



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

Laurea magistrale in Storia e valorizzazione dei beni culturali

curriculum Fonti e strumenti per la storia dell'arte

IL PREMIO CREMONA E LA PITTURA CREMONESE DEGLI ANNI TRENTA

Relatore:

Chiar.ma Prof. Sara Fontana

Tesi di laurea di:

Lisa Marcheselli

475279

Correlatore:

Chiar.mo Prof. Gianluca Albergoni

Anno accademico 2024/2025

A Caterina e Luisa

INDICE

Introduzione	3
CAPITOLO I	
Il Premio Cremona	
1.1 Cenni storici.....	8
1.2 Il Premio Cremona.....	24
1.3 Le edizioni del Premio Cremona.....	30
CAPITOLO II	
L'Italia nel contesto artistico europeo	
2.1 “Dal sangue la nuova Europa”.....	49
2.2 Influenza del modello artistico del Terzo Reich.....	53
CAPITOLO III	
Considerazioni sulla pittura cremonese negli anni Trenta	
3.1 Il primo Novecento cremonese: dall’esposizione del 1910 al Premio Cremona.....	76
3.2 Anni Trenta: l’ambiente artistico e il dibattito critico a Cremona.....	83
3.3 Mario Busini e i pittori cremonesi in mostra al Premio Cremona.....	97
Conclusioni	116
Galleria delle immagini	118
Bibliografia	134
Ringraziamenti	139

INTRODUZIONE

L'argomento che ho scelto per concludere il mio percorso di studi in "Storia e valorizzazione dei Beni Culturali" presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia, è inerente al "Premio Cremona" e agli avvenimenti precedenti alla sua realizzazione, legati in modo indissolubile alla politica del ventennio fascista. La scelta di questo tema è nata principalmente dal mio interesse per la cultura e la lingua tedesca che ho approfondito negli anni. Già quando frequentavo la triennale avevo sentito parlare del Premio Cremona, ma, avendo già scelto un argomento di tesi, avevo accantonato il progetto. Quando nel 2018 ha avuto luogo la mostra *il Regime dell'Arte* a cura di Vittorio Sgarbi e Rodolfo Bona presso il Museo Civico di Cremona, ho pensato che mi sarebbe piaciuto sviluppare questo argomento nella mia tesi magistrale. Promotore del Premio Cremona fu Roberto Farinacci, personaggio politico di spicco del partito fascista, allo scopo di promuovere "un'arte realmente fascista". Il gerarca, fascista della prima ora e filonazista, ha "esportato" il Premio Cremona nella città tedesca di Hannover, alleata cremonese contro l'arte degenerata e giudaica. A questo punto la scelta è stata facile: ho coniugato il mio interesse per l'arte e quello per la cultura tedesca focalizzandomi sul Premio Cremona, che è stato nel dopoguerra oggetto di ostilità critica, di rimozione e di giudizi senza appello, oltre che di scarsa considerazione nella storiografia dell'arte. Sono partita facendo una doverosa introduzione ai cenni storici, analizzando in modo più approfondito la figura di Roberto Farinacci e il suo percorso. Fino alla fine degli anni Trenta egli interpretò la figura del leader fascista in una versione diversa da quella di Mussolini, a volte in modo persino contraddittorio rispetto al duce. Fu prima ras di Cremona, poi organizzò uno squadrismo interprovinciale e guidò la riscossa fascista che neutralizzò le reazioni all'omicidio Matteotti. In questo modo ottenne la guida della segreteria generale del Pnf, esercitò un forte ascendente sia sul partito che sulla corrente radicale e assunse così tanto potere da destare la diffidenza del duce. Per questo venne allontanato e isolato nel suo "feudo" di Cremona, ma Mussolini si rifiutò di rinunciare a questo intransigente gerarca, capo

della corrente radicale. Farinacci tornò alla ribalta con la svolta filonazista e antisemita del 1936 e, alla caduta del fascismo, condivise la tragica fine del suo leader. Per la sua città adottiva, Farinacci promosse numerose iniziative culturali, la più famosa delle quali fu proprio l'istituzione del Premio Cremona che, in opposizione al Premio Bergamo, portò la città al centro del dibattito artistico dell'epoca. Le edizioni del premio, che si svolsero dal 1939 al 1941, portarono in città le più alte cariche del partito e Mussolini stesso dettò i temi obbligati delle tre rassegne di pittura. Secondo Marco Lorandi, storico dell'arte, l'ostilità tra le città di Cremona e di Bergamo nasceva dal clima culturale del movimento artistico Novecento, così Bergamo mostrava la "facies sofferente, inquieta" del regime fascista, che tanto infastidiva e suscitava il disprezzo di Farinacci, il quale vedeva nell'espressionismo o nell'astrattismo manifestazioni di opposizione al potere. A Bergamo e a Cremona, sempre secondo Lorandi, si mostrarono due aspetti opposti dell'arte, due componenti dello stesso volto del regime. Mentre le opere proposte dal Premio Bergamo si rifacevano a quel versante dell'arte italiana colto, internazionale e post-impressionista, il Premio Cremona si collocava invece all'altro versante della cultura fascista fondato sul ruralismo, sull'immagine di massa e di appartenenza popolare. Sulla rivista *Cremona* questa manifestazione assunse una luce particolare che la collocò nel clima politico e culturale dei secondi anni Trenta, che fece emergere un volto sempre più duro del fascismo, che cercò di subordinare anche le arti figurative alla politica dello Stato totalitario. La rivista, che caratterizzò per quindici anni la vita culturale della città, era, insieme alla Società di Lettura, all'Istituto Storico Cremonese e alla Famiglia Artistica, uno dei quattro enti dell'Istituto Nazionale di Cultura Fascista cremonese, presieduto da Farinacci. La rivista era una pubblicazione ufficiale, nella quale il concorso artistico aveva un posto di rilievo e il suo obiettivo fu quello di orientare la cultura cittadina sostenendo i principi del fascismo. Dopo la breve introduzione storica ho delineato le principali caratteristiche del Premio Cremona, che ha subito la *damnatio memoriae* per decenni, fino agli anni '80 quando la critica d'arte Elda Fezzi considerò con maggiore attenzione l'arte del periodo fascista con l'intenzione di allestire una mostra che purtroppo non si realizzò mai a causa della sua prematura

scomparsa. Fondamentali però sono stati i suoi contributi che sono serviti anni dopo per realizzare il suo sogno. Rodolfo Bona, docente di Storia dell'arte, infatti, ha ripreso i suoi appunti e da lì è ripartito il cammino che ha portato all'allestimento della mostra *il Regime dell'Arte*, dove sono stati esposti per la prima volta trenta dipinti che parteciparono alla rassegna. L'annuncio dell'istituzione del Premio Cremona avvenne dalle pagine della rivista *Cremona* che lo pubblicizzerà dal 1938 al 1943, ultimo anno di pubblicazione del mensile. Come già detto sulla rivista esso acquisì una peculiarità tale da collocarlo nel clima politico culturale dei secondi anni Trenta che fa emergere il volto duro del fascismo che cercava di sottomettere le arti figurative alla politica dello Stato. Il Premio Cremona si sarebbe svolto dal 1939 al 1941 nella sede di Palazzo Affaitati, mentre l'edizione prevista per il 1943 non fu mai realizzata per l'inasprirsi della Seconda Guerra Mondiale, inoltre, sia l'edizione del 1940 che quella del 1941, vennero successivamente esposte anche ad Hannover. Procedendo nella tesi ho ripercorso lo svolgimento delle tre edizioni del Premio Cremona, analizzando ognuna di esse partendo dal tema obbligato scelto dal duce, fino alla proclamazione del vincitore. Ho poi esaminato i dipinti degli artisti vincitori, utili a comprendere i gusti delle giurie, anche alla luce del dibattito artistico in corso in quegli anni. Sulla sua rivista *Il Regime fascista*, Farinacci dà ampio spazio alla mostra cremonese che è per lui "il primo tentativo di richiamare gli artisti italiani alla realtà storica dell'era mussoliniana". La mostra del Premio Cremona ad Hannover nel settembre del 1940 rafforzerà ulteriormente la politica di alleanza e di amicizia con il terzo Reich. Farinacci in questa occasione visiterà la *Mostra sull'arte della grande Germania*, confermando la sua stima per Hitler. Intanto dalle pagine de *Il Regime fascista* Farinacci lanciava invettive contro il Premio Bergamo, espressione del "famigerato Novecentismo" creato in opposizione al Premio Cremona. In occasione della inaugurazione della terza edizione del Premio Cremona se ne annuncia la futura quarta edizione, che si rivolgerà sia ad artisti italiani che ad artisti tedeschi e, come di consuetudine, il duce stabilirà il tema del concorso dal profetico titolo *Dal sangue la nuova Europa*. Come sappiamo questa edizione, che si sarebbe svolta nel costruendo Palazzo dell'Arte, non si svolgerà mai, ma intanto a Cremona si

continuava a investire sul premio ideologicamente, politicamente ed economicamente. Così con la guerra naufragava anche il sogno di Farinacci di realizzare un modello artistico che si ispirava alla Germania nazista. Fin dalla prima e seconda decade del Novecento si era diffusa in Germania un'idea di decadimento dell'arte e questo clima di ostilità nei confronti delle nuove avanguardie artistiche fu legittimato nel 1933 con l'instaurarsi del Terzo Reich. Hitler pretendeva di avere un controllo totale sui cittadini indirizzando tutti gli aspetti della società e della vita culturale. Goebbels, fedele braccio destro di Adolf Hitler, fu il principale artefice delle campagne di "arianizzazione" della cultura che costrinsero all'esilio centinaia di artisti e scienziati. L'obiettivo era quello di riscrivere la storia dell'arte eliminando le avanguardie, cioè tutti quei movimenti dell'arte moderna definiti degenerati. Si arriva così al 1937 e Goebbels incarica Adolf Ziegler di trovare e sequestrare le opere d'arte che si trovavano in musei e gallerie per esporli al pubblico nella mostra che passerà alla storia con il nome di *Entartete Kunst*. Venne inaugurata il 19 luglio del 1937 e avrebbe dovuto essere visitabile sino alla fine di settembre, ma l'incredibile affluenza spinse gli organizzatori ad allungare la mostra fino alla fine di novembre, poi la mostra divenne itinerante e viaggiò in tredici città tedesche fino all'aprile del 1941. Con questa mostra i nazisti inviarono il messaggio che l'arte moderna non sarebbe più stata tollerata in Germania, una posizione ufficiale che grazie alla complicità abilmente manipolata del popolo tedesco, aveva la forza di un mandato popolare. Contemporaneamente alla mostra sull'arte degenerata si svolse la *Grande esposizione d'arte tedesca*, che riunì oltre seicento dipinti e sculture che intendevano dimostrare il trionfo dell'arte tedesca del terzo Reich: fu la prima di otto mostre annuali, dal 1937 al 1944, allestite nel tentativo dei nazisti di presentare il meglio della creazione artistica tedesca. Secondo i piani di Hitler questa esposizione avrebbe fatto capire ai tedeschi quale era la "vera arte", ma la popolarità di *Entartete Kunst* non fu mai eguagliata da nessun'altra mostra di arte moderna e, di fatto, fu visitata da un numero di persone cinque volte superiore a quello della *Grande esposizione d'arte tedesca*. Nell'ultimo capitolo della tesi sono tornata al tema principale del mio elaborato, facendo un rapido excursus sulle vicende artistiche del primo Novecento

cremonese che si sono concluse con il Premio Cremona. La prima grande esposizione d'arte cremonese si tenne nel 1910, ma il quadro delle collettive si infittì nel corso degli anni Trenta: sono occasioni fondamentali per leggere e comprendere gli sviluppi del Novecento cremonese nelle sue dinamiche, segnate dal confronto fra la vecchia guardia (Bonacina, Sartori, Guarneri e Arata), i giovani (Bragadini e Busini) e quella degli innovatori che mordevano il freno per emergere soffocati da una cappa di conservatorismo che a Cremona era più pesante che altrove. Nei giovani artisti cremonesi c'era un fermento e uno spirito nuovo e, come scriveva Aldo Carpi sulle pagine della rivista *Cremona*, "L'impazienza è nell'aria". Fra le rassegne degli anni Trenta, particolare importanza ebbe la Sindacale del 1939, sia per la concomitanza con la prima edizione del Premio Cremona, a cui offrì una sorta di contraltare, sia per la presenza di famosi maestri inviati da Milano o da Mantova. Invece la grandiosa manifestazione Novecento a Cremona venne stroncata da Farinacci e fu oggetto di attacchi molto duri, alla base dei quali c'era la convinzione che Novecento non potesse pretendere di rappresentare la nuova arte fascista. Ho proseguito facendo un accenno su alcuni artisti cremonesi partecipanti al Premio Cremona, utile per contestualizzarli nel panorama artistico del periodo. Concludo analizzando più approfonditamente un pittore cremonese, Mario Busini, che prese parte a tutte le edizioni della mostra cremonese, testimoniando capacità di adattamento della sua pittura alle esigenze celebrative del fascismo e di una notevole abilità pittorica. Proprio le sue premesse accademiche consentirono al pittore di aderire alla manifestazione cremonese senza snaturarsi e, passati i difficili anni della guerra, proseguirà la sua carriera artistica per tutta la vita diventando oggetto di studi e di mostre che gli renderanno merito della sua produzione in oltre mezzo secolo di attività ininterrotta. Con la mostra sul Premio Cremona si è voluto riconoscere un periodo di storia artistica, quella degli anni del fascismo, senza vergogna, nella assoluta fedeltà dei fatti.

CAPITOLO 1

1.1 Cenni storici

Il fascismo ha rappresentato una cesura importante nella storia italiana, con implicazioni e trasformazioni rilevanti in differenti aspetti della vita politico-sociale e, naturalmente, culturale. La mia attenzione si rivolgerà principalmente agli anni Trenta in cui fu promosso il Premio Cremona, argomento della tesi. “Gli anni Trenta in Italia iniziano l’11 febbraio 1929 e si concludono il 10 giugno del 1940. [...] Fra queste due date il regime fascista invase due nazioni inermi, partecipò a una guerra civile altrui, scatenò terremoti legislativi e sociali, ma soprattutto tentò freneticamente di trasformare in pochi anni il popolo italiano. Un tentativo velleitario quanto brusco di mutare caratteristiche formatesi nei secoli come se si trattasse di argilla fresca. [...] ... nell’impossibilità di avere un ruolo attivo nella vita politica, la gente passò lentamente attraverso atteggiamenti e stati d’animo diversi, anche se influirono poco o nulla nelle scelte di un regime che “tirava diritto” Dal 1925, anno in cui il governo fascista si trasformò in dittatura aperta, al 1929, il regime, sbaragliate le opposizioni, aveva proceduto indisturbato alla “fascistizzazione” del paese: sopprimendo la libertà di stampa e i partiti, rafforzando il potere centrale rispetto a quello periferico, rendendo indipendente il capo del governo dal potere legislativo, instaurando un “tribunale speciale per la difesa dello Stato” contro gli antifascisti. Su tutto e tutti sventava Mussolini, non ancora semideificato, ma sempre più nelle vesti dell’“uomo inviato dalla Provvidenza” (come già alla fine del 1923 lo aveva definito Corradini) di colui che salvaguardava l’Italia dal pericolo rosso, dall’inefficienza dei tramontati governi liberali e anche dall’estremismo dei fascisti più intransigenti. Su questo Mussolini-toccasana, demiurgo magnifico, si incantava la fantasia popolare”¹. Nel marzo del 1929 con un plebiscito venne chiesto agli italiani se approvavano la lista dei deputati designati dal Gran Consiglio del Fascismo: la risposta

¹ Guerri G.B., Vita politica e sociale, in *Gli Anni Trenta. Arte e Cultura in Italia*, 27 gennaio-30 aprile 1982, Comune di Milano, Mazzotta, 1982, p. 19.

fu affermativa. A questo punto il regime procedette decisamente verso la soluzione totalitaria, che rientrava nella logica del regime, del duce e della gran parte delle gerarchie. Una spinta in questo senso venne dalla grande crisi economica del 1929 che portò il regime a stringere le redini della vita politica, sociale ed economica. “Anche esteriormente il regime istituzionalizzò in questo periodo vezzi e manie che gli furono propri: il culto delle divise, della romanità, del Duce, l’esterofobia, l’autocelebrazione”². In occasione dell’anniversario del primo decennio di governo Mussolini, nel suo discorso che tenne a Milano il 25 ottobre, dichiarò che “il secolo XX sarà il secolo del fascismo; sarà il secolo durante il quale l’Italia tornerà per la terza volta ad essere la direttrice della civiltà umana. [...] Tra un decennio l’Europa sarà fascista o fascistizzata”³. Agli inizi degli anni Trenta in Europa si trascina ancora la crisi politica, sociale ed economica del primo dopoguerra a cui si aggiunsero le conseguenze del crollo di Wall Street del 1929, rendendo sempre più debole il potere e il prestigio della vecchia classe dirigente liberale, che in Italia fu in grado di trovare inizialmente uno spazio fra i fiancheggiatori del fascismo. Non si deve però pensare al fascismo come un monolite, poiché esso stesso fu percorso da diverse linee di tensione, a cominciare da quella che oppose Mussolini ai cosiddetti “intransigenti”, cioè a quel razzismo che fu componente essenziale del fascismo (che non poteva esulare dalla violenza politica) ma che Mussolini tentò di arginare sia per darsi quel tono di rispettabilità richiesta dalla “normalizzazione” auspicata da ampi settori della società italiana, sia per non rischiare di trovarsi di fronte antagonisti che potessero fargli ombra⁴. Costante “spina nel fianco” fu Roberto Farinacci, senz’altro il deuteragonista più caratteristico di Mussolini”⁵, come lo qualificò Gobetti o “il più fascista”⁶ come lo definì Grimaldi nella prima

² Ibidem p. 20.

³ Ibidem p. 20.

⁴ Lupo S., *Il fascismo. La politica in un regime totalitario*, Donzelli editore, Roma, 2000, pp. 118-119.

⁵ Vicini S., Dossena P. A., *Lupo vigliacco. Vita di Roberto Farinacci*, Hobby & Work Publishing S. r. l., 2006, p.7.

⁶ Ibidem p. 7.



Roberto Farinacci

biografia di respiro storico ed altri ancora lo presentarono come “l’antiduce”⁷. Per introdurre la figura di Roberto Farinacci posso citare le parole di Salvatore Lupo, storico italiano noto per le sue approfondite ricerche sul fascismo che afferma: “Roberto Farinacci rappresenta la figura chiave, direi idealtipica, del radicalismo fascista. In quanto tale si è rivelato un oggetto non poco resistente all’analisi storica, a una definita sistemazione lungo le più usuali coordinate interpretative, quella azionista o marxisteggiante che nemmeno si pone il problema del fascismo radicale, e quella defeliciana che lo vede solo attraverso la figura di

Mussolini. Uomo di sinistra in origine, come molti altri leader del fascismo-movimento, Farinacci non viene però dal sindacalismo rivoluzionario, bensì dal social-riformismo di Bissolati: ovvero, il percorso che lo porta al fascismo non può essere ridotto allo schema *semplice* degli opposti estremismi che si toccano, ma va ricondotto alla metamorfosi molto più *complessa* per cui tanti e diversi radicalismi italiani di età giolittiana, di destra, di sinistra e persino di centro, sboccano in una esperienza politica del tutto nuova passando attraverso una qualche forma di revisionismo prima, attraverso l’interventismo poi. Formatosi in quel momento come fascista e radicale, Farinacci ripropone e riproduce nei lunghi anni del regime un discorso che vuole essere rivoluzionario, ovviamente non nell’accezione giacobina o marxista, per poi rielaborarlo in senso razzista e antisemita, fino all’opzione filo-tedesca, sino all’estrema, tragica vicenda di Salò”⁸. Roberto Farinacci nacque ad Isernia il 16 ottobre il 1892, il leader della fazione estremista del fascismo, intransigente e spietato nel condurre la lotta politica. Si dice che fosse temuto da Mussolini che lo stimava seppure ne diffidasse profondamente. Il duce, infatti, non smise mai di guardarsi le spalle da

⁷ Ibidem p. 7.

⁸ Di Figlia M., *Farinacci. Il radicalismo fascista al potere*, Donzelli editore, Roma, 2007, p. VII.

Farinacci perché riteneva che, all'occorrenza, sarebbe stato l'unico capace di eliminarlo fisicamente. Farinacci era arrivato a Cremona da adolescente in seguito al trasferimento del padre e troverà impiego come ferroviere alla stazione di Cremona. Contemporaneamente prese avvio il suo impegno politico, e può certamente sorprendere il fatto che fosse epigono di Leonida Bissolati, leader dei socialisti riformisti fatti espellere dal Psi nel 1912 proprio da Benito Mussolini. Sotto la guida di Bissolati il giovane Farinacci intraprese la strada del giornalismo e cominciò a frequentare la loggia massonica cremonese "Quinto Curzio". Come per molti esponenti di quella generazione, la guerra funse da vero e proprio spartiacque: da lì, interventismo o neutralismo, passò la linea di demarcazione di un'esperienza tragica attorno alla quale, nel clima avvelenato del dopoguerra della "vittoria mutilata", si costruirono steccati ideologici spesso insormontabili, con l'avversario politico ormai irrimediabilmente trasformatosi in nemico. Allo scoppio del conflitto il nazionalismo fece dunque breccia nell'area moderata, a cominciare da quella del socialismo riformista dei Bonomi e dei Bissolati. Cosicché Farinacci si schierò, come il suo referente politico Bissolati, leader dell'interventismo democratico (ostile all'imperialismo tedesco e convinto della necessità di completare il processo risorgimentale), a favore della guerra. Arruolatosi sul finire del 1915, fu poi accusato di essersi imboscato, ma il suo congedo, verosimilmente da attribuire a un lieve ferimento, avvenne nel marzo del 1917, quando ebbe l'ordine di riprendere il suo lavoro alla stazione di Cremona perché lo Stato aveva bisogno di ferrovieri. Già alla fine del 1914, cioè prima ancora della fondazione dei Fasci, Farinacci era diventato corrispondente da Cremona del *Popolo d'Italia*. "Sin dagli esordi della sua attività politica Farinacci era stato ben consapevole dell'importanza del ruolo della stampa, tanto che nel marzo del 1922 aveva promosso la costituzione della Società anonima per azioni *Cremona nuova*, avente per oggetto l'esercizio di una tipografia e la pubblicazione di un giornale quotidiano fascista con sede in Cremona. Il foglio *Cremona nuova*, a raggio locale, violento ed informato, si trasformò nel 1926 ne *Il Regime fascista*, l'unico fra i giornali di un ras ad avere diffusione nazionale letto e temuto. La forza di Farinacci è nel suo giornale, perché di fatto il gerarca, che quasi ogni giorno vi firmava un editoriale e almeno un corsivo, ne fece uno strumento di

pressione, di ricatto, di indirizzo”⁹. Il capitale per fondare il suo quotidiano *Cremona Nuova*, “di 250000 lire era stato fornito per gran parte da industriali come Puricelli (costruttore), Guido Donegani (della Montecatini), senatore Borletti e Giacinto Motta; partecipavano anche gli Sperlari, titolari della ditta di dolci, e i proprietari dello Zuccherificio lombardo. Nel 1925, nei mesi di segretariato di Farinacci, il capitale si accrebbe fino a raggiungere i due milioni di lire”¹⁰. Tornando alle vicende politiche di Farinacci, detto che fu tra i fondatori dei fasci di combattimento il 23 marzo 1919 in piazza San Sepolcro a Milano, è importante ricordare che si qualificò da subito per le azioni violente che lo ebbero a protagonista. Il 27 ottobre del 1922 il ras padano guidò l’assalto alla Prefettura di Cremona, anticipando di un solo giorno la Marcia su Roma. Un mese prima, il 26 settembre, “non a caso durante una visita a Cremona, Mussolini annunciava che il fascismo non si sarebbe fermato senza aver raggiunto la suprema meta: Roma. Il 16, riuniti i capi delle squadre a Milano, Mussolini si disse determinato a “tentare l’impresa”. La marcia su Roma prevedeva una conquista del potere nelle varie provincie e Cremona, per l’ennesima volta, si apprestava a divenire un campo di battaglia. Peraltro, Farinacci non cercò affatto di camuffare il progetto; anzi, con diversi articoli pubblicati su *Cremona Nuova*, rivendicò il diritto del fascismo al controllo dello Stato. L’assalto (di Cremona) iniziò la sera del 27. L’indomani mattina, migliaia di squadristi confluirono in città: occuparono la prefettura, sequestrarono il prefetto e riconsegnarono i poteri militari alle autorità. Vennero immediatamente sospese le pubblicazioni dei giornali d’opposizioni e si dichiarò definitivamente decaduto il consiglio provinciale. Il 30 ottobre, Mussolini veniva convocato dal re per la creazione del suo primo gabinetto. Allo stesso tempo, Farinacci diveniva il primo cittadino della provincia di Cremona”¹¹. A Cremona “Farinacci poté contare da subito sull’appoggio di tutto l’establishment economico-finanziario. Inoltre, le liste fasciste conquistarono la vittoria in tutte le elezioni amministrative che si svolsero tra la fine del 1922 e l’inizio del 1923. In pochi mesi furono

⁹ Betri M. L., *Aspetti della cultura cremonese nei fascistissimi anni Trenta*, in *Il Regime dell’Arte. Premio Cremona 1939-1941*, a cura di Sgarbi V., Bona R. e Pallavicini S., casa ed. Contemplazioni, settembre 2018, p. 68.

¹⁰ Di Figlia M., *Farinacci. Il radicalismo fascista al potere*, Donzelli editore, Roma, 2007, p. 105.

¹¹ *Ibidem* pp. 76-77.

fascistizzate tutte le amministrazioni, ivi compresa quella di Cremona e il consiglio provinciale, presieduto dal ras in persona”¹². Come un paio di anni dopo si sarebbe verificato in tutta Italia, a Cremona, già nel 1923, “come avrebbe fatto Mussolini con gran parte dei fiancheggiatori liberali, Farinacci, conquistato il potere, si liberò di tutti quegli elementi che gli erano stati utili sin dal 1919 con il conseguimento di una visibilità politica, ma che adesso divenivano semplici zavorre”¹³. Il 6 aprile del 1924 l’Italia andò alle urne e “le elezioni rappresentarono una clamorosa vittoria per Farinacci che non contrastato da alcuna lista avversaria né da un giornali di opposizione, ottenne una valanga di voti”¹⁴. Farinacci fu di certo decisivo nel rafforzare il fascismo che, dopo la grave crisi politico-istituzionale seguita al delitto Matteotti (10 giugno 1924), per alcuni mesi sembrò sull’orlo di perdere il potere. “Il 12 febbraio 1925 Mussolini chiamò alla segreteria del Pnf Roberto Farinacci, il campione del radicalismo, del pugnace squadristo provinciale che mai aveva sino ad allora detenuto il controllo del partito. Gli intransigenti esultarono”¹⁵. “I mesi del segretariato misero Farinacci in condizioni di tessere le fila di un network affaristico di notevoli dimensioni. Farinacci fu il teorico dell’intransigenza, colui che legò il proprio nome alla teoria della purezza, dell’idealismo, della passione disinteressata. Persino Pietro Gobetti, nel suo elogio di Farinacci, ne esaltava alcune virtù morali: il ras rappresenta la rivoluzione, il principio dell’autogoverno, la sovranità popolare. [...] è un discepolo onesto. Nonostante questa vulgata, però, il segretario approfittò della propria carica per crearsi dal nulla un piccolo impero fatto di finanziamenti, cartelli affaristici e campagne giornalistiche chiaramente pilotate”¹⁶. Il processo agli assassini di Matteotti si svolse presso l’Alta Corte di Chieti, con la sentenza della Corte d’Appello di Roma che aveva rinviato a giudizio “Amerigo Dumini, Albino Volpi, Giuseppe Viola, Amleto Poveromo e Augusto Malacria. L’unica preoccupazione del duce era quella di concludere la faccenda nel minor tempo e col minore clamore possibile. Ovviamente, però, la sola presenza in aula di Farinacci, difensore di Dumini, rendeva

¹² Ibidem p. 80.

¹³ Ibidem p. 81.

¹⁴ Ibidem p. 91.

¹⁵ Lupo S., *Il fascismo. La politica in un regime totalitario*, Donzelli editore, Roma, 2000, p. 193.

¹⁶ Di Figlia M., *Farinacci. Il radicalismo fascista al potere*, Donzelli editore, Roma, 2007, p. 103.

inapplicabile il progetto del duce”¹⁷. In previsione del processo Mussolini dichiarò che “non ci devono essere manifestazioni di sorta e men che meno concentramenti fascisti,”¹⁸ ma l’arrivo di Farinacci a Chieti era stato ampiamente annunciato da *Il Regime fascista* (che il 16 gennaio 1926 aveva sostituito *Cremona Nuova*) e fu accolto da una folla osannante. “In aula, la strategia di Farinacci fu molto chiara: quasi a giustificare l’operato degli assassini, evitò di concentrarsi sul delitto e parlò esclusivamente del sovversivismo estremo di cui la vittima era fiero dispensatore. È facile immaginare la rabbia che dovette provare Mussolini nel corso del dibattimento: quello che per sua esplicita volontà doveva restare un processo in sordina e assolutamente non politicizzato, era stato trasformato in uno scontro tra fascismo e antifascismo. Né la sentenza di colpevolezza poté mitigare la condotta mantenuta da quello che, oltre a essere un avvocato difensore, era anche il segretario generale del Pnf. Più che la goccia che fa traboccare il vaso, la gestione del processo rappresentò l’ultimo passaggio di un lungo percorso la cui conclusione era ormai inevitabile: il 30 marzo 1926 Farinacci fu costretto alle dimissioni e al suo posto venne chiamato Augusto Turati”¹⁹. “Il farinaccismo non trionfò a lungo, visto che il ras di Cremona restò in carica per poco più di un anno. L’uomo non era fatto per andare d’accordo con il duce”²⁰. Farinacci fu dunque costretto a tornare nel suo feudo di Cremona e da qui il ras si mise a lanciare accuse contro i suoi avversari, con un sapiente uso politico dell’informazione attraverso il suo quotidiano *Il Regime fascista*. Riuscì a portare alla luce gli intrecci tra politica e affari a Milano, facendo estromettere il suo successore alla guida del partito Augusto Turati. Il duce escluse però Farinacci anche dal Gran Consiglio del fascismo, l’organo di direzione politico-strategica del regime che, solitamente, aveva tra i suoi membri gli ex segretari del partito. Intanto Farinacci “si accontentava” di vivere a Cremona come signore del suo feudo, a capo di un piccolo impero finanziario, anche grazie al suo quotidiano con diffusione nazionale. Nel 1935 Farinacci venne reintegrato come membro del Gran Consiglio e, dopo l’avventura bellica in Africa,

¹⁷ Ibidem p. 117-118.

¹⁸ Ibidem p. 118.

¹⁹ Ibidem p. 119.

²⁰ Lupu S., *Il fascismo. La politica in un regime totalitario*, Donzelli editore, Roma, 2000, p. 194.

ricevette una quantità di onorificenze. Siamo nel 1936 e “la guerra (di Etiopia) aveva un fortissimo valore simbolico-politico nell’Italia fascista e in questo senso l’impresa etiopica poteva servire al duce per fare dell’Italia la nazione militarista che egli auspicava ed era un ottimo strumento per la definitiva trasformazione della società italiana o, meglio, per la sua fascistizzazione. Era il 1936 e l’Italia del duce portava a compimento la grande impresa. Questa nuova evoluzione della politica fascista si sposava perfettamente con la retorica di Farinacci che era il teorico della totale fascistizzazione. Chi meglio di lui poteva interpretare il pensiero di Mussolini in un periodo in cui questi si apprestava a far marciare l’intero paese perché si verificasse la definitiva fascistizzazione del paese? Così, la seconda metà degli anni Trenta, cioè il periodo in cui Mussolini si imbarcò in diverse imprese militari e rinsaldò l’alleanza con la Germania nazista, rappresentò per Farinacci una specie di seconda giovinezza politica: dopo lunghi anni di contrasto col duce egli tornava a interpretare una linea molto vicina a quella che si voleva imporre da Palazzo Venezia. Farinacci voleva fortemente tornare in prima linea “Tuttavia, più che una riappacificazione, quel reinserimento nei ranghi significò una sorta di tregua, durante la quale il duce opportunisticamente sfruttò l’atteggiamento sempre più marcatamente filotedesco di Farinacci, mentre questi non rinunciò mai, almeno fino alla fine del regime e anche negli anni della Repubblica Sociale, al progetto di un sovvertimento della situazione politica che gli consentisse di riprendere il potere”²¹. Nel 1935 il ras otteneva numerose udienze dal duce: “Farinacci, dunque, tornava in auge in quanto indispensabile serbatoio di energie. [...] il ras domandava al duce di essere inviato in Etiopia e camicia nera”²². Mentre si trovava in Etiopia Farinacci perse la mano destra per un’esplosione improvvisa durante una battuta di pesca, ma si fece credere a tutti che fosse successo durante un’esercitazione. Farinacci tornò così in Italia da eroe e “quando il 18 maggio sbarcò a Venezia, ricevette un’accoglienza trionfale e il suo arrivo a Cremona, lo stesso giorno, fu ancora più maestoso. [...] L’11 dicembre del 1937

²¹ Betri M. L., *Aspetti della cultura cremonese nei fascistissimi anni Trenta*, in *Il Regime dell’Arte. Premio Cremona 1939-1941*, a cura di Sgarbi V., Bona R. e Pallavicini S., casa ed. Contemplazioni, settembre 2018, p. 72.

²² Di Figlia M., *Farinacci. Il radicalismo fascista al potere*, Donzelli editore, Roma, 2007, pp. 208-209.

Mussolini metteva ai voti l'uscita dell'Italia dalla Società delle Nazioni, ottenendo un'acclamazione degli astanti, specie di Ciano e Farinacci. Tre giorni dopo, il ras scriveva sul suo giornale che l'Italia era uscita dall'associazione di Ginevra poiché essa era “un'accollita di antifascisti, quindi nemici della pace”. Tutti i paesi d'Europa, eccezion fatta per Spagna e Germania, erano divenuti nemici del fascismo: ancora una volta si poteva combattere. Nel corso degli anni Trenta, invettive del genere divennero sempre più frequenti e affilate. Molti degli attacchi che Farinacci rivolgeva alle potenze ostili all'Italia utilizzavano sapientemente la retorica razziale. Inoltre, con il rinsaldamento dell'alleanza con la Germania, la crudezza di questi toni non poté che aumentare. Dopo le durissime parole contro gli ebrei pronunciate da Goebbels e Rosenberg a Norimberga, Farinacci suonò la carica all'ebraismo italiano. Contestò l'idea che esistessero ebrei fascisti e accusò gli ebrei italiani di essere in gran parte sottomessi all'internazionale giudaica che aveva “scatenata la guerra mondiale, speculato sui lutti e sulle miserie dei vinti, promosso il disfattismo, l'immoralità e il bolscevismo.” [...] Ormai l'antisemitismo in Italia non era più il vezzo di qualche esponente politico: l'alleanza con la Germania si andava rinsaldando e la svolta antisemita, per il governo italiano non era un passo imminente. Come già detto, vi erano profonde motivazioni politiche nella scelta razzista, poiché se l'Italia non avesse preso provvedimenti in tal senso, sarebbe rimasto un solco ben individuabile nella tanto professata compattezza dell'asse”²³. Intanto il regime si faceva sempre più totalitario: la gente doveva partecipare alle manifestazioni politiche e le scelte di Mussolini si esprimevano nell'entusiasmo della folla durante le adunate. “In questo senso, la guerra di Etiopia e la fondazione dell'Impero rappresentarono certamente il punto più alto della parabola fascista”²⁴. Dal 5 agosto 1938 al 20 giugno 1943, sotto il patrocinio del ministero della Cultura Popolare, la rivista *La Difesa della Razza* giocò un ruolo fondamentale nella definizione della “questione razziale” in Italia e nella diffusione dell'antisemitismo negli anni cruciali della discriminazione e persecuzione degli ebrei. Con queste premesse nel 1938 l'Italia non poté esimersi, vista anche la sua alleanza con la Germania,

²³ Ibidem pp. 216-222.

