

- Lanaro, Silvio. *Storia dell'Italia repubblicana*. Venezia: Marsilio, 1992. Print
- Langiulli, Nino. "Editor's Introduction." In N. Abbagnano. *Critical Existentialism*. 1969. Print.
- Lo Schiavo, Aldo. *Gentile*. Bari: Laterza, 1986. Print.
- Liotard, Jean-François. *The Postmodern Condition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. Print.
- Mazzotta, Giuseppe. *La ragione in A. Banfi: Saggio teoretico-fenomenologico*. Napoli: Edizione Glauk, 1977. Print.
- Pico della Mirandola, Giovanni. *La dignità dell'uomo*. A cura di F. S. Pignagnoli. Trad. di E. Garin. Bologna: Pàtron, 1970. Print.
- . *On the Dignity of Man, On Being and the One, Heptaplus*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1965. Print.
- Pareyson, Luigi. *Esistenza e persona*. Genova: Il Melangolo, 1985. Print.
- . *Estetica. Teoria della formatività*. Firenze: Sansoni, 1974. Print.
- . *Existence, Interpretation, Freedom. Selected Writings*. Trans. Paolo D. Bubbio. Aurora: Davies Group Publishers, 2009. Print.
- . *La filosofia dell'esistenza e Carlo Jaspers*. Napoli: Loffredo, 1940. Print.
- . "Genesi e significato dell'esistenzialismo." *Giornale critico della filosofia italiana* 5 (1940): 326-337. Print.
- . *Studi sull'esistenzialismo*. Firenze: Sansoni, 1943. Print.
- Rossi, Paolo. *Storia e filosofia*. Torino: Einaudi, 1975. Print.
- Salvatorelli, Luigi and Giovanni Mira. *Storia d'Italia nel periodo fascista*. 2 vols. Milano: Mondadori, 1964 and 1972. Print.
- Salemi, Rosaria. *Bibliografia banfiana*. Parma: Pratiche, 1982. Print.
- Santucci, Antonio. *Esistenzialismo e filosofia italiana*. Bologna: Il Mulino, 1959. Print.
- Sartre, Jean-Paul. *Being and Nothingness*. Trans. H. Barnes. Part Three. New York: Philosophical Library, 1956. Print.
- . *Existentialism is a Humanism*. New Haven: Yale University Press, 2007 [1945]. Print.
- Scaramuzza, Gabriele. *Antonio Banfi e l'estetico*. Padova: Cleup Editore, 1984. Print.
- Togliatti, Palmiro. "Programma." *La Rinascita* (1944): 99. Print.

Arte italiana e transizione istituzionale: il contributo della scultura alla difficile rinascita

Troppo umana la statua
per raggiungere l'anonimo
Arturo Martini, *La scultura lingua morta*
(Martini e De Micheli 135)

Il presente articolo intende studiare le fasi che portarono ad una rinascita della scultura italiana dopo il primo conflitto mondiale. Lo studio inizierà con una breve analisi della produzione scultorea di regime al fine di chiarire le condizioni in cui operarono gli artisti durante il Ventennio e negli anni della guerra. L'indagine si soffermerà, in seguito, sulla campagna di distruzione delle opere plastiche e monumentali fasciste da parte delle forze partigiane; l'obiettivo di questa sezione della ricerca sarà di dimostrare come la scultura italiana subì pesantemente le conseguenze degli eventi bellici prima di poter rielaborare un linguaggio nuovo e originale. La parte centrale del saggio studierà la scultura del Dopoguerra, approfondendo alcuni casi esemplari; l'analisi permetterà di comprovare come gli scultori attivi all'indomani della Liberazione riuscirono a conciliare la propria sensibilità creativa con i mutamenti storici sopraggiunti, dando vita ad un rinascita artistica, evidente, in particolare, nei monumenti alla Resistenza.

Dopo la destituzione di Mussolini ad opera dell'intesa tra i gerarchi e Vittorio Emanuele III e la fine del fascismo, l'arte italiana visse un periodo di incertezza e di profondi cambiamenti, diversamente da quanto era accaduto all'ombra delle istituzioni di regime. Queste avevano infatti operato, soprattutto nel corso degli anni Trenta, un certo controllo nei confronti della creazione artistica, riuscendo ad imporre una linea di condotta generale anche nel campo culturale, evidentissima per quel che concerne i mezzi di comunicazione quali radio e cinema. Anche se non si può parlare di una vera e propria arte di stato imposta dall'alto, paragonabile a quella elaborata nella Germania hitleriana, è chiaro che anche il mondo delle arti fu soggetto ad una forma di inquadramento, che rese la produzione artistica conforme ai

dettami del potere fascista. In questo senso, gli artisti poterono contare su una protezione particolare, che favorì una rinascita della creatività italiana, grazie soprattutto al coordinamento sindacale. Tali condizioni eccezionali portarono alla nascita di un'“arte fascista” quale risultante di un lungo processo avviato già alla fine del terzo decennio attraverso una riorganizzazione degli organi di cultura nazionali.¹

Proprio nel corso del Ventennio, la scultura risultò, insieme all'architettura, la forma artistica più appropriata per celebrare il culto del Fascio e tutti i momenti salienti della nuova religione laica istituita dalla dittatura. Gli artisti italiani trovarono, di conseguenza, infinite opportunità per collaborare con il potere politico, proponendo nuove forme di rappresentazione artistica adatte a comunicare un messaggio di superiorità ed eccellenza. In due decenni vennero promossi progetti monumentali, la maggior parte a carattere simbolico e scenografico.² I monumenti celebrativi fascisti rappresentarono una tipologia onnipresente sul territorio nazionale, che si diffuse non soltanto nei grandi agglomerati urbani, ma anche nei piccoli centri rurali.³ Accanto a questi complessi monumentali, il regime favorì anche la rinascita della plastica inquadrata nell'architettura, ovvero di un linguaggio scultoreo non più subordinato alle altre arti, ma dotato di uno scopo pratico e di una destinazione precisa.

Lo Stato fascista figurò pertanto in quegli anni come il committente esclusivo nel mondo dell'arte italiana, offrendo agli scultori innumerevoli occasioni di lavoro e una consacrazione definitiva sul mercato nazionale, a patto però che questi ultimi accettassero di operare a stretto contatto con il PNF.⁴

Il collaborazionismo degli artisti italiani del Ventennio rimane ancora oggi un argomento di difficile discussione; nel caso degli scultori, moltissime sono le contraddizioni evidenziabili durante il periodo storico considerato. Per pochissimi profili si può parlare di un'adesione cieca e unilaterale agli ideali promossi dal regime; occorre piuttosto pensare la questione in termini diversi, ricordandosi di quanto ha affermato la studiosa Alessandra Tarquini: “i fascisti... fornirono al regime totalitario il loro contributo e il loro talento cercando uno spazio e un ruolo nella società fascista, convinti di partecipare ad una grande opera di costruzione della storia” (239). In un primo momento, infatti, molti artisti accettarono le commissioni di stato, con la certezza di mettere il proprio mestiere al servizio di una missione superiore

finalizzata a “ridonare Roma agli antichi fasti” (Leuzzi De Marco e Giovetti 70). Arturo Martini, ad esempio, affermò di essersi avvicinato al fascismo nel periodo precedente la Marcia su Roma nutrendo nei confronti del Partito “una speranza”, a differenza di “quelli che si sono iscritti dopo, [che] non furono che degli opportunisti vili e interessati” (De Micheli 63).⁵



Fig.1

Tra la seconda metà degli anni Venti e i primi anni Trenta, pertanto, numerosi scultori rilevarono la nuova scommessa monumentale immaginata dal regime, dando vita a realizzazioni plastiche che ancora oggi risultano esemplari nella storia dell'arte fascista. È il caso di Leone Lodi, che firmò diversi monumenti in Lombardia, presentandosi agli occhi di tutti come un artista celebrativo di primo piano, in sintonia con il nuovo programma propagandistico di stato. Studi più approfonditi della sua opera rilevano tuttavia come il cremonese fosse alla ricerca, già in quegli anni di apparente prigionia creativa, di una “forma maggiormente tesa verso un ideale che trascende l'umano” (Di Marzio n. p.). Si tratta di una costante comune alla produzione dei plastificatori attivi sotto il fascismo, che giustifica molte delle contraddizioni rilevabili nella carriera di questi artisti, costretti a confrontarsi con un linguaggio espressivo non idoneo alla loro sensibilità creativa.⁶

