

## Arte e Propaganda: l'identità del regime nelle mostre d'arte all'estero, 1935-1937

Chiara Fabi

### Il sistema delle mostre all'estero

Gli anni dal 1935 al 1937 rappresentarono, nell'ambito dell'organizzazione all'estero delle mostre d'arte italiana, una congiuntura significativa. Tra l'allestimento di Parigi del 1935, l'esposizione di scultura tenutasi quello stesso anno a Vienna, la partecipazione all'Esposizione Universale di Parigi e la presenza a Berlino nel 1937, il sistema delle mostre italiane all'estero ricevette un impulso determinante. Ma soprattutto gli anni dal 1935 al 1937 rappresentarono una congiuntura significativa dal punto di vista strutturale in quanto videro il progressivo spostamento dell'ordinamento di tali eventi sotto l'egida del Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda, poi mutato in Ministero della Cultura Popolare.

Sul finire degli anni Venti il compito istituzionale di presiedere alla realizzazione di tali eventi era in parte spettato a Margherita Sarfatti, sostenitrice all'estero del Gruppo del Novecento.<sup>1</sup> Tuttavia, l'assetto strategico di tali esposizioni, anello conclusivo del sistema gerarchico di promozione dell'arte nazionale che dalle selezioni delle sindacali conduceva sino alla Biennale di Venezia, ne aveva reso la gestione particolarmente ambita, determinando un prolungato scontro tra personalità e istituti diversi al fine di aggiudicarsi l'esclusivo controllo di queste manifestazioni.<sup>2</sup> In particolare, attori principali di questa competizione furono da un lato il Sindacato Nazionale fascista delle Belle Arti, nato nel 1927 e organo chiave nella direzione delle esposizioni di artisti viventi e dall'altro il Ministero dell'Educazione Nazionale presso il quale, negli anni dal 1931 al 1933, si era costituita un'apposita commissione incaricata di studiare il problema dell'organizzazione delle mostre estere.<sup>3</sup>

Nel 1932, venuta meno la centralità della Sarfatti<sup>4</sup> l'organizzazione di tali eventi entrò nel raggio d'interesse di Antonio Maraini, Segretario Generale della Biennale di Venezia e Commissario del Sindacato Nazionale fascista Belle Arti. È noto come sotto la sua direzione la Biennale di Venezia si fosse trasformata in

1 SALVAGNINI, Sileno. *Il Sistema delle Arti in Italia 1919-1943*. Bologna: Minerva Edizioni, 2011, pp. 75-85.

2 DE SABBATA, Massimo. *Tra Diplomazia e Arte: le Biennali di Antonio Maraini. 1928-1942*. Udine: Forum, 2006, pp. 33-38.

3 Archivio Centrale dello Stato (ACS), PCM 1934-1936, fasc. 3.3.9.706.

4 SALVAGNINI, 2011, op. cit., pp. 75-78.

uno strumento di diplomazia artistica, imponendosi quale istituto più idoneo a gestire l'organizzazione delle mostre estere.<sup>5</sup>

Fu soltanto nel 1934, però, che Maraini tentò di rendere ufficiale il suo interessamento. In un promemoria indirizzato a Mussolini a settembre di quell'anno egli aveva sottolineato la necessità di distinguere nettamente le competenze del Ministero dell'Educazione Nazionale dal Sindacato Nazionale delle Belle Arti, "poiché spesso — precisava — vengono a incontrarsi sullo stesso terreno". "Se mi permetto di richiamare ciò — aveva aggiunto — è a proposito delle mostre d'arte italiana all'estero. Mostre per le quali le nazioni estere si dirigono a questo sindacato che ha gli organi adatti e competenti a porle in attuazione".<sup>6</sup>

Se a questo punto, dunque, la contesa attorno alle mostre estere parve volgere a favore di un'affermazione di Maraini e di conseguenza del Sindacato e della Biennale di Venezia, la nascita, a settembre del 1934, del Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda venne a modificare l'assetto istituzionale di riferimento. Con la sua fondazione, infatti, si avviava quel processo che avrebbe gradualmente condotto le esposizioni sovranazionali sotto la guida del Ministero degli Affari Esteri e dello stesso Sottosegretariato, poi mutato nel 1935 in Ministero per la Stampa e la Propaganda e, nel 1937, in Ministero della Cultura Popolare.