²⁴ Ibidem p. 222.

di emanare le leggi razziali, che peraltro si innestavano in una cultura razzista del tutto “autoctona”:
“nel 1938, il razzismo e l’antisemitismo sono giustificati sia dalla nascita del “nuovo impero di Roma” sia dalla necessità di combattere un “semitismo” mondiale e un antifascismo “di pura marca ebraica”, incarnato in Italia dagli “ebrei antitaliani e antifascisti””²⁵. “Farinacci, intanto, perorava sempre più energicamente l’alleanza con i tedeschi. In settembre guidò una delegazione italiana a Norimberga e fu ricevuto dal Führer in persona il quale, ebbe a dire a un suo collaboratore che anche il ras, come Mussolini, discendeva certamente da sangue tedesco. L’esperienza venne ripetuta nel gennaio 1939, quando Farinacci poté stringere rapporti con gli elementi estremisti del partito nazionalsocialista quali Goebbels e Ley. Nella primavera del 1939 il Gran consiglio del fascismo, nonostante una iniziale titubanza del duce, ribadiva la salda alleanza con la Germania. Infine, (il 15 marzo 1939) Hitler entrava a Praga suscitando risentimento o sorpresa persino nei vertici fascisti”²⁶.
Si arriva così all’invasione tedesca della Polonia, iniziata il 1° settembre 1939 senza formale dichiarazione di guerra e ciò segnò, di fatto, l’inizio della Seconda Guerra Mondiale. “L’Italia, come noto, non entrò da subito in guerra, anche perché all’atto di stipulare il patto d’acciaio, Hitler aveva garantito a Mussolini che la guerra non sarebbe scoppiata prima del 1942 e l’esercito italiano non era certo pronto per lo sforzo bellico. Negli otto mesi intercorsi fra l’invasione della Polonia e il giugno del 1940, però, si verificarono numerosi avvenimenti che convinsero il duce a mutare rotta. [...] Negli anni del conflitto la politica fascista si giocò sui temi di sempre: la questione morale veniva messa da parte, ma si continuava a lavorare per crearla, quasi a volere assicurarsi un controllo sui gerarchi per un eventuale futuro. [...] Col disastroso procedere della guerra, diveniva chiaro a tutti che solo due persone potevano sperare di soppiantare Mussolini: Grandi e Farinacci. Però, mentre il primo era espressione di una corrente moderata che mancava di idee chiare e di coesione, il secondo poteva contare su quella “logica soprannazionale” intrinseca nell’ordine nuovo nazista. Anche per questo,

²⁵ Cassata F., “*La Difesa della razza*”. *Politica, ideologia e immagine del razzismo fascista*, Torino, Einaudi, 2008, p. 59.

²⁶ Di Figlia M., *Farinacci. Il radicalismo fascista al potere*, Donzelli editore, Roma, 2007, p. 233.

l'atteggiamento critico di Farinacci aumentò col tempo. Rimproverava al duce una scarsa gestione dell'esercito e, soprattutto, dell'opinione pubblica italiana. Così, quando nel marzo del 1943 scoppiarono gli scioperi in Piemonte e Lombardia, egli scrisse a Mussolini dipingendogli a tinte fosche il serpeggiante disprezzo per il regime. Negli ultimi giorni del maggio del 1943 l'Italia appariva "angosciata, ferita, delusa"; nella capitale, soprattutto, si respirava un'atmosfera di sconfitta. Poche settimane dopo l'esercito alleato sbarcava in Sicilia"²⁷. A questo punto molti gerarchi pretesero un colloquio col duce e ottennero la convocazione del Gran consiglio del fascismo. La situazione era sempre più incandescente e "il 19 luglio Mussolini si recava a Feltre per un incontro con Hitler. Intanto, Farinacci marcava sempre più il suo atteggiamento filotedesco. Il 21 luglio si recava da Von Mackensen, l'ambasciatore del Reich a Roma, e, riferendosi alla crisi interna, criticò esplicitamente la mollezza del duce, nonostante il diplomatico lo invitasse a non parlare di Mussolini in sua presenza"²⁸. In quei giorni convulsi, Farinacci lavorava "per far prevalere la linea filotedesca, cioè la linea farinacciana e alla riunione del Gran consiglio il gerarca presentò un proprio ordine del giorno in cui si auspicava esplicitamente una alleanza più stretta con la Germania"²⁹. Il 24 luglio 1943, il Gran consiglio del fascismo votò l'ordine del giorno Grandi, mettendo in minoranza Mussolini che il 25 luglio 1943 fu arrestato a Roma, a conclusione di un'udienza con il re Vittorio Emanuele III che lo sollevò dall'incarico di capo del governo. Avvisato del fatto, Farinacci si rifugiò all'ambasciata tedesca e fu spedito immediatamente in Germania. Come filonazista convinto sperava di poter ancora cambiare le sorti della storia: "Al quartier generale del Führer, le notizie giunsero poco alla volta, ma i vertici del reich confidavano nell'opera di Farinacci. Nel giro di poche ore, però, la sua tattica fu svelata: "Farinacci, annotava Goebbels nel suo diario, si è comportato da sciocco maldestro e dopo che il Gran consiglio ha scagliato le sue critiche contro il Duce, la Corona è entrata in azione". Così, quando nel pomeriggio del 27 luglio giunse al cospetto del Führer, l'accoglienza fu glaciale. Le voci

²⁷ Ibidem pp. 239-243.

²⁸ Ibidem p. 244.

²⁹ Ibidem p. 244.

che lo volevano favorito alla successione del duce in quanto “candidato dei tedeschi” poggiavano su un’errata valutazione, perché per Hitler Mussolini era insostituibile. Così, la riunione del Gran consiglio rappresentò davvero la fine politica di Roberto Farinacci”³⁰. Sul piano culturale Roberto Farinacci pensò di portare la sua città agli onori della ribalta nazionale patrocinando il Premio Cremona che “mirava a designare un modello di arte fascista, colto e al tempo stesso popolare, animato da una forte vocazione educatrice, fedele alla tradizione. Dopo il 1936 anche il piano culturale fu investito dal “richiamo all’ordine” della linea dura del fascismo, forte del “consenso” acquisito, tesa a far trionfare gli imperativi politici e le tematiche civili, in un clima di stretta subordinazione delle arti figurative rispetto alla politica dello Stato fascista. Già in precedenza vi erano state rassegne d’arte con temi obbligati, ispirati agli ideali del fascismo. Per la XVII Biennale del 1930 erano stati previsti premi speciali per un quadro ispirato a persone o eventi della formazione del Fascio... per una statua che esalti la vigoria della razza... per una medaglia con l’effigie del duce. La apoteosi del regime era stata celebrata nel 1932 con la Mostra della Rivoluzione Fascista, tenuta a Roma al Palazzo delle Esposizioni. [...] La Grande Mostra Augustea della Romanità del 1937 aveva già attuato, d’altro canto, il parallelo romanità-fascismo. Inoltre, sempre nel 1937, a Monaco di Baviera si era tenuta la Grande esposizione d’arte tedesca all’interno della politica culturale nazista”³¹. Il Premio Cremona, secondo il ras, avrebbe sviluppato una nuova arte fascista, da contrapporsi alle avanguardie proposte dal Premio Bergamo voluto da Giuseppe Bottai che, “fascista della primissima ora, si batté perché nel partito e nel regime fossero possibili dibattito e dialettica interna: un risultato raggiunto, teoricamente, con il vasto seguito che ebbe tra i giovani e gli

³⁰ Ibidem p. 246.

³¹ Tellini Perina C., *Il Premio Cremona: “questo novecentismo fascista: forte, vigoroso, epico, romano”* (R. Farinacci, 1940), in *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, Electa, Milano, 1993, p. 51.

intellettuali, ma che ebbe scarsi esiti pratici in un regime che si voleva monolitico”³². Giuseppe Bottai nacque a Roma nel 1895, iscritto alla Facoltà di Giurisprudenza, interruppe gli studi in seguito allo scoppio della Prima guerra mondiale e si arruolò volontario. Nel 1919, al termine del primo conflitto mondiale, incontrò Benito Mussolini e collaborò alla fondazione dei Fasci di combattimento di Roma. Nel 1921 fu eletto, nelle file del Partito Nazionale Fascista, alla Camera dei deputati ma, a causa della sua giovane età, il suo mandato decadde. Dopo la laurea in Giurisprudenza, nel 1921, divenne



Giuseppe Bottai

direttore della redazione romana de *Il Popolo d'Italia* e partecipò alla marcia su Roma. Nel 1923 fondò la rivista *Critica fascista* apprezzata da Mussolini e nel 1924 fu rieletto alla Camera dove rimase fino al 1943. Rimase fedele al fascismo fino al 25 luglio 1943 quando, insieme ad altri diciannove gerarchi, aderì all'Ordine del giorno Grandi, una mozione che metteva in minoranza Mussolini. A causa di ciò fu condannato a morte in contumacia al processo di Verona nel 1944. Nel 1947 venne amnistiato per la parte avuta nella costituzione del regime fascista che gli era costata una condanna all'ergastolo, mentre la condanna a morte di Verona, con la dissoluzione della Repubblica Sociale Italiana, era divenuta ovviamente nulla. Morì a Roma nel 1959. Questo è un breve accenno biografico di Giuseppe Bottai ma “è impossibile illustrare la mole impressionante di iniziative, mostre, attività, fiere, convegni, nuove scuole volute da Bottai per portare cultura nel fascismo e nell'edificazione del suo sofisticato edificio del consenso. Si pensi soltanto all'arte figurativa. Qui la strategia di Bottai è, come al solito, capillare. Biennali, Triennali, Quadriennali, creazioni di Istituti quali quello centrale del restauro, patrocini di premi (il celebre Premio Bergamo), nomine accademiche di artisti, creazione

³² Guerri G.B., *Giuseppe Bottai e Roberto Farinacci*, in *Il regime dell'Arte. Premio Cremona 1939-1941*, a cura di Vittorio Sgarbi, Rodolfo Bona e S.V. Pallavicini, casa ed. Contemplazioni, settembre 2018, p. 29.

di Uffici per l'arte contemporanea con precise finalità di promozione artistica, fondazione di riviste, promulgazioni di leggi quale quella che nel 1939 incentivava l'intervento pubblico nei beni culturali. [...] Quanto all'arte, Bottai ebbe il merito di contrastare la tendenza del regime a creare un'arte di Stato: per questo fu duramente attaccato dalle forze più conservatrici del fascismo. Dal febbraio 1940 al febbraio 1943, in piena guerra, vennero spesi quasi 6 milioni per l'arte contemporanea: acquisto da parte del ministero di opere, borse di studio, premi di incoraggiamento a giovani artisti. Nonostante tutte le accuse e le diffamazioni che gliene vennero, Bottai continuò a difendere l'arte moderna: prima creando nel ministero un Ufficio per l'arte contemporanea, poi trasformando la Direzione generale Antichità e Belle Arti in Direzione generale delle arti. [...] Il Premio di pittura Bergamo fu creato da Bottai con lo scopo esplicito di contrapporlo al Premio Cremona che, patrocinato da Farinacci e appoggiato da Ugo Ojetti, voleva diffondere un'estetica di realismo anti-intellettuale e ispirata quasi soltanto dal (e al) regime fascista. Da anni *Cremona Nuova*, il quotidiano di Farinacci, inveiva contro chiunque non seguisse quei canoni: “*Lasciamoli alla contemplazione delle bottiglie e dei pesci morti, lasciamoli nel loro mondo fatto di alberelli striminziti e di donne sfatte*”. Invece Bottai che da dieci anni attaccava il pompierismo dell'arte fascista reagì appunto con il Premio Bergamo, di indirizzo tecnico-stilistico e culturale diametralmente opposto. La contrapposizione estetica e intellettuale dei due concorsi contribuì non poco a smorzare l'offensiva farinacciana. E oggi non uno dei pittori del Premio Cremona viene ricordato, mentre a Bergamo furono premiati fra gli altri, in pochi anni, De Pisis, Mafai, Guttuso. Dal Premio Bergamo inoltre nacque il movimento della rivista *Corrente*, che raccolse un gruppo di artisti, poeti, critici e registi”³³. Tornando al Premio Cremona si può sottolineare che, dal punto di vista artistico il ras cremonese è allineato alla politica nazista contro l'arte degenerata, tanto che la città tedesca di Hannover ospiterà, nel 1940, parte delle opere esposte al Premio Cremona. “Un mese dopo l'ingresso dell'Italia in guerra il 10 giugno 1940 a Cremona, nel gremio teatro Ponchielli, Farinacci riaffermava l'incrollabile fiducia nella vittoria e ribadiva le

³³ Ibidem pp. 44-47.

ragioni dell'alleanza italo-tedesca fiero della stretta collaborazione con il Terzo Reich anche sul piano culturale. Sulla scorta del successo della seconda edizione del Premio Cremona, dedicata alla *Battaglia del grano*, in corso proprio quando Mussolini aveva annunciato dal balcone di Palazzo Venezia la fatale entrata nel conflitto, egli inaugurava alla fine di settembre nella città "gemella" di Hannover la mostra di una settantina di opere selezionate dall'esposizione cremonese con un discorso contro l'*arte degenerata e giudaica*, ispirato alla polemica antisemita, fattasi più aggressiva con il suo progressivo accostamento alla Germania hitleriana"³⁴. Pochi mesi dopo Tullio Bellomi, direttore dell'Istituto di Cultura Fascista di Cremona, in occasione della mostra delle opere del Premio Cremona svoltasi ad Hannover, scriverà un articolo sul *Hannoverscher Kurier* il 19 settembre 1940 sostenendo che "Gli ebrei [...] avevano concentrato la loro attività in tre speciali settori: il commerciale, il finanziario e l'artistico. Contro questa situazione, che appariva ormai consolidata e incrollabile, si elevò in Italia per primo Roberto Farinacci. Eravamo nel 1929 (...). Da allora la lotta di Roberto Farinacci contro l'arte degenerata non ha più avuto tregua"³⁵. A partire dal 1938 il gerarca



Roberto Farinacci

padano andò numerose volte in visita ufficiale nel Reich per consolidare sempre di più il suo atteggiamento filotedesco. "Ma nel periodo di Salò, l'orizzonte politico di Farinacci rimase in fin dei conti la sua Cremona, teatro di numerose deportazioni di ebrei, i cui beni venivano ovviamente sequestrati, e di sanguinose lotte partigiane. Fu l'ennesimo paradosso: il gerarca che si era sempre presentato come il leader del fascismo "di sinistra" e, in seguito, come capofila della corrente filonazista, veniva relegato nella sua roccaforte

³⁴ Betri M. L., *Aspetti della cultura cremonese nei fascistissimi anni Trenta*, in *Il Regime dell'Arte. Premio Cremona 1939-1941*, a cura di Sgarbi V., Bona R. e Pallavicini S., casa ed. Contemplazioni, settembre 2018, p. 67.

³⁵ Vicini S., Dossena P. A., *Lupo vigliacco. Vita di Roberto Farinacci*, Hobby & Work Publishing S. r. l., 2006, p. 145.

proprio nel biennio in cui il fascismo assumeva nuovamente istanze radicali, proponeva la socializzazione dei mezzi di produzione e dava luogo, nei fatti, a uno stato satellite del Reich tedesco. Così, Farinacci si rinchiuse nella provincia in cui tutto era nato, divenuto un po' feudo, un po' prigione"³⁶ e qui rimase fino all'epilogo in cui condivise lo stesso destino del suo amico-nemico Mussolini. Negli ultimi giorni della repubblica il suo giornale, *Il Regime fascista*, si aggrappò sempre di più ai tedeschi lanciando continui proclami di fedeltà, ma la tragedia era ormai imminente. Le forze alleate, che avevano passato l'inverno sulla cosiddetta Linea gotica, stavano sferrando l'offensiva finale ed entro pochi giorni buona parte dell'Italia del nord sarebbe passata sotto il controllo delle forze partigiane: Cremona stava per cadere. Il 25 aprile uscì l'ultimo numero de *Il Regime fascista* con un minaccioso messaggio di Farinacci ai suoi concittadini, ma ormai il suo destino era segnato. La mattina del 25 aprile Guido Miglioli, nemico della prima ora, si recò nel palazzo di piazza Marconi, sede de *Il Regime fascista*, in rappresentanza delle personalità del mondo cattolico, per proporre una resa incondizionata. Farinacci, fedele fino in fondo al suo personaggio, reagì con vemenza, abbandonandosi a recriminazioni, parlando dell'incapacità e della vigliaccheria dei suoi cosiddetti amici e beneficiari. Però Farinacci non volle scendere a patti con nessuno e la mattina del 27 aprile abbandonò la città, che aveva conquistato ventitré anni prima, diretto in Valtellina, ma a Beverate la sua auto fu bloccata ed egli fu catturato dai partigiani della brigata *Adda*. La mattina del 28 aprile il ras di Cremona fu condotto al municipio di Vimercate, dove venne processato da un tribunale di emergenza del quale facevano parte i rappresentanti dei vari partiti del Comitato di Liberazione Nazionale e fu condannato alla fucilazione. "il suo corpo venne ricoperto, forse per caso, forse per iniziativa di un volenteroso alfiere del contrappasso storico, con un foglio di giornale: era la prima pagina dell'"*Avanti!*", il cui titolo proclamava il passaggio di "tutti i poteri alle forze democratiche"³⁷.

³⁶ Di Figlia M., *Farinacci. Il radicalismo fascista al potere*, Donzelli editore, Roma, 2007, pp. 248-249.

³⁷ *Ibidem* p. 249.

1.2 Il Premio Cremona

Il Premio Cremona è stato un concorso pittorico con temi scelti dal Regime per esaltare la vita fascista. A ottant'anni di distanza da questo concorso pittorico, nelle stesse stanze che lo ospitarono dal 1940 al 1941, si è tenuta la mostra *il Regime dell'Arte*, dove sono stati esposti per la prima volta 30 dipinti che parteciparono alla rassegna. Ben prima di questa data, durante gli anni Ottanta, la critica d'arte Elda Fezzi considerò con maggior attenzione, rispetto ai contributi storico-critici dei decenni precedenti, l'arte del periodo fascista e cominciò a studiare la rassegna cremonese con l'intenzione di allestire una mostra, ma non riuscirà nell'intento a causa della sua prematura scomparsa. Come racconta Rodolfo Bona "Ormai la sua salute era gravemente compromessa e la Fezzi scomparve il 21 febbraio dello stesso anno (1988) ma, in queste ultime settimane di vita, trovò la forza di riprendere l'indagine sul Premio Cremona. Si trattava di un tema non semplice, più volte affiorato nei suoi interventi, che affrontò con un approccio inedito, attraverso la testimonianza orale di uno degli artisti (Carlo Acerbi) che vi avevano partecipato. Proprio durante gli anni Ottanta, nel dibattito critico si era manifestato un rinnovato interesse per l'arte italiana nel ventennio fascista, favorito dalla più generale rivalutazione di Novecento, mentre sul Premio Cremona aleggiavano ancora giudizi senza appello, pronunciati da una storiografia artistica fortemente condizionata dalla comprensibile condanna del fascismo, dalla natura militante dei dipinti lì esposti e dalle reticenze degli artisti che avevano collaborato in vario modo con il regime. Nei suoi appunti non compaiono giudizi sommari, né sulle opere né sul concorso istituito da Roberto Farinacci nel 1938, il cui studio affrontò con curiosità e senza pregiudizi, annotando informazioni e idee sulle eventuali direzioni da imprimere alla ricerca. Trascrivendo l'intervista ad Acerbi, che aveva partecipato alla rassegna cremonese nel 1939, ad esempio, evidenziò la necessità di consultare in biblioteca i cataloghi delle tre edizioni della mostra; oppure, più avanti, abbozzò una prima e sommaria bibliografia sull'argomento, appuntandosi le fonti attraverso le quali approfondire alcuni temi del concorso e rintracciare i dipinti ai quali l'artista faceva cenno nella sua testimonianza. La Fezzi iniziò, quindi, a raccogliere riferimenti bibliografici

e a riassumere un articolo pubblicato su *Emporium*; trascrisse poi i titoli di tre dei quadri premiati nell'edizione del 1940 e i nomi dei loro autori, indicando il luogo in cui era collocato quello di Cesare Maggi. Cercò poi di recuperare i fondi della rivista *Cremona* e trovò l'annata 1938 di *Cremona* e ne analizzò il numero di dicembre. Queste carte, ora conservate all'Archivio di Stato di Cremona e datate tra il 13 gennaio e il 21 febbraio 1988, data della sua scomparsa, contengono appunti sull'arte italiana degli anni Trenta, in particolare: citazioni bibliografiche relative al concorso cremonese; note sullo scultore cremonese Alceo Dossena; indicazioni per la ricerca del dipinto di Carlo Acerbi, *Mietitura*, respinto dalla giuria nel Premio Cremona del 1940; annotazioni sulla polemica di Farinacci contro Novecento, condotta nell'aprile del 1929; appunti relativi al catalogo della mostra su Sironi del 1985, con la trascrizione delle note del curatore, Mario Penelope, dedicate a Bottai, Farinacci e Ogetti e la sintesi del passaggio dedicato a quest'ultimo, vero pilastro della giuria della manifestazione e promotore di un'auspicata "italianità" nelle arti dell'Italia fascista. La Fezzi aveva anche in animo di consultare altri testi e di allestire, come si è detto, una mostra sul Premio Cremona, della quale abbozzò il progetto, contando di esporre almeno trenta dipinti e un articolato apparato documentario. Purtroppo, non ebbe l'opportunità di rivedere tale materiale, né di approfondire le proprie intuizioni, sviluppando in modo articolato la sua ricerca, così da poter ricostruire le vicende di un evento cruciale per l'arte cremonese del Novecento"³⁸. Dopo il tentativo della studiosa di allestire la mostra, per anni si accantonò il progetto per molteplici motivi: i dipinti erano difficili da reperire perché smembrati o modificati per far perdere la memoria della loro partecipazione al premio dedicato all'arte fascista. Un'altra difficoltà si è rivelata proprio il legame di Cremona con il fascismo, in una città segnata dalle conseguenze della dittatura di un gerarca tra i più feroci del regime. Fu infatti proprio Roberto Farinacci, gerarca cremonese, ad istituire il Premio e lo annunciò nel 1938 sulle pagine della rivista *Il Regime fascista*, illustrandolo a Giuseppe Bottai, Ministro dell'Educazione Nazionale, come il regime aveva chiamato il Ministero della Pubblica Istruzione, in occasione della sua visita in città.

³⁸ Bona R., *Elda Fezzi: note e riflessioni sulla pittura cremonese negli anni Trenta*, in *Elda Fezzi. Una donna per l'arte*, Società Storica Cremonese, a cura di Angela Bellardi, 2020, pp. 93-94.

Fu però Tullo Bellomi, assistente culturale di Farinacci, a ideare questo concorso, auspicando che avrebbe destato il medesimo interesse delle manifestazioni dedicate a Stradivari del 1937. Laureato in Giurisprudenza, iscritto al PNF dall'ottobre del 1926, nel marzo del 1929 fu nominato vicepresidente della Provincia di Cremona e nello stesso anno vicepresidente dell'Istituto fascista di cultura, di cui divenne presidente nel 1936. Potendo contare sulla protezione di Farinacci, fu promotore di molte iniziative culturali in sede locale, dalla Famiglia artistica alla rivista *Cremona*, dalle celebrazioni stradivariane del 1937, alla Mostra d'arte antica e moderna dell'anno successivo partecipando alle varie edizioni del Premio Cremona. Partecipò anche alla fondazione della scuola internazionale di liuteria e fu presidente nel 1936 dell'Ente provinciale del turismo. Nel 1938 fu vicepresidente dell'Ente autonomo manifestazioni artistiche, quindi curatore del Museo Civico Ala Ponzone di Cremona. Bellomi, avendo accumulato una discreta fortuna anche grazie all'amicizia con Farinacci, poté permettersi l'acquisto della nobile residenza Raimondi. Il restauro di questo palazzo, che ospita attualmente il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali, fu fortemente voluto da Bellomi e “Mosso dal desiderio di collegare il glorioso passato della cittadina all'età contemporanea, l'avvocato Tullo Bellomi ambiva a promuovere un'azione di restauro vitale, aliena da un mero gusto archeologizzante, e a riportare palazzo Raimondi ai fasti rinascimentali”³⁹. L'articolo di Illemo Camelli apparso sulla rivista *Cremona* nel 1929 resta una fonte imprescindibile per studiare i restauri di palazzo Raimondi promossi da Bellomi e del ciclo celebrativo di Bragadini. Sempre Camelli ci riferisce che gli interventi strutturali hanno riguardato la sistemazione della facciata, la ripresa dei motivi originali del cornicione, il restauro del fianco, la riqualificazione delle colonne rimaste e la restituzione all'antico splendore dell'appartamento al piano nobile. A Guido Bragadini spettò il compito di affrescare le pareti della “Galleria”, mentre il giovane Ruffini scolpì una lunetta in marmo raffigurante la Madonna con il Bambino e San Giovannino sulla parete di fondo che amplifica lo spirito neorinascimentale della sala. “La rievocazione di Eliseo Raimondi, costruttore del palazzo,

³⁹ Fontana S., *Gli affreschi di Guido Bragadini a Palazzo Raimondi in Il Regime dell'Arte. Premio Cremona 1939-1941*, a cura di Sgarbi V., Bona R. e Pallavicini S., casa ed. Contemplazioni, settembre 2018, p. 165.

doveva fondersi con la celebrazione del padrone di casa e dei suoi amici, artisti, intellettuali e politici, Farinacci *in primis*. Lo ricorda Camelli, illustrando i temi degli affreschi: “nella parte di fondo è raffigurata una scena di caccia lungo le sponde del Po; nella parte di destra, la più ampia, è rappresentata la delegazione cremonese che si incontra col Doge in piazzetta di S. Marco, dal quale sollecitano l’annessione alla Repubblica Veneta della città: a sinistra una scena nello stesso palazzo Raimondi in cui Marco Marziale dipinge il ritratto collettivo della famiglia, oggi a Londra. Tutte le persone raffigurate nelle scene complesse sono, in veste quattrocentesca, nostre contemporanee”⁴⁰. Sulla parete affrescata da Bragadini dal titolo *Scena rinascimentale* Bellomi viene ritratto come un anziano uomo d’armi mentre Farinacci si trova al centro della scena ambientata nella loggia di palazzo Raimondi, con il



Guido Bragadini, *scena rinascimentale*, 1930 circa, Cremona Palazzo Raimondi

Torrazzo sullo sfondo, e veste i panni del nobile Eliseo. Tra gli altri si riconoscono il pittore Busini, controfigura di Marziale, il giovane Gualazzini, Camelli, Biazzini e numerose dame in conversazione. Come detto in precedenza Bellomi fu l’ideatore del Premio Cremona, ma sarà Farinacci a recarsi a Roma per descrivere a Mussolini il programma, lasciando al Duce la paternità del tema. Fu proprio la rivista *Cremona* nell’agosto 1938 a dare la notizia dell’istituzione del Premio e lo pubblicizzerà fino al 1943, ultimo anno di pubblicazione del mensile. “Anche se il tema è già stato trattato più volte credo valga la pena ritornare dunque sul Premio Cremona per osservare come esso fu presentato sulle pagine della rivista dal 1938 al 1943, ultimo anno di pubblicazione del mensile. Un periodo

⁴⁰ Guazzoni V., *Le vicende artistiche dall’Esposizione del 1910 al Premio Cremona. Il primo Novecento cremonese*. In *Storia di Cremona. Il Novecento*, Cremona, 2013, p. 354.

comprendente, dunque, l'arco di svolgimento delle tre edizioni della manifestazione, tenute dal 1939 al 1941. Su *Cremona*, infatti, essa assume una luce particolare, utile a collocarla entro un clima politico e culturale più ampio, che fu quello dei secondi anni Trenta, nei quali emerge il volto sempre più duro del fascismo che, attraverso i propri imperativi, cerca di subordinare le arti figurative alla politica dello Stato totalitario, con un'azione che investe non solo i fatti squisitamente artistici, ma anche quelli più articolati del rapporto tra élite e massa, tra intellettualità e popolo. Tali nodi furono cruciali per il regime, nel punto di congiuntura tra esigenze propagandistiche e battaglia politico-culturale per la fascistizzazione del Paese⁴¹. Come già ricordato la rivista *Cremona*, nell'annunciare l'istituzione del Premio Cremona, ne specificò anche l'ammontare dei contributi descrivendo con magniloquenza il tema del concorso: "L'ascoltazione alla radio di un discorso del Duce". Con un secondo tema dal titolo "Stati d'animo creati dal Fascismo", "a soggetto relativamente più libero", si dava agli artisti la possibilità di dimostrare "la loro sensibilità fascista" sperando con ciò in una "rinascita artistica, ispirata al clima ed al pensiero fascista"⁴². Il Premio Cremona avrebbe avuto luogo dal 1939 al 1941, mentre l'edizione prevista per il 1943, con artisti provenienti dalla Germania nazista, non fu mai realizzata per l'inasprirsi del conflitto. I partecipanti dovevano attenersi ad un



Il Re a Palazzo Cittanova con Farinacci, Bellomi e il Federale di Cremona Remo Montanari

tema prestabilito e solo per il primo anno i temi furono due: "Ascoltazione alla radio di un discorso del Duce" (tema A) e "Stati d'animo creati dal Fascismo (tema B). Inoltre, solo per l'anno 1939 la mostra ebbe luogo in due sedi diverse. In 13 sale del Palazzo Comunale furono ospitati i 79 dipinti inerenti il tema A,

⁴¹ Bona R., *Il Premio Cremona nelle pagine della rivista Cremona in Fascismo a Cremona nella e nella sua provincia 1922-1945*, ricerca di Giuseppe Azzoni, Cremona, aprile 2024, pp. 480-481.

⁴² Riccardi P., *Il Premio Cremona in Cremona*, A. X, n.8, agosto 1938, pp.489-491.

mentre a Palazzo Cittanova furono esposte le 44 opere del tema B in cinque sale. Per i due anni successivi la mostra si tenne a Palazzo Affaitati, già allora sede del Museo Civico, con il tema “La battaglia del grano” nel 1940 e la “La Gioventù Italiana del Littorio” nel 1941. Sia l’edizione del 1940 sia quella del 1941 vennero esposte anche ad Hannover nell’autunno successivo. Le opere dovevano seguire criteri d’esecuzione ben precisi, come quello di avere grandi dimensioni, pari o superiori ai tre metri quadrati; quindi, le sale dovevano essere abbastanza ampie per accoglierle e valorizzarle. Il Premio Cremona aveva acquisito importanza e alla prima edizione presenziarono anche il Duce, il Re ed altre personalità politiche di spicco e Palazzo Affaitati, con i suoi ambienti grandi e luminosi, era il luogo ideale per questo tipo di esposizione, tanto che numerosi articoli apparsi sul quotidiano *Il Regime fascista* e sulla rivista *Cremona* elogiano Palazzo Affaitati come la sede ideale per ospitare la mostra. Seppure Palazzo Affaitati sia un palazzo di pregio può stupire che l’esposizione si sia attenuta a criteri di grande semplicità, soprattutto se si pensa alla grande attenzione del regime per gli apparati scenografici. Forse questa semplicità era stata mantenuta perché voluta da Illemo Camelli che era stato direttore del Museo fino a pochi mesi prima e che ne aveva curato la sistemazione. Egli stesso in un articolo apparso sulla rivista *Cremona* ci informa delle ragioni delle sue scelte affermando che “...l’ambiente arioso ha evitato l’impressione di pesantezza e quasi di oppressione che invade lo spirito del visitatore in altre pinacoteche in cui l’ambiente è troppo carico di colore e di toni bassi i quali poi gravano anche sulle opere esposte...la vastità dei locali infine impedisce una minuta suddivisione delle opere che nondimeno riuscirebbe dannosa all’elevazione dello spirito dell’ambiente che deve appunto servire allo slancio della mente e del cuore, a sussidio della missione educativa a cui l’arte deve mirare”⁴³. Il pensiero di Camelli fu condiviso e sostenuto dagli organizzatori del Premio che assegnavano all’arte una funzione educativa, propagandistica e celebrativa. Le opere esposte venivano valutate dalla giuria senza il nome dell’autore che era sostituito da un motto di riconoscimento, spesso in latino, e noto solo dopo la premiazione e

⁴³ Iotta I., *La formazione del Museo: dal nucleo del 1942 ad oggi*, p. 28, in *La Pinacoteca. Origine e collezioni.*, a cura di V. Guazzoni, Cremona, Turis, 1997.

l'anonimato avrebbe dovuto garantire l'imparzialità del giudizio. I vincitori erano proclamati dalla giuria dopo alcune settimane di apertura della mostra e veniva considerata, ma solo a titolo consultivo, la preferenza che i visitatori avevano espresso nei primi venti giorni di apertura. Farinacci, in un discorso all'inaugurazione del 1941, annunciò la costruzione del Palazzo dell'Arte dove avrebbe avuto luogo l'edizione prevista per il 1943: il Palazzo però non ospiterà mai la mostra.



Palazzo Affaitati

1.3 Le edizioni del Premio Cremona



Palazzo dell'Arte

Le edizioni del Premio Cremona furono tre, fra il 1939 ed il 1941, e nessuna trovò accoglienza nella sede del Palazzo dell'Arte progettato da Carlo Cocchia, che rimase incompiuto. Farinacci, in occasione del suo viaggio a

Roma, illustrò a Mussolini il programma del concorso: il Duce scelse come tema “Ascoltazione alla radio di un discorso del Duce”. Nel 1937 era stata organizzata a Cremona la *Fiera Nazionale d'Arte Antica e della pittura del Ottocento* con scopi commerciali e turistici, mentre l'idea portante del Premio Cremona era quella di “vedere fissate nelle opere degne le scene che eterneranno un grande momento della storia fascista, dimostrando la loro sensibilità fascista anche con un secondo tema, relativamente più libero, dal titolo *Stati d'animo creati dal Fascismo*, contribuendo così alla auspicata rinascita artistica ispirata al clima ed al pensiero fascista”⁴⁴. Nell'Italia degli anni Trenta il rapporto tra arte e Stato Fascista era complicato: Bottai auspicò nei suoi scritti un'arte inserita nella vita dello Stato, mentre Farinacci orientava l'ispirazione artistica verso un'idea superiore per mostrare le opere compiute dal regime. Per la prima edizione arrivarono circa 900 domande di partecipazione e le opere, giunte dall'Italia e dall'estero, raggiunsero il considerevole numero di quasi 1100. Alla fine, però, solo 300 opere furono presentate e di queste furono solo 123 quelle ammesse. Farinacci, durante il discorso inaugurale dell'esposizione, si dice convinto della bontà dell'arte italiana, precisando però che l'ingegno italiano doveva essere risvegliato e disciplinato: in poche parole era importante che gli artisti sapessero “quel che da essi si desidera”⁴⁵. Farinacci non ritiene che il tema “obbligato” sia un'imposizione, al contrario dice che l'artista inconsciamente voleva essere indirizzato per trovare un senso alla sua attività. A garanzia di “trasparenza” era stato indetto un referendum tra i visitatori, un metodo semplice per guidare ed aiutare la commissione ad una valutazione obiettiva, senza vincoli. Il gerarca cremonese giunge a questa conclusione: “quello che pare così contrario alla libertà dell'artista, l'imposizione di un tema, è quello che invece l'orienta, raccoglie le sue energie, lo costringe a pensare, lo stimola eccitandone la fantasia e l'amor proprio”⁴⁶. La mostra, allestita nel Palazzo del Comune e nel Palazzo Cittanova, si era aperta il 21 maggio, preceduta da un *vernissage* il 19 dello stesso mese e fu inaugurata dal Ministro della cultura popolare Edoardo Alfieri.

⁴⁴ Bona R., *Il Premio Cremona (1939-1941 Opere e protagonisti*, edizioni Scritture, Piacenza, maggio 2016, p. 16.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 19.

⁴⁶ *Il discorso di S.E. Farinacci*, in *Cremona*, XI, I, 1939, p. 250.

Quest'ultimo, dalle pagine della rivista *Cremona*, dichiarava che l'esposizione "era nei voti di tutti gli italiani, ed è destinata a rappresentare l'inizio di un nuovo orientamento, forse di una nuova storia dell'arte pittorica italiana"⁴⁷. Quindi, nel 1939, il Ministro Alfieri sosteneva ciò, mentre Farinacci già dal 1938, sempre sulle pagine della rivista *Cremona*, scriveva che "si erano infatti intensificate sia le notizie che davano rilievo ai rapporti con la Germania nazista sia quelle che sottolineavano la svolta sul tema razziale. La manifestazione artistica si configurava così, da un lato come un tassello di un originale iniziativa politico-diplomatica volta a rendere saldi i rapporti con la Germania dall'altro costituiva parte della battaglia per la razza che si era aperta nel 1938, tanto che se per troppe e momentanee ragioni non ci poteva essere un'edizione italiana sull'arte degenerata ci fu tutta via in Italia una manifestazione alla tedesca: il Premio Cremona"⁴⁸. Con queste premesse il Fascismo si stava sempre più avvicinando alla Germania hitleriana e non stupisce il giudizio di De Micheli secondo il quale "una mostra come quella di Monaco dell'"arte degenerata" non era pensabile [in Italia], anche se non mancò ad un certo punto, con il Premio Cremona, un tentativo di nazificazione dell'arte"⁴⁹. Vincitore della prima edizione del Premio risultò il piacentino Luciano Ricchetti con l'opera *In ascolto*: vi "è riprodotta con verità impressionante, una famiglia di rurali emiliani in ascolto alla radio di un discorso che il Duce pronuncia alla folla nella lontananza di Roma imperiale"⁵⁰. Il



Luciano Ricchetti, *In ascolto*, 1939

⁴⁷ *La Mostra del "Premio Cremona"*, in *Cremona*, a. XI, n. 5, maggio 1939, pp.241-242.

⁴⁸ Bona R., *Il Premio Cremona nelle pagine della rivista Cremona in Fascismo a Cremona e nella sua provincia 1922-1945*, ricerca di Giuseppe Azzoni, Cremona, aprile 2024, p. 485.

⁴⁹ De Micheli M., *Le circostanze dell'arte*, Genova, Marietti, 1987, p. 150.

