

La vita culturale italiana durante il fascismo

di Giovanni Belardelli*

Abstract

Questo saggio mira ad analizzare la vita culturale italiana durante il fascismo in alcune delle sue principali articolazioni. Partendo da vicende e casi particolari, il testo mette in evidenza come la relazione tra regime e cultura non fu un rapporto verticistico a senso unico, ma più una condizione caratterizzata senz'altro da costrizioni e obbedienza – inevitabili in una dittatura – nella quale, però, non erano esclusi margini di contrattazione e spazi di autonomia.

Italian cultural life during fascism

This essay aims at analysing Italian cultural life during fascism in some of its main articulations. Starting from particular events and cases, the paper highlights how the relationship between regime and culture was not a one-way vertical relationship, but more a condition characterised by constraints and obedience – inevitable in a dictatorship – in which, however, margins of negotiation and spaces of autonomy were not excluded.

Parole chiave: Cultura, Fascismo, Letteratura e arti, Riviste, Politica italiana.

Keywords: Culture, Fascism, Literature and arts, Journals, Italian politics.

Vorrei anzitutto chiarire l'oggetto di questo testo, a partire dal titolo che si riferisce – non per caso – alla “vita culturale” e non semplicemente alla “cultura italiana” durante il fascismo o alla “politica culturale” del regime. Cercherò in sostanza di descrivere, più che gli specifici prodotti dell'attività culturale in questo o in quel settore, più che l'attività svolta da questa o quella istituzione fascista (dall'Istituto nazionale fascista di cultura al Ministero della Cultura popolare), quale fosse il clima generale nel quale si trovavano ad operare scrittori, artisti, intellettuali

* Università degli Studi di Perugia.

di varia natura e specializzazione, e dunque il sistema di relazioni che si venne a stabilire tra molti di loro e le autorità del regime. Nelle pagine che seguono procederò in modo esemplificativo, riprendendo vicende e casi particolari che mi è capitato di studiare nel corso degli anni, da ultimo in relazione alla terza pagina – la pagina riservata ai temi culturali, che come si sa all’epoca era effettivamente la numero 3 – del «Corriere della Sera»¹. Un punto di osservazione, questo, apparentemente molto specifico ma che in realtà consente una visione ad ampio raggio della vita culturale italiana del tempo, grazie anche al ricchissimo archivio storico del giornale. Un punto di osservazione, inoltre, che permette di vedere la relazione tra cultura e regime non come un rapporto a senso unico tra chi ordina e chi obbedisce, ma come una condizione caratterizzata certo dalla costrizione e dall’obbedienza (inevitabili, visto che parliamo di una dittatura) che non escludevano però margini di contrattazione e spazi di autonomia.

1. Un regime di convivenza

Gli spazi di autonomia variavano in relazione ai diversi settori della società italiana: erano maggiori nel campo dell’alta cultura, al quale essenzialmente si limita la mia analisi, e invece assai minori, se non inesistenti, negli ambiti che riguardavano la formazione e l’inquadramento delle masse come anche nel mondo della scuola, che secondo le autorità fasciste doveva contribuire a plasmare i cosiddetti «nuovi italiani».

A determinare margini di autonomia stava il fatto che inizialmente le direttive del regime in campo culturale restarono episodiche e frammentarie, anche per il fatto che il fascismo – a differenza del nazismo, la cui azione dopo la conquista del potere si sviluppò in ogni campo con estrema rapidità – impiegò un tempo «straordinariamente lungo»² per organizzare una struttura di controllo delle attività culturali. In tale processo fu essenziale l’arrivo di Galeazzo Ciano, nell’agosto 1933, alla testa dell’ufficio stampa del Capo del governo. Sotto la sua guida l’ufficio stampa si trasformava nei due anni seguenti dapprima in sottosegretariato, poi – non a caso pochi mesi prima dell’aggressione all’Etiopia – in

¹ Cfr. G. Belardelli, *Il «Corriere» durante il fascismo. Profilo storico*, Fondazione Corriere della Sera, Milano 2021 (il volume è in massima parte dedicato alle vicende della terza pagina).

² Ph.V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Laterza, Roma-Bari 1974, p. 126.

Ministero per la Stampa e la propaganda, assumendo infine nel maggio 1937 la denominazione di Ministero della Cultura popolare. E con la fine degli anni Trenta si sarebbe accentuato il controllo sulle attività culturali con la conseguente restrizione dei margini di autonomia di cui si è detto.

Non meno importante, nel caratterizzare la vita culturale dell'Italia fascista, fu un'altra circostanza, e cioè che – in campo artistico, letterario, storico, filosofico e così via – coesistessero posizioni e correnti anche molto diverse, senza che alcuna ricevesse un crisma ufficiale e potesse così escludere le altre. Prendiamo il caso di un romanzo come *Gli indifferenti* di Alberto Moravia. A determinarne il successo, avviando il suo autore verso una brillante carriera letteraria, fu soprattutto la recensione molto positiva di Giuseppe Antonio Borgese sul «Corriere della Sera», il 21 luglio 1929. Attorno al romanzo si aprì, su quotidiani e riviste, un'ampia discussione caratterizzata – ecco il punto che ci interessa – da giudizi molto diversi, spesso opposti. Su «Critica fascista», la rivista di Giuseppe Bottai, Enrico Rocca attribuiva a Moravia il merito di avere

scoperto e reso con incredibile acutezza notomizzatrice una zona forse ristretta ma innegabilmente esistente e individuabile della moderna società borghese in cui la vecchiaia è immonda per incapacità di rinuncia e la gioventù [...] è a tutto indifferente ma capace di tutto sacrificare a un proprio e innato atrocemente insensibile arrivismo.³

Totalmente negativo era invece il giudizio del quotidiano di Italo Balbo, il «Corriere padano», dove Nello Quilici riconosceva sì a Moravia di aver rappresentato un «mondo lercio», ma bollava il libro come

vomitaticcio di motivi mal digeriti, insalata russa di spunti putrefatti degli orti letterari internazionali, fogna graveolente di tutti gli odori più nauseabondi, spuntacchiera di tutte le espettorazioni del freudismo incatarrito e sifilopatico.⁴

Era proprio la presenza di posizioni diverse, ma che tutte si richiamavano al fascismo, a creare spazi di relativa autonomia. Spazi che erano

³ E. Rocca, *Tappe del romanzo tedesco e letteratura italiana*, in «Critica fascista», 1° settembre 1929, p. 344.