Tra 1935 e 1937, dunque, si concretò un'evidente burocratizzazione e un conseguente accentramento nella gestione delle mostre all'estero, corrispondenti ad una più accorta pianificazione nella loro organizzazione. D'altronde, se nei primi anni Trenta, complice il vuoto amministrativo sinora illustrato, Maraini aveva di fatto succeduto la Sarfatti nel ruolo di animatore di tali eventi, la svolta compiutasi progressivamente tra 1935 e 1937 fu anche interprete di quella mutazione delle condizioni politiche che vide l'Italia, all'indomani della campagna d'Etiopia, impegnata in una più accorta e articolata azione diplomatica.

### **"Parigi fa paura e bisogna andare ben armati"**

Un'esperienza significativa nell'ambito della gestione e pianificazione delle esposizioni estere fu la mostra parigina del 1935, inaugurata nel mese di maggio. Com'è noto l'esposizione contò un doppio allestimento: al Petit Palais una mostra di arte antica presieduta da Ugo Ojetti; al Jeu de Paume una selezione dedicata all'arte italiana dei secoli XIX e XX allestita da Maraini<sup>7</sup> (Fig. 1). L'evento assimilava e rielaborava un progetto sorto nel 1932, allorquando Ugo Ojetti aveva proposto che l'Italia esponesse al Jeu de Paume un centinaio di capolavori da Masaccio a Michelangelo. Ora, ad ottobre del 1934, complici le buone relazioni intrecciate con la Francia quale indispensabile sostegno in ambito internazionale, quel proposito di allestire una mostra d'arte italiana a

5 In proposito si rimanda a DE SABBATA, 2006, op. cit.

6 ACS, PCM 1934-1936, fasc. 3.3.9.706, Maraini a Mussolini, 7 settembre 1934.

7 CAT. EXP. *Exposition de l'Art italien: de Cimabue à Tiepolo*. Petit Palais. Paris: 1935; CAT. EXP. *L'Art Italien des XIX et XX siècles*. Jeu de Paume des Tuileries. Paris: 1935.

Parigi “si faceva molto più interessante”, estendendosi anche agli artisti viventi.<sup>8</sup>

Certo, che non fosse spettato a Ojetti anche l'allestimento della sezione Ottocentesca consente alcune osservazioni sull'incursione parigina. Nel contesto critico italiano Ojetti si era distinto sin dagli anni Venti per il suo singolare interesse nei confronti della produzione artistica ottocentesca. Nel 1928 la mostra che aveva curato per la Biennale di Venezia si era proposta di dimostrare come la pittura italiana del XIX secolo avesse caratteri propri e degni di storia e nel 1929 la pubblicazione del volume *La pittura italiana dell'Ottocento* aveva segnato, da parte sua, il netto rifiuto di ogni dipendenza della pittura italiana da quella francese.<sup>9</sup> Tuttavia, era impensabile che una simile tesi potesse incontrare accoglienza a Parigi; molto più conveniente, al contrario, l'impostazione proposta da Maraini per il quale la sezione ottocentesca, lungi dalla volontà di promuovere un'effettiva rivalutazione dell'arte italiana del XIX secolo, risultava piuttosto finalizzata, secondo una logica già collaudata in occasione della Biennale di Venezia del 1934, a valorizzare i progressi compiuti nel campo delle arti con l'avvento del fascismo.<sup>10</sup>

