



LA FABBRICA DEL CONSENSO.
IL CONTRIBUTO DELL'ARTE NEGLI ANNI DEL REGIME FASCISTA
di
Stefano Lentini

Premessa

L'educazione estetica costituisce un ambito di ricerca, ancora oggi, scarsamente frequentato dagli studiosi appartenenti al settore della ricerca storico-educativa, *nonostante le innovazioni metodologiche introdotte dalla scuola analista* abbiano stimolato gli storici delle ultime generazioni ad ampliare il ventaglio dei propri interessi, fino ad «includere non soltanto gli avvenimenti politici, le tendenze economiche e le strutture sociali, ma anche la storia delle mentalità, la storia della vita quotidiana, la storia della cultura materiale, la storia del corpo e così via»¹.

Alla base della nuova tendenza metodologica nella ricerca storica vi è l'idea, avanzata dallo storico Le Goff², che «tutto è fonte per lo storico», compresi i documenti di varia e spesso d'insolita estrazione; idea supportata dalla semplice considerazione che molti storici «non avrebbero potuto condurre a termine le loro ricerche in campi relativamente nuovi [...] se si fossero limitati alle fonti tradizionali [...]»³. Tuttavia, sono ancora pochi gli storici che prendono sul serio il valore documentale delle immagini⁴, al punto che, nel dibattito sviluppatosi tra gli storici, a cavallo tra gli anni '80 e '90 del Novecento, si è giunti a parlare di «invisibilità del visivo»⁵.

¹ P. Burke, *Testimoni oculari: il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci, 2002, p. 11.

² Si veda, a tal proposito, *La nuova storia*, cur. J. Le Goff, trad. it., Milano, Mondadori, 1989.

³ P. Burke, *Testimoni oculari: il significato storico delle immagini* cit., p. 11.

⁴ Nel panorama della storiografia italiana, tuttavia, non mancano lavori – seppur significativi, ma sporadici – dedicati all'utilizzo delle immagini nella ricerca storica. Per approfondimenti, si rimanda ai seguenti lavori: G. De Luna, *L'occhio e l'orecchio dello storico. Le fonti audiovisive nella ricerca e nella didattica della storia*, Firenze, La Nuova Italia, 1993; G. D'Autilia, *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, Milano, Mondadori, 2005.

⁵ *Ibidem*.

Permane l'atteggiamento di diffidenza verso l'utilizzo di fonti non "convenzionali", come le immagini⁶ o i filmati, attraverso i quali è possibile accedere alla dimensione dell'immaginario, ambito per lungo tempo ignorato dagli storici, per la sua natura vaga, ma oggi ampiamente riconosciuto dalla comunità scientifica come archivio dal quale è possibile attingere per approfondire meglio la realtà sociale e il tempo storico presi in esame.

Queste brevi, ma opportune, note introduttive sono utili ad inquadrare meglio l'oggetto d'indagine di questo contributo, cioè l'educazione estetica negli anni del regime, e per analizzare la funzione ideologico-politica dell'arte nella creazione dell'immaginario fascista. Dell'estetizzazione della politica da parte del fascismo si era occupato già Walter Benjamin, nel 1936, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, saggio nel quale l'autore attribuisce una funzione politica all'opera d'arte: col fascismo «la politica veniva ridotta alla 'produzione di valori culturali' diventando un'esperienza rituale. La conseguenza logica di tale processo per l'autore, era l'introduzione dell'estetica nella vita politica»⁷.

A tale conclusione giunge anche Emilio Gentile, secondo il quale, l'ideologia fascista, piuttosto che essere elaborata in teorie scritte, fu espressa «estetivamente, in modo efficace e suggestivo, attraverso i riti e i simboli di un nuovo stile politico»⁸, che assunsero i caratteri di una religione laica, integralista e intollerante, avente come dogma fondamentale la Nazione⁹.

Arte, cultura e ideologia fascista: una storia controversa

L'incontro tra arte e fascismo avvenne molto prima dell'avvento del regime, ed è opportuno precisare la cornice storica entro la quale si celebrò tale sodalizio, per comprendere le ragioni in base alle quali l'espressione culturale del regime fascista rinunciò alla imposizione di un'"arte di Stato", a favore di un atteggiamento eclettico, di un "pluralismo estetico", grazie al quale riuscì ad ottenere l'adesione di ampi settori della cultura e dell'arte¹⁰.

⁶ Si vedano, a tal proposito, F. De Bartolomeis, *La ricerca come antipedagogia*, Milano, Feltrinelli, 1972; Id., *L'antipedagogia incontra l'arte*, Roma, Anicia, 2016.

⁷ S. Falasca Zamponi, *Lo spettacolo del fascismo*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2003, p. 22.

⁸ Pur condannando la società borghese perché materialistica e individualistica, i fascisti si schieravano a difesa della proprietà privata, esaltavano il ruolo dirigente della borghesia produttiva, sostenevano la funzione storica del capitalismo e la necessità della collaborazione di classe (*corporativismo*) al fine di intensificare la produzione (*produttivismo*) in vista di una politica estera di potenza e di espansione, reclamata per il risarcimento della "vittoria mutilata" sancita nel trattato di Versailles. E. Gentile, *Il fascismo in tre capitoli*, Roma-Bari, Laterza, 2004, p. 25.

⁹ Ivi, p. 25.

¹⁰ Ivi, pp. 40-41.

Le ragioni di tale incontro sono da ricollegarsi alla nascita del nazionalismo modernista italiano o *italianismo* – ispirato da una rinnovata fede nel mito della Grande Italia, che avrebbe dovuto essere la nazione protagonista del XX secolo¹¹. L'*italianismo*, fenomeno che vide in prima linea alcuni movimenti dell'avanguardia culturale sorti in Italia all'inizio del Novecento, come il *Futurismo*, si contrappose al complesso d'inferiorità delle nuove generazioni rispetto alle più avanzate nazioni europee, sostenendo le innate qualità di grandezza della nazione italiana, testimoniate dal suo glorioso passato. Queste furono le premesse a partire dalle quali venne redatto il *Manifesto del Futurismo*, ad opera di Filippo Tommaso Marinetti, apparso prima in lingua francese, il 20 febbraio 1909, su «Le Figaro». A questo documento fece seguito il *Manifesto dei pittori futuristi*, pubblicato l'11 febbraio del 1910 sulle pagine di «Poesia», nel quale gli artisti esaltavano la modernità, salutavano con favore l'era della tecnica, della macchina, della città industriale e delle rivoluzioni urbane.