⁴ N. Quilici, postilla a G. Titta Rosa, *Gli indifferenti o del moralismo*, in «Corriere padano», 5 novembre 1929, poi in A. Folli, *Vent'anni di cultura ferrarese. Antologia del «Corriere padano»*, Patron, Bologna 1978, vol. I, p. 40.

favoriti dalla presenza di gerarchi su posizioni diverse e magari in reciproca concorrenza, sicché chi si trovava osteggiato da qualcuno poteva trovare ascolto e protezione presso qualcun altro degli esponenti di spicco del regime: in questo ruolo, come è noto, si distinse particolarmente Galeazzo Ciano.

Certo, è bene ribadirlo, perché una certa autonomia potesse essere consentita bisognava che tutti si richiamassero al fascismo o almeno facessero mostra di accettare la realtà del regime. Ma anche con questa limitazione si trattava di spazi significativi per chi svolgeva un'attività culturale nell'Italia di quegli anni. Pensiamo, ad esempio, all'azione svolta da Giovanni Gentile attraverso varie istituzioni e imprese culturali (in primo luogo l'*Enciclopedia italiana*), improntata alla ricerca di una collaborazione anche degli intellettuali non fascisti. Era una linea molto diversa da quella perseguita da esponenti fascisti più radicali, che sostenevano un progetto di intervento culturale basato sull'epurazione degli elementi non fascisti. In entrambi i casi erano strategie che si collocavano senza riserve all'interno del regime, ma che naturalmente potevano determinare conseguenze molto diverse nella vita dei singoli. La politica della collaborazione consentì nel 1930 a Ugo La Malfa, che era stato arrestato e poi rilasciato, di lavorare presso l'*Enciclopedia italiana*; la politica dell'esclusione determinò, nel 1929, l'estromissione di Barbara Allason dall'insegnamento nelle scuole superiori, dopo che aveva scritto una lettera di solidarietà a Benedetto Croce, che era stato insultato al Senato durante il suo discorso critico sui Patti lateranensi.

Se guardiamo alla vita culturale italiana del tempo vediamo, in sostanza, una realtà improntata spesso a forme di convivenza e anche di collaborazione tra fascisti e antifascisti; beninteso, se questi ultimi accettavano di non manifestare pubblicamente opinioni contrarie al fascismo. Si prenda il caso di uno dei più autorevoli critici letterari dell'epoca, Pietro Pancrazi: poteva collaborare a un quotidiano pienamente allineato al regime come il «Corriere della Sera» e, nello stesso tempo, avere una cerchia di relazioni e amicizie antifasciste, da Benedetto Croce a Nello Rosselli. Cose simili si potrebbero osservare a proposito di Piero Calamandrei, notoriamente antifascista e amico di antifascisti, che nel 1939-40 fu il principale collaboratore del ministro guardasigilli Dino Grandi per la stesura del nuovo Codice di procedura civile. Oppure, a parti invertite, a proposito del giovane – e allora «filofascista» – Norberto

Bobbio che aveva tra i suoi amici gli antifascisti Vittorio Foa e Leone Ginzburg⁵.

Si trattava, nei casi citati e in tanti altri, di relazioni di significato e ambito diverso, ma che potevano coesistere. E che confermano un'osservazione di Roberto Vivarelli, e cioè che quello che prese corpo nell'Italia dell'epoca fu

un regime di convivenza, sicché anche coloro i quali erano segnati come antifascisti, se non si esponevano in forme di opposizione attiva, continuarono a svolgere i loro mestieri o le loro attività professionali, a fare le loro carriere accademiche, insomma a vivere la loro vita, e non sempre soltanto privata.⁶

Qualcosa del genere, del resto, aveva sostenuto vari anni prima nella sua *Intervista sull'antifascismo* Giorgio Amendola, un testimone certo non sospettabile di voler fornire un'immagine edulcorata della dittatura:

Quando Basso dice che il fascismo era come il nazismo... Al mio amico Lelio Basso che conosco dal '24 io sono obbligato a rispondere: – caro Basso tu sei uscito dal confino nel '31, e dal '31 al '40 hai svolto dieci anni a Milano di lavoro come avvocato. Lo facevi e te lo facevano fare.⁷

Il paragone con il regime nazionalsocialista formulato da Amendola lo troviamo anche accennato in una pagina dei *Taccuini di guerra* di Croce, alla data 22 luglio 1945, nella quale questi notava come i nazisti uno come lui lo avrebbero soppresso appena giunti al potere; «ma il fascismo – proseguiva – era, tutto sommato, italiano, e dall'ambiente italiano raffrenato a commettere certe bestialità»⁸. In effetti, quel regime di convivenza, delineato da Vivarelli e (sia pure senza usare la parola) da Amendola, si alimentava anche di certe dinamiche antiche della società italiana fatte di conoscenze, reti di relazione, abitudini sopravvissute oltre e malgrado l'affermarsi della dittatura. Si potrebbe dire che, se da una parte il fascismo si adoperò per modellare gli italiani secondo i propri progetti «totalitari», dall'altra finì con l'essere almeno in parte modificato e plasmato esso stesso dalla cultura, dalle tradizioni, da una

⁵ A ricordarlo, definendosi appunto «filofascista», era lo stesso Bobbio in una intervista a Pietrangelo Buttafuoco, in «Il Foglio», 12 novembre 1999.

