

eScholarship

California Italian Studies

Title

Fascismo e classicità: il recupero iconografico delle opere d'arte non romane a fini propagandistici nell'Italia mussoliniana.

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/1085f33k>

Journal

California Italian Studies, 6(1)

Author

Giorio, Maria Beatrice

Publication Date

2016

DOI

10.5070/C361028127

Copyright Information

Copyright 2016 by the author(s). This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution-NonCommercial License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Peer reviewed

Fascismo e classicità. Il recupero iconografico delle opere d'arte non romane a fini propagandistici nell'Italia mussoliniana

Maria Beatrice Giorio

Negli ultimi decenni, studi di diversa natura si sono occupati di rilevare la complessa relazione che il fascismo intrattenne con l'universo delle immagini. Consapevole del loro potere intrinseco, Benito Mussolini fece ricorso a un immaginario ricchissimo di tradizione prettamente romana, già a partire dalla seconda metà degli anni venti; la simbologia della Roma antica, in particolare, fu adottata, da subito, per legittimare il potere del littorio e per facilitare il consenso presso il popolo italiano.¹

Il presente articolo intende apportare un contributo originale alla questione del fascismo e della politica delle immagini; partendo dai solidi risultati già offerti dagli studi tradizionali, il lavoro si concentrerà esclusivamente sull'analisi di iconografie inedite o poco discusse, tralasciando lo studio di simboli e immagini d'ascendenza romana. L'attenzione sarà pertanto interamente portata sul riutilizzo di opere d'arte, e delle iconografie a esse sottese, appartenenti a momenti storici differenti, dall'antica Grecia all'arte italiana del Rinascimento e del Classicismo seicentesco, al fine di completare uno scenario altrimenti parziale ed esclusivamente incentrato sulle relazioni tra il fascismo e la romanità.

Lo studio si interesserà di rilevare le iconografie utilizzate da uno dei medium fascisti più efficaci, capace di veicolare, per efficacia e rapidità, la propaganda visiva: la stampa. Una parte del contributo sarà ugualmente consacrato all'analisi di ulteriori mezzi espressivi di ampia portata e di importanza cruciale nell'Italia mussoliniana, come la medagliistica e la filatelia.

Risale al dicembre 1925 l'approvazione della legge fascista sulla stampa, grazie alla quale il fascismo vietò ogni forma di libera espressione, accanendosi particolarmente sulle testate politiche dell'opposizione, quali *L'Unità* e *l'Avanti*. Nello stesso periodo i maggiori giornali italiani vennero acquistati dal partito fascista e altri videro la luce su sua stessa iniziativa, destinati a diventare i principali periodici dell'Italia del littorio, come *Il Selvaggio* e *Critica fascista*. Si trattò di una svolta per la storia italiana di quegli anni, e marcò in modo indelebile la società: a partire dal 1926, vennero promossi alcuni provvedimenti finalizzati a controllare non soltanto la stampa intesa come insieme di giornali e testate periodiche, ma considerata nell'accezione più ampia del termine: tutte le pubblicazioni sul territorio italiano e all'estero, comprendenti, quindi, libri e volumetti di varia natura, vennero sottomesse all'approvazione del prefetto. Come è logico, anche la scelta e la selezione delle illustrazioni come tutti gli altri contenuti, subirono le decisioni dell'Ufficio stampa.²

¹ Tra i numerosissimi contributi, si veda Laura Malvano, *Fascismo e politica dell'immagine* (Torino: Bollati Boringhieri, 1988). Già in un articolo apparso su *Il Popolo d'Italia* nel 1922 Benito Mussolini aveva presentato i principi su cui si sarebbe retta la civiltà fascista, per la nascita di un'"Italia romana, cioè saggia e forte, disciplinata e imperiale." Cfr. Benito Mussolini, "Passato e avvenire," *Il Popolo d'Italia*, 21 aprile 1922. Per una storia esaustiva del mito dell'antica Roma durante il periodo fascista si veda il capitolo "La politica dei simboli" nel volume di Simonetta Falasca-Zamponi, *Lo spettacolo del fascismo* (Soveria Mannelli: Rubbettino, 2003), 143-82.

² Tra questi provvedimenti rientra anche l'esautorazione del direttore della federazione nazionale della stampa italiana e lo scioglimento del sindacato autonomo dei giornalisti. Cfr. Philip V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media* (Roma: Laterza, 1975); Giancarlo Carcano, *Il fascismo e la stampa, 1922-1925*.

Questo processo di controllo sistematico dei mezzi di comunicazione, che interessò come è noto anche la radio e il cinema, impiegò circa un decennio per attuarsi e trovò la sua naturale conclusione nell'incorporazione dell'Ordine dei giornalisti e del Ministero per la Stampa e la Propaganda nel Ministero della Cultura Popolare, sull'esempio di quanto era già avvenuto nella Germania hitleriana.³

Gli esempi iconografici proposti nel presente articolo fanno riferimento a materiale cartaceo edito su iniziativa del governo mussoliniano, e contano un insieme eterogeneo: riviste e testate per lo più illustrate, opuscoli, poster, réclame, santini e manifesti pubblicitari nei quali la maggior parte dello spazio disponibile era riservata a immagini e riproduzioni fotografiche accuratamente scelte per la propaganda.

Prima di analizzare nel dettaglio alcune delle iconografie più riprodotte sulla stampa dell'epoca, risulta significativo, in ogni caso, interrogarsi sul concetto di propaganda fascista e sui suoi sviluppi temporali.

Fin dai primi anni venti, Mussolini iniziò a mettere in atto un'azione politica tesa a controllare l'opinione pubblica tramite i canali di comunicazione più diffusi, al fine di costruire il consenso nei confronti della dittatura.⁴ Nel corso di un decennio si realizzò la fascistizzazione del paese attraverso la diffusione dell'immagine di una nazione forte, fondata sul motto "credere, obbedire e combattere." Il culto della patria e del duce si sostituì progressivamente all'individuo, privato di ogni capacità autonoma di percezione sensoriale. Come chiarito da Falasca-Zamponi, infatti, attraverso il controllo di ogni forma di comunicazione, il fascismo fece leva sulle emozioni e i sentimenti delle masse, ma di fatto la sovraeccitazione dei sensi portò ad una neutralizzazione degli stessi e, di conseguenza, a un controllo delle coscienze. In epoca littoria si assistette, pertanto, a un bombardamento mediatico fatto di discorsi retorici, slogan, documentari, cinegiornali, fotografie, filmati e parate ricche di simbologie a cui si aggiunsero gli emblemi del fascio presenti nella quotidianità degli italiani, disseminati sugli edifici e riprodotti sulla moneta corrente o ancora sui francobolli.⁵

Il messaggio affidato alla propaganda è strettamente connesso all'idea da veicolare, spesso difficilmente comunicabile e condivisibile attraverso i tradizionali canali espressivi. Il presente contributo analizzerà il recupero iconografico delle immagini del passato da parte della civiltà del littorio partendo proprio dai diversi messaggi rivolti alle masse che rinviano ad altrettanti punti salienti della politica di regime.

Una delle prime azioni seguite all'ascesa al governo di Mussolini fu strettamente legata alla legittimazione del potere fascista agli occhi degli italiani: nei giorni immediatamente successivi la vittoria elettorale, infatti, vennero organizzate in tutta Italia delle manifestazioni pubbliche con l'intento di salutare solennemente la svolta politica che si era realizzata. Di conseguenza, fin dai

L'ultima battaglia della federazione nazionale della stampa italiana contro il regime (Milano: Guanda, 1984); Marco Palla, *Mussolini e il fascismo* (Firenze: Giunti, 2003), 37.

³ Per la stampa di propaganda nazista: Luisa Murru, *La propaganda nazista attraverso i mass-media* (tesi di laurea, Università di Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia, 2005).

⁴ A partire dal biennio 1925-26 il governo emanò diversi provvedimenti finalizzati a limitare o a sopprimere i diritti individuali e di gruppo: tutti i partiti e le forme associative non fasciste vennero sciolti, così come la libertà di stampa, di riunione e di parola. Per una veduta generale, si veda Carlo Bordoni, *Cultura e propaganda nell'Italia fascista* (Messina: G. D'Anna, 1974). Per un approfondimento sulla questione e, in particolare, sulle "leggi fascistissime," si veda Marco Palla, *Mussolini e il fascismo*, 43-44.

⁵ Sulla fondamentale discussione a proposito del consenso in epoca fascista: Cannistraro, *La fabbrica*; Falasca-Zamponi, *Lo spettacolo*, 26-29 e 143-82; Bruna Pompei, *Il proiettile di carta. L'uso dei simboli nella propaganda del regime fascista e della Repubblica sociale italiana* (Roma: Settimo Sigillo, 2004).

primi anni di regime il concetto di “vittoria” rivestì un’importanza centrale, adattandosi progressivamente alle diverse cause rincorse dal fascismo.⁶

Già a partire dal 1922, ad esempio, il desiderio di riportare risultati positivi nella produzione agricola italiana si concretizzò con la campagna nazionale della “Battaglia del grano;” per promuovere tale iniziativa venne contemporaneamente indetto un concorso annuale denominato, non a caso, “Concorso nazionale per la vittoria del grano,” pubblicizzato attraverso poster e manifesti, nei quali una delle immagini più utilizzate fu proprio una vittoria alata.⁷

Il rimando continuo alla necessità di primeggiare venne ribadito anche in occasione del decennale della fine della prima guerra mondiale attraverso solenni commemorazioni e numerose inaugurazioni di complessi monumentali innalzati per meglio ricordare l’anniversario di una vittoria, di fatto precedente all’ascesa del fascismo, ma di cui quest’ultimo si era appropriato per tentare di giustificare il proprio cammino fatto di successi e progressi per il popolo italiano.

Nel corso degli anni trenta, di conseguenza, la parola “vittoria” faceva ormai parte del linguaggio fascista corrente e si esteriorizzò attraverso un’iconografia ricca e varia grazie anche alla vena creativa degli artisti attivi in questo periodo, che non esitarono a confrontarsi, più e più volte, proprio con il tema della “vittoria fascista” per tutto il corso del decennio.⁸

È in questo torno d’anni che si colloca la ripresa, da parte del fascio, di un’immagine della vittoria già ampiamente conosciuta e che derivava direttamente dalla Grecia antica, un periodo storico notevolmente considerato dal fascismo e visto come depositario di un’autenticità di valori al pari della civiltà romana:⁹ si tratta della celeberrima *Nike di Samotracia*, che comparve con una certa frequenza nelle pubblicazioni a stampa del periodo.¹⁰

⁶ Si pensi alla celebre frase “noi siamo pronti a difendere la nostra folgorante vittoria con la stessa intrepida e inesorabile decisione con la quale l’abbiamo conquistata” pronunciata dal duce nel discorso tenuto a Roma il 5 maggio 1936; o ancora “questa è l’epoca nella quale bisogna sentire l’orgoglio di vivere e di combattere. Questa è l’epoca in cui un popolo misura al metro delle forze ostili la sua capacità di resistenza e di vittoria,” ancora più significativa in quanto indirizzata alla nazione in occasione del messaggio per il tredicesimo anniversario della marcia su Roma. Si vedano Benito Mussolini, *Scritti e discorsi di Benito Mussolini. 9: scritti e discorsi dal gennaio 1934 al 4 novembre 1935. XII–XIV E. F.* (Milano: Hoepli, 1935), 236; Idem, *Scritti e discorsi di Benito Mussolini. 10: scritti e discorsi dell’Impero. Novembre 1935 – 4 novembre 1936* (Milano: Hoepli, 1936), 101.

⁷ Cfr. Luciano Segre, *La “battaglia del grano.” Depressione economica e politica cerealicola fascista* (Milano: CLESAV, 1984).

⁸ Basti, in termini di esempi, il riferimento al *Monumento alla Vittoria di Bolzano* dell’architetto Marcello Piacentini e il bassorilievo *Pegaso e la Vittoria fascista* per il Palazzo delle Poste di Savona, di mano dello scultore Arturo Martini. Cfr. Enrico Guidoni e Ugo Soragni, *Il monumento alla Vittoria di Bolzano. Architettura e scultura per la città italiana, 1926–1938* (Vicenza: Neri Pozza, 1993); Alfonso Panzetta, *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell’Ottocento e del primo Novecento. Da Antonio Canova ad Arturo Martini [2] M-Z* (Torino: Adarte, 2003), 572.

⁹ La continuità tra queste due culture, sia pur differenti, è testimoniata proprio dalla maggior parte delle antichità romane: sculture, statue e manufatti che altro non erano che copie e derivazioni da modelli originali greci. Non deve sorprendere, pertanto, che molte delle opere d’arte riprodotte dal fascismo a fini propagandistici, seppure di bottega romana, rinviassero, per fonti d’ispirazione e modelli iconografici, ben più indietro nel tempo. Sull’argomento, Alessandra Coppola, *Una faccia, una razza? Grecia antica e moderna nell’immaginario italiano di età fascista* (Roma: Carocci editore, 2013).

¹⁰ Un altro esempio di ripresa di un modello iconografico greco è quello della cosiddetta *Vittoria di Brescia*: risale alla metà del III secolo a. C., ma in epoca romana il bronzo greco venne riscoperto e rielaborato. Le modifiche furono profonde e interessarono l’iconografia: la statua ellenistica rappresentava la dea Afrodite nell’atto di specchiarsi nello scudo del dio della guerra Ares. In epoca imperiale la figura femminile, trasportata a Roma, fu trasformata in una vittoria alata e lo scudo da superficie riflettente divenne una base pronta ad accogliere un’iscrizione dedicatoria incisa dalla *nike*. In epoca moderna, la fortuna iconografica del bronzo risale agli inizi del XIX secolo, grazie al suo rinvenimento in un’intercapedine del Capitolium. In epoca fascista la scultura, definita “una delle più belle statue tramandateci dalla antichità,” venne ripresa in ragione dell’evidente richiamo al concetto di vittoria, così caro al regime; la ritroviamo riprodotta su francobolli, in pubblicazioni in riferimento alla

Sembra che la statua fosse ammirata dallo stesso Mussolini, che, come riporta Ardengo Soffici in occasione di una sua visita al duce, amava soffermarsi a contemplare una copia del pezzo antico in suo possesso. La scultura continuava, quindi, ad essere molto amata e, già in epoca fascista, era attribuita alla scuola rodia del III secolo a. C., come riportato ufficialmente dalla rivista del Regio istituto d'archeologia e storia dell'arte, diretta, a partire dal 1934, da Roberto Paribeni, fervente sostenitore del regime.¹¹

Il marmo ellenistico venne scelto innanzitutto per figurare in una delle idee grafiche realizzate da Erberto Carboni per l'allestimento della Mostra dell'aeronautica italiana del 1934: la statua sembra fluttuare in un cielo rossastro solcato da piccole nuvole, sorvolate da una squadriglia ben allineata di sei aerei, simbolo del nuovo Corpo aeronautico, considerato dal fascismo come l'arma dell'avvenire e una delle più potenti espressioni di propaganda, soprattutto a livello internazionale (fig. 1).



Fig. 1. Erberto Carboni, Manifesto per l'Esposizione aeronautica italiana, 1934. Foto: melindagraphics.com.

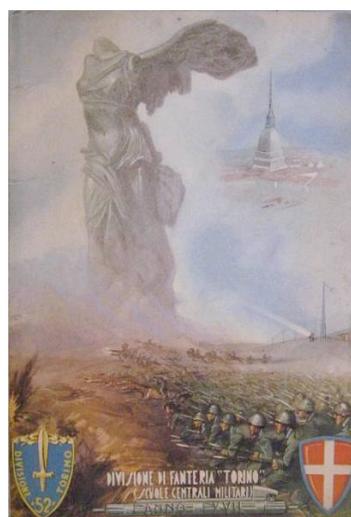


Fig. 2. Calendario della 52ima divisione di fanteria "Torino," 1939. Foto: Monica Alderotti.

Per poter comprendere appieno il significato di quest'opera, occorre riferirsi al momento storico in cui venne ideata. Nel 1934, anno in cui si svolse la mostra, da giugno a ottobre, l'Italia mussoliniana era nel pieno dei preparativi dell'invasione dell'Etiopia, considerata come uno dei territori cardine per la costituzione di un impero coloniale, in linea con le nuove velleità di espansione territoriale rincorse dal regime, sul modello di quanto avevano già fatto Gran Bretagna e Francia. Già nel 1930 Mussolini aveva fatto erigere un forte nel territorio etiope; ma fu a partire dalla seconda metà del 1933 che la campagna d'Abissinia iniziò ad essere preparata

"Confederazione fascista dei lavoratori dell'industria," in pagine e manifesti pubblicitari. Nel 1936 l'architetto Pietro Del Fabbro realizzò il Sacario del Monte del Tonale decorando esternamente la cripta dell'ossario con una riproduzione del bronzo antico. Si vedano N. N., "Divagazioni filateliche," *Secolo XX* 21 (1922): 262; "Il Monumento al Passo del Tonale," *Club Alpino Italiano. Rivista mensile* 43 (1924): 264; Giorgio Nicodemi, "Cronache. La 'Vittoria' di Brescia. Il primo centenario della scoperta," *Emporium* 64, no. 379 (1926): 51–58.