Un altro esempio noto è quello di Arturo Martini, che espresse il proprio disagio nei confronti delle commissioni ufficiali nei suoi scritti autobiografici. La sua attività scultorea della seconda metà degli anni Trenta rivela, infatti, delle antinomie importanti: le realizzazioni plastiche di questo periodo cercarono di essere monumentali senza riuscire ad esserlo completamente, per un'incapacità da parte del loro autore "d'aderire ai fatti storici e di celebrarli" (Cremona 317). La produzione commemorativa agì, pertanto, da cassa di risonanza di una crisi esistenziale, che mise in dubbio la fiducia di Martini nelle finalità della scultura pubblica di regime e il suo stesso statuto di artista, quello di "uno scultore che ha creduto di essere tale, invece come tutti non sono stato che uno statuario" (Martini, Gian Ferrari, e Comisso 272). Il bozzetto per il Monumento al Duca d'Aosta a Torino o il progetto per i rilievi per il Palazzo Littorio a Roma, ad esempio, restarono allo stato di opere incompiute, evidenziando la difficoltà da parte dello scultore trevigiano di superare questo momento di transizione e di angoscia personale. Il primo lavoro non convinse la giuria, a causa di un'eccessiva presenza di simboli e di soluzioni audaci; il secondo venne distrutto dallo stesso Martini, insoddisfatto del carattere dell'opera, ormai estranea alla retorica e più prossima invece ad un linguaggio tragico e doloroso.⁷

Fu soltanto nella seconda metà degli anni Trenta, in concomitanza con un irrigidimento del controllo statale su tutti gli aspetti della vita culturale ed associativa, che negli animi degli artisti i dubbi rimasti latenti si definirono con maggiore chiarezza. Gli anni della guerra non fecero che approfondire la loro disillusione verso il fascismo e le sue promesse non mantenute.

Alcune personalità fecero un vero e proprio voltafaccia nei confronti del potere ufficiale, come Marino Mazzacurati. Nel corso del Ventennio, lo scultore espose alle mostre del Sindacato Interprovinciale Fascista di Belle Arti del Lazio, uniche occasioni per far conoscere la propria produzione di quegli anni, e accettò diverse commissioni per opere di aperta celebrazione fascista: il Giocatore di tamburello, destinato al Circolo del tennis al Foro Mussolini, e il busto di Goethe, richiestogli in occasione della visita di Hitler a Roma, ne sono prova esemplare. Eppure la sua adesione al partito fascista poteva dirsi solo di facciata e celava un turbamento comune

alle ultime generazioni di scultori, che alla vigilia della Liberazione ricercavano il cammino per un'arte rinnovata e originale. Una possibile via di fuga da un linguaggio celebrativo non sentito poté esprimersi attraverso la caricatura, dove la componente polemica nei confronti del regime trovò un fertile terreno di sviluppo. Mazzacurati, al pari di diversi artisti a lui contemporanei, denunciò gli eccidi dei campi di battaglia attraverso medium artistici non comuni. In opere in gesso dipinto o patinato e in legno, lo scultore diede vita a opere toccanti ed espressionistiche, come *Sotto i bombardamenti* e *La strage degli innocenti*.⁸

Il periodo bellico rappresentò un periodo di transizione per la scultura italiana, e mise per la prima volta gli artisti di fronte alle contraddizioni della società fascista. Le incertezze e il disincanto della nuova e vecchia generazione di intellettuali si approfondirono con il passare degli anni e lasciarono spazio ad atteggiamenti di opposizione e di aperta denuncia soltanto dopo la caduta del regime e la Liberazione. Il 25 luglio del 1943 rappresenta quindi anche per l'arte italiana una data simbolica che segna l'epilogo di una stagione creativa senza possibilità di sviluppo e inaugura un periodo di autentica rinascita culturale.

A partire dall'estate 1943, la produzione artistica peninsulare pagò duramente le conseguenze dello stravolgimento politico di quell'anno. La sfiducia dimostrata a Mussolini dal Gran Consiglio del Fascismo significò innanzitutto l'interruzione di tutti quei progetti pittorici, scultorei e architettonici avviati per propagandare il messaggio fascista in Italia e all'estero.⁹ Anche le realizzazioni ormai portate a termine durante gli anni del regime non uscirono indenni dagli stravolgimenti postbellici, dal momento che recavano i segni inequivocabili di un passato divenuto scomodo. Al primissimo diffondersi della notizia della deposizione del Duce la resistenza partigiana avviò infatti una distruzione sistematica di tutti i simboli del Littorio, infierendo indistintamente anche sulle opere d'arte dell'era fascista.

La scultura fu tra le arti quella che soffersse più gravemente della cancellazione della memoria del Ventennio, visto che il regime aveva affidato di preferenza a materiali duraturi come il marmo, la pietra e il bronzo il compito di promuovere la propaganda del proprio messaggio

di superiorità. All'indomani della caduta di Mussolini, l'Italia si ritrovò disseminata di monumenti e opere scultoree e architettoniche in stile littorio. Ogni luogo a funzione pubblica, fosse sede di partito, piazza, stadio, o fontana, portava i segni del Fascio ben visibili sulle facciate e nei complessi decorativi annessi. Questo universo di immagini però non rispecchiava più l'attualità politica del momento storico e la carica simbolica che scaturiva da tali emblemi risultava provocatoria per le forze partigiane.

Per tutti questi motivi nelle ore successive alla caduta del regime si manifestò una reazione di rifiuto nei confronti di questi simboli; fu la gente comune a scendere per strada ad assaltare i luoghi emblematici del fascismo, anche nel tentativo di cancellare il peso di una portata storica ingombrante. Secondo gli antifascisti, le immagini scolpite, dipinte e suggerite di Mussolini risultavano così reali da essere intercambiabili con lo stesso soggetto della rappresentazione: per scongiurare il demone del Fascio, pertanto, occorreva eliminare ogni richiamo o accenno che lo riportasse alla memoria. In particolare le effigi e i ritratti subirono sfregi e menomazioni paragonabili a quelli inferti al cadavere del Duce a Piazzale Loreto, come se la replica rituale di questo gesto potesse cancellare per sempre dalle coscienze partigiane il fantasma del fascismo.¹⁰



Fig. 2

Una rapida panoramica della massiccia campagna di soppressione delle testimonianze plastiche fasciste risulta

indispensabile al nostro studio, soprattutto per chiarirne gli effetti sulle carriere degli scultori italiani attivi tra gli anni Trenta e Quaranta. Nel nostro caso, si può parlare di una vera e propria *damnatio memoriae* a danno della produzione artistica di regime che ebbe serie ripercussioni sugli intellettuali italiani. Gli scultori assistettero impotenti alla distruzione delle proprie opere realizzate per la committenza fascista e rimasero traumatizzati da questa serie di eventi. Una delle conseguenze più ovvie fu che costoro necessitarono di tempo per accettarne la portata dolorosa, passando attraverso una vera e propria elaborazione del lutto. La loro produzione artistica ne risentì sensibilmente, traducendosi in un momento di stasi creativa e riflessione personale. Dal punto di vista della storia della scultura italiana, questo periodo storico coincise con una fase di arresto nella sua evoluzione: il superamento di questo momento difficile portò tuttavia ad una rinascita inaspettata del linguaggio plastico italiano. Uno dei primi luoghi ad essere preso di mira dalla furia iconoclasta delle masse fu la casa del Fascio: questa tipologia architettonica acquisì nel corso del Ventennio un'importanza significativa innanzitutto dal punto di vista culturale e sociale, perché rispondeva alle esigenze aggregative del PNF. Il salone d'onore veniva concepito per accogliere le adunate fasciste, pertanto il suo carattere rappresentativo di cuore pulsante dell'azione del Littorio doveva risultare immediatamente evidente. Gli apparati decorativi e monumentali erano concentrati in questo locale, dove la scultura faceva da padrona: si trattava per lo più di opere di ritrattistica di carattere ufficiale, che riproducevano le fattezze del Duce in veste di nume tutelare o di complessi celebrativi inneggianti al fascismo.¹¹

I manufatti scultorei conservati nelle case del Fascio italiane furono i primi ad essere distrutti o danneggiati (Ill. 1). L'assalto a queste sedi di potere può essere paragonato ad un attacco al cuore della produzione artistica peninsulare di quegli anni; a sparire furono infatti testimonianze di un'arte necessaria allo sviluppo del linguaggio plastico italiano della seconda metà del XX secolo. Il discorso sulla rilettura della produzione fascista nella storia dell'arte italiana esula dall'argomento del presente saggio; occorre tuttavia tener presente come il giudizio nei confronti del valore artistico dell'arte di regime sia stato troppo spesso alterato da un'appartenenza politica prestabilita,

come notato da Maria Elena Versari: “all'epoca attuale alcuni oggetti, o memorie di oggetti creati dal fascismo, sembrano avere assunto un valore simbolico di riferimento ben più esplicito e forte di quanto essi non abbiano mai avuto, alla luce di una seria indagine storica” (136-38).