⁶ R. Vivarelli, *Fascismo e storia d'Italia*, il Mulino, Bologna 2008, p. 268.

⁷ G. Amendola, *Intervista sull'antifascismo*, a cura di P. Melograni, Laterza, Roma-Bari 1976, p. 8.

⁸ B. Croce, *Taccuini di guerra 1943-1945*, Adelphi, Milano 2004, p. 327.

certa vischiosità legata alle consuetudini sociali del paese. Vari anni fa Renzo De Felice formulò al riguardo un suggerimento importante, che resta ancora oggi valido: metteva in guardia dal rischio di «scambiare l'immagine suscitata da questa autorappresentazione totalitaria del fascismo con la realtà dei veri totalitarismi»⁹.

In effetti proprio nell'ambito delle attività intellettuali ci troviamo di fronte a una dittatura che, benché proclamasse di continuo la propria «feroce volontà totalitaria»¹⁰, un po' non riuscì, ma un po' neppure mirò davvero a realizzare un controllo sulla cultura paragonabile a quello di regimi come quello nazionalsocialista o quello sovietico. La dittatura fascista si caratterizzò così per la presenza di atti di coercizione e azioni di censura che non escludevano però la mediazione e la condivisione.

In sostanza, si può applicare a molti ambiti della vita culturale del paese quello che uno studioso, Giorgio Fabre, ha osservato a proposito del rapporto intercorso tra il potere fascista e le case editrici riguardo alla censura libraria:

Per parte sua il ministero-guida, la Cultura popolare, aveva il potere di dare ordini perentori. Ma ogni volta finiva per prevalere la ricerca del consenso, e tornavano i patteggiamenti, le mediazioni, le concessioni, i piccoli o i grandi favori.¹¹

Questo modo di procedere, fondato sugli ordini dall'alto, affiancati però dal compromesso e dalla mediazione, fu particolarmente accentuato nell'ambito del controllo della produzione teatrale. Tale controllo era esercitato da una sorta di plenipotenziario, il prefetto Leopoldo Zurlo, che – ha scritto Guido Melis – fu «un censore intelligente e duttile, tollerante e paternalista, conformista ma allo stesso tempo non beceramente prono alle pretese del potere» tanto da impersonare «un modello di censura *soft*»¹².

La censura, più che essere una modalità meramente repressiva, veniva spesso contrattata e discussa, e non si esercitava soltanto nei confronti di chi esprimeva posizioni apertamente avverse al regime. Nel mag-

⁹ R. De Felice, *Mussolini il duce*, II, *Lo Stato totalitario 1936-1940*, Einaudi, Torino 1981, p. 45.

¹⁰ B. Mussolini, *Discorso all'Augusteo*, 22 giugno 1925, in *Id., Opera omnia*, a cura di E. e D. Susmel, La Fenice, Firenze 1956, vol. XXI, p. 362.

¹¹ G. Fabre, *L'elenco. Censura fascista, editoria e autori ebrei*, Silvio Zamorani editore, Torino 1998, p. 39.

¹² G. Melis, *La macchina imperfetta. Immagine e realtà dello Stato fascista*, il Mulino, Bologna 2018, pp. 89-90.

gio 1934 Massimo Bontempelli, collaboratore della «Gazzetta del Popolo», si vide rifiutare dal direttore Amicucci una novella nella quale raccontava un tentativo di suicidio. Provò allora a rivolgersi a Ciano, scrivendogli: «Qui il suicidio *non accade*, e tutto l'insieme risulta una *derisione del suicidio*»¹³; ma fu Mussolini in persona a confermare il divieto. Episodi di questo tipo aiutano a capire come gli scrittori che collaboravano a un quotidiano considerassero un fatto spiacevole ma in fondo normale subire certe misure, riconoscendo nella censura una prerogativa delle autorità del regime e in primo luogo di Mussolini.

Nel caso di un articolo o di un racconto, divieti e proibizioni non erano assoluti, ma potevano variare in relazione alla sede in cui il testo veniva pubblicato. Così, nell'ottobre 1942, un articolo di Vitaliano Brancati per la terza pagina del «Corriere della Sera» fu respinto dal direttore del giornale per il quadro negativo della gioventù che ne emergeva; ma venne pubblicato pochi mesi dopo sul settimanale «Tempo». Una cosa analoga accadde per una novella, sempre di Brancati, che il quotidiano di via Solferino non volle pubblicare perché, con la guerra in corso, vi si parlava «spiritosamente di una mutilazione fisica». Ma la novella comparve poco dopo su «Primato», la rivista quindicinale di Bottai¹⁴. Evidentemente i divieti e le censure operavano in modo diverso a seconda del pubblico al quale ci si rivolgeva: quello ampio e almeno in parte indifferenziato del principale quotidiano italiano, quello più ristretto di un settimanale, quello infine di una rivista rivolta all'élite intellettuale.