⁵⁰ Bona R., *Il Premio Cremona nelle pagine della rivista Cremona in Fascismo a Cremona e nella sua provincia 1922-1945*, ricerca di Giuseppe Azzoni, Cremona, aprile 2024, p. 488.

quadro ritrae una famiglia numerosa seduta in un'umile cucina contadina intenta a seguire il discorso di Mussolini alla radio. “Quello della famiglia è il tema archetipico per eccellenza, semplice ed universale, basato su modelli sociali primari, semplificati e costanti, che racchiude in sé quelli del lavoro, della maternità, del dovere e del sacrificio, dell’immutabilità del ruolo sociale; sarà tema usatissimo a livello pittorico e plastico e trionferà a livello d’immagine di massa. Ricchetti lo aggiorna nel suo dipinto, superando i modelli di Sironi e di Funi, non solo formalmente ma anche attraverso la contestualizzazione del racconto, tutto contemporaneo e inequivocabilmente fascista, caratterizzato dai segni che rendono direzionale ed esplicito il messaggio: emblematica è la famiglia prescelta, che rappresenta il popolo rurale collegato alla realtà storica mussoliniana attraverso un apparecchio radio. Così l’antico contadino adusto dalla fatica non è più solo perché la parola del Duce oggi lo accompagna mentre la sua azione politica lo aiuta nel lavoro, migliorando le sue condizioni di vita”⁵¹. Dopo la caduta del fascismo molte delle opere partecipanti al Premio Cremona vennero smembrate o dimenticate in solai o cantine. L’olio su tela di Ricchetti, *In ascolto*, fu diviso in tre parti e quella centrale, raffigurante una donna col bambino in grembo, è attualmente conservata alla Galleria Ricci-Oddi di Piacenza. A questo dipinto, visto come “esempio di organica ed unitaria visione fascista”⁵² possiamo confrontare quello di Mario Biazzi dal titolo *Ascoltazione*, ora conservato alla Camera di



Mario Biazzi, *Ascoltazione, di un discorso del duce alla radio*, 1939

Commercio di Cremona, espressione pittorica in contrasto rispetto alle altre opere esposte. “Paragonato ai dipinti esposti durante la prima edizione, che tendevano a recuperare spesso le tecniche della pittura murale con pitture

⁵¹ Ibidem, p. 489.

⁵² Bona R., *Il Premio Cremona. 1939-1941* WelfareNetwork.it, 2 gennaio 2014, scritto da Redazione.

dal solido impasto il quadro si distacca per l'uso dell'olio magro a velature trasparenti, tirato e diluito con essenza di trementina, stemperato e leggero come fosse acquarello. Biazzi poi rinforzò le ombre, i contorni e i tratti anatomici col carboncino, quasi scavando e incidendo le forme per dar loro rilievo ed espressione”⁵³. Il quadro di Mario Biazzi, come argutamente osservato da Elda Fezzi, dimostra che “qualche pittore ci fu che osò inviare a tale rassegna-premio dipinti in cui si vedevano madri e padri macilenti o rachitici, riuniti in ambienti umidicci e cupi. Non dovettero piacere alla direzione fascista e soprattutto a Farinacci, l'uomo che per primo in Italia voleva mettere in riga anche gli artisti e farli funzionare come sani propagandisti della bontà di Regime. Con buona probabilità, Elda Fezzi aveva negli occhi lo straordinario dipinto che Mario Biazzi aveva presentato al Premio Cremona del 1939. Questa tela era rimasa, dal 1945, in uno scantinato della Camera di Commercio, in quello che era già stato il Palazzo delle Corporazioni, prima che fosse rinvenuta da Carla Almansi, all'epoca conservatrice dell'Archivio storico camerale. Si tratta di un'opera straordinaria, probabilmente guardata con perplessità e forse con ostilità da una parte del regime, anche per la lontananza dalla retorica illustrativa, tipica delle composizioni più allineate esposte a Cremona, nelle quali emergeva invece l'espressione del vigore e di quella salute, fisica e morale, del popolo italiano che Tullo Bellomi auspicava si dovesse raggiungere attraverso l'adozione di solide e compatte volumetrie. Dopo il ritrovamento del dipinto, la dottoressa Almansi e la stessa Fezzi si opposero alla cancellazione del ritratto di Mussolini che vi campeggia. Senza questa presenza paternalistica, nella quale la voce del Duce si materializza attraverso il suo volto, il dipinto avrebbe perso il suo senso e noi, forse, non saremmo mai riusciti a capire perché il pittore cremonese, fondamentalmente anarchico e violentemente antiborghese, potesse aver aderito al fascismo come fiduciario del Sindacato degli artisti”⁵⁴. Altri pittori scelsero apertamente di schierarsi contro il fascismo, come Bruno Bonci, che sarebbe diventato comandante della Brigata partigiana Monte Amiata con il nome di “Caravaggio” e

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Bona R., *Elda Fezzi: note e riflessioni sulla pittura cremonese negli anni Trenta*, in *Elda Fezzi. Una donna per l'arte*, Società Storica Cremonese, a cura di Angela Bellardi, 2020, pp.103-104.

sarebbe morto in uno scontro con i tedeschi nel 1944, giunto comunque terzo nell'edizione del 1939 con il quadro *Rurali Ascoltanti*. Tutte e tre le edizioni del concorso ebbero come fotografo ufficiale Ernesto Fazioli: è un racconto per immagini che segue passo a passo questa importante rassegna pittorica. La commissione che assegnò i premi era composta dal presidente Farinacci, dal vice Bellomi e da altri dieci membri, tra cui Ugo Ojetti, scrittore, critico d'arte e giornalista italiano. Fu proprio lui a comunicare via radio i nomi dei vincitori e, in un breve discorso, si complimentò con Farinacci per il concorso “fuori dalle false mode” e nel quale polemizzò con i pittori incapaci, quelli che allineano soltanto cinque, sei, dieci boccette e barattoli vuoti (...) e rifuggono dal dipingere il volto di un uomo. Di fronte al tema posto da Farinacci questi falsi pittori sono scomparsi perché, secondo Ojetti, la pittura italiana “che è pittura religiosa” è pittura a tema obbligato e attuale”⁵⁵. La rivista *Cremona* dedicò ampio spazio a questa prima edizione del Premio, sottolineando che il popolo aveva gradito questa pittura perché concreta, “lontana da ogni intellettualismo, libera da influenze straniere e classica nel suo sereno carattere epico”⁵⁶. L'affermazione della mostra fu ulteriormente confermata dalle due visite ufficiali di Mussolini e del Re che si tennero il 19 e il 24 giugno e la rivista *Cremona* non mancò di rimarcare il successo della mostra e l'entusiasmo della folla per la presenza in città del Duce. La rivista *Il Regime fascista*, in uscita il 28 agosto 1939, diede l'annuncio che il Premio Cremona, dall'anno successivo, sarebbe stato inserito nel calendario nazionale delle grandi manifestazioni del Regime e che si sarebbe svolto dal 19 maggio al 21 luglio 1940. Fu sempre Mussolini a stabilire il tema della seconda edizione: *La battaglia del grano*. Dal titolo si evince che questo argomento conteneva tematiche socio-economiche in linea con la delicata situazione che il Paese stava vivendo. Molti pittori stavano ricevendo proprio in quei giorni il richiamo alla leva, per questo si rese necessaria la proroga per il termine per consegna dei lavori. Nel numero successivo della rivista venne specificato che il concorso era aperto a tutti i pittori “iscritti al rispettivo Sindacato

⁵⁵ Bona R., *Il Premio Cremona nelle pagine della rivista Cremona in Fascismo a Cremona e nella sua provincia 1922-1945*, ricerca di Giuseppe Azzoni, Cremona, aprile 2024, p. 490.

⁵⁶ *Ibidem* p. 490.

di categoria, di nazionalità italiana, per opere originali mai esposte in alcuna Mostra, concepite ad essere eseguite con probità, serietà e dignità artistica con esclusione di ogni specie di dilettantismo e di ogni deformazione della verità”⁵⁷. La giuria deputata a selezionare le opere alla fine aveva ammesso 146 opere che vennero allestite nelle sale del palazzo Affaitati, il cui cortile era stato restaurato proprio per la mostra. La rivista dà ampio risalto alla conversazione che Tullo Bellomi tenne alla radio presentando il Premio Cremona specificando che non “s’intenda favorire una piuttosto che l’altra delle così dette tendenze dibattentisi nel campo dell’arte”⁵⁸, specificando altresì che per lui gli scopi dell’esposizione erano principalmente due: “fare dell’arte ispirata a temi storici e politici per riportare la pittura a quella miracolosa Rinascenza politica, culturale e sociale che passerà alla storia sotto il nome di Era Fascista e negare il diritto di cittadinanza italiana alle deformazioni artistiche del vero, di marca e d’origine prettamente straniera”⁵⁹. Il 19 maggio, in occasione dell’inaugurazione della

mostra, alla presenza del Ministro degli Esteri Galeazzo Ciano, dei rappresentanti del partito, di quelli dei Fasci e delle Corporazioni e delle autorità di Cremona, Farinacci tiene un discorso a Palazzo Affaitati in cui chiarisce che c’è ormai il bisogno di “una



pittura italiana che, superando il

La visita del Conte Galeazzo Ciano il 19 maggio 1940, con Farinacci e Bellomi

virtuosismo vuoto e l’ipocrita ingenuità delle figure preistoriche e mostruose, sappia esprimere la vita e riprendere la tradizione classica, interrompendola e rinnovandola in questo novecentismo fascista: forte, vigoroso, epico, romano”. La mostra cremonese intende essere per Farinacci il “primo tentativo

⁵⁷ Ibidem p. 492.

⁵⁸ Ibidem p. 492.

⁵⁹ Ibidem p. 492.

di richiamare gli artisti italiani alla realtà storica dell'era mussoliniana" affermando che in Italia di impegno "c'è n'è da vendere e che bastava solo risvegliarlo e disciplinarlo" perché gli artisti "in questo campo vogliono essere obbligati e quasi costretti"⁶⁰. La Giuria assegnò il primo premio



Pietro Gaudenzi, *Il Grano*, 1940

all'accademico d'Italia Pietro Gaudenzi con il trittico *Il Grano* e il 9 giugno, durante la proclamazione dei vincitori, "Ugo Ojetti sottolineò il successo grandioso, clamoroso della esposizione cremonese, che a

suo avviso aveva influenzato molte opere esposte alla Biennale di Venezia ed elogiò Farinacci per la puntualità e tenacia nel volere questa iniziativa, il cui tema, dettato dal Duce, è risultato aderente alla realtà e diremo anzi la necessità di questa. Ojetti dichiarò poi, al fine di attestare l'onesta del lavoro dei giurati, che solo il primo premio era stato assegnato ad un noto pittore, l'accademico d'Italia Pietro Gaudenzi, mentre il terzo e il quinto erano stati conferiti ad artisti a lui sconosciuti"⁶¹. Il trittico, ora conservato alla Pinacoteca civica di Cremona celebra la fatica contadina libera da ogni riferimento politico al fascismo. La composizione è grande, realizzata a fresco su intonaco applicato su masonite. "I tre scomparti dipinti da Gaudenzi sono funzionali, oltre che a comunicare una classica solennità anche a definire rigidamente la separazione dei ruoli, tra mondo maschile e femminile. Nel pannello centrale, più stretto, un monumentale lavoratore rurale, vestito con calzoni lunghi e camicia, si asciuga il sudore dalla fronte con il braccio destro, mentre con il sinistro regge la larga zappa del dissodatore. L'uomo è ripreso dal basso, così da accentuarne l'imponenza e da lasciar intravedere il paesaggio collinare alle sue spalle. Le figure femminili sono vestite con gli abiti lunghi e severi della

⁶⁰ Dal *Discorso dell'Ecc. Farinacci all'inaugurazione*, in *Cremona*, a. XII, n. 5-6, pp. 178-182.

⁶¹ Bona R., *Il Premio Cremona (1939-1941) Opere e protagonisti*, edizioni Scritture, Piacenza, maggio 2016, p. 70.

tradizione contadina, così da rimandare ad un contesto di costume, rispettoso del mondo rurale italico. Nello scomparto di sinistra compaiono due donne, una in primo piano e una più arretrata che, ritratte frontalmente, portano gli strumenti da lavoro. Nel pannello di destra altre due reggono altrettanti vassoi di pane sul campo. Una è in primo piano di profilo, l'altra, più indietro, si intravede frontalmente mentre sale da una scalinata: a tutta altezza, sono inquadrare nei blocchi delle case che le serrano nel loro impianto prospettico a punto di fuga centrale”⁶². Sempre il 9 giugno sarà Ojetti a “rivolgersi alla delegazione tedesca ospite, presieduta dal ministro Hermann Esser, affermando che le linee su cui si muove Roberto Farinacci, italianissimo spirito, integralissima coscienza sono le stesse che hanno ispirato Adolf Hitler quando anni fa iniziò l'azione contro l'arte degenerata giudaica, anche se l'amico Farinacci ha fatto d'impeto suo, di ragionamento suo e su una formula sua. Egli aggiunse poi che il nuovo orizzonte aperto in Germania con la mostra di Monaco si appalesa chiarissimamente nel padiglione della Germania di quest'anno a Venezia”⁶³. Il 10 giugno 1940, proprio mentre era in corso la seconda edizione del Premio Cremona, l'Italia entra in guerra ed il tema dettato da Mussolini, *La battaglia del grano*, si carica ancor di più di implicazioni ideologiche e socio-economiche e condiziona “due cruciali versanti della propaganda fascista. Da un lato, quello più contingente, ripreso più volte su *Cremona*, rivendicando le esigenze di un'economia autarchica, metteva in rilievo la capacità di un popolo di ribellarsi all'egoismo ed all'intransigenza dei nemici anglo-francesi; dall'altro insisteva su quello più universale del lavoro come tema simbolico ed archetipico”⁶⁴. Con l'entrata in guerra dell'Italia l'Istituto Nazionale di Cultura Fascista si uniforma alle esigenze belliche e nel numero estivo della rivista *Cremona* “un bollettino informava che, dalla dichiarazione di guerra, l'attività dell'Istituto uniformandosi alle superiori disposizioni, si è decisamente orientata ad un compito precipuamente di propaganda politica che corrisponde al fine di agitare le idee della Rivoluzione, e non a quello di perseguire scopi di cultura generale”⁶⁵. Viene così

⁶² Ibidem p. 74.

⁶³ Ibidem p. 71.

⁶⁴ Bona R., *Il Premio Cremona nelle pagine della rivista Cremona in Fascismo a Cremona e nella sua provincia 1922-1945*, ricerca di Giuseppe Azzoni, Cremona, aprile 2024, p. 495.

⁶⁵ Ibidem p. 496.

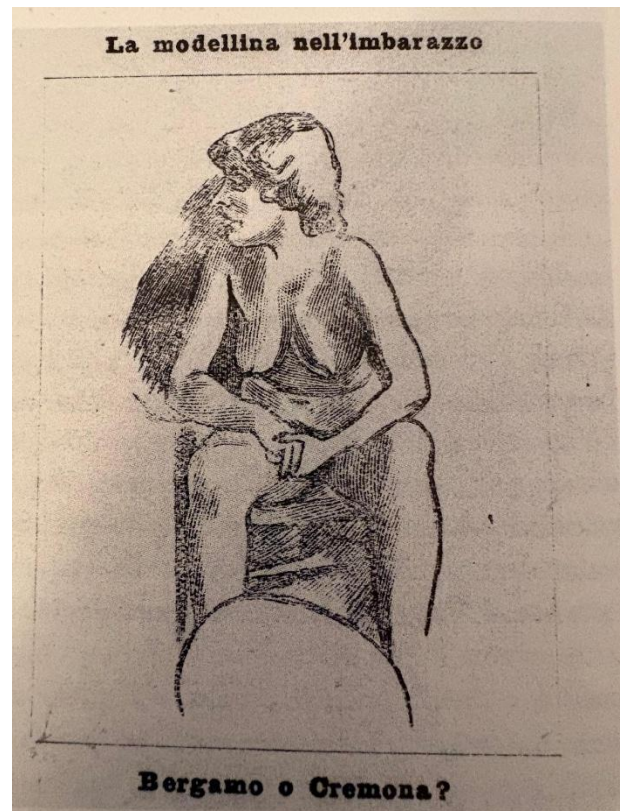
creato un Comitato di scambi Cremona-Hannover tale da rafforzare una politica di alleanza e di amicizia con il Terzo Reich, del quale Farinacci era sempre stato un grande sostenitore, ed in questa ottica il Premio Cremona vi entra a pieno titolo. In occasione della Mostra del Premio Cremona ad Hannover il 29 settembre del 1940 è inequivocabile la scelta di un fronte comune italo-tedesco contro l'arte degenerata e giudaica. In questa occasione Farinacci pronunciò il discorso inaugurale “dando il merito ad Hitler di avere per primo lanciato la santa crociata contro la degenerazione artistica e ribadì il triplice scopo dell'iniziativa: rafforzare l'amicizia tra i due popoli alleati, rendere più fraterne le relazioni tra le due città e riportare l'arte sul terreno della serietà e della bellezza, così come intendono i popoli degni della storia”⁶⁶. Farinacci e la delegazione italiana avevano già visitato la *Mostra sull'arte della grande Germania* a Monaco ed in seguito Farinacci si recerà a Berlino dove sarà ospitato da Goebbels che “confermò la stima per il fedele amico della Germania e successivamente il gerarca ebbe un colloquio di oltre un'ora col Führer che lo saluterà come il valoroso sostenitore dell'alleanza italo-germanica, il fedele alleato il più dinamico giornalista d'Italia”⁶⁷. Per il gerarca cremonese l'autunno del 1940 è, sia sul piano politico che su quello culturale, totalmente polemico. Dalle pagine del suo giornale, *Il Regime fascista*, lancia infatti invettive contro il Premio Bergamo, espressione del “famigerato Novecentismo”⁶⁸ creato in opposizione al Premio Cremona. A cavallo del 1940 la dialettica artistica in Italia si manifesta proprio nella rivalità tra i Premio Cremona e Bergamo che “Se da un lato il Premio Bergamo e il Premio Cremona indicizzano due diversi aspetti antitetici dell'arte durante l'ultimo periodo del regime fascista, dall'altro rappresentano due componenti dello stesso volto del regime, molto più interagenti di quello che la cronaca del tempo ci ha tramandato attraverso le testimonianze della polemica, a tratti rovente, sul terreno militante dell'arte del tempo. La contrapposizione si manifestava più sul piano di un immaginario differenziato e di una antitesi ideologica basata sulla discrepanza o sulla dialettica dei due poli culturali che

⁶⁶ Ibidem p. 496.

⁶⁷ Ibidem p. 497.

⁶⁸ Ibidem p. 499.

animarono l'arte durante il fascismo: quello del ruralismo, di Strapaese, dell'immagine di massa, di appartenenza popolare caratterizzante il Premio Cremona e invece l'altro, quello, per così dire, elitario del Premio Bergamo, che si riallacciava a un versante dell'arte italiana colto internazionale e postimpressionista. Ma in che cosa consisteva la novità dell'arte del Premio Bergamo? È dal Novecento (o meglio dal gruppo di Novecento) e dalle mutazioni novecentiste che nascono, paradossalmente, le premesse per metamorfosi di accentuazioni o radicalizzazioni delle differenze, gli esiti finali nei linguaggi pittorici sia del Premio Cremona, sia del Premio Bergamo; è da Novecento e dalla politica sarfattiana e dalle “degenerazioni” dei linguaggi espressivi in esso contenuti che scaturisce la gran parte della cultura pittorica degli ultimi anni del regime. Da un lato la “poetica della statua” che era diventata punto di forza dentro il *rappel à l'ordre* nel suo aspetto purista e “neoclassico”, inizialmente anche iperreale, di “recupero”, insomma, classicista della tradizione quattrocentesca e cinquecentesca italiana; questa confluisce sia nella grande pittura murale e nella statuaria *stricto sensu*, sia nella pittura di racconto quotidiano, di realismo convenzionale e illustrativo (Premio Cremona). Dall'altro invece quella del Premio Bergamo è una poetica del sentimento, tesa a sottolineare istanze d'origine ottocentesca e a cavallo del secolo (Impressionismo, Postimpressionismo, Intimismo, Crepuscolarismo, Arte per l'arte, nonché manifestazioni nichilistiche ipersoggettive laceranti e inquietanti) teoricamente negate e fieramente combattute dal “gruppo” milanese, ma che, di fatto, ricomparvero e furono ammesse nelle due grandi esposizioni milanesi (quella del 1900 e quella del 1929) e, ben oltre, in



esposizioni nazionali e internazionali negli anni Trenta”⁶⁹. Mi sembra doveroso fare un accenno al movimento artistico Novecento, nato a Milano alla fine del 1922, i cui artisti provenivano da esperienze e correnti artistiche differenti, ma legate dal senso comune di “ritorno all’ordine” nell’arte dopo le sperimentazioni delle avanguardie del primo Novecento: il movimento torna quindi ad avere come riferimento l’antichità classica, la purezza delle forme e l’armonia nella composizione. Il termine Novecento viene utilizzato nel ventennio fascista per indicare una rilettura dell’architettura moderna in chiave monumentalista. L’espressione “ritorno all’ordine”, che descrive il rinnovato interesse per la tradizione, sembra derivare da *Le rappel à l’ordre*, un libro di saggi del poeta e artista Jean Cocteau pubblicato nel 1926. La critica d’arte Margherita Sarfatti, italiana ma di origine ebraica, riuniva gli artisti del gruppo nella sua casa-studio di corso Venezia a Milano e intuì l’importanza e la novità del movimento, organizzando una serie di mostre che presero il nome di *Novecento italiano*. In occasione dell’inaugurazione a Milano della prima mostra del gruppo Novecento Mussolini rilasciò questa dichiarazione: “Dichiaro che lungi da me l’idea di incoraggiare qualche cosa che possa assomigliare all’arte di Stato. L’arte rientra nella sfera dell’individuo. Lo Stato ha un solo dovere: quella di non sabotarla, di dar condizione umane agli artisti, di incoraggiarli dal punto di vista artistico e nazionale”⁷⁰. Da questo discorso “appare chiaro quanto l’approccio in materia artistica del regime che si preparava a dominare il Paese fosse distante degli omologhi russi e tedeschi. Un assoluto rispetto per la libertà dell’espressione creativa, il rifiuto di modalità che potessero indirizzare la stessa verso un forzato sostegno alle politiche del governo, il pieno sostegno a tutti gli artisti”⁷¹ e ancora scriverà De Chirico “I fascisti non impedirono mai a nessuno di dipingere come voleva. Anzi gran parte della gerarchia fascista era composta di modernisti, innamorati di Parigi”⁷². Il movimento riscosse molti successi e, dopo l’esordio del 1923 nella galleria Pesaro di Milano, gli artisti

⁶⁹ Lorandi M., *Il Premio Bergamo (1939-1942): le estetiche neoromantiche e le metamorfosi di “Novecento”*, in *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, Electa, Milano, 1993, pp. 58-60.

⁷⁰ Mattioli M., *Ciarlatani, dilettanti, impostori. Il regime contro il formalismo*, in *Arte e Fascismo*, a cura di Avanzi B., Ferrari D., L’Erma, 2024, pp. 196-197.

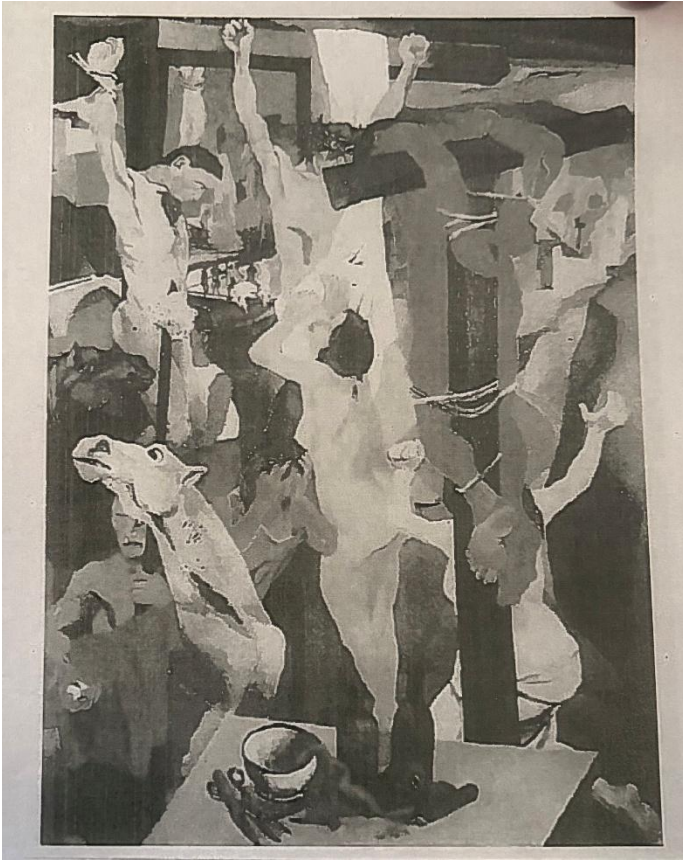
⁷¹ Ibidem p. 197.

⁷² Ibidem p.197.

parteciparono alla biennale di Venezia dove riscossero un grande successo, in seguito al quale la Sarfatti, nel 1926, organizzò una prima esposizione alla Permanente di Milano. Seguirono poi negli anni altre importanti esposizioni come quelle di Parigi, Ginevra, Berlino e Buenos Aires. Purtroppo, nei primi anni Trenta iniziarono a manifestarsi i primi attacchi del regime fascista al movimento che sfociarono nell'accusa di aver dato "l'ostracismo all'arte classica"⁷³ e di "copiare gli artisti stranieri"⁷⁴. Il movimento si dissolse allorché la Sarfatti dovette lasciare l'Italia a causa delle leggi razziali del 1938. Dopo questa digressione si può aggiungere che se "analizziamo anche solo la mostra di Novecento del 1929, senza parlare di quelle internazionali tra il 1927 e il 1931 in cui sono già evidenti le sue degenerazioni, vediamo riuniti artisti portatori di quelle disparate tendenze che saranno le conduttrici sia del Premio Bergamo, sia del Premio Cremona, nonché degli interscambi, delle ambivalenze e delle ambiguità tra i due. [...] L'esordio del Premio Bergamo (1939) non casualmente avviene sul tema del "paesaggio italiano". [...] La scelta del paesaggio come tema unico e obbligato metteva fuori causa i pittori per eccellenza di figura e di rappresentatività statuaria, la composizione di storia cara regime nonché il filone dell'arte didascalica e "popolare" (l'arte di propaganda), dall'altra imboccava la strada e faceva proprie, per certi aspetti, le istanze di un'Italia rurale (e del ruralismo fascista) e di "strapaese". Inoltre, promuoveva, più o meno consapevolmente, quella linea del colore della sensazione cromatica, della "impressione" sull'ambiente paesaggistico italiano che era sì continuità della tradizione, ma anche luogo a procedere per una maggiore libertà dell'artista, soggettivamente e sentimentalmente, nel campo dell'estetica in tal senso contrapposta alla politica e all'ideologia. [...] Il tratto più significativo era che il Premio Bergamo nasceva all'insegna di un tema compositivo libero, il paesaggio appunto, e non di un oggetto obbligante, che permetteva di rifarsi a *patterns* ispirativi i più ampi possibili internazionali e meno, eludendo in tal senso le strettoie di una pittura autarchica-nazionale tanto sostenuta da Ogetti e Farinacci. [...] Almeno inizialmente il Premio Bergamo pareva poco più importante di una interregionale Sindacale e solo le premesse di una

⁷³ Farinacci R., cit., *Una lettera di Margherita Sarfatti*, in *Regime fascista*, 27 maggio 1933.

⁷⁴ Evola J., cit. *La polemica sul Novecento*, in *Regime fascista*, 7 giugno 1933.



Renato Guttuso, *Crocifissione*, 1941

“pittura libera” e il sostegno di Bottai portarono a caratterizzare il premio sotto il segno di una pittura come espressione, come esperienza di una condizione spesso dolorosa dell’essere, in un parallelo che oggi nella prospettiva storica, si può chiamare esistenzialistica *avant la lettre*”⁷⁵. In tutte le edizioni del Premio Bergamo furono quattro e dell’ultima si ricorda soprattutto la *Crocifissione* di Guttuso sulla quale si scatenarono le critiche. Si può dire che “il premio, dunque, era giunto alla maturazione di un frutto così gravido di tensioni

drammatiche ed emotivamente percepibili anche dalla gran parte del pubblico meno colto, da suscitare scandali”⁷⁶. Con quest’ultima edizione il Premio Bergamo aveva portato a compimento quell’arte libera e autentica che era stata nelle sue intenzioni fin dalle premesse iniziali. Però “non si voleva capire che questa sorta di espressionismo, di esasperazione dell’io, di rigurgiti cubisti, di rimediazioni *fauves*, vangoghiane e bonnardiane, traducevano il bisogno, in specie delle giovani generazioni di artisti, di rappresentare, o meglio di esprimere, il senso della tragedia in atto, del capovolgimento di valori, degli orrori ferini che il nazifascismo trascinava con sé nell’atto finale”⁷⁷. Intanto a Cremona si lavora alla terza edizione del Premio, prontamente comunicato dalla rivista *Cremona* con il relativo regolamento. È sempre il duce che detta il tema e per questa edizione sarà la *Gioventù italiana del littorio* che deve rispondere a determinati requisiti: “i dipinti dovranno essere

⁷⁵ Lorandi M., *Il Premio Bergamo (1939-1942): le estetiche neoromantiche e le metamorfosi di “Novecento”*, in *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, Electa, Milano, 1993, pp. 60-64.

⁷⁶ *Ibidem* p. 69.

⁷⁷ *Ibidem* p. 69.

ad olio, a tempera o ad affresco, ma trasportabili; le opere dovranno essere originali e mai esposte prima ma soprattutto andranno eseguite con probità, serietà e dignità artistica, con esclusione di ogni specie di diletterismo e di ogni deformazione della verità⁷⁸. I motivi più frequenti nelle opere del terzo Premio Cremona “sono le marce militari, le adunate, gli accampamenti, i giochi ginnici, la



Farinacci e Bottai in Piazza Cavour durante la visita al Terzo Premio Cremona

conquista di intangibili vette: se i maschi marciano, le giovanette apprestano lana per i soldati, salvo esibirsi nel tiro all’arco come l’*Artemide mussoliniana* di Bruno Amadio. L’atmosfera è rarefatta e quasi assente in rapporto alla realtà. Il ricorso agli orpelli del regime - libro, moschetto, fasci littori, lupi, aquile - è ossessivo. Divengono più frequenti i simboli di una romanità archeologica che intende legittimare e mobilitare composizioni inerti. È significativo che siano elusi gli sviluppi dinamici e cinematici che il tema poteva suscitare. Al contrario il balilla, l’atleta o il soldato sono bloccati in una fissità statuaria. Il punto di osservazione, dal basso verso l’alto, esalta questi campioni, assurti a simbolo della virtù dell’Italia fascista. In questa rassegna l’assunto ideologico prevale negativamente e la pittura è morta in un clima di asfittica autarchia⁷⁹. Dopo una ampia propaganda da parte della stampa cremonese l’inaugurazione della mostra avverrà il 15 giugno con la presenza di una

⁷⁸ Bona R., *Il Premio Cremona nelle pagine della rivista Cremona in Fascismo a Cremona e nella sua provincia 1922-1945*, ricerca di Giuseppe Azzoni, Cremona, aprile 2024, p. 499.

⁷⁹ Tellini Perina C., *Il Premio Cremona: “questo novecentismo fascista: forte, vigoroso, epico, romano”* (R. Farinacci, 1940), in *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, Electa, Milano, 1993, p. 56.

delegazione del Terzo Reich. Durante la cerimonia inaugurale nel salone d'onore di Palazzo Affaitati, alla presenza delle autorità italiane e tedesche, Farinacci dichiarò che la mostra, “volendo assurgere a manifestazione artistica dell'Asse, ha richiamato gli artisti alla realtà, convincendoli ad abbandonare la retorica del mostruoso, le imitazioni della moda straniera, le deformazione anatomiche e la ostentazione di una falsa genialità, ottenendo così di rieducare, rispettandone le più profonde esigenze, il gusto del popolo italiano”⁸⁰. In questa occasione si decise l'apertura della futura quarta edizione del Premio non solo agli artisti italiani, ma anche a quelli tedeschi e il Duce aveva già stabilito il tema *Dal sangue la nuova Europa*. In questo stesso giorno Farinacci annunciò inoltre che l'Ente aveva istituito una *Mostra del ritratto riservata a pittori italo-tedeschi* che si sarebbe svolta nel Palazzo dell'Arte, appropriata sede per il quarto Premio Cremona. Come sappiamo la quarta edizione del Premio Cremona non si svolgerà mai. Il 29 giugno ci fu la cerimonia di premiazione che vide assegnati tre premi *ex aequo* a Gian Giacomo dal Forno con *Giovinazza*, a Luciano Ricchetti con *La consegna* e a Cesare Maggi con *Italica Gens*. Il secondo premio andò a Pietro Gaudenzi con il



Gian Giacomo dal Forno, *Giovinazza*, 1941



Luciano Ricchetti, *La Consegna*, 1941

⁸⁰ Bona R., *Il Premio Cremona nelle pagine della rivista Cremona in Fascismo a Cremona e nella sua provincia 1922-1945*, ricerca di Giuseppe Azzoni, Cremona, aprile 2024, p. 503.



Cesare Maggi, *Italica Gens*, 1941

trittico *Rinascita* e il terzo fu assegnato a Contardo Barbieri con *Il dono*. Delle opere esposte a questa edizione del Premio ne vennero scelte ottantacinque per la Mostra di Hannover, alleata cremonese contro l'arte degenerata e giudaica. Ancora una volta Farinacci sottolineò “come avessero trionfato le opere più degne sia da un punto di vista tecnico che interpretativo, senza alcun riguardo alle tendenze artistiche. Mai dai dipinti traspare una retorica che tende a trasformare i giovani protagonisti dei dipinti in combattenti. Essi vengono infatti ritratti in motivi militareschi: le adunate, le marce, i giochi atletici. Belli e perfetti nelle esibite pose statuarie, con palesi riferimenti a modelli neoclassici o di accademia novecentista, i corpi ostentano le divise e le insegne militari giovanili, impugnando attrezzi ginnici o armi secondo una coerenza di progetto pedagogico, che concepisce l'impegno fisico in funzione del combattimento. L'addestramento sportivo appare così perfettamente funzionale, nell'epica e nella mistica fascista, ai compiti militari e i corpi, giovani e sani, si preparano al sacrificio della guerra. L'importanza della ginnastica per comporre le differenze di classe era già stata compresa dalla Germania nazista, perché l'intero popolo si ritrova nei giochi atletici attorno all'unità costituita e, come in un rito religioso, vi celebra l'orgoglio della stirpe, la virilità, la dedizione al lavoro e alla disciplina”⁸¹. Goebbels, ministro della Propaganda nazista, per la quarta edizione del Premio Cremona aveva promesso la partecipazione di numerosi artisti tedeschi e l'esposizione sarebbe dovuta avvenire parallelamente con le celebrazioni del terzo centenario della morte di Claudio

⁸¹ Bona R., *Il Premio Cremona. 1939-1941*. WelfareNetwork.it, 2 gennaio 2014, scritto da Redazione.

Monteverdi e, come sopra ribadito, si sarebbe tenuta nel Palazzo dell'Arte in costruzione in Piazza Marconi, Piazza che sarebbe diventata il polo monumentale della Cremona fascista. “Come è noto la IV edizione del Premio Cremona, prevista nel 1943, non avrà luogo per il precipitare degli eventi e l’idea di una manifestazione artistica alla tedesca così come era stata concepita da Farinacci, persona capace di pensare all’arte in modo strumentale non convenzionale, fortunatamente tramontò, travolta dal disastro nel quale il fascismo aveva sciaguratamente condotto l’Italia”⁸². In Italia non fu mai realizzata una vera politica sulle arti come invece accadde in Germania anche se è vero che “a Cremona una politica artistica finalizzata alla creazione di un regime reazionario di massa, si è materializzata negli anni del Premio Cremona, fra 1938 e 1942, grazie al disegno politico di Roberto Farinacci”⁸³.



Rivista Cremona, anno IV, Numero 10, ottobre 1932 – XI E.F.

⁸² Bona R., *Il Premio Cremona nelle pagine della rivista Cremona in Fascismo a Cremona e nella sua provincia 1922-1945*, ricerca di Giuseppe Azzoni, Cremona, aprile 2024, p. 511.

⁸³ *Ibidem* p. 512.

VISITATE LA MOSTRA
DEL PREMIO CREMONA
CREMONA 14 MAGGIO-16 LUGLIO
XVII

VISITATE LA II MOSTRA
DEL PREMIO CREMONA
— CREMONA —
19 MAGGIO — 21 LUGLIO XVIII
JOHNS ON III

CRE
15 GIUGNO - LUG
M O S
DEL II PREMIO CREMONA
POSTE ITALIANE
A
XIX

Biglietti di ingresso alla mostra del Premio Cremona del 1939, 1940 e 1941.

