architetture alla esposizione di Parigi », *Il popolo d'Italia*, 18 settembre 1925.
38. *Ibid.*
39. Laura Malvano, *Fascismo e politica dell'immagine*, op. cit., p. 153.
40. Margherita Sarfatti, « Arte, Fascismo e antiretorica », *Il popolo d'Italia*, 25 febbraio 1927.
41. « Architettura », *Rassegna italiana*, dicembre 1926, p. 849-854; « Architettura. II. Gli stranieri », *Rassegna italiana*, febbraio 1927, p. 129-137; « Architettura. III. Impreparazione-Incomprensione-Pregiudizi », *Rassegna italiana*, marzo 1927, p. 247-252; « Architettura. IV. Una nuova epoca arcaica », *Rassegna italiana*, aprile 1927, p. 466-472.
42. Il Gruppo 7, « Architettura », *La rassegna italiana*, dicembre 1926, p. 854.
43. Critica fascista, « Arte fascista », *Critica fascista*, anno IV, n. 20, 15 ottobre 1926, p. 383.

44. Ardengo Soffici, « Opinioni sull'arte fascista », *Critica fascista*, anno IV, n. 20, 15 ottobre 1926, p. 383.
 45. *Ibid.*
 46. *Ibid.*
 47. Alessandro Pavolini, « Opinioni sull'arte fascista. Dell'arte fascista », *Critica fascista*, anno IV, n. 21, 1 novembre 1926, p. 395.
 48. *Ibid.*
 49. *Ibid.*, p. 394.
 50. Cipriano Efisio Oppo, « Arte fascista, arte italiana », *Critica fascista*, anno V, n. 3, 1 febbraio 1927, p. 44.
 51. *Ibid.*
 52. *Ibid.*
 53. *Ibid.*
 54. Giuseppe Bottai, « Risultanze dell'inchiesta sull'arte fascista », *Critica fascista*, anno V, n. 4, 15 febbraio 1927, p. 61.
 55. *Ibid.*, p. 62.
 56. *Ibid.*
 57. *Ibid.*
-

RIASSUNTI

Il saggio analizza alcuni esempi delle forme assunte dal dibattito sul rapporto fascismo-latinità nei dibattiti artistici degli anni Venti, con particolare riferimento alle interpretazioni del rapporto classicità-modernità in ambito post-avanguardistico e in relazione alla creazione di una cultura di regime. Ric conducendo le radici del richiamo al classico ai dibattiti artistici degli inizi del Novecento e analizzando gli scritti critici di artisti e intellettuali, quali Ardengo Soffici e Margherita Sarfatti, nonché i contributi al dibattito sull'arte fascista promosso da Bottai sulle pagine di *Critica fascista* fra il 1926 e il 1927, ci si propone di analizzare il percorso ideologico dei concetti di « classicismo », « classicità », « latinità », « mediterraneità » e la loro politicizzazione all'interno della cultura fascista, fra identità, nazione e ideologia. Il dibattito su latinità e fascismo nelle arti figurative in ambito post-avanguardistico e modernista viene interpretato come portavoce di un senso del classico che va al di là delle definizioni formali del termine: la latinità viene usata come categoria identitaria nella ricerca di un'essenza artistica nazionale capace di creare un collegamento ideale fra tradizione e modernità. In tale senso, il concetto di classicità, riproposto come latinità e mediterraneità, viene utilizzato per creare un legame inscindibile fra tradizione artistica e nazione, ponendo le basi ideologiche del rapporto fra arte e regime.

The article focuses on some examples of the relationship between Fascism and latinità in the artistic debates of the 1920s, with particular reference to the interpretation of the link between classicism and modernity in the post-avant-garde context and within the creation of a culture for the new regime. Tracing the return to classicism to early 20th century artistic debates and focusing on the writings of critics and intellectuals such as Ardengo Soffici and Margherita Sarfatti, as well as on the contributions to the debate on fascist art promoted by Giuseppe Bottai in the periodical *Critica fascista* between 1926 and 1927, the aim of the essay is to analyse the

ideological trajectory of the concepts of “classicism”, “classicità”, “latinità”, “mediterraneità” and their politicisation within fascist culture. It is argued that the debate on fascism and latinità in the visual arts and in a modernist context was based on an idea of the classical which went beyond strict formal definitions and some of the most obvious visual representations. Latinità was used as a charged category in the search for a national artistic identity capable of establishing an ideal link between tradition and modernity. In this sense, the classical, reformulated through the ideas of the “Latin” and the “Mediterranean”, was used to corroborate the notion of an indissoluble link between the artistic tradition and the nation, thus supporting the ideological basis of the relationship between art and the regime.

INDICE

Keywords : Latin identity, Fascism, Classicism, Modernism, Critica d'arte

Mots-clés : latinità, fascismo, classicità, modernismo, Critica d'arte

AUTORE

SIMONA STORCHI

Simona Storchi insegna lingua e cultura italiana all'Università di Leicester (Regno Unito). Ha pubblicato numerosi saggi sulla letteratura e cultura italiana del 900. È autrice della monografia *Valori Plastici 1918-1922. L'inquietudine del nuovo classico* (2006). Ha curato i seguenti volumi : *Beyond the Piazza. Public and Private Spaces in Modern Italian Culture* (2013), *Back to the Futurists. The Avant-Garde and its Legacy* (2013, con Elza Adamowicz), *The Great War and the Modernist Imagination* (2015, con Luca Somigli), *Visualizzare la Guerra. L'iconografia del conflitto e l'Italia* (2016, con Maria Giuseppina di Monte e Giuliana Pieri). Ha curato con Stephen Gundle e Giuliana Pieri la mostra *Against Mussolini : Art and the Fall of a Dictator* (Londra, Estorick Collection of Modern Italian Art, 2010).