Perfino una misura tanto spesso ricordata come prova della volontà fascista di controllare la vita culturale – il giuramento di fedeltà al regime dei professori universitari introdotto nel 1931 – non escludeva quegli aspetti di compromesso e mediazione di cui si sta dicendo. Si trattava di una misura indubbiamente repressiva, ma che a ben vedere era congegnata, più che per estromettere i docenti antifascisti, per favorirne la permanenza dopo un formale atto di subordinazione. Il regime mostrava, infatti, di voler colpire il dissenso o il non allineamento politico nei ranghi universitari, lasciandone però l'accertamento ai diretti interessati sulla base di una sorta di autocertificazione.

¹³ M. Bontempelli a G. Ciano, 14 maggio 1934, in Archivio Centrale dello Stato (Acs), Min. Cultura popolare, Gabinetto, I versam., b. 4, f. «Bontempelli prof. Massimo» (ho indicato in corsivo alcune parole in rosso nell'originale dattiloscritto).

¹⁴ Cfr. G. Ferroni, *Introduzione*, in V. Brancati, *Scritti per il «Corriere» 1942-1943*, Fondazione Corriere della Sera, Milano 2015, pp. 26-28.

2. Vivacità culturale

L'accoglienza riservata agli *Indifferenti*, che abbiamo richiamato più indietro, mostra anche la vivacità di certi dibattiti di quegli anni, ben testimoniata dalla varietà delle pagine culturali di molti quotidiani. Quella della «Stampa», che poteva avvalersi di ottimi collaboratori, si distinse soprattutto durante la direzione di Curzio Malaparte tra il febbraio 1929 e il gennaio 1931. Nel 1932 alla testa del quotidiano torinese arrivava Alfredo Signoretto,

ossessionato – come avrebbe poi scritto – per avere ogni giorno in terza pagina quello che io chiamo l'angolo magico del giornale: una novella, un brano di fantasia fuori dalla cronaca in cui il lettore si immerga sia pure per pochi minuti dimenticando tutto quanto succede nel mondo.¹⁵

È evidente che certi articoli «di fantasia», come li definiva Signoretto, servivano a far sì che il lettore potesse trovare cose interessanti e piacevoli da leggere in quotidiani che, per tutto ciò che riguardava la politica e le attività del regime, dovevano seguire pedissequamente le direttive dell'autorità pubblicando articoli di propaganda.

La «Gazzetta del Popolo» di Torino, diretta da Ermanno Amicucci, si faceva apprezzare per una certa novità nel campo culturale: promuoveva inchieste (la prima, nel 1931, fu *l'Inchiesta mondiale sulla poesia*), pubblicava recensioni o articoli di autori stranieri, lasciava spazio a collaboratori giovani. Nel 1931 la «Gazzetta del Popolo» inaugurava una pagina settimanale particolarmente originale e vivace, intitolata *Diorama letterario*, che era dedicata in modo specifico all'attività e al dibattito letterario, mentre altre due pagine settimanali si occupavano di arte e di spettacolo¹⁶. Erano interessanti anche le pagine culturali del «Corriere padano» (dove iniziava a scrivere nel 1935 Giorgio Bassani) e di un quotidiano fascista intransigente come «Il Tevere» di Telesio Interlandi che dedicava la terza pagina, sotto l'intestazione *Tutto nulla e qualche cosa*, a cinema, teatro, arte e letteratura. Certamente più paludata era la terza pagina del «Corriere della Sera», il più diffuso e autorevole quo-

¹⁵ A. Signoretto, «*La Stampa*» in *camicia nera 1932-1943*, G. Volpe, Roma 1968, p. 26.

¹⁶ Cfr. M. Masoero, V. Jacomuzzi, C. Casalegno, *Le terze pagine («La Stampa» e «La Gazzetta del Popolo»)*, in *Piemonte e letteratura nel '900*, Comune di San Salvatore Monferrato-Cassa di Risparmio di Alessandria, San Salvatore Monferrato-Alessandria 1980, pp. 339-342.

tidiano italiano, che poteva vantare la collaborazione di alcune tra le figure maggiori della cultura dell'epoca: da Ugo Ojetti, principe della critica artistica e architettonica italiana, a uno storico come Gioacchino Volpe, da scrittori di successo come Lucio d'Ambra, Marino Moretti e Ada Negri, a premi Nobel come Luigi Pirandello e Grazia Deledda, a giovani scrittori-giornalisti di grande talento come Curzio Malaparte e Dino Buzzati. Notevole era spesso l'apertura alla letteratura internazionale dei quotidiani: sul «Corriere padano», ad esempio, che tra l'altro tradusse e pubblicò novelle di Joyce, Giovanni Titta Rosa «poté – è stato osservato – proporre nuovi modelli europei e confrontarli con la produzione italiana», mentre «i giovani della generazione “di mezzo” poterono guardare al romanzo americano e tradurre, tra i poeti, Eliot e Valéry, facendosi sostegno dell'europesmo programmatico di riviste come “Solaria” e “Letteratura” [...]»¹⁷.

Come si ricava da quanto appena osservato a proposito delle pagine culturali dei giornali, la vita culturale dell'Italia del tempo era caratterizzata, contrariamente a un vecchio stereotipo che la considerava dominata dal provincialismo, da una significativa apertura verso l'estero, almeno fino alla metà degli anni Trenta quando si andarono pienamente affermando da parte del regime politiche di chiusura e di autarchia che coinvolgevano anche le attività culturali. Fino a quel momento esistette anche, sia pure limitatamente a certi ambienti intellettuali, una relativa possibilità di recarsi all'estero, come nel 1932 riconosceva Alberto Moravia in una lettera a Nicola Chiaromonte: «girare per le capitali europee [...] non dico che col fascismo questo sia molto facile, ma non è impossibile»¹⁸.