CAPITOLO 2

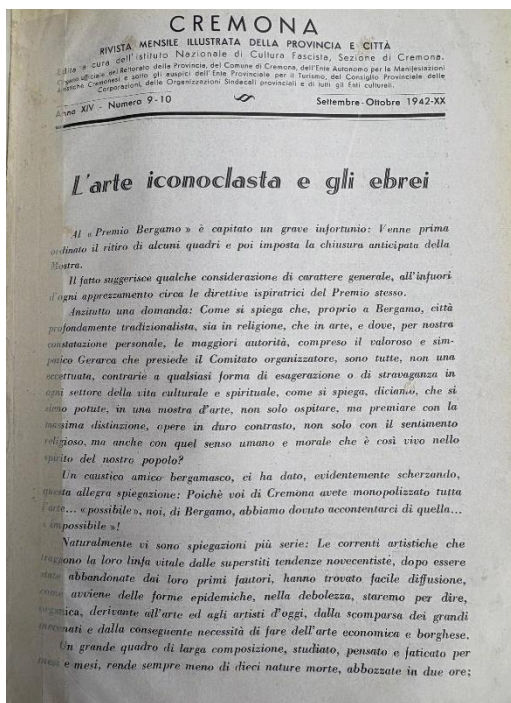
2.1 “Dal sangue la nuova Europa”

Come detto sopra, la quarta edizione del Premio Cremona non si svolgerà mai, ma la città continuava ad investire sul premio, “ideologicamente, politicamente ed economicamente. Si contava evidentemente sulla vittoria dell’asse, sia contro i nemici esterni che contro quelli interni”⁸⁴. Intanto dalle pagine della rivista *Cremona*, Bellomi informava i cittadini che Farinacci desiderava che il Palazzo dell’Arte fosse finito per la primavera del 1943 per l’inaugurazione della quarta edizione del Premio. Contemporaneamente a Berlino si stava svolgendo un convegno per fissare le norme di partecipazione degli artisti tedeschi e vi si stabiliva un largo finanziamento per l’edizione del 1943. Una informativa del presidente dell’INCF Bellomi chiarì il ruolo che il Premio Cremona da quel momento avrebbe assunto: “la propaganda politica, prima interamente affidata all’INCF, era ora appoggiata e coadiuvata da un Ufficio di Propaganda. Di conseguenza le manifestazioni culturali rientravano di diritto nell’ambito delle attività propagandistiche realizzate attraverso tre direzioni: conferenze, concerti e una serie di corsi sui Codici Mussoliniani, per esaudire il desiderio del duce”⁸⁵. Intanto la rivista *Cremona* continuava ad essere pubblicata, anche se bimestralmente e con un numero inferiore di pagine, mentre i corsi di lingua tedesca in collaborazione con l’accademia germanica continuavano allo stesso ritmo. A più riprese si è genericamente indicato il precipitare egli eventi bellici per spiegare il rinvio e poi la soppressione della IV del Premio Cremona. Alcuni studiosi la pensano diversamente. Tra questi Pardini, che nel volume “Roberto Farinacci, ovvero della rivoluzione fascista” scrive: “A mio avviso le cause andrebbero probabilmente ricercate in modo più approfondito anche nelle vicende di Roberto Farinacci che, all’inizio del 1943, vide decadere stima e

⁸⁴ Bona R., *Il Premio Cremona nelle pagine della rivista Cremona in Fascismo a Cremona e nella sua provincia 1922-1945*, ricerca di Giuseppe Azzoni, Cremona, aprile 2024, p. 510.

⁸⁵ *Ibidem* p. 511.

considerazione, sia da parte degli alleati tedeschi sia da parte di molti ambienti del vecchio fascismo e delle gerarchie del partito proprio per le sue ossessioni germanofile⁸⁶. Il tema pittorico *Dal sangue la nuova Europa* era stato dettato come sempre dal duce e le norme per il concorso erano più o meno quelle delle edizioni precedenti, tranne che per le dimensioni minime delle opere presentate che non dovevano essere inferiori ai tre metri quadrati perché per gli organizzatori non aveva senso ridurre questa pittura celebrativa a “quadretti di dimensioni buone, al più, a contenere qualche fiorellino o un paio di bicchieri. Per gli artisti era evidentemente necessario adeguarsi anche alla monumentalità della concezione, che non significa vana e vuota retorica, ma potenza titanica di spirito”⁸⁷. La novità di questa rassegna prevedeva anche un concorso riservato al ritratto scultoreo dal titolo, palesemente politico, *Le maggiori personalità dell’Asse*. Naturalmente le personalità riprodotte dovevano “avere grande notorietà, coprire posizioni di comando o aver acquisito alte benemeritenze”⁸⁸. La scelta di privilegiare il ritratto celebrativo era conseguenza della polemica condotta da Cremona contro la



Rivista Cremona, Anno XIV, Numero 9 – 10, settembre - ottobre 1942 - XX

cosiddetta iconoclastia ebraica. Era opinione diffusa che “il nemico tradizionale di quanto è italiano, latino, cattolico, umanista ed estetico fosse proprio l’ebreo perché, contrariamente a ciò che avviene per gli altri popoli, nell’arte ebraica non troviamo mai rappresentata la figura umana”⁸⁹. Farinacci credeva ancora nel Premio Cremona che continuava ad essere presentato sulla rivista *Cremona* come “il potente impulso verso l’avvenire, un’iniziativa che prepari all’Italia un’arte nuova a sfondo epico, storico ed eroico fondata sul bello ed il vero”⁹⁰. Il Premio Cremona rientrava dunque a pieno titolo nell’ambito delle attività

⁸⁶ Pardini G., *Roberto Farinacci, ovvero della rivoluzione fascista*, Firenze, Le Lettere, 2007, p. 415.

⁸⁷ Bona R., *Il Premio Cremona (1939-1941) Opere e protagonisti*, edizioni Scritture, Piacenza, maggio 2016, p. 158.

⁸⁸ Ibidem p. 156.

⁸⁹ Ibidem p. 156.

⁹⁰ Ibidem p. 157.

propagandistiche e avendo ormai assunto importanza di carattere nazionale, si apprestava ad approdare sulla scena internazionale. Per rispondere a questa nuova dimensione del premio il catalogo sarebbe stato bilingue e le prime tre opere premiate sarebbero rimaste di proprietà dell'Ente ordinatore "per essere destinate, come quelle dei concorsi precedenti, alla grande Pinacoteca Moderna d'Arte Italiana storico-politica che sorgerà in Cremona nell'erigendo Palazzo dell'Arte"⁹¹. Sarebbe cambiata anche la composizione della giuria: i cinque giudici italiani sarebbero stati affiancati da cinque membri tedeschi sotto la presidenza di Farinacci. Il regolamento del concorso come sempre era apparso sulle pagine di *Cremona* e, nelle *Norme per gli artisti italiani*, si specificava che agli artisti sarebbe stato concesso "di attenersi al tema nel senso più vasto e pur concependo opere di carattere attuale, riprodurre avvenimenti che prevedono anche sviluppi futuri e, nel trattare il soggetto, tanto ispirarsi alla realtà immediata, quanto idealizzarlo, sino a rappresentazioni di carattere simbolico"⁹². Come ha ben spiegato Rodolfo Bona nel testo introduttivo della mostra *il Regime dell'Arte*: "Solitamente si motiva la soppressione della quarta edizione con il precipitare degli eventi, anche se, fra aprile e giugno di quell'anno, si svolsero a Palazzo Affaitati due importanti mostre, la quarta Sindacale e, soprattutto, *l'Esposizione di opere d'arte di artisti germanici*, coerente con la politica di Farinacci. Le cause della mancata realizzazione del quarto Premio Cremona potrebbero, dunque, anche essere ricercate nelle vicende del gerarca che, all'inizio del 1943, perse stima e considerazione, sia tra gli alleati tedeschi, sia negli ambienti del vecchio fascismo e fra le



Rivista Cremona, Anno XIV Numero 7 – 8 luglio - agosto 1942 - XX

⁹¹ Ibidem p. 159.

⁹² Ibidem p. 159.

gerarchie del partito, proprio a causa delle sue ossessioni germanofile”⁹³. Intanto Farinacci si avvicina sempre di più alla Germania, premendo affinché la manifestazione assumesse una dimensione internazionale o, meglio italo-tedesca, prevedendo un catalogo bilingue ed una giuria composta da cinque membri tedeschi e cinque italiani, sotto la sua presidenza. “Inoltre, il concorso trovava grandi difficoltà ad affermarsi pienamente anche perché la caratteristica vera del Premio Cremona non è dunque quella di volere il quadro “a soggetto”, né il quadro sano, privo di deformazioni. [...] La sua caratteristica è di volere quadri a soggetto politico, in cui la pittura deve accordarsi con altre nobile esigenze di apologia e di propaganda. In quel tragico 1943 tramontò l’idea di una manifestazione artistica “alla tedesca”, travolta dal disastro nel quale il fascismo aveva sciaguratamente condotto l’Italia. La guerra, infatti, fornì una soluzione definitiva alla manifestazione cremonese, che si chiuse con quel tema terribile, *Dal sangue la nuova Europa*, che avrebbe dovuto incitare gli artisti, specialmente i pittori, più che non si sia fatto fin ora verso rappresentazioni di tipo monumentale e figurativo, il cui contenuto si ispiri ad avvenimenti di idee di carattere nazionale e politico. Con il Premio Cremona si concretizzò una politica artistica reazionaria, organica alla strutturazione di un regime totalitario di massa. Ideata da Farinacci, uomo capace di pensare all’arte in modo strumentale e non convenzionale, essa si ispirava, seppur con significative differenze e tratti di originalità, a quella della Germania nazista. Nelle maglie di questo disegno restarono prigionieri anche l’arte italiana e molti suoi protagonisti, che divennero così vittime del fascismo e di una certa Italia intramontabile e gretta nella quale il fascismo aveva prosperato, di quel provincialismo mediocre, estremista e antimoderno che a Cremona aveva trovato alcuni dei suoi più illustri rappresentanti”⁹⁴. La guerra fornì dunque una soluzione tragica e definitiva alla manifestazione cremonese.

⁹³ Bona R., *Il Premio Cremona (1939-1941)* in *Il regime dell’Arte. Premio Cremona 1939-1941*, a cura di Vittorio Sgarbi, Rodolfo Bona e S.V. Pallavicini, casa ed. Contemplazioni, settembre 2018, p. 146.

⁹⁴ *Ibidem* p. 147.

2.2 Influenza del modello artistico del Terzo Reich sull'arte italiana

La dittatura nazista influenzò l'esistenza gran parte del popolo tedesco e ciò comportò profondi cambiamenti nella vita sociale e culturale della Germania. Questo sistema di potere esercitò un controllo totale sull'individuo indirizzando tutti gli aspetti della società e della vita culturale. Hitler pretendeva di avere un controllo totale sui cittadini e il periodo tra il 1933 e il 1937 fu caratterizzato dall'eliminazione sistematica di ogni organizzazione contraria al regime. Emblematica della strategia totalitaria fu la militarizzazione della vita collettiva tramite organizzazioni di massa, il cui compito era quello di controllare i cittadini, guidandone il lavoro e il tempo libero, le attività sociali e culturali. Fin dalla nascita il nazionalsocialismo cercò di controllare ogni ramo della vita culturale tedesca attraverso l'azione della *Reichskulturkammer* guidata da Goebbels, fedele braccio destro di Adolf Hitler. La *Reichskulturkammer* era un'associazione di scrittori, pittori, architetti, artisti dalla quale erano però esclusi gli ebrei. Abile oratore, Goebbels fu il principale artefice delle campagne di "arianizzazione" della cultura che costrinsero all'esilio centinaia di artisti e scienziati. La diffusione dei principi nazisti fu affidata oltre che al cinema, alla stampa, al teatro, alla radio e all'arte. L'obiettivo era quello di creare una nuova cultura funzionale al programma: i nazionalsocialisti intendevano riscrivere la storia dell'arte eliminando le avanguardie, cioè tutti quei movimenti dell'arte moderna definiti "degenerati". "Arte degenerata" è la traduzione dal tedesco *Entartete Kunst* usata dalla propaganda nazista per rifiutare autori e tendenze stilistiche dell'arte moderna. "Arte degenerata: lo slogan sta per barbarie culturale nazionalsocialista, per la distruzione del modernismo in Germania tra le due guerre, le cui conseguenze si fanno sentire ancora oggi. Hitler e i suoi sostenitori non inventarono l'espressione, ma la adottarono, la intensificarono e ne derivarono le loro politiche distruttive sull'arte"⁹⁵. Per arrivare a questo punto la strada è stata lunga e a volte contraddittoria e per cercare una spiegazione si può partire dalla seconda metà del diciannovesimo

⁹⁵ Peters O., introduction in *Degenerate art: the attack on modern art in Nazi Germany, 1937*, Neue Galerie New York, march 13- june 30, 2014.

secolo quando un diciassettenne figlio di un rabbino di Pest “Simcha Südfeld, alias di Max Nordau, pubblicò il suo libro di successo *Entartung* in due volumi nel 1892 e nel 1893. Fu rapidamente ristampato e tradotto in diverse lingue europee. Nordau non fu il primo ad applicare il concetto di “degenerazione” all’arte, ma rese popolare lo slogan basandosi su diverse opere precedenti, tra cui quella del medico torinese Cesare Lombroso. Come allievo del famoso neurologo parigino Jean-Martin Charcot, Nordau, che era un medico qualificato, diagnosticò la degenerazione come una malattia mentale. Sosteneva che fosse causata dai rapidi cambiamenti della civiltà moderna, ai quali i suoi contemporanei non riuscivano a adattarsi adeguatamente. È cruciale per il nostro contesto che Nordau considerasse l’arte e la letteratura moderna più avanzate, quasi senza eccezioni, come malate, degenerate e quindi bisognose di cambiamento”⁹⁶. Prima di Nordau, Wilhelm Schallmeyer, medico tedesco sostenitore dell’eugenetica, pubblicò nel 1891 il suo primo libro “*Sull’imminente degenerazione fisica dell’umanità colta*”, “inaugurando così il percorso del darwinismo sociale verso la riproduzione e la selezione. Questo lo rese il padre della “igiene razziale” che si occupava della “salute delle popolo”, sebbene non impiegasse argomenti razzisti o antisemiti. Sia Schallmeyer che Nordau espressero la loro tesi influenzata dalla fede nel progresso e nella scienza e soprattutto sulla base della teoria dell’evoluzione di Charles Darwin. La teoria di Darwin divenne problematica e persino pericolosa quando si intrecciò con tendenze antisemite, come nel caso di Eugen Dühring che nel 1880 trattò la questione ebraica come una “questione di razza, morale e cultura”. La “degenerazione” divenne presto lo stigma del popolo ebraico inteso come razza, poiché doveva essere rigorosamente separato dal “corpo del popolo” a causa dei suoi sintomi di degenerazione e del rischio di infezione. Max Nordau, al contrario, cercò di scindere l’antisemitismo dal discorso sulla “degenerazione” usando il termine in modo molto più ampio e riferendolo alla civiltà moderna in generale”⁹⁷. Il bersaglio centrale di Nordau divenne l’intera avanguardia artistica e quando “l’arte

⁹⁶ Peters O., *From Nordau to Hitler in Degenerate art: the attack on modern art in Nazi Germany*, 1937, Neue Galerie New York, march 13- june 30, 2014, p. 17.

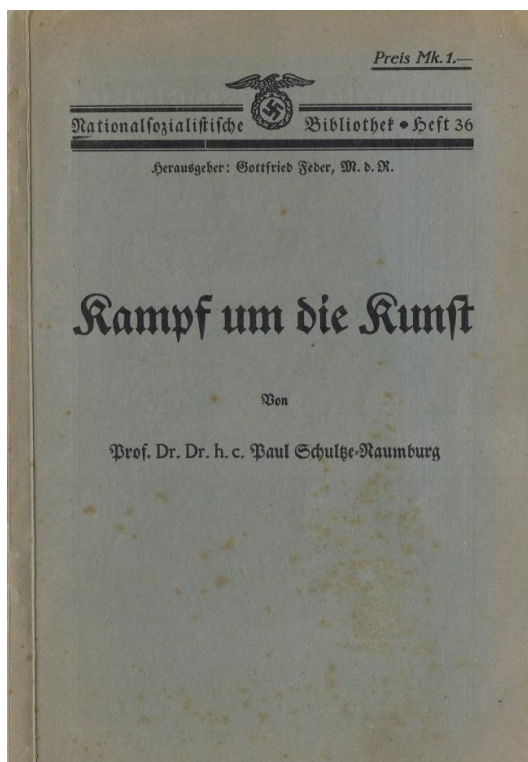
⁹⁷ Ibidem p. 17.

degenerata” dovette essere combattuta Nordau paragonò l’artista moderno a un criminale scrivendo: ““L’artista che rappresenta con compiacenza ciò che è riprovevole, vizioso, criminale, lo approva, forse lo glorifica, non differisce per natura, ma solo per grado, dal criminale che lo commette effettivamente”. Nordau scrive ancora: “Ciò che manca a quasi tutti i degenerati è il senso della moralità e del giusto e dello sbagliato.” Questo è esattamente ciò su cui i nazionalsocialisti sarebbero tornati più e più volte, a partire dagli anni ’20, quando combinarono arte, morale, politica ed eugenetica nella loro propaganda per mobilitare il risentimento esistente verso un’avanguardia diventata incomprensibile e per diffamare l’artista moderno come un soggetto moralmente depravato, perverso, o uno straniero razzialmente inferiore”⁹⁸. Però più che sul concetto di razza Nordau si concentrò “su questioni di critica e politica artistica, che riguardavano, in primo luogo, la questione dell’arte tedesca in relazione all’arte francese dominante e una rivalutazione dell’arte tradizionale tedesca e nordica. [...] L’arte moderna veniva etichettata con disprezzo come arte della cosiddetta “era del sistema”. È utile sottolineare che il clima relativo alle politiche artistiche si è inasprito prima della Prima guerra mondiale e coincise con l’affermazione delle cosiddette avanguardie e degli “ismi” nell’arte. La loro presentazione, ad esempio, alle mostre della *Nuova Associazione degli Artisti di Monaco* e del *Blauer Reiter*, ha provocato reazioni da parte della critica e del pubblico estremamente dure, perfino violente e talvolta le opere d’arte sono state distrutte. Questo spiega perché l’azione nazionalsocialista per distruggere l’arte moderna scelse il 1910 come data limite per la confisca delle opere dei musei tedeschi. L’anno simbolico del 1910 segnò la manifestazione di un’avanguardia a tratti aggressiva perfino, iconoclasta, (Fauvismo, Espressionismo, Cubismo, Futurismo), le dispute sulle politiche artistiche riguardanti l’acquisizione di arte moderna per i musei tedeschi e le mostre retrospettive epocali (Berlino, Bema e Colonia)”⁹⁹. Questo è il motivo per cui “Tutto ciò che era stato creato intorno al 1910 e collezionato dopo il 1918 era soggetto a questo giudizio. Proprio per questo il 30 giugno 1937 Joseph Goebbels, concesse l’autorizzazione a Adolf Ziegler di “selezionare e

⁹⁸ Ibidem p. 19.

⁹⁹ Ibidem p. 21.

sequestrare opere d'arte tedesca in declino dal 1910, attualmente in possesso del Reich, degli stati e dei comuni, provenienti dai campi della pittura e della scultura, ai fini di una mostra". Pertanto, i nazionalsocialisti stabilirono l'anno 1910 come data simbolica. Identificarono tutta l'arte prodotta dalle avanguardie dopo quella data come "arte degenerata"¹⁰⁰. Per i nazionalsocialisti l'arte tedesca avrebbe dovuto rappresentare i valori creativi del popolo tedesco. Fin dalla prima e seconda decade del Novecento si era diffusa in Germania un'idea di decadimento dell'arte, riferendosi a tutte quelle forme che non rientravano nel classicismo o in una figurazione aderente alla realtà. Questo clima di ostilità nei confronti delle nuove avanguardie artistiche fu legittimato nel 1933 con l'instaurarsi del Terzo Reich, ma ad essere presi di mira non erano solo gli artisti tedeschi ma tutti quelli aderenti alle Avanguardie europee. La lotta dei nazionalsocialisti contro l'arte non si limitò ad eliminare gli autori con idee politiche diverse dalle loro o per via delle loro origini ebraiche, ma si estese a condannare anche ciò che era presente sulla scena artistica prima del 1933 e che contribuiva a costituire l'idea di arte moderna. Un testo che può chiarire questo concetto è quello di Paul Schultze-Naumburg (1869-

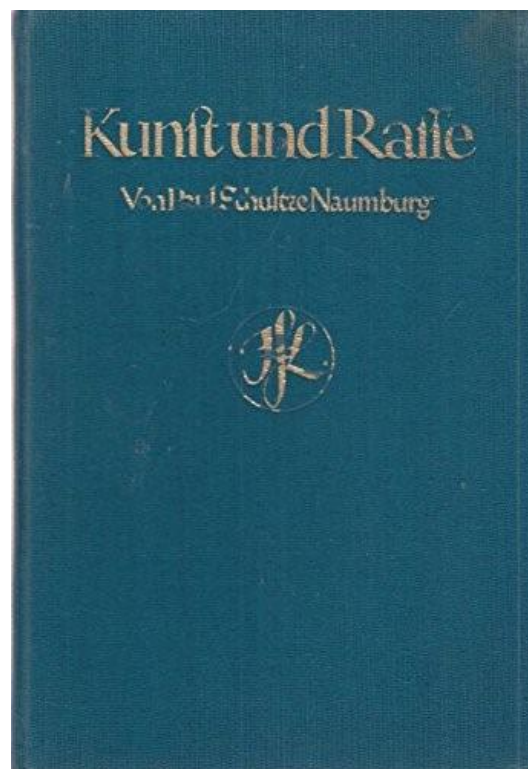


Paul Schultze-Naumburg, *Kampf um die Kunst (La battaglia per l'arte)*, 1932

1949) dal titolo *Kampf um die Kunst (La battaglia per l'arte)*, con il quale "la letteratura artistica cade nel buco nero della storia: il nazionalsocialismo. Il testo ha il compito di persuadere il lettore tedesco delle supposte buone ragioni dell'ideologia nazista nel sostenere e promuovere un certo tipo di arte e nel bocciarne un altro. L'autore del pamphlet, pubblicato nel 1932, ovvero un anno prima delle elezioni che portano al potere Hitler, ha già dato alle stampe nel 1928 un saggio più ampio dal titolo *Kunst und Rasse (Arte e razza)* che sarà ripubblicato nel 1935, 1938 e 1942 ed è oggi considerato come il testo

¹⁰⁰ Ibidem p. 21.

teorico di riferimento utilizzato dal regime nazista per preparare la mostra dell'arte degenerata del 1937. Torniamo ora a *La battaglia per l'arte*. Vi è un elemento cruciale che bisogna subito comprendere: per Schultze-Naumburg l'arte non è espressione di genio individuale, ma di una collettività, di un *Volk*. Di conseguenza, anche la letteratura artistica diviene un'espressione di volontà collettiva, assumendo le caratteristiche dello strumento di lotta politica. L'autore attacca con foga i critici che sostengono l'arte contemporanea, e sostiene che la critica d'arte è un'invenzione degli ultimi anni. Non prende nemmeno in considerazione che la critica d'arte sia nata



Paul Schultze-Naumburg, *Kunst und Rasse (Arte e Razza)*, 1928

per la necessità di comprendere e sistematizzare un patrimonio artistico vastissimo ed eterogeneo. La attacca perché spesso non è politicamente omogenea al pensiero nazionale. Nel pensiero nazionalsocialista non vi è dunque alcuno spazio per una qualsiasi critica d'arte, basti ricordare che il nazionalsocialismo al potere finirà per metterla ufficialmente al bando. Se dunque l'arte non è questione né di genio individuale, né di stile, né infine di critica, che cosa determina il suo orientamento? La risposta è chiarissima: la razza. Le caratteristiche genetiche dell'artista si trasmetterebbero all'opera, e le caratteristiche dell'opera ci rivelerebbero dunque sia l'identità razziale dell'artista, sia il suo stato di salute. È facile dedurre la conclusione: coloro che producono arte contemporanea, al di fuori dei presunti canoni artistici dell'arte germanica, sarebbero, secondo la dottrina nazista, o membri di altre razze o membri della medesima razza germanica, ma corrotti dalle malattie. È una tesi insensata, che tuttavia è narrata dall'autore in linguaggio chiaro, apparentemente ben argomentato e soprattutto secondo una sequenza logica che, pur essendo

intrinsecamente erronea, viene presentata come apparentemente del tutto evidente”¹⁰¹. Il nazismo propose un rinnovamento dello spirito e della cultura in decadimento e Hitler stesso, nel suo *Mein Kampf*, fa riferimento al concetto di degradazione, individuando nei quadri futuristi e cubisti un vero e proprio fallimento dell’arte a partire dall’inizio del Novecento. Lo sviluppo di queste correnti moderne viene visto come un’epidemia, un danno che, come afferma Hitler stesso, avrebbe portato all’involuzione del cervello umano: “il giorno in cui questo tipo di arte corrispondesse veramente all’opinione generale, si sarebbe verificato uno dei più grandi cambiamenti nell’umanità [...] sarebbe iniziata la regressione del cervello umano”¹⁰². “Durante gli anni ’10 e ’20 l’entusiasmo pubblico e privato per l’arte contemporanea fiorì in Germania in un modo senza precedenti. Un museo dedicato all’arte moderna fu fondato ad Halle e altri musei a Berlino, Essen e Francoforte riservarono sezioni speciali dedicate all’arte contemporanea”¹⁰³. Comunque, l’arte moderna, se fino alla Prima Guerra Mondiale fu in qualche modo rallentata, riuscì ad imporsi nel periodo post-bellico e la sua affermazione fu legittimata dall’apertura, nel 1919, della nuova sezione della *Nationalgalerie* di Berlino: sino a quel momento mai da nessuna parte era stato possibile avere una visione completa dell’arte moderna. Come sopra ribadito, con l’avvento del nazionalsocialismo i musei tedeschi iniziarono ad essere “spogliati” da tutte le opere moderne e più di sedicimila lavori vennero confiscati tra quadri e sculture per essere distrutti o venduti all’asta in musei stranieri. Mentre nella *Haus der Deutschen Kunst (Casa dell’arte tedesca)* veniva allestita la prima *Große Deutsche Kunstausstellung (Grande esposizione d’arte tedesca)*, con opere gradite al regime, il ministro Goebbels diede l’incarico ad Adolf Ziegler, di trovare e sequestrare le opere d’arte che si trovavano in musei e gallerie per esporli al pubblico nella mostra *Entartete Kunst*. Questo periodo della storia ha sempre suscitato interesse e proprio le vicende dell’arte degenerata sono state protagoniste, a Los Angeles nel 1991, di una mostra dal titolo “*Degenerate Art*”. *The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. In seguito a

¹⁰¹ Mazzaferro F., *Scritti di artisti tedeschi del XX secolo-II, Paul Shultze-Naumberg, Kampf um die Kunst (La battaglia per l’arte)*, aprile 2019.

¹⁰² Hitler A., *Mein Kampf*, 1925, p. 43.

¹⁰³ Barron S., *Modern Art and Politics in Prewar Germany in “Degenerate Art”*. *The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Published by the Los Angeles County Museum of art, 1991, p. 6.

questa mostra è stato pubblicato un catalogo dal titolo omonimo che, nel capitolo *1937. Modern Art and Politics Prewar Germany* di Stephanie Barron, ci chiarisce che “Nel 1937 i nazionalsocialisti misero in scena l’attacco più virulento mai sferrato contro l’arte moderna con l’inaugurazione, il 19 luglio a Monaco, della mostra *Entartete Kunst (Arte degenerata)*, in cui furono riuniti più di seicentocinquanta importanti dipinti, sculture, stampe e libri che fino a poche settimane prima erano in possesso di trentadue collezioni di musei pubblici tedeschi. Le opere furono riunite allo scopo di chiarire al pubblico tedesco attraverso la diffamazione e la derisione, esattamente quale tipo di arte moderna fosse inaccettabile per il Reich, e quindi “non tedesca”. Durante i quattro mesi in cui *Entartete Kunst* fu esposta a Monaco, attirò più di due milioni di visitatori, nei tre anni successivi viaggiò attraverso la Germania e Austria e fu visitata da quasi un altro milione di persone. Quasi ogni giorno, ventimila visitatori attraversavano la mostra, che era gratuita; i registri affermano che una domenica, il 2 agosto 1937 la visitarono trentaseimila persone. La popolarità di *Entartete Kunst* non è mai stata eguagliata da nessun’altra mostra sull’arte moderna. Secondo i resoconti dei giornali, *Entartete Kunst* fu visitata da un numero di persone cinque volte superiore a quello della *Große Deutsche Kunstausstellung (Grande esposizione d’arte tedesca)*, una presentazione altrettanto ampia di arte approvata dai nazisti che aveva aperto il giorno precedente per inaugurare la *Haus der Deutschen Kunst* di Monaco, il primo edificio ufficiale eretto dai nazionalsocialisti. La completezza della politicizzazione delle questioni estetiche da parte dei nazionalsocialisti rimane senza pari nella storia moderna, così come la straordinaria serie di circostanze che portarono alla completa revoca della precedente identificazione della Germania con i suoi eroi culturali, non solo nelle arti visive, ma anche nella letteratura, nella musica e nel cinema. Quando i nazionalsocialisti assunsero il potere nel 1933, uno dei loro primi atti fu un attacco agli autori contemporanei, con roghi di libri su larga scala, in cui migliaia di volumi furono distrutti alla visione del pubblico, annunciando la nuova politica nei confronti delle arti. La mostra *Entartete Kunst* fu solo la punta dell’iceberg: nel 1937 più di sedicimila esempi di arte moderna furono confiscati come “degenerati” da un comitato autorizzato da Joseph Goebbels, il secondo in comando di Adolf Hitler e dal marzo del 1933 *Reichsminister für*

Volksaufklärung und Propaganda (Ministro del Reich per l'istruzione pubblica e la propaganda). Mentre alcune delle opere d'arte sequestrate furono destinate all'*Entartete Kunst* di Monaco, centinaia di opere furono vendute per valuta forte ad acquirenti stranieri. Molti dei "rifiuti", come li chiamava Goebbels, andarono probabilmente distrutti in uno spettacolare incendio di fronte alla caserma dei pompieri di Berlino. I nazionalsocialisti rifiutarono e censurarono praticamente tutto ciò che era esistito sulla scena artistica moderna tedesca prima del 1933. Che fossero astratti o figurativi, i paesaggi e i ritratti innocuamente belli di August Macke, i dipinti dai colori espressionistici dei popolari artisti del *Die Brücke* (Il Ponte) Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde e Karl Schmidt-Rottluff, la pungente critica sociale di Max Beckmann, Otto Dix e George Grosz o gli sforzi degli artisti del Bauhaus per creare un nuovo legame tra arte e industria, furono tutti ugualmente condannati. La legge sul ripristino della pubblica amministrazione professionale del 7 aprile 1933 permise ai funzionari nazisti di licenziare i dipendenti pubblici non ariani dei loro incarichi. Solo in quell'anno furono licenziati più di venti direttori e curatori di musei, tutti impiegati in istituzioni statali. Gli artisti furono costretti a unirsi a gruppi ufficiali e gli "indesiderati" furono licenziati dagli incarichi di insegnamento nelle accademie e nelle organizzazioni artistiche. Indipendentemente dal loro orientamento politico, gli artisti che lavoravano in ambito astratto, cubista, espressionista, surrealista o in altri stili moderni furono attaccati. Nolde, che in realtà fu uno dei primi membri del partito nazionalsocialista, vide la sua opera chiamata "degenerata". Willy Baumeister e Beckmann furono licenziati dai loro incarichi alla scuola comunale di Francoforte; Otto Dix, Paul Klee e Max Pechstein furono licenziati rispettivamente dalle accademie di Dresda, Düsseldorf e Berlino. L'Accademia prussiana di Berlino perse molti artisti importanti, tra cui Ernst Barlach, Rudolf Belling, Otto Dix, Ludwig Gies, Karl Hofer, Ernst Ludwig Kirchner, Oskar Kokoschka, Käthe Kollwitz, Max Liebermann, Ludwig Mies Van der Rohe, Pechstein, e Bruno Taut. La maggior parte degli artisti perseguitati non erano ebrei; al contrario, tra quelli menzionati sopra, solo Liebermann era ebreo, e dei centododici artisti inclusi in *Entartete Kunst* solo sei erano ebrei. Tutti gli artisti menzionati o le cui opere furono illustrate in uno dei libri sull'arte contemporanea più pubblicizzati da Ludwig Justi o Karl Einstein o in periodici

d'avanguardia come *Das Kunstblatt* (*La carta d'arte*), *Die Aktion* (*L'Azione*) o *Der Sturm* (*La tempesta*) erano facili bersagli per i nazionalsocialisti. Nel 1979 Berthold Hinz produsse la prova che “L'arte del XX secolo” di Einstein era stata in realtà utilizzata come guida da molti nazionalsocialisti per definire chi e cosa fosse moderno, e di conseguenza “non tedesco” e da denigrare. Con la rapida impronta del timbro della censura misero al bando un'intera generazione di modernisti”¹⁰⁴. Come già



Copertina della guida alla mostra *Arte degenerata*, 1937. Otto Freundlich *l'Uomo nuovo*, 1912, calco in gesso, altezza 139 cm, ubicazione sconosciuta

detto, contemporaneamente alla mostra sull'arte degenerata si sarebbe svolta, sempre nel 1937, la *Grande esposizione d'arte tedesca*. L'edificio che l'avrebbe ospitata, la *Haus der Deutschen Kunst*, era stato inaugurato il 15 ottobre 1933 da Hitler che dichiarò “di star gettando le fondamenta per questo nuovo tempio in onore della dea dell'arte”¹⁰⁵. L'edificio era stato progettato dall'architetto Paul Ludwig Troost. Ma “chi era questo architetto che entrò nella storia culturale del nazionalsocialismo come il “Primo Costruttore del Führer?” Quale corso aveva preso la sua carriera professionale prima di attirare l'attenzione di

Hitler e spingere infine quest'ultimo a commissionargli il primo edificio rappresentativo del Terzo Reich? Nato a Elberfeld nel 1878, Troost risiedeva a Monaco di Baviera dal 1900. Dopo gli studi di architettura presso l'Università Tecnica di Darmstadt, Troost assunse la direzione dello studio di progettazione di Martin Dülfer, il più importante architetto Art Nouveau di Monaco, prima di iniziare a lavorare come architetto freelance. [...] Il primo incontro personale tra Hitler e Troost ebbe luogo

¹⁰⁴ Barron S., *Modern Art and Politics in Prewar Germany in “Degenerate Art”. The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Published by the Los Angeles County Museum of art, 1991, pp. 9-10.

¹⁰⁵ *Ibidem* p. 17.

nel 1930 a casa di Hugo Bruckmann. Hitler aveva chiesto all'editore di organizzare questo incontro e rivolse a Troost una richiesta molto specifica: la sede del partito, fino a quel momento situata in un edificio di Schellingstrasse, era diventata troppo piccola a causa del crescente numero di membri. Inoltre, la nuova sede in una delle zone residenziali più eleganti di Monaco avrebbe dovuto rendere il partito "rispettabile" e attraente per gli elettori più abbienti. Anche la vicinanza a Königsplatz, una piazza che i nazionalsocialisti occuparono come sede del partito nel 1933, quasi certamente giocò un ruolo nella scelta dell'edificio"¹⁰⁶. Sabine Brantl, storica e curatrice presso la Haus der Kunst di Monaco di Baviera, nel suo testo *Haus der Kunst, Munich, a locality and its History in National Socialism*, ci informa che Hitler aveva pianificato questo incontro per chiedere all'architetto di "riprogettare la "Casa Marrone" (come l'edificio fu chiamato da quel momento in poi in riferimento al colore delle uniformi del partito) e Paul Ludwig Troost in questo progetto mise in pratica pienamente le idee di Hitler. La monumentalità e l'atmosfera solenne e gelida delle stanze erano caratteristiche dello stile utilizzato negli interni. Particolare enfasi fu posta sull'atrio per il quale l'architetto realizzò bozze dettagliate per il cosiddetto emblema nazionale e la scritta "*Deutschland erwache*" montata sopra la porta di bronzo decorata con motivi a svastica. I lavori iniziarono nel settembre 1933; Hitler pose la prima pietra per la "*Casa dell'Arte Tedesca*" in una pomposa cerimonia il 15 ottobre, ma Paul Ludwig Troost non visse abbastanza per vederne il completamento. Morì il 21 gennaio 1934 dopo una breve ma grave malattia. [...] Durante il raduno del partito di Norimberga nel settembre 1937, il "Premio nazionale tedesco per l'arte e la scienza", appena creato come il più alto riconoscimento nella Germania nazista, fu assegnato postumo a Paul Ludwig Troost. L'onorificenza di Troost come "primo costruttore del Führer" e "Arbitro dell'architettura tedesca" era ormai diventata un elemento permanente della propaganda culturale nazionalsocialista e non avrebbe perso la sua validità fino al crollo del Terzo Reich"¹⁰⁷. Fin dall'inizio l'architetto Troost aveva insistito sul

¹⁰⁶ Brantl S., *Haus der Kunst, Munich. A Locality and its History in National Socialism*, Buch&media GmbH, Munich, 2017, pp. 29-33.