È interessante rilevare che i futuristi, prima dell'avvento del fascismo, e precisamente con la diffusione del Manifesto del 1910, avevano annunciato profeticamente l'inizio di una nuova epoca di grandezza per l'Italia:

«Per gli altri popoli, l'Italia è ancora una terra di morti, un'immensa Pompei biancheggiante di sepolcri. L'Italia invece rinasce, e al suo risorgimento politico segue il risorgimento intellettuale. Nel paese degli analfabeti vanno moltiplicandosi le scuole: nel paese del dolce far niente ruggono ormai officine innumerevoli: nel paese dell'estetica tradizionale spiccano oggi il volo ispirazioni di sfolgorante novità»¹².

I pittori futuristi ignoravano che le parole del manifesto echeggiavano quelle scritte nelle pagine della rivista «La Voce», un anno prima, da un giovane socialista rivoluzionario, antipatriottico, internazionalista e soprattutto *antifuturista*, cioè Benito Mussolini:

«L'Italia attuale va perdendo le caratteristiche di un cimitero. Dove un tempo sognavano gli amanti e cantavano gli usignoli, oggi fischiano le sirene delle officine. L'italiano accelera il passo nello stadio dove le Nazioni corrono la grande maratona della supremazia mondiale. Gli eroi hanno lasciato il posto ai produttori, dopo aver combattuto si lavora, l'aratro feconda la terra e il piccone sventra le vecchie città. L'Italia si prepara a riempire di sé una nuova epoca nella storia del genere umano»¹³.

¹¹ Si veda a tal proposito E. Gentile, *La Grande Italia: Il mito della nazione nel XX secolo*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

¹² F.T. Marinetti, *Che cos'è il Futurismo*, supplemento al V Anno di «POESIA», n. 1, Milano, 11 febbraio 1910.

¹³ L'articolo di Mussolini è citato da E. Gentile *L'Italia tra le arti e le scienze di Mario Sironi*, Roma-Bari, Laterza, 2014, p. 5.

I futuristi, i “vociani”, e tutti i giovani dell’avanguardia del primo Novecento dell’età giolittiana, condividevano l’idea che l’Italia, dopo l’unificazione risorgimentale delle proprie popolazioni, e dopo aver avviato un processo d’industrializzazione, stesse entrando in un’epoca nuova, e rivendicavano per la nazione il ritorno ad un rinnovato primato italiano nella storia mondiale. A tale scopo, questa generazione di avanguardisti riteneva necessario un radicale processo di rigenerazione politica e morale della società italiana, accompagnato da una altrettanto radicale rigenerazione culturale, al punto da proporre, in modo provocatorio, la distruzione della tradizione e del passato: accademie, biblioteche, musei e città antiche dovevano essere distrutte¹⁴.

La conquista della Libia, nel 1912, venne celebrata da costoro come la conferma che la nazione che aveva dato i natali al futurismo stesse generando una nuova potenza coloniale. Seppur con diverse motivazioni, i futuristi sostennero insieme ai “vociani” l’intervento dell’Italia in guerra; posizione condivisa anche da Mussolini, in prima battuta contrario all’entrata in guerra, che pagò con l’espulsione dal partito socialista – secondo gli avanguardisti in modo coraggioso – questo atto di non allineamento al PSI. Il mito dell’*italianismo*, sfociato nell’interventismo, fu il primo elemento d’incontro tra avanguardia modernista e movimento dei Fasci di combattimento, dopo la Prima guerra mondiale. Il secondo fu la violenza della superiorità nazionale, espressa nel futurista *Manifesto dell’Orgoglio italiano* dell’11 dicembre del 1915, che vedeva tra i firmatari una delle figure di spicco nell’arte del regime, Mario Sironi, nel quale s’inneggiava alla superiorità del popolo italiano, da difendere “colla parola e colla violenza”¹⁵.

Tuttavia, dalla Grande Guerra non nacque una nuova e grande Italia, vittoriosa sui campi di battaglia, ma sconfitta – nel progetto vagheggiato dagli *italianisti* – al tavolo della pace:

«Il mito della vittoria mutilata si aggiunge al mito dell’italianismo, al mito dell’orgoglio italiano, come una punizione per smodate ambizioni, secondo alcuni;

¹⁴ «Che ci si vada in pellegrinaggio, una volta all’anno, come si va al Camposanto nel giorno dei morti... ve lo concedo. Che una volta all’anno sia depresso un omaggio di fiori davanti alla Gioconda, ve lo concedo... Ma non ammetto che si conducano quotidianamente a passeggio per i musei le nostre tristezze, il nostro fragile coraggio, la nostra morbosa inquietudine. Perché volersi avvelenare? Perché volere imputridire [...] Suvvia! Date fuoco agli scaffali delle biblioteche!...Sviate il corso dei canali, per inondare i musei!... Oh, la gioia di veder galleggiare alla deriva, lacere e stinte su quelle acque, le vecchie tele gloriose!... Impugnate i picconi, le scuri, i martelli e demolite, demolite senza pietà le città venerate!». F.T. Marinetti, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, in «Le Figaro», Parigi, 20 febbraio 1909.

¹⁵ F.T. Marinetti *et al.*, *Manifesto dell’Orgoglio italiano: manifesto futurista*, Direzione del movimento futurista, (Stab. tip. Taveggia), Milano, 11 dicembre 1915.

come una mutilazione di legittime ambizioni consacrate dal sangue dei caduti, secondo D'Annunzio, gli interventisti, i futuristi e i fascisti»¹⁶.

Distante anni luce dal glorioso progetto nazionale idealizzato da costoro, alle elezioni del 1919, il popolo italiano non elesse né gli interventisti, e nemmeno i reduci e i combattenti, ma conservò al potere i vecchi liberali inetti, regalando il proprio consenso al *bolscevico* partito socialista di Nicola Bombacci e al *cattolico* partito popolare di Don Luigi Sturzo. Emblematica è, a tal proposito, la produzione artistica del pittore Sironi, che, tornato a Milano dalla Grande Guerra, trovò una città dominata dai socialisti, dal movimento operaio, dalle occupazioni delle fabbriche; *l'orgoglio italiano* veniva rimpiazzato, agli occhi di quella generazione di avanguardisti, da un movimento proletario che rinnegava la patria, condannava la guerra e insultava i reduci. «La città diventa per Sironi il simbolo di una modernità desolata, dove egli contempla con patetica sensibilità le squallide periferie abitate dal proletariato»¹⁷, che non merita nemmeno di essere rappresentato nella sua miseria, nella sua fatica, nel suo desiderio di riscatto (v. *Paesaggio urbano*, 1920 e *Periferia*, 1920). Nei suoi quadri la città appare deserta, assente ogni figura umana, che compare nel dipinto *Cavallo bianco e molo*, 1920-1921, nel quale un cavaliere avanza intrepido sullo sfondo del molo, come per celebrare – secondo i critici – la conquista di Fiume del 12 settembre 1919, per annetterla all'Italia, da parte di D'Annunzio¹⁸.