La brutalità accomuna tutti gli episodi iconoclasti iniziati nel 1943 e protrattisi per diversi anni a danno delle Case del Fascio; i busti in marmo o pietra vennero distrutti o danneggiati soprattutto attraverso la defenestrazione. Per quel che concerne le opere in bronzo, gli antifascisti ne cancellarono ogni traccia grazie all'ausilio di armi da fuoco e di altri strumenti di offesa. La fretta determinò molto spesso l'esito parziale di quest'opera di demolizione di massa: alcune statue riportarono danni evidenti circoscritti alla zona del volto, di cui i soli tratti somatici vennero modificati o cancellati.

Anche la sede milanese del partito fascista e del suo organo di stampa ufficiale, *Il Popolo d'Italia*, subì la medesima sorte dei luoghi associativi del Fascio: uno dei ritratti mussoliniani più noti nella storia della scultura italiana, di mano dello scultore italiano Adolfo Wildt, fu anch'esso oggetto delle cancellazioni antifasciste (III. 2). Il bronzo era stato collocato sulla facciata dell'edificio che ospitava l'ufficio del Duce, presto ribattezzato il “Covo” e ricordato da tutti come un luogo circondato da una sacralità particolare. L'opera scultorea posta all'esterno si caricava, pertanto, di un significato simbolico forte; grazie al suo carattere “teso nell'immobile volontà, ispirata e ispiratrice” (Sapori 265), isolava e dava accesso, allo stesso tempo, ad uno spazio sacro, contribuendo alla diffusione di un vero e proprio culto iconografico mussoliniano.¹² Il busto riuscì a sopravvivere al movimento iconoclasta fino al 1945, quando la furia popolare lo divelse dalla sua ubicazione originale a picconate; l'opera reca ancora oggi le tracce di questo assalto, soprattutto nella zona del volto, dove sono visibili i colpi sferrati dall'arnese e diversi fori da arma da fuoco. La popolarità di questo ritratto durante il Ventennio valse al suo autore il successo e la nomina ad Accademico d'Italia, ma lo fece passare anche alla storia come uno degli scultori ufficiali della dittatura. La distruzione del busto da parte delle forze della resistenza rappresentò, pertanto, un atto simbolico che inaugurò la sfortuna critica e addirittura la censura dell'opera di Wildt, che si diffuse solo molto tempo dopo soprattutto nel corso degli anni Sessanta e Settanta.¹³

L'ostracismo nei confronti della produzione fascista interessò le effigi rappresentanti il Duce, in particolare quando queste si trovavano in luoghi a connotazione pubblica, come nel caso della Statua equestre di Benito Mussolini, ideata dallo scultore Giuseppe Graziosi nel 1929 per lo stadio del Littoriale di Bologna (Fig. 3). Per la sua realizzazione era stato chiamato un artista affermato a livello accademico ed internazionale, capace di fissare nel bronzo il momento preciso in cui Mussolini, entrato trionfalmente nell'impianto sportivo, si accingeva a pronunciare il discorso celebrativo di apertura.¹⁴ La scultura era stata osannata dalla stampa di propaganda dell'epoca, che ne aveva esaltato le dimensioni colossali e il carattere eroico. La sua collocazione, il gesto del cavaliere e le circostanze della commissione ne giustificarono la tragica fine: l'opera fu una tra le prime a cadere sotto l'ondata distruttrice degli “iconoclasti” nel luglio del 1943. Le cronache cittadine relative al 26 luglio di quell'anno riportarono i dettagli dell'atto di cancellazione di tale emblema: la folla in preda al delirio disarcionò dal cavallo la figura di Mussolini, centro simbolico del gruppo; il bronzo venne quindi decapitato e la testa, una sorta di trofeo del gesto appena compiuto, fu fatta rotolare per le strade del capoluogo emiliano e poi abbandonata.



Fig. 3

La *damnatio memoriae* antifascista prese di mira anche i monumenti pubblici eretti per celebrare i momenti salienti della civiltà fascista, a cominciare da opere d'ispirazione antica, che niente avevano a che fare, a prima vista, con il regime. Il celebre Giulio Cesare di Rimini, ad esempio, era una copia dell'originale conservato ai Fori Imperiali, ma era stato donato dal Duce in persona alla città adriatica nel 1933, alla presenza del presidente della Confederazione nazionale professionisti e artisti, Emilio Bodrero. I richiami al fascismo erano quindi chiari per questa statua, a maggior ragione per il fatto che si trovava davanti alla centralissima Torre dell'Orologio cittadina; il manufatto venne pertanto nascosto per diversi anni in un capannone e addirittura sotterrato nel greto di un fiume.

Anche numerosi complessi scultorei espressamente concepiti per celebrare la storia del Littorio subirono il medesimo trattamento, come il Monumento alla Rivoluzione Fascista, edificato a Bergamo nel 1937 dall'architetto Alziro Bergonzo (Fig. 4). La scultura era sorta nella pubblica piazza del municipio per ricordare i martiri fascisti e recava quattro ampi bassorilievi narrativi inneggianti alla vittoria del Fascio: il suo significato risultò incompatibile con il nuovo corso degli eventi per i partigiani che, il 25 aprile 1945, smantellarono l'intera opera architettonica senza risparmiare nessuna delle figure ricavate nel marmo di Leone Lodi.¹⁵



Fig. 4

La stessa sorte toccò alla celebre Era fascista, nota come il “Bigio,” realizzata da Arturo Dazzi per completare il complesso monumentale di Piazza Vittoria a Brescia progettato dall'architetto Marcello Piacentini. Il marmo fu oggetto di diversi atti di contestazione antifascista compresi due tentativi, entrambi falliti, di rimozione violenta per mezzo di cariche esplosive piazzate alla base del manufatto. Come nel caso di Adolfo Wildt gli atti offensivi nei confronti dell'opera di Dazzi determinarono il giudizio critico successivo sullo stesso autore. L'oblio che per molto tempo ha avvolto la sua produzione iniziò infatti già all'indomani della Liberazione, diffondendo l'immagine di uno scultore fascista esemplare che aveva saputo rappresentare in una dimensione retorica ed eroicizzante gli ideali promossi dalla dittatura.¹⁶

Da quanto detto risulta evidente come dovesse essere difficile per la produzione scultorea di regime uscire indenne dai cambiamenti storici successivi al 1943. La sorte toccata agli artisti collaborazionisti fu diversa da caso a caso: l'epurazione del fascismo, condotta dalla commissione omonima, raggiunse anche pittori, scultori e architetti, nella fattispecie quanti alla caduta del governo Mussolini avevano ricoperto cariche istituzionali nelle Scuole d'Arte e nei Sindacati. Gli esempi più conosciuti nel campo della scultura sono quelli di Francesco Messina e di Arturo Martini, il quale venne sospeso dalla cattedra di professore all'Accademia di Belle Arti di Venezia nel 1945. Tali atti di epurazione possono essere paragonati ad una vera e propria messa all'indice dell'intera attività creativa italiana promossa durante il periodo della dittatura: le personalità interessate vennero costrette a giustificare i propri rapporti con il potere fascista, soprattutto laddove la loro carriera artistica ne avesse tratto un indiscutibile vantaggio, come nel caso degli scultori di regime. Le indagini giudiziarie si conclusero con un'affissione pubblica all'albo dei nomi di tutti gli epurandi, e con una reintegrazione nei ranghi della società artistica italiana a processo concluso.¹⁷

La storia dell'epurazione resta ancora oggi carica di contraddizioni, dal momento che le decisioni della commissione si abbattono indiscriminatamente su quanti avevano ricoperto degli incarichi pubblici in seno alla società del Littorio, senza mettere in discussione la loro reale adesione ai valori del fascismo. Il controllo

operato nel corso del Ventennio sulle arti figurative si era dimostrato meno rigido, lasciando una certa libertà d'azione e di pensiero ai suoi esponenti; nei casi più estremi, avvenne che personalità non allineate con gli ideali fascisti venissero chiamate a ricoprire delle funzioni per le quali possedevano le competenze necessarie. Ciononostante, gli epuratori non riservarono loro alcun trattamento di favore e dimostrarono “di ignorare che il «favoritismo fascista» poteva sussistere soltanto là dove una nomina fosse stata motivata da «meriti fascisti»” (Quarantotti Gambini 173).

Ecco pertanto perché non risulta possibile isolare nella scultura italiana degli anni Trenta e Quaranta due gruppi “politici” distinti, fascisti e antifascisti; in ogni profilo biografico si ritrovano, al contrario, ripensamenti, momenti di incertezza e molteplici esperienze contraddittorie. Appare dunque necessario procedere con cautela nell'analizzare le singole esperienze dei protagonisti di questa nuova stagione creativa e rifuggire da giudizi eccessivamente semplicistici e spesso alterati da una precisa appartenenza politica.