¹⁰⁷ *Ibidem* p. 36.

fatto che l'edificio dovesse essere una struttura rappresentativa della nuova arte tedesca. “Grazie ai materiali costosi utilizzati e alle dimensioni monumentali delle stanze, l'edificio attirò enorme attenzione. Hitler annunciò che si trattava del primo nuovo edificio degno di occupare il suo posto tra le immortali conquiste del patrimonio artistico tedesco (fu anche in questo discorso che lanciò l'ultimatum: i nazionalsocialisti avrebbero concesso al popolo quattro anni di tempo per adattarsi alle politiche culturali del nuovo governo). Il 1937 rappresenta sia il punto più basso che l'apice della campagna dei nazionalsocialisti contro l'arte moderna. Per trovare l'arte che avrebbe riempito le spaziose nuove sale, i nazionalsocialisti indussero un concorso pubblico presieduto da Adolf Ziegler, presidente della Camera di Belle Arti del Reich. Il concorso era aperto a tutti gli artisti tedeschi e furono presentate circa cinquemila opere. Goebbels e Hitler stesso parteciparono alla selezione e alla fine furono scelte novecento opere, tra cui sarebbe stata effettuata la selezione finale. Il 18 luglio a Monaco, Hitler presiedette all'inaugurazione, con grande pompa e cerimonia, della *Haus der Deutschen Kunst* e della sua mostra inaugurale di opere d'arte approvate. La Grande Esposizione d'Arte Tedesca riunì oltre seicento dipinti e sculture che intendevano dimostrare il trionfo dell'arte tedesca del terzo Reich. La *Große Deutsche Kunstausstellung* fu la prima di otto mostre annuali, dal 1937 al 1944, allestite nella *Haus der Deutschen Kunst* nel tentativo dei nazisti di presentare il meglio della creazione artistica tedesca. Foto e filmati dell'istallazione indicano che le opere date erano disposte per categorie: paesaggi, ritratti, nudi, soggetti militari, proprio come le merci venivano vendute in aree separate in un mercato. Le opportunità di vendita erano abbastanza promettenti, e questo da solo potrebbe aver convinto alcuni artisti ad abbracciare le politiche nazionalsocialiste, poiché senza la loro approvazione era praticamente impossibile vendere arte contemporanea in Germania. Molti degli acquisti furono utilizzati per decorare edifici pubblici e uffici. Molti degli acquirenti facevano parte dell'élite nazista, che acquistava le opere per le loro residenze ufficiali. Al momento di ogni inaugurazione si svolgeva un elaborato corteo [...] e le cerimonie di apertura attirarono da 400000 agli 800000 visitatori. Nel suo discorso inaugurale del 1937, Hitler annunciò: “Quando abbiamo celebrato la posa della prima pietra di questo edificio quattro anni fa, eravamo

tutti consapevoli che dovevamo porre non solo la prima pietra per una nuova casa, ma anche le fondamenta per una nuova autentica arte tedesca. Dovevamo dare una svolta all'evoluzione di tutte le nostre attività culturali tedesche". Il corteo del 1937 era incentrato



Group portraying "The Time of Classicism and Romanticism" within the procession, 10 July 1938

Gruppo raffigurante "il tempo del classicismo e del romanticismo" durante la processione, 10 luglio 1938



"The Ship of Prehistory" from the group "The Germanic Times" within the procession, 10 July 1938

"La nave nella preistoria" alla processione del 10 luglio 1938

sul tema *Zweitausend Jahre Deutsche Kultur* (Duemila anni di cultura tedesca). Centinaia di migliaia di spettatori assistettero allo spettacolo di una sfilata di oltre tremila partecipanti in costume e quattrocento animali. Subito dopo questa esibizione esagerata, migliaia di soldati in uniforme marciarono per le strade, come per offrire la meraviglia definitiva. Il giornale nazionalsocialista ufficiale, il *Völkischer Beobachter*, descrisse gli eventi con parole entusiastiche: "Oggi ci siamo seduti come spettatori nel teatro del nostro tempo e abbiamo visto la grandezza" (19 luglio 1937). Nella *Große Deutsche Kunstausstellung* i nazisti cercarono di promuovere la mediocre pittura di genere come arte *mainstream*, il risultato più recente in un continuum di secoli di arte tedesca. Aveva lo scopo di cancellare ogni traccia di modernismo, espressionismo, dadaismo, nuova oggettività, futurismo e cubismo che avevano permeato musei, gallerie, riviste e stampa dal 1910. I nazionalsocialisti cercarono di riscrivere la storia dell'arte per omettere ciò che conosciamo come

avanguardia della storia dell'arte moderna"¹⁰⁸. In previsione della mostra sull'arte degenerata che si sarebbe tenuta a Monaco, Goebbels, il 30 giugno 1937, emanò un decreto attribuendo a Ziegler e a una commissione di cinque membri il compito di visitare tutti i principali musei tedeschi e selezionare le opere da mettere in mostra. *“Su espressa autorità del Führer, con la presente autorizzo della Reichskammer der bildenden Künste, il professor Ziegler di Monaco, a selezionare e garantire per una mostra opere di arte degenerata tedesca dal 1910, sia pittura che scultura, che si trovino in collezioni di proprietà del Reich tedesco, di singole regioni o comunità locali. Siete pregati di dare al Prof. Ziegler il vostro pieno supporto durante l'esame e la selezione di queste opere.”* La direttiva proseguiva definendo le opere d'arte “degenerata” come quelle che insultano il sentimento tedesco, o distruggono o confondono la forma naturale, o semplicemente rivelano un'assenza di adeguata abilità manuale artistica. Avere la *Große Deutsche Kunstausstellung* e l'*Entartete Kunst* in mostra contemporaneamente avrebbe sottolineato il trionfo dell'arte ufficiale sull'arte “degenerata”. La commissione di Ziegler era composta da individui adatti al loro compito, tra cui il conte Klaus von Baudissin e Wolfgang Willrich, quest'ultimo autore di un opuscolo razzista i cui metodi di disprezzo dell'arte moderna giocarono un ruolo importante nel concetto e nel contenuto della mostra *Entartete Kunst*. La commissione rivisitò la maggior parte dei musei più tardi in estate e selezionò opere aggiuntive, in modo che un totale di circa sedicimila dipinti, sculture, disegni e stampe di millequattrocento artisti furono confiscati e spediti a Berlino in attesa dello smaltimento definitivo. La commissione oltrepassò la sua autorità e sequestrò opere create prima del 1910, così come quelle di artisti non tedeschi. Il saccheggio continuò fino al 1938 e fu in fine legalizzato retroattivamente da una legge del 31 maggio 1938"¹⁰⁹. In questa data venne emanata la *Legge sul ritiro dei prodotti dell'arte degenerata* che recita:

“Il governo del Reich ha deciso la seguente legge, che qui viene promulgata:

¹⁰⁸ Barron S., *Modern Art and Politics in Prewar Germany in “Degenerate Art”. The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Published by the Los Angeles County Museum of art, 1991, p. 18.

¹⁰⁹ Ibidem p. 19.

1. *I prodotti dell'arte degenerata, raccolti in musei o in collezioni private aperte al pubblico prima dell'entrata in vigore della presente legge, giudicati prodotti di arte degenerata da un ufficio diretto dal Führer e Cancelliere del Reich, possono venir confiscati senza alcun risarcimento da parte del Reich, qualora si trovino in raccolte di cui siano proprietari cittadini del Reich o persone giuridiche del nostro Stato.*
2. *Il Führer e Cancelliere del Reich ordina la confisca. Egli ha la facoltà di disporre degli oggetti che passano nella proprietà del Reich. Egli può demandare agli altri uffici le prerogative contenute negli artt. 1 e 2.*
 - 2) *In casi speciali possono venire presi dei provvedimenti meno rigorosi.*
3. *Il ministro del Reich per la Cultura popolare e la Propaganda in accordo con i ministri del Reich interessati, emana le norme legislative ed amministrative richieste per l'attuazione della presente legge.*

N.B. Questa legge non riguarda la regione dell'Austria.

Berlino 31 maggio 1938

Il Führer e Cancelliere del Reich: Adolf Hitler

*Il ministro del Reich per la Cultura popolare e la Propaganda: Dr. Joseph Goebbels*¹¹⁰.

L'edificio che il 19 luglio 1937 ospiterà la mostra dell'*Entartete Kunst*, era stato precedentemente occupato dall'Istituto di Archeologia, le cui sale erano state sgomberate per permettere che la si potesse inaugurare. “Mentre le prime sale erano strettamente raggruppate in base ai temi, religione, artisti ebrei, diffamazione delle donne, il resto della mostra era un insieme di soggetti e stili che erano anatema per i nazionalsocialisti, tra cui l'astrattismo, l'antimilitarismo e un'arte che sembrava essere (o almeno essere correlata) all'opera di malati mentali. Poiché ogni opera d'arte inclusa in *Entartete*

¹¹⁰ Hofer W., *Der Nationalsozialismus*, Stuttgart, 1959, pp. 79-80, trad. *Il Nazionalsocialismo-Storia documentaria 1933-1945*, Feltrinelli, Milano, 1979, 2° edizione.

Kunst era stata prelevata da una collezione pubblica, l'evento aveva lo scopo, non solo di denigrare gli artisti, ma anche di condannare le azioni delle istituzioni, dei direttori, dei curatori e dei mercanti coinvolti nell'acquisizione di arte moderna. *Entartete Kunst* avrebbe dovuto essere visitabile fino alla fine di settembre, ma l'incredibile affluenza spinse gli organizzatori a prorogare la mostra fino alla fine di novembre. Furono anche progettati dei piani per far circolare la mostra in altre città tedesche, con Berlino come prima tappa. I leader dei vari Gau (regioni in cui la Germania era stata divisa dai nazionalsocialisti per ragioni amministrative) si contesero l'opportunità di presentare la mostra, ma solo ai più importanti fu concessa la possibilità di ospitarla. *Entartete Kunst* viaggiò infine in tredici città tedesche fino all'aprile del 1941. Poco prima della chiusura della mostra a Monaco, l'ufficio di Ziegler nominò Hartmut Pistauer coordinatore della mostra. Era suo compito occuparsi degli allestimenti per ogni sede, supervisionare l'installazione e accogliere eventuali ospiti importanti del partito all'inaugurazione per conto del Ministero della propaganda. Quando *Entartete Kunst* aprì a Monaco, non era disponibile alcun catalogo. Poco prima della chiusura della mostra a novembre, fu pubblicato un opuscolo di trentadue pagine per accompagnare la presentazione itinerante. Questo *Ausstellungsführer* (guida alla mostra) dichiarava gli obiettivi della mostra e riproduceva estratti dei discorsi di Hitler che condannavano l'arte e gli artisti che l'avevano prodotta¹¹¹. "Fu pubblicato nel novembre del 1937, troppo tardi per essere utile ai visitatori della mostra di Monaco, che si concluse il 30 novembre, ma in tempo per l'inaugurazione a Berlino del 26 febbraio 1938 e per la successiva tournée in altre undici città in Germania e Austria. La suddivisione delle opere in nove distinte categorie, prevista dalla guida, fornì agli organizzatori della mostra a Berlino e nelle sedi successive linee guida per l'allestimento delle opere. Il testo ricorda l'antimodernista *Säuberung des Kunsttempels* (Pulizia del tempio dell'arte) di Wolfgang Willrich, pubblicato all'inizio del 1937; l'autore, Fritz Kaiser, aveva lavorato nella Direzione della propaganda del Reich dal 1935. Le opere illustrate nell'opuscolo non erano tutte presenti nella mostra di Monaco, ma tutte le opere raffigurate

¹¹¹ Barron S., *Modern Art and Politics in Prewar Germany in "Degenerate Art". The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Published by the Los Angeles County Museum of art, 1991, pp. 20-21.

erano di artisti che erano stati rappresentati a Monaco o le cui opere erano state confiscate nelle campagne del 1937 contro l'arte degenerata"¹¹². La copertina dell'opuscolo "rappresentava Der neue Mensch (L'uomo nuovo), una famosa scultura (poi distrutta) dell'artista ebreo Otto Freundlich, con la scritta *Entartete "Kunst"* che oscurava parzialmente l'immagine. Stampando *Kunst* in modo che sembrasse scarabocchiato rozzamente con un pastello rosso e racchiudendolo tra virgolette, i nazionalsocialisti sottolineavano chiaramente che questo materiale non lo consideravano certamente arte"¹¹³. Stephanie Barron, nel suo già citato articolo *1937. Modern Art and Politics in Prewar Germany*, osserva giustamente che una delle domande inevitabili sulla mostra *Entartete Kunst* riguarda il suo scopo "Perché i nazionalsocialisti si sono impegnati così tanto per allestirla, pubblicizzarla e diffonderla? Cosa speravano di ottenere? Almeno una spiegazione da proporre c'è. Se i nazisti si fossero limitati a confiscare e distruggere l'arte, sarebbe stato l'equivalente culturale della creazione di un martire. Mettendo in scena *Entartete Kunst*, riuscirono a fare appello alla maggioranza del popolo tedesco, che doveva considerare la maggior parte dell'arte moderna incomprensibile ed elitaria. A tutti i modernisti, non solo a quelli rappresentati in *Entartete Kunst*, i nazisti inviarono il messaggio che tale arte non sarebbe più stata tollerata in Germania, una posizione ufficiale che grazie alla complicità abilmente manipolata del popolo tedesco, aveva la forza di un mandato popolare. Un aspetto che emerge da qualsiasi esame delle attività culturali in Germania sotto il nazional socialismo è che, nonostante ogni tentativo di fornire definizioni rigorose di arte "sana" e "degenerata" e di rimuovere ogni traccia di quest'ultima dalla vista del pubblico, le azioni contro le arti visive moderne furono enormemente problematiche. Alla fine, tuttavia, la brillante fioritura del modernismo in Germania, iniziata nei primi anni del secolo, si interruppe nel 1937 con l'apertura dell'*Entartete Kunst* e della *Grosse Deutsche Kunstausstellung*. Artisti, scrittori, registi, poeti, musicisti, critici e intellettuali di tutte le discipline furono costretti a prendere misure drastiche, emigrando o ricorrendo a una mortificante "immigrazione interna". Gran parte dell'arte confiscata fu

¹¹² Ibidem p. 356.

¹¹³ Ibidem p. 22.

distrutta o è scomparsa e molti degli artisti più creativi dell'epoca d'oro della Germania furono distrutti nello spirito, costretti a fuggire o uccisi. Ma l'arte, i documenti e i ricordi sopravvissuti ci permettono di ricostruire l'epoca e di garantire che alla fine, i nazionalsocialisti fallirono: l'arte moderna della Germania non fu e non sarà mai sradicata. Collettivamente, le opere d'arte e i frammenti di storia ricomposti ci ricordano che l'arte può essere apprezzata o aborrita, ma è una forza la cui potenza non dovrebbe mai essere sottovalutata"¹¹⁴. Come sopra ricordato il 19 luglio del 1937 fu aperta al pubblico la mostra sull'arte degenerata inaugurata da Adolf Ziegler che esordì con queste parole: "Ci troviamo ora in una mostra che contiene solo una frazione di ciò che è stato acquistato con i risparmi duramente guadagnati dal popolo tedesco ed esposto come arte da un gran numero di musei in tutta la Germania. Tutto intorno a noi si vede la mostruosa progenie della follia, dell'impudenza, dell'inettitudine e della pura degenerazione. Ciò che questa mostra offre ispira orrore e disgusto in tutti noi"¹¹⁵. Il 19 luglio è stato un punto d'arrivo, ma bisogna partire da lontano per capire come si è arrivati a questo punto. Dal 1929 gruppi facenti parte della Kampfbund für deutsche Kultur (Lega di combattimento per la cultura tedesca) avevano organizzato campagne di denigrazione dell'arte moderna ed *Entartete Kunst* fu il risultato di tutte queste azioni. Come già ricordato Ziegler e un comitato di oppositori al modernismo, partirono quindi per sequestrare dai musei del paese le opere d'arte "decadente" per la mostra di Monaco. "Tra questi c'era Wolfgang

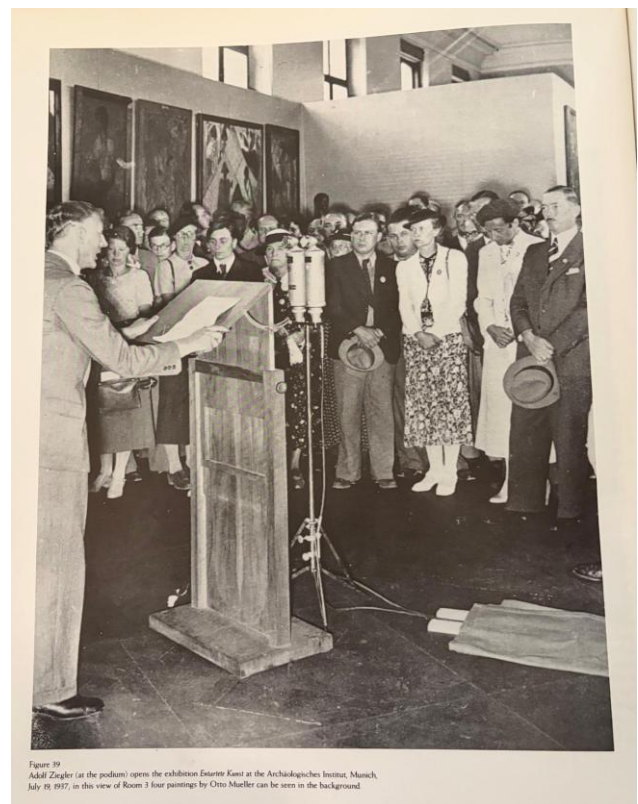


Figure 19
Adolf Ziegler (at the podium) opens the exhibition *Entartete Kunst* at the Archäologisches Institut, Munich, July 19, 1937, in this view of Room 3 four paintings by Otto Mueller can be seen in the background

Adolf Ziegler inaugura la mostra Ate degenerata presso l'Istituto Archeologico di Monaco, il 19 luglio 1937

¹¹⁴ Ibidem p. 22.

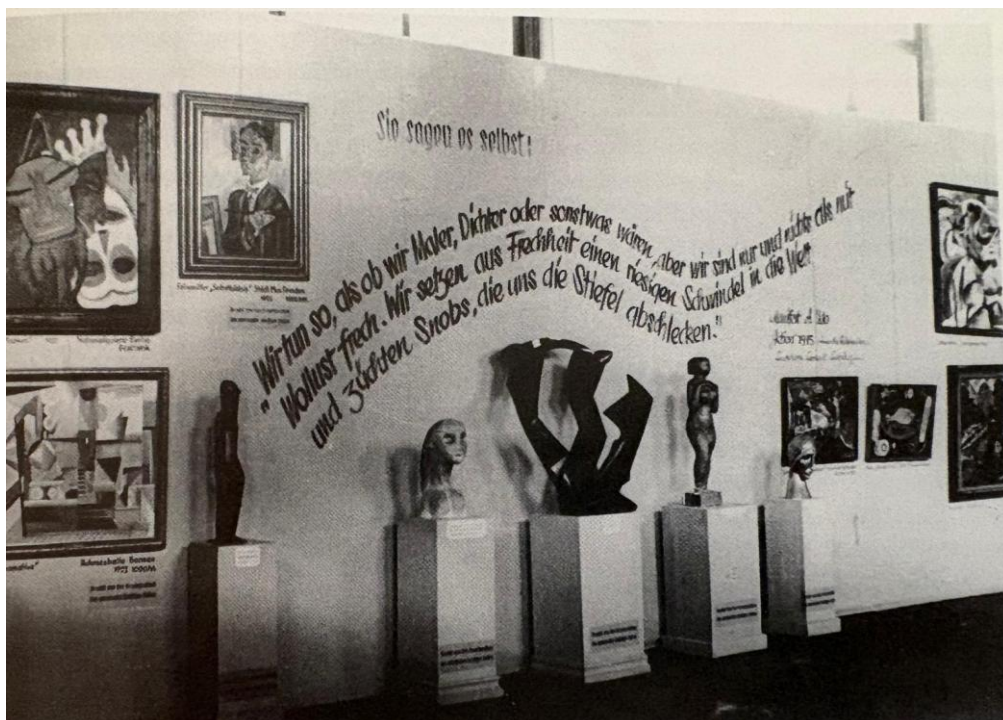
¹¹⁵ Lüttichau, M. A. von, *Entartete Kunst, Munich 1937. A Reconstruction*, in "Degenerate Art". *The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Published by the Los Angeles County Museum of art, 1991, p. 45.

Willrich, pittore e scrittore d'arte, il cui opuscolo *Pulizia del tempio dell'arte* non solo aveva dato ai nazisti l'idea per una mostra di arte "degenerata", ma ne aveva definito in modo convincente la forma. Il comitato viaggiò attraverso la Germania per meno di dieci giorni e selezionò opere d'arte e le spedì direttamente a Monaco. Il numero esatto delle opere sequestrate non può essere stabilito, ma era maggiore di quanto potesse essere esposto nello spazio ristretto delle sale espositive di Monaco. Nei giorni precedenti l'inaugurazione del 19 luglio, la mostra fu allestita con rapidità febbrile nell'ala porticata dell'Hofgarten della residenza. Molti libri, stampe, disegni, fotografie e alcuni dipinti furono ammassati in teche di vetro o fissati con puntine da disegno. La maggior parte delle opere era identificata dal nome dell'artista, dal titolo, dal museo da cui provenivano e, in molti casi, dall'anno di acquisizione e dal prezzo pagato. Le etichette erano molto imprecise: i titoli erano errati e le opere in alcuni casi venivano attribuite agli autori sbagliati. Sotto o accanto a molte delle opere c'era un adesivo rosso con la scritta "pagato con le tasse dei lavoratori tedeschi", un'efficace tecnica di critica d'arte populista e nazionalista, che serviva allo scopo di promuovere l'indignazione per l'apparente spreco di denaro pubblico da parte delle istituzioni e dei loro direttori. Gli organizzatori tentarono di portare un po' di ordine iconografico nella mostra raggruppando le opere con una serie di etichette e titoli tendenziosi. Lo scopo propagandistico era sia quello di alleviare l'impressione di disordine e di caos, sia di enfatizzare i temi della degenerazione nell'arte attraverso un'organizzazione apparentemente didattica. Dipinti direttamente sul muro a grandi lettere c'erano anche i "verdetti" emessi da Hitler, Goebbels e dall'ideologo nazista Alfred Rosenberg sull'arte fuorilegge, sui vari movimenti artistici e sui loro seguaci. Un esempio di citazione è "Non è la missione dell'arte crogiolarsi nella sporcizia per la sporcizia, dipingere l'essere umano solo in uno stato di putrefazione, disegnare cretini come simboli di maternità o presentare idioti deformi come rappresentanti della forza virile". Questi testi dovevano risultare come "voci della ragione" e fornivano agli organizzatori una giustificazione morale e politica e non lasciavano alcun dubbio al visitatore sulla necessità della mostra. I distorti paragoni di Schultze-Naumburg tra ritratti espressionisti e fotografie di individui malati e deboli di mente, ad esempio, furono portati nell'arena politica dai nazisti insieme

all'equazione di "bolscevico" con "anarchico" e come legame unificante, in tutta questa diffamazione, la parola "ebreo"¹¹⁶. L'autore di questo articolo, per fare la ricostruzione della mostra, si è servito di



Veduta di una porzione della stanza 5



Veduta di una porzione della stanza 3

¹¹⁶ Ibidem p. 47.

fotografie documentarie, pubblicate ripetutamente nella letteratura sull'argomento, e sulle informazioni fornite dal critico d'arte Bruno E. Werner che, il 24 luglio 1937, scrivendo sulla *Deutsche Allgemeine Zeitung*, forniva un elenco di artisti e opere presenti nelle sale espositive. Un'altra fonte indispensabile è stata per lui il libro di Paul Ortwin Rave, *Dittatura dell'arte nel Terzo Reich*, del 1949. Rave fornì un elenco alfabetico quasi completo degli artisti oltraggiati a Monaco e delle opere esposte. A queste fonti vanno aggiunte numerose fotografie inedite, appunti presi in occasione della mostra da Carola Roth, una giovane donna appassionata di arte, lettere scritte da Ernest Holzinger, curatore delle Beyerische Staatsgemäldesammlungen, e dal direttore della Nationalgalerie di Berlino, Eberhard Hanfstaengl. Oltre alle informazioni fornite da queste fonti, che hanno reso possibile un quadro dettagliato della mostra in occasione del suo cinquantesimo anniversario, nel 1987, l'autore si è avvalso della lettura delle parti superstiti degli inventari nazisti, in cui a ciascuna opera confiscata veniva assegnato un numero. "Poche settimane dopo l'apertura di Monaco, Goebbels ordinò una seconda "pulizia" dei musei, molto più estesa, durata da agosto a novembre, che aggiunse agli artisti censurati nella mostra di Monaco un certo numero di artisti stranieri. Le opere sequestrate furono spedite in un deposito di Berlino e inventariate. La sequenza stabilita dall'inventario ci fornisce, praticamente completa, la disposizione e il numero delle opere esposte a Monaco poco prima del giorno di chiusura"¹¹⁷. Tutto ciò ha permesso a von Lüttichau di ricostruire l'ordine esatto delle opere esposte nella mostra: "le sale dalla 1 alla 7 si trovavano al piano superiore, mentre le sale G1 e G2 al piano terra. La mostra iniziava al piano superiore e nella sala 1 erano esposti dipinti di soggetti religiosi. La sala 2, molto più piccola, conteneva solo opere di artisti ebrei, tra cui Adler, Chagall e Segall. Le pareti di fondo riportavano lunghe citazioni di Hitler e Rosenberg. Nella terza sala, frasi in lettere di grandi dimensioni che correavano lungo la parete superiore imponevano una parvenza di ordine iconografico o tematico. In questa sala si trovavano opere di Otto Dix, Kirchner, Nolde, Müller, Hoffer e opere dadaiste, particolarmente invise a Hitler.

¹¹⁷ Ibidem p. 48.

Le opere della sala 4 non erano disposte per tema o artista. Qui gli organizzatori si limitarono a indicare artista, titolo, museo e prezzo d'acquisto. L'allestimento era più pacato e meno emotivo. Le opere esposte qui erano per lo più degli artisti di *Die Brücke* (Il Ponte). La sala 5 era di nuovo "tematica" con dipinti astratti (gruppo di acquarelli di Kandinsky), paesaggi, e nature morte e opere di vari espressionisti. Le opere nella sala 6 non avevano titoli. Solo in pochi casi venivano fornite informazioni al visitatore, intere sequenze di opere rimanevano senza etichetta. Nella sala 7 c'erano dipinti di professori accademici il cui lavoro aveva suscitato il disappunto dei nazisti e di conseguenza avevano perso il loro incarico, in alcuni casi già nel 1933. Sfortunatamente, finora è stata trovata solo una fotografia della sala 7, quindi è possibile solo una ricostruzione provvisoria. Dalla seconda settimana in poi la sala 7 è rimasta chiusa al pubblico e l'accesso è stato concesso solo ai giornalisti e ai titolari di permessi speciali. La seconda sezione della mostra, al piano terra, comprendeva numerosi dipinti ad olio, ma principalmente acquarelli, stampe, disegni, fotografie e libri ed è molto più difficile da ricostruire. Al piano inferiore, che ospitava le stanze G1 e G2, l'impatto della presentazione fu ancora più forte che al piano superiore. Le pareti erano densamente e caoticamente ricoperte di dipinti, stampe, disegni e commenti scritti, opere su carta senza cornice, fotografie e libri erano stipati nelle teche di vetro. Sembrava che fosse stato fatto uno sforzo per stipare in questa parte della mostra il maggior numero delle opere che erano stata spedite a Monaco. Sebbene ben più della metà degli oggetti esposti in *Entartete Kunst* fossero stipati in queste due camere soffocanti, non esiste né un resoconto stampa di questa sezione inferiore né alcuna documentazione ufficiale o elenco delle opere"¹¹⁸. Come già detto un opuscolo della mostra fu pubblicato nel novembre del 1937 e oggi abbiamo la possibilità di poterlo sfogliare perché ne esiste un facsimile. In questa brochure viene chiarito il concetto di cosa si propone la mostra "Arte Degenerata": "Significa offrire, all'inizio di una nuova era per il popolo tedesco, una panoramica diretta del raccapricciante capitolo finale di quei decenni di decadenza culturale che hanno preceduto il grande cambiamento. Significa fare appello al

¹¹⁸ Ibidem pp. 48-49.

buon senso del popolo e porre fino alle sciocchezze e alle banalità di tutte quelle cricche letterarie e dei loro parassiti, molti dei quali cercherebbe ancora di negare che sia mai esistita una cosa come la degenerazione artistica. Si propone di chiarire che questa degenerazione nell'arte era qualcosa di più di una semplice follia, idiozia e sperimentazione avventata di breve durata, che si sarebbe potuto esaurire e morire anche senza la rivoluzione nazionalsocialista. Si propone di dimostrare che non si trattava di un "fermento necessario", ma di un attacco deliberato e calcolato all'essenza stessa e alla sopravvivenza dell'arte. Significa rivelare gli obiettivi e gli scopi filosofici, politici, razziali e morali perseguiti da coloro che hanno promosso la sovversione. Significa anche mostrare come questi sintomi di degenerazione si siano diffusi da sobillatori deliberati per infettare quegli accolti più o meno inconsapevoli che, nonostante i precedenti e in alcuni casi anche successive prove di talento artistico, erano così privi di scrupoli, carattere o buon senso da unirsi al furore generale ebraico e bolscevico. Significa rivelare in questo modo il vero pericolo di una tendenza che, guidata da pochi capibanda ebrei e apertamente bolscevichi, potrebbe riuscire ad arruolare tali individui che lavorano per l'anarchia bolscevica nella politica culturale. [...] Significa anche dimostrare soprattutto che nessuno degli uomini che sono stati in qualche modo coinvolti nella degenerazione dell'arte può ora voltarsi e parlare di "innocue follie giovanili"¹¹⁹. Il libretto continua elencando ciò che la mostra *Entartete Kunst* non intende fare: "Non intende affermare che tutti i nomi che campeggiano sugli sforzi maldestri qui esposti comparissero anche negli elenchi degli scritti al partito comunista, non intende negare che l'uno o l'altro di coloro che sono qui esposti abbia in qualche momento ottenuto qualcosa di diverso; non significa impedire d'ora in poi agli artisti di sangue tedesco e che non hanno seguito i loro ex amici ebrei all'estero di impegnarsi e lottare onestamente per le basi di una nuova e sana creatività"¹²⁰. L'opuscolo prosegue parlando dell'allestimento della mostra invitando il visitatore a seguire la sequenza consigliata iniziando dal gruppo 1, fino ad arrivare al gruppo 9. Di ogni gruppo sono elencate le caratteristiche delle opere presenti nella mostra, mettendo l'accento sulla

¹¹⁹ Ibidem pp. 360-362.

¹²⁰ Ibidem p. 362.

degenerazione raggiunta nell'arte. In quasi tutte le pagine sono riportati discorsi del Führer inerenti all'arte degenerata, da lui pronunciati in occasione dei Congressi del partito e all'inaugurazione dell'apertura della “*Casa dell'arte tedesca*”. In una di queste citazioni Hitler dice “E cosa create? Storpi deformi e cretini, donne che possono suscitare solo repulsioni uomini più simili a bestie che a essere umani, bambini che se vivessero in tale forma sarebbero considerati la maledizione di Dio!”¹²¹ o ancora “Le opere d'arte che non sono in grado di essere comprese di per sé, ma necessitano di un pretenzioso manuale di istruzioni per giustificarne l'esistenza, finché alla fine non trovano qualcuno sufficientemente sottomesso da sopportare con pazienza tali sciocchezze stupide o impudenti, non troveranno mai più la strada per il popolo tedesco”¹²². Dopo ciò che abbiamo scritto si può concludere che la mostra *Entartete Kunst* segnò in Germania uno spartiacque nel campo della cultura artistica: Hitler riuscì ad ottenere un'arte di regime che non lascerà spazio ad alternative. In Italia Farinacci, con le sue idee filonaziste, cercherà, con il Premio Cremona, di attuare un progetto come quello del Führer, ma ciò non si realizzerà mai.

¹²¹ Ibidem p. 374.

¹²² Ibidem p. 376.

CAPITOLO 3

3.1 Il primo Novecento cremonese: dall'esposizione del 1910 al Premio Cremona

Cremona ha svolto un ruolo importante sulla scena artistica italiana del Novecento e molti sono stati gli artisti che hanno contribuito ad arricchire il panorama culturale della città. Come abbiamo già sottolineato, durante il regime fascista, Cremona divenne un centro importante per l'arte e la cultura, grazie anche al ruolo di Roberto Farinacci che fu promotore di numerose iniziative artistiche. “Il Novecento ha rappresentato per Cremona uno dei periodi più fecondi non solo per una cospicua presenza di grandi artisti, ma anche per una situazione culturale di grande fermento che, al passo con quello che stava succedendo in ambito nazionale e internazionale, ha contribuito alla formazione e all'evoluzione di grandi personalità. Dall'aprirsi del secolo al periodo tra le due guerre, gli artisti sono stati testimoni di una situazione storica in continua e drammatica evoluzione, ora manifestando piena adesione agli ideali di una società moderna e industrializzata, ora chiarendo il proprio dissenso nei confronti delle storture che proprio quella società aveva fatto nascere. Complice una situazione storica complessa, essi hanno indagato la realtà, interrogandosi e cercando risposte adeguandosi e lottando contro gli schemi di quel “secolo breve”, che più di ogni altro ha rivoluzionato l'esistenza dell'umanità, in un processo di globalizzazione della cultura iniziato molto lontano”¹²³. La prima grande Esposizione d'arte moderna cremonese fu allestita a palazzo Stanga



¹²³ Migliore D., *Gli artisti cremonesi del Novecento e il dibattito artistico-culturale*, in *Artisti cremonesi. Il Novecento*, a cura di E. Bianchi, C. Casero, R. Colace, Cremona, 2010, p. 25.