¹¹ Si vedano Simonetta Bartolini, *Ardengo Soffici. Il romanzo di una vita* (Firenze: Le Lettere, 2009), 418; Lorenzo Laurenzi, "Problemi della scultura ellenistica. La scultura rodia," *Rivista del Regio istituto di archeologia e storia dell'arte* VIII (1940–41): 28–29; Mariella Cagnetta, *Antichisti e impero fascista* (Bari: Dedalo libri, 1979), 99–100.

nei minimi dettagli, secondo il piano proposto dal generale De Bono.¹² È chiaro, pertanto, come nel corso del 1934 l'Italia fosse consapevole delle prossime mosse da attuare e volesse promuovere la campagna d'Etiopia anche sul piano della propaganda, attraverso un'esposizione che collegasse il passato più recente con l'avvenire più prossimo. L'iniziativa culturale ricostruiva, infatti, la storia dell'aeronautica nazionale, celebrandone alcune gesta, come la celebre trasvolata di Italo Balbo in Sudamerica nel biennio 1930-31, ma al tempo stesso essa presentava quella che avrebbe costituito la principale arma offensiva nella guerra etiopica, ovvero un corpo d'aviazione all'avanguardia che non avrebbe esitato a far ricorso anche alle armi chimiche pur di giungere a risultati rapidi e definitivi.¹³

In quest'ottica, se torniamo ad analizzare il manifesto di Carboni, la presenza della *Nike di Samotraccia* assolveva una duplice finalità: celebrava, nel senso che commemorava, un avvenimento necessariamente appartenente al passato, ma al tempo stesso veniva incontro alle esigenze propagandistiche del regime, proiettandosi verso il futuro, unico reale centro d'interesse per il fascismo. Proprio in questo "riassorbimento di passato e futuro," presentati come "presente assoluto," infatti, il concetto di propaganda fascista prendeva senso e giustificava la ripresa di iconografie classiche al fine di costituire un mito d'azione per l'avvenire.¹⁴

L'accezione bellica e militare della Vittoria greca si ritrova ugualmente sulla copertina del calendario della cinquantaduesima divisione di fanteria "Torino," dove il suo riutilizzo appare nuovamente carico di intenti propagandistici: nel 1939, anno della pubblicazione dell'opuscolo, l'Italia aveva di fatto proclamato il suo stato di "non belligeranza", in ragione dell'impreparazione delle sue forze armate. Per questo motivo il richiamo alla necessità di addestrare i soldati in vista del futuro coinvolgimento italiano nell'offensiva costituiva una priorità agli occhi del regime, giustificando il gran numero di pubblicazioni di stampo propagandistico sull'esempio del calendarietto citato (fig. 2).

La statua rodia fu riprodotta in copertina da un punto di vista laterale e campeggia nella parte superiore della composizione innalzandosi su un campo di battaglia solcato da fanti in arme, pronti a battersi in nome della *nike*, che già aleggia sulle loro teste. La rappresentazione risulta, come è evidente, accuratamente studiata e calibrata per trasmettere una visione positiva del sacrificio umano delle truppe. Dal momento che l'opuscolo si indirizzava direttamente ai soldati di leva, appena arruolati e addestrati per rappresentare "la nuova gioventù italiana inquadrata dal littorio, conquistatrice dell'Impero," la simbologia appariva precisa e le immagini altro non erano che una trasmissione visiva delle parole di esortazione del duce sulla necessità di dimostrare audacia ed eroismo, nella certezza che "centomila cannoni non vi daranno la vittoria,

¹² Giorgio Rochat, *Militari e politici nella preparazione della campagna d'Etiopia. Studio e documenti, 1932-1936* (Milano: F. Angeli, 1971), 35; George W. Bear, *Test Case. Italy, Ethiopia, and the League of Nations* (Stanford: Calif. Hoover Institution Press, 1976), 12; Angelo Del Boca, *I gas di Mussolini. Il fascismo e la guerra d'Etiopia* (Roma: Editori riuniti, 1996), 53-54.

¹³ Risale ai primi anni venti la costituzione della Regia aeronautica del regno e delle colonie, cui seguì, nel 1925, la costituzione del ministero omonimo. Negli anni successivi, nel biennio 1925-1927, vennero promosse le prime trasvolate ancora a bordo di dirigibili, destinati, però, ad essere presto soppiantati in ambito militare a causa della loro vulnerabilità, soprattutto in seguito all'incidente del Hindenburg nel maggio 1937. Le due celeberrime trasvolate di Balbo, rispettivamente del 1930-31 (trasvolata in Sudamerica) e del 1935 (crociera aerea del decennale) ebbero come protagonista gli idrovolanti bimotore. Cfr. Eric Lehmann e Giorgio Rochat, *Le ali del potere. La propaganda aeronautica nell'Italia fascista* (Torino: UTET, 2010).

¹⁴ Flavio Cassinari, *Tempo e identità. La dinamica di legittimazione nella storia e nel mito* (Milano: F. Angeli, 2005). Per la partecipazione di Carboni alla mostra si veda: Antonella Russo, *Il fascismo in mostra* (Roma: Editori riuniti, 1999), 26.

se i soldati non saranno capaci di muovere all'assalto; se non avranno il coraggio—a un dato momento—di scoprirsi e di affrontare la morte.”¹⁵

La divisione di fanteria “Torino” rappresentava, in questo senso, uno dei corpi dell'esercito di più urgente riassetto, dal momento che essa sarebbe stata dislocata di lì a poco in Liguria, per rappresentare una delle guarnigioni alle dirette dipendenze della Prima Armata già in occasione della proclamazione dell'entrata in guerra dell'Italia, il 10 giugno del 1940; occorre, pertanto, che il messaggio propagandistico presente nella pubblicazione a stampa fosse chiaro e rinviasse, senza fraintendimenti, al concetto di vittoria, che Mussolini si aspettava da tutte le sue truppe. La forza comunicativa affidata all'iconografia classica lasciava trapelare la posizione essenzialmente interventistica del fascismo nei confronti della guerra appena scoppiata in Europa, e sembrava confermare le intenzioni offensive dell'Italia mussoliniana, che attendeva soltanto di potersi rafforzare economicamente e militarmente in vista della sua partecipazione al conflitto al fianco della Germania alleata.

La connotazione militare dell'iconografia considerata resta in ogni caso una costante nella stampa fascista di propaganda, sia pur caricandosi di significati più ampi e precisi, che rinviano di volta in volta alla realtà politica e sociale della civiltà del littorio. Ne è un esempio il volumetto *I condottieri* del 1940, la cui copertina accolse la riproduzione della statua rodia, preferendola in posizione frontale e con un incedere trionfante, quasi a voler entrare in comunicazione diretta con il lettore (fig. 3).



Fig. 3. Federazione nazionale italiana fascista per la lotta contro la tubercolosi, *I condottieri*, Roma, 1940. Foto: Arca dei libri.

¹⁵ Divisione di fanteria “Torino” (Scuole centrali militari), *Calendario* (s. l. 1939); Benito Mussolini, *Opera omnia di Benito Mussolini* (Firenze: La fenice, 1961), 69. L’*Opera omnia* include: *Il mio diario di guerra (1915–1917)*; *La dottrina del fascismo (1932)*; *Vita di Arnaldo (1932)*; *Parlo con Bruno (1941)*; *Pensieri Pontini e Sardi (1943)*; *Storia di un anno (1944) (Il tempo del bastone e della carota)*.

La pubblicazione presentava i ritratti storici dei più celebri generali della storia, da Publio Cornelio Scipione a Giuseppe Garibaldi, le cui gesta gloriose costituivano agli occhi del fascismo i prodromi naturali delle vittorie di cui era costellata la storia del ventennio. In quest'ottica la *Nike di Samotracia* risultava perfetta per simboleggiare il valore della civiltà italica, grazie anche all'aggiunta dell'elemento grafico e decorativo della spada in primo piano.

Il libretto venne pubblicato sotto gli auspici della Federazione nazionale italiana fascista per la lotta contro la tubercolosi, pertanto la scelta dell'immagine riprodotta presentava, a ben vedere, una doppia valenza di significato: essa faceva direttamente riferimento all'accezione più comune attribuita alla scultura, quella della vittoria militare, tornata attuale nelle intenzioni di Mussolini proprio in quell'anno, con l'entrata dell'Italia in guerra; ma poteva ugualmente riferirsi, anche in senso più ampio, alle vittorie fasciste in altri settori, come in quello della previdenza sociale.¹⁶

Con la Carta del lavoro del 1927, il Gran consiglio del fascismo aveva, infatti, pianificato tutta una serie di disposizioni atte ad opporsi alla piaga della tubercolosi, tra cui la diagnosi precoce, definita come “arma di vittoria” contro questo flagello.¹⁷ Non deve sorprendere, pertanto, che proprio alla fine degli anni trenta, in attesa di ottenere i primi trionfi militari sui campi di battaglia, il fascismo potesse tranquillamente affermare di aver riportato vittorie altrettanto importanti anche nel campo della salute: risale proprio al 1939 l'estensione della prestazione sanitaria contro la tubercolosi a favore di tutti i lavoratori, compresi coloro che non avevano versato un numero minimo di contributi settimanali; tale disposizione, unitamente ad un vasto programma definito nei minimi dettagli, fu alla base di un sensibilissimo calo delle morti causate da questa malattia endemica, e contribuì a riportare un netto trionfo secondo uno dei motti dell'Istituto italiano d'igiene, previdenza e assistenza sociale: “contro i nemici in guerra tutti gli italiani furono uniti. Siano altrettanto concordi in tempo di pace per difendere le nuove generazioni dalle malattie.”¹⁸

Un altro esempio di recupero della statua greca al servizio della politica interna di Mussolini è offerto da diverse versioni di un annuncio pubblicitario della ditta Italviscosa risalente all'anno 1942. Il riferimento al concetto di vittoria, e quindi di superiorità nel campo della produzione italiana, andava di pari passo in quegli anni con il nuovo sistema economico successivo al 1936: la Società delle nazioni aveva infatti imposto all'Italia fascista il pagamento di alcune sanzioni come punizione per aver invaso l'Etiopia. La risposta immediata e decisa del regime fu quella di istituire l'autarchia, nata per far fronte a queste misure sanzionatorie, ma di fatto pensata per caratterizzare anche l'avvenire produttivo del paese. Affinché l'Italia potesse raggiungere la propria indipendenza economica, venne attuata una serie di provvedimenti atti a proteggere la

¹⁶ La Federazione nazionale fascista per la lotta contro la tubercolosi fu creata nel 1922 per coordinare i 28 consorzi provinciali già attivi sul territorio italiano. Oltre a incentivare la pubblicazione di volumi e opuscoli a favore della propaganda—si vedano Giovanni Petragiani, *Igiene difesa e salute della razza* (s. l., 1939–40) e *Roma dal solco di Romolo all'impero fascista. Atlantico storico* (Bergamo: Istituto italiano d'Arti Grafiche, 1940)—l'ente promosse, a partire dal 1931, la cosiddetta “campagna nazionale per il francobollo antitubercolare” sospesa, però, dieci anni più tardi a causa delle gravi difficoltà economiche dovute al conflitto. Cfr. *I condottieri: serie prima. Publio Cornelio Scipione l'africano, Caio Giulio Cesare, Napoleone Bonaparte, Giuseppe Garibaldi* (Roma: Federazione italiana nazionale fascista per la lotta contro la tubercolosi, 1940); Mario Missiroli, *Cosa deve l'Italia a Mussolini* (Roma: Società editrice di Novissima, 1941), 97–98.

¹⁷ Bruno Biagi, *La politica del lavoro nel diritto fascista* (Firenze: Le Monnier, 1940), 53.

¹⁸ Francesco Paolo De Ceglia e Liborio Dibattista, *Il bello della scienza. Intersezioni tra storia, scienza e arte* (Milano: F. Angeli, 2013), 99.

produzione nazionale, a ridurre al minimo le importazioni e ad incentivare le esportazioni di prodotti italiani.¹⁹

Nel campo tessile, proprio il consorzio Italviscosa, costituitosi nel 1939 dalla fusione delle maggiori aziende del settore (Snia, ex-Chatillon e Generale italiana viscosa), rappresentò l'esempio di come un'azienda italiana potesse assumere un ruolo di spicco, anche a livello europeo, nella produzione di alcune fibre tessili artificiali come il raion. Alla luce del prestigio di questa società, possiamo apprezzare e comprendere il rimando all'immagine della *Nike di Samotracia* nelle grafiche che ne promuovevano i prodotti: l'autore della pagina pubblicitaria Damiano Damiani preferì la più tradizionale rappresentazione laterale della statua alata, accostandovi un gomitolino di lana, chiaro riferimento al consorzio tessile italiano (fig. 4).²⁰

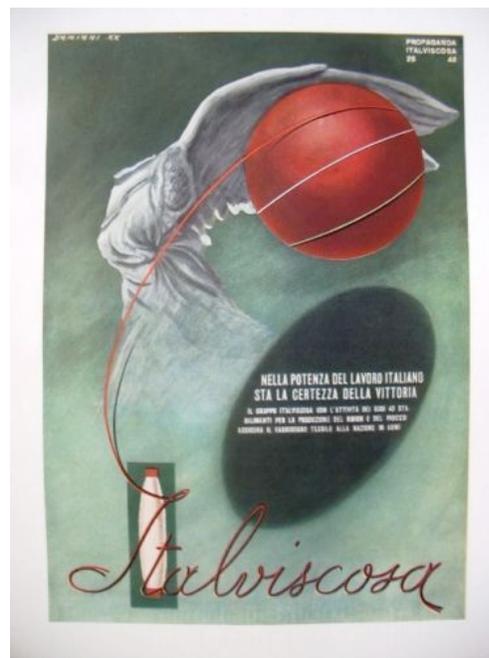


Fig. 4. Damiano Damiani, Pubblicità per il Consorzio Italviscosa-Snia-Chatillon, 1942.
Foto: Studio_bibliografico.

La scelta di riprodurre il manufatto greco rientra all'interno di un progetto artistico ben più ampio comprendente una serie di inserzioni commissionate dai diversi stabilimenti del gruppo databili allo stesso periodo: in ogni esempio a noi noto, infatti, troviamo il riutilizzo di un'iconografia che rinvia al concetto di vittoria, come nel caso della dea Minerva, di uno scudo

¹⁹ "Autarchia," in Stefano Fiorito e Marco Piraino, *Dizionario di politica a cura del Partito nazionale fascista-Antologia, volume unico* (Londra: Lulu.com, 2015), 22–25.

²⁰ L'Italviscosa rappresentava uno dei fiori all'occhiello dell'industria tessile del periodo fascista, anche in termini di innovazione tecnologica. Cfr. Domenicantonio Fausto, *Intervento pubblico e politica economica fascista* (Milano: F. Angeli, 2007), 312; Emanuela Scarpellini, *L'Italia dei consumi. Dalla Belle époque al nuovo millennio* (Milano: Einaudi, 2008), 92. Molti altri artisti attivi sotto il fascismo collaborarono con l'azienda, firmando slogan e pubblicità divenuti celebri. In occasione della Fiera campionaria di Milano nel 1942, l'architetto Eugenio Giacomo Faludi firmò l'architettura del padiglione Italviscosa. Si vedano, in particolare: Sergio Polano et al., *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni venti agli ottanta* (Milano: Lybra Immagine, 1988), 221 e 223; "Il Padiglione della Italviscosa," in *Design del libro e storia dell'industria. Opuscoli e frammenti pubblicitari italiani, 1900–1960*, a cura di L'Arengario studio bibliografico (Gussago: L'Arengario studio bibliografico, 2014), 90.

granitico quale simbolo della difesa nazionale dall'importazione estera e di un sentiero lastricato diretto verso l'orizzonte. Tutte queste grafiche, già di per sé eloquenti, sono accompagnate da diversi slogan, che si richiamano senza eccezione al medesimo termine, come nel nostro caso, dove la statua rodia incornicia il laconico motto di chiara propaganda fascista: "Nella potenza del lavoro italiano sta la certezza della vittoria."²¹

Il riutilizzo di un unico manufatto antico per diverse finalità, di propaganda militare, sociale e industriale, risulta, a ben vedere, estremamente significativo: il fascismo seppe, in questo senso, rileggere la tradizione a fini utilitaristici, trasformandone addirittura il messaggio originale, talvolta non senza qualche forzatura. Ciò risulta evidente in quelle commissioni eclettiche, dove i rimandi ai grandi capolavori frammentari dell'arte classica, come la stessa *nike*, furono reinterpretati e completati con evidenti riferimenti al potere fascista. È il caso del *Monumento ai caduti della Grande Guerra di Bagnone*, per il quale lo scultore senese Fausto Corsini ideò una composizione *pastiche* imitando alla perfezione la statua ma ricostruendone le parti mancanti; o ancora di un ritratto di Mussolini dove la testa del duce venne inserita sul corpo di una vittoria originariamente priva degli arti, restituitile con tanto di attributi fascisti, come il manganello e le boccette di olio di ricino.²²

La Grecia antica funse da serbatoio iconografico per propagandare anche altri ideali del regime fascista: un esempio su tutti è quello della complessa problematica dell'antisemitismo, che in Italia iniziò a profilarsi dall'estate del 1938, con la pubblicazione della Carta della razza, basata, anche se con caratteristiche proprie, sulla forma del razzismo più radicale, quello biologico, adottato già dalla vicina Germania. Si è a lungo discusso di un'eventuale influenza tedesca su questa svolta politica maturata da Mussolini: se quest'ultima è da escludersi in termini diretti, va considerato che il duce molto probabilmente maturò la sua decisione nella convinzione che tale direzione avrebbe rinforzato l'alleanza con la potenza tedesca. Il manifesto venne presentato come opera di illustri professori accademici, tutti appartenenti alle scienze biologiche, antropologiche, mediche e demografiche; conferendo un carattere altamente scientifico alla questione si giustificava, pertanto, la svolta razzista dell'Italia fascista, denunciando, oltretutto, una certa urgenza nel trattare il problema.²³

La propaganda a stampa rappresentò, in questo senso, uno strumento fondamentale e necessario per presentare al popolo italiano la nuova direzione assunta dallo stato fascista; a tale proposito venne creata la rivista *La difesa della razza*, una vera e propria vetrina espositiva delle idee antisemite abbracciate dal regime e strenuamente portate avanti dal suo fondatore, Telesio Interlandi, direttamente mobilitato dal fascismo a questo scopo. Quest'ultimo si era, infatti, dimostrato già da tempo un sostenitore radicale della lotta antisemita sulle pagine del suo giornale romano *Il Tevere* e proprio in ragione di questa sua esperienza pregressa rappresentava la personalità più adatta per diffondere le nuove scelte fasciste. *La difesa della razza* fu una tra le

²¹ Le pubblicità e le réclame contenute nelle riviste dell'epoca promuovevano esclusivamente prodotti italiani, come ricordato dai telegrammi del Ministero della Cultura Popolare: "Giornali dovranno valorizzare soltanto produzione tessile dell'abbigliamento e dell'accessori nazionali traente spunto da quelle segnalazioni che ente moda potrà disporre periodicamente e che si limiteranno esclusivamente valorizzazione prodotto nazionale." *Telegramma del Ministero Cultura Popolare*, 10 settembre 1940, Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Cultura Popolare (busta 7, fascicolo 77).