Il sodalizio tra arte e fascismo:

l'educazione estetica del regime, tra pittura, scultura e architettura

La presa del potere da parte di Mussolini venne salutata con grande speranza da questa generazione di avanguardisti (A. Ambrosi, *Aero- ritratto di Benito Mussolini aviatore*, 1930; G. Dottori, *Aero- ritratto Duce*, 1933) e segnò l'avvio di una stagione d'ingenti investimenti nell'arte, nella poesia e nell'architettura¹⁹.

¹⁶ E. Gentile *L'Italia tra le arti e le scienze di Mario Sironi* cit., p. 4.

¹⁷ Ivi, p. 5.

¹⁸ Conclusa l'avventura dannunziana di Fiume, costretto a sloggiare da Giolitti a colpi di cannone nel 1920, iniziarono le spedizioni punitive degli squadristi, effettuate con il 18 BL, camion utilizzato per il trasporto militare nella Grande guerra: per Sironi, il 18 BL, rappresenta una *minaccia salvifica* che mette in fuga le folle ubriache, per riconquistarle sotto il simbolo del fascio littorio (*Il camion giallo*, 1919). Ivi, p. 10.

¹⁹ Tuttavia è noto l'atteggiamento del Duce per l'arte, verso la quale non ebbe amore alcuno, al punto da lodare la proposta del futurista Marinetti di vendere i musei e le gallerie nazionali in cambio di valuta pregiata. Mussolini, tra l'altro, si vantò di non aver mai messo piede in un Museo o in una galleria d'arte finché Hitler non lo costrinse ad accompagnarlo in una visita agli Uffizi e a Palazzo Pitti. D. Mack Smith, *Storia d'Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2008³, pp. 485-486.

Il fascismo ebbe una propria politica culturale, mirata alla diffusione della propria ideologia attraverso «un’oculata orchestrazione di temi e di interpretazioni del passato, del presente e del futuro, con forme diversificate di rappresentazione, non sempre ideologicamente esplicite, per evitare gli effetti controproducenti di un eccesso di propaganda politica in una massa già esposta alla costante pedagogia totalitaria delle altre istituzioni del regime, e specialmente della liturgia politica. Queste considerazioni valgono per tutte le forme di organizzazione e di espressione culturale del regime fascista, che [...] mantenne sempre un atteggiamento eclettico [...] specialmente nel campo delle manifestazioni letterarie ed estetiche»²⁰.

Quale fosse l’obiettivo pedagogico del “nuovo italiano” è possibile dedurlo dall’onnipresente dogma, celebrato dal regime: *credere, obbedire, combattere!* Obiettivo raggiunto grazie al Libro unico di Stato, introdotto con la legge del 7 gennaio 1929²¹ e all’istituzione dell’Opera nazionale Balilla e dei Gruppi Universitari Fascisti²². Ma non solo.

Come possiamo rilevare dalle numerose mostre artistiche che si svolsero nel corso del ventennio, il regime utilizzò massicciamente l’arte a scopo educativo, anche in modo grottesco! Basti pensare alla *Mostra Anti-Lei*, organizzata da Starace nel 1939, nella quale venne allestito uno spazio espositivo pieno di statue e d’immagini dedicato alla lotta contro l’utilizzo del pronome allocutivo reverenziale “Lei”: i romani non conoscevano il Lei e Dante usava solo il Voi ed il Tu – sostenevano gli uomini del regime – e gli italiani di Mussolini dovevano ignorare il “Lei”, considerato un “triste prodotto d’importazione”²³.

Nonostante gli ingenti investimenti economici del regime in favore dell’arte, il fascismo non ebbe una vera e propria arte di Stato²⁴, ed in conseguenza a

²⁰ E. Gentile, *Il fascismo in tre capitoli* cit., pp. 40-41.

²¹ Cfr. E. Catarsi, *Storia dei programmi della scuola elementare (1850-1885)*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, pp. 105-108.

²² E. Gentile, *Il fascismo in tre capitoli* cit., p. 42.

²³ «Nella Roma antica si usava solo il Tu, ma in epoca imperiale appare un Vos che permane per tutto il Medioevo (per esempio quando ci si rivolge a un abate) e nella Divina Commedia appare il Voi quando si vuole esprimere grande rispetto (‘Siete voi, qui, ser Brunetto?’). Il Lei si diffonderà solo nel Rinascimento nell’uso cancelleresco e sotto influenza spagnola». U. Eco, *Tu, Lei, la memoria e l’insulto, lectio magistralis* per il Festival della Comunicazione, 14 settembre 2015.

²⁴ Quanto alla qualità della produzione artistica negli anni del regime, dopo la morte di Modigliani, nel 1920, i principali esponenti della nuova generazione furono di bassa levatura e il ferreo controllo del regime agì, inevitabilmente, da freno sul lavoro creativo. Gli ormai fragili legami con la Francia, per motivi politici, contribuirono ad indebolire una tra le più vitali fonti di stimolo culturale e di rinnovamento per l’Italia, ragione per cui nei settori della pittura e della scultura «si creò una cultura artificiale che premiava quelli che rappresentavano i successi e il martirologio del Regime». La migliore attività creativa, molto spesso, fu opera di coloro che si rifiutarono di collaborare con il fascismo (v. Guttuso), i pochissimi uomini che, per tenersi lonta-

ciò, si caratterizzò per un *pluralismo estetico*, nel campo delle arti visive, nel quale si combinarono movimenti artistici contrastanti, come le tendenze avanguardiste e, allo stesso tempo, neoclassiche, assorbite da un eclettico mecenatismo di Stato²⁵. L'edilizia venne considerata dal regime una buona forma di pubblicità, ragione per la quale un maggiore rigoglio si manifestò nel campo dell'architettura²⁶, un'arte dai caratteri di vera originalità, stravaganza e dalle forme gigantesche.

Nei primi anni Trenta, all'estero, l'indice di gradimento del fascismo appariva ben saldo nelle dichiarazioni di artisti e critici: le immagini e le notizie che il regime faceva trapelare, disegnavano il quadro di un paese-cantiere, nel quale si era diffuso il motto «si dorme con le porte aperte», metafora propagandata per indicare l'ordine e la fiducia che regnava nell'Italia fascista, dove si potevano trovare allettanti possibilità d'impiego nei lavori dell'arte pubblica, e quantità di danaro pubblico per sovvenzionare l'industria culturale. A dire il vero, il bel Paese nascondeva tutt'altra realtà, e gli artisti, per poter lavorare, dovevano entrare nelle grazie del Duce attraverso il *Sindacato nazionale fascista degli artisti*.