Medesima declinazione programmatica riscontrabile nell'allestimento della sezione dedicata all'arte del Novecento. Qui l'ultima produzione italiana veniva presentata, di volta in volta, o attraverso l'attività dei capiscuola internazionalmente riconosciuti (come Modigliani, con ben undici soggetti tutti appartenenti a collezioni francesi) o evidenziando gli eventuali legami tra arte italiana e arte francese (come nella presenza degli Italiens de Paris, Severini, De Chirico, Campigli, Tozzi, De Pisis) o, per finire, legittimandone gli esiti in funzione del nesso dichiarato con la tradizione antica. Quest'ultimo punto, in particolare, merita speciale attenzione, in quanto si avvaleva, per la sua realizzazione, della stessa mostra di arte antica aperta al Petit Palais. Era possibile, infatti, venendo dal Petit Palais ed entrando al Jeu de Paume, individuare la relazione tra un soggetto come la *Serenità* di Carena e il *Concerto campestre* del Louvre, seguire in un dipinto di Ceracchini la persistenza di un tema pierfrancescano, verificare l'ispirazione classica di dipinti quali *Venere e madre* di Tozzi, o percepire l'evoluzione di un genere tanto caro all'Italia quale quello del ritratto. In pratica, come sottolineava anche *L'Augustea* in un lungo articolo pubblicato nel mese di luglio, il visitatore usciva dal Jeu de Paume con la limpida sensazione che l'Italia non è, neanche in arte, “terra dei morti”, ma anzi ravvisando la soluzione di continuità fra antico e moderno.<sup>11</sup>

Vi era poi un ulteriore elemento, non trascurabile, ovvero la presenza all'interno della mostra di un cospicuo gruppo di opere di Boccioni. Si trattava di quell'insieme di dipinti, e della scultura *Forme uniche della continuità nello spazio*, donate nel 1934 dal collezionista torinese Ausonio Canavese alla Galleria

8 Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea (Sopr.GNAM), Fondo Antonio Maraini, Serie 3, Sottoserie 2, UA10.

9 CAT. EXP. XVI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Venezia: 1928, pp. 27-51. OJETTI, Ugo. *La Pittura Italiana dell'Ottocento* (Bestetti & Tumminelli). Milano-Roma: 1929.

10 CAT. EXP. XIX Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Venezia: 1934, pp. 13-17.

11 “Apoteosi di Arte Italiana a Parigi”, *Augustea*, July 31, 1935.

d'Arte Moderna di Milano. E se nella presenza di Boccioni si deve senz'altro ravvisare l'intervento di Marinetti la cui incidenza e personalità, com'è noto, Maraini ebbe difficoltà ad emarginare nel contesto delle Biennali anni Trenta,<sup>12</sup> è indiscutibile che una siffatta partecipazione, tenue traccia di avanguardismo assieme a quella più ristretta di Prampolini, si accordasse alla necessità di non tralasciare gli aspetti più moderni dell'arte italiana quale testimonianza di prossimità con la Francia. Medesima intenzione che trapelava dall'intervento di uno scultore come Arturo Martini. Se è vero, infatti, che per la parte plastica il panorama della mostra si rivelava per lo più appiattito su posizioni naturaliste e semmai incentrato su un genere come il "ritratto", dimostrazione del faticoso raggiungimento, negli anni Trenta, di una rinnovata verità psicologica, serena dimensione tra l'ufficiale e il domestico, il nome di Martini attestava tutt'altra statura.

Era quale esempio di originalità e di invenzione, di acquisita autonomia rispetto agli sviluppi più ordinari dell'esperienza visiva che Martini veniva proposto al pubblico francese. Oltre alla *Vittoria Fascista* l'artista esponeva sculture ormai affermate come *Donna al sole* e il *Tobiolo*, dimostrazioni di una ricerca padrona della materia, ma anche di un apporto anticonvenzionale al genere della plastica monumentale. A queste tre opere, inoltre, si aggiungeva *la Lupa* (Fig. 2) il cui potenziale tragico, selvaggio e popolare era stato terreno di dibattito in occasione della personale dell'artista allestita nel 1932 a Firenze. D'altronde, come raccomandava lo stesso Martini a Maraini in una lettera dei primi mesi del 1935, "Non dimenticarti di chiedere ai Contini la *Donna al sole* che con *La Lupa* farebbero quattro cose che credo degne del grande evento. La Francia fa paura e quindi bisogna andare bene armati".<sup>13</sup>