²² Si veda Luisa Passerini, *Mussolini immaginario. Storia di una biografia (1915-1939)* (Roma: Laterza, 1991), 64. Il monumento di Bagnone fu inaugurato il 20 luglio 1930. Si veda: "Il monumento ai Caduti," *Bagnonemia* (consultato il 3 aprile 2015), <http://www.bagnonemia.it>.

²³ Cfr. Renzo De Felice, *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo* (Torino: Einaudi, 1972); Marie-Anne Matard-Bonucci, *L'Italia fascista e la persecuzione degli ebrei* (Bologna: il Mulino, 2008), 17-20; Emma Fattorini e Giovanni Sale, *Le leggi razziali in Italia e il Vaticano* (Milano: Jaca book, 2009).

pubblicazioni fasciste di maggior virulenza per quel che concerne il messaggio antisemita, il più delle volte proposto in modo ostico attraverso una serie di resoconti e studi statistici e scientifici finalizzati a dimostrare la superiorità della razza ariana su tutte le altre. Tra i suoi collaboratori, una buona parte era stata reclutata tra coloro che avevano lavorato all'Ufficio della razza del Ministero della Cultura Popolare, ragion per cui la rivista poté assurgere molto presto a organo di maggiore importanza del movimento razzista italiano; a partire dall'estate 1938, inoltre, essa entrò di diritto nelle scuole e biblioteche scolastiche come lettura di propaganda. In virtù di questo suo carattere rappresentativo, anche nei momenti in cui si registrarono dei cali delle vendite, il periodico fu sempre sostenuto dal regime, ricevendo anche sovvenzioni statali.²⁴

L'apparato iconografico era attentamente scelto, se non addirittura realizzato, dallo stesso direttore, spesso facendo ricorso a delle soluzioni spettacolari e a dei fotomontaggi d'effetto che agivano sulle coscienze dei lettori ottenendo l'alienazione dei sensi cui si è già fatto riferimento. Le copertine del periodico, in particolare, dovevano restare impresse nella memoria collettiva degli italiani, grazie anche alla scelta di illustrazioni note, riproducenti opere d'arte della tradizione, familiari, quindi, al lettore medio. Come già notato da Matard-Bonucci, fu per queste ragioni che proprio le copertine de *La difesa della razza* agirono da manifesti antisemiti, e supplirono alla mancanza di documenti ufficiali della medesima natura, di fatto mai realizzati nell'Italia fascista.²⁵

Il primo numero della rivista, uscito nel 1938, scelse di riprodurre il notissimo *Doriforo* di Policleteo, oggetto di un riutilizzo mirato e sistematico da parte del fascismo. Attraverso un abile fotomontaggio, il dettaglio della testa della scultura classica venne accostato ai profili di una terracotta riproducente una caricatura ebraica e del profilo di una donna di etnia schilluk. Il significato attribuito a questa composizione risalta in ragione della chiarezza della simbologia adottata: la purezza della razza ariana non poteva che essere rappresentata dalla perfezione classica dei tratti del *Doriforo* in contrapposizione alle "imperfezioni" e alle allora definite "deformità" degli altri due ritratti. La distinzione delle razze era, inoltre, ribadita dalla diversità dei supporti delle tre opere, dove su tutte trionfava la purezza e il biancore del marmo greco. A rendere ancora più eclatante l'immagine, scelta per figurare proprio in copertina, c'era, infine, la presenza di una mano armata di spada come "elemento disturbatore" che tagliava letteralmente la composizione in due parti ben distinte, come a separare il bene dal male, in modo da non dare adito ad interpretazioni erranee da parte del lettore (fig. 5).²⁶

L'immagine pubblicata sul primo numero risulta, di conseguenza, studiatissima e può essere effettivamente considerata il primo manifesto, in ordine di pubblicazione, dei principi cardine su cui si fondava l'antisemitismo italiano. Innanzitutto essa metteva l'accento sul concetto imprescindibile di "razza," già esplicitato nel titolo della rivista, che sostituiva da quel momento in avanti quello di "stirpe," spesso usato in passato anche da Mussolini.

La scelta di presentare tre etnie distinte doveva esemplificare, nel miglior modo possibile, la superiorità della dottrina ariana, rappresentata dal modello ideale di Policleteo. Nel riprodurre la statua greca, il giornale dimostrava di abbracciare l'estetica tedesca di orientamento

²⁴ Matard-Bonucci, *L'Italia*, 201–04. La rivista, a cadenza quindicinale, venne fondata a Roma da Telesio Interlandi nel 1938. Per uno studio completo della rivista e del suo ruolo nel periodo fascista, si veda il volume di Francesco Cassata, *La difesa della razza. Politica, ideologia e immagine del razzismo fascista* (Torino: Einaudi, 2008). Per altre notizie sulla rivista, si vedano: Valentina Pisanty, *La difesa della razza. Antologia 1938–1943* (Milano: Tascabili Bompiani, 2006); Michael Laffan e Max Weiss (a cura di), *Facing Fear. The History of an Emotion in Global Perspective* (Princeton: Princeton University Press, 2012), 123.

²⁵ Matard-Bonucci, *L'Italia*, 20–21.

²⁶ Cfr. *La difesa della razza*, 5 agosto 1938; Cassata, *La difesa*, 342–43.

nazional-socialista, basata sulla centralità e la supremazia del modello ellenico, evidenziando in tal modo la vicinanza del fascismo alle teorie eugenetiche già elaborate nella Germania hitleriana. Oltralpe, un'estetica basata sulle concezioni naziste aveva portato già da tempo ad etichettare ogni forma artistica a essa estranea come *entartete Kunst*, in particolare dopo la pubblicazione di *Kunst und Rasse* del critico Paul Schultze-Naumberg e dell'esposizione di "arte degenerate" tenutasi a Monaco di Baviera nel 1937.²⁷



Fig. 5. Copertina de *La difesa della razza*, 5 agosto 1938.
Foto: Bartleby08.

Al contrario, in Italia a questa altezza cronologica il governo di Mussolini stava ancora tentando di elaborare una propria dottrina della razza che si sarebbe delineata negli anni attraverso la definizione dell'uomo nuovo fascista e la costituzione di un apparato iconografico ispirato, questa volta, al mondo dell'antica Roma. Questa influenza diretta esercitata dal mondo tedesco è comprovata anche dalla riproduzione della terracotta che rappresenta la caricatura di un ebreo; l'opera era anch'essa di "derivazione" teutonica, dal momento che faceva parte della collezione del Rheinisches Landesmuseum di Treviri ed era stata utilizzata più volte dalla propaganda

²⁷ Tra le forme artistiche rifiutate da tale estetica rientravano tutte le avanguardie storiche, diametralmente opposte, per concezione, al classicismo, promosso dal nazismo. In realtà le recenti ricerche artistiche maturate in Germania erano già state additate negativamente da alcuni critici militanti all'inizio del secolo, ma si arrivò ad un atteggiamento di aperta ostilità e ad una legittimazione di queste posizioni soltanto dopo il 1933. La mostra monacense del 1937 rappresentò, pertanto, il punto di arrivo di una riflessione estetica a più ampio raggio. L'esposizione ospitò tutte quelle opere d'arte, prima accolte nei principali musei tedeschi, e confiscate in quanto considerate "degenerate;" si trattava di testimonianze artistiche dei principali "ismi" europei, dal Cubismo, al Dadaismo, passando per Fauvismo, Impressionismo e Surrealismo. La mostra venne pensata come itinerante, e toccò ben undici città tedesche e austriache, in modo da favorire la visita da parte di un maggior numero di persone possibile. Sull'argomento si consulti: Stephanie Barron et al., *"Degenerate art;" the fate of the avant-garde in Nazi Germany* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art; New York: H. N. Abrams, 1991).

nazista; Interlandi l'aveva pertanto importata in Italia e adattata alla causa nazionale in attesa che venisse formulata un'iconografia tutta italiana della teoria della razza.²⁸

Per quanto riguarda il terzo ritratto, questi fa riferimento a una fotografia, questa volta scattata direttamente da Lidio Cipriani, antropologo toscano il cui archivio fu messo a disposizione non solo del periodico, ma anche dell'Ufficio razza, che successivamente acquisì buona parte degli scatti per la costituzione di una propria fototeca. L'accostamento di due somatotipi diversi, quello semita e quello di colore, riflette la tendenza tipica de *La difesa della razza* a collegare i due tipi di razzismo, quello contro gli ebrei e quello africano, evidenziandone la distanza culturale con il modello di riferimento, quello ariano.²⁹

La rappresentazione grafica e iconografica del concetto di dicotomia tra bene e male, tra ariano e non-ariano, ebraico o africano che fosse, connota *La difesa della razza* nella sua interezza, sia per quel che concerne i contenuti che le immagini, che altro non sono che l'espressione visiva dei contenuti stessi. La copertina del sesto numero della serie, del gennaio del 1939, infatti, ripropone nuovamente un'immagine doppia, nella fattispecie un fotomontaggio da un punto di vista frontale, tra la testa di una scultura classica e quella di una statuetta, entrambe montate su un corpo dalle proporzioni difformi (fig. 6).³⁰

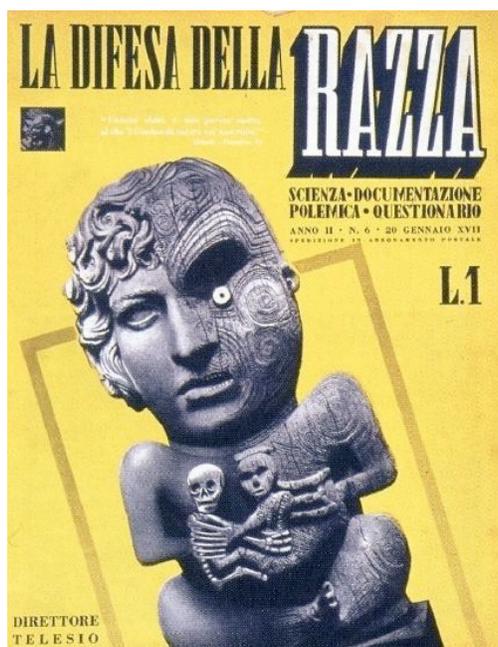


Fig. 6. Copertina de *La difesa della Razza*, 20 gennaio 1939.
Foto: Digital Collection – Holocaust & Genocide Studies Center Publications.

Ancora una volta, il significato di un'iconografia così stridente doveva immediatamente essere chiaro al lettore, che vi identificava lo spettro del meticcio, uno dei peggiori incubi del fascismo e una delle cause scatenanti dell'urgenza del problema razziale, manifestata da Mussolini di fronte al Gran consiglio nel novembre del 1938. L'Italia aveva avuto modo di confrontarsi per la prima volta con questa problematica in occasione della conquista dell'Etiopia

²⁸ Cassata, *La difesa*, 343; Mario De Micheli, *L'arte sotto le dittature* (Milano: Feltrinelli, 2000), 29–33.

²⁹ Cassata, *La difesa*, 366–67; Matard-Bonucci, *L'Italia*, 61, 205.

³⁰ *La difesa della razza*, 20 gennaio 1939; Cassata, *La difesa*, 350.

alla quale erano seguiti, infatti, diversi casi di concubinato tra italiani ed etiopi, mal visto da Mussolini, in quanto non rappresentativo della nuova civiltà italiana che il regime voleva istituire. Il divieto di ogni forma di convivenza tra coloni e indigeni fu, pertanto, alla base della primissima elaborazione di una dottrina della razza italiana, basata sulla purezza del sangue; a questa sarebbero quindi seguiti i provvedimenti antisemiti del 1938, indipendenti dall'esperienza etiopica, ma di fatto elevati a rango di testi giuridici proprio in ragione delle precedenti riflessioni sul problema razziale italiano in Etiopia.³¹

La ripresa della scultura ellenica rientrava, di conseguenza, all'interno di un programma propagandistico ben preciso. Se il riutilizzo della *Nike di Samotracia* e della sua iconografia aveva contribuito a diffondere l'immagine di un'Italia vittoriosa, non solo in politica estera, di fronte alla minaccia nemica, ma anche in ogni momento della quotidianità degli italiani, dal sociale allo sport, il ricorso all'immagine del *Doriforo* si caricava di ben altre sfumature, di ben più grave portata storica. L'accostamento civiltà greca/stirpe ariana presupponeva, infatti, una contrapposizione violenta tra quest'ultimo, ritenuto il modello più perfetto e come tale indiscutibile, e il suo opposto, costituito da una molteplicità di elementi tra loro contrastanti, ma tutti ugualmente corrotti agli occhi dei nazifascisti. La scultura di Policleteo sembrava perdere la sua precisione cronologica di manufatto risalente al quinto secolo a. C. per entrare a far parte della schiera di opere d'arte appositamente create per sostenere la propaganda di regime. In questi termini, risulta difficile guardare alle rappresentazioni del *Doriforo* di epoca fascista senza accorgersi del loro potenziale razzista e profondamente antisemita. In nome di un'ideologia tanto errata quanto abominevole, la dittatura di Mussolini seppe trasformare profondamente il senso di un manufatto che era stato, al contrario, pensato nel momento storico del governo di Pericle, aperto alle diversità e agli apporti esterni, in nome dei principi di tolleranza e di democrazia, termine, guarda caso, introdotto proprio in quest'epoca illuminata.³²

L'immaginario della Grecia antica ispirò anche altri recuperi iconografici sempre a fini della propaganda, in particolare di quella finalizzata alla creazione della nuova civiltà fascista e dell'uomo nuovo. La fascistizzazione della società italiana rappresentò, infatti, agli occhi del regime, uno degli obiettivi più importanti, da attuarsi nell'immediato, già alla vigilia dell'ascesa al potere. L'irrigidimento nei confronti della gioventù, in particolare, rappresentò il programma più urgente e, al tempo stesso, il più curato: attraverso un'organizzazione per età, i giovani fascisti furono riuniti in gruppi distinti, tutti dipendenti dall'Opera nazionale balilla. Inizialmente destinato a occuparsi solamente dei maschi dagli otto ai diciotto anni di età, con il decreto del 30 ottobre del 1934 questo ente autonomo ampliò la sua giurisdizione anche sui più piccoli a partire dai sei anni. Anche le bambine vennero inquadrare in una simile struttura, anche se la loro educazione rimase sempre separata da quella maschile. Il Ministero dell'Educazione Nazionale giocò un ruolo rilevante nell'organizzazione e educazione di questi gruppi giovanili, dal momento che l'Opera nazionale balilla gli affidò il compito di occuparsi del settore giovanile, utilizzando il sistema scolastico come strumento privilegiato di diffusione.³³

Nel programma educativo finalizzato alla formazione dei fascisti di domani rientravano le attività premilitari e quelle sportive, intese come necessarie alla formazione di uno spirito

³¹ Matard-Bonucci, *L'Italia*, 61–66.

³² Sulla questione in riferimento alla rivista romana: Michele Loré, *Antisemitismo e razzismo ne La difesa della razza, 1938–1943* (Soveria Mannelli: Rubbettino, 2008); sul razzismo fascista e il suo rapporto, in particolare, con l'antropologia, l'eugenetica e la demografia si veda Giorgio Israel, *Il fascismo e la razza. La scienza italiana e le politiche razziali del regime* (Bologna: il Mulino, 2010).

³³ Patrizia Dogliani, *Il fascismo degli italiani. Una storia sociale* (Torino: Utet Libreria, 2008), 167–71.

guerriero: i due tipi di istruzione risultavano complementari l'uno all'altro e spesso le esercitazioni ginniche comprendevano degli esercizi di derivazione militare, come la marcia o il tiro al moschetto. In tutta la società fascista lo sport ebbe pertanto un ruolo fondamentale in termini di miglioramento della stirpe, secondo i principi della disciplina e dell'identità nazionale. Attraverso le attività sportive e ricreative il fascismo seppe aggregare le masse per meglio trasmettere il suo messaggio propagandistico. In questo senso la riproposizione di immagini di atleti rappresentati all'acme dello sforzo fisico ebbe come obiettivo quello di incoraggiare gli italiani a dedicarsi alla cura del corpo in vista di divenire l'incarnazione dei nuovi uomini fascisti.³⁴

Il recupero della notissima statua del *Discobolo* attribuita allo scultore Mirone, ad esempio, fu ampiamente riutilizzata in epoca fascista a questo scopo: essa fu per scelta per figurare su alcune copertine dei quaderni in uso nelle scuole dell'Italia fascista: l'atleta vi compare sullo sfondo come a vegliare sull'attività sportiva dei quattro ragazzini in primo piano, rappresentati in atto di esercitarsi nel lancio del giavelotto (fig. 7).³⁵

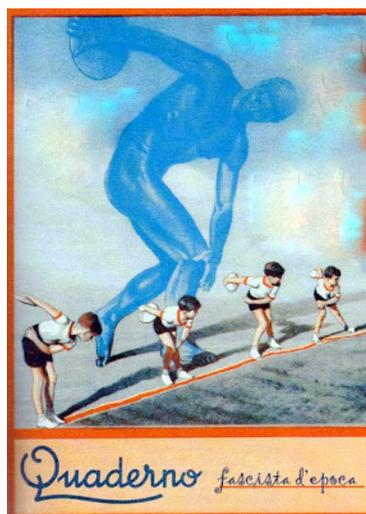


Fig. 7. Copertina di un quaderno della Gioventù italiana del littorio, anni '20-'30.
Foto: Giorgio A. Iacono.

³⁴ Ibid., 199–205; Carmen Betti, *L'Opera nazionale balilla e l'educazione fascista* (Firenze: Nuova Italia, 1984); Carlo Galeotti, *Saluto al duce! I catechismi del balilla e della piccola italiana* (Roma: Gremese, 2001).