La politica culturale del fascismo non si risolse, tuttavia, in un intervento meramente repressivo, ma formulò «un appello alla partecipazione attiva, *militante*, degli artisti alla causa del fascismo»²⁷ perché impiegassero il loro talento a sostegno dell'ordinamento politico vigente. Nel discorso pronunciato il 26 marzo 1923, in occasione dell'inaugurazione della mostra milanese alla Galleria Pesaro, presentata dagli artisti appartenenti al nuovo gruppo *Novecento*, manifestò la propria volontà di perseguire il suo progetto politico con il contributo dell'arte e degli artisti:

«Non si può governare ignorando l'arte e gli artisti; l'arte è una manifestazione essenziale dello spirito umano; comincia con la storia dell'umanità e seguirà l'umanità fino agli ultimi giorni. Ed in un paese come l'Italia sarebbe deficiente un

no dall'autarchia artistica e dalle direttive ufficiali, detenevano mezzi per la propria sussistenza a prescindere dal danaro statale. «Stessa sorte toccò alle influenze artistiche straniere, come il jazz, deprecato come qualcosa di estraneo alla razza!». D. Mack Smith, *Storia d'Italia* cit., pp. 487-488.

²⁵ Cfr. E. Braun, *Mario Sironi and Italian Modernism. Art and Politics under Fascism*, Cambridge, U.K., Cambridge University Press, 2000, pp. 1-2.

²⁶ Gli investimenti del regime per l'architettura furono ingenti, al punto da attrarre architetti dal resto d'Europa. Per tale ragione, l'architettura italiana subì l'influenza del tedesco Gropius e dello svizzero, naturalizzato francese, Le Corbusier, nella progettazione di edifici in stile moderno, dalle severe linee geometriche, con grandi e levigate superfici bianche in sostituzione delle più elaborate facciate con colonne e logge. Uno degli esempi meglio riusciti fu la stazione ferroviaria di Firenze, ad opera di Michelucci. D. Mack Smith, *Storia d'Italia* cit., p. 487.

²⁷ M. Ainis, M. Fiorillo, *L'ordinamento della cultura: manuale di legislazione dei beni culturali*, Milano, Giuffrè, 2008, pp. 49-50.

Governo che si disinteressasse dell'arte e degli artisti. Dichiaro che è lungi da me l'idea di incoraggiare qualche cosa che possa assomigliare all'arte di Stato. L'arte rientra nella sfera dell'individuo. Lo Stato ha un solo dovere: quello di non sabotarla, di dar condizioni umane agli artisti, di incoraggiarli dal punto di vista artistico e nazionale. Ci tengo a dichiarare che il Governo che ho l'onore di presiedere è un amico sincero dell'arte e degli artisti»²⁸.

Al principio secondo il quale l'arte apparteneva «alla sfera individuale», attraverso cui riuscì ad attrarre gli intellettuali nell'ovile dello Stato fascista, si contrappose una politica culturale basata su una pressante azione di controlli amministrativi che scoraggiarono ogni opposizione al regime, in una combinazione insidiosa di misure coercitive e gesti di tolleranza²⁹. Mussolini, in tal modo, esaltò l'autonomia degli artisti, ma inquadrando il loro ruolo nella formazione di un'Italia fascista, presupposti che permisero al progetto totalitario del fascismo, fondato su una politica d'integrazione della società civile nello Stato, di guadagnarsi un ampio consenso tra gli intellettuali e gli artisti, fin dalle prime battute della dittatura.

Un interesse *stilistico* che emerse nell'arte di regime fu quello collegato al culto della Roma imperiale³⁰, attraverso il quale si potevano ricavare lezioni morali ed esempi eroici. Simbolo fascista per antonomasia furono i *fasces* portati dai littori dell'antica Roma³¹, e la riesumazione di termini desueti come “console, coorte e centurione”. La vita doveva essere vissuta – nel nuovo gergo che si andava diffondendo – “romanamente”³², e l'arte poteva fornire un importante contributo estetico-pedagogico. Nel 1924, a Roma, si avviò una serie ambiziosa di scavi che, nel giro di dieci anni, trasformarono la zona del *Foro romano*, riportando alla luce ciò che di romano antico vi fosse, a scapito dei resti dell'età paleocristiana e medievale. Un esempio clamoroso di tali operazioni di *restyling* fu quello di collegare il Colosseo a piazza Venezia, attraverso la via dei Fori imperiali: prima del 1932, tra i due antichi siti romani esistevano

²⁸ Discorso pronunciato il 26 marzo 1923, in occasione dell'inaugurazione di una mostra d'artisti del Novecento alla galleria Pesaro, in «il Popolo d'Italia», 27 marzo 1923.

²⁹ Cfr. E. Braun, *Mario Sironi and Italian Modernism. Art and Politics under Fascism* cit., pp. 1-2.

³⁰ Si veda anche il testo della conferenza tenutasi all'Istituto di Studi Romani il 15 dicembre 1938 - XVII, intitolato *Roma nella scuola italiana*, pubblicato su G. Bottai, *La carta della scuola*, Milano, Mondadori, 1939, pp. 256-266.

³¹ Il Fascio Littorio venne introdotto nell'antica Roma quale simbolo del potere statale e della giustizia, punitrice o riparatrice. Con r.d. 12 dicembre 1926, n. 2061, il Fascio Littorio divenne emblema dello Stato a tutti gli effetti: se ne prescrisse la foggia ufficiale, costituita da un fascio di verghe e da una scure, uniti da una cinghia.

³² D. Mack Smith, *Storia d'Italia* cit., p. 480.

quartieri di epoca medievale e la collina Velia, abbattuti per costruire la via dell'Impero. All'esterno della basilica di Massenzio, «grandi carte geografiche in marmo furono affisse a illustrazione della grandezza dell'impero romano, per ricordare che ciò che Roma aveva fatto una volta poteva ancora fare»³³.