L'apertura verso l'estero era piuttosto evidente nel campo dell'editoria. Nel 1933, nasceva la più famosa iniziativa per la diffusione della letteratura straniera in Italia, la collana «Medusa» di Mondadori; in quello stesso anno, l'editore Frassinelli pubblicava nella sua «Biblioteca europea» *Il processo di Kafka*, che appariva in Italia contemporaneamente all'edizione francese e prima che in Inghilterra. Nel 1932 e 1934, rispettivamente presso Corbaccio e Mondadori, comparivano *Manhattan transfer* (con il titolo *Nuova York*) e *Il 42° parallelo* di John Dos Passos, autore

¹⁷ A. Folli, *Vent'anni di cultura ferrarese. Antologia del «Corriere Padano»*, cit., vol. I, p. XIX.

¹⁸ A. Grandelis (a cura di), *Se è questa la giovinezza vorrei che passasse presto. Lettere 1926-1940*, Bompiani, Milano 2015, p. 142 (lettera da Londra, maggio-giugno 1932).

che la Germania hitleriana avrebbe di lì a poco inserito nella «lista degli scrittori dannosi e indesiderabili». Nel 1938 Bompiani dava alle stampe *Uomini e topi* di Steinbeck, poco dopo l'edizione americana. Non per caso, dunque, gli anni Trenta vennero definiti da Cesare Pavese il «decennio delle traduzioni»¹⁹.

Oltre alle case editrici, c'era tutto un mondo di vivaci riviste e riviste che guardavano all'estero; anche alla Russia, alla cui letteratura dedicò un numero monografico «L'Italiano» di Leo Longanesi. È significativo – ha osservato uno studioso – che anche nel 1935-36, durante la guerra d'Etiopia, «non furono stabilite restrizioni alla letteratura dei paesi sanzionisti (soprattutto Francia e Gran Bretagna)»²⁰. Se guardiamo al complesso della produzione libraria durante il fascismo, vediamo del resto che il numero dei volumi tradotti fu decisamente superiore, come percentuale di tutti quelli pubblicati, rispetto alla Francia o alla Germania. Un dato che resta molto significativo pur tenendo conto del fatto che a volte, per poter stampare un libro tradotto, gli editori dovevano accettare tagli e adattamenti del testo originale, così da eliminare o modificare certi passi non graditi alle autorità²¹.

In particolare la vita artistica fu caratterizzata da una notevole effervescenza culturale. Il regime si diede a incoraggiare il lavoro degli artisti soprattutto attraverso varie mostre che vedevano il decisivo ruolo dello Stato nell'acquisto delle opere esposte. Nessun paese come l'Italia, poté scrivere Corrado Pavolini riferendosi al periodo 1930-1932, ha fatto tanto per gli artisti: «Qui è stato l'eldorado in paragone delle altre Nazioni [...]»²². Questo avvenne grazie anche a una peculiarità originaria del movimento fascista, il rapporto di vicinanza intrattenuto con il mondo delle avanguardie. Vari artisti, come è noto, avevano partecipato fin dall'inizio al movimento: da Carlo Carrà a Giuseppe Ungaretti, da Filippo Tommaso Marinetti ad Ardengo Soffici. Inoltre Mussolini, grazie al rapporto con Margherita Sarfatti, bene o male aveva respirato il clima delle avanguardie artistiche milanesi. Come ben colse nel 1925 Giu-

¹⁹ C. Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino 1951, p. 247.

²⁰ G. Fabre, *Il censore e l'editore. Mussolini, i libri, Mondadori*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2018, p. 41.

²¹ Su questo cfr. C. Rundle, *Il vizio dell'esterofilia. Editoria e traduzioni nell'Italia fascista*, Carocci, Roma 2019, pp. 81-85 (ivi, pp. 52-53 i dati sui libri tradotti in Italia, Francia e Germania).

²² Citato in S. Salvagnini, *L'arte in azione. Fascismo e organizzazione della cultura artistica in Italia*, in «Italia contemporanea», n. 173, 1988, p. 16.

seppe Prezzolini, «Mussolini è il primo uomo di Stato italiano che abbia avuto qualche legame di comprensione artistica con gli artisti del suo tempo»²³.

Il caso della *Mostra della Rivoluzione fascista*, allestita nel 1932, indica come questa contiguità non si sviluppasse a latere della politica del regime ma implicasse invece una forte vicinanza ad essa. Pensiamo al ruolo di Mario Sironi nell'allestimento delle varie sale della Mostra, con soluzioni molto innovative che si richiamavano al costruttivismo russo ed erano in forte discontinuità con la tradizione museale. La figura di questo artista è del resto assai significativa, non solo per la sua convinta adesione al fascismo (che è, scrisse, «stile di vita: è la vita stessa degli Italiani»²⁴) ma anche perché la sua arte, con le forme grezze e monumentali che la caratterizzavano, riusciva a fondere le aspirazioni rivoluzionarie e le tendenze conservatrici presenti nel fascismo.

A differenza della Germania di Hitler e della Russia di Stalin, che entrambe promossero un'arte di Stato ispirata a un realismo di regime, il fascismo non mise al bando le correnti artistiche di avanguardia che, durante il ventennio, ebbero sia sostenitori sia critici. E questo favorì discussioni assai vivaci e produttive sul piano dei risultati estetici: dichiarerà Renato Guttuso molti anni dopo che «le cose migliori che abbiamo prodotto, le cose veramente nostre, le abbiamo fatte sotto il fascismo»²⁵.