³⁵ L'immagine del discobolo in varie sue espressioni, per lo più sotto forma di fotografia di un atleta in competizione, comparve anche nell'*Annuario sportivo generale* del 1941: due di queste illustrazioni, in particolare, vennero scelte, per essere riprodotte in uno dei due volumi dell'Einaudi *L'immagine fotografica*, entrambi dedicati all'Italia fascista. Il fatto che su sei immagini totali consacrate alla celebrazione dello sport, un terzo fosse riservata al lancio del disco deve far riflettere sull'importanza di questa disciplina e della sua rappresentazione iconografica nell'immaginario italiano del ventennio, come hanno notato Maria Canella e Sergio Giuntini nel volume *Sport e fascismo* (Milano: F. Angeli, 2009), 174. Per una storia dei quaderni scolastici fascisti si veda il capitolo di Luigi Marrella nel volume *Fratelli d'Italia, compagni di scuola. Quaderni scolastici e immaginario infantile tra risorgimento e fascismo* (Manduria: Note a margine, 2001).

Il celebre modello greco costituì, sempre in quegli anni, un riferimento imprescindibile per molti artisti nella rappresentazione delle attività ginniche promosse dal fascismo.³⁶ Il *Discobolo* ben si conciliava con l'idea di giovinezza e vigore così importanti nella società littoria; di conseguenza, in quel periodo il suo riutilizzo iconografico fu possibile anche in contesti non necessariamente legati allo sport, ma in ogni caso richiamanti l'educazione dei futuri uomini del fascio. La Caesar Confezioni, ad esempio, pubblicizzò nel 1941 una nuova marca attraverso una réclame d'effetto, dove delle silhouette di ragazzini ben vestiti erano accompagnate dalla sagoma in monocromo del *Discobolo*, dominante sullo sfondo (fig. 8).³⁷

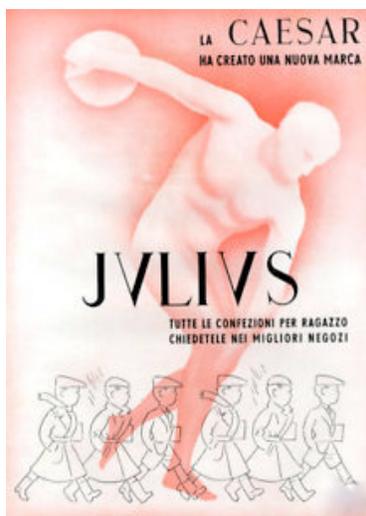


Fig. 8. Pubblicità per la Caesar Julius Confezioni per ragazzo, 1941.
Foto: Globoils Grafica Pubblicitaria.

La ripresa del manufatto antico a fini propagandistici e pubblicitari non si spiega, comunque, se non facendo riferimento alla conoscenza e all'ammirazione nei confronti di tale iconografia in epoca fascista. In quegli anni, infatti, grandi onori erano riservati alla copia della testa, conosciuta come *Discobolo di Naucide*, scolpita da Anderson e ritenuta degna di figurare nella collezione del Museo Mussolini (oggi Musei Capitolini).³⁸

³⁶ Per il significato attribuito al *Discobolo* in relazione alla società del littorio si veda Michael Squire, *Art of the Body. Antiquity and Its Legacy* (New York: Oxford University Press, 2011), 21–22, 56–57. Tra le molte opere d'arte fascista valga a titolo di esempio il *Discobolo a riposo* dello scultore Publio Morbiducci cui fece da modello l'allenatore di atletica leggera Alessandro Calvesi e che venne commissionata per il foro italico a Roma. Il fatto che la scultura greca fosse adatta a veicolare gli ideali dei regimi assolutistici del periodo è testimoniato anche dalla ripresa della medesima opera da parte dei sostenitori della guerra civile spagnola, che avrebbe portato alla dittatura di Franco. Cfr. Panzetta, *Nuovo*, 589.

³⁷ L'azienda di abbigliamento Società Confezioni Caesar aprì i battenti nel 1935 e da lì a poco iniziò a rappresentare il prestigio della produzione e del gusto italiani. Cfr. Ivan Paris, *Oggetti cuciti. L'abbigliamento pronto in Italia dal primo dopoguerra agli anni settanta* (Milano: F. Angeli, 2005), 178, nota 299.

³⁸ Nel corso del periodo littorio erano conosciute altre copie del *Discobolo* di Mirone e ulteriori versioni della medesima iconografia: il *Discobolo di Castelporziano* era una copia romana in marmo rinvenuta mutila ed era conservata al Museo delle terme a Roma, a cui fu donato dal re Vittorio Emanuele e dalla regina Elena. Un altro discobolo, rinvenuto ad Ercolano nel 1754, era conservato al Museo archeologico nazionale di Napoli. Cfr. Erasmo Pistolesi e Real Museo Borbonico, *Real Museo Borbonico* (Roma: Tipografia delle belle arti, 1841), 293–95; Anton Giulio Bragaglia, “Le origini di Roma e le esplorazioni della Regina Elena nelle terre latine,” *La lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera*, 1 febbraio 1914, 145–53.

Anche l'originale di Mirone andato perduto era molto noto a Roma grazie alla presenza, nella collezione dei principi Lancellotti, della celebre copia omonima, risalente all'epoca romana e fedelissima riproduzione del modello di riferimento. Il *Discobolo* Lancellotti fu protagonista, inoltre, di un importante gesto di amicizia tra Mussolini e Hitler, che si era recato in Italia nel 1937. In seguito ad una sua visita a Firenze, il Führer domandò al governo italiano l'espropriazione della preziosissima statua, per poterla portare a Monaco e conservarla nella locale gliptoteca. Come è ovvio una simile richiesta provocò non poche reazioni, anche piuttosto violente, da parte dei rappresentanti delle autorità italiane, tra cui il ministro Bottai e lo stesso Consiglio superiore delle Scienze e delle Arti, che vedevano nella vendita della copia romana un atto carico di conseguenze, anche simboliche. Eppure a nulla valsero le polemiche di fronte alla ferma decisione del Duce di cedere la scultura alla Germania, accontentando "Hitler [che] andava in estasi davanti al *Discobolo*, passava ore e ore al Museo di Monaco a contemplarlo."³⁹

Accanto al riferimento costante agli esempi scultorei della Grecia antica in termini di modelli insuperati di perfezione, notiamo nella stampa di propaganda anche il richiamo alle opere più conosciute del Rinascimento italiano. Tra di esse non deve sorprendere il fatto di ritrovare, nuovamente, alcune testimonianze artistiche provenienti dal mondo della scultura: si tratta, senza dubbio, di un leit-motif che ben si spiega riferendosi alla necessità, da parte del fascismo, di servirsi di modelli imponenti e monumentali, in linea con la concezione di uno stato potente e sovrano, seguendo anche il consiglio che lo stesso duce aveva elargito agli artisti di regime: "Fate Grande, Fate Grande." Per questo motivo, le prime a essere recuperate nell'immaginario mussoliniano furono le statue rinascimentali che rappresentavano la tipologia dell'eroe e del modello virile idealizzato in riferimento ai suoi potenziali di forza e di bellezza.⁴⁰

Il richiamo ai numerosi Perseo e David scolpiti nel marmo o fusi nel bronzo dal genio degli artisti del Quattrocento e del Cinquecento connota un buon numero di pubblicazioni di propaganda fascista degli anni trenta. La rappresentazione di un giovane di bell'aspetto che trionfava sul male, identificato con qualcosa di mostruoso (Medusa o Golia) simboleggiava perfettamente la lotta portata avanti dalla nuova generazione fascista pronta a battersi contro tutte le possibili deviazioni che minacciavano l'arianesimo, dal giudaismo al meticcio. Oltretutto la presenza, in un'unica immagine, quella della giovinezza unita al vigore fisico e all'eroismo facevano di queste statue dei modelli ideali da presentare agli italiani nell'attesa di veder incarnati tali principi nel nuovo uomo fascista dell'avvenire. In questo senso il bollettino del comando generale Gioventù del littorio non esitò a pubblicare in copertina il celebre *Perseo* di Benvenuto Cellini in primo piano, lasciando intravedere una veduta a volo d'uccello di Firenze. Come nel caso del *Doriforo*, anche qui il modello appare idealizzato attraverso una resa perfetta

³⁹ La visita di Hitler a Mussolini è riportata nei ricordi della loro guida personale, il professore Ranuccio Bianchi Bandinelli, ricostruiti nel volume di Ranuccio Bianchi Bandinelli, Dominique Vittoz, *Quelques jours avec Hitler et Mussolini* (Paris: Carnets Nord, 2011). Il *Discobolo* fu la prima opera d'arte a lasciare l'Italia alla volta della Germania, cui seguirono altri capolavori inestimabili esportati illegalmente dai nazisti tra il 1937 e il 1943; la restituzione del manufatto fu possibile grazie all'intervento di Rodolfo Siviero che, in seguito a interminabili trattative, riuscì a far rientrare in Italia, nel novembre del 1948, anche quelle opere che Hitler aveva apparentemente acquistato dal governo fascista. Il *Discobolo*, infatti, era stato pagato ai principi Lancellotti cinque milioni di lire nonostante su di esso gravasse un vincolo che ne vietava l'espropriazione e l'esportazione. Cfr. Wanda Lattes, *...e Hitler ordinò "Distruggete Firenze."* Breve storia dell'arte in guerra (1943-1948) (Milano: Sansoni, 2001), 27, 104; Sergio Rizzo, "Lo 007 che salvò l'arte dai nazisti," *Corriere della Sera*, 26 ottobre 2013, 57; Luca Scarlini, *Siviero contro Hitler. La battaglia per l'arte* (Milano: Skira, 2014).

⁴⁰ Cfr. Alberto Manfredini, *Questioni di progettazione architettonica* (Firenze: Alinea, 2000), 66. Sulla relazione tra il modello maschile e la volontà di potenza sotto i regimi nazionalisti si veda George Lachmann Mosse, *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità* (Roma: Laterza, 1996), 175-206.

delle proporzioni anatomiche e di un canone estetico che ne fanno quasi un semi-dio. La testa di Medusa, recisa e brandita come trofeo dal giovane eroe, simboleggiava il trionfo non soltanto sul nemico inteso come presenza militarmente opposta al fascismo, ma anche come termine contrario a quel modello eugenico del perfetto ariano, di cui si è parlato più sopra (fig. 9).⁴¹

L'iconografia di Davide e Golia era ugualmente molto amata dal regime, sempre in ragione della sua valenza simbolica molto forte la cui interpretazione non si distanziava molto da quella del Perseo. Anche in questo caso un giovane dalla bellezza efebica, ideale incarnazione della razza ariana, riusciva “a sconfiggere il gigante che seminava il terrore,” simboleggiante gli apporti non-ariani, e nella fattispecie giudaici, colpevoli di aver corrotto il gene ariano; in questo senso questa simpatia nei confronti del personaggio biblico appare oggi quasi paradossale, se si considera che il regime stava servendosi di un simbolo della tradizione ebraica per antonomasia, trasformandone completamente il significato e le finalità. Tale corrispondenza tra l'eroe delle scritture e il fascismo, anzi, si realizzava con tale naturalezza che anche la stampa del tempo, in particolare quella conservatrice, era “unanime nel salutare in Mussolini il ‘nuovo Davide’ in lotta contro il ‘Golia comunista’.”⁴²

Durante il fascismo era molto ammirato il *David* di Andrea del Verrocchio, come attestato da diverse vicende che lo videro protagonista in questo stesso periodo. Tra il novembre 1939 e il gennaio 1940, infatti, l'opera fu prestata dal Museo fiorentino del Bargello per la mostra *Masterpieces of Italian Art Lent by the Royal Italian Government* al The Art Institute of Chicago (fig. 10).



Fig. 9. Copertina della Gioventù del littorio, 11 aprile 1942.
Foto: Gabri.



Fig. 10. Donatello, *David*, riprodotto in *Masterpieces of Italian Art Lent by the Royal Italian Government*, 1939. Foto: The Art Institute of Chicago Digital Library.

⁴¹ Nell'immaginario fascista la testa di Medusa venne recuperata anche per rappresentare le sette malattie sociali (alcolismo, tracoma, tubercolosi, sifilide, blenorragia, cancro e malaria), come nel manifesto di Virgilio Retrosi per l'Istituto italiano d'igiene, previdenza ed assistenza sociale. Cfr. *Gioventù del littorio*, 1 aprile 1942; De Ceglia, *Il bello*, 99–101.

⁴² Cfr. Pierre Milza, *Mussolini* (Roma: Carocci, 2000), 447. Il dualismo Davide–fascismo/Golia–antifascismo è presente con una certa frequenza nella letteratura del periodo. Nel 1937, l'*Annuario della stampa italiana* (98) paragonava la battaglia portata avanti dal giornalismo fascista contro l'opposizione come “un Davide giovane e snello che ha saputo abbattere nel giro di pochi anni il gigantesco Golia della stampa liberale e antifascista.”

Le mostre d'arte organizzate dallo stato fascista all'estero rappresentarono, a partire dalla seconda metà degli anni trenta, un ulteriore privilegiato strumento di propaganda; a tal fine tra il 1931 e il 1933 la gestione e l'organizzazione di queste iniziative era stata affidata a un'apposita commissione dipendente dal Ministero dell'Educazione Nazionale che, come abbiamo visto, contribuì in modo significativo alle varie missioni propagandistiche affidategli dal Partito nazionale fascista. Il potenziale che tali manifestazioni artistiche detenevano in termini di vetrine dell'arte italiana contemporanea e, di conseguenza, della nuova civiltà fascista all'estero rese consapevole il regime della necessità di affidarne la gestione al Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda, diventato nel 1937 Ministero della Cultura Popolare. A questa altezza cronologica, infatti, l'arte si caricava di una responsabilità nuova, dove a contare erano soprattutto le relazioni politiche e diplomatiche che lo stato littorio avrebbe potuto instaurare, per suo tramite, con le altre potenze mondiali.⁴³

Nel caso dell'esposizione di Chicago, all'Italia mussoliniana si offriva un'occasione imperdibile di propagandare l'eccellenza del primato artistico italiano della tradizione agli occhi non soltanto degli Stati Uniti, che accoglievano i capolavori esposti, ma anche del mondo intero. Già nel titolo scelto per l'evento era evidente il ruolo svolto dal governo grazie al quale "never before and never again [...] will the United States be privileged to see in one exhibition such transcending expressions of the Italian genius." E, come se non bastasse, il presidente dell'istituto di Chicago, Potter Palmer, aveva indicato con estrema precisione, nei ringraziamenti in apertura di catalogo, tutte le istituzioni italiane cui rendere merito per la buona riuscita della mostra. Il primo a essere citato era "his Excellency Benito Mussolini" che andava osannato per aver condiviso con la nazione americana "these magnificent works from the Italian galleries." Seguivano il ministro degli Affari Esteri, quello dell'Educazione Nazionale e quello della Cultura Popolare, che avevano collaborato a stretto contatto per far sì che i capolavori italiani uscissero dal paese. Si trattava, come è logico, di un'evidente iniziativa propagandistica che aveva coinvolto anche il console italiano negli Stati Uniti, a riprova di come il fascismo avesse creato un'organizzazione capillare anche a livello internazionale, capace di veicolare il messaggio fascista con grande efficacia. Nonostante l'esposizione di Chicago fosse riservata esclusivamente a opere rinascimentali, incapaci di trasmettere, da sole, gli ideali del fascio, la loro presentazione, preceduta da un'accuratissima selezione, era stata attentamente studiata affinché il pubblico percepisse una sorta di continuità tra l'eccellenza della produzione italiana del Rinascimento e il primato dell'Italia al volgere degli anni trenta.⁴⁴

Sempre il David verrocchiano era stato oggetto di un'analogha vicenda, in cui l'arte era stata messa al servizio della politica: il 30 maggio 1930, in occasione di un discorso tenuto da Palazzo Vecchio alle camicie nere di Firenze, il presidente della sezione locale dell'Associazione nazionale mutilati di guerra aveva offerto al capo del governo una riproduzione in bronzo della statua rinascimentale, accompagnando il dono da parole di consenso nei confronti della causa fascista. In quest'ottica, una delle testimonianze di scultura più celebri, risalente ad uno dei

⁴³ Chiara Fabi, "Arte e Propaganda. L'identità del fascismo nelle mostre d'arte italiana all'estero, 1935–37," *Boletim Seminário Interno de Conservação de Escultura Moderna* (2014).