Trecco nel 1910 ed offrì alla città l'opportunità di fare il punto sulla sua situazione artistica, che proprio in quegli anni stava conoscendo una grande vitalità. “La manifestazione era stata organizzata dalla neocostituita associazione degli Amici dell'arte, espressione dei nuovi fermenti culturali che stavano gradualmente animando l'ambiente locale. Nel discorso tenuto per l'inaugurazione il 17 aprile 1910, il presidente Annibale Grasselli Barni aveva sottolineato l'eccezionalità dell'evento. Occasioni espositive del genere, ma su scala più modesta, non erano mancate nei decenni precedenti, dalla Mostra industriale del 1880 alla Mostra provinciale industriale del 1892”¹²⁴. “Le premesse degli sviluppi delle arti visive a Cremona nel Novecento sono profondamente radicate nel secolo precedente. [...] Pur non essendo lontana da diversi centri nevralgici dell'arte del nord Italia (Milano, Bergamo, Brescia e Parma), Cremona rimarrà comunque un'isola a sé. I suoi principali artisti di inizio secolo, salvo rare eccezioni saranno dei paesaggisti cresciuti nel solco del naturalismo ottocentesco, che s'impegneranno nell'elaborazione della pittura “agricola e fluviale”. Milano era indiscutibilmente la meta più agognata per un artista cremonese avviato a una carriera professionale. Tra il 1895 e il 1903, gli artisti cremonesi che si dividono il palcoscenico milanese sono Francesco Colombi Borde, rappresentante della generazione scapigliata e presente sulla piazza cittadina fin dal 1881, e il giovane Antonio Rizzi. [...] Il segnale di un imminente rinnovamento artistico nell'arte cremonese avviene ad inizio Novecento. Saranno alcuni allievi di Cesare Tallone all'Accademia di Brera, Carlo Vittori, Mario Biazzini, Renzo Botti e Francesco Arata, i protagonisti di questo processo che condurrà alla transizione dal naturalismo-simbolismo ottocentesco a una nuova vena artistica in cui già si colgono echi secessionisti, futuristi ed impressionisti. Il secondo e il terzo decennio del secolo saranno infatti caratterizzati dalla presenza forte di questi artisti cremonesi sulla scena milanese. Vittori realizza nel 1910 il manifesto della principale rassegna della storia artistica cremonese del Novecento, la *Prima Esposizione di Arte Moderna* di Cremona. La manifestazione era articolata in cinque sezioni: pittura, scultura e architettura riservati ad artisti nati a Cremona ed espressione di un persistente legame con

¹²⁴ Guazzoni V., *Le vicende artistiche dall'Esposizione del 1910 al Premio Cremona. Il primo Novecento cremonese*, in *Storia di Cremona. Il Novecento*, a cura di Signori E., Cremona 2013, p. 322.

il gusto ottocentesco, alieno dall'avanguardia futurista che stava irrompendo nel panorama italiano; arte applicata, ammobigliamento e decorazioni interna della casa, che assieme alle sezioni arte fotografica, industrie femminile e mostra floreale denotano un'apertura al futuro e una precoce sintonia con l'*Esposizione internazionale d'arte decorativa e moderna* di Torino del 1902. A parte le due retrospettive dedicate a Piccio e a Colombi Borde, la manifestazione era riservata agli artisti viventi, evidenziandola diaspora dei cremonesi nel mondo ed esaltandone i conseguenti successi”¹²⁵. Alla fine del XIX secolo, per celebrare l'arte italiana, fu creata la prima biennale di Venezia (1895), che ancora oggi è considerata una delle più importanti manifestazioni d'arte contemporanea al mondo, con partecipazioni di artisti e nazioni da tutto il mondo. La Biennale del 1912 fu la prima a presentare opere di artisti avanguardisti e futuristi ed è considerata un momento importante nella storia dell'arte moderna, poiché segnò il tramonto dell'arte accademica e l'avvento delle avanguardie artistiche e vide, tra gli altri, la partecipazione del pittore cremonese Carlo Vittori, che vi prese parte anche nel 1922: “Vittori partecipa alla Biennale di Venezia nel 1912 e nel 1922. Le rappresentazioni del piatto paesaggio della bassa e la presenza dei lavori sul fiume accomuna la pittura di Vittori alle fotografie dei conterranei Torquato Zambelli ed Ernesto Fazioli, che tra gli anni Venti e Trenta dedicarono al paesaggio fluviale del Po una serie di scatti di forte pittoricismo. Alla prestigiosa Biennale di Venezia approderà anche don Angelo Rescalli, pittore autodidatta, che non è il solo religioso cremonese con vocazione artistica. Anche Illemo Camelli, che si era perfezionato a Brera, dopo essere stato un seguace del socialismo riformistico di Leonida Bissolati, si era fatto sacerdote. Da quel momento, il Camelli pittore infonderà suggestioni misticheggianti a piene mani non soltanto nei numerosi soggetti sacri, ma anche nei paesaggi urbani e nei ritratti. L'artista che instaura il dialogo più stretto con le avanguardie è senza dubbio Mario Natale Biazzi, che fin verso la metà degli anni Dieci sperimenta sul tema del ritratto, ma che miete il suo principale successo nel giugno del 1909 quando un suo *Autoritratto* è acquistato alla *X Esposizione Internazionale di Belle Arti* nel Glaspalast

¹²⁵ Fontana S., *Gli artisti del territorio cremonese nel circuito accademico ed espositivo del primo Novecento*, in *Artisti cremonesi. Il Novecento*, a cura di E. Bianchi, C. Casero, R. Colace, Cremona, 2010, pp. 41-44.

di Monaco di Baviera. Tuttavia, l'avventura metropolitana di Biazzini si interrompe bruscamente al termine del conflitto, quando, domato dagli eventi, il pittore rientra a Cremona. [...] La prima guerra mondiale e il Fascismo sono un momento di discontinuità fondamentale. Lo sono soprattutto per la vita culturale di Cremona che, tra gli anni Venti e i primi anni Quaranta, è pesantemente influenzata dalla presenza di un gerarca ingombrante, Farinacci, destinato ad essere ricordato per un uso strumentale del dibattito artistico con finalità politiche. [...] Farinacci critica soprattutto l'ipotesi, promossa dal ministro Giuseppe Bottai e da Curzio Malaparte, di un rapporto di tipo liberale tra arte e stato. Secondo Bottai la vera arte è soprattutto rivoluzionaria e non può esistere l'arte di Stato. Per Farinacci queste posizioni rappresentano un tradimento. La polemica del ras di Cremona contro Bottai e contro il gruppo di intellettuali che nei primi anni Quaranta si raccoglie attorno alla rivista *Primato* culminerà nel 1933 con gli attacchi feroci a Mario Sironi, in occasione della V^a Esposizione Triennale delle Arti Decorative e Industriali Moderne”¹²⁶. Non mi dilungo ulteriormente in questa sede sulle vicende di Farinacci e sui suoi interventi sulla cultura artistica cremonese, perché ne ho già parlato ampiamente nei capitoli precedenti, passo invece ad altri artisti cremonesi del periodo che hanno sentito il desiderio di “affrancarsi dal clima culturale dominante come tre artisti di Casalmaggiore, i pittori Goliardo Padova e Mario Beltrami e lo scultore e xilografo Aldo Maria Aroldi, che nel 1930 costituiscono il gruppo “i 3 del ‘900”, vagamente ispirato al gruppo Novecento di Margherita Sarfatti, nella convinzione che i propri dipinti non siano distanti da quelli dell'esperienza milanese. Il castelleonese Francesco Arata è invece l'esempio di una figura versatile, di pittore, architetto, scenografo. Con Giuseppe Morone e Mario Busini, Arata incarna la cultura figurativa ufficiale degli anni del regime. Dopo le battaglie anti novecentiste degli anni Trenta, la posizione di Farinacci, ardente sostenitore dell'alleanza italo tedesca e fautore anche in campo artistico di una visione totalitaria, si risolve con l'avvicinarsi della guerra e il rafforzamento dei legami dell'Asse. Questo consolidamento coincide con la sua proposta di una prima edizione del Premio Cremona, un'idea che

¹²⁶ Ibidem p. 47.

in realtà era scaturita già all'indomani delle celebrazioni stradivariane del 1937. Cremona torna alla ribalta artistica, con l'inevitabile strascico di polemiche. Nonostante le intenzioni "belligeranti" dell'iniziativa, Bottai non manifesta avversione per l'evento, anzi accetta un invito per una visita a Cremona nel novembre 1938. Nella giuria del Premio Cremona vi sarà comunque la presenza ostile di Giulio Carlo Argan, inviato dal ministero dell'Educazione Nazionale diretto da Bottai. Ma la vera risposta di Bottai giungerà immediatamente dopo, con l'inaugurazione del Premio Bergamo. Si delinea da subito l'antitesi tra l'estetica vuota e formale imposta dal regime a Cremona e la capacità di dar voce ai germogli dell'opposizione o, quanto meno, dell'inquietudine a Bergamo"¹²⁷. Dal 1939 Cremona ospiterà le edizioni del Premio Cremona, fortemente desiderate da Farinacci per rinsaldare il suo legame con la Germania nazista e per promuovere un'arte di regime, ma "a livello nazionale, la celebrazione di un'ideologia politica sostenuta da Farinacci viene irrisa e rimane isolata. Lo stesso Mussolini la considera un'inutile polemica nel contesto dei più gravi problemi incombenti. Tuttavia, è probabile che il clima culturale cremonese sia stato fortemente influenzato da questa contrapposizione e dalla frustrazione del suo promotore. Nonostante la presenza di una meteora come



"La Scintilla", prima pagina della rivista, luglio 1925

il mensile futurista *La Scintilla*, fondato nel 1925 da Enzo Mainardi, o dalla più fortunata rivista degli universitari fascisti cremonesi *Eccoci* (1935-1943), le forti pressioni esercitate localmente generano un clima oppressivo e involuto"¹²⁸. Il fermento culturale che aveva caratterizzato i primi anni del Novecento cremonese sembra essere sfumato e ormai si "promuovono soprattutto rassegne di carattere territoriale, che danno spazio a diverse discipline ma che nell'ambito delle arti visive vedono prevalere

¹²⁷ Ibidem pp. 49-50.

¹²⁸ Ibidem p. 51.

generi e soggetti tradizionali”¹²⁹. Dagli anni Trenta in poi il Sindacato Belle Arti di Cremona, presieduto da Roberto Farinacci, diventerà l’unico organismo autorizzato a progettare manifestazioni artistiche e il quadro delle collettive organizzate durante gli anni Trenta sarà piuttosto fitto. Si possano ricordare le due mostre della Famiglia artistica in Palazzo comunale a Crema e a Palazzo Cittanova (1930,1932), le tre mostre del Sindacato di Belle Arti allestite in varie sedi (1935,1939,1943), l’esposizione al Palazzo delle Poste che riunì nel 1934 opere di Biazzini, Acerbi, Bragadini e Ruffini e la mostra di beneficenza organizzata da Ettore Baruffini in Galleria nel 1936. “Sono occasioni fondamentali per leggere e comprendere gli sviluppi del Novecento cremonese nelle sue dinamiche, segnate dal confronto fra la schiera dei tradizionalisti recentemente rimpolpata dai giovani Bragadini e Busini e quella dei novatori che mordevano il freno, soffocati da una cappa di conservatorismo a Cremona più pesante che altrove.”¹³⁰. Intanto l’arte cremonese andava sempre più assumendo un indirizzo tradizionalista “confermato anche dalla crescente importanza assunta dal ritratto dal paesaggio, generi apparentemente marginali, nelle mostre degli anni Trenta, a partire da quella al Palazzo delle Poste del 1934. Il nuovo corso si era aperto nel 1932, con la seconda Mostra d’arte moderna e, nel 1935, in occasione della prima Sindacale, allestita a Palazzo Cittanova, Guarneri notò: “Un’altra caratteristica che fa molto piacere dopo la pazzesca ubriacatura di questi ultimi anni, è l’abbandono quasi totale del Novecento, e incauto ma sempre più deciso ritorno allo studio della forma e del colore”. Questa mostra cercò di imporre il cambio di indirizzo agli artisti cremonesi, segnando “un considerevole passo avanti, una decisa virata verso gli ideali tradizionali; uno studio più severo dell’anatomia; un’intelligente valutazione del gusto del pubblico e della massa”. Una più puntuale attenzione ai valori formali acquisiti e una maggior adesione ai gusti di un più vasto pubblico si poteva cogliere anche nella mostra del 1936, organizzata per beneficenza da Ettore Baruffini, che “pur nella severità dell’ora” diede conto del “lavoro silenzioso e tenace” degli artisti cremonesi,

¹²⁹ Ibidem p. 51.

¹³⁰ Guazzoni V., *Le vicende artistiche dall’Esposizione del 1910 al Premio Cremona. Il primo Novecento cremonese*, in *Storia di Cremona. Il Novecento*, a cura di Signori E., Cremona 2013, p.348.

nell'auspicio che a una nuova "era di rivendicata grandezza" imperiale potesse corrispondere il rifiorire di un Rinascimento fascista e romano"¹³¹. Nel 1937 si tenne la seconda Mostra Sindacale alla quale parteciparono artisti lombardi provenienti dalle mostre di Novecento e già si avvertiva un mutamento di clima della cultura italiana che, dopo la conquista dell'Impero e la trasformazione dell'Istituto fascista di cultura in Istituto nazionale di cultura fascista, imponeva anche all'arte nuovi compiti. Fra le rassegne degli anni Trenta, particolare importanza ebbe la Sindacale del 1939 anche perché si svolse in contemporanea con la prima edizione del Premio Cremona. Il critico d'arte Antonio Marini sarà al fianco di Farinacci all'inaugurazione di questa rassegna che "si tenne subito dopo il Premio Cremona che ha lasciato un fermento di volontà e di promesse ben raccolto dagli artisti, i quali han ben saputo ripudiare gli allettamenti e le lusinghe di una scuola internazionale che, per fini inconfessati, cercava di degradare il nostro spirito e il nostro buon gusto, in modo che la figura umana e il ritratto tornano a avere il posto che loro compete nella scala gerarchica dei valori spirituali. Allestita a Palazzo Cittanova, questa Sindacale vide la partecipazione di una quarantina di artisti con circa centoventi opere esposte, fra le quali molti furono i ritratti, come quelli di Mario Biazzi che, scalpellati e scarniti, sono espressione possente di una ribellione michelangiolesca. [...] Il ritratto era il genere artistico privilegiato a Cremona in quanto, attraverso l'esaltazione della figura umana, esso consentiva di contrastare la cosiddetta "tendenza iconoclasta" tipica della tanto detestata arte moderna, giudicata dalla destra fascista cremonese, degenerata ed "ebraizzante". Farinacci "aveva esposto le proprie idee artistiche durante la lunga polemica contro l'arte moderna, all'interno del dibattito sui compiti dell'arte fascista e, proprio dagli esiti di queste discussioni, prese le mosse l'idea del Premio Cremona"¹³².

¹³¹ Bona R., *Ragioni, difficoltà e limiti di una mostra*, in *Il regime dell'Arte. Premio Cremona 1939-1941*, a cura di Vittorio Sgarbi, Rodolfo Bona e S.V. Pallavicini, casa ed. Contemplazioni, settembre 2018, pp. 99-102.

¹³² *Ibidem* p. 103.

3.2 Anni Trenta: l'ambiente artistico e il dibattito critico a Cremona

Negli anni Trenta, il contesto artistico di Cremona si sviluppa all'interno del più ampio quadro culturale dell'Italia fascista, caratterizzato da una tensione costante tra istanze di modernità e richiami alla tradizione. La città, pur non essendo uno dei principali centri artistici nazionali, partecipa attivamente al dibattito estetico del tempo, anche grazie alla presenza di Roberto Farinacci che promuove iniziative culturali e mostre e alla circolazione di riviste e idee provenienti da centri maggiori come Milano. Le esposizioni organizzate in ambito cittadino e regionale rappresentano momenti fondamentali di confronto e visibilità per gli artisti locali, che più o meno esplicitamente devono allinearsi alle direttive culturali del regime. Non mancano tuttavia posizioni più autonome, che cercano di mantenere aperto il dialogo con le avanguardie europee, pur nei limiti imposti dal contesto politico. L'ambiente artistico cremonese degli anni Trenta si configura quindi come uno spazio dinamico ma relativamente periferico, in cui il dibattito critico riflette a grandi linee lo scenario della cultura nazionale: un confronto tra innovazione e conservazione, tra apertura e controllo ideologico, che segna profondamente la produzione artistica del periodo. Mariella Morandi nel suo articolo chiarisce che “Il contesto artistico italiano degli anni Trenta fu caratterizzato dal dibattito sulla forma d'arte che avrebbe potuto esprimere al meglio lo spirito della nuova nazione voluta dal regime e Cremona fu al centro di questo dibattito”¹³³. Nel 1923 Mussolini, inaugurando la mostra degli artisti di Novecento italiano alla galleria Pesaro di Milano, si era reso conto del potenziale politico rappresentato dalle arti e aveva affermato che “Non si può governare ignorando l'arte e gli artisti. [...] In un paese come l'Italia sarebbe deficiente un governo che si disinteressasse delle arti e degli artisti”¹³⁴. In occasione del discorso inaugurale della prima mostra del gruppo Novecento alla Permanente di Milano del 1926, a questa osservazione aveva aggiunto: “Mi sono domandato se gli avvenimenti che ognuno di noi ha vissuto, guerre e fascismo, hanno lasciato tracce nelle opere qui

¹³³ Morandi M., *Anni Trenta-Cinquanta: l'ambiente artistico e il dibattito critico a Cremona*, in *Trenta- Cinquanta Adafa. Catalogo della mostra 16-31 Aprile 2016*, Cremona, 2016, p. 5.

¹³⁴ Fagone V., *L'arte all'ordine del giorno. Figure e idee in Italia da Carrà a Birolli*, Feltrinelli editore, Milano, 2001, p. 17.

esposte. Il volgare direbbe di no, perché salvo il quadro “A noi” futurista non c’è nulla che ricordi o, ohimè, fotografi gli avvenimenti trascorsi o riproduca le scene delle quali fummo in varia misura spettatori o protagonisti. Eppure, il segno degli eventi c’è. Basta saperlo trovare. Questa pittura, questa scultura si diversifica da quella immediatamente antecedente in Italia. Ha un suo inconfondibile sigillo. Si vede che è il risultato di una severa disciplina interiore. Si vede che non è il prodotto di un mestiere facile e mercenario, ma di uno sforzo assiduo, talora angoscioso. Ci sono riverberi di questa Italia che ha fatto due guerre, che è diventata sdegnosa dei lunghi discorsi e di ciò che rappresenta lo sciattume democratico, che ha in venticinque anni camminato e quasi raggiunto, e talora sorpassato, gli altri popoli: la pittura e la scultura qui rappresentate sono forti come l’Italia d’oggi, forte nello spirito e nella volontà. Difatti nelle opere qui esposte vi colpiscono questi elementi caratteristici comuni: la decisione e la precisione del segno, la nitidezza e la ricchezza del colore, la solida plasticità delle cose e delle figure”¹³⁵. Da queste parole possiamo dedurre che per Mussolini “l’appartenenza degli artisti alla “rivoluzione fascista” consisteva più nella scelta di uno stile che in quella dei soggetti, (con queste parole) si sembra voler concedere piena libertà alle scelte espressive degli artisti. Fissavano però dei precisi canoni estetici preferenziali: segno nitido, forme plastiche, colore pieno erano l’alfabeto del nuovo linguaggio che doveva parlare all’Italia fascista. Si aprì così la disputa su quale fosse la vera “arte fascista”¹³⁶. Il movimento Novecento, voluto e portato avanti da Margherita Sarfatti giornalista, critica d’arte e intellettuale di fiducia di Mussolini, si sentì incaricato di rivestire questo ruolo, rivendicato però anche da altri artisti con un linguaggio stilistico diverso dai novecentisti, ispirato comunque alla tradizione italiana. “Dalla fine degli anni Venti, però, la buona stella di Margherita Sarfatti cominciò a declinare. Gli attacchi nei suoi confronti sulla stampa nazionale si moltiplicarono. Non ci si sofferma in questa sede sulle motivazioni di questa guerra mediatica, in cui si intrecciarono invidie sorte nelle alte gerarchie del partito, maschilismo ed

¹³⁵ Ibidem pp. 16-17.

¹³⁶ Morandi M., *Anni Trenta-Cinquanta: l’ambiente artistico e il dibattito critico a Cremona*, in *Trenta- Cinquanta Adafa. Catalogo della mostra 16-31 Aprile 2016*, Cremona, 2016, p. 6.

antisemitismo, ma la si richiama per ricordare che uno dei primi e più strenui oppositori della Sarfatti fu Roberto Farinacci, che utilizzò ampiamente anche le pagine del suo quotidiano cremonese *Il Regime fascista*, che aveva un'altissima diffusione nazionale, per attaccare il movimento Novecento e la sua leader¹³⁷. In quegli stessi anni ebbe luogo un'altra accesa polemica, culturale oltre che politica, tra Farinacci e Giuseppe Bottai. Era il 1926 e il ras di Cremona, allontanato dalla segreteria del partito fascista, fece ritorno nel suo feudo. Nello stesso anno il quindicinale *Critica fascista*, prendendo spunto dalle dichiarazioni fatte da Mussolini all'Accademia di Perugia, iniziò a sostenere la necessità di un'arte “che comprenda in sé e a sua volta informi tutte le manifestazioni della vita, di un'arte che deve essere tradizionale e al tempo stesso moderna, che deve guardare al passato e allo stesso tempo all'avvenire. [...] Non dobbiamo sfruttare il patrimonio del passato. Noi dobbiamo creare un nuovo patrimonio da porre accanto a quello antico, dobbiamo creare un'arte nuova, un'arte dei nostri tempi, un'arte fascista”¹³⁸. Mussolini, con queste parole, fissava così i concetti e i termini che i critici d'arte avrebbero utilizzato lungo tutto il ventennio successivo. Dopo la pubblicazione dell'articolo si fecero chiare le posizioni di Bottai e di Farinacci sulla definizione di “arte fascista”. Bottai “si fece propugnatore di un'arte che doveva rifiutare la retorica e il trionfalismo, lasciare autonomia espressiva agli artisti e valorizzare il lavoro dei giovani”¹³⁹, mentre Farinacci si fece sostenitore di un'arte che lui stesso definì “sana, tradizionalmente italiana e veramente fascista, immune da qualunque delle “degenerazioni artistiche”, di cui erano accusate le avanguardie”¹⁴⁰. La campagna denigratoria di Farinacci contro il movimento Novecento e più in generale verso tutte le forme artistiche che non tenevano conto dei principi del realismo di tradizione rinascimentale, si sviluppò in questo contesto. “Il suo attacco si basò fondamentalmente su due soli argomenti, ampiamente e variamente declinati dal suo *entourage*, che non perdeva occasione per tradurli in veementi articoli attraverso i quali si svolgeva la battaglia ideologica. Prima di tutto le opere degli

¹³⁷ Ibidem p. 7.

¹³⁸ Ibidem p. 7.

¹³⁹ Ibidem p. 7.

¹⁴⁰ Ibidem p. 7.

artisti di Novecento venivano accusate non solo di povertà tecnica, nullità spirituale, impudente esterofilia, ma anche semplicemente di essere “brutte” e “deformi”. I loro autori, dunque, non erano da ritenere veri artisti”¹⁴¹. Nel 1933 sulla rivista *Il Regime fascista* si poteva leggere “Noi ci affatichiamo da alcuni anni a dimostrare come, ad eccezione dell’artigianato e di qualche moderna linea architettonica, quasi tutto il ‘900 è brutta cosa”¹⁴² e “nella stessa occasione Farinacci replicava all’accusa mossagli dal *Corriere padano* di Quilici del 6 giugno ’33 di non possedere né titoli né la preparazione necessaria per discutere d’arte e di estetica ed affermava: siamo contenti di essere messi tra la “massa degli incolti” che non vuole accettare certe goffe degenerazioni artistiche di origine straniera, che non può tollerare il parricidio che viene commesso, attraverso gli insulti che si lanciano contro tutti i maestri del passato, che hanno reso nel mondo intero Roma immortale. Il secondo argomento consisteva nell’affermare che gli appartenenti al movimento novecentista godevano di protezioni politiche e di raccomandazioni che li privilegiavano nella distribuzione dei premi alle mostre e nel mercato dell’arte in generale, a prescindere dal valore artistico delle opere”¹⁴³. A partire dagli anni Venti il regime aveva organizzato il lavoro artistico prendendo ad esempio il modello applicato agli altri campi produttivi e gli artisti venivano quindi inquadrati in organizzazioni sindacali. Con la Quadriennale di Roma del 1931 e in seguito con la Triennale di Milano era iniziata l’epoca della politica delle mostre e, con esse, “molti altri organismi, più o meno strettamente legati al regime (fra cui anche la *Famiglia artistica cremonese*), organizzavano esposizioni e concorsi, il che permetteva l’espressione di una pluralità di linguaggi, ma innescava, anche il fenomeno della concorrenza, fra gli artisti”¹⁴⁴. Gli anni Trenta a Cremona si aprirono sotto il controllo del regime fascista, che si esercitava anche nella sfera artistica ma, se negli anni precedenti era stata caratterizzata da un grande fermento e da tendenze legate alle idee nazionali internazionali, negli anni Trenta il regime la inquadrò in strutture riconducibili all’Istituto Fascista di Cultura. Nel 1929 Roberto

¹⁴¹ Ibidem p. 8.

¹⁴² *Il Regime fascista*, 8 giugno 1933, p. 3.

¹⁴³ Morandi M., *Anni Trenta-Cinquanta: l’ambiente artistico e il dibattito critico a Cremona*, in *Trenta-Cinquanta Adafa. Catalogo della mostra 16-31 Aprile 2016*, Cremona, 2016, p. 8.

¹⁴⁴ Ibidem p. 9.

Farinacci diede il via all'operazione "visitando proprio il 1° gennaio gli studi di numerosi artisti. È accompagnato dal prefetto Rossi, dal podestà Bellini e dai componenti della Famiglia artistica. Si tratta di Vittori, Acerbi, Guido Bragadini. Questi gli fa omaggio del cartone servito per l'affresco di Palazzo Bellomi, dove è raffigurato anche lo stesso "on. Farinacci sotto le spoglie di un cavaliere del '400"¹⁴⁵. La visita prosegue negli studi di Mario Biazzini, di Bugada, di Bonaccina, dei "giovannissimi pittori" I. Sartori e C. Bertazzoli, D. Ferraroni, Pietro Priori e Giacomo Balestreri"¹⁴⁶. Quindi si può dire che "Negli Anni Trenta la cultura cremonese appare saldamente realizzata nelle strutture di regime, sotto il diretto e paternalistico controllo dell'avvocato Tullo Bellomi, che in quest'ambito fu l'*alter ego* di Farinacci, svolgendo, va detto, anche una notevole opera di organizzazione e promozione. Strumento della nuova politica fu l'Istituto di cultura fascista nelle sue varie articolazioni. Due in particolare riguardarono la sfera artistica: la rivista *Cremona*, fondata nel 1929 e diretta dallo stesso Bellomi, ispirata sia nella veste grafica che nei contenuti ai modelli nobili dell'*Illustrazione italiana* e di *Emporium*, e la *Famiglia artistica*"¹⁴⁷. Fu proprio quest'ultima ad occuparsi del settore artistico negli anni successivi e, tra i promotori dell'associazione, c'era un gruppo di giovani artisti: Carlo Vittori, Illemo Camelli, Riccardo Monti e Arturo Ferraroni. Ben presto le file degli aderenti si allargarono a intellettuali e appassionati d'arte. "Le finalità dell'associazione condensate nel motto *Pulchra Tueri*, si proponevano infatti di: difendere il bello, essere punto d'incontro per tutti i "cultori e amatori delle Belle Arti", incoraggiare in modo concreto tutte le manifestazioni che mirassero allo sviluppo delle diverse espressioni artistiche "senza destinazioni di tendenze", favorire iniziative di tipo economico per andare incontro ai bisogni dei più disagiati. "Regidore capo", ossia presidente del consiglio direttivo, deputato a indirizzare e controllare tutte le manifestazioni artistiche fu nominato Tullo Bellomi"¹⁴⁸. Chi non si fosse allineato avrebbe incontrato

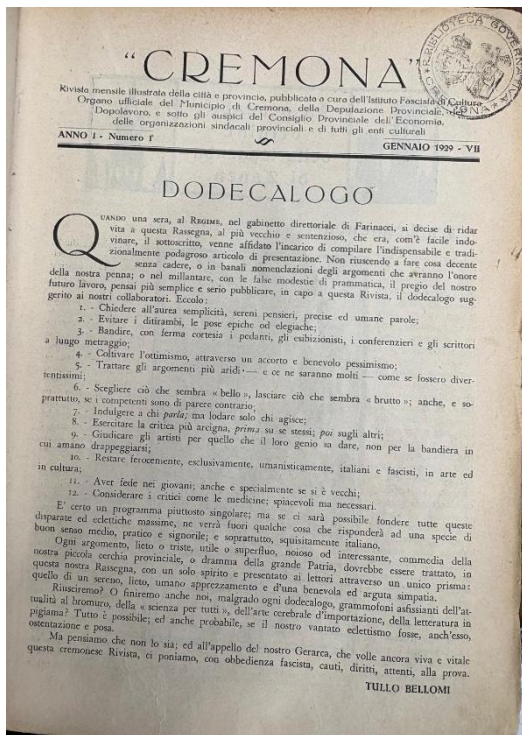
¹⁴⁵ Azzoni G., ricerca di, *La seconda metà degli anni Venti, in Fascismo a Cremona e nella sua provincia 1922-1945*, Cremona, aprile 2024, p. 167.

¹⁴⁶ *Ibidem* p. 167.

¹⁴⁷ Guazzoni V., *Le vicende artistiche dall'Esposizione del 1910 al Premio Cremona. Il primo Novecento cremonese. In Storia di Cremona. Il Novecento*, Cremona, 2013, p. 346.

¹⁴⁸ Morandi M., *Anni Trenta-Cinquanta: l'ambiente artistico e il dibattito critico a Cremona*, in *Trenta-Cinquanta Adafa. Catalogo della mostra 16-31 Aprile 2016*, Cremona, 2016, p. 11.

quanto meno difficoltà e pian piano sarebbe stato costretto a ruoli marginali. Il dibattito pubblico in materia di arte ruotava perciò intorno al quotidiano *Il Regime fascista* e alla rivista mensile *Cremona*. Il giornale di Farinacci usava un tono frequentemente aggressivo, mentre la rivista *Cremona* si presentava con toni piuttosto moderati. Infatti “il punto di vista dichiarato era, in un certo senso, neutrale rispetto al dibattito in corso, che era quello degli “amatori d’arte”, la cui maggioranza “non è né passatista, né futurista, né novecentista, né ammiratrice di firme, né speculatrice su glorie problematiche future, [...] la massa anonima degli amatori è attualista [...] ammira il passato, ma non nega l’avvenire”. Le linee guida della rivista, che fissavano anche il concetto di estetica a cui essa si proponeva di fare riferimento e che rappresentavano l’atteggiamento ufficiale degli intellettuali cremonesi allineati col regime, sono chiaramente indicate fin dal primo numero da Tullo Bellomi, presidente di comitato di redazione, nel *Dodecalogo*. Dopo una prima affermazione, che suona come



Tullo Bellomi, *Dodecalogo*, in rivista *Cremona*

una dichiarazione di imparzialità, per cui gli artisti si devono giudicare “per quello che il loro genio sa dare, non per la bandiera in cui amano drappeggiarsi”, si restringe il campo ponendo l’irrinunciabile condizione di “restare ferocemente, esclusivamente, umanisticamente, italiani e fascisti in arte ed in cultura”, per arrivare in fine a stigmatizzare i “grammofoni asfissianti [...] dell’attualità al bromuro [...], dell’arte cerebrale d’importazione”. Il riferimento alla polemica in atto contro Novecento e contro le avanguardie europee è chiaro, ma il tono che la rivista si proponeva rifuggiva dagli accessi, per cui il

Dodecalogo prescriveva che ogni argomento trattato fosse oggetto di un “sereno, umano, lieto apprezzamento”¹⁴⁹. Il vero concetto di estetica era però contenuto in un punto successivo del

¹⁴⁹ Ibidem p. 12.

Dodecalogo dove si affermava che si doveva “scegliere ciò che sembra *bello*, lasciare ciò che sembra *brutto*, anche, e soprattutto, se i competenti sono di parere contrario, dove con il termine “competenti” si intendeva fare riferimento, prima di tutto, ai sostenitori di Novecento e di quelle espressioni artistiche che derogavano dal campo della figurazione tradizionale. Per quanto riguarda poi la categoria del “bello” indicata come fondamentale da Bellomi nel dodecalogo nonostante le ripetute affermazioni del diritto alla libertà espressiva degli artisti, tutti i collaboratori della rivista (che dichiaravano di farsi portavoce dei gerarchi che presiedevano gli enti e le associazioni che facevano capo all’ Istituto Fascista di Cultura della città) erano concordi nell’identificarla essenzialmente con l’armonia e la compostezza delle forme, con la continuità e con la tradizione figurativa italiana, senza però peccare di “passatismo” e di “ottocentismo”: il passato può formare oggetto di ispirazione, di studio, di ammirazione, ma riteniamo inammissibile, scriveva la redazione, che l’arte moderna possa limitarsi ad esserne la copia o l’imitazione. [...] L’arte deve creare e non copiare o imitare o, deve dare all’Italia fascista ed imperiale un’arte veramente nuova, che non sia però rievocazione di false ingenuità primitive, o resurrezione di neoclassicismi napoleonici”¹⁵⁰. In questo inizio degli anni Trenta, comunque, l’ambiente culturale cremonese aveva mantenuto un piccolo margine di autonomia di giudizio. Non a caso, “Bellomi riconosceva che in questo movimento c’erano anche degli artisti che perseguivano “valori alti e concreti””¹⁵¹. E proseguiva aggiungendo: “Il pubblico profano si accontenta di rilevare le deformazioni del vero e di riderne; ma chi sa essere giusto e sereno, non può negare ai pittori e scultori del novecento, oltre l’abilità tecnica, lo sforzo intenso e paziente di rendere valori, rapporti, toni e volumi, con metodi e forme inconsuete; e tanto più si duole nel constatare come alla fatica sapiente e difficile non corrisponda il risultato artistico; anzi come spesso la prima finisca per soffocare il secondo”¹⁵². Sempre secondo Bellomi il vero problema era che i novecentisti non erano in grado di “creare del bello nuovo, pur restando fedeli al vero”¹⁵³. Per riprendere le parole di

¹⁵⁰ Ibidem p. 13.

¹⁵¹ Ibidem p. 16.

¹⁵² Ibidem p. 16.

¹⁵³ Canuto, *Polemiche d’arte*, in *Cremona*, Anno V - Numero 7, luglio 1933- XI, p. 348.

Mariella Morandi in un recente contributo, già più volte citato, sull'ambiente culturale cremonese fra anni Trenta e anni Cinquanta, "il contesto culturale fin qui delineato spiega la varietà di proposte artistiche che, nel campo della pittura, potevano essere accolte con favore nei primi anni Trenta a Cremona, proposte che, nella loro diversità, avevano un denominatore comune: si mantenevano ragionevolmente distanti dai "quattro insidiosi microbi" che, secondo Farinacci, erano "causa di tutti i malanni dell'arte italiana", ovvero: esterofilia, deformazione espressionista, astrattismo, novecentismo. Ad esempio, Mario Busini era apprezzato perché manifestava "tendenze modernizzanti ma saviamente contenute in una linea aristocratica di disegno e di colore, che perfettamente si accorda con lo sforzo di sobrietà che l'artista ha voluto imporsi"¹⁵⁴. Come abbiamo ricordato sopra la *Famiglia artistica* era il principale veicolo di promozione per gli artisti attraverso mostre in cui si avvicendavano pittori, scultori e anche fotografi. Lo scopo di queste mostre era educare il pubblico all'estetica e incoraggiare l'attività degli artisti, conosciuti anche attraverso articoli monografici a loro dedicati sulle le pagine della rivista *Cremona*. "Illemo Camelli, Mario Busini, Mario Biazzini, Guido Bragadini, Giuseppe Moroni erano seguiti con particolare interesse fin dai primi anni Trenta, ma anche Angelo Rescalli, Giacomo Balestreri, Francesco Arata, Emilio Rizzi, Dante Ruffini, Silvio Checchi, Arturo Ferraroni, Amos Edallo erano spesso menzionati sulle pagine della rivista"¹⁵⁵. Alla fine del 1932 sulla scena cremonese si affacciò il Gruppo Futurista Cremonese e il cui scopo era quello di "chiamare tutti gli artisti di Cremona, architetti, ingegneri, pittori, poeti, a pesare, operare futuristicamente, svecchiare, creare [...] futurfascistizzare l'arte italiana"¹⁵⁶. Fu proprio dal 1932 che "la posizione rigidamente antinovecentista dell'ambiente cremonese cominciò ad ammorbidirsi. [...] Ne tenne conto la rivista *Cremona* che diede spazio ad un commento di Luisa Coppini sulla Biennale di Venezia del 1932: "si succedono sale di un'arte nuova, dove ti senti vecchio, incompetente e disorientato, pitture che ti sembrano al primo aspetto elementari e primitive, goffe e

¹⁵⁴ Morandi M., *Anni Trenta-Cinquanta: l'ambiente artistico e il dibattito critico a Cremona*, in *Trenta-Cinquanta Adafa. Catalogo della mostra 16-31 Aprile 2016*, Cremona, 2016, pp. 16-17.

¹⁵⁵ *Ibidem* p. 17.

¹⁵⁶ *Ibidem* p. 18.

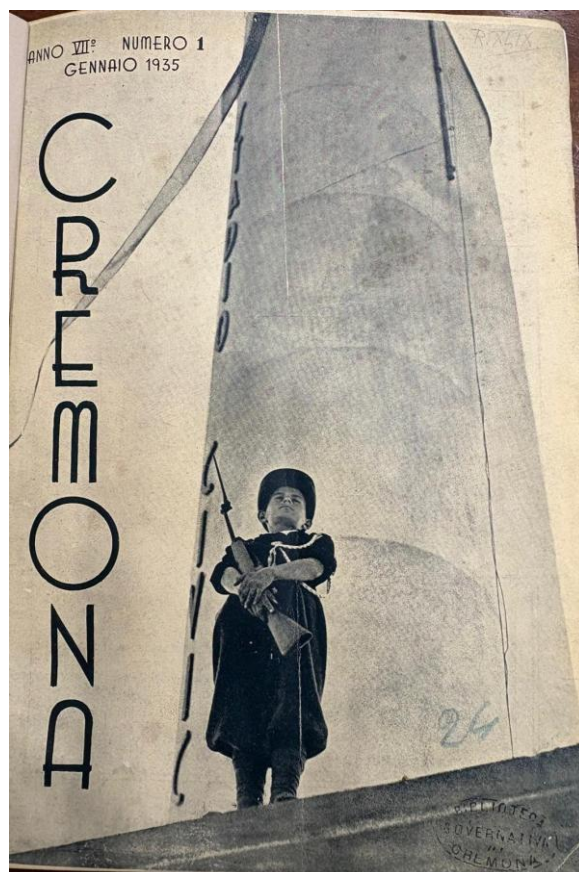
deliranti; colori violenti, barbagli di toni, assenza di prospettiva, ribellione alle leggi, che credevi necessarie, dell'armonia. Anche in queste sale, dove passi quasi correndo, ti sofferma a tratti qualcosa di buono: bellezza tanto più vera in quanto ammessa da così prevenuta severità di giudizio. Allora pensi che in questa forma d'arte, sia pur ancora abbozzata e incompiuta, vi è forse il germe di una nuova bellezza”¹⁵⁷. In seguito a queste nuove tendenze, nel 1932 la *Famiglia artistica* organizzò a Palazzo Cittanova la Seconda Mostra d'Arte Moderna dove “quelli maggiormente e più convincentemente proiettati verso un linguaggio nuovo erano Giuseppe Moroni e Mario Busini che, liberatosi delle giovanili influenze accademiche, nei pochi sapienti tratti con cui delineava i paesaggi faceva intendere come sapesse “seguire le correnti novatrici, rinnovandosi nella sostanza”. A questa ristretta pattuglia si aggiungeva poi Mario Biazzì, che “pur rimanendo estraneo alle correnti modernissime per quanto riguarda la tecnica, è stato, nei disegni, soprattutto, all'avanguardia di esse”. Proprio l'interesse per i disegni di Biazzì, così tragici ed espressionisti, che mettevano in luce proprio quella realtà che il regime non voleva diventasse oggetto di rappresentazione artistica, dimostrano che pur nel generale allineamento alle direttive estetiche del regime, a quella data l'*intelligenza* cremonese manteneva ancora un certo margine di autonomia valutativa”¹⁵⁸. Purtroppo, questa apertura verso scelte artistiche innovative fu di breve durata e già a partire dal 1935 ci fu una involuzione. La più importante manifestazione di quell'anno fu la mostra del Sindacato delle Belle Arti di Cremona che vide l'esposizione in massa degli artisti cremonesi. Scriveva Giuseppe Guarnieri nella recensione alla mostra: “I nostri artisti si presentano alla ribalta della critica e al giudizio del pubblico con questa Mostra che vuole essere la rassegna delle forze artistiche della Provincia, per nobiltà di tradizioni e costante culto dell'arte sempre in una posizione di primo ordine fra le consorelle italiane. E con questa esposizione seguono il monito del duce, che è di andare verso il popolo, di avvicinarsi alla massa con le creazioni più pure dello spirito educandola al gusto del bello che, del resto, secondo quanto insegna Platone, non va disgiunto dall'amore per il buono, in quanto, la gioia

¹⁵⁷ Ibidem p. 19.