## La propaganda in Austria

Se la presenza parigina del 1935 aveva dimostrato le potenzialità insite nell'allestimento delle mostre estere non meno significativa, in questo senso, fu l'esposizione di Vienna. Si trattò, in questo caso, di una mostra dedicata alla sola arte plastica, anch'essa curata da Maraini quale rappresentante del Sindacato e della Biennale di Venezia, ma ormai, ad ottobre del 1935, assoggettata al controllo del Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda.<sup>14</sup>

Com'è noto la centralità delle relazioni con l'Austria si era imposta all'Italia sin dai primi anni Trenta in funzione anti-tedesca. Nel 1934 la fascistizzazione dell'Austria compiuta dal cancelliere Engelbert Dollfuss e la firma dei Protocolli di Roma erano parsi interpretare un passo significativo in questa direzione, conferendo all'Italia un ruolo di primo piano nell'area danubiano-balcanica.

Ad agosto del 1934, inoltre, in seguito al tentato putsch e all'assassinio di Dollfuss, un appunto indirizzato al conte Galeazzo Ciano, registrando il diffuso smarrimento della politica interna austriaca, aveva segnalato la necessità e

12 DE SABBATA, 2006, op. cit., pp. 120-121.

13 Martini a Maraini, Sopr.GNAM, Fondo Antonio Maraini, Serie 3, Sottoserie 2, UA10.

14 CAT. EXP. *Ausstellung Italienischer Plastik der Gegenwart*. Wien: 1935.

l'opportunità di compiere in Austria una "sana opera di propaganda fascista, dimostrando di essere presenti, molto presenti, mediante lettere, conferenze, manifestazioni varie".<sup>15</sup>

Ne era derivato un immediato intensificarsi dell'azione propagandistica, seguito dalla firma, a febbraio del 1935, di una convenzione italo-austriaca per gli scambi culturali ed artistici. Contestualmente, subiva un'accelerazione il progetto di fondazione, a Vienna, di un Istituto Italiano di Cultura, inaugurato il 21 marzo 1935 con la presidenza del senator Francesco Salata e destinato a svolgere una funzione strategica nell'Europa centrale. A tale Istituto avrebbero fatto capo, lungo tutto il corso del 1935, molteplici iniziative, tra cui, appunto, nel mese di novembre, l'Esposizione di scultura italiana del nostro tempo (Fig. 3).

Anche in questo caso, come per Parigi, il nodo centrale della mostra si situò nel tentativo di dimostrare lo stretto nesso esistente tra gli esiti della contemporanea arte italiana e la tradizione antica. In questo senso, anzi, la città di Vienna, sede della celebre collezione di bronzetti del Rinascimento italiano conservata presso il Kunsthistorisches Museum, doveva essere parsa agli organizzatori la sede più idonea a ospitare l'allestimento di una mostra di sole sculture.

Tuttavia, l'attenzione esclusiva dedicata all'arte plastica sottendeva anche un altro obiettivo: mettere in luce il primato raggiunto dalla scultura italiana con l'avvento del fascismo. Era in questo senso che si optava per l'esclusione dell'impressionismo "evanescente" di Medardo Rosso.<sup>16</sup> Così come era sempre con questa stessa finalità che si evitava l'esposizione "di certi esperimenti futuristi in legno e metallo",<sup>17</sup> o che si definiva, in base alle direttive del Ministero Stampa e Propaganda, di donare all'Austria, che aveva fatto richiesta di ricevere un pezzo straordinario come il *Corridore* di Martini, due ritratti di Andreotti e di Messina.<sup>18</sup>

Ed era, infine, questo stesso obiettivo propagandistico a presiedere la decisione di Maraini di concludere la mostra con una conferenza dedicata a illustrare le maggiori opere monumentali compiute dal fascismo che "per ovvie ragioni" non si erano potute trasferire a Vienna. "Solo per opera del fascismo — avrebbe spiegato Maraini in quell'occasione — scuole, caserme, ospedali, (...) sono diventati edifici non solo costruiti a fini di utilità, ma, al pari (...) dei grandi palazzi statali, si sono rivestiti di una dignità profondamente sentita dalla moltitudine".<sup>19</sup>

## Le arti al servizio dell'architettura

La partecipazione dell'Italia all'Expo di Parigi segnò un vero e proprio spar-

15 Appunto per il Conte Galeazzo Ciano da parte dei Comitati d'azione per la universalità di Roma (C.A.U.R.), ACS, PCM 1934-1936, fasc. 3.3.9.706.