⁴⁴ Andrea del Verrocchio fu un artista particolarmente amato nell'era fascista e altre sue opere furono prese a modello da scultori attivi per il regime, come nel caso della statua equestre del duce realizzata da Giuseppe Graziosi e collocata allo Stadio del littorale a Bologna. Cfr. The Art Institute of Chicago, *Masterpieces of Italian Art Lent by the Royal Italian Government* (Chicago: Art Institute of Chicago, 1939); Nazario Sauro Onofri e Vera Ottani *Consorzio cooperativo costruzioni. Dal littorale allo stadio: storia per immagini dell'impianto sportivo bolognese* (Bologna: Consorzio cooperativo costruzioni 1990); Giuseppe Quercioli, *Bologna e il suo stadio. Ottant'anni dal Littoriale al Dall'Ara. La storia di un grande monumento della città* (Bologna: Pendragon, 2006), 27–37.

periodi più proficui per la città di Firenze, veniva strumentalizzata a distanza di quattro secoli, al fine di simboleggiare l'intesa tra le locali associazioni, nella fattispecie toscane, e il potere fascista.⁴⁵

Anche il *David* di Michelangelo Buonarroti fu oggetto di simili recuperi da parte del littorio, sempre per scopi propagandistici e di legittimazione del potere. Il fascismo ne subì il fascino e se ne lasciò irretire riproponendo l'opera e la sua iconografia in diversi contesti. Non va dimenticato che la collocazione della scultura in piazza della Signoria a Firenze aveva contribuito, senza dubbio, ad accrescerne la notorietà presso le masse, dal momento che le adunate del duce si tenevano proprio da Palazzo Vecchio. Analogamente al suo omonimo di mano del Verrocchio, inoltre, la scultura venne citata nel catalogo della mostra di Chicago del 1939-40 e in quell'occasione, in virtù della sua immensa notorietà, venne definita, dal senior curator Nicholas Penny una delle "three greatest sculptures of the 15th Century Italian Renaissance."⁴⁶

Gli artisti monumentali al servizio del regime vi si riferirono spesso in occasione della realizzazione di opere e complessi a destinazione pubblica, in cui il messaggio propagandistico doveva esprimersi con quanta più chiarezza possibile. È il caso del progetto monumentale dello Stadio dei marmi, inaugurato a Roma nel 1932, all'apparato decorativo del quale parteciparono quasi tutti gli scultori attivi sotto il regime. Le sessantotto statue collocate attorno alla vasca del foro rappresentavano le diverse regioni d'Italia, tutte memori senza eccezione, del prestigioso modello del Buonarroti, "une famille de frères du David de Michel-Ange," per riprendere la definizione che ne diede Louis Gilles nel 1933 (fig. 11).⁴⁷

Il riferimento al *David* è presente anche nella statua di Arturo Dazzi nota come il *Bigio* destinata alla città di Brescia, dove i rimandi al grande modello rinascimentale si fanno sottili, dimostrando di aver compreso l'originale nella sua essenza. La scultura, realizzata del 1932 con il titolo di *L'era fascista*, infatti, altro non era che uno studio dettagliatissimo delle proporzioni anatomiche trasferito in formato colossale, ben cinque metri, su imitazione del gigantismo del marmo di Michelangelo. Un ulteriore aspetto che accomunava le due statue risiedeva nel fatto che entrambe erano state ideate per essere delle sculture pubbliche, da collocarsi, di conseguenza, in luoghi di frequente assembramento popolare, piazza della Signoria per il *David* e piazza della Vittoria per il *Bigio*.⁴⁸

⁴⁵ Cfr. Benito Mussolini, *Scritti e discorsi di Benito Mussolini. 7: scritti e discorsi dal 1929 al 1931* (Milano: Hoepli, 1934), 203; Benito Mussolini, Edoardo Susmel e Duilio Susmel, *Opera omnia di Benito Mussolini. Vol. 24: Dagli accordi del Laterano al dodicesimo anniversario della fondazione dei Fasci. 12 febbraio 1929-23 marzo 1931* (Firenze: La fenice, 1958), 233.

⁴⁶ La scultura era già stata protagonista nel recto della medaglia in ottone argentato per gli orfani di guerra, accompagnata dal motto "forza-bellezza-bontà." Le altre due sculture considerate dal curatore della mostra erano gli altri due *David* rinascimentali, quello del Verrocchio e del Donatello, ripresi entrambi sotto il fascismo, a fini politici e propagandistici. Cfr. The Art Institute of Chicago, *Masterpieces*; Michael Kilian, "Italians Keep Their Head About Mussolini's Gesture to Chicago," *Chicago Tribune Online*, 19 febbraio 2014, ultimo accesso 29 novembre 2016, http://articles.chicagotribune.com/2004-02-19/features/0402190114_1_art-institute-fascist-italy-fascist-era.

⁴⁷ Cfr. Louis Gillet, "La Rome de Mussolini," *Revue hebdomadaire*, 3 avril 1933, 51. La parentela stilistica risulta, in effetti, evidente nella resa della posa eroica e della perfezione delle proporzioni anatomiche. Cfr. Monica Bohm-Duchen *The Private Life of a Masterpiece* (Berkeley: University of California Press, 2001), 33-34; Gigliola Gori, *Italian Fascism and the Female Body. Sport, Submissive Women and Strong Mothers* (Londra: Routledge, 2004), 27-28.

⁴⁸ Si veda Arturo Dazzi, Guglielmo Matthiae e Maria Carla Morlotti, *Dazzi* (Roma: Fratelli Palombi, 1979), 90.



Fig. 11. Statue di atleti nello Stadio dei marmi, Roma, 1932. Foto: antmoose.



Fig. 12. Medaglia dell'adunata delle camicie nere toscane, 1922. Foto: Quis contra Nos?

La scultura michelangiotesca comparve anche su alcune medaglie commemorative fasciste. Quello della numismatica è un campo dove l'espressione artistica fascista si riscontra ampiamente e con ottimi risultati in ragione del fatto che monete e medaglie celebrative costituirono uno dei medium privilegiati dalla propaganda di regime. Grazie al loro formato ridotto e a una tiratura considerevole, questi prodotti di conio accompagnavano, infatti, tutti gli eventi più importanti organizzati su iniziativa del littorio, dalle adunate pubbliche alle imprese storiche dell'era fascista. La medaglia ispirata al *David* michelangiotesco fa riferimento, in particolare, all'adunata fascista delle camicie nere toscane, tenutasi nel 1922: il marmo rinascimentale venne riprodotto in primo piano lasciando intravedere, sullo sfondo, uno scorcio di Firenze, connotata dalla cupola di Filippo Brunelleschi e dal Palazzo della Signoria. La composizione appare volutamente semplificata, di certo in ragione del fatto che la sola rappresentazione del *David* bastava, anche in epoca fascista, per simboleggiare, soprattutto all'estero, l'eccellenza e il primato italiani (fig. 12).

Questi e tanti altri omaggi più o meno diretti al capolavoro di Michelangelo ci fanno capire in quale considerazione il fascismo tenesse quest'opera della tradizione italiana, tanto da proteggerla durante i bombardamenti del 1940 con un'armatura lignea appositamente costruita attorno in piazza della Signoria.⁴⁹

Un ultimo esempio di modello eroico della tradizione italiana ripreso in epoca fascista a fini propagandistici è quello del *San Giorgio* di Andrea Mantegna, che rinvia non più all'eccellenza delle fonti toscane ma allo sperimentalismo del Rinascimento padovano. L'iconografia dell'eroe biblico era molto cara al fascismo, di certo in ragione del suo forte significato simbolico: la lotta sovraumana contro il drago era stata più volte traslitterata in epoca littoria per rappresentare le battaglie politiche o sociali contro nemici di varia natura, cui questo articolo fa via via riferimento. Nei primi anni trenta, ad esempio, in occasione della campagna antimalarica condotta dalla Croce rossa italiana, venne scelta proprio questa figura per il manifesto di

⁴⁹ Si veda Ilaria Dagnini Brey, *The Venus Fixers. The Remarkable Story of the Allied Soldiers Who Saved Italy's Art During World War II* (New York: Picador, 2010), 180. La statua michelangiotesca continuò a essere associata al regime anche dopo la destituzione di Mussolini, come testimonia l'episodio avvenuto nell'ottobre del 1947 per ricordare l'anniversario della marcia su Roma: sul *David*, simbolo incontestato della città di Firenze, venne, infatti, issato un gagliardetto del fascio, a riprova di come il capolavoro rinascimentale continuasse ad essere strumentalizzato per fini politici. Cfr. Mario Caprara e Gianluca Semprini, *Neri! La storia mai raccontata della destra radicale, eversiva e terroristica* (Roma: New Compton, 2009).

propaganda nazionale. E ancora, nel 1935 Mussolini in persona venne rappresentato dall'artista Eugenio Colmo su un piatto in ceramica nelle sembianze di San Giorgio nell'atto di battersi contro il mostro, simbolo delle sanzioni imposte dalla Società delle nazioni in seguito alla campagna d'Etiopia.⁵⁰

Per questi motivi, il dipinto di Mantegna rivestì un tale interesse agli occhi del fascismo al punto da essere ampiamente riprodotto su pubblicazioni a stampa di diversa natura. Come per il *David* del Verrocchio, il dipinto apparve nel catalogo della già menzionata mostra di Chicago accompagnato da alcuni passi critici, tra i più celebri, sul pittore veneto: entrambe le citazioni accuratamente selezionate, facevano nuovamente riferimento al vigore giovanile (“a man of a strong beautiful youth, excelling in bodily and spiritual strength”) e alla perfezione delle forme del santo rappresentato (“whose spare and well-proportioned body is capped by a classic head”), sulla scia di quanto avveniva in quegli stessi anni per il modello del Perseo e del David.⁵¹

La scelta di prestare il *San Giorgio* per l'esposizione americana non era stata quindi casuale, ma aderiva, al contrario, a un programma ben preciso, finalizzato a proporre al pubblico d'oltreoceano opere d'arte rispondenti a criteri prefissati: l'esposizione di dipinti e sculture che rappresentassero dei modelli ideali, di bellezza classica e di perfette proporzioni, permetteva di ribadire, al tempo stesso, i principi su cui si fondava la società del littorio, evidenziando una continuità storica tra l'epoca rinascimentale e l'era fascista.

Proprio tale concetto di continuità era alla base di una delle teorie maggiormente sostenute sulle pagine della già citata rivista *La difesa della razza*, che accoglieva periodicamente tra le sue pagine alcune riproduzioni di capolavori dell'arte della tradizione italiana. Come già chiarito da Cassata, anche questa iniziativa editoriale rispondeva a precisi criteri propagandistici per rendere evidente agli occhi del popolo italiano quello che i teorici della razza sostenevano già da tempo, ovvero che le caratteristiche somatiche, e quindi morali, della stirpe italica erano rimaste invariate nel tempo e che si ritrovavano immutate nel *Discobolo* come negli atleti della Gioventù del littorio, negli eroi e santi del Cinquecento come negli italiani dell'era fascista. La riproduzione del dipinto mantegnesco nel luglio del 1940 rientra, pertanto, in questa linea pedagogica rivolta ai lettori della rivista, come testimoniato anche dalla chiarezza laconica della didascalia: “la maschia italica fierezza di S. Giorgio nel quadro di Andrea Mantegna” (fig. 13).⁵²

Anche il *San Giorgio* di Donatello rivestì un certo interesse agli occhi del regime, soprattutto in virtù dell'equilibrio tra la componente eroica e la calma introspettiva della scultura, che sembravano richiamare perfettamente i principi di “calma laboriosa” e di “forza” cui il duce si era richiamato in occasione del suo discorso sul delitto Matteotti tenuto alla Camera nel gennaio del 1925; il marmo donatelliano venne indicato agli scultori di regime come modello cui attenersi durante tutto il periodo littorio proprio in virtù della sua forza calma e serena che ne facevano “la più grande statua guerriera, e osiamo dire ‘fascista’ dell'arte italiana.” Nel 1942, infatti, Giovanni Ansaldo celebrava il noto manufatto, lamentandosi di come, invece, gli artisti

⁵⁰ Manifesto riprodotto in Francesca Tacchi, *Storia illustrata del fascismo* (Firenze: Giunti, 2000), 86. La ceramica si trova oggi conservata nella Mitchell Wolfson Jr. Collection alla Wolfsonian-Florida International University a Miami Beach, ed è riprodotta nel contributo di Crum (141). Cfr. *Benito San Giorgio uccide il mostro delle sanzioni*, platter, 85.7.241, Mitchell Wolfson Jr. Collection (Wolfsonian-Florida International University, Miami Beach); Roger J. Crum, “Shaping the Fascist ‘New Man.’ Donatello’s St. George and Mussolini’s Appropriated Renaissance of the Italian Nation,” in *Donatello Among the Blackshirts History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*, a cura di Roger J. Crum e Claudia Lazzaro (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press: 2005), 141.

⁵¹ Si veda The Art Institute of Chicago, *Masterpieces*.

⁵² Si vedano Cassata, *La difesa*, 296–302; *La difesa della razza*, 20 luglio 1940, 39.

plastificatori credessero che la formula per la perfetta statuaria littoria risiedesse nel riprodurre solamente delle “figure di pugilatori forti e arrabbiati.”⁵³



Fig. 13. Andrea Mantegna, *San Giorgio*, riprodotto in *La difesa della razza*, 20 luglio 1940.
Foto: Digital Collection – Holocaust & Genocide Studies Center Publications.

Tra le opere del Quattro e Cinquecento che il fascismo recuperò a fini propagandistici si annoverano anche un certo numero di riproduzioni facenti riferimento all'iconografia della Madonna col bambino. Per comprendere le ragioni che portarono il regime a interessarsi ad un'immagine sacra, occorre precisare il contesto in cui avvenne questo riutilizzo iconografico.

Il fascismo si occupò fin dai primi anni venti di inquadrare la donna all'interno dell'organizzazione dello stato fascista; i fasci femminili furono fondati al fine di offrire delle direttive ben distinte alle italiane, nella certezza che fosse necessario ribadire la loro profonda differenza rispetto all'uomo. Secondo una visione fascista maschilista, infatti, la donna risultava biologicamente e intellettualmente inferiore all'uomo, pertanto ne andava limitata qualsiasi forma di partecipazione politica e incentivate, al contrario, le sue attitudini “tipicamente femminili,” come la maternità e le inclinazioni assistenziali.⁵⁴

Per meglio tutelare le donne in qualità di “custodi dei focolari” secondo la definizione data dello stesso Mussolini, il regime si era preoccupato fin da subito di instaurare una politica di protezione sociale nei loro confronti, attraverso la creazione dell'Opera nazionale per la

⁵³ Si vedano Giovanni Ansaldo, “Calendarietto. Statue... e statue,” *Il Telegrafo*, 4 febbraio 1942; Andrea Viani, *Il Telegrafo di Giovanni Ansaldo (1936–1943)* (Livorno: Belforte, 1996), 66; Piraino, *Dizionario*, 558. La figura intera del santo del complesso dell'Orsanmichele venne scelta per figurare sul recto della medaglia commemorativa della regia nave San Giorgio, realizzata prima che la nave affondasse nel 1941. Si consulti Gianni Baracchi, *Arremba San Zorzo!*, ultimo accesso 10 marzo 2015, <http://www.baracchi.com>.

⁵⁴ Piero Meldini, *Sposa e madre esemplare. Ideologia e politica della donna e della famiglia durante il fascismo* (Rimini: Guaraldi, 1975); Victoria De Grazia, “Il patriarcato fascista. Come Mussolini governò le donne italiane (1922–1940),” in *Storia delle donne in Occidente. Il Novecento*, a cura di Françoise Thébaud (Roma: Laterza, 2007), 141–75.

protezione della maternità e dell'infanzia:»⁵⁵ solo attraverso una politica di tutela che tenesse conto del ruolo affidato alle donne, queste ultime avrebbero potuto dedicarsi ad una delle più nobili missioni della civiltà del littorio, ossia quella di educare i futuri uomini fascisti.

Proprio questa presunta vocazione a essere madre giustifica la ripresa delle molteplici immagini di madonne con bambino da parte della stampa di propaganda fascista dell'epoca, che obbediva, in ogni caso, a precise disposizioni impartite dall'Ufficio stampa: ogni riproduzione consacrata alla figura femminile doveva obbligatoriamente veicolare un'immagine casta, sana e del tutto priva di qualsiasi allusione erotica o sconveniente e “spunti per fotografie e illustrazioni potranno e dovranno invece essere tratti dall'esaltazione della maternità.”⁵⁶

La copertina della rivista *Maternità e infanzia*, pubblicata sotto gli auspici del citato ente, e relativa all'anno 1936, offre un esempio del riutilizzo di un'iconografia rinascimentale a questi fini propagandistici: si tratta di una scultura a bassorilievo conservata al Museo del Bargello e realizzata da Mino da Fiesole, dove la semplicità della composizione gioca tutta a favore dell'evidenza del messaggio (fig. 14).⁵⁷



Fig. 14. Mino da Fiesole, *Madonna col bambino*, riprodotto in *Maternità ed infanzia*, Roma 1931.
Foto: Digital Collection – Holocaust & Genocide Studies Center Publications.

Fu però nuovamente la rivista ufficiale della propaganda fascista, *La difesa della razza*, a pubblicare con una certa frequenza diverse riproduzioni di madonne con bambino dove il rimando alla centralità della famiglia nella società fascista venne giustificato facendo ricorso alle

⁵⁵ Benito Mussolini, *Discorso alle donne fasciste. Roma, 20 giugno 1937*, in *Scritti e discorsi di Benito Mussolini. 11: scritti e discorsi dal novembre 1936 al maggio 1938* (Milano: Hoepli, 1938), 119–20. Si veda il volume di Massimiliano Monnanni, *Per la protezione della stirpe. Il fascismo e l'Opera nazionale maternità e infanzia* (Roma: Sallustiana, 2005).

⁵⁶ Cfr. *Telegramma della Cultura Popolare*, 12 ottobre 1943, Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Cultura Popolare, busta 77, fascicolo 137.

⁵⁷ Il fascismo aveva selezionato il medesimo artista anche per la collana “L’Arte per tutti.” Se scorriamo i titoli della serie, ritroviamo molti dei nomi di artisti citati finora e un riferimento costante all’arte romana e rinascimentale, a riprova di come questi periodi creativi costituissero un mezzo privilegiato per “divulgare il gusto e la conoscenza storica dell’arte nel pubblico meno iniziato a tal genere di cultura.” Il volumetto dedicato a Mino da Fiesole fu redatto da Arturo Jahnn Rusconi, *Mino da Fiesole* (Roma: Istituto LUCE, 1931). Per una lista completa di tutti i titoli pubblicati si veda “L’Arte per tutti,” *Emporium* 77, no. 459 (marzo 1933), XV.

teorie eugenetiche di cui il periodico si faceva sostenitore. Secondo questa rilettura, nei dipinti rinascimentali aventi per soggetto l'iconografia mariana “le figure peruginesche e raffaellesche sembrano rievocare sotto l'eleganza della rinascenza, gli antichi eroi greci e romani;”⁵⁸ si tratta di una teoria centrale negli anni del regime, secondo cui la purezza della razza italica, iniziata presso la stirpe romana, non aveva subito contaminazioni in epoca rinascimentale ed era giunta intatta fino alla civiltà littoria, trovandovi la sua più perfetta realizzazione. In questo senso, la *Madonna della consolazione* di Pietro Perugino, conservata alla Galleria nazionale dell'Umbria a Perugia e riprodotta sempre dal bisettimanale, rendeva evidente agli occhi dei lettori questa continuità genetica tra il passato e il presente; per meglio ribadire questo concetto, le pagine della rivista avevano accolto anche altri dipinti di soggetto analogo, come nel caso dell'olio su tavola degli Uffizi *Sacra conversazione degli Ingesuati* di Domenico Ghirlandaio, dove una didascalia ricordava che l'artista aveva saputo riprodurre nei volti “una pura bellezza idealizzata,” a testimonianza della vitalità della “razza italiana trionfante” che trovava nel fascismo la sua realizzazione ultima e definitiva (fig. 15–16).⁵⁹



Fig. 15. Perugino, *Madonna della Consolazione*, riprodotta in *La difesa della razza*, 5 gennaio 1939. Foto: Digital Collection – Holocaust & Genocide Studies Center Publications.