Nell'ambito della tendenza artistica europea per un ritorno all'ordine, senza tuttavia rinunciare all'esperienza delle avanguardie artistiche, il linguaggio del movimento artistico *Novecento*, nato grazie all'intellettuale Margherita Sarfatti, vicina a Mussolini, si prestava bene alla celebrazione di temi del passato, all'evocazione dell'antico, alla riscoperta di tematiche ormai desuete nel clima di rinnovamento artistico di quegli anni, quali la maternità (A. Funi, *Maternità*, 1921; M. Sironi, *Maternità*, 1923), la famiglia (A. Bucci, *Mio padre e le mie sorelle*, 1914), il sentimento del patriottismo e il valore della guerra (A. Bucci, *L'addio*, 1917; L. Dudreville, *Vedove di guerra 1916-7*; P. Marussig, *Soldato austriaco*, 1917). La scelta della denominazione del gruppo, *Novecento*, doveva dare rilevanza al movimento, storicizzandolo alla stregua di altri movimenti artistici come *Quattrocento*, *Cinquecento*, per consacrare il secolo che doveva essere all'insegna dell'italianità. «Strettamente connessa alle premesse fondative del 'Novecento', [...] in nome di una riscoperta della decorazione murale 'all'antica' si pone la successiva pratica degli affreschi, dei mosaici e dei rilievi decorativi. Sironi, Funi, Campigli, Arturo Martini sono tra coloro che più contribuiscono alla rinascita di tali espressioni artistiche, considerate dai teorici più impegnati come la manifestazione privilegiata, e 'necessaria', della nuova epoca e della concezione corporativo-fascista dello spazio urbano e degli edifici pubblici»³⁴.

Nei primi anni Trenta, Sironi e i muralisti si proposero di trasformare la pratica artistica individuale e "borghese" in attività politica, con la riproposizione di grandi affreschi e decorazioni murali collocati nelle facciate e negli atrii degli spazi pubblici, per la più ampia fruizione da parte del popolo, aventi come soggetti privilegiati il lavoro, la campagna, la città, il commercio, l'attività industriale, esponendola con grandi opere³⁵. Nel dicembre 1933, nel *Manifesto della pittura murale* pubblicato sulla rivista «La Colonna», Sironi espresse la volontà di proporre «una funzione sociale e politica – quindi legata alla *polis* – al lavoro del pittore, chiamato a padroneggiare le superfici e i materiali dei grandi edifici pubblici»³⁶. Si trattò di un tentativo organico per dare una valenza collettiva alle ristrutturazioni e alle trasformazioni urbane determinate dal

³³ *Ibidem*.

³⁴ E. Janulardo, *Sironi e il "Novecento", la pittura murale*, in «Parol. Quaderni d'Arte e di Epistemologia», 28 (2017), p. 3.

³⁵ *Ivi*, p. 4

³⁶ *Ivi*, p. 6.

fascismo, negli anni compresi dal 1936-1939. Secondo Sironi, l'artista «deve rinunciare a quell'egocentrismo che, ormai, non potrebbe che isterilire il suo spirito e diventare un artista "militante" cioè un artista che serve un'idea morale, e subordina la propria individualità all'opera collettiva. [...] Non si vuole propugnare con ciò un anonimato effettivo, che ripugna al temperamento italiano, ma un intimo senso di dedizione all'opera collettiva. Noi crediamo fermamente che l'artista deve ritornare a essere uomo tra gli uomini, come fu nelle epoche della nostra più alta civiltà. [...] 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»³⁷.

Di qui il connubio tra pittura, scultura e architettura negli anni Trenta, quest'ultima certamente considerata un'arte di Stato, nella quale la pittura e la scultura assumevano una funzione complementare, di supporto ideologico per il richiamo al glorioso passato italiano (v. Foro Italico). Secondo Sironi l'arte assumeva una funzione educatrice per lo Stato fascista, in quanto ad essa era affidato il compito di produrre l'etica della nuova nazione. L'arte doveva recuperare il ruolo che ebbe «nei suoi periodi più alti e in seno alle più alte civiltà: un perfetto strumento di governo spirituale»³⁸.

La decorazione scultorea a scala monumentale s'integrava con il lavoro degli architetti, con statue o bassorilievi che dovevano "far parlare" i complessi architettonici, attraverso composizioni celebrative di supporto alle liturgie politiche del regime utili alla creazione di un nuovo immaginario collettivo. Nella ristrutturazione operata dal fascismo delle più grandi città italiane (per certi versi brutali nel caso di Roma, v. Via dell'Impero e Piazza San Pietro), sorsero imponenti costruzioni come il Palazzo di Giustizia a Milano e la Città universitaria di Roma, opere nelle quali Sironi venne chiamato a dare un proprio contributo dal famoso architetto Piacentini per decorarle.

L'affresco nel Palazzo di Giustizia celebrava la gloria italiana evocando la romanità moderna dello stile proprio del fascismo: «non imitazione di Roma, ma emulazione di Roma, capace di superare Roma»³⁹, persino nella monumentalità. Quello posto nell'aula magna della Città universitaria romana nel 1935⁴⁰

³⁷ Sironi, Campigli, Carrà, Funi, *Manifesto della pittura murale*, «La Colonna», Milano, dicembre 1933.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ E. Gentile *L'Italia tra le arti e le scienze di Mario Sironi* cit., p. 9.

⁴⁰ L'affresco fu rovinato nel 1943 da una copertura in cartone per occultare l'opera; venne ridipinto, in modo maldestro, tra il 1948 e il 1950, per eliminare alcuni simboli fascisti presenti sul dipinto. Infine è stato recentemente restaurato, nel 2017, per riportarlo alla versione originale.

ha per tema *L'Italia tra le arti e le scienze* e appare severo, austero, monumentale. L'Italia campeggia al centro, sovrastata da una maestosa aquila imperiale, mentre sullo sfondo si collocano: una montagna rocciosa, nella quale è scolpito il fascio littorio con l'indicazione dell'era fascista, anno XIV; un arco trionfale che riporta un profilo del duce equestre e una dinamica; la Vittoria alata. Tutte le arti e le scienze affiancano l'Italia fascista, «quasi come un coro inneggiante alla sua grandezza»⁴¹.

L'educazione estetica del regime: il teatro e il cinema

L'idea di attribuire alla cultura artistica una funzione educativa e sociale si raccordava perfettamente con la convinzione del regime che l'educazione delle masse dovesse essere realizzata, in buona parte, all'esterno delle aule scolastiche, sotto il controllo degli organi di Stato e del partito. Fu una convinzione che trovò concorde Giuseppe Bottai, seppure con un approccio culturale differente rispetto agli uomini del partito, il quale considerò poco formativa la pratica, pressoché diffusa e incoraggiata dai membri più rozzi del partito, della continua ripetizione di *slogans* propagandistici. Piuttosto, si doveva puntare alla preminenza del fattore emotivo per orientare le masse verso l'esaltazione di motivi irrazionali e fideistici, e il teatro rappresentava, sotto questo punto di vista, uno dei mezzi più indicati per garantire una comunione spirituale con un vasto pubblico.

Ma si ponevano due problemi specifici: il primo riguardava la necessità di estendere alle grandi masse la possibilità di usufruire di un luogo educativo per eccellenza come il teatro, da lungo tempo destinato all'élite; il secondo, collegato a questo, riguardava il repertorio teatrale essenzialmente poco adatto ad un pubblico vasto e poco colto.