L'effettiva riabilitazione degli intellettuali italiani avvenne a distanza di qualche tempo, ma non fu priva di conseguenze, soprattutto di ordine personale, psicologico ed esistenziale. A coloro che avevano intrattenuto legami stretti con la dittatura fu concesso di riprendere l'attività artistica dopo un lungo periodo di sospensione, durante il quale venne impedito loro di partecipare a mostre, avvenimenti espositivi oltre che di accedere a incarichi pubblici ed istituzionali. La loro partecipazione attiva nella nuova Italia badogliana dovette risultare ridotta, tanto più che in seguito alla caduta di Mussolini due decreti legge soppressero l'ordinamento corporativo, liquidando tutte le associazioni sindacali di emanazione fascista.¹⁸

All'indomani della Liberazione, soprattutto nel corso del 1944 e 1945, la rinascita culturale avanzò quindi per piccoli passi, attraverso un percorso personale sofferto e meditato. La maggiore difficoltà consistette nel promuovere un messaggio artistico che nel giro di appena un anno aveva abbandonato i caratteri della propaganda per rifugiarsi nella sfera del lutto e della sua elaborazione. Gli orrori della guerra vennero accettati ma soltanto a seguito di una reinterpretazione che si serviva del potere catartico dell'arte, la cui forza non era mai venuta meno, neppure durante i giorni più bui del conflitto.

Le diverse generazioni di artisti tornati ad operare nel dopoguerra si confrontarono molto presto con la nuova situazione politica italiana e con il movimento della Resistenza. Come ha notato De Sessa (13-16), alcune menti creatrici avevano percepito già nel corso del Ventennio l'esigenza di farsi portavoce di valori espressivi inediti, aperti al razionalismo e alla pulizia. Così facendo, costoro avevano non soltanto anticipato soluzioni formali del decennio successivo ma anche prodotto, quasi inconsapevolmente, le prime opere antifasciste, “momenti di incubazione e «padri spirituali» della stessa lotta partigiana” (15). I partiti d'opposizione, da parte loro, si dimostrarono sempre più attivi anche nelle questioni artistiche e percepirono la necessità di indirizzare la ricerca degli artisti, facendone i portavoce privilegiati di una aperta denuncia contro gli orrori del nazi-fascisti.¹⁹ In tal senso, pittori, scultori e architetti vennero investiti di una missione dai risvolti etici e morali; la loro produzione poté assurgere a strumento di lotta attiva e uscire dalla sfera individualistica, per abbracciare una dimensione collettiva e popolare, in linea con gli ideali politici d'ispirazione tanto comunista che socialista.

Il PCI rivestì un ruolo paragonabile, a più piccola scala, a quello delle sopresse congregazioni artistiche sindacali fasciste per quel che concerne l'organizzazione di eventi espositivi.

La prima edizione della rassegna “Arte contro le barbarie” allestita nella capitale dalla Galleria di Roma nell'agosto e settembre del 1944, ad esempio, nacque su iniziativa del giornale comunista L'Unità per condannare la recentissima strage delle Fosse Ardeatine.²⁰ Diversi scultori vi avevano partecipato, esponendo alcune creazioni destinate a diventare autentici simboli dell'arte postbellica e a restare capolavori incontestati della produzione novecentesca. Tra loro, Leoncillo aveva riportato il primo premio con l'opera Madre romana uccisa dai tedeschi, dimostrando come la plastica italiana contemporanea potesse esprimere forti parole di condanna nei confronti delle ingiustizie commesse dai nazisti. Il bronzo presentato dall'udinese Mirko Basaldella, si ricollegava invece alla tradizione francese della scultura romantica ispirandosi al capolavoro La Marseillaise di François Rude: la plastica costituiva un evidente incoraggiamento rivolto alla Resistenza partigiana ad opporsi all'invasore. La scelta del celebre

modello ottocentesco esulava da qualsiasi casualità, dal momento che lo scultore italiano aveva ricercato una corrispondenza tra la Francia che guidò i volontari verso l'emancipazione dalla monarchia borbonica e l'Italia contemporanea, ancora in lotta contro lo straniero.²¹

L'esperienza della Resistenza e il Movimento di Liberazione Nazionale rappresentarono un termine di confronto imprescindibile per l'arte all'indomani della caduta del regime. Fin dalla sua nascita, il partito aveva infatti richiamato tra le sue fila numerosi artisti che si fecero portavoce degli ideali antifascisti. I soggetti di ispirazione partigiana dominano di conseguenza buona parte della produzione italiana di quegli anni in particolare della scultura monumentale.

La storia dei monumenti alla Resistenza copre più di sessant'anni ed interessa anche il nostro presente, visto che ancora oggi si costituiscono comitati promotori per l'erezione di nuovi complessi celebrativi. Lo studio delle opere scultoree limitato al periodo 1945-1948 appare in questa sede prioritario e rappresenta un capitolo essenziale al fine di completare l'analisi della scultura italiana e delle sue contraddizioni all'indomani del periodo fascista e della fine della guerra.

I monumenti alla Resistenza eretti subito dopo il 25 aprile 1945 furono davvero pochi ma la loro ricognizione risulta di fondamentale interesse, visto che la loro costruzione coinvolse buona parte degli scultori attivi nel corso del Ventennio e negli anni del conflitto. In certi casi, già a pochi giorni dalla Liberazione, alcune giunte comunali promossero dei progetti celebrativi intitolati ai partigiani caduti nella lotta all'invasore, a riprova di come tale urgenza commemorativa interessasse da vicino la comunità artistica italiana.²²

Con la caduta di Mussolini si era chiusa una stagione monumentale ma se ne apriva un'altra, ispirata da esigenze di tutt'altra natura; non si trattava più di ricordare i morti di un conflitto ormai lontano nel tempo, ma di osannare il sacrificio di quanti avevano immolato le proprie vite per la liberazione dell'Italia e per la causa partigiana.

Uno degli esempi più precoci e conosciuti di questa fase di rinascita della scultura celebrativa è di certo il concorso indetto a Torino, nel maggio del 1945, per il Monumento ai Caduti per la Libertà, da collocarsi nel cimitero civico della città (Fig. 5); a vincerlo

fu Umberto Mastroianni, militante nelle file antifasciste e pertanto candidato ideale per la sua realizzazione. La composizione risulta volutamente asimmetrica nella scelta di isolare il corpo esanime del partigiano, scolpito nel marmo bianco, dalla figura maschile in piedi nella parte sinistra. Per la nuova tipologia del memoriale ai martiri della guerra partigiana, l'artista scelse di ricorrere ad una tipologia iconografica da tempo istituzionalizzata, quella della rappresentazione dell'estremo sacrificio del caduto; a questa venne aggiunta un'ulteriore presenza, quella dell'uomo stante, quasi a suggerire la tradizionale scena del compianto del soldato e della Pietà cristiana, adattissima per la destinazione cimiteriale del monumento. La scultura esprimeva sentimenti luttuosi, quali il patetismo e la commiserazione, interpretando l'antifascismo in termini di un'esperienza dolorosa per la storia italiana.²³



Fig. 5

Il monumento alla Resistenza eretto da Arturo Martini, mostra, invece di appartenere ad una nuova interpretazione delle vicende partigiane sotto forma di una "Resistenza trionfante" espressa attraverso sentimenti positivi, contrari al patetismo e alla commiserazione (Fig. 6). Si tratta di una commissione del maggio 1945, importantissima non soltanto per la storia dei complessi celebrativi alla memoria partigiana, ma anche per quella della scultura italiana contemporanea. Per commemorare l'antifascista Primo Visintin, da tutti conosciuto come Masaccio, giustiziato dai tedeschi in fuga a Liberazione avvenuta, la Brigata Martiri del Grappa incaricò

lo scultore di realizzare una statua colossale, poi donata all'Università di Padova, e collocata nella sede di Palazzo Bo.

La scelta del soggetto risulta originale, dal momento che l'artista trevigiano decise di sacrificare il dato realistico in favore di una ripresa del mito virgiliano del nocchiero Palinuro: un giovane, seduto su una roccia, appare intento a scrutare il cielo, in una dimensione di attesa e di speranza. In una prima versione in terracotta del bozzetto, l'artista aveva plasmato una figura dal “tono sommesso e luttuoso” (De Grada IV) proponendo una posa convenzionale, ben nota ai complessi funerari dedicati alla commemorazione di sentimenti dolorosi.²⁴ La rappresentazione di un evento carico di tensione cui il monumento avrebbe dovuto far allusione venne sacrificato nell'elaborazione definitiva affinché la scultura potesse produrre una catarsi. La figura fuori dallo spazio e dal tempo si caricava di una valenza universale, che esulava dalla contingenza per cui l'opera era stata realizzata. Per la sensibilità di Martini, essa rappresentava la tensione verso la verità e il riscatto personale, che accomunava l'uomo antico e quello moderno: come Palinuro, anche il partigiano Masaccio era morto quando ormai la libertà era apparsa visibile all'orizzonte.