Fig. 16. Domenico Ghirlandaio, *Madonna degli Ingesuati*, riprodotta in *La difesa della razza*, 20 luglio 1940. Foto: Digital Collection – Holocaust & Genocide Studies Center Publications.

La stessa madonna era stata riprodotta anche nel 1938, questa volta per proporre una rappresentazione visiva efficace del concetto di maternità italiana contrapposta, soprattutto in termini di giudizio di valore, a quelle di altre razze, identificate tramite reali fotografie di madri con i loro bambini.⁶⁰ La consapevolezza che “è l’amore dei figli e della prole che agisce come vero sentimento della razza” era ben spiegata in un articolo pubblicato dalla rivista nel dicembre del 1939, dove il concetto, oltre a essere giustificato storicamente attraverso riferimenti alla

⁵⁸ Si veda Ottorino Guerrieri, “Unità della razza dagli Etruschi al Rinascimento,” *La difesa della razza*, 5 gennaio 1939, 18.

⁵⁹ Si vedano “Perugino: La Madonna (Pinacoteca di Perugia),” *Ibid.*, 18; *La difesa della razza*, 20 luglio 1940, 27.

⁶⁰ Si veda “Madri e figli di tutte le razze,” *La difesa della razza*, 5 settembre 1938, 24–25.

civiltà romana, era anche chiarito grazie a una ricchissima riproduzione di dipinti rinascimentali e seicenteschi, tutti incentrati sull'iconografia della Vergine e di Gesù Bambino.⁶¹

Nelle pagine immediatamente successive seguiva un ulteriore contributo che sembrava meglio precisare la questione, approfondendo il ruolo da attribuire alla donna nella società fascista, anche visualmente, attraverso la riproduzione di alcuni dipinti rinascimentali di Giovanni Pedrini, Andrea Solari e Nino Pisano. La politica della stirpe ariana andava di pari passo a quella della famiglia: solo grazie all'intervento dello stato si poteva difendere "la razza nei suoi valori fisici e spirituali" attraverso un recupero della posizione originaria della donna in termini di madre, nella certezza, quindi, che "elevare e coltivare l'amore dei figli significa anche per un altro riguardo compiere opera eugenica."⁶²

Strettamente connessa alla politica eugenetica dello stato littorio fu quella sanitaria, giustificata da Mussolini "ai fini della potenza del popolo italiano." Nel dare il via alla nota battaglia demografica, il fascismo fu sempre ossessionato dalla paura della denatalità, nella convinzione che "condizione insostituibile del primato è il numero."⁶³ Per tali motivi, grande attenzione fu portata anche all'infanzia, per prevenirne la mortalità precoce e l'insorgere di malattie; il regime si interessò anche ai primissimi anni di sviluppo del bambino, ricostituendo, in occasione di un convegno tenutosi a Bolzano, la Società italiana di nipiologia, e inquadrandola l'anno successivo nel Sindacato nazionale fascista dei medici.⁶⁴

Per meglio ribadire la centralità del bambino nella società fascista, gli organizzatori del Secondo convegno nazionale di nipiologia del 1930 scelsero di riprodurre sulla medaglia commemorativa una delle immagini rinascimentali dell'infanzia tra le più note nel panorama artistico italiano, quella di un neonato in fasce come elemento decorativo realizzata da Brunelleschi nei tondi apposti sulla facciata dell'Ospedale degli innocenti, a Firenze (fig. 17).

L'immagine dell'infanzia, così come era stata ritratta dagli artisti rinascimentali ben si prestava, inoltre, a essere riproposta in quegli anni in pubblicazioni destinate soprattutto all'educazione e all'inquadramento della gioventù del littorio. I quaderni scolastici, in questo senso, accoglievano, come già si è avuto modo di notare, immagini e opere d'arte del passato, capaci di veicolare un messaggio pedagogico forte, che comunicassero alle nuove generazioni la continuità tra passato e presente. Ne sono un esempio, i piccoli musicisti scolpiti nel marmo della cantoria fiorentina, di mano di Luca della Robbia, scelti per campeggiare sulla copertina del quaderno per esercizi di scrittura musicale di tutti gli istituti educativi fascisti.⁶⁵

⁶¹ L'articolo riproduceva opere di Raffaello Sanzio, Antonio da Correggio, Parmigianino, Michelangelo Buonarroti, Andrea Del Sarto, Giovanni Battista Piazzetta, Bartolomeo della Porta. Cfr. Silvestro Baglioni, "Continuità della razza," *La difesa della razza*, 20 dicembre 1939, 6–12.

⁶² Si vedano Ibid., 12; Ferdinando Loffredo, "Il simbolo più alto," Ibid., 14, 17. Si veda anche Cassata, *La difesa*, 301.

⁶³ Benito Mussolini, *Discorso pronunciato al Congresso dei medici nel gennaio 1932*, in *Scritti e discorsi di Benito Mussolini. 8: scritti e discorsi dal 1932 al 1933* (Milano: Hoepli, 1934), 23; Idem, *Discorso pronunciato alla II Assemblea Quinquennale del regime, Roma, 18 marzo 1934*, in *Scritti e discorsi di Benito Mussolini. 9: scritti e discorsi dal gennaio 1934 al 4 novembre 1935* (Milano: Hoepli, 1935), 40.

⁶⁴ Giovanni Gentile e Calogero Tumminelli, *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti* (Roma: Istituto Giovanni Treccani, 1934), vol. XXIV, 841.

⁶⁵ Filippo Brunelleschi progettò il complesso fiorentino a partire dal 1419, ma l'inaugurazione si ebbe soltanto nel 1445. Cfr. Lucia Sandri, *Gli innocenti e Firenze nei secoli. Un ospedale, un archivio, una città* (Firenze: Studio per Edizioni Scelte, 1996). La medaglia venne coniata dallo stabilimento Stefano Johnson, il più antico in Italia, che in epoca fascista collaborava con i scultori e artisti del regime per la creazione di opere di numismatica e targhe celebrative. Cfr. *Atti del 2° congresso nazionale di nipiologia. Bolzano 4–6 giugno 1930* (Bolzano: Società industriale tipografica moderna, 1930); Stabilimento Stefano Johnson, *150 anni di medaglie Johnson, 1836–1986* (Milano: Stabilimento S. Johnson S. p. A., 1986); Renzo Bruni, "La medaglia per il Secondo congresso di nipiologia

Accanto alla ripresa da parte del fascismo di immagini che rinviano a una dimensione privata e al mondo degli affetti materni, la propaganda non esitò a servirsi anche di opere rinascimentali di grande forza espressiva e tra le più note agli occhi del mondo intero. Si tratta di diversi lavori di Michelangelo, tra cui la celeberrima Cappella Sistina, nuovamente strumentalizzata da *La difesa della razza* a fini eugenetici: sulla copertina di due numeri relativi al 1941, infatti, vennero riprodotte due scene del Giudizio Universale, *La creazione di Adamo* e *La discesa dei dannati* (fig. 18–19).

La scelta di quest'opera della maturità del Buonarroti non era assolutamente casuale ma era dovuta all'altissima considerazione in cui era tenuta nel periodo littorio, in quanto espressione del "terribile genio di Michelangelo [che] lampeggia nel soffitto della Sistina" e testimonianza di quelle che Domenico Venturini nel 1927 non aveva esitato a definire "poesie che parlano agli occhi." Come era già avvenuto per l'iconografia della Madonna col Bambino, anche in questo caso la riproposizione di questo capolavoro al lettore del periodico doveva svegliare le coscienze rendendole consapevoli del genio della razza italiana, che dal passato giungeva immutato fino al presente.⁶⁶



Fig. 17. Medaglia per il secondo Congresso nazionale di nipiologia, Bolzano, 1930.
Foto: Bruno Renzi.

Bolzano 1930 – Anno VIII E. F.,” *Panorama numismatico* 30, no. 283 (aprile 2013): 49; *Quaderno per esercizi di scrittura musicale* (s. l.: Edizioni E. A. T.).

⁶⁶ Cfr. *La difesa della razza*, 20 marzo 1941; *La difesa della razza*, 20 settembre 1941; Domenico Venturini, *Dante Alighieri e Benito Mussolini* (Roma: Nuova Italia, 1927), 14; Giacomo di Castelnuovo, *Roma di Mussolini. Primo decennale della rivoluzione fascista* (Roma: Azienda Editoriale Italiana, 1932), 9; Cassata, *La difesa*, 296.

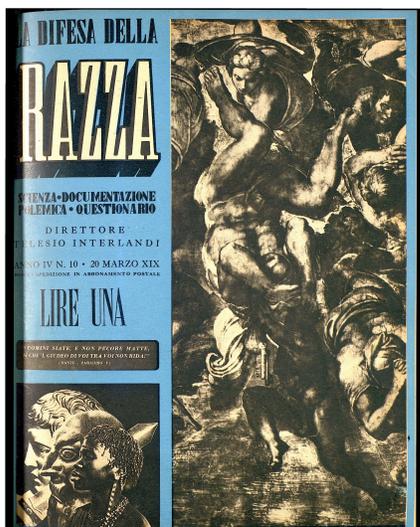


Fig. 18. Michelangelo Buonarroti, *La discesa dei dannati*, riprodotto in *La difesa della razza*, 20 settembre 1941. Foto: Digital Collection – Holocaust & Genocide Studies Center Publications.

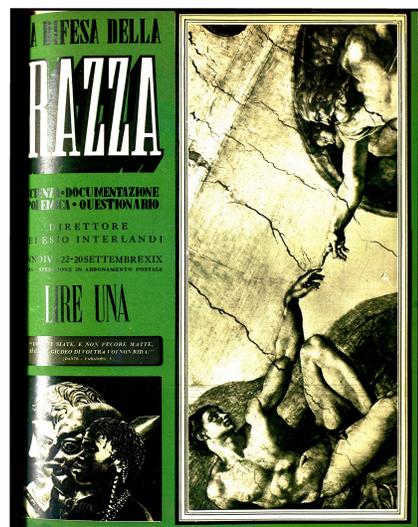


Fig. 19. Michelangelo Buonarroti, *La creazione di Adamo*, riprodotto in *La difesa della razza*, 20 marzo 1941. Foto: Digital Collection – Holocaust & Genocide Studies Center Publications.

Soprattutto le immagini possenti e monumentali di Michelangelo vennero privilegiate, visto che si prestavano perfettamente a rappresentare, da un punto di vista visivo, slogan e motti della propaganda fascista. È il caso di una cartolina postale riprodotte la *Sibilla delfica* della Sistina, scelta dall'Associazione di Propaganda per il risparmio e la previdenza per accompagnare il motto "Valore + Risparmio = Vittoria" (fig. 20).

L'iconografia appare, in questo caso, significativa in riferimento alla sua strumentalizzazione per la causa fascista: innanzitutto la figura della sibilla, di tradizione greco/romana, rientrava perfettamente all'interno della ripresa di immagini e miti della civiltà classica da parte del fascismo. In secondo luogo, il fatto che l'immagine fosse nota e che la sua riproduzione interessasse un supporto a stampa di amplissima diffusione come la tipologia della cartolina postale contribuiva a promuovere lo slogan dell'associazione che ricordava un responso oracolare per il suo carattere conciso e abbreviato.⁶⁷

Un'altra delle profetesse della volta della Sistina, la *Sibilla libica*, venne scelta nel 1924 per aggiungersi alla serie dei francobolli emessi per la Libia a partire dal 1921 (fig. 21). Quella del francobollo coloniale è una storia affascinante e mostra una delle tante facce della propaganda fascista. In ragione della sua ampia diffusione e della sua facile manipolabilità, il prodotto filatelico ben si prestava a una diffusione capillare e per questo motivo la scelta delle immagini e del messaggio da veicolare doveva essere selezionato con la più grande attenzione. Il regime si rese subito conto del grande potenziale di questo medium e, in seguito alle conquiste italiane d'oltremare, non perse occasione di celebrare i trionfi della sua politica espansionistica attraverso delle immagini che dovevano essere innanzitutto di immediata comprensione.

⁶⁷ Come già l'Associazione nazionale per la lotta alla tubercolosi, anche quella di propaganda per il risparmio e la previdenza promosse pubblicazioni a stampa e iniziative di stampo culturale, come la realizzazione di film. Si vedano Carlo Vaccaro, *Il risparmio nel pensiero del duce* (Milano, Associazione di propaganda per il risparmio e la previdenza, 1927); Armando Santanera, *Credito e banche ai tempi di Dante* (Milano: Associazione di propaganda per il risparmio e la previdenza, 1937).



Fig. 20. Michelangelo Buonarroti, *Sibilla delfica*, cartolina postale per l'Associazione di propaganda risparmio e previdenza. Foto: Delcampe.net.



Fig. 21. Michelangelo Buonarroti, *Sibilla libica*, francobollo da 20 cent, 1924. Foto: iBolli.it.

Ancora una volta la tradizione classica rappresentò un serbatoio di ispirazione ampiamente sfruttato, fin dalle prime emissioni di serie filateliche coloniali, dove a dominare furono essenzialmente i rimandi all'archeologia e al mito di Roma. Fa eccezione proprio il francobollo per la colonia della Libia, aggiunto alla prima serie del 1921 e realizzato dal disegnatore Antonino Calcagnadoro che riprese la *Sibilla libica* affrescata da Michelangelo. Se a prima vista la scelta di questa iconografia sembrerebbe non tener conto delle scelte operate in precedenza, a ben guardare essa si inserisce perfettamente nel recupero delle iconografie di tradizione italiana, in una continuità semantica che dall'Antica Roma arriva fino alla produzione artistica del periodo fascista.⁶⁸

Il nostro studio vuole concludersi con un rapido accenno alla ripresa delle opere d'arte del Classicismo seicentesco italiano da parte del fascismo, sempre per ragioni politiche e propagandistiche, prendendo ad esempio la produzione di uno dei pittori più noti di questo periodo storico-artistico.

Per definizione, il classicismo altro non è che un atteggiamento culturale che prende a modello la civiltà classica. Come abbiamo visto finora, con l'analisi del recupero delle iconografie nate nel mondo greco e in quello rinascimentale, il fascismo basò l'elaborazione della civiltà del littorio sulle varie espressioni del classicismo; pertanto, il recupero di alcune immagini del Seicento italiano da parte della stampa di propaganda rientra anch'esso in questo riferimento consapevole al passato. Certo è che si tratta di una ripresa più limitata che si può giustificare con il fatto che il potere littorio predilesse essenzialmente il mondo classico romano e vi attinse a piene mani, riutilizzandone ampiamente la simbologia attraverso un'operazione di risemantizzazione finalizzata alla creazione dei nuovi simboli del potere e della propaganda. Anche la civiltà rinascimentale rappresentò, in questo senso, un serbatoio iconografico a cui ispirarsi soprattutto per quel che concerne, come abbiamo visto, i modelli di giovinezza e di virilità che dovevano caratterizzare il nuovo uomo fascista. Quello che fece il fascismo fu, quindi, di scegliere i modelli classicisti che più fossero consoni all'elaborazione della propria civiltà e delle ideologie a essa sottese. Il minor interesse nei confronti del Classicismo seicentesco si spiega quindi anche con il fatto che questi rappresentava già di per sé un

⁶⁸ Si vedano Munzi (108–09); Bolaffi (453, nn. 55–60); Riccardo Ajolfi, “Sguardi sotto il francobollo coloniale italiano. Roma e impero,” *Storie di posta* 10 (2014), 11–26; L'iconografia michelangiotesca comparve sui francobolli da 20, 40, 60 centesimi e 1.75, 2 e 2.55 lire.

classicismo di seconda mano, ovvero un periodo storico che aveva già recuperato simboli e categorie del mondo classico; il fascismo preferì, di conseguenza, risalire ben più indietro nel tempo e confrontarsi direttamente con le fonti classiche originali, greche o romane che fossero.

Ciò non toglie che in alcuni casi, come per l'iconografia della Madonna col Bambino, anche le opere del Classicismo italiano del Seicento ben si prestassero a trasmettere i valori fascisti ed essere quindi strumentalizzate ai fini della propaganda. Non bisogna dimenticare, d'altronde, che il fascismo aveva elaborato le sue teorie eugeniche basandosi sul concetto di continuità storica dei caratteri della stirpe italica che dagli Etruschi arrivavano intatti fino all'epoca littoria. Per questo motivo anche le testimonianze artistiche del Seicento (e quelle dei secoli successivi) dovevano comparire in questa politica di riattualizzazione e strumentalizzazione delle iconografie del passato, a testimonianza della continuità storica del genio artistico italiano.