16 Considerato non corrispondente "all'indirizzo della moderna arte plastica dell'Italia". Leo Planiscig all'Istituto Italiano di Cultura a Vienna, 6 luglio 1935. Sopr.GNAM, Fondo Antonio Maraini, Serie 3, Sottoserie 2, UA6.

17 Ibid.

18 Francesco Salata a Maraini, 3 dicembre 1935. Sopr.GNAM, Fondo Antonio Maraini, Serie 3, Sottoserie 2, UA6.

19 Il discorso pronunciato da Maraini è conservato presso la Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo Antonio Maraini, Serie 3, Sottoserie 2, UA6.

tiacque nell'organizzazione delle mostre estere. Qui non soltanto a prevalere, a dispetto del carattere eterogeneo dell'appuntamento parigino del 1935, sarebbe stata la nuova immagine imperiale dell'Italia, ma vi trovò compimento, a differenza della mostra di Vienna, l'opportunità di trascolorare dal piano della presentazione programmatica a quello della concreta realizzazione.<sup>20</sup> Più precisamente, come stabilito dagli organizzatori in un documento preventivo, il compito dell'ordinamento della sezione italiana non si limitò a

*illustrare (...) le idee, le premesse, gli ardimenti e i sacrifici del Fascismo' quanto piuttosto a 'far risaltare, in forma sintetica e chiara e convincente quanto oggi è già stato realizzato, e applicato, e collaudato: quanto insomma è già goduto del fascismo.'*<sup>21</sup>

Ne derivò la realizzazione di un Padiglione declinato, in ambito figurativo, nell'esaltazione della partecipazione di tutte le arti ad un principio superiore incarnato dall'architettura dell'edificio, per l'occasione progettato da Marcello Piacentini. È naturale che un tale programma si riflettesse nei toni di una virata sostanzialmente autoritaria, specchio del trapasso che vedeva, ora, l'Italia, fregiarsi del nuovo titolo imperiale. Così come non è un caso che si registri uno scadere della scultura a mera funzione decorativa.

In un intenso scambio epistolare intrattenuto con gli artisti a cui venne affidata l'esecuzione dei bozzetti delle sculture progettate a coronamento del Padiglione rappresentanti l'Italia, il fascismo e le 22 corporazioni, Maraini, in nome di Piacentini, diede più volte prova di prediligere, rispetto all'originalità delle singole composizioni, l'espressione di una compostezza adatta alla finalità decorativa che le singole opere erano chiamate ad assolvere.<sup>22</sup> Fu così che il bozzetto presentato da Luciano Minguzzi per la Corporazione spettacolo venne accusato di "eccesso di realismo", consigliando di modificare "la tunichina che sa troppo di camicia annodata intorno alla vita con uno spago", mentre a Carlo Conte, per la Corporazione Prodotti Tessili, fu chiesto di svolgere il soggetto rivestendo con panneggiamenti la figura altrimenti nuda.<sup>23</sup>

Emblematico, in tal senso, fu anche il caso dello scultore Marcello Mascherini, cui venne attribuita l'esecuzione della statua rappresentante *Il Fascismo*. Questi aveva presentato due possibili soluzioni: *Il Cittadino soldato* "più rispondente agli ideali dell'Italia fascista" e *Il Legionario romano* "forse meno personale e più classicheggiant". Tra i due bozzetti la scelta ricadde, naturalmente, sulla più classica e simbolica rappresentazione del *Legionario romano* (Fig. 4).<sup>24</sup>

Né si discostò da questa impostazione generale la vicenda che presiedette alla realizzazione della scultura monumentale con cavallo e cavaliere antistante la Senna. Per la sua esecuzione venne bandito nel 1936 apposito concorso. L'opera monumentale, dell'altezza complessiva di sette metri e rappresentante