Fig. 6

Il marmo risulta essere l'ultima opera dell'artista e si pone come sintesi di una ricerca estetica e personale iniziata negli anni Venti; come detto in precedenza, analogamente a numerosi scultori

italiani attivi nella prima metà del Novecento, anche Martini visse la contraddizione storica successiva alla caduta di Mussolini, percependola soprattutto nella fine inesorabile della statuaria di regime, “prigioniera di uno stile” imposto (Martini e De Micheli 102).²⁵ La consapevolezza di aver servito una causa sbagliata, non in linea con la propria sensibilità, era risultata evidente in diverse sue realizzazioni monumentali per il regime. La risposta a questa crisi giunse per Martini in extremis attraverso il monumento padovano, ma si offrì come modello esemplare per la nuova generazione di plastificatori.

I monumenti dedicati alla Resistenza significarono l'inizio della rinascita della scultura monumentale italiana, attraverso un vero e proprio processo di epurazione delle esperienze celebrative precedenti: in moltissimi casi, infatti, i complessi scultorei vennero realizzati usando come materia prima il bronzo e il marmo delle opere fasciste appena demolite. Dal punto di vista simbolico si può pertanto parlare di continuità storica, visto che le commissioni promosse dalle istituzioni partigiane seppero risorgere dalle ceneri dell'arte fascista. Questo percorso, travagliato ma mai realmente interrotto, è testimoniato dai protagonisti della rinascita postbellica (Gualdoni 11, 17-18).

Tra costoro Luciano Minguzzi, a cui venne commissionata la realizzazione del Monumento al Partigiano e alla Partigiana, in memoria della battaglia antinazista di Porta Lame, combattuta nel novembre del 1944.²⁶ Lo scultore si era già confrontato con il genere celebrativo del memoriale ai caduti, ma lo aveva fatto in età giovanile, senza tentare di superare l'eccessiva retorica che distingueva le realizzazioni del terzo decennio. Per il complesso celebrativo del 1947, al contrario, egli ideò una composizione originale costituita da due figure distinte, che ancora oggi assurgono a simbolo del processo di rielaborazione della memoria storica promosso all'indomani della guerra di liberazione. L'opera venne volutamente realizzata con il bronzo ricavato dalla fusione del frammento della statua equestre di Mussolini di cui si è già trattato e rappresenta l'interpretazione tutta personale di Minguzzi di fronte all'episodio luttuoso svoltosi alle porte di Bologna. Nella monografia già citata, Onofri riporta le fasi salienti del processo di espropriazione del frammento da parte dell'Associazione Nazionale Partigiani d'Italia nel corso del 1946:

il residuo fascista venne innanzitutto spogliato del valore artistico intrinseco, affinché il suo riutilizzo potesse avvenire alla luce della legalità. In questo senso, la richiesta avanzata dalla rappresentanza partigiana esprime, in termini forti, un atteggiamento diverso nei confronti delle testimonianze artistiche del Ventennio: se gli oppositori del regime si erano dimostrati, in un primo momento, animati da una furia cieca e distruttrice, durante il secondo governo De Gasperi, l'ANPI, formalmente riconosciuta come ente morale, promosse iniziative “costruttive” di celebrazione attiva della Resistenza.²⁷

Il monumento realizzato da Minguzzi esprime questa volontà di ricostruzione e di reintegrazione storica soprattutto nel dualismo partigiano/partigiana; per la prima volta, infatti, un complesso celebrativo rappresentava il sacrificio di tutte le donne che avevano combattuto per la liberazione dell'Italia, evidenziandone il ruolo di protagoniste. In precedenza varie figure femminili erano comparse nelle opere commemorative littorie per i caduti della prima guerra mondiale, ma avevano avuto un ruolo secondario o accessorio, di madri, spose o sorelle dei soldati, in linea con la politica fascista di impostazione essenzialmente maschilista.²⁸

La reinterpretazione proposta dallo scultore bolognese esemplificò, come già era avvenuto per Arturo Martini e Umberto Mastroianni, la nuova stagione della scultura monumentale italiana del dopoguerra. Quanto detto per le personalità operanti nel solco del fascismo vale anche per i protagonisti di quest’“arte partigiana”: non tutti gli scultori autori di monumenti alla Resistenza risultarono attivi all'interno del movimento e parteciparono alla guerra di liberazione negli anni 1944-45. Se fa eccezione l'esempio di Umberto Mastroianni, antifascista convinto, i casi di artisti già considerati, quali Basaldella e Martini, ci aiutano a comprendere come l'espressione di tematiche antifasciste nel linguaggio plastico di quegli anni rientrasse all'interno di un cammino di ricerca personale, finalizzato a dare un senso all'esperienza traumatica del conflitto e al sentimento di inadeguatezza percepito nei confronti della scultura antebellica (De Micheli 136-37). Si trattò di un processo sofferto che condusse questi artisti a ripensare completamente i modi espressivi di un'arte chiamata a confrontarsi con la contemporaneità e le esigenze sociali. Fu un appello che non rimase senza risposta: attraverso iconografie nuove e un intenso efflato

poetico, costoro seppero far risorgere il genere della statuaria dalle sue stesse ceneri.

Dalla nostra analisi emerge come in Italia il rinnovamento del linguaggio plastico del Dopoguerra si realizzò attraverso un percorso difficile e traumatico. Il termine stesso di ri-nascita presuppone una fase di rinnovamento totale maturato, nel caso italiano, dopo la fine di un periodo breve ma drammatico. Per la scultura italiana, la *conditio sine qua* non necessaria alla sua rifioritura furono sia il periodo fascista che gli anni della guerra di liberazione, che funsero da momento di riflessione per la riforma e il rinnovamento dell'arte scultorea successiva. Le contraddizioni e i ripensamenti presenti nell'opera degli scultori italiani attivi sotto il regime rappresentarono i primi germi destinati a sbocciare in un linguaggio nuovo e originale. In questo senso, la violenta *damnatio memoriae* operata a danno della produzione littoria fu necessaria a smuovere le coscienze degli artisti: la campagna iconoclasta antifascista li rese consapevoli dell'urgenza di una completa rielaborazione del linguaggio artistico in direzione realista e democratica, a fronte di una scultura celebrativa divenuta puro esercizio retorico.

Durante la guerra di liberazione queste istanze di rinnovamento, latenti fino ad allora nel linguaggio plastico italiano, si manifestarono distintamente per esplodere poi nel periodo postbellico. Gli scultori trovarono nella committenza partigiana un alleato ideale, che ne favorì, anziché proibì, la creatività. I monumenti alla Resistenza sorti nella seconda metà degli anni Quaranta si distinguono per originalità e non si assomigliano tra di loro se non per il fatto di celebrare gli ideali partigiani di libertà e di lotta. In questo consiste la differenza più importante tra la scultura fascista e quella partigiana: la prima promosse un messaggio di superiorità che si tradusse, a livello artistico, in realizzazioni retoriche imprigionate in schemi stilistici prestabiliti. La seconda celebrò sopra tutti il valore della libertà, incoraggiando gli scultori ad elaborare un linguaggio sciolto da qualsiasi imposizione esterna. L'esperienza del regime aveva dimostrato, senza possibilità di appello come “ogni condizionamento influisce negativamente sulla vena libera dell'arte” (Leuzzi De Marco e Giovetti 70).

Si ringrazia la Dott.ssa Laura Traversi per avermi cortesemente concesso di pubblicare una fotografia tratta dal suo archivio personale e il Dott. Gian Luca Eulisse dell'Archivio Fotografico Storico della Provincia di Treviso.

NOTE

¹ Per una visione generale del periodo storico si consideri Parlato, *Fascisti senza Mussolini*. Malvano (31-47) ha riassunto perfettamente i diversi organi dell'organizzazione fascista attraverso i quali le istituzioni statali si relazionavano con le arti figurative. Come ha notato Sacchini in un suo recente saggio (99-101), l'arte fascista nasconde al suo interno non poche contraddizioni; lungi dal costituire un linguaggio espressivo imposto dal potere littorio, essa fu voluta ed elaborata da artisti di tendenze e orientamenti artistici diversi. Essa fu al centro di un acceso dibattito, iniziato nel corso della metà degli anni Venti e appoggiato da diverse riviste di regime quali *Critica fascista*, *Gerarchia* e *La Tribuna*. Per le vicende artistiche legate a questo momento storico si consulti il volume di De Micheli (51-67) e si riferisca a Gualdoni.