Nel 1942 fece scandalo il secondo posto da lui ottenuto al Premio Bergamo con la *Crocifissione*, un dipinto dagli influssi cubisti in cui il volto di Cristo era in parte coperto da uno dei ladroni e al cui centro stava una Maddalena nuda, mentre un cavallo in primo piano voleva essere un richiamo a *Guernica* di Picasso. Le polemiche suscitate dal quadro (con un intervento anche delle autorità religiose) confermano come le tendenze artistiche di avanguardia convivessero con posizioni opposte, legate a un'arte figurativa tradizionale. Di queste ultime, il principale difensore fu Ugo Ojetti, esponente di una cultura del tutto allineata con il regime più che pienamente fascista, che come nessun altro influenzò – prima e durante il fascismo – i gusti artistici di una certa Italia borghese restia ad accettare le forme astratte della pittura contemporanea. Proprio in *Guernica*, ad esempio, Ojetti non vedeva altro che incom-

²³ G. Prezzolini, *Benito Mussolini*, Formiggini, Roma 1925, p. 50.

²⁴ M. Sironi, *Scritti editi e inediti*, a cura di E. Camesasca, Feltrinelli, Milano 1980, p. 155.

²⁵ Guttuso parla del film di Rosi, intervista di M. Fini, in «L'Europeo», 12 marzo 1976.

prensibili «intrichi di trapezi, triangoli, rettangoli, profili, cerchi e segmenti di circolo»²⁶.

3. La capacità di attrazione del regime

Come tanti studi hanno mostrato, il coinvolgimento di artisti e intellettuali nella vita del regime, la condivisione di alcuni almeno degli orientamenti del fascismo furono notevoli, anche se naturalmente variavano a seconda dei settori che prendiamo in considerazione. Fu strettissima, ad esempio, la collaborazione offerta al regime dagli antichisti, poiché la centralità assunta dal tema della romanità nel discorso pubblico fascista li fece sentire importanti e necessari, spingendoli a un coinvolgimento dal quale pochi restarono immuni. Avvenne perfino che, nel quadro delle celebrazioni del bimillenario augusteo, Bottai scrivesse cose più equilibrate (e non prive di qualche competenza storica) rispetto a uno studioso come Luigi Pareti che pubblicò allora un'opera sui «due imperi di Roma» per dimostrare la superiorità del duce tanto su Cesare che su Augusto²⁷. Cose non diverse si potrebbero osservare per un settore tra artistico e tecnico come quello degli architetti. Il periodo che va dalla metà degli anni Venti all'inizio degli anni Quaranta fu infatti «un'età dell'oro per l'architettura», come ha scritto Vittorio Vidotto: «Gli architetti facevano a gara per ottenere il patrocinio del partito e i più innovatori apparivano anche i più determinati e i più convinti nel collocare la loro opera nell'orbita dell'ideologia dominante»²⁸.

La stessa vicenda dei due manifesti degli intellettuali del 1925 – quello fascista, scritto da Giovanni Gentile, e quello antifascista, redatto da Benedetto Croce – se interpretata correttamente dimostra la precarietà di quella contrapposizione e la significativa capacità di attrazione del fascismo nel campo della cultura. Per necessità, per convinzione, per una miscela di entrambe le cose, vari firmatari del manifesto Croce, infatti, si avvicinarono o apertamente aderirono al regime negli anni seguenti: da Sibilla Aleramo, che dal 1932 ricevette regolari finanziamenti per volontà di Mussolini, al giornalista Giulio Caprin, che sul «Corriere della Se-

²⁶ U. Ojetti, *Domande. Picasso e l'Italia*, in «Corriere della sera», 12 novembre 1937.

²⁷ Cfr. A. La Penna, *Il culto della romanità nel periodo fascista. La rivista «Roma» e l'Istituto di studi romani*, in «Italia contemporanea», dicembre 1999, p. 609.

²⁸ V. Vidotto, *Roma contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2001, p. 194 (il giudizio, riferito alla capitale, può applicarsi in realtà a tutto il paese).

ra» arrivò a pubblicare nel 1938 un editoriale dedicato agli scritti del duce e il 28 ottobre di quello stesso anno salutava,

con la nuova politica razzista, la difesa di quella che nel libro, e in ogni opera d'arte italiana, dovrebbe essere proprio l'anima, la purità atavicamente italiana dell'ispirazione.²⁹

Tra quanti seguirono un tragitto del genere, è particolarmente significativo il caso di Emilio Cecchi, considerato un maestro del giornalismo culturale e in particolare di quel suo prodotto caratteristico che era l'elzeviro, il quale al fascismo si avvicinò con prudenza, senza eccessi, quasi con ritrosia, trovandosi a un certo punto a essere (e a voler essere) coinvolto fino in fondo. La sua marcia di avvicinamento durò all'incirca un quindicennio, ma infine fu coronata, nel 1940, dalla nomina ad accademico d'Italia per la quale ringraziava per lettera Giuseppe Bottai:

So quanto, in questi anni, tu hai fatto per me; e so bene che, insieme a Mussolini e Federzoni, tu sei stato il mio nume tutelare; ho troppa pratica delle cose umane per non rendermi conto che, più di tutto il mio modesto lavoro e della mia volontà di far sempre meglio, ha valso per me la vostra bontà.³⁰

Il caso di Cecchi è interessante anche per un altro motivo, vale a dire come esempio della difficoltà della storiografia e in genere della cultura italiana del dopoguerra a riconoscere l'attrazione provata da tanti intellettuali nei confronti del regime. La voce a lui dedicata, nel 1979, dal *Dizionario biografico degli italiani*, infatti, sostanzialmente sorvolava su un'adesione al fascismo che pure lo aveva portato a essere, alla vigilia dell'entrata in guerra, uno degli intellettuali di maggior spicco del regime (tanto da partecipare, come unico relatore italiano, al convegno dell'Associazione europea degli scrittori, tenutosi a Weimar nell'ottobre 1942 su iniziativa del ministro Goebbels). In questo e in tanti altri casi la reticenza, l'edulcorazione delle biografie per gli anni precedenti la caduta del fascismo, dipendevano in primo luogo dal fatto che molti di quegli

²⁹ Pànfilo [G. Caprin], *Muse italiane nell'anno XVI*, in «Corriere della sera», 28 ottobre 1938; il brano è citato in B. Pischetta (a cura di), *La critica letteraria e il «Corriere della Sera»*, vol. I, 1876-1945, Fondazione Corriere della Sera, Milano 2011, p. LXXXVII.