20 CAT. EXP. Guida del Padiglione Italiano all'Esposizione Internazionale di Parigi. Milano: 1937.

21 Sopr.GNAM, Fondo Antonio Maraini, Serie 3, Sottoserie 2, UA18.

22 Ibid.

23 Ibid.

24 Marcello Mascherini a Maraini, 10 dicembre 1936. Ibid.

*il Genio del Fascismo*, avrebbe dovuto esprimere il “sentimento vittorioso della civiltà fascista tenendo presente lo spirito della nostra grande tradizione”. La presenza della statua, inoltre, era stata progettata per dichiarare visivamente, sin dall'esterno, la dipendenza dal regime di ognuna delle attività corporative rappresentate all'interno del padiglione.

La commissione preposta alla selezione dell'opera si riunì a Milano il 17 dicembre del 1936, per l'esame dei 92 bozzetti pervenuti.<sup>25</sup> Tra questi la scelta cadde, all'unanimità, sul bozzetto presentato dallo scultore Giorgio Gori, residente in Francia e formatosi presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze. Secondo quanto riportato nel verbale dalla commissione, il bozzetto di Gori fu preferito per le doti di “equilibrio e armonia del movimento”, nonché per la “virile dignità di atteggiamento che collega cavallo e cavaliere in un'espressione di forza calma e dominante”,<sup>26</sup> ma è evidente come la statua, rielaborando i modelli del Marco Aurelio e del Gattamelata, si esprimesse in sintonia con quella volontà di esaltare l'eredità dall'antico dell'Italia fascista più volte ribadita e sostanziata dalle esposizioni all'estero curate da Maraini.<sup>27</sup>

All'indomani della conclusione dei lavori all'Università La Sapienza di Roma il Padiglione italiano diveniva, dunque, l'occasione per mettere alla prova le forze artistiche italiane in un contesto che già vedeva profilarsi all'orizzonte la realizzazione dell'E 42.<sup>28</sup>

In una simile cornice anche la partecipazione di Martini subì un contraccolpo. Forte del successo ottenuto a Parigi nel 1935, questi aveva avanzato la proposta di allestire una propria personale. Tuttavia il posto d'onore era stato affidato a Romano Romanelli, accademico d'Italia dal 1930 e campione del gusto eroico e statuario apprezzato dall'ufficialità del regime. E non è certo un caso che la scultura *l'Italia trasvolatrice* di Martini trovasse dimora all'interno del Salone d'onore allestito da Giuseppe Pagano<sup>29</sup>. Era proprio a Pagano, infatti, che si doveva una delle interpretazioni più originali dei propositi dell'Expo. Di fronte alla pretesa di Maraini di privilegiare le sculture di Romanelli all'interno del Salone d'Onore, Pagano si era sentito in dovere di rivendicare l'autonomia delle proprie decisioni, accordando il ruolo principale a Martini e quanto meno scartando l'ingombrante *Giano* e la *Vergine* di Romanelli. Una scelta che nella perfetta integrazione della scultura con gli ambienti interni alla sala si esprimeva in sintonia con l'esperienza della Triennale del 1936, dichiarando la propria alterità rispetto alla dimensione eroica, celebrativa, monumentale dichiarata dall'in-

---

25 La Commissione, presieduta dal Senatore Pier Ruggero Piccio, era composta da Marcello Piacentini, Giulio Barella, presidente della Triennale di Milano, da Antonio Maraini e da Aldo Carpi in rappresentanza del Sindacato Nazionale Fascista Belle Arti.

26 Sopr.GNAM, Fondo Antonio Maraini, Serie 3, Sottoserie 2, UA18.

27 *Cavallo e cavaliere* furono realizzati in gesso dallo stesso Gori e successivamente tradotti in una lega di alluminio, magnesio, rame (anticorodal) il cui utilizzo, nel contesto dell'esposizione, possedeva un ben preciso significato: dichiarare l'autosufficienza italiana seguita alle sanzioni economiche.