Mussolini stesso si rese conto di queste difficoltà, ed intervenne in un momento di grande crisi del teatro italiano:

«Ho sentito parlare di una crisi del teatro. Questa crisi c'è, ma è un errore credere che sia connessa con la fortuna toccata al cinematografo. Essa va considerata sotto un duplice aspetto, spirituale e materiale. L'aspetto spirituale concerne gli autori; quello materiale, il numero dei posti. Bisogna preparare il teatro di massa, il teatro che possa contenere 15 o 20 mila persone. La "Scala" rispondeva allo scopo quando un secolo fa la popolazione di Milano contava 180 mila abitanti. Non risponde più oggi che la popolazione è di un milione. La limitazione dei posti crea la necessità di alti prezzi e questi allontanano le folle. Invece il teatro, che a mio avviso, ha più efficacia educativa del cinematografo, deve essere destinato al popolo,

⁴¹ Ciò che rimane dopo la ridipintura è un affresco che non ha alcun riferimento all'originario progetto di Sironi. Cfr. E. Gentile *L'Italia tra le arti e le scienze di Mario Sironi* cit., p. 2.

così come l'opera teatrale deve avere il largo respiro che il popolo chiede. Essa deve agitare le grandi passioni collettive, essere ispirata ad un senso di viva e profonda umanità, portare sulla scena quel che veramente conta nella vita dello spirito e nelle vicende degli uomini»⁴².

Come per l'arte e l'architettura, il fascismo si richiamò ad una «nuova classicità», che si rifacesse alle gloriose tradizioni del teatro occidentale in chiave contemporanea⁴³.

In un periodo di profonda crisi economica per il teatro, il regime collocò importanti provvidenze per la promozione di un "teatro di massa", il che permise un rigido controllo sulle sue strutture burocratico-organizzative, ma anche sul repertorio artistico⁴⁴. Con l'obiettivo di uniformare la vita culturale ai mutamenti avvenuti in campo politico e sociale, dovettero cadere gli anacronistici privilegi che vedevano il teatro come un luogo elitario, da quel momento in poi destinato alle masse, per cui fu «necessario creare un repertorio adeguato, lontano dalla prosaica quotidianità del teatro borghese, in grado di interpretare i miti e le idealità dell'epoca moderna. I nuovi valori poetici e la ritrovata socialità del mezzo teatrale sarebbero stati fondamento di una rinnovata concezione estetica. E sarebbe spettato all'Italia, secondo tale ottica, assumere nuovamente il ruolo di guida spirituale seguendo un'antica vocazione civilizzatrice»⁴⁵. Per realizzare il teatro di massa, Mussolini puntò al potenziamento delle attività dei teatri mobili, cioè i Carri di Tespi e delle numerose e filodrammatiche proposte nell'ambito dell'Opera Nazionale del Dopolavoro (OND), associazione istituita dal regime fascista nel 1925 con il compito di occuparsi del tempo libero dei lavoratori⁴⁶.

⁴² Mussolini parla agli scrittori, in «Nuova Antologia», maggio-giugno 1933, citato da E. Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1989, p. 247.

⁴³ Ivi, p. 248.

⁴⁴ Con la legge 6 gennaio 1931 n. 599, *Nuove norme per la censura teatrale*, l'esercizio della revisione teatrale venne trasferito dai singoli prefetti ad un unico ufficio dipendente inizialmente dal Ministero dell'Interno, e, a partire dal 1935, sotto le dipendenze del Ministero per la Stampa e la Propaganda.

⁴⁵ E. Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista* cit., p. 248.

⁴⁶ «I Carri di Tespi, o Padiglioni, erano teatri mobili realizzati attraverso strutture lignee coperte di cui si servivano i comici del teatro nomade popolare italiano per il loro teatro di strada, a partire dal tardo Ottocento. Venivano montati 'su piazza' e restavano allestiti per 40/50 giorni durante i quali le compagnie dei 'guitti' girovaghi recitavano sera dopo sera un copione diverso, esaurendo integralmente il loro repertorio. Essi devono il proprio nome alla figura mitica del teatrante Tespi d'Icaria, descritta da Orazio nell'*Ars poetica* ed erano ancorati all'idea di un teatro di massa di forte impatto emotivo e capace di veicolare la cultura teatrale fino a fasce dimenticate di popolazione». https://www.movio.beniculturali.it/icar/acs_censurateatraleefascismo/it/107/carro-di-tespi. Consultato il 15/09/2019.

Il Fascismo si servì dell'esperienza dell'antico progetto di teatro itinerante all'aperto, a partire dal 1929, e costruì quattro enormi strutture teatrali, tre per la prosa e una per la lirica, trasportandole per le province italiane su autocarri, in lunghe tournée che coinvolsero centinaia di migliaia di spettatori.

I Carri di Tespi ebbero inizialmente una durata limitata ai soli mesi estivi, motivo per il quale furono difficilmente accessibili alle classi meno abbienti. Nel gennaio del 1936, si sperimentarono rappresentazioni diurne nell'ambito del «sabato fascista»⁴⁷, a prezzi particolarmente ridotti. Il «sabato teatrale», iniziativa rigorosamente riservata ad operai ed agricoltori, venditori ambulanti e commessi di negozio, fattorini, uscieri, maestranze statali, dipendenti subalterni in genere, impiegati con stipendi mensili non superiori a 800 lire, iscritti ai fasci giovanili, assistiti dall'ente opere assistenziali del PNF, ottenne un grande successo di pubblico, grazie, inoltre, alle tariffe agevolate per i trasporti destinate alle masse rurali.

Nel 1937 il Ministero della Cultura Popolare, su sollecitazione di Mussolini, inquadrò le attività esistenti in un organico programma, l'*Estate Musicale Italiana*, con spettacoli svolti in oltre trentasei città di tutto il territorio nazionale. Tra queste manifestazioni, particolare rilevanza ebbero il «teatro del popolo» alle Terme di Caracalla di Roma, e quello del cortile principale del Castello Sforzesco di Milano.

Il repertorio dei Carri di Tespi apparteneva, in prevalenza, alle opere del teatro tradizionale, senza immediati obiettivi propagandistici, ma con l'intento di aggregare il vasto pubblico. Tuttavia, il settore del teatro attirò l'attenzione di alcuni gerarchi fascisti, come Farinacci, autore del dramma in tre atti *Redenzione*, opera priva di qualunque requisito artistico. Anche Mussolini, insieme al noto Giovacchino Forzano, fu autore di opere teatrali, con la più fortunata *Campo di Maggio*, del 1930, nella quale si raccontavano i cento giorni di Napoleone, la battaglia di Waterloo e i successivi tentativi dell'imperatore di ottenere nuovi aiuti dal parlamento, fino a quando, circondato dalla famiglia e da pochi amici, perse le speranze di riscattarsi con una nuova vita in America⁴⁸.