² Lo Stato fascista divenne l'oggetto di culto idolatra e le sue realizzazioni nel campo dell'arte e dell'urbanistica le rappresentazioni simboliche di questo processo di sacralizzazione. Nell'elaborazione di una nuova religione laica risultò fondamentale la dimensione spettacolare attraverso cui Mussolini aveva tentato, fin da subito, di legittimare il proprio potere personale: prendendo a modello l'organizzazione della Chiesa Cattolica, anche il culto littorio poté contare su un Decalogo e su una precisa liturgia su cui calcolare le festività e i riti. In occasione degli anniversari di cui era costellata questa storia sacra, le apparizioni del Duce in veste di dio laico si svolgevano in uno spazio pubblico, il cui perimetro era delimitato dai simboli del potere per eccellenza, i fasci littori. Durante tali eventi teofanici, gli edifici, i complessi decorativi e celebrativi divenivano veri e propri apparati scenografici degni dei drammi sacri di tradizione religiosa. La scultura e l'architettura furono, quindi, per il regime, due strumenti di espressione attraverso cui rappresentare, in scala monumentale, gli ideali della nuova religione di stato. Sul culto di Mussolini si studi l'interessante paragrafo della Malvano (62-70) nel volume *Fascismo e politica dell'immagine* e il breve paragrafo di Sacchini "Immagine della religion" (109-10). Riguardo alla simbologia del Ventennio, De Turrís (16-18) ha ripercorso le fasi attraverso cui il fascismo si impossessò del simbolo dei fasci fino a farne l'emblema dello stato.

³ Nel corso del Ventennio il regime aveva promosso la scultura commemorativa a fini propagandistici. Dopo la Marcia su Roma il fascismo iniziò a interessarsi al recupero della memoria dei soldati morti durante il primo conflitto mondiale, per dimostrare come i caduti italiani sui campi di battaglia della Grande Guerra avessero contribuito a rendere la patria immortale. Il loro sacrificio aveva rappresentato il primo passo verso l'elaborazione di un'autentica "liturgia fascista" che avrebbe trovato il suo culmine nella glorificazione dei martiri del Littorio. Gli scultori del Ventennio avevano

dato prova di grande maestria, innalzando monumenti, cippi e steli celebrative in ogni sperduto angolo del territorio nazionale. Per una visione esaustiva della liturgia fascista si veda Belli (385-89).

⁴ In un primo momento gli artisti collaborarono con il Regime godendo di un certo margine di libertà, senza bisogno di essere iscritti al Partito Fascista. Fu solo a partire dal giugno del 1938 che venne istituito il divieto di esercitare una professione senza detenere la tessera del PNF.

Durante il periodo fascista i principali eventi espositivi furono la Biennale di Venezia, a carattere internazionale, e la Quadriennale romana, ideata per presentare la produzione italiana di quegli anni. Le edizioni fasciste della Biennale e la riorganizzazione delle istituzioni culturali italiane sono state studiate da Spadini (261-65) e De Sabbata (15-17). Accanto a questi appuntamenti artistici di spicco se ne contano degli altri, pensati proprio dagli organi culturali fascisti, quali il premio "Cremona" e "Bergamo," costituiti al fine di far conoscere i nuovi orientamenti dell'arte italiana. Il primo fu un agone artistico appositamente ideato per favorire i pittori del regime e propagandare alcuni "temi" figurativi cari al fascismo, espressi tramite uno stile "forte, vigoroso, romano"; il secondo fu invece privo di indirizzo ideologico preciso, secondo la volontà del ministro dell'Educazione Nazionale Bottai, e lasciò spazio ad una maggiore libertà di espressione. Sulla riforma operata dal regime negli organi di cultura si veda il fondamentale capitolo di Maria Mimita Lamberti (5-172) nel volume *Storia dell'arte italiana. II. 3. Il Novecento*.

⁵ La rivalutazione nei confronti della produzione artistica di regime ha interessato preferibilmente l'architettura, come comprovano il recente studio di carattere generale di De Fusco e i numerosi contributi monografici su Marcello Piacentini. De Sessa (14-16) in particolare ha riflettuto su come alcuni esponenti del mondo dell'architettura avessero prodotto "opere antifasciste" in termini "di 'razionalità,' di pulizia spirituale, di onestà culturale, in una parola di libertà"; costoro dimostrarono un'adesione politica solo attraverso il tesserino di partito, elaborando soluzioni architettoniche e spaziali precorritrici del razionalismo degli anni Quaranta. Su Martini si veda Martini, Gian Ferrari, e Comisso (264).

⁶ Nel campo dell'arte gli artisti ricercarono un linguaggio espressivo che "non perdesse mai il suo profondo contenuto di umanità e la sua perfetta concordanza con la vita" (Partito nazionale fascista, *La cultura fascista* 16-21). Quello di Leone Lodi è un profilo scultoreo di recente interesse, come testimoniano l'articolo della Cordani (185-205) e la monografia della Colombo.

⁷ Come affermato nei suoi scritti autobiografici, Martini aveva accettato molte commissioni ufficiali, perché "questo è il mio mestiere" (Martini, Gian Ferrari, e Comisso 10) e "sotto la paura e la pressione di dover piacere" (De Micheli 64). Questo scultore rappresenta uno dei casi più evidenti di quelle antinomie riscontrabili nell'attività artistica di molti esponenti della plastica del Ventennio e del Dopoguerra. Il trevigiano produsse opere fasciste tra le più significative del periodo, pur elaborando un'insofferenza nei confronti della scultura celebrativa, in cui si faceva troppo evidente, a suo dire, "una forma di oratoria o nei casi migliori di eloquenza" (Martini, Gian Ferrari, e Comisso 240). L'attivismo estremo perseguito, ad esempio, dai futuristi,

era ben lontano dal suo intimo sentire; pertanto, negli anni della sua collaborazione ai progetti del Fascio, egli aveva iniziato a nutrire i primi dubbi verso un'arte pubblica incapace di venire incontro alle esigenze più profonde di un uomo che desiderava "lavoro e pace, non ricchezze e imperi che portano quasi sempre dolori e scontentezze" (De Micheli 63).

⁸ Sulle opere antifasciste di Mazzacurati si consideri il catalogo della mostra allestita a Reggio Emilia nel 1974.

⁹ Con lo scoppio della guerra, il fascismo interruppe ogni intervento di riallestimento e di riqualificazione intrapreso sul territorio nazionale, come nel caso del quartiere romano dell'E42, rimasto incompiuto nel 1941. Per le vicende legate all'architettura e alla scultura monumentali fasciste si vedano l'opera fondamentale di Calvesi e Guidoni sul progetto E42 e gli atti del convegno *Ado Furlan nella scultura italiana del Novecento*.

¹⁰ Ne *Il culto del littorio*, Emilio Gentile paragona il fenomeno alla sostituzione di simboli ed immagini sacre riscontrabile nella storia delle religioni ogniqualvolta ad una pratica devozionale del passato ne subentrasse una di più recente istituzione. Non esiste ancora uno studio monografico che si sia occupato della catalogazione sistematica di tutti gli emblemi andati perduti; si tratta, senza dubbio, di una reticenza causata dal timore che tale indagine possa essere interpretata come un contributo in termini nostalgici nei confronti della storia e dell'ideologia fasciste. Di certo un'indagine dedicata ai manufatti artistici del Ventennio distrutti dopo la caduta del regime offrirebbe ulteriori elucidazioni all'analisi storico-critica del periodo.

¹¹ Definire una topografia precisa di questa *damnatio memoriae* risulta difficile. Come spesso accade, la furia popolare è priva di metodo, ed è accecata dalla violenza dell'atto, per poter agire sistematicamente; la distruzione antifascista assunse caratteri diversificati a seconda dei centri abitati coinvolti. Ciononostante, risulta possibile ritrovare alcuni elementi comuni che ci aiutano a delineare con maggiore chiarezza i bersagli privilegiati di questa moderna iconoclastia. Per un esempio di Casa del Fascio quale complesso decorativo unitario si studi la sede del partito in Piazza del Popolo a Como, il cui il progetto e realizzazione vennero affidati a Giuseppe Terragni (Longatti 201-202; Poretto). Ulteriori studi, in *primis* quello di Portoghesi, Magione, e Soffitta, hanno rilevato l'importanza di altre sedi del partito fascista in termini di luoghi privilegiati di espressione artistica.

¹² Il prototipo in gesso dell'opera, nota come *Ritratto di Benito Mussolini*, venne commissionato nel 1923 da Margherita Sarfatti. Anch'esso venne collocato nella Casa del Fascio milanese, questa volta nella nuova sede di Corso Venezia, in occasione della visita del Duce nel giorno dell'inaugurazione, il 28 ottobre 1923. Per dei riferimenti specifici a quest'opera si veda Pontiggia (*Da Boccioni a Sironi*, 134; *Adolfo Wildt e i suoi allievi*, 90).

¹³ Sulla sfortuna critica di Wildt si vedano Mola (180) e Pontiggia (29).