28 È importante ricordare come questo avvenisse in un clima internazionale che a Parigi vedeva da un lato affrontarsi i monumentali padiglioni russo e tedesco e dall'altro la Spagna farsi portavoce della drammatica denuncia di Guernica.

29 L'opera era la stessa che si era vista nella mostra dell'aeronautica ordinata da Pagano, a Milano, nel 1934.

sieme del Padiglione.<sup>30</sup>

### **Un'esposizione "troppo poco fascista"**

Sul finire del 1937 la strada era ormai aperta verso una forte strumentalizzazione dei fatti artistici. Ma si trattava di una via tutt'altro che lineare e tutt'altro che facilmente percorribile, come di lì a pochi mesi avrebbe dimostrato la mostra d'arte italiana inaugurata a Berlino nel mese di ottobre presso l'Accademia Prussiana delle Arti Figurative (Fig. 5). Anche in questo caso è necessario registrare il peso diplomatico dell'evento. L'esposizione si inaugurava all'indomani della visita cruciale di Mussolini a Berlino, a dimostrazione dell'alleanza intervenuta tra Italia e Germania, giusto nel mese di novembre sancita dall'adesione dell'Italia al patto anti-Comintern.

Certo, da punto di vista istituzionale il sistema delle mostre italiane all'estero poteva dirsi ormai rodato e il controllo del Ministero della Cultura Popolare, per l'occasione impegnato nella sovvenzione di numerosi giornali stranieri, si misurò anche nella decisione di allestire preventivamente l'esposizione presso la Biennale di Venezia, onde testarne compiutamente i risultati. Parimenti collaudato era, inoltre, il piano della speculazione ideologica: il progetto della mostra non differiva dai propositi analizzati sinora e anche in questo caso Maraini mise in campo un allestimento che, attraverso un excursus dedicato al XIX secolo e la presentazione della produzione artistica del XX secolo, documentasse il passaggio da un'arte prettamente divisa in scuole regionali ad un'arte di stampo nazionale, esaltando il ruolo unificatore compiuto dal fascismo.

Tuttavia l'esposizione, malgrado l'accorta preparazione, costituì un compito spinoso. Problemi si delinearono sin da principio, in particolare in rapporto ad un nazione, la Germania, che verso l'arte moderna aveva assunto posizioni fortemente reazionarie. Tanto più che proprio in quell'anno i postulati del Reich venivano esplicitamente dichiarati nell'allestimento, a Monaco, in contemporanea con la mostra d'arte italiana, dell'esposizione sull'arte degenerata<sup>31</sup>.

Riguardo a questo tema vi erano significativi precedenti. Sin dal 1934 la critica italiana si era dimostrata poco incline ad apprezzare le esclusioni compiute dalla Germania nell'allestimento del proprio Padiglione alla Biennale di Venezia. Da più parti si erano alzate voci di dissenso e non era pensabile che repentinamente, a fronte della nuova alleanza intervenuta con la Germania, l'Italia si conformasse alle posizioni tedesche.<sup>32</sup>

In tal senso il nodo più problematico consisteva, ancora una volta, nella partecipazione dei futuristi. Se la loro assenza in una mostra dedicata esclusivamente alla scultura, quale era stata quella di Vienna, poteva in certo modo

30 Guida del Padiglione Italiano all'Esposizione Internazionale di Parigi 1937, op. cit., s.p.

31 La mostra dell'arte "degenerata" chiudevà a Monaco il 31 novembre. In proposito si rimanda a: CAT. EXP. Abstracta. Austria Germania Italia 1919-1939. Die Andere "Entartete Kunst. L'altra Arte Degenerata. Bolzano-Innsbruck-Trento. Milano: 1997.