Nel 1931, il duo Mussolini-Forzano presentò *Villafranca*, opera nella quale il protagonista, Cavour, appare più potente del re, e nel 1939 con *Cesare*, opera nella quale si esaltavano, in modo palese, la romanità e il duce. I due drammi

⁴⁷ Con regio decreto-legge 20 giugno 1935, n. 1010, fu istituito il «Sabato Fascista», appuntamento settimanale dedicato allo svolgimento di attività di massa a carattere addestrativo, politico, professionale, culturale e sportivo.

⁴⁸ Il nome di Mussolini non compare mai ufficialmente come co-autore nella produzione italiana dell'opera, mentre il suo nome appare all'estero, nella versione francese de *Les Cent Jours*.

Campo di maggio e *Villafranca* ebbero un buon successo, in Italia e all'estero, e furono trasposti in versione cinematografica⁴⁹.

Accanto alle opere dei gerarchi non mancarono numerosi lavori di persone completamente estranee al mondo del teatro⁵⁰, quasi sempre dedicate a produzioni apologetiche del regime e del duce, come si può evincere dai titoli: *Credere obbedire combattere*, *Mussolini ci ha chiamato*, *Mussolinia*, *Spolverare il manganello*, *Per il trionfo della civiltà fascista*, ecc.⁵¹. Si trattava di produzioni di scarso valore artistico, ma segno di una propaganda di regime volta ad esaltare gli ideali della forza, del coraggio e del patriottismo.

Per diffondere questi ideali, oltre al teatro, Mussolini ebbe a disposizione un infallibile alleato: il *cinematografo*, una potente macchina per la fabbricazione del consenso, posta sotto il controllo del *Ministero per la Stampa e la Propaganda* (1935), e, successivamente, del *Miniculpop* cioè il *Ministero della Cultura popolare* (1937).

L'unione Cinematografica Educativa (L.U.C.E.), ente di diritto pubblico dal 1925, ebbe come scopo «la diffusione della cultura popolare e della istruzione generale per mezzo delle visioni cinematografiche»⁵², «aventi carattere esclusivamente educativo, culturale, scientifico, di propaganda sociale, econo-

⁴⁹ «Non è difficile istituire un paragone tra i protagonisti di questi drammi (Napoleone, Cavour, Cesare) e lo stesso Mussolini. È possibile che Mussolini guardasse a queste figure come modelli di riferimento; va osservato però come i suoi lavori rappresentino questi eroi nel momento drammatico della fine, e non nella fase della loro brillante ascesa politica o all'apice della gloria. Napoleone è colto dopo Waterloo, quando è abbandonato da tutti; Cesare soccombe per il tradimento di Bruto. Forse, più che presagire un funesto destino, Mussolini pensava di affiancarsi simbolicamente ai grandi eroi del passato. E come loro, si sentiva predestinato ad alte imprese, nonostante l'insipienza e la doppiezza di amici e collaboratori: la volontà del campione avrebbe comunque contrastato il destino avverso e scelto la via di una fine tragica ma gloriosa. Almeno a teatro». E. Scarpellini, *Un palcoscenico per Mussolini: il Duce amava presentarsi come uomo di cultura, per questo scrisse opere teatrali in collaborazione con Giovacchino Forzano*, in «Il Giornale», 11 gennaio 2006.

⁵⁰ Nel 1934, sollecitati da Mussolini per la realizzazione di un nuovo progetto di drammi destinato al teatro di massa, che rappresentasse le passioni collettive contro gli abusati contenuti borghesi, Sandro De Feo, Gherardo Gherardi, Nicola Lisi sperimentarono una storia teatrale incentrata sulle peripezie del camion 18 BL, utilizzato per la marcia su Roma, durante le campagne di bonifica e la Prima guerra mondiale. Fu un progetto fallimentare che ne decretò presto l'insuccesso. Segnaliamo l'interessante mostra *Il teatro nel fascismo Rappresentazione e censura nei documenti d'archivio (1931-1944)*, consultabile sul sito http://movio.beniculturali.it/icar/acs_censurateatraleefascismo/it/47/presentazione-della-mostra e il percorso tematico *Censura teatrale e Fascismo (1931-1944)*. CoRTI - *Copioni Rappresentazioni Teatro in Italia*, consultabile sul sito <http://san.beniculturali.it>. Consultato il 15/09/2019.

⁵¹ Cfr. E. Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista* cit., pp. 252-274.

⁵² Citato da M. Argentieri, *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Firenze, Vallecchi, 1979, p. 19.

mica, igienica, agraria, professionale e nazione e comunque destinate al complemento della istruzione e alla elevazione della cultura generale»⁵³.

L'obbligo di proiettare le pellicole a scopo di educazione civile e di propaganda nazionale fornite dall'Istituto Luce (r.d.l. 2.4.1926, n. 1000)⁵⁴, non solo mise il cinema «al servizio della glorificazione personale del duce, ma [venne] riconosciuto come 'nuovo mezzo didattico, educativo, di propaganda nazionale' [...] Dominus incontrastato dell'intera operazione lo stesso Mussolini. [...] Il cinema era infatti, e lo sarebbe diventato sempre di più, non un semplice polo di diffusione delle parole d'ordine del fascismo, ma una delle colonne portanti di quella che è stata chiamata la 'fabbrica del Duce' [...]. Ogni spettacolo cinematografico, non organizzato su iniziativa di istituti od enti pubblici, doveva includere nel programma 'una pellicola educativa, di propaganda e di cultura' da proiettarsi in tutte le rappresentazioni»⁵⁵.

Il regime fascista non ostacolò la produzione di film di pura evasione, ma incoraggiò la produzione dedicata all'esaltazione della piccola borghesia e dei suoi sogni di ascesa sociale, all'interno della quale si collocava il cosiddetto filone del "*cinema dei telefoni bianchi*", per via di una scenografia ambientata in luoghi ricchi e scintillanti, come *La canzone dell'amore* (G. Righelli, 1930), *La segretaria privata* (G. Alessandrini, 1931), *T'amerò per sempre* (M. Camerini, 1933). L'avvento del sonoro incoraggiò il passaggio alle pellicole del cinema comico, di teatro e del varietà, con l'ingresso delle note figure dello spettacolo Ettore Petrolini, Totò, Vittorio De Sica⁵⁶.