¹⁴ L'opera venne collocata nello stadio bolognese da poco inaugurato dallo stesso capo di stato, nel 1929. Nella medesima occasione, Graziosi aveva realizzato anche la statua della Vittoria alata con fascio littorio, collocata sul pennone della torre del

complesso sportivo; diversamente dal bronzo equestre, questa si salvò dalla distruzione e venne ricollocata all'ingresso della tribuna d'onore. Il Duce si era servito dello stesso artista come ritrattista ufficiale già per una prima commissione monumentale, quella per la *Testa di Benito Mussolini*, i cui bozzetti vennero realizzati nel suo studio al Viminale. La testa del bronzo divelta dal monumento equestre bolognese venne salvata dalle mani dei tedeschi, nel gennaio del 1945, e sotterrata nel giardino di un'abitazione privata per timore che vi fossero nuove rappresaglie a suo danno. Diversi autori hanno ripercorso la storia dello stadio bolognese, tra cui Nazario Sauro Onofri in collaborazione con Vera Ottani e, più recentemente, Giuseppe Quercioli (27-37).

¹⁵ Nel caso dei complessi monumentali, le dimensioni imponenti costrinsero per lo più ad un'azione di devastazione selettiva, limitata soltanto agli elementi simbolo del regime, come i fasci littori, le scuri e le effigi del Duce, di cui è un chiaro esempio il mutilato *Monumento ai caduti di Montecarotto* dello scultore Vito Pardo. Su quest'ultimo esempio si veda l'articolo *online* di Virgilio Villani, "Montecarotto: il monumento ai caduti, una testimonianza di storia e d'arte dimenticata." Sul complesso scultoreo della Rivoluzione fascista ora scomparso si consideri quanto detto nel volume dedicato alla città di Bergamo curato da Belotti (81).

¹⁶ In occasione della sua definitiva rimozione, nell'ottobre del 1945, la statua si presentava ferita e menomata, priva di un braccio e della gamba sinistra: come nel caso del busto wildiano, gli sfregi assumevano una valenza significativa forte, quasi fossero stati inferti ad un nemico reale, in carne ed ossa, a cui riservare frettolosamente dei miseri "funerali di 4a classe." Per approfondire si vedano i recenti articoli di Di Noya e Walston e quello uscito nel 1945 "L'Era fascista in magazzino. Funerali di 4a classe." Il "*Bigio*" è stato oggetto di una recentissima discussione, iniziata nel 2011, sulla necessità di ricollocarlo nella sua destinazione d'origine, nell'ambito dei lavori di riqualificazione di Piazza Vittoria; il restauro della statua e la successiva rivalutazione quale testimonianza di un momento della storia italiana non hanno incontrato il favore di alcuni membri del consiglio comunale e, soprattutto, dell'Associazione Nazionale Partigiani d'Italia.

¹⁷ Su questo periodo critico per le arti figurative si veda Fagone (234-36); sui processi di epurazione il volume di Roy Palmer, *Processo ai fascisti*.

¹⁸ I decreti in questione furono il R.D.L. 09.08.1943, n. 721 e il D. Lgs. Lgt. 23.11.1944, n. 369. Delfiol (8) ha analizzato nel dettaglio le conseguenze di tali decreti, limitatamente alla Toscana.

¹⁹ Si vedano Caramel (21-23) e Renato Delfiol e CGIL Toscana (8).

²⁰ La mostra fu recensita da Antonello Trombadori su *L'Unità* (24 agosto 1944) e *Rinascita* (agosto-settembre 1944), ambedue sotto lo stesso titolo; il primo giornale finanziò anche l'apertura a Genova, nel 1945, della Galleria d'Arte "Isola." Si veda a questo proposito anche il ruolo di promotori artistici svolto dal Partito Socialista Italiano e dalla federazione giovanile del Partito d'Azione nell'opera di Caramel (*Arte in Italia 1945-1960*, 24-25). Si considerino anche i lavori della Misler, di Gualdoni (23, nota 18), e della Segà (48-50).

- ²¹ Anche Mirko contribuì alla scultura di soggetto partigiano con altre realizzazioni plastiche come *Deposizione del partigiano* del 1943-44 e con il più ben noto cancello di ingresso al Mausoleo delle Fosse Ardeatine, a Roma, del 1950-51 (Caramel, *Mitologie e Archetipi* 17-19).
- ²² Si veda Forti (39).
- ²³ Del monumento di Torino esistono soprattutto riproduzioni d'epoca, come le due vedute proposte da Aloï (5) nella monografia apparsa nel 1948. All'indomani della sua inaugurazione il memoriale venne recensito con entusiasmo dalla critica comunista (*Avanti, La Nuova Stampa, Il Popolo Nuovo*). Nella seconda metà degli anni Sessanta Mastroianni tornò a cimentarsi con soggetti d'ispirazione partigiana, come nel *Monumento alla Resistenza Italiana di Cuneo* e nel *Monumento ai Partigiani del Canavese*.
- ²⁴ Si veda Vianello, Stringa e Gian Ferrari (382-85).
- ²⁵ Per informazioni esaustive sull'ansia di ricerca dello scultore e sull'ultima opera monumentale da lui realizzata si studino Martini e De Micheli (133-43).
- ²⁶ Si consultino Quercioli (36) e il catalogo della mostra organizzata alla Basilica Palladiana a Vicenza (201). Minguzzi firmò ulteriori realizzazioni monumentali dedicate alla causa politica contemporanea, come il *Monumento al prigioniero politico ignoto* del 1952 e *Uomini del Lager* del 1957.
- ²⁷ Si veda Alessandrone Perona, et al. (189). Il Presidente del Consiglio De Gasperi riconobbe nel 1946 il 25 aprile come festa nazionale.
- ²⁸ Ci si soffermi a questo proposito sull'interessante contributo di Simonetta Falasca Zamponi (33-76), e sul suo discorso sul dualismo maschile/femminile durante il periodo fascista.

OPERE CITATE

- “Il monumento al partigiano.” *La Nuova Stampa* (18 nov. 1945): n. p. Print.
- “L’Era fascista in magazzino. Funerali di 4^a classe.” *Il Giornale di Brescia* (13 ott. 1945): n. p. Print.
- “La fortuna del Cesare riminese. Due basamenti senza neppure un suggestum.” *La Voce di Rimini* Estr. 33 (13 set. 2003): n. p. Print.
- Alessandrone Perona, Ersilia, Alberto Cavaglione, e l’Istituto piemontese per la storia della Resistenza e della società contemporanea. *Luoghi della memoria, memoria dei luoghi nelle regioni alpine occidentali, 1940-1945*. Torino: Blu, 2005. Print.
- Aloï, Roberto. *Architettura funeraria moderna: architettura monumentale, crematori, cimiteri, edicole, cappelle, tombe, stele, decorazione*. Milano: Hoepli, 1948. Print.

- Bargis, Piero. “Il Monumento agli eroi.” *Avanti* (25 apr. 1946): n. p. Print.
- . “Mastroianni e Molino vincitori del Concorso Nazionale del Monumento al Partigiano di Torino.” *Avanti* (15 mag. 1945): n. p. Print.
- Belli, Gemma. “Liturgia fascista e progetti di sacrari.” In *L’architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939*. A cura di Sergio Pace. Milano: Skira, 2007. 385-89. Print.
- Belotti, Bortolo. *Storia di Bergamo e dei bergamaschi. Vol. 8*. Bergamo: Edizioni Bolia, 1989. Print.
- Ben-Ghiat, Ruth. *La cultura fascista*. Bologna: Il Mulino, 2000. Print.
- Bontempelli, Massimo. “Arte fascista.” *Critica fascista* IV, 20 (15 nov. 1926): 383-85. Print.
- Calvesi, Maurizio, Enrico Guidone, e Simonetta Lux (a cura di), *E42. Utopia e scenario del regime. Vol. 2. Urbanistica, architettura, arte e decorazione*. Roma: Archivio Centrale dello Stato, 1987. Print.
- Caramel, Luciano. *Arte in Italia 1945-1960*. Milano: Vita e pensiero, 1994. Print.
- . *Mitologie e Archetipi. Mirko, Afro, Halley, Cingolani, Fermariello*. Milano: Skira, 1996. Print.
- Colombo, Nicoletta. *Leone Lodi scultore (1900-1974): dal “Novecento” all’arte monumentale*. Milano: Libri Scheiwiller, 2006. Print.
- Cordani, Tiziana. “Leone Lodi: monumenti civili e religiosi nella provincia di Cremona.” *Insula Fulcheria* 35, B (2005): 185-205. Print.
- Cremona, Italo. “Torino. Il Monumento al Duca d’Aosta.” *Emporium* LXXXI, 485 (1935): 316-17. Print.
- De Fusco, Renato. *Facciamo finta che: cronistoria architettonica e urbanistica di Napoli in scritti critici e polemici dagli anni ‘50 al 2000*. Napoli: Liguori, 2004. Print.
- De Grada, Raffaele. “Saggio per la mostra di Reggio Emilia.” In *XXX della Resistenza: Mostra di Marino Mazzacurati (1907-1969): opere antifasciste*. A cura di Marino Mazzacurati, Civici musei di Reggio Emilia. Reggio Emilia: Tipografia Tecnostampa, 1974. IV. Print.
- De Micheli, Mario. *L’arte sotto le dittature*. Milano: Feltrinelli, 2000. Print.