Rappresenta una testimonianza di quanto affermato l'elenco di tutte le pubblicazioni della collana *L'Arte per tutti*, una collezione editoriale di volumetti pubblicata dallo strumento di propaganda fascista per eccellenza, l'Istituto Luce, che rientrava all'interno di un programma di sensibilizzazione estetica delle masse; in essa vennero incluse proprio delle monografie sui maestri del Seicento, da Michelangelo Merisi a Caravaggio, ai Carracci, a Stefano della Bella, a dimostrazione di come anche l'arte seicentesca rappresentasse una delle tante espressioni della corrente del classicismo che periodicamente si era riaffacciata nella storia italiana e che avrebbe avuto il suo esito finale nel nuovo stile classicista perseguito dai pittori, gli scultori e gli architetti di regime.⁶⁹

Uno degli artisti del Classicismo seicentesco italiano ad avere più fortuna sulla stampa di propaganda fascista fu Guido Reni, le cui opere abbellivano, anche in epoca littoria, i più bei palazzi romani. A testimonianza della grande ammirazione per questo pittore in epoca fascista basti il riferimento a quanto accadde durante i preparativi per la conferenza di Stresa, tenutasi a Palazzo Borromeo sull'isola Bella nell'aprile del 1935. In questa occasione, alcuni capolavori di Tiziano, Antoon Van Dyck e dello stesso Reni, appositamente trasferiti dalla dimora milanese dei principi Borromeo, vennero, infatti, collocati nella sala della musica dove avrebbe avuto luogo l'incontro tra il Duce, Pierre Laval e Ramsay MacDonald, a creare nient'altro che una bella quadreria.⁷⁰ In questo frangente non possiamo certo parlare di un recupero consapevole degli esempi dell'arte del Seicento ai fini di un'operazione propagandistica diretta, come per tutti i casi finora analizzati; certo è comunque che, anche laddove all'arte del passato venisse affidato il ruolo di fungere da cornice decorativa, essa poteva ugualmente assurgere a strumento di propaganda indiretto. I capolavori del Seicento parlavano, infatti, della tradizione millenaria della civiltà italiana e occorre che ribadissero, nell'ottica fascista, una continuità storica con il presente della società del littorio.

Anche alcune opere d'arte seicentesche vennero, comunque, recuperate in epoca littoria, ai fini della propaganda politica e ideologica ufficiale: uno dei lavori più noti di Reni, *L'Aurora*, realizzata a Roma per il Casino Rospignosi-Pallavicini, ce ne offre un esempio calzante:

⁶⁹ Sul rapporto tra classicismo e fascismo: Luciano Canfora, "Classicismo e fascismo," *Quaderni di Storia* 2, no. 3 (1976), 15–48; idem, *Matrici culturali del fascismo* (Bari: Laterza, 1977), 85–112; idem, *Ideologie del classicismo* (Torino: Einaudi, 1980).

⁷⁰ La quadreria è visibile, anche se non proprio chiaramente, in una foto conservata nell'Archivio Storico Luce. Anche il Führer apprezzava Guido Reni, insieme al Guercino e ai Carracci, visti durante la sua visita romana alla Galleria Borghese. Cfr. Scarlini, *Siviero*, 11; *La sala della musica di Palazzo Borromeo pronta ad accogliere i conferenzieri – 14.04.1935*, Archivio Storico Luce, Fondo Luce, reparto Attualità, Conferenza di Stresa, A00059824. Cfr. J. Kenneth Brody, *The Avoidable War, Vol. 1. Lord Cecil & the Policy of Principles (1933–1935)* (New Brunswick: Transaction Publ., 1999), 271.

l'affresco fu ripreso per figurare su due serie di francobolli a commemorazione di alcuni avvenimenti internazionali avvenuti nel 1933, le crociere compiute dal dirigibile tedesco Zeppelin e quella, tutta italiana, definita nord-atlantica.⁷¹

Nel 1933 la Germania hitleriana organizzò una trasvolata in onore dell'Italia di Mussolini, inviando il suo celebre dirigibile attraverso il paese; a questo primo viaggio ne seguirono altri che toccarono anche i possedimenti coloniali italiani. Il governò italiano decise, pertanto, di commemorare questi avvenimenti con una tiratura limitata di una serie filatelica che a ben guardare risulta, quindi, strettamente legata a un evento storico preciso e, in particolare, a un'evidente vicinanza tra le due potenze europee. Da quando Hitler era salito al governo, nel gennaio di quell'anno, infatti, Italia e Germania si erano progressivamente avvicinate, in ragione anche del diretto interessamento di Mussolini alla linea politica tedesca. Ancor prima di siglare in maniera ufficiale questo avvicinamento reciproco, che avrebbe trovato la sua prima esteriorizzazione nel luglio del 1933 nel Patto di intesa e collaborazione, firmato anche con Inghilterra e Francia, Italia e Germania dimostravano così di intendersi sul terreno delle relazioni diplomatiche, affidando all'arte il compito di rendere omaggio a questa amicizia.

Ne è una prova il francobollo da noi analizzato che fu emesso il 5 maggio del 1933 per la Tripolitania: in una composizione studiatissima, il personaggio mitologico di Aurora è rappresentato a sinistra, mentre a destra compare il dirigibile. L'opera si armonizza con gli altri francobolli emessi in precedenza per ricordare la prima trasvolata italiana dell'aerostato tedesco; nell'intera serie, infatti, comparivano monumenti e antichità italiani, come a voler conciliare il prestigio della tradizione italica con le nuove conquiste della scienza e della tecnica che si stavano realizzando in quegli anni (fig. 22).⁷²

Sulla base del pensiero dello stesso Mussolini, secondo cui “la gloriosa tradizione di Roma rappresentava un modello di azione, una fonte d'ispirazione per gli ideali fascisti di rinnovamento,” possiamo leggere anche il secondo francobollo, emesso sempre nel 1933 e parte di una serie denominata *Trittico della crociera nord-atlantica*, dove il disegnatore Corrado Mezzana scelse di rappresentare l'affresco di Reni, limitandosi, però, a interpretare soltanto la parte destra dell'affresco con il carro alato di Apollo (fig. 23).⁷³



Fig. 22. Guido Reni, *L'Aurora*, riprodotta sul francobollo per la crociera Zeppelin, 5 agosto 1933. Foto: iBolli.it.



Fig. 23. Guido Reni, *Il carro di Apollo*, riprodotto sul francobollo per la crociera aerea del decennale, 1933. Foto: iBolli.it.

⁷¹ Sulle trasvolate si vedano Piero Carlo Ratti Veneziani, *La trasvolata atlantica Italia-Brasile. L'inizio di una nuova era* (Roma: IBN, 2012); Alessandro Cornacchini, *Avidi di orizzonti. Le trasvolate di Italo Balbo e della Centuria Alata nell'80° anniversario della Crociera aerea del decennale* (s.l.: Rivista Aeronautica, 2013).

⁷² Si veda Giancarlo Giordano, *Storia diplomatica del patto a quattro* (Milano: F. Angeli, 2000).

⁷³ Falasca Zamponi, *Lo spettacolo*, 148. Per maggiori dettagli sulle serie filateliche si consultino: “Crociera Zeppelin,” *iBolli*, consultato il 9 luglio 2015, <http://www.ibolli.it>; “Crociera nord-atlantica del decennale,” *iBolli*, consultato il 9 luglio 2015, <http://www.ibolli.it>.

A differenza del primo esempio, dove il fascismo aveva ricordato un'impresa di fatto organizzata dalla Germania hitleriana, qui si ritrova la celebrazione di un'impresa tutta italiana, quella della traversata aerea compiuta sotto il comando del generale Balbo per ragioni essenzialmente propagandistiche: la crociera doveva innanzitutto ricordare il decennale della Regia aeronautica, che come abbiamo già affermato rappresentava agli occhi del fascismo uno dei fiori all'occhiello della sua propaganda. In secondo luogo, essa costituì un vero e proprio exploit agli occhi degli americani che ebbero modo di assistere alla sua riuscita in occasione dell'arrivo della squadriglia italiana a Chicago; il governo mussoliniano, infatti, seppe sfruttare il momento più opportuno per organizzare la trasvolata dal momento che essa si svolse in occasione dell'esposizione universale "Century of Progress," catalizzando l'attenzione del mondo intero sulla storica impresa fascista.

Il francobollo può essere letto, pertanto, come ulteriore manifesto di tale politica propagandistica che proprio negli anni trenta aveva varcato i confini nazionali, interessando le relazioni diplomatiche con le grandi potenze, anche extra-europee, come nel caso degli Stati Uniti. Mussolini si era dimostrato fin da subito interessato a mantenere buoni rapporti con questa potenza, soprattutto per ragioni economiche e di sostegno all'immigrazione italiana in America. Gli USA, da parte loro, consideravano positivamente la figura del duce, innanzitutto in quanto incarnazione ideale dell'uomo nuovo, venuto dal nulla e dotato del giusto carisma per far uscire l'Italia dall'incertezza politica ed economica che aveva caratterizzato i governi precedenti. Le istituzioni finanziarie e patriottiche americane, in particolare, nonché lo stesso presidente Roosevelt gli dimostrarono il proprio appoggio visto che ai loro occhi Mussolini rappresentava con la propria politica una difesa contro la diffusione del comunismo in Europa.⁷⁴ Il fascino esercitato dal duce nel mondo dell'industria, della politica e della stampa americana raggiunse livelli di vero e proprio entusiasmo proprio in occasione della traversata di Balbo, momento in cui i rapporti tra Italia e Stati Uniti raggiunsero un'intesa mai vista prima. L'Italia mussoliniana, consapevole del favore goduto oltreoceano, non esitò, di conseguenza, a far aperta opera di propaganda: nel francobollo da noi analizzato, infatti, l'iconografia scelta nascondeva, una simbologia precisa, espressa attraverso la rappresentazione di Apollo e il carro alato del Sole, a indicare l'arrivo di una nuova era, quella fascista, in cui tradizione e progresso si fondevano indissolubilmente. E tutto ciò grazie ad un solo uomo, Mussolini, presentato dalle cronache propagandistiche dell'epoca come colui che "giunto al potere, pose l'orecchio sulle viscere di questa terra; ne intese il palpito e il richiamo."⁷⁵

Sempre di Reni il fascismo riutilizzò altre opere, non limitatamente al campo della filatelia. L'olio su tela *San Michele Arcangelo*, realizzato per la chiesa romana di Santa Maria della Concezione, venne infatti scelto come una delle immagini ufficiali per pubblicazioni a stampa di diversa natura. Il santo diventò, in epoca littoria, il patrono della "Milizia volontaria per la sicurezza nazionale," e l'opera venne ripresa per figurare sui santini delle camicie nere.

Come già era avvenuto per l'iconografia del San Giorgio e il drago, anche in questo caso il santo veniva trasfigurato nell'immaginario fascista e considerato l'antesignano dello stesso Mussolini, comandante generale di tale milizia. Siamo di fronte al recupero di un'immagine della

⁷⁴ Questo "idillio" tra le due potenze si sarebbe incrinato definitivamente con l'invasione dell'Etiopia da parte dell'Italia, con la quale Mussolini dimostrò agli Stati Uniti tutto il potenziale della sua politica aggressiva ed espansionistica. Sulle relazioni tra fascismo e Stati Uniti: John P. Diggins, *Mussolini and Fascism. The View from America* (Princeton: Princeton University Press, 1972); Rosaria Quartararo, *I rapporti italo-americani durante il fascismo 1922-1941* (Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1999); Ennio Caretto, *Quando l'America si innamorò di Mussolini* (Roma: Editori internazionali riuniti, 2013).

⁷⁵ Rino Alessi, "Volto imperiale e guerriero dell'Urbe," *L'Illustrazione Italiana*, 6 maggio 1938, 711.

più pura tradizione religiosa che viene messa al servizio di una causa politica: se consideriamo, però, il fascismo come una religione essenzialmente laica, sulla base di quanto ha fatto Emilio Gentile ne *Il culto del littorio*, quest'operazione di risemantizzazione del San Michele Arcangelo non appare poi tanto ardua. Essa si inserisce, al contrario, all'interno di un processo graduale finalizzato a istituire una liturgia fascista, sul medesimo schema di quella tradizionale, fatta di feste comandate, riti e simbologie. A riprova di come il fascismo recuperò gli schemi e le categorie della religione cattolica per sostituirvi la dottrina del culto dello stato totalitario, basti osservare la resa tipografica del santino con la riproduzione di Reni, che rispetta la struttura delle immaginette sacre di tradizione cattolica, corredate da una preghiera di accompagnamento; ai fedeli che elevavano una prece al Signore per ottenere una protezione contro il Demonio si sostituiva quella dei militi che si rivolgevano al loro santo protettore per ottenere la vittoria "contro i nemici della Patria, contro i ribelli alle sue leggi ed all'ordine che il Duce vuole nella Nazione" (fig. 24).⁷⁶

Questo contributo vuole concludersi simbolicamente con l'analisi di un'ultima immagine, sempre di Reni che riassume perfettamente la strumentalizzazione propagandistica delle iconografie in epoca fascista. Si tratta del celebre dipinto su tela *Susanna e i vecchioni*, che comparve sulla copertina dell'organo ufficiale della stampa di propaganda *La difesa della razza* nell'aprile del 1939 in una composizione ritoccata attraverso un evidente fotomontaggio a carico dei volti dei due personaggi maschili: al posto dei due anziani magistrati dell'episodio biblico comparvero nuovamente un ebreo e un uomo di colore, che a quel tempo sarebbe stato definito come "negro," le due razze più pericolose agli occhi dei nazifascisti perché considerate responsabili di contaminare la più pura stirpe ariana (fig. 25).⁷⁷

Oltre a servire la propaganda politica, sia interna che estera, pertanto, l'opera di Reni fu sfortunatamente ripresa anche per quella eugenetica, forzando il significato originale dell'episodio della casta Susanna: un'altra volta, come già per l'esempio del recupero dell'iconografia del David, anche qui un capitolo tratto dall'Antico Testamento, di chiara tradizione giudaica, subì una traslitterazione dove la protagonista femminile venne riletta in termini di più pura espressione della razza ariana: da semplice immagine con una storia da raccontare, il dipinto subì quindi un'evidente forzatura per veicolare degli ideali inneggianti alla violenza e al razzismo.

A ottant'anni di distanza lo studio di questa come di tutte le altre testimonianze d'ispirazione classica riutilizzate in epoca littoria ci aiuta, di certo, a completare la storia della propaganda fascista italiana e internazionale, rendendoci consapevoli di come, in ogni epoca, ma a maggior ragione in questo periodo, la strumentalizzazione delle immagini venne posta al servizio di ideologie sbagliate e cariche di conseguenze nefaste. Il presente contributo è voluto andare proprio in questa direzione, riferendosi a vicende e fatti non sempre felici, ma al tempo stesso si è spinto oltre, evidenziando come il fascismo, sia pur con metodi e finalità esecrabili, abbia saputo valorizzare la tradizione italiana.

⁷⁶ Sempre la stessa opera venne recuperata in epoca littoria per figurare sul calendario ufficiale fascista relativo all'anno 1943 dove la riproduzione del dipinto di Reni, sempre a piena pagina, era accompagnata alcune frasi inneggianti, ovviamente, al coraggio e alla vittoria. In questo senso, l'olio su tela del 1635, originariamente commissionato per una destinazione ecclesiastica, venne spogliato di tutti i suoi attributi religiosi e trasformato in una sorta di immagine devozionale appartenente a una religione paradossalmente laica, i cui fedeli altro non erano che i "Militi d'Italia" e l'intero popolo fascista. Sulla religione laica fascista si veda il volume di Emilio Gentile, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista* (Roma: Laterza, 1993).

⁷⁷ *La difesa della razza*, 2 aprile 1939.



Fig. 24. Guido Reni, *San Michele Arcangelo* riprodotto sul santino della Milizia volontaria per la sicurezza nazionale, anni '40.
Foto: Biagio Gamba.

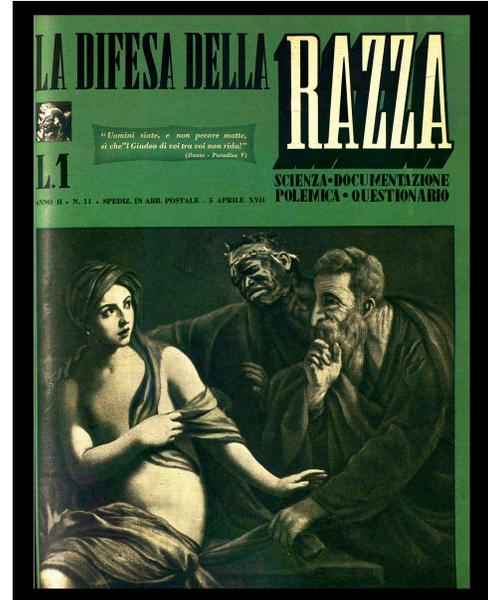


Fig. 25. Guido Reni, *Susanna e i vecchioni*, riprodotto in *La difesa della razza*, 2 aprile 1939. Foto: Digital Collection – Holocaust & Genocide Studies Center Publications.

Bibliografia

- Ajolfi, Riccardo. "Sguardi sotto il francobollo coloniale italiano. Roma e impero." *Storie di posta* 10 (2014): 11–26.
- Alessi, Rino. "Volto imperiale e guerriero dell'Urbe." *L'Illustrazione Italiana*, 6 maggio 1938.
- Allemandi, Umberto, a cura di. *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani. Dal XI al XX secolo. Vol. 2, Bellosio-Cantarini*. Torino: Bolaffi, 1972.
- Ansaldo, Giovanni. "Calendarietto. Statue... e statue." *Il Telegrafo*, 4 febbraio 1942. *Annuario sportivo generale*, 1941.
- Annuario della stampa italiana* 15–16 (1937): 98.
- Atti del 2° congresso nazionale di nipiologia. Bolzano 4–6 giugno*. Bolzano: Società industriale tipografica moderna, 1930.
- Baglioni, Silvestro. "Continuità della razza." *La difesa della razza*, 20 dicembre 1939.
- Baracchi, Gianni. *Arremba San Zorzo!* <http://www.baracchi.com>.
- Barron, Stephanie, a cura di. "Degenerate art;" *the fate of the avant-garde in Nazi Germany*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1991.
- Bartolini, Simonetta. *Ardengo Soffici. Il romanzo di una vita*. Firenze: Le Lettere, 2009.
- Bear, George W. *Test Case. Italy, Ethiopia, and the League of Nations*. Stanford: Hoover Institution Press, 1976.
- Benito San Giorgio uccide il mostro delle sanzioni*, platter, 85.7.241, Mitchell Wolfson Jr. Collection, Wolfsonian-Florida International University, Miami Beach.
- Betti, Carmen. *L'Opera nazionale balilla e l'educazione fascista*. Firenze: Nuova Italia, 1984.
- Biagi, Bruno. *La politica del lavoro nel diritto fascista*. Firenze: Le Monnier, 1940.