³⁰ La lettera, del 18 maggio 1940, in B. Pischetta, *L'idioma molesto. Cecchi e la letteratura novecentesca a sfondo razziale*, Aragno, Torino 2015, p. 200 (Federzoni era allora il presidente dell'Accademia d'Italia).

intellettuali, come si sa, erano ormai figure di spicco nel panorama culturale dell'Italia democratica.

Il coinvolgimento di tanti intellettuali nella vita del regime venne favorito anche da una politica di compensi e sussidi, iniziata nel 1932-33 con cifre ancora limitate, di centinaia di migliaia di lire, che dovevano però aumentare negli anni seguenti soprattutto a partire dalla conquista dell'Etiopia (nel 1939 l'ammontare complessivo raggiungeva ormai i 36 milioni)³¹. Si trattasse delle somme cospicue elargite a qualche intellettuale di prestigio, dei più modesti sussidi concessi a letterati in difficoltà, ovvero dei compensi per la redazione di articoli o opere di propaganda, questa politica dei finanziamenti mostrava una notevole capacità di favorire il consenso degli intellettuali. A un certo punto, grosso modo a partire dal 1936, il Ministero per la Stampa e la propaganda (che, di lì a poco, si chiamerà della Cultura popolare) «divenne un vero centro di smistamento e di collocamento di forza-lavoro intellettuale qualificata nel settore della cultura»³². Le risorse che il regime poteva distribuire nel campo delle attività intellettuali erano legate alle sovvenzioni in denaro, ma anche a un numero notevole di posizioni lavorative – in giornali, riviste, istituzioni culturali e di propaganda – che proprio il suo interventismo in campo culturale aveva reso disponibili. Si trattava di qualcosa che era legato alla politica del regime, certo, ma anche al formarsi di un nuovo, ampio ceto intellettuale per le nuove funzioni della comunicazione proprie della moderna società di massa. Tanto che, si può aggiungere, per certi aspetti il fenomeno doveva sopravvivere nella stessa repubblica democratica, attraverso crescenti impieghi ed elargizioni da parte di istituzioni pubbliche più o meno legate alla politica e ai partiti (dalla Rai agli assessorati alla cultura di comuni grandi e piccoli); impieghi ed elargizioni che hanno potuto essere paragonati, con un'interpretazione forse provocatoria ma non priva di qualche fondamento, al sistema di sovvenzioni messo in opera durante il fascismo³³.

I finanziamenti e gli aiuti di vario genere, se per un verso corrispondevano a una strategia del regime, per l'altro erano direttamente sollecitati dagli interessati: si andava dalla richiesta di un aiuto economico, possibilmente regolare, all'assegnazione di un premio letterario, dall'at-

³¹ Cfr. G. Sedita, *Gli intellettuali di Mussolini. La cultura finanziata dal fascismo*, Le Lettere, Firenze 2010, p. 21.

³² P. Ferrara, *La voce del padrone*, in «Storia e dossier», novembre 1995, p. 57.

³³ Così G. Bocca, *Cultura & polpetta*, in «la Repubblica», 10 settembre 1986.

tribuzione di una collaborazione giornalistica al conferimento di una cattedra universitaria. Indicativo di tutta una antropologia dell'intellettuale italiano (e forse non soltanto italiano) di ambito soprattutto artistico-letterario era quello che succedeva ogni anno attorno alle nuove nomine per l'Accademia d'Italia, la più prestigiosa istituzione del regime nel campo della cultura che si collocava al vertice di questo sistema di premi e ricompense. Il meccanismo di accesso all'istituzione prevedeva che la decisione ultima spettasse a Mussolini, sulla base di terne votate dagli accademici. La volontà del duce era ovviamente determinante, oltre che per escludere qualcuno – per esempio l'archeologo ebreo Alessandro Della Seta –, per influenzare le votazioni degli accademici facendo filtrare in anticipo i suoi desiderata. Ma è anche vero che gli accademici stessi avevano un potere di orientamento grazie al meccanismo appena citato, e che dietro di loro si muoveva uno stuolo di politici e intellettuali in favore di questo o quell'aspirante.