- De Sabbata, Massimo. *Tra diplomazia e arte: le biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*. Udine: Forum, 2006. Print.
- De Sessa, Cesare. *Luigi Piccinato, architetto*. Bari: Dedalo, 1985. Print.
- De Turrís, Giafranco. *Esoterismo e fascismo*. Roma: Edizioni Mediterranee, 2006. Print.
- Delfiol, Renato e CGIL Toscana. *Inventario dell'Archivio del Sindacato Pittori e Scultori di Firenze (1926-1956)*. Firenze: CGIL regionale Toscana. Archivio storico, 1996. Print.
- Di Marzio, Mimmo. "I segreti di Leone Lodi lo scultore «fascista» che decorava Milano." *il Giornale.it* (11 dic. 2012). Web. 20 febbraio 2013.
- Di Noya, Giovanni. "Bigio: non un simbolo ma «solo» storia." *Il Giornale di Brescia* (21 mar. 2013). Web. 22 febbraio 2013.
- Fagone, Vittorio, Giovanna Ginex, e Tulliola Sparagni. *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*. Mazzotta: Milano, 1999. Print.
- Falasca Zamponi, Simonetta. *Lo spettacolo del Fascismo*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2003. Print.
- Fergonzi, Flavio, Caterina Furlan, e Massimo De Sabbata. *Ado Furlan nella scultura italiana del Novecento*, atti del convegno di studio, Udine: Forum, 2005. Print.
- Forti, Carla. *Dopoguerra in provincia: microstorie pisane e lucchesi, 1944-1948*. Milano: Franco Angeli, 2007. Print.
- Frangi, Giuseppe. "Il genio dannato da un busto del Duce." *Liberò* (3 mar. 2012): 28. Print.
- Gentile, Emilio. *Fascismo di pietra*. Roma: Laterza, 2007. Print.
- . *Il culto del littorio: la sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*. Roma: Laterza, 1993. Print.
- Gualdoni, Flaminio. *Arte in Italia 1943-1999*. Vicenza: Neri Pozza, 2000. Print.
- Leuzzi De Marco, Fernanda e Paola Giovetti. *Trilussa, il mio segreto: autobiografia romanziata*. Roma: Edizioni mediterranee, 1985. Print.
- Longatti, Alberto. "Gli affreschi di Mario Radice per la Casa del Fascio di Terragni." In *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*. A cura di Vittorio Fagone, Giovanna Ginex, Tulliola Sparagni. Mazzotta: Milano, 1999. 201-202. Print.

- Maccari, Mino. "Arte fascista." *Critica fascista* IV, 21 (1 nov. 1926): 396-98. Print.
- Malvano, Laura. *Fascismo e politica dell'immagine*. Torino: Bollati Boringhieri, 1988. Print.
- Marinetti, Filippo Tommaso. "L'arte fascista futurista." *Critica fascista* V, 26 (1 gen. 1927): 8. Print.
- Martignoni, Massimo. *Illusioni di pietra: itinerari tra architettura e fascismo*. Trento: Museo storico in Trento, 2001. Print.
- Martini, Arturo e Mario De Micheli. *La scultura lingua morta*. Milano: Jaca Book, 1983. Print.
- Martini, Arturo, Claudia Gian Ferrari, e Giovanni Comisso. *Le Lettere*. Milano: Edizioni Charta, 1992. Print.
- Mimita Lamberti, Maria. In "1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti." *Storia dell'arte italiana. II. 3. Il Novecento*. A cura di Giulio Einaudi. Torino: 1982. 5-172. Print.
- Minguzzi, Luciano, Francesco Butturini, e Assessorato ai Servizi Culturali di Vicenza. *Minguzzi: sculture e disegni. Catalogo della mostra* [Vicenza, Basilica Palladiana 06 giugno – 26 settembre 1999]. Verona: Ghelfi, 1999. Print.
- Misler, Nicoletta. *La via italiana al realismo. La politica culturale artistica del PCI dal 1944 al 1956*. Milano: Mazzotta, 1973. Print.
- Mola, P. "I gessi di Wildt a Ca' Pesaro: l'impresa della donazione." *Quaderni Veneti* 37 (2003): 179-91. Print.
- Morbelli Aldo, "Il monumento al partigiano di Torino." *Atti e Rassegna tecnica della Società degli Ingegneri e Architetti* (mag.-giu. 1946): n. p. Print.
- Onofri, Nazario Sauro e Vera Ottani. *Dal Littoriale allo stadio: storia per immagini dell'impianto sportivo bolognese*. Bologna: Consorzio Cooperative Costruzioni, 1990. Print.
- Oppo, Cipriano Efisio. "Arte fascista/Arte italiana." *Critica fascista* (1 feb. 1927): 44. Print.
- . "Non più di cento voci." *La Tribuna* (23 dic. 1923): 3. Print.
- Parlato, Giuseppe. *Fascisti senza Mussolini. Le origini del neofascismo in Italia 1943-1948*. Bologna: Il Mulino, 2006. Print.
- Partito nazionale fascista. *La cultura fascista*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1936. Print.

- Pontiggia, Elena. *Adolfo Wildt e i suoi allievi: Fontana, Melotti, Brogginì e gli altri*. Milano: Skira, 2000. Print.
- . *Da Boccioni a Sironi: il mondo di Margherita Sarfatti*. Brescia: Skira, 1997. Print.
- Poretto, Sergio. *La Casa del fascio di Como*. Roma: Carocci, 1998. Print.
- Portoghesi, Paolo, Flavio Mangione, e Andrea Soffitta. *L'architettura delle case del fascio: catalogo della mostra Le case del fascio In Italia e nelle terre d'Oltremare*. Firenze: Alinea, 2006. Print.
- Quarantotti Gambini, Pier Antonio. *Il poeta innamorato. Ricordi*. Pordenone: Studio Tesi, 1984. Print.
- Quercioli, Giuseppe. *Bologna e il suo stadio. Ottant'anni dal Littoriale al Dall'Ara*. Bologna: Pendragon, 2006.
- Rosati, Domenico. "Così An si sbarazzò del Duce." *La Stefani settimanale di inchieste e servizi di Bologna* 18, 25 mag. 2006. Print.
- Roy Palmer, Domenico. *Processo ai fascisti*. Milano: Rizzoli, 1996. Print.
- Sapori, Francesco. "Nel primo decennale dell'era fascista. Ritratti di Mussolini." *Emporium* LXXVI, 455 (nov. 1932): 259-77. Print.
- Sacchini, Paolo. "L'immagine del potere fascista nella scultura futurista degli anni Trenta." *Ricerche di S/Confine* 1.1 (2010): 95-117. Print.
- Sega, Maria Teresa. *La partigiana veneta: arte e memoria della Resistenza*. Portogruaro: Nuova dimensione, 2004. Print.
- Soffici, Ardengo. "Il Fascismo e l'Arte." *Gerarchia* I, 9 (25 set. 1922): 504-08. Print.
- . "Opinioni sull'arte fascista." *Critica Fascista* IV, 20 (15 ott. 1926): 383-85. Print.
- Spadini, Pasqualina e Antonio Maraini. "La gestione della Biennale di Venezia e del Sindacato fascista di Belle Arti. Primi risultati di una ricerca d'archivio." In *E42. Utopia e scenario del regime. Vol. 2. Urbanistica, architettura, arte e decorazione*. A cura di Maurizio Calvesi, Enrico Guidoni, e Simonetta Lux. Roma: Archivio Centrale dello Stato, 1987. 261-65. Print.
- Tarquini, Alessandra. *Storia della cultura fascista*. Bologna: il Mulino, 2011. Print.

- Trombadori, Antonello. "Arte contro la barbarie." *Rinascita* I, 3 (ago.-set. 1944): 3. Print.
- . "L'arte contro la barbarie." *L'Unità* (24 ago. 1944): n. p. Print.
- Versari, Maria Elena. "È fascista la *Madonna del fascio*? Arte e architettura a Predappio tra conservazione e polemica politica." In *Fascismo senza fascismo?: indovini e revenants nella cultura popolare italiana (1899-1919 e 1989-2009)*. A cura di Luciano Currieri e Fabrizio Foni. Cuneo: Nerosubianco, 2011. 134-144. Print.
- Vianello, Gianni, Nico Stringa, e Claudia Gian Ferrari. *Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*. Vicenza: Neri Pozza Editore, 1998. Print.
- Villani Virgilio. "Montecarotto: il monumento ai caduti, una testimonianza di storia e d'arte dimenticata." *Vivere Jesi*. 2010. Web. 28 febbraio 2013.
- Walston, James. "Vecchio e nuovo fascismo." *Internazionale* (15 apr. 2013). Web. 28 febbraio 2013.