- Bianchi Bandinelli, Ranuccio, e Dominique Vittoz. *Quelques jours avec Hitler et Mussolini*. Paris: Carnets Nord, 2011.
- Brody, J. Kenneth. *The Avoidable War, Vol. 1. Lord Cecil & the policy of principles (1933–1935)*. New Brunswick: Transaction Publ., 1999.
- Bohm-Duchen, Monica. *The Private Life of a Masterpiece*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- Bordoni, Carlo. *Cultura e propaganda nell'Italia fascista*. Messina: G. D'Anna, 1974.
- Bragaglia, Anton Giulio. "Le origini di Roma e le esplorazioni della Regina Elena nelle terre latine." *La lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera*, 1 febbraio 1914.
- Bruni, Renzo. "La medaglia per il Secondo Congresso di nipiologia Bolzano 1930 – Anno VIII E. F." *Panorama numismatico* 30, no. 283 (2013).
- Cagnetta, Mariella. *Antichisti e impero fascista*. Bari: Dedalo libri, 1979.
- Canella, Maria e Sergio Giuntini. *Sport e fascismo*. Milano: F. Angeli, 2009.
- Canfora, Luciano. "Classicismo e fascismo." *Quaderni di Storia* 2, no.3 (1976): 15–48.
- . "Classicismo e fascismo." In *Matrici culturali del fascismo*, a cura di Luciano Canfora, 82–112. Bari: Laterza, 1977.
- . *Ideologie del classicismo*. Torino: Einaudi, 1980.
- Cannistraro, Philip V. *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*. Roma: Laterza, 1975.
- Caprara, Mario e Gianluca Semprini. *Neri! la storia mai raccontata della destra radicale, eversiva e terroristica*. Roma: New Compton, 2009.
- Carcano, Giancarlo. *Il fascismo e la stampa, 1922–1925. L'ultima battaglia della federazione nazionale della stampa italiana contro il regime*. Milano: Guanda, 1984.
- Caretto, Ennio. *Quando l'America si innamorò di Mussolini*. Roma: Editori internazionali riuniti, 2013.
- Cassata, Francesco. *La difesa della razza. Politica, ideologia e immagine del razzismo fascista*. Torino; Einaudi, 2008.
- Cassinari, Flavio. *Tempo e identità. La dinamica di legittimazione nella storia e nel mito*. Milano: F. Angeli, 2005.
- Coppola, Alessandra. *Una faccia, una razza? Grecia antica e moderna nell'immaginario italiano di età fascista*. Roma: Carocci, 2013.
- Cornacchini, Alessandro, *Avidi di orizzonti. Le trasvolate di Italo Balbo e della Centuria Alata nell'80° anniversario della Crociera aerea del decennale*. S.l.: Rivista Aeronautica, 2013.
- "Crociera nord-atlantica del decennale." *iBolli*. <http://www.ibolli.it>.
- "Crociera Zeppelin." *iBolli*. <http://www.ibolli.it>.
- Crum, Roger J. "Shaping the Fascist 'New Man': Donatello's St. George and Mussolini's Appropriated Renaissance of the Italian Nation." In *Donatello Among the Blackshirts History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*, a cura di Roger J. Crum e Claudia Lazzaro, 133–44. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press: 2005.
- Dagnini Brey, Ilaria. *The Venus Fixers. The Remarkable Story of the Allied Soldiers Who Saved Italy's Art During World War II*. New York: Picador, 2010.
- Dazzi, Arturo, Guglielmo Matthiae e Maria Carla Morlotti. *Dazzi*. Roma: Fratelli Palombi, 1979.
- De Ceglia, Francesco Paolo e Liborio Dibattista. *Il bello della scienza. Intersezioni tra storia, scienza e arte*. Milano: F. Angeli, 2013.
- De Felice, Renzo. *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*. Torino: Einaudi, 1972.

- De Grazia, Victoria. "Il patriarcato fascista. Come Mussolini governò le donne italiane (1922–1940)." In *Storia delle donne in Occidente. Il Novecento*, a cura di Francoise Thébaud, 141–75. Roma: Laterza, 2007.
- De Micheli, Mario. *L'arte sotto le dittature*. Milano: Feltrinelli, 2000.
- Del Boca, Angelo. *I gas di Mussolini. Il fascismo e la guerra d'Etiopia*. Roma: Editori riuniti, 1996.
- Di Castelnuovo, Giacomo. *Roma di Mussolini. Primo decennale della rivoluzione fascista*. Roma: Azienda Editoriale Italiana, 1932.
- Diggins, John P. *Mussolini and Fascism. The View from America*. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- Divisione di Fanteria "Torino" (Scuole centrali militari). Calendario*. S. I. 1939.
- Dogliani, Patrizia. *Il fascismo degli italiani. Una storia sociale*. Torino: Utet Libreria, 2008.
- Fabi, Chiara. "Arte e Propaganda. L'identità del fascismo nelle mostre d'arte italiana all'estero, 1935–37." *Boletim Seminário Interno de Conservação de Escultura Moderna* (2014).
- Falasca Zamponi, Simonetta. *Lo spettacolo del fascismo*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2003.
- Fausto, Domenicantonio. *Intervento pubblico e politica economica fascista*. Milano: F. Angeli, 2007.
- Federazione italiana nazionale fascista per la lotta contro la tubercolosi. *I condottieri: serie prima. Publio Cornelio Scipione l'africano, Caio Giulio Cesare, Napoleone Bonaparte, Giuseppe Garibaldi*. Roma: Federazione italiana nazionale fascista per la lotta contro la tubercolosi, 1940.
- . *Roma dal solco di Romolo all'impero fascista. Atlantino storico*. Bergamo: Istituto italiano d'Arti Grafiche, 1940.
- Fiorito, Stefano e Marco Piraino. *L'identità fascista. Progetto politico e dottrina del fascismo*. S. I.: Marco Piraino, 2008.
- . *Dizionario di politica a cura del Partito nazionale fascista. Antologia. Volume unico*. Londra: Lulu.com, 2015.
- Firenze in camicia nera. Le cerimonie, le adunate, le celebrazioni del ventennio sulle rive dell'Arno*. Bologna: Pendragon, 2007.
- Galeotti, Carlo. *Saluto al duce! I catechismi del balilla e della piccola italiana*. Roma: Gremese, 2001.
- Gentile, Emilio. *Il culto del littorio: la sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*. Roma: Laterza, 1993.
- Gentile, Giovanni e Calogero Tumminelli. *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, vol. XXIV. Roma: Istituto Giovanni Treccani, 1934.
- Gillet, Louis. "La Rome de Mussolini." *Revue hebdomadaire*, 3 aprile 1933.
- Giordano, Giancarlo. *Storia diplomatica del patto a quattro*. Milano: F. Angeli, 2000.
- Gioventù del littorio*, 1 aprile 1942.
- Gori, Gigliola. *Italian Fascism and the Female Body. Sport, Submissive Women and Strong Mothers*. Londra: Routledge, 2004.
- Guerrieri, Ottorino. "Unità della razza dagli Etruschi al Rinascimento." *La difesa della razza*, 5 gennaio 1939.
- Guidoni, Enrico e Ugo Soragni. *Il monumento alla Vittoria di Bolzano. Architettura e scultura per la città italiana, 1926–1938*. Vicenza: Neri Pozza, 1993.
- "Il Monumento al Passo del Tonale." *Club Alpino Italiano. Rivista mensile* 43 (1924): 264.

- Israel, Giorgio. *Il fascismo e la razza. La scienza italiana e le politiche razziali del regime*. Bologna: il Mulino, 2010.
- Jahn Rusconi, Arturo. *Mino da Fiesole*. Roma: Istituto LUCE, 1931.
- Kilian, Michael. "Italians Keep Their Head About Mussolini's Gesture to Chicago." *Chicago Tribune Online*, 19 febbraio 2014. http://articles.chicagotribune.com/2004-02-19/features/0402190114_1_art-institute-fascist-italy-fascist-era.
- L'Arengario studio bibliografico. *Design del libro e storia dell'industria. Opuscoli e frammenti pubblicitari italiani, 1900-1960*. Gussago: l'Arengario studio bibliografico, 2014.
- "L'Arte per tutti." *Emporium* 77, no. 459 (marzo 1933): XV.
- Lachmann Mosse, George. *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*. Roma: Laterza, 1996.
- La Difesa della razza*, 5 agosto 1938.
- La Difesa della razza*, 20 luglio 1940.
- La Difesa della razza*, 20 marzo 1941.
- La Difesa della razza*, 20 settembre 1941.
- Laffan, Michael e Max Weiss. *Facing Fear. The History of an Emotion in Global Perspective*. Princeton: Princeton University Press, 2012.
- La sala della musica di Palazzo Borromeo pronta ad accogliere i conferenzieri. 14.04.1935*. Archivio Storico Luce, Fondo Luce, reparto Attualità, Conferenza di Stresa, A00059824.
- Lattes, Wanda. *...e Hitler ordinò "Distruggete Firenze."* Breve storia dell'arte in guerra (1943-1948). Milano: Sansoni, 2001.
- Laurenzi, Lorenzo. "Problemi della scultura ellenistica. La scultura rodia." *Rivista del regio istituto di archeologia e storia dell'arte* 8 (1940-41): 28-29.
- Lehmann, Eric e Giorgio Rochat. *Le ali del potere. La propaganda aeronautica nell'Italia fascista*. Torino: UTET, 2010.
- Ferdinando Loffredo. "Il simbolo più alto." *La Difesa della razza*, 20 dicembre 1939.
- Loré, Michele. *Antisemitismo e razzismo ne La difesa della razza, 1938-1943*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2008.
- "Madri e figli di tutte le razze." *La difesa della razza*, 5 settembre 1938.
- Malvano, Laura. *Fascismo e politica dell'immagine*. Torino: Bollati Boringhieri, 1988.
- Manfredini, Alberto. *Questioni di progettazione architettonica*. Firenze: Alinea, 2000.
- Marrella, Luigi. *Fratelli d'Italia, compagni di scuola. Quaderni scolastici e immaginario infantile tra Risorgimento e fascismo*. Manduria: Note a margine, 2001.
- Matard-Bonucci, Marie-Anne. *L'Italia fascista e la persecuzione degli ebrei*. Bologna: il Mulino, 2008.
- Meldini, Piero. *Sposa e madre esemplare. Ideologia e politica della donna e della famiglia durante il fascismo*. Rimini: Guaraldi, 1975.
- Milza, Pierre. *Mussolini*. Roma: Carocci, 2000.
- Missiroli, Mario. *Cosa deve l'Italia a Mussolini*. Roma: Società editrice di Novissima, 1941.
- Monnanni, Massimiliano. *"Per la protezione della stirpe."* *Il fascismo e l'Opera nazionale maternità e infanzia*. Roma: Sallustiana, 2005.
- Munzi, Massimiliano. *L'epica del ritorno. Archeologia e politica nella Tripolitania italiana*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2001.
- Murru, Luisa. *La propaganda nazista attraverso i mass-media*. Tesi di laurea. Università di Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia, 2005.

- Mussolini, Benito. *Scritti e discorsi di Benito Mussolini. 7: scritti e discorsi dal 1929 al 1931*. Milano: Hoepli, 1934.
- . *Discorso pronunciato al Congresso dei medici nel gennaio 1932*. In *Scritti e discorsi di Benito Mussolini. 8: scritti e discorsi dal 1932 al 1933*. Milano: Hoepli, 1934.
- . *Discorso pronunciato alla II Assemblea Quinquennale del Regime, Roma, 18 marzo 1934*. In *Scritti e discorsi di Benito Mussolini. 9: scritti e discorsi dal gennaio 1934 al 4 novembre 1935*. Milano: Hoepli, 1935.
- . *Scritti e discorsi di Benito Mussolini. 10: scritti e discorsi dell'Impero. Novembre 1935–4 novembre 1936*. Milano: Hoepli, 1936.
- . *Discorso alle donne fasciste: Roma, 20 giugno 1937*. In *Scritti e discorsi di Benito Mussolini. 11: scritti e discorsi dal novembre 1936 al maggio 1938*. Milano: Hoepli, 1938.
- . “Passato e avvenire.” *Il Popolo d'Italia*, 21 aprile 1922.
- . *Il mio diario di guerra (1915–1917); La dottrina del fascismo (1932); Vita di Arnaldo (1932); Parlo con Bruno (1941); Pensieri Pontini e Sardi (1943); Storia di un anno (1944), (Il tempo del bastone e della carota)*. Firenze: La fenice, 1961.
- Mussolini, Benito. *Opera omnia di Benito Mussolini. 24, Dagli accordi del Laterano al dodicesimo anniversario della fondazione dei Fasci. 12 febbraio 1929–23 marzo 1931*. A cura di Edoardo Susmel e Duilio Susmel. Firenze: La fenice, 1958.
- N. N., “Divagazioni filateliche.” *Secolo XX*, no. 21 (1922): 262.
- Nicodemi, Giorgio. “Cronache. La ‘Vittoria’ di Brescia. Il primo centenario della scoperta.” *Emporium* 64, no. 379 (1926): 51–58.
- Onofri, Nazario Sauro e Vera Ottani. *Consorzio cooperativo costruzioni. Dal littoriale allo stadio. Storia per immagini dell'impianto sportivo bolognese*. Bologna: Consorzio cooperativo costruzioni, 1990.
- Palla, Marco. *Mussolini e il fascismo*. Firenze: Giunti, 2003.
- Panzetta, Alfonso. *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento. Da Antonio Canova ad Arturo Martini. Vol. 2, M-Z*. Torino: Adarte, 2003.
- Paris, Ivan. *Oggetti cuciti. L'abbigliamento pronto in Italia dal primo dopoguerra agli anni settanta*. Milano: F. Angeli, 2005.
- Partito Nazionale Fascista. *Dizionario di politica. Vol. 1, A–D*. Roma: Istituto della enciclopedia italiana, 1940.
- Passerini, Luisa. *Mussolini immaginario. Storia di una biografia (1915–1939)*. Roma: Laterza, 1991.
- Petragnani, Giovanni. *Igiene difesa e salute della razza*. s. l., 1939–40.
- Pisanty, Valentina. *La difesa della razza. Antologia 1938–1943*. Milano: Tascabili Bompiani, 2006.
- Pistolessi, Erasmo. *Real Museo Borbonico*. Roma: Tipografia delle belle arti, 1841.
- Polano, Sergio et al. *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni venti agli ottanta*. Milano: Lybra Immagine, 1988.
- Pompei, Bruna. *Il proiettile di carta. L'uso dei simboli nella propaganda del regime fascista e della Repubblica sociale italiana*. Roma: Settimo Sigillo, 2004.
- Quaderno per esercizi di scrittura musicale*. s. l.: Edizioni E. A. T., s. d.
- Quartararo, Rosaria. *I rapporti italo-americani durante il fascismo 1922–1941*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1999.
- Quercioli, Giuseppe. *Bologna e il suo stadio. Ottant'anni dal Littoriale al Dall'Ara. La storia di un grande monumento della città*. Bologna: Pendragon, 2006.

- Ratti Veneziani, Piero Carlo. *La trasvolata atlantica Italia-Brasile. L'inizio di una nuova era*. Roma: IBN, 2012.
- Rizzo, Sergio. "Lo 007 che salvò l'arte dai nazisti." *Corriere della Sera*, 26 ottobre 2013, 57.
- Rochat, Giorgio. *Militari e politici nella preparazione della campagna d'Etiopia. Studio e documenti, 1932-1936*. Milano: F. Angeli, 1971.
- Russo, Antonella, *Il fascismo in mostra*. Roma: Editori riuniti, 1999.
- Sacchini, Paolo. "L'immagine del potere fascista nella scultura futurista degli anni Trenta." *Ricerche di S/Confine* 1, no.1 (2010): 95-117.
- Sale, Giovanni e Emma Fattorini. *Le leggi razziali in Italia e il Vaticano*. Milano: Jaca book, 2009.
- Sandri, Lucia. *Gli innocenti e Firenze nei secoli. Un ospedale, un archivio, una città*. Firenze: Studio per Edizioni Scelte, 1996.
- Santanera, Armando. *Credito e banche ai tempi di Dante*. Milano: Associazione di propaganda per il risparmio e la previdenza, 1937.
- Segre, Luciano. *La "battaglia del grano." Depressione economica e politica cerealicola fascista*. Milano: CLESAV, 1984.
- Scarlino, Luca. *Siviero contro Hitler. La battaglia per l'arte*. Milano: Skira, 2014.
- Scarpellini, Emanuela. *L'Italia dei consumi. Dalla Belle époque al nuovo millennio*. Milano: Einaudi, 2008.
- Solimene, Giuseppe. *La madre nel canto dei poeti e nella concezione fascista*. Lavello: Paloscia, 1938.
- Squire, Michael. *Art of the Body. Antiquity and Its Legacy*. New York: Oxford University Press, 2011.
- Stabilimento Stefano Johnson. *150 anni di medaglie Johnson, 1836-1986*. Milano: Stabilimento S. Johnson S. p. A., 1986.
- Tacchi, Francesca. *Storia illustrata del fascismo*. Firenze: Giunti, 2000.
- Telegramma del Ministero Cultura Popolare*. 10 settembre 1940, Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Cultura Popolare, busta 7, fascicolo 77.
- Telegramma della Cultura Popolare*. 12 ottobre 1943, Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Cultura Popolare, busta 77, fascicolo 137.
- The Art Institute of Chicago. *Masterpieces of Italian Art Lent by the Royal Italian Government*. Chicago: Art Institute of Chicago, 1939.
- Vaccaro, Carlo. *Il risparmio nel pensiero del duce*. Milano: Associazione di propaganda per il risparmio e la previdenza, 1927.
- Venturini, Domenico. *Dante Alighieri e Benito Mussolini*. Roma: Nuova Italia, 1927.
- Viani, Andrea. *Il Telegrafo di Giovanni Ansaldo (1936-1943)*. Livorno: Belforte, 1996.