Dietro a molte nomine si intravede in effetti un lavoro durato mesi o anni, fatto di interventi molteplici, incrociati, a volte frenetici, presso questo o quel gerarca, questo o quell'accademico più o meno amico; fatto magari di qualche articolo scritto proprio al fine di acquisire meriti agli occhi delle autorità; fatto anche, nel caso di qualche aspirante accademico che poteva vantare un rapporto personale con il capo del fascismo, di una diretta richiesta a Mussolini. In questo incrociarsi (e accavallarsi) di richieste di appoggio, molti aspiranti al seggio accademico utilizzavano ogni arma a disposizione, a cominciare dagli eventuali meriti politici, per battere i rivali:

No, davvero non so pensare – scriveva nel 1939 Guelfo Civinini al ministro della Cultura popolare Alfieri – che la mia arte sinceramente e chiaramente umana, e veramente fascista [...] possa essere posposta alla canora pretenziosità di un elegante infiltatore di sillabe [cioè Francesco Pastonchi]; né che la mia vecchia camicia nera con le sue cinque decorazioni al valor militare e coi suoi rossi distintivi di squadrista della “Natale Valli”, la mia vecchia camicia nera che anche tre anni fa, proprio di questi giorni, muoveva, coi fanti libici di Nasi, dai palmeti dum dell'Uebi Scebeli verso le combattute sanguinose vittorie di Gianogobò, di Bircut, di Harar, possa oggi – ricorrendo il nostro Ventennale – passare in sott'ordine alla elegantissima camicia serica, alla smagliante cravatta, ai guanti paglierini e alla mazza di vera Malacca che il vate di Grugliasco [Pastonchi], in quei

giorni stessi, portava forse a spasso sotto ben diversi palmeti, nelle tiepide aure sanremesi.³⁴

Il controllo del regime sulle attività culturali vide un punto di svolta a partire dalla fine degli anni Trenta. È indicativo, ad esempio, che nel 1937 l'Istituto nazionale di cultura fascista passasse alle dipendenze del Pnf mentre Giovanni Gentile si trovò costretto a dimettersi dalla carica di presidente, che ricopriva dalla fondazione, per aver appreso solo dai giornali la composizione del nuovo consiglio di amministrazione nominato dal segretario del partito Starace. L'anno seguente le leggi razziali, oltre alle conseguenze dirette che ebbero sugli ebrei anche sul piano culturale, con la loro estromissione dall'università e da accademie e istituti di cultura, sortirono un più generale effetto di intimidazione e allineamento. Varie istituzioni culturali del regime parteciparono attivamente alla campagna antiebraica; tra esse l'Accademia d'Italia, con una commissione incaricata di studiare «quali furono attraverso i secoli le manifestazioni e i riflessi dell'ebraismo nella vita dell'Italia dai tempi di Roma antica ad oggi»³⁵. Offre un piccolo esempio di come non fosse impossibile prendere qualche sia pur minima distanza dall'antisemitismo di Stato la lettera con la quale l'accademico Gioacchino Volpe declinava l'invito a farvi parte, adducendo i molti impegni ma anche specificando che si trattava di «un problema [...] che io non sento»³⁶.

In generale, comunque, le molte ricerche ormai disponibili hanno mostrato un diffuso allineamento della cultura italiana alla politica antisemita, che a volte andava anche oltre ciò che era richiesto dal regime a chi operava all'interno delle sue istituzioni o comunque nella vita intellettuale del paese. Si rifletteva nel comportamento di alcuni intellettuali quello che fu un tratto generale dell'atteggiamento di tanti italiani verso le misure antisemite: la prevalenza non del «fanatismo ideologico», tipico dell'antisemitismo nazionalsocialista e che in Italia caratterizzò ambienti piuttosto ristretti, bensì di un insieme di comportamenti improntati al cinismo e all'opportunismo di chi magari non approvava le leg-

³⁴ La lettera, del 1° aprile 1939, in Acs, Min. cultura popolare, Gabinetto, I versam., b. 100, f. «Civinini Guelfo» (nel 1939 sia Civinini sia Pastonchi furono nominati accademici).

³⁵ La citazione in R. De Felice, *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, Einaudi, Torino 1988, p. 273.

³⁶ Così una lettera di Volpe a Federzoni, s.d. ma del settembre 1938, in A. Capristo, *La Commissione per lo studio dei problemi della razza istituita presso la Reale Accademia d'Italia: note e documenti*, in «La Rassegna mensile di Israel», gennaio-aprile 1997, p. 97.

gi contro gli ebrei, ma non pensava fosse il caso di dare ad esse troppa importanza³⁷.

Le leggi antisemite comportavano il divieto di pubblicare libri di autori ebrei italiani e stranieri, e si inserivano dunque in un clima generale che mostrava sempre più l'intenzione di procedere a una chiusura della vita intellettuale italiana rispetto all'esterno. Operavano nella direzione di un'autarchia culturale il maggior controllo sulla produzione libraria realizzato dal Ministero della Cultura popolare (che peraltro solo nel settembre 1940, dunque a guerra iniziata, «iniziò ad adottare dei provvedimenti per la limitazione delle opere tradotte»³⁸) ma anche il lancio, sempre nel 1938, della cosiddetta campagna antiborghese, che implicava una forte polemica contro l'«esterofilia». Possiamo citare in questo quadro anche l'accordo culturale italo-tedesco del novembre 1938 e il decreto-legge che nel settembre di quello stesso anno istituiva il monopolio statale per l'acquisto e la distribuzione dei film stranieri, ciò che di fatto – anche per il boicottaggio decretato, per ritorsione, dalle major statunitensi – significò la quasi totale chiusura del mercato italiano alle pellicole americane, mentre aumentava notevolmente l'importazione di quelle tedesche. La vivacità culturale, l'apertura verso l'estero, gli spazi di relativa indipendenza del lavoro intellettuale – che, sia pure con molti limiti e ampie differenze nei vari campi, avevano caratterizzato la vita culturale negli anni precedenti – ora si restringevano drammaticamente.

³⁷ Riprendo una valutazione di A. Cavaglion, *Postfazione*, in I. Pavan, *Il podestà ebreo. La storia di Renzo Ravenna tra fascismo e leggi razziali*, Laterza, Roma-Bari 2006, p. 276.

³⁸ C. Rundle, *Il vizio dell'esterofilia. Editoria e traduzioni nell'Italia fascista*, cit., p. 150.