¹⁵⁸ Ibidem p. 20.

suscitata dall'arte è prima di tutto un profondo insegnamento morale. [...] In complesso questa mostra del Sindacato segna un considerevole passo innanzi sul duro cammino dell'arte; una decisa virata verso gli ideali artistici ideali; uno studio più severo dell'anatomia e della natura; un'intelligente valutazione del gusto del pubblico e della massa"¹⁵⁹. Il 1935 è anche l'anno in cui la rivista *Cremona* assume un tono marcatamente fascista che si evince già dalla copertina che mostrava un balilla che imbraccia un fucile invece della solita foto artistica o dell'immagine di un'opera d'arte cremonese.

La linea editoriale si inasprisce ulteriormente nel 1937 quando l'Istituto Nazionale Fascista di Cultura si trasforma in Istituto Nazionale di Cultura Fascista con lo scopo di "tutelare e diffondere all'interno e all'esterno le identità, la dottrina del Fascismo e la cultura nazionale. In questo contesto, in un clima politico mutato con il progressivo avvicinamento di Farinacci alla Germania nazista, nel 1939 entrò in scena il Premio Cremona. Fin dal 1932 il ras di Cremona e il suo entourage di intellettuali aveva pensato di dar vita a una mostra, che allora aveva, nelle intenzioni, lo "scopo di aiutare i nostri artisti a superare la durissima crisi"¹⁶⁰. Nel 1939 il progetto



Rivista Cremona, anno VII, Numero 1° gennaio 1935

divenne realtà, ma l'obiettivo era cambiato profondamente tornando sul dibattito artistico che aveva scosso la cultura italiana fin dagli anni Venti: l'intento era creare un'arte fascista. "Le idee dei promotori erano semplici e chiare. L'arte figurativa che doveva immortalare l'Italia del regime doveva innanzitutto essere narrativa e lo stile doveva riprendere la tradizione classica, aggiornando al

¹⁵⁹ Guarneri G., *L'esposizione del Sindacato Belle Arti di Cremona*, in *Cremona*, Anno VII - Numero 6, maggio 1935-XIII, pp. 251-263.

¹⁶⁰ Morandi M., *Anni Trenta-Cinquanta: l'ambiente artistico e il dibattito critico a Cremona*, in *Trenta-Cinquanta Adafa. Catalogo della mostra 16-31 Aprile 2016*, Cremona, 2016, p. 22.

noventesimo fascista, con “volumi rilevati e schietti e colore fermo, veramente costruttivo”. Non si imponeva, almeno a parole, uno stile o una tendenza, ma si intendeva “negare, almeno in questo campo, diritto di cittadinanza italiana, alle deformazioni artistiche del vero, di marca e d’origine prevalentemente straniera”, estrema allusione ai tanto deprecati “cerebralismi” delle avanguardie artistiche, ora, in piena autarchia, più che mai deprecabili anche a causa delle loro origini extranazionali”¹⁶¹. Sempre su questo tema in un discorso alla radio Tullio Bellomi sosteneva: ““l’artista, per creare, [...] deve credere nella Patria, nella sua potenza e nel suo avvenire”. E qui il cerchio si chiude. Il perno di tutta questa operazione, infatti, era l’imposizione di un tema obbligato, un tema di argomento e di attualità fascista. Ma, come si è visto più sopra, Mussolini nel 1923 aveva proclamato che era lungi da lui l’idea di incoraggiare un’arte di Stato e aveva poi ribadito che “i riverberi dell’Italia fascista si potevano cogliere anche se non c’erano dipinti che presentavano soggetti di questo tipo”. Sedici anni dopo, invece, Farinacci arrivava all’estremo opposto: la creazione di un’arte di Stato, saldamente fondata su soggetti fascisti”¹⁶². La stampa del periodo pubblicizzò molto il Premio Cremona e tutte e tre le edizioni (1939, 1940, 1941) ebbero una forte risonanza. In città arrivarono in visita, il duce, il re, i gerarchi fascisti e nazisti, fu coinvolto il popolo in veste di giudice, ma “l’ambiente artistico cremonese rimase abbastanza indifferente a queste dichiarazioni di poetica. Se si eccettua la partecipazione al Premio, che imponeva un certo allineamento di contenuto e di stile, per il resto pittori e scultori continuarono ciascuno sulla strada di sempre, sia nella scelta dei soggetti, sia nella resa stilistica. Ne sono riprova le opere che furono esposte dal drappello di artisti cremonesi alla Terza Mostra Sindacale del 1939, dove non furono presentate scene di vita fascista ma, come sempre, ritratti, scene di genere, nature morte, paesaggi, resi con tratto fremente, a volte impressionistico, ed un realismo occhieggiava al tanto deprecato Ottocento. Immobilismo? Primi segnali di una fronda insofferente alle imposizioni visto che tra gli artisti presenti c’era un gruppetto di giovani proiettati verso l’innovazione? Oppure, per usare le parole di Farinacci

¹⁶¹ Ibidem p. 23.

¹⁶² Ibidem p. 23.

all'inaugurazione del Premio del 1940 "indifferenza di fronte alle passioni del nostro popolo e al dramma della storia presente?" Comunque sia un dato di fatto eloquente e che nessuno fra gli artisti cremonesi risultò vincitore del Premio Cremona"¹⁶³. Nel 1939 Mario Monteverdi prese il posto di Illemo Camelli come critico d'arte sulla rivista *Cremona* e dalle pagine della rivista dava il suo sostegno alla manifestazione osservando che "l'arte doveva utilizzare un linguaggio comprensibile a tutti e trattare temi in cui ognuno si potesse riconoscere. Perciò la cosiddetta "arte cerebrale" ovvero quella eccessivamente intellettuale, compresa solo dall'"aristocrazia dello spirito" non poteva assolvere l'alto compito etico di creare nei molti il substrato fondamentale da cui lo spirito [...] si innalzerà più puro e completo". Alla realizzazione stilistica dell'artista e all'espressione, anche intellettualistica, del suo sentire provvedeva invece il Premio Bergamo"¹⁶⁴. Proprio per le differenti finalità fra le due mostre non poteva esserci rivalità ma, concludeva Monteverdi "Si vedrà quale dei due Premi saprà dire veramente qualcosa al popolo"¹⁶⁵. Siamo al 1943 e, come più volte ribadito, la quarta edizione del Premio Cremona non si svolse mai. L'Italia stava per essere travolta dalla guerra civile e Mario Monteverdi dalle pagine della rivista *Cremona* "sentì l'esigenza di fare "il punto": "Anno di grazia 1943: le cose per l'arte cremonese stanno così". Secondo la sua opinione, accanto agli artisti che definiva "vecchio stile" come Vittori e Mario Biazzi, apprezzati ma ormai un po' superati perché fermi su *cliché* abbondantemente collaudati lavoravano artisti in continua e personale ricerca, come Giacomo Balestreri e Mario Busini"¹⁶⁶. Quella sorta di anestesia culturale che aveva congelato la vita artistica cremonese durante il periodo del ras cremonese, non si concluse con l'esperienza fascista, ma caratterizzò il clima culturale della città anche nei primi anni del dopoguerra, segno di un provincialismo difficile da eliminare.

¹⁶³ Ibidem p. 24.

¹⁶⁴ Ibidem p. 24.

¹⁶⁵ Ibidem p. 24.

¹⁶⁶ Ibidem p. 26.

— 146 —

CREMONA

più e superficiali gioco geometrico, non interessano e non interesseranno mai il popolo, il quale non può credere che l'arte sia costituita dagli aboriti di un intellettualismo infaschiato.

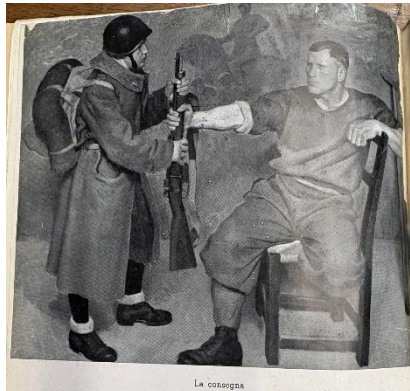
Gli artisti di questo genere costituiscono pertanto un gruppo che, tralasciando la sua ispirazione immediata dall'arte parigina degli ultimi decenni, si è interessato totalmente di ciò che avviene in Italia e che ben a ragione morirebbe di veuir eternato in opere che testimoniassero le vicende gloriose del nostro tempo.

Metafisici, natura mescolti ad oltranzisti, « gruppo parigino »: questo sono le uniche tendenze decisamente in antitesi con il Premio Cremona, il quale non è certo, lo ripetiamo, a sostegno di una tendenza ed a scapito delle altre, ma per spingere tutti gli artisti che se ne sentano la capacità tecnica e spirituale a dedicarsi anche ad una pittura storica e fascista, una pittura che celebri gli avvenimenti attuali, una pittura che si ispiri ai casi politici contemporanei: in fin dei conti è stato sempre così. Il vero artista non è quello che ha perennemente la testa fra le nuvole, bensì colui che prende parte attiva alla vita della propria epoca. L'unico elemento che, nello statuto del « Premio Cremona », potrebbe far pensare ad una delimitazione di tendenza sarebbe quello che apre il concorso a tutte le opere « con esclusione di ogni specie di dilettantismo e di ogni deformazione della verità » e con deformazione non si intende parziale alterazione della realtà con fini stilistici e, come tale, legittima, bensì degenerazione della realtà medesima. E' più che evidente come una pittura storico-politica debba anzitutto rispettare la verità e la trasposizione stilistica è sempre, non solo ammissibile, ma necessaria, perché l'arte possa creare quel suo mondo estetico superiore, in cui ogni oggetto reale viene come « trasmutato ».

Ecco come ci ritroviamo a trattare della diversissima natura delle due mostre qui nominate: « Premio Cremona » e « Premio Bergamo », che non hanno nulla a che vedere l'una con l'altra, all'infuori dell'intestazione.

All'indole prettamente politica, storica, sociale della prima mostra, che risale dal fatto pittorico «o trascende» e lo riguarda in una più vasta sfera, « Premio Bergamo », corrisponde il problema prettamente tecnico e polemico del quale quella opera che riscontra nella volta tendente, polemizzare con tutte le altre correnti pittoriche, togliere ogni significato attuale al concorso, poiché non è la vita del nostro tempo che li interessa, ma invece la realizzazione di Premi saggi dire veramente qualcosa al popolo.

Il « Premio Cremona » ha proprio questo scopo precipuo e fondamentale: il popolo medesimo esecuti un'emozione.



La consagra

Fin dalla sua creazione il premio rivela questa caratteristica di voler andare, spiritualmente, verso il popolo ed il popolo stesso fu chiamato nei due anni scorsi a manifestare le proprie preferenze in un « referendum » che servì alla Giuria d'indolezione nell'assegnazione dei premi: è questa una faccenda molto delicata e che trasse in errore più di un osservatore superficiale. L'arte giudicata dalla massa potrebbe essere pericolosa: quanti artisti che posteriori rivalutati e parzialmente negati, anche se nel maggior numero dei casi il favore popolare arrese ad artisti le cui opere furono considerate via dicendo se sono la più chiara dimostrazione. Ma in questo caso non si tratta di un giudizio esclusivo: bensì soltanto di una collaborazione, diremo



Il dono

noi consultava, all'opera di una giuria di competenti. E quando si pensi alla natura del Premio che vuol fare il popolo partecipe, non solo di un fenomeno storico, ma anche di un più vasto problema, che abbraccia la politica, la morale, in una parola, la vita di tutta una nazione, sarà ben necessario che il popolo stesso esprima la sua opinione sul modo come un artista abbia saputo rendere dei sentimenti che sono anche i suoi: la commissione costituita di esperti e di intenditori avrà così nelle mani, in seguito al « Referendum », un materiale prezioso che l' aiuterà nella valutazione di opere il cui significato, a materia preziosa che l' aiuterà nella valutazione di opere il cui significato, oltre estetico per abbracciarne uno più vasto e completo.

Il popolo potrà così trovarsi ogni volta a contatto con le scene più dimostrate di uno stato d'animo comune a tutta la nazione e potrà esprimere



Primavera

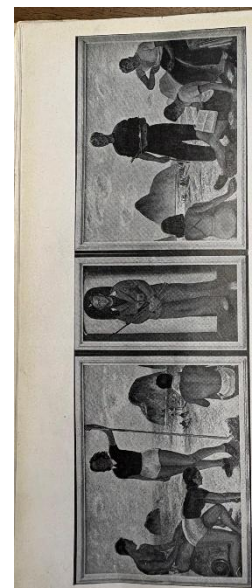
siaccamente e spassionatamente il proprio giudizio tanto più quando si pensi che, fino all'assegnazione dei Premi, la Mostra rimane assolutamente anonima: ciascuno avrà modo di esaltarsi nelle contemplazioni dei propri ideali, poiché è vero che ogni artista vive personalmente un determinato avvenimento, ma è vero anche che quando il sostrato spirituale è comune, tutti saranno in grado di comprenderne a pieno la portata, anche se resa con tecnici e modi stilistici differenti.

Del resto la funzione educativa dell'arte nella tradizione italiana non è nuova: non voglio con questo affermare che si sia sempre fatta di proposito arte che scivola ad elevare la coscienza morale del popolo; ma è implicita detta funzione quando si pensi a ciò che l'arte compie nello spirito delle



Gioventù

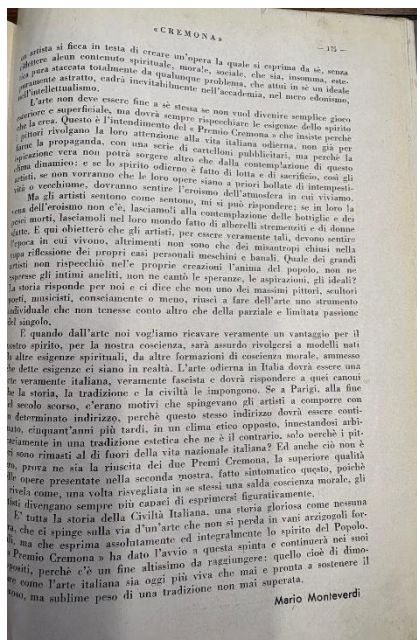
generi. Ho illustrato sopra come l'arte non fosse per nulla un fatto isolato e puramente tecnico durante il periodo comunale e rinascimentale, ma come rievocava altro non fosse che la risultante di cause ben più complesse. Oggi ci troviamo di nuovo, sia pure in un'atmosfera politica e sociale completamente diversa, in un caso analogo. Analogo in quanto oggi come allora unici sono gli ideali, le tendenze, le esigenze dell'intero popolo italiano, analogo perché oggi come allora l'arte deve essere la dimostrazione, meglio, la rivelazione d'uno stato d'animo comune. In questo senso il « Premio Cremona » — nelle del suo spontaneo atteggiamento di mescolamento e di valorizzazione di meriti e finora per forza di contingenza, sconosciuti — si riporta a questa tradizione e la continua, ribellandosi ai circoli, alle congregate individualistiche, alle associazioni più o meno tendenziose, riportando sul piano della collettività quel fenomeno spirituale collettivo che è l'arte.



Il dono (dettaglio)

« L'Arte per l'Arte » è diventata, ed in effetti, è una frase vuota di senso, la quale si è affermata, quando si è affermato che l'arte è sentimento — e mi pare che la cosa non debba essere a dubbi — si è avvertita la necessità che gli artisti tragano i propri ideali, anzi poetici da un sostrato spirituale. E questo — si potrà obiettare — è lo spirito dell'artista, con tutte le passioni che si agitano e muovono in lui, ma lo spirito dell'individuo non è isolato e fine a se stesso, poiché in tal caso non avrebbe più alcuna possibilità di esistenza, ma è collegato a ciò che se stesso i motivi più profondi, a ciò che lo spinge a ricercarsi di continuo, a ricercare in se stesso i motivi più profondi, in fin dei conti, alla causa motrice dello spirito individuale, che sarà la società.

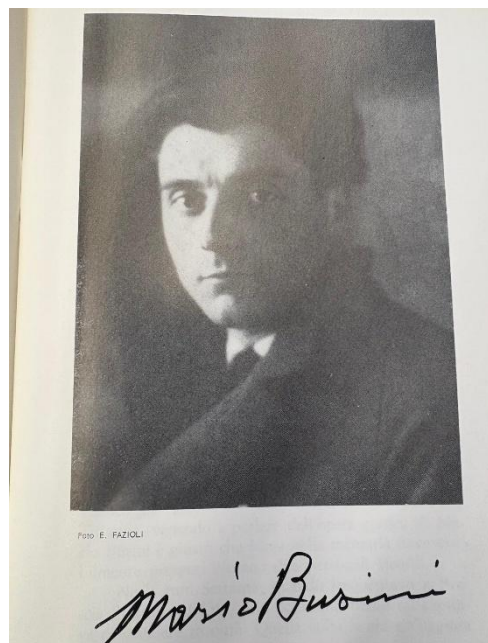
« L'Arte per l'Arte » è un'imitazione dello spirito che, incapace di esprimere qualcosa di veramente grande, si rinchioda nei giochi più astrusi dell'indole e scinde la forma dal contenuto. Ma questo è uccidere l'arte poiché forma non può esistere senza contenuto e contenuto senza forma. La forma ha una sua ragione di essere se riveste il significato che soltanto ci può dare un contenuto — qualunque esso sia —, un contenuto vivrà solamente quando trova una forma che lo esprima. Forma e contenuto sono uniti in funzione dell'altro e non possono, di conseguenza, venire scissi. Se al contrario



Versione integrale dell'articolo di Mario Monteverdi dal titolo *Il "Premio Cremona"* apparso sulla rivista *Cremona* nel Maggio - Giugno 1941 - XIX

3.3 Mario Busini e i pittori cremonesi in mostra al Premio Cremona

Le tre edizioni del Premio Cremona, una delle manifestazioni artistiche più rappresentative della politica culturale del regime fascista, coinvolsero numerosi pittori italiani, chiamati a confrontarsi con temi obbligati e fortemente ideologici, legati alla propaganda e al regime. Gli artisti partecipanti, provenienti da diverse correnti pittoriche, erano però accomunati dalla necessità di adattare il proprio linguaggio espressivo alle direttive ufficiali. Ho scelto di concentrarmi sul pittore Mario Busini (Milano, 1901 – Cremona, 1974) perché, oltre ad aver partecipato a tutte le edizioni del Premio Cremona, riuscì a superare quel difficile periodo storico, continuando poi l'attività per tutta la sua vita. Mario Busini aderì al panorama artistico legato al periodo tra le due guerre e la sua produzione si inserisce nel clima culturale dell'epoca, caratterizzato da un ritorno alla figurazione e



Autoritratto

da una ricerca di ordine e chiarezza formale, in linea con alcune delle principali tendenze artistiche italiane del tempo. Busini si distinse per uno stile equilibrato e misurato, attento alla costruzione della composizione e alla resa plastica delle figure. Le sue opere spesso riflettono un interesse per temi quotidiani e per una rappresentazione sobria della realtà, evitando eccessi espressivi e privilegiando invece una pittura solida e leggibile. La sua partecipazione a manifestazioni artistiche ufficiali, come il Premio Cremona, testimonia il suo inserimento nei circuiti espositivi promossi dal regime, pur senza emergere tra le figure più celebri del periodo. “Mezzo secolo per l’arte”, potrebbe essere la sintesi di un pittore come Busini, il quale ha saputo fondere in una sola cosa arte e vita. Studente presso l’accademia di Brera di Milano, dove si diplomò nel 1923, da subito vide apprezzato il suo talento vincendo la mostra - concorso per allievi del 1922 e poi, l’anno successivo fu vincitore “morale” del Premio Hayez. Terminati gli studi rimase per qualche tempo nell’ambiente milanese, ma il periodo tra le due guerre non fu certamente tranquillo per la pittura: inquietudini, fermenti e continue ricerche tormentarono quel periodo e diedero vita a numerosi movimenti in una continua tensione verso il “nuovo” ed il “moderno” a tutti i costi. Busini attirò l’attenzione di Elda Fezzi che



La critica dell'arte Elda Fezzi

lo vedeva “impegnato nel suo genere di racconto ottocentesco, crepuscolare. In seguito, aveva poi notato, nella sua produzione degli anni Trenta, le insidiose pressioni del gusto retorico dell’epoca che avevano prodotto un realismo sintetizzato [...] fatto di soggetti sociali, che rispondevano ad un evidente e pressante imposizione di contenuti”¹⁶⁷. Busini aveva condiviso uno studio con Daniele Fontana a Milano prima di trasferirsi a Cremona, dove iniziò un’intensa “attività di ritrattista e

paesaggista nel solco della tradizione lombarda di Giuseppe Mentessi e, soprattutto, di Ambrogio

¹⁶⁷ Bona R., *Elda Fezzi: note e riflessioni sulla pittura cremonese negli anni Trenta*, in *Elda Fezzi. Una donna per l’arte*, Società Storica Cremonese, a cura di Angela Bellardi, 2020, p. 97.

Alciati, la cui lezione fonderà più tardi con quella di alcuni artisti cremonesi: Alfeo Argentieri e Antonio Rizzi prima, Mario Biazzini poi”¹⁶⁸. Argentieri era tornato a Cremona dopo tanti anni trascorsi in Europa e “sicuramente Busini apprezzò con giovanile bramosia quella ventata di nuovi fermenti mitteleuropei esposti da Argentieri a Cremona negli anni 1915, 1917, 1919 assorbendone o rifiutandone questa o quella componente. Non sapremmo infatti quali altri pittori cremonesi avrebbero potuto influenzare così l’esordiente Mario Busini. La lezione di Ambrogio Alciati, erede della trasognata atmosfera degli scapigliati milanesi, eserciterà una più profonda suggestione sul giovane artista cremonese persuadendolo a maturare il proprio linguaggio pittorico pervaso di sottile poesia dove la spontaneità, suscitata dal diretto accostamento con il vero, era preceduta da una scelta che denotava una coscienza vigilantissima. La stessa tecnica pittorica, insegnata con quel rigore che contrassegnava le diverse Accademie del Regno, formò lo stile di Mario Busini che mai si lasciò andare ad occasionali improvvisazioni né tanto meno alle intemperanze stilistiche tipiche di Alfeo Argentieri. Le dense spatolate di colore impiegate dal pittore piacentino, ad esempio, nelle opere di Mario Busini lasciarono il posto alla pennellata grondante un colore a volte liquido, a volte denso che progressivamente s’andava sovrapponendo fino a rivelare le forme nel loro nitido contrasto delle varie tonalità”¹⁶⁹. Nel suo articolo Bonometti prosegue osservando che “Nella più remota produzione grafica di Busini bisognerebbe ricercare l’influenza di Alfeo Argentieri. [...] Tali disegni, pur nella totale assenza di colore si caratterizzano come indispensabile ricerca e preparazione per i ricchi impasti cromatici che, successivamente, daranno vita al dipinto. Il disegno in questi lavori di esordiente pittore, non si limita al bisogno di fermare un’idea, ma si spinge fino al punto di diventare opera compiuta in sé stessa, indipendente dalla realizzazione finale del quadro. Successivamente il disegno acquisterà una ben diversa collocazione nell’evoluzione artistica di Busini, accentuando da una parte la necessità di confrontarsi sempre con il vero come fondamentale suggeritore di ogni idea pittorica e, dall’altra, semplificandosi in una linea di contorno netta e pulita quasi incurante dei valori

¹⁶⁸ Ibidem p. 97.

¹⁶⁹ Bonometti P., *Mostra dei disegni di Mario Busini*, Comune di Cremona, 29 marzo / 11 aprile 1987, p. 13.

tonali. L'insegnamento impartito a Brera, sebbene fossero da tempo tramontate le polemiche tra neoclassici e romantici, dava ancora grande importanza a quelle regole fondamentali per le composizioni di soggetto mitologico, storico e religioso"¹⁷⁰. Molti pittori usciti dall'Accademia di Brera tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento si cimentarono, oltre al paesaggio, con il tema delle grandi decorazioni e un qualificato esponente di questa corrente a Cremona fu Antonio Rizzi, di cui è evidente l'influenza, intorno agli anni 1920 - 1926, nella formazione di Mario Busini. Nelle sue opere infatti "La scelta dei soggetti e dei titoli dati dallo stesso Busini ad alcuni dei disegni, come pure quelle figure femminili, rimandano a quella cultura di derivazione romantica che con vigore ancora perdurava nella copiosa produzione del pittore più anziano. Un clima sentimentale affatto diverso lo si trova invece nel ritratto in bronzo realizzato da Busini per l'amico pittore Mario Biazzì. [...] Nel 1927 il giovane artista cremonese pare precipitato di colpo in pieno clima futurista. I disegni risentono in qualche misura dello psicologismo formale di Romolo Romani, della foga vitalistica e della violenta carica emotiva del dinamismo strutturale di Umberto Boccioni. Qualcosa di quelle idee futuriste agisce in questi disegni inquieti e spesso angosciosi dove il volto umano si scompose entro un viluppo di piani plastici e di onde che cercano di alludere simbolicamente a situazioni interiori o a turbamenti psichici. [...] È significativo sottolineare l'emozione creativa esercitata da Mario Biazzì su Busini persuadendolo ad abbandonare la stanca tradizione ottocentesca e di proporre una problematica di stile e di contenuti finalmente moderna ed aderente al clima della civiltà contemporanea. Così la spiccata personalità del giovane artista, fin dagli inizi della sua brillante carriera, appare bramosamente aperta e recettiva verso quei nuovi fermenti culturali che, tra non molto, sarebbero sfociati nelle correnti della pittura novecentesca. Il pittore intorno agli anni Trenta e Quaranta si fece più attento ai movimenti pittorici che caratterizzarono il panorama artistico italiano"¹⁷¹. Di Busini si occupò ampiamente Elda Fezzi e nel suo studio dal titolo *Di Mario Busini e la tradizione del buon mestiere*, "la studiosa sottolineerà quanto l'etica dell'artista consista nel far

¹⁷⁰ Ibidem pp. 14-15.

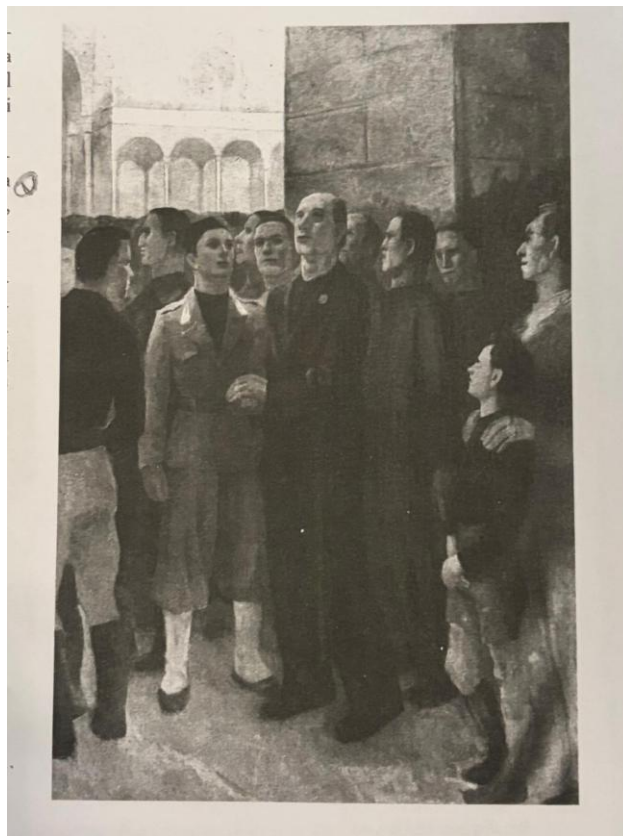
¹⁷¹ Ibidem p. 19.

bene ciò che si sa fare e come la sua serietà professionale di tecnico delle immagini venisse prima di ogni altra finalità, fosse di espressione personale, o fosse la compromissione con i contenuti imposti dalle operazioni politiche. Busini, d'altra parte, intendeva la pittura e la scultura come mezzi di divulgazione e di educazione ai temi e alle forme propri della tradizione, ma non come imposto dall'esterno, da programmi socio-politici interessati, bensì provenienti dalla storia e dalle conoscenze tecniche apprese nella scuola d'arte"¹⁷². Arrivando alla partecipazione di Busini alle tre edizioni del Premio Cremona per Elda Fezzi egli “non sembrava né uno sperimentatore né un servile interprete del fascismo, bensì un pittore formato al rispetto della tradizione e dunque pienamente idoneo a interpretare le ambizioni della pittura di regime. I dipinti da lui presentati al Premio Cremona, soprattutto i due, maestosi, realizzati nel 1940 e 1941, testimoniano delle capacità di adattamento della sua pittura alle esigenze celebrative del fascismo e di una consumata perizia pittorica: nudi accademici, repertorio di pose ostentate, scenari monumentali e un linguaggio che unisce idealizzazione classica ed eloquenza figurativa, sono le cifre più evidenti delle sue scenografiche composizioni soprattutto di quella presentata nel 1941. Al Premio Cremona, Busini interpretò le nuove mitologie di regime con l'abilità che gli derivava dagli insegnamenti ricevuti tempo prima a Brera, che davano grande rilievo alle regole per le composizioni a soggetto storico o decorative, nonché, come correttamente indicate da Pietro Bonometti, dalla lezione di Antonio Rizzi. Questi precetti venivano da Busini adattati all'illustrazione del rapporto tra il dittatore e il popolo o all'esaltazione della cultura del corpo e delle smisurate ambientazioni che caratterizzavano le manifestazioni sportive e di massa del ventennio fascista"¹⁷³. Busini partecipò all'edizione del Premio Cremona del 1939 con il quadro *9 Maggio XIV*, un olio su tela di 202x152 centimetri, firmato e datato in basso a destra < M. B. XVII>. Nel 1939 la tela venne esposta in Palazzo Comunale, nella sala IV

¹⁷² Bona R., *Elda Fezzi: note e riflessioni sulla pittura cremonese negli anni Trenta*, in *Elda Fezzi. Una donna per l'arte*, Società Storica Cremonese, a cura di Angela Bellardi, 2020, p. 100.

¹⁷³ *Ibidem* pp. 102-103.

al N. 20 con il motto “Raccontate al popolo come sia dolce l’orgoglio del sangue versato (Delacroix)”. “Gli effetti del tema celebrativo obbligato sono ben evidenti nella tela, vincitrice del terzo premio 6.000 lire, nella quale Busini inquadra uno spazio collocandovi figure assorte, quasi fosse confuso tra la folla, accalcata sotto ai portici in penombra del Palazzo del Comune di Cremona. Un pilastro, con la sua massa scura, inquadra in alto a sinistra, lo scorcio in piena luce della Bertazzola. La linea dell’orizzonte passa esattamente all’altezza degli occhi dei personaggi in primo piano e tra i volti di quelli più in evidenza

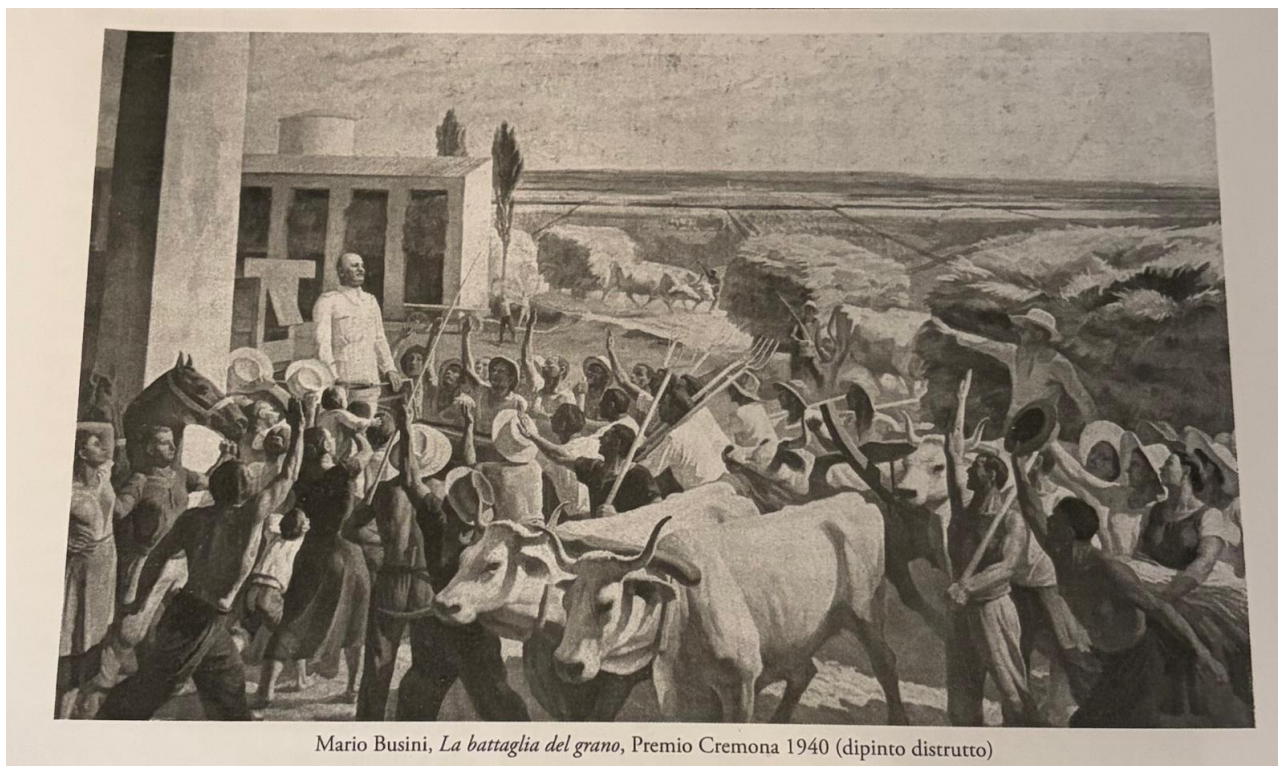


Mario Busini, *9 Maggio XIV*, Premio Cremona 1939

si indovina la moltitudine che riempie la piazza retrostante, con una massa compatta di corpi e teste. Il perno compositivo del quadro è costituito dalla figura centrale del reduce cieco, un uomo alto, ripreso di tre quarti, saldamente piantato a terra, che indossa una camicia nera sotto una giacca bruna e che con l’espressione rapita ascolta le parole del duce; collocato in prossimità dell’asse mediano verticale del dipinto, è guardato con rispetto da un giovane della milizia fascista. In primo piano, a destra, un padre tiene le spalle del figliolo in divisa da balilla mentre altri volti, frontali, di tre quarti, di profilo e a profilo perduto si caratterizzano per l’evidente sapore realistico. Si tratta di un chiaro riflesso di quella feconda attività di ritrattista che caratterizzò il pittore negli anni Venti e Trenta. Il geometrismo della composizione e delle anatomie è qui funzionale a rendere un clima di sospensione del tempo e di attesa, cristallizzata nell’istante in cui la folla ascolta alla radio il discorso della proclamazione dell’Impero pronunciato dal duce dal balcone di Palazzo Venezia il 9 maggio 1936”¹⁷⁴.

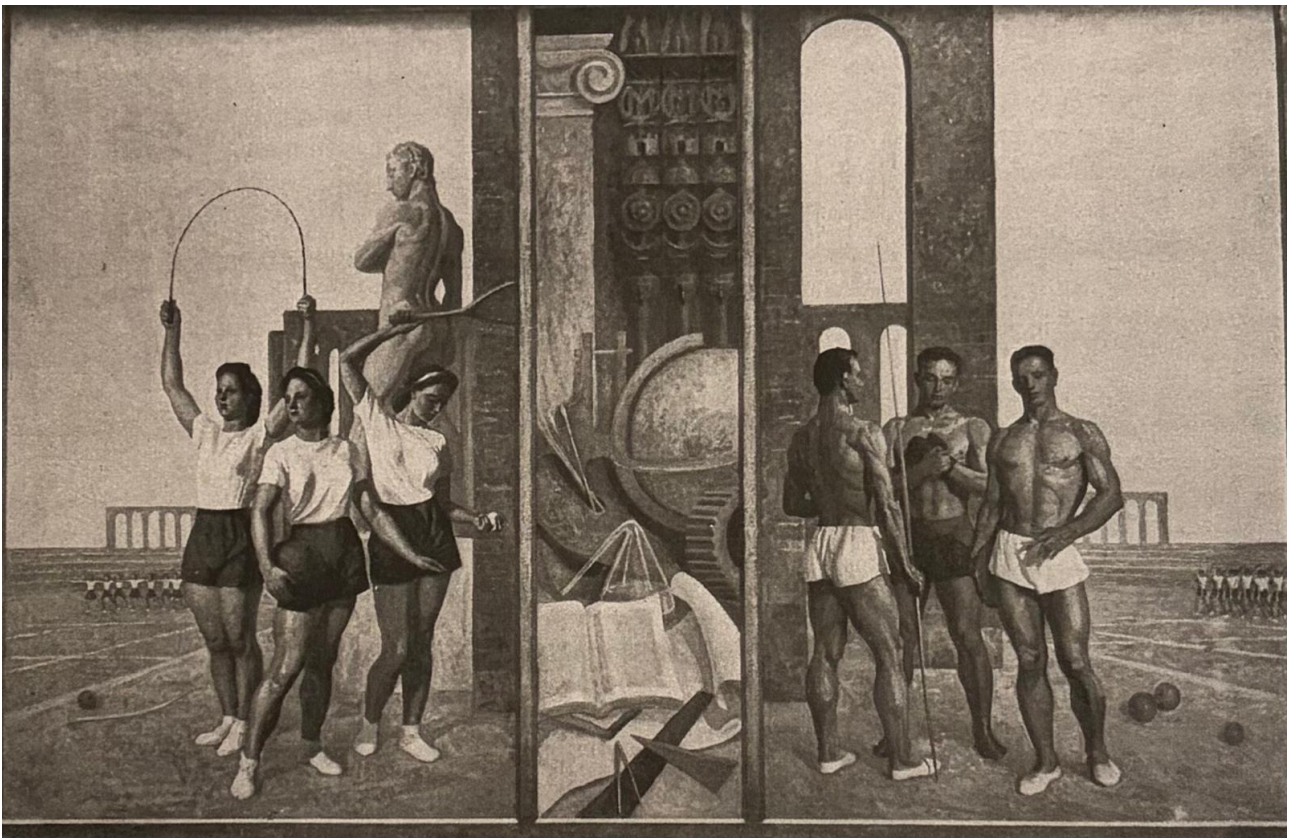
¹⁷⁴ Bona R., scheda in, *Il Regime dell’Arte. Premio Cremona 1939-1941*, a cura di Sgarbi V., Bona R. e Pallavicini S., casa ed. Contemplazioni, settembre 2018, p. 267.