32 DE SABBATA, 2006, op. cit., p. 245.

giustificarsi, in un'esposizione come quella allestita a Berlino sarebbe stata colpevole. Il problema, come specificava Maraini, consisteva nel non escludere dall'esposizione le figure più significative dell'arte italiana contemporanea, affinché non si dicesse "esser colpa l'aver rinunciato in parte a noi stessi".<sup>33</sup>

Fu così che i futuristi, compreso il nucleo di Boccioni prestatato dalla Galleria d'Arte di Milano, si trovarono segregati nella sezione del bianco e nero. Come spiegava Giannino Marchig, incaricato dell'allestimento della mostra a Berlino, in una lettera indirizzata a Maraini, "grande ammirazione hanno già cominciato a suscitare Canova e Hayez. Un po' meno i contemporanei." "Io mi adopero naturalmente a spiegare il più possibile certi intendimenti (...) ma la questione più dura è e sarà quella di Boccioni. Ci hanno (...) dichiarato che il quadro di Boccioni sciupa la sala e non ci può stare".<sup>34</sup>

Emergeva, dunque, in questa vicenda, l'ambigua identità del fascismo. Quell'ambiguità che si poteva riscontrare nella presenza della *la Lupa* di Martini a Parigi nel 1935, oppure nella convivenza, a Vienna, di pezzi propagandistici come *Il Balilla* di Tony Lucarda con gli audaci bronzetti del *Ciclo di Blevio* di Martini. Ma i tempi stavano rapidamente mutando e il contenuto "troppo poco fascista" della mostra di Berlino non passava inosservato, incontrando in Ogetti, sulle pagine del *Corriere della sera*, il più fiero oppositore:

*La serena e ordinata mostra dell'arte italiana da Canova a Canonica, da Appiani a Carena s'apre a Berlino in pieno clamore di battaglia tra vecchio e nuovo, tra bello e brutto, tra cosmopoli e Germania, nel giorno stesso in cui a Monaco si chiude la mostra dell'arte degenerata. A Monaco l'hanno visitata, a pagamento, un milione e ottocentomila persone. Naturalmente dopo queste salubri novità molti berlinesi, entrando nelle belle sale dell'Accademia dell'arte sulla Pariser Platz, vanno subito a cercare il volto del Duce, episodi di guerra, vedute di riviste, di parate e di adunate, atleti in azione, paesaggi italiani famosi per bellezza classica o idillica, magari paesi africani resi celebri nella campagna d'Etiopia (...) E non li trovano. Del Duce è, all'ingresso, di fronte al ritratto del Re, incoronato di quercia, il busto stilizzato che Wildt modellò molti anni addietro. Soldati? Sì, tre artiglieri a cavallo, ma del 1860, contro il "Muro bianco" di Giovanni Fattori. (...) Confesso che, data l'importanza dell'occasione, se Maraini avesse potuto avere anche buone pitture nate dall'occasione dell'amicizia tra Italia e Germania, o almeno della vita fascista che da quindici anni è una ragione e non un'occasione, saremmo stati più contenti tutti, tedeschi e italiani.*<sup>35</sup>

33 Sopr.GNAM, Fondo Antonio Maraini, Serie 3, Sottoserie 2, UA23.

34 Sulla presenza dei futuristi si veda anche: ZORZI, Emilio. "La Mostra d'Arte Italiana a Berlino", *Le Tre Venezie*, Nov. 1937, p. 331.

35 OJETTI, Ugo, "Arte Nostra a Berlino", *Corriere della sera*, Nov. 2, 1937. A questo articolo replicava L'Idea Fascista con uno scritto intitolato "Fiducia nell'arte nostra": "Fiducia nell'Arte Nostra", *Idea Fascista*, Nov. 6, 1937.



**Fig. 1** Vista dell'allestimento della mostra d'arte italiana al Jeu de Paume. Fotografia pubblicata su *L'Illustrazione Italiana*, Dec. 29, 1935



**Fig. 2** *La Lupa* di Arturo Martini. Illustrazione dalla monografia dedicata a Martini pubblicata dalla Hoepli nel 1933.



**Fig. 3** Vista dell'allestimento della mostra di scultura a Vienna. Fotografia pubblicata su *L'Illustrazione Italiana*, Oct. 31, 1937.



**Fig. 4** Marcello Mascherini, la scultura *Il Legionario* realizzata per il Padiglione italiano all'Expo del 1937.



**Fig. 5** Copertina del Catalogo dell'Esposizione d'Arte Italiana a Berlino, 1937.