Per quanto riguarda le produzioni cinematografiche a carattere propagandistico, il regime, anche in questo caso, non registrò un grande successo. Tra i titoli più noti, si annoverano: *Camicia nera* (G. Forzano, 1933), un film che, con spirito propagandistico, rappresentava le vicende italiane, nel periodo compreso tra il 1914 e il 1932; *Vecchia Guardia* (A. Blasetti, 1933), un film che glorificava lo squadristo e la marcia su Roma, *Lo squadrone bianco* (A. Genina, 1936) e *Scipione l'Africano* (C. Gallone, 1937), due film che esaltavano la potenza colonizzatrice italiana; e infine, *1860*, (A. Blasetti, 1934), un film avente per tema la continuità tra Risorgimento e avvento del fascismo.

⁵³ R.d.l. 5.12.1925, n. 1985, *Creazione dell'istituto nazionale per la propaganda e la cultura tramite la cinematografia, denominato «l'Unione Cinematografica Educativa - L.U.C.E.»* (art. 1, Convenzione costitutiva allegata al decreto).

⁵⁴ C. Barbati, *Lo spettacolo nella storia istituzionale italiana*, in *Unità e pluralismo culturale*, cur. E. Chiti, G. Gardini, A. Sandulli, Firenze, FUP, 2016, p. 347.

⁵⁵ D. Manetti, *Un'arma poderosissima. Industria cinematografica e Stato durante il fascismo 1922-1943*, Milano, Franco Angeli, 2012, pp. 51-54.

⁵⁶ Cfr. M. Corsi, *Il cinema sotto il fascismo*, scheda dedicata alla *Storia del cinema italiano* sul sito <https://www.cinescuola.it>. Consultato il 15/09/2019.

Brevi riflessioni critiche

Le rappresentazioni artistiche espresse dal regime nel ventennio, in tutte le forme possibili, da quelle pittoriche e architettoniche, a quelle teatrali e cinematografiche, sostenevano la dipendenza identitaria del *nuovo uomo italiano* alla stretta osservanza di precise regole estetiche, come il richiamo alla romanità e a un ideale di uomo che doveva *Crederci! Obbedire! Combattere!* per difendere la propria patria. Mussolini si considerò, metaforicamente, un artista che plasmava le masse, alla stregua di un blocco di marmo, ribadendo, in tal modo, lo *status passivo* del popolo. Il valore di ogni individuo si misurava nella propria capacità di sacrificare, *acriticamente*, qualsiasi residuo di giudizio e di comportamento autonomo sull'altare della volontà suprema del fascismo⁵⁷. Fede cieca ed obbedienza nel Duce trasformavano gli uomini in fascisti, e solo a questi si apriva la strada alla cittadinanza. Si trattava di una propaganda, «vista la molteplicità dei campi interessati, che potremmo definire 'sistemica', da potenziare con una politica di prezzi bassi»⁵⁸, in modo da realizzare 'prodotti' culturali accessibili al popolo, da diffondere alle masse, per esaltare la figura del capo, e per socializzare le aspirazioni e le finalità della rivoluzione fascista. Nessuna finalità *autenticamente* educativa si riscontrava nell'arte e nella cultura propagandata dal regime, nessuna promozione di forme culturali validamente *emancipative* poteva essere rintracciata in un modello pedagogico omologante e conformativo come quello fascista, privo di alcuna apertura verso un giudizio critico⁵⁹, che legittimava e permetteva solo un processo di totale adeguamento agli obiettivi della dittatura.

La capillare offerta pedagogica del regime soffocò in germe ogni posizione critica⁶⁰, e mirò solo alla costruzione del consenso e alla formazione di obbedienti sudditi: "Un popolo di scimmie", per usare un *topos* stilistico molto frequente in Antonio Gramsci⁶¹, vittima illustre del regime⁶², il quale già nel giugno del 1918, in un articolo sull'«Avanti!» mise in analogia gli uomini del fa-

⁵⁷ Cfr. S. Falasca Zamponi, *Lo spettacolo del fascismo* cit., p. 276.

⁵⁸ D. Manetti, *Un'arma poderosissima. Industria cinematografica e Stato durante il fascismo 1922-1943* cit., p. 51.

⁵⁹ Per approfondimenti sulla pedagogia critica, si veda A. Criscenti Grassi, *Progettare la formazione per i minori. Saggio di pedagogia critica*, Catania, C.u.e.c.m., 2010.

⁶⁰ A. Gramsci, *Il popolo delle scimmie*, in «Ordine Nuovo», 2 gennaio del 1921, pubblicato in A. Gramsci, *Socialismo e fascismo. L'«Ordine Nuovo», 1921-1922*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 9-12.

⁶¹ Cfr. P. G. Zunino, *Il popolo delle scimmie*, in «Italia contemporanea», 171 (1988), p. 76.

⁶² Antonio Gramsci venne arrestato l'8 novembre del 1926, insieme ad altri dirigenti del partito e nel 1928 venne condannato dal Tribunale speciale a venti anni di carcere per attività cospirativa, incitamento all'odio di classe.

scismo, «cittadini italiani» che si riempivano la bocca di taumaturgiche parole di libertà, giustizia e democrazia, con i *Bandar Log*, le scimmie urlatrici della giungla di Rudyard Kipling, che gridavano di essere libere senza avere «esatta nozione della libertà»⁶³. Un popolo di scimmie che, per concludere con le parole di Gramsci: «riempie la cronaca, non crea storia, lascia traccia nel giornale, non offre materiali per scrivere libri»⁶⁴.

ABSTRACT

Molti sono, ancora oggi, gli interrogativi che riguardano la natura del fascismo e il suo significato nella storia contemporanea e, tra questi, uno di particolare interesse riguarda l'esistenza o meno di una cultura fascista. Per tentare di dare una risposta a tali quesiti, oltre le istituzioni educative, occorre prendere in considerazione alcune espressioni culturali diffusamente utilizzate dal regime per costruire il consenso politico, quali l'arte, il cinema, il teatro e l'architettura, in quanto l'ideologia fascista, piuttosto che essere elaborata in teorie scritte fu quasi sempre espressa «estheticamente».

There are many questions concerning the nature of fascism and its meaning in contemporary history. One of particular interest is the existence of a fascist culture. To attempt to answer these questions, beyond educational institutions, it is necessary to take into consideration all the cultural expressions used by the regime to build political consensus. Art, cinema, theater and architecture contributed to the spread of fascist ideology, through the aestheticization of politics.

⁶³ A. Gramsci, *La libertà individuale*, in «Avanti!», 27 giugno 1918, in *Il nostro Marx. 1918-1919*, cur. S. Caprioglio, Torino, Einaudi, 1984, pp. 145-146.

⁶⁴ A. Gramsci, *Il popolo delle scimmie* cit., pp. 9-12.