A questa descrizione il professor Bona aggiunge che l'opera è una prova delle grandi capacità pittoriche di Busini ed esempio significativo di quell'adattamento stilistico che contraddistinse molti artisti del Premio Cremona. Il grande quadro realizzato nel 1940 per la seconda edizione del Premio, dal titolo *La battaglia del grano*, come riportato da Elda Fezzi, è andato distrutto nei bombardamenti che colpirono Hannover, dove era stato esposto e acquistato.



Alla terza edizione del Premio, Busini partecipa con il trittico *Mentes et corpora exercemus ad illustrandam Patriam* (Esercitiemo la mente e il corpo per illuminare la Patria). Sempre il professor Bona ci fornisce informazioni e la descrizione di questa opera: “Il trittico è stato esposto a Cremona nei primi anni Novanta. Acquistato a Ferrara venne poi venduto a un collezionista di Parma e potrebbe ora trovarsi negli Stati Uniti. Busini interpretò il “realismo padano” con una “sigla cromatica originale, dalle intonazioni evanescenti, dagli accordi folgoranti tra gamme diverse” e uno stile che “si basa essenzialmente sulla composta figura”. Nel 1941 il pittore presenta questo trittico, emblematico per stile, composizione e soggetto. Nello stretto pannello centrale compaiono alcuni

oggetti simboleggianti le lettere, le scienze e le arti: squadre e compassi, un mappamondo e una ruota a ingranaggi, un libro e una tavolozza sono disposti lungo la verticale del dipinto, insieme ad architetture classiche. Più ampi sono gli scomparti laterali che illustrano arie attività sportive. Nel riquadro di destra tre giovani a torso nudo, in calzoncini corti bianchi, reggono i loro attrezzi. Alle loro spalle si apre un campo polisportivo, dominato da un monumentale arco che struttura la porzione sinistra del dipinto con la sua imponente verticalità e che si conclude nel pannello sinistro, dove campeggiano tre giovani atlete, sovrastate da un vigoroso nudo virile classicamente scolpito, mentre eseguono i loro esercizi.

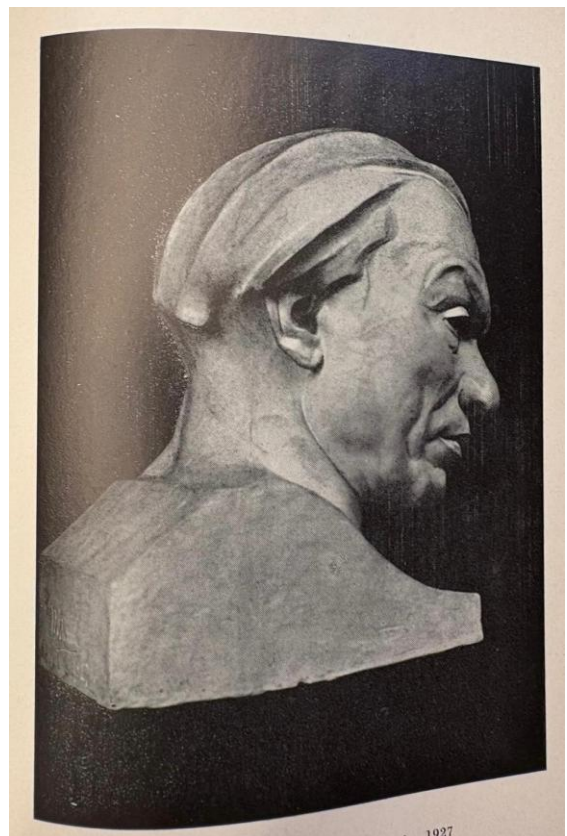


Mario Busini, Mentes et corpora exercemus ad illustrandam Patriam, 1941

Una consumata perizia pittorica, nudi accademici, scenari monumentali di regime e un linguaggio che unisce idealizzazione classica e retorica illustrativa, sono le cifre più evidenti di quest'ultima scenografica presenza di Busini, che non parlerà mai più della sua partecipazione al Premio Cremona. In questo quadro maestoso, egli si adegua nuovamente alle esigenze celebrative del fascismo,

adattando la propria pittura ha scelta di circostanza, interpretando le nuove mitologie di regime con un'abilità che gli deriva dagli insegnamenti ricevuto tempo prima a Brera, che davano grande rilievo alle regole per le composizioni a soggetto storico o decorative, nonché alla lezione di Antonio Rizzi. Questi precetti vengono ora piegati all'esibizione della cultura del corpo e delle smisurate ambientazioni che caratterizzano le manifestazioni sportive del ventennio fascista. L'opera figurava tra quelle destinate alla trasferta espositiva tedesca come il grande quadro rappresentato l'anno precedente, poi distrutto nei bombardamenti di Hannover¹⁷⁵. Secondo il mio parere Busini rappresenta uno dei tanti artisti che contribuirono a definire il volto dell'arte italiana negli anni Trenta e Quaranta, muovendosi tra adesione alle richieste istituzionali e una personale ricerca espressiva. Prendo ora in considerazione Mario Biazzi in quanto pittore di spicco nel periodo preso in

considerazione, nonché amico di Busini sul quale aveva esercitato una notevole influenza. Mario Natale Biazzi nasce a Castelverde il 19 dicembre 1880. Avviato dal padre insegnante agli studi artistici, frequenta prima l'Istituto Ala Ponzone (1885 - 1889), poi l'Accademia di Brera (1899 - 1903) e manifesta subito un'indole scontrosa e ribelle. Si trasferisce poi a Bergamo per due anni seguendo i corsi di Ponziano Loverini all'Accademia a Carrara, torna poi a Milano e si iscrive alla Scuola libera del nudo braidese. I maestri che lo formano sono Giuseppe Mentessi e Cesare Tallone, oltre a Vespasiano Bignami e Angela Cattaneo. Il primo



Mario Busini, il pittore Mario Biazzi, 1927

successo arriva all'Esposizione Internazionale di Monaco di Baviera nel giugno del 1909 con un *Autoritratto* che viene acquistato immediatamente. Seppure invitato a partecipare alla rassegna

¹⁷⁵ Ibidem p. 304.

indetta dall'*Union Internationale des Beaux Arts et des Lettres*, non si presenta. Nel 1910 viene insignito di una medaglia d'oro alla *Prima Esposizione d'Arte Moderna di Cremona*. Nel 1912 partecipa a tre mostre milanesi (Mostra annuale di Belle Arti; Mostra di pitture a pastello, acque forti e monotipi; Esposizione Nazionale di Belle Arti di Brera) e poi partecipa regolarmente con successo alle esposizioni annuali della Permanente, alle nazionali di Brera e alle Mostre della Famiglia Artistica Milanese, però in mostre collettive. Nel frattempo, si occupano di lui critici come Gustavo Macchi, Vittorio Pica, Ugo Ojetti, Ugo Nebbia e Raffaello Giolli. In seguito, sarà nominato anche socio onorario del R. Accademia di Brera. Biazzi ha poi una breve ma importante esperienza londinese (1913 - 1915), espone alla Royal Academy, si accosta all'arte di John Singer Sargent e studia i grandi artisti inglesi, ma si trova in una situazione economica disastrosa. Rientrato in Italia fino al 1917 si stabilisce a Milano conducendo una vita sregolata e frequentando gli artisti della Famiglia Artistica, fra i quali Vespasiano Bignami, Anselmo Bucci, Aldo Carpi, Adolfo Wildt e Leonardo Dudreville. Si avvicina a Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Romolo Romani e Antonio Sant'Elia, questi ultimi da lui raffigurati in due potenti ritratti. Torna a Cremona dopo il conflitto mondiale stabilendosi in Via

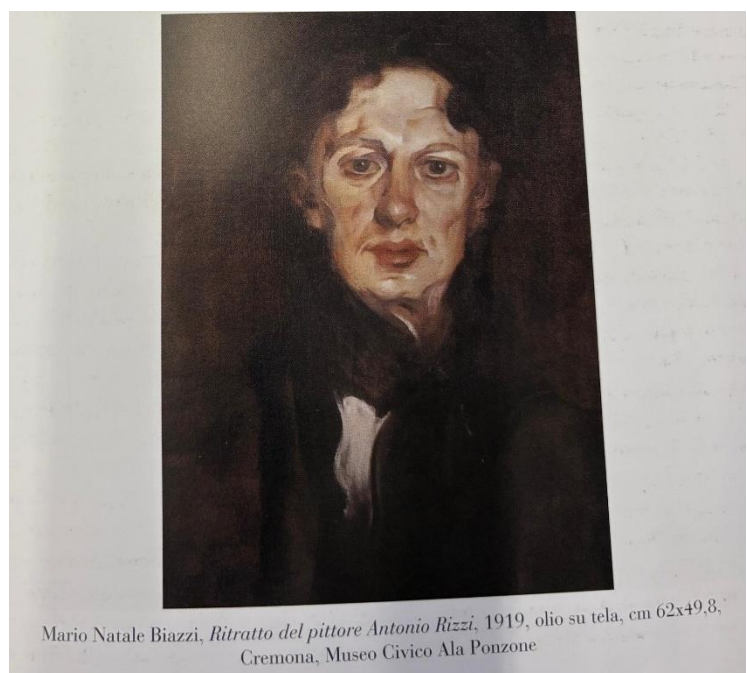


Mario Biazzi, *La gioia del grano*, 1940

Aporti 15, lavorerà ancora a lungo al servizio della locale borghesia e alternando nella sua produzione i generi del ritratto, della natura morta e del paesaggio. A partire dal 1925 cesserà del tutto la sua presenza alle mostre milanesi. È tra i fondatori del Sindacato cremonese di Belle Arti presieduto da Farinacci. Partecipa due volte al Premio Cremona, nel 1939 con un olio e carboncino su tela ora conservato alla Camera di Commercio di Cremona, dal titolo *Ascoltazione di un discorso del duce alla radio* e nel 1940 con un olio su

tela conservato al Palazzo Comunale di Robecco d'Oglio, dal titolo *La gioia del grano*. “Rispetto alla stragrande maggioranza dei dipinti della seconda edizione, Mario Biazzi invece, come al solito geniale e provocatorio, offriva al pubblico una particolare scelta interpretativa, con un ritratto della moglie in abito contadino e di un fanciullo dallo sguardo trasognato, che le posa affettuosamente il capo sulla spalla. Nella parte inferiore del quadro, sorprendentemente, il linguaggio realista lascia spazio a un'ardita scomposizione di piani, dal sapore quasi cubo-futurista. Il trattamento naturalista dell'abito indossato dalla moglie si fa turbinoso e frammentato e le decorazioni floreali stese a velature trasparenti si compenetrano nelle forme delle pannocchie e delle foglie, mosse e vibranti, frazionate in piani geometrici e condensate in volumi sintetici. Diversamente dalla maggior parte dei dipinti esposti, la sua tela non è eroicamente collocata all'aperto durante il lavoro nei campi e non ha una caratterizzazione narrativa, né è definita nell'ambientazione. Come in molta della sua coeva produzione ritrattistica, il quadro è spontaneo, immediato nella semplice e schietta frontalità dell'impaginazione e privo di enfattizzazioni retoriche ma, sotto il profilo delle scelte linguistiche che mirano a fondere tradizione e modernità, realismo e scomposizione spaziale, è un lavoro acuto e, forse, sottilmente provocatorio”¹⁷⁶.

Apprezzato e richiesto come ritrattista, Biazzi ritrasse noti personaggi della politica e della cultura del tempo, tra cui Benito Mussolini, Roberto Farinacci, il vescovo Geremia Bonomelli, i marchesi Sigismondo e Paolina Ala Ponzone Cimino, Raffaele De Grada, Antonio Rizzi, Ernesto Fazioli, Dante Ruffini e molti altri, imponendosi per la severa incisività dell'immagine e, nelle opere migliori degli anni Dieci



¹⁷⁶ Bona R., *L'intervista di Elda Fezzi a Carlo Acerbi. Gli anni del Premio Cremona*, Società Storica Cremonese, 2018, pp. 18-19.

e Venti, per le marcate suggestioni di ascendenza espressionista, forse non estranee alla lezione di Franz von Lenbach. La sua insistita concezione plastica, che a Tullio Bellomi richiamò la scultura wilditiana, si affida al segno che scava i volti dei personaggi e alla dialettica di luce e di ombra. I suoi ritratti e autoritratti della maturità sono caratterizzati da una innata tendenza all'introspezione, specialmente quelli eseguiti nell'Istituto Geriatrico "Francesco Soldi" di Cremona, nei quali torna la contemplazione di un'umanità povera e rassegnata, espressa con un linguaggio dai toni drammatici. Biazzi muore a Cremona 11 febbraio 1965. Per le notizie biografiche relative a Mario Biazzi mi sono avvalsa del contributo di Sara Fontana nell'articolo *Gli artisti del territorio cremonese nel circuito accademico ed espositivo del primo Novecento* in *Artisti Cremonesi. Il Novecento*. Un altro pittore che ha attirato la mia attenzione è stato Carlo Acerbi (Cremona 1900 - 1989), il quale rilasciò il 6 gennaio 1988 un'intervista a Elda Fezzi quando ormai la salute della studiosa era gravemente compromessa, infatti morirà qualche tempo più tardi. La sua testimonianza mi è sembrata fondamentale perché la sua esperienza diretta può far luce su un periodo che in molti preferiscono dimenticare. Il pittore, "dopo aver conseguito la licenza tecnica, nel 1915 lavorò nello studio dell'architetto Gamba a Cremona.



Carlo Acerbi, *Autoritratto con pipa*, 1928, olio su tela, collezione privata

Successivamente, a Milano, Acerbi frequentò i corsi dell'Accademia di Brera con Campestrini, Vespasiani Bignami e Ambrogio Alciati e, contemporaneamente, le lezioni serali della Scuola d'Arte del castello Sforzesco. A Milano consolidò e affinò il suo stile ed entrò in contatto con Lilloni, Del Bon e De Rocchi che, negli anni Venti, avvieranno la stagione del Chiarismo. Ritornato a Cremona, dopo aver ottenuto l'abilitazione all'insegnamento del disegno nel 1922, affiancò alla pittura,

l'attività di docenza e il lavoro di restauratore. Con Carlo Vittori strinse una salda amicizia e ne condivise la visione artistica. A Cremona allacciò buone relazioni con quasi tutti gli altri pittori del periodo, tra cui Renzo Botti, Mario Biazzini e Illemo Camelli. Nel 1922 esordisce alla Mostra del Paesaggio Padano. Il fermento espositivo di quegli anni produsse le mostre personali cremonesi del 1931 presso la Famiglia Artistica e quella del 1934 al Palazzo delle Poste. Durante gli anni Venti e Trenta realizzò opere che si situano nel punto di incontro tra naturalismo lombardo e tradizione tardo ottocentesca. Acerbi partecipò inoltre alle interprovinciali e alle sindacali cremonesi a Palazzo Cittanova e alle sindacali di Milano e Piacenza. Prese parte solo alla prima edizione Cremona, nel 1939. Acerbi fu anche ritrattista e pittore di figura. "Naturalismo e un pizzico prudente di scapigliatura lombarda caratterizzano infatti i suoi disegni dal colore malinconico e dove l'impasto dei bruni, grigi, bitumi è lo stesso che ha costituito il fondo spento e chiuso di molta pittura italiana cresciuta nell'aria della fine dell'800 e ancora per gran parte del nostro secolo". Di Acerbi va anche "segnalata la continuità di un percorso che fin dall'inizio appare orientato verso una calda luminosità di derivazioni impressionista e una vena intimista senza molti paralleli a Cremona"¹⁷⁷. Alla Fezzi, nell'intervista,



Intervista di Elda Fezzi a Carlo Acerbi, 1988

¹⁷⁷ Bona R., *Il Premio Cremona (1939-1941) Opere e protagonisti*, edizioni Scritture, Piacenza, maggio 2016, p. 171.

“Acerbi disse di aver dipinto un quadro, intitolato *Campeggio*, da lui inviato nel 1939 alla prima edizione, per concorrere al Premio Cremona «B», il cui tema era dedicato agli “Stati d’animo creati dal fascismo”. La Fezzi così trascrisse: «1939 – Acerbi espone olio su tavola / *Campeggio* (Stati d’animo fascisti) / “S’eri (*sic*) mia tant fascista, me” e ha / scelto il II tema “Stati d’animo” / Ha la foto del suo *Campeggio* (forse 220 x 180) / l’ha rifatto – ce l’ha». Tra virgolette furono dunque



Carlo Acerbi, 1939, olio su tela, Cremona, collezione privata. Versione originale e quadro ridipinto

annotate le parole del pittore, che sottolineò, in dialetto cremonese, di non essere un fascista convinto e di aver, pertanto, scelto il concorso secondario. Il secondo tema consentiva, infatti, uno sviluppo più generico, meno diretto e retorico rispetto a quello principale, “Ascoltazione alla radio di un discorso del Duce”, più stringente e obbligato nell’esaltazione dei miti e delle imprese del regime. In effetti, il concorso secondario non verrà più proposto nelle successive edizioni e lo stesso Farinacci dichiarerà che il suo scarso successo era “prova evidente che gli artisti in questo campo vogliono essere spiritualmente guidati, così come avveniva nel nostro Rinascimento”. Tale opinione marca con chiarezza la distanza fra le idee del gerarca cremonese e quelle di un artista come Acerbi. Infatti, con l’efficacissima espressione dialettale “S’eri mia tant fascista, me” (*sic*), il pittore sembrò anche voler consegnare la sintesi del proprio rapporto con il fascismo. Così com’era nel suo temperamento, sempre attento a non inasprire i toni, il rapporto con il regime fu da lui improntato alla moderazione. [...] Questa sensibilità lo portava ad accostarsi alle persone con la stessa delicatezza con cui affrontava la pittura e mal si accordava con un’ideologia come quella fascista che, nei secondi anni Trenta, voleva l’attività artistica sempre più subordinata alle direttive del regime. Tornando agli appunti di Elda Fezzi, più avanti, si legge: «Ad Acerbi da Roma il 31 ag. XVII / dal Min. della Cultura Popolare / dicono che sul Regime Fascista / hanno visto premiata a Cremona nella / rec. esposiz. d’arte il suo / *Campeggio*». In questa circostanza, probabilmente, Acerbi pensava all’articolo apparso sul *Regime Fascista* del luglio 1939, nel quale fu pubblicata una fotografia del quadro. Il dipinto non fu però premiato, anche perché, privo di elementi retorici, evidenzia scelte figurative molto diverse rispetto a quelle promosse dalla manifestazione cremonese e che caratterizzano i quadri vincitori. I riferimenti al regime fascista sono figurativamente secondari e si limitano, infatti, alle figure di giovani vestiti con divise dell’Opera nazionale balilla, delineate in primo piano, o ritratte durante le esercitazioni, nella zona centrale del quadro. Nell’intervista, Acerbi dichiarò anche di aver rifatto il *Campeggio*, provvedendo successivamente a trasformarlo in un tranquillo paesaggio montano. Egli cancellò, infatti, le tende sovrapponendovi una macchia di pini ed eliminò le figure dei balilla intenti ai loro esercizi. Conservò solo la coppia in primo piano, ma ne modificò gli abiti, trasformando il

tamburino e il suo compagno in due fanciulli scalzi, rapiti dalla contemplazione della natura e dell'azzurra lontananza dei monti. Al di là della rimozione dei segni della partecipazione al concorso voluto da Farinacci, con le modifiche apportate al quadro, Acerbi ha forse voluto rimarcare la propria vocazione paesaggistica e oggi la scelta di prender parte alla rassegna ci appare quantomeno forzata. Le qualità di Acerbi, insomma, sembrano fortemente limitate e condizionate negativamente dagli obblighi imposti dal tema e dalla necessità di inserire figure narrativamente significative. Durante gli ultimi anni del fascismo, proprio a partire dalla sua partecipazione al Premio Cremona, il pittore cominciò probabilmente a incontrare qualche difficoltà nelle relazioni con le istituzioni artistiche cremonesi. Egli ne fece cenno nel corso dell'intervista, quando ricordò un altro dipinto, da lui presentato alla seconda edizione del 1940, dedicata a *La Battaglia del grano*. Nel catalogo della seconda edizione, svoltasi nel 1940, non compare alcun dipinto di Acerbi e, dunque, la sua *Mietitura* non fu esposta, come giustamente egli afferma, alla mostra che si svolse nelle sale del rinnovato Museo Civico in via Ugolani Dati. Non tutte le opere inviate erano, infatti, accettate dalla giuria. Dunque, Carlo Acerbi prese parte al Premio Cremona, cercando, nella prima edizione, di interpretare il tema che presentava meno vincoli e, nella seconda, di dipingere un quadro più liberamente paesistico e privo di figure monumentali, più autentico e vicino al suo temperamento, ma lontano da quello che a Cremona, in modo sempre più insistente, veniva richiesto ai pittori italiani. Come già ricordato, Acerbi, in un passaggio successivo, sottolineò anche di non aver più esposto al Premio Cremona e che, a suo parere, «lo tenevano in disparte», senza specificare sé stesse pensando a qualcuno in particolare, oppure a qualche episodio specifico. Nel clima difficile di quegli anni non mancarono dissapori, rivalità e conflitti. [...] Nonostante i numerosi apprezzamenti, durante i secondi anni Trenta il gusto ufficiale dominante in città tenderà sempre più alla centralità della figura e del volto umano, alla costruzione della forma, alla solidità volumetrica. Tale indirizzo si accentuò proprio nel periodo di svolgimento del Premio Cremona e, probabilmente, contribuì a favorire quella sensazione di non piena accettazione del proprio lavoro che Acerbi colse, a partire proprio dall'esclusione del suo quadro nel 1940 e che sottolineò quarantacinque anni dopo nell'intervista.

[...] La pittura di Acerbi veniva prevalentemente accolta negli ambienti artistici dell'ufficialità cremonese, mentre doveva apparire non completamente allineata rispetto alle richieste che si andavano facendo sempre più pressanti durante gli anni del Premio Cremona e dello sforzo bellico dell'Italia fascista¹⁷⁸. Concludendo “Altri pittori, quali ad esempio Vittori, Bragadini, pure molto amato da Bellomi, non presero mai parte al Premio Cremona e nessun artista cremonese, risultò mai vincitore. Giuseppe Moroni partecipò solo alla prima edizione, concorrendo al premio «B» come Enrico Felisari e Carlo Acerbi. Mario Busini e scelse il premio «A», insieme a Mario Beltrami e Mario Biazzini, che concorse anche alla seconda edizione. Carlo Martini e Antonio Rizzi, invece, esposero solo nel 1940, quando si ripresentarono anche Felisari e Busini, accompagnati da Iginio Sartori, Giuseppe Tomè, Giuseppe Guarneri e Giovanni Misani. Gli ultimi tre parteciparono nuovamente l'anno successivo, nel 1941, con il già citato Busini, gli unici ad aver preso parte a tutte e tre le edizioni. Acerbi, dopo esser stato respinto nel 1940, decise di non prender più parte alla rassegna artistica¹⁷⁹. Nel complesso, i pittori delle tre edizioni del Premio Cremona testimoniano la complessità del rapporto tra arte e potere in quegli anni: da un lato strumenti di consenso e celebrazione ideologica, dall'altro protagonisti di percorsi artistici che, anche entro vincoli rigidi, riuscirono talvolta a conservare elementi di originalità e ricerca personale. Ritengo opportuno terminare questo mio elaborato riportando alcune riflessioni di Tiziana Cordani che troviamo nel catalogo della mostra *Il Regime dell'Arte. Premio Cremona 1939 – 1941*: “La vicenda storica del Premio Cremona induce a riflessioni che non sono vieta retorica ma reale ammonimento. La volontà di asservire l'arte al potere, alle sue esigenze di rappresentatività e di propaganda non è certa cosa recente: già gli antichi, greci, romani e poi le regalità succedutesi nei secoli sotto qualsivoglia titolo feudale, nobiliare, militare, hanno sempre richiesto la partecipazione, più o meno volontaria e spontanea, degli artisti ai fasti e alle memorie del loro operato. Molto più rare sono state invece le

¹⁷⁸ Bona R., *L'intervista di Elda Fezzi a Carlo Acerbi. Gli anni del Premio Cremona*, Società Storica Cremonese, 2018, pp. 11-36.

¹⁷⁹ *Ibidem* p. 36.

occasioni in cui il potere giunto al governo ha voluto cancellare del tutto quanto prodotto nell'arte precedente; più spesso e più saggiamente è avvenuto un processo di assimilazione e dopo un periodo di oblio ritenuto indispensabile si è avviata una nuova, purificata attività artistica. La pittura e la scultura, non meno dell'architettura e della letteratura, hanno avuto spesso attraverso i secoli un volto encomiastico, solo più raramente caustico e polemico, in tempi più recenti anche cronachistico; non sorprenda quindi (sarebbe pura retorica anche questa!) l'adesione di molti artisti alla "poetica" del regime fascista per quanto fosse rozza o appunto retorica. In questo l'arte nelle sue diverse forme altro non è che la testimone del suo tempo. Altrettanto però si può dire dell'esito che l'operazione artistica, culturale e politica voluta da Farinacci e dall'avvocato Tullo Bellomi, ebbe sia nell'immediato che negli anni a venire: di fatto le opere prodotte per il Premio Cremona non incisero sulla realtà a loro contemporanea, anzi furono aspramente criticate e messe a paragone con il coevo Premio Bergamo per poi cadere nella dimenticanza. La cultura ufficiale lo espulse dai libri di storia dell'arte come dai più minuti commenti, tacciandolo di "servo encomio" e di passatismo estetico, soprattutto dichiarandolo perdente nel confronto con la nuova stagione del realismo socialista e della emergente intellettualità di sinistra. Anche in questo l'essere testimoni del proprio tempo non fu una scelta degli artisti ma divenne una sorta di condanna. Con il termine del conflitto mondiale la successiva volontà di revisione del passato non investì la sola politica ma anche le testimonianze scritte e dipinte sicché, come si è già detto la cancellazione delle opere non fu attuata con pervicace tenacia ma condusse alla loro pressoché totale distruzione ovvero sparizione o nascondimento, cui solo fortunatamente qualcuna fu sottratta dalla coscienza e dalla volontà del singolo. Bisogna tuttavia considerare che la valenza testimoniale va al di là della contingente adesione più o meno spontanea all'idealità estetica di regime e del fatto che essa fosse convinta o solo di facciata, poiché il linguaggio stesso dell'arte a essere testimone di sé stesso: l'esito migliore si ha dunque quando si fa portavoce di adesioni che esulano dal momento e sono invece frutto di scelte ben più certe e lontane nel tempo. Questo intersecarsi della presenza testimoniale nelle vicende occorse chiama una necessaria riflessione circa l'ottusità e la faziosità dei contemporanei davanti all'arte, ove si tenga conto della

qualità dei dipinti offerti alla visione nelle tre edizioni del Premio cremonese: non vieta produzione pittorica dilettantesca e di basso conio, bensì per buona parte robusta e incisiva pittura di buona qualità figurativa nel solco di una tradizione plurisecolare che, pur potendo non apparire attuale e aperta alle istanze delle nuove estetiche della prima metà del Novecento, non era certo per questo meno dignitosa né di minor valore. Salvare il Premio Cremona non sarebbe stato certo possibile nel clima storico del secondo dopoguerra, ma salvarne le opere sulla mera base critica della qualità dei dipinti credo potesse essere l'unica via praticabile affinché la cronica non fosse partitica ma divenisse sincera testimone della cultura e della storia”¹⁸⁰. Mi sono permessa di fare mie queste riflessioni perché corrispondono pienamente al mio pensiero e mi sono sembrate adatte per concludere questa mia trattazione.

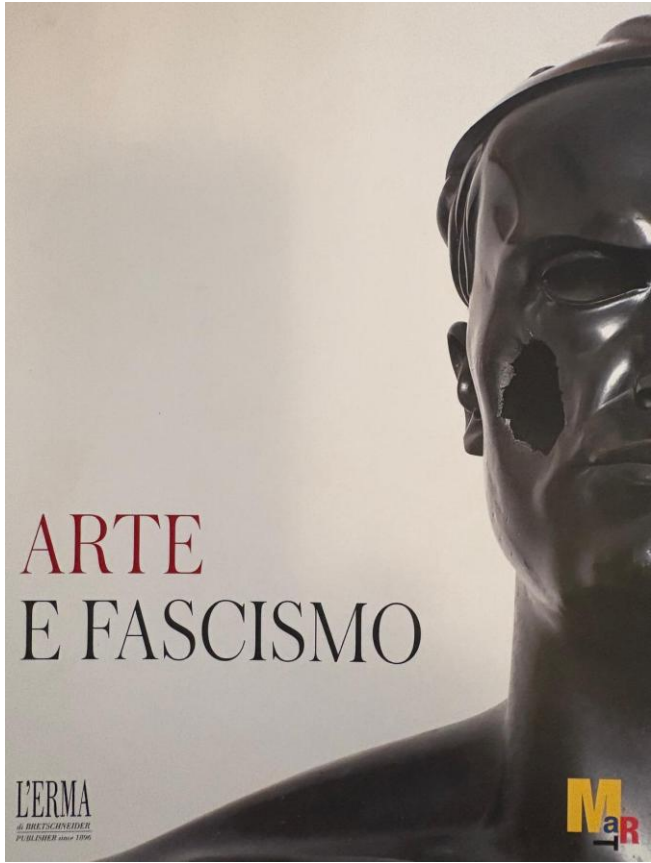
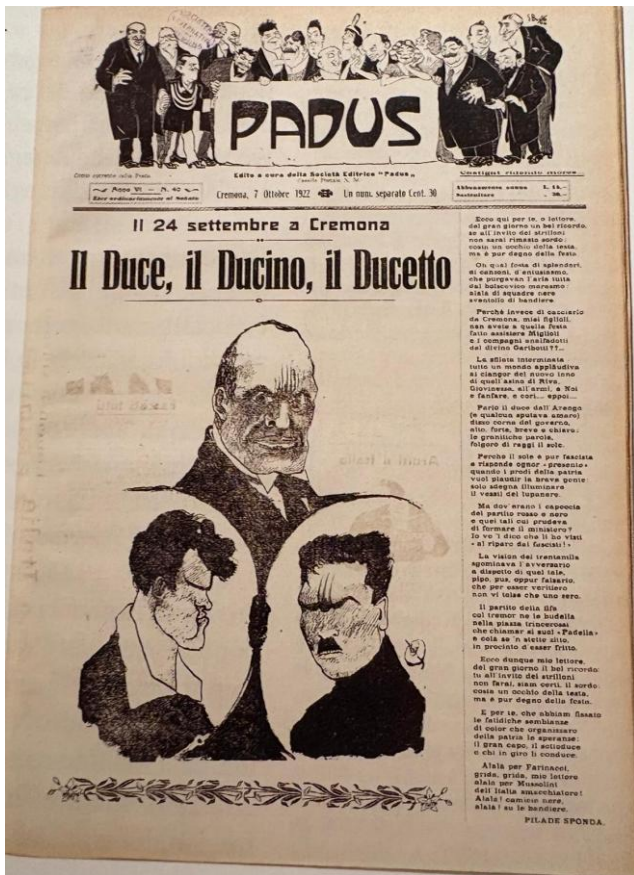
¹⁸⁰ Cordani T., *Testimoni del tempo: dipinti del Premio Cremona nelle collezioni degli Enti cremonesi*, in *Il Regime dell'Arte. Premio Cremona 1939-1941*, a cura di Sgarbi V., Bona R. e Pallavicini S., casa ed. Contemplazioni, settembre 2018, pp. 158-160.

CONCLUSIONI

La stesura dell'elaborato si è rivelata coinvolgente in quanto mi ha permesso di scoprire lati affascinanti di un'epoca, quella degli anni del periodo fascista, in particolare gli anni Trenta nel contesto culturale cremonese, che penso rappresenti uno dei periodi più discussi della storia italiana. Accostarmi alla complessità dell'ideologia e della politica di quegli anni non è stato facile, ma mi ha permesso di approfondirne la molteplicità di significati e sfumature, attraverso lo studio e l'analisi di testi e reperti dell'epoca. Le difficoltà maggiori sono state proprio quelle riscontrate nel reperimento del materiale, ma man mano che proseguivo nel lavoro mi è stato più facile capire la direzione da intraprendere. I cenni storici sono una parte molto importante della tesi perché introducono il tema dell'elaborato e lo contestualizzano. Nel primo capitolo ho parlato del Premio Cremona voluto fortemente da Roberto Farinacci, ras di Cremona e filonazista che voleva proporre un'arte di regime, proprio mentre Hitler stava realizzando questo progetto in Germania. Ho proseguito con le varie edizioni del Premio facendo un parallelo con il coevo Premio Bergamo e sulla disputa culturale in atto in quegli anni. Il secondo capitolo si è aperto con l'accento alla quarta edizione del Premio mai avvenuta, ho proseguito poi illustrando la posizione della Germania sull'arte, poiché Hitler stava conducendo da tempo una lotta contro le avanguardie attraverso la mostra sull'arte degenerata, non riuscendo però nel suo tentativo di cancellare e tanto meno fermare il corso della storia dell'arte. La mostra sull'arte degenerata ci offre un quadro dell'intollerante mentalità imposta da Hitler durante il regime nazionalsocialista e della ingiusta presa di posizione su pittori e movimenti artistici di quegli anni. Nel terzo capitolo, dopo aver fatto una panoramica sulle esposizioni del primo Novecento a Cremona, mi sono dedicata ad analizzare alcuni pittori cremonesi che hanno preso parte alle tre edizioni. Nessuno di loro è riuscito a vincere il primo premio, ma si sono messi in gioco, proseguendo poi la loro attività anche dopo la fine dell'era fascista, contribuendo ad arricchire il panorama artistico cremonese. Purtroppo, molte opere sono andate perse, dimenticate o smembrate perché questa manifestazione ha subito una *damnatio memoriae* e solo in questi ultimi tempi è stata rivalutata grazie

alla perseveranza di storici dell'arte che non hanno permesso di dimenticare quegli anni che, nel bene e nel male, fanno parte della nostra storia. Sono consapevole dei limiti del mio elaborato: ci sono ancora tanti punti da sviluppare, ricerche da svolgere, argomenti da approfondire, ma spero di avere almeno suscitato l'interesse di qualcuno intenzionato a proseguire questi studi.

GALLERIA DELLE IMMAGINI





ANTONIO RIZZO, Firenze: *La mietitura*



CESARE MAGGI, Torino: *La Battaglia del Grano*
Opera premiata col 2° Premio di L. 30.000



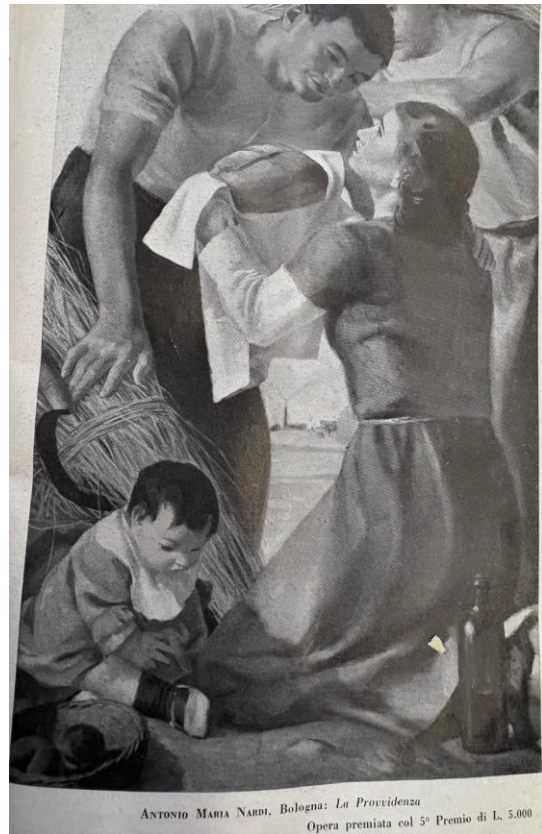
BIAGIO MERCADANTE, Napoli: *Le vagliatrici*
Opera premiata col 3° Premio di L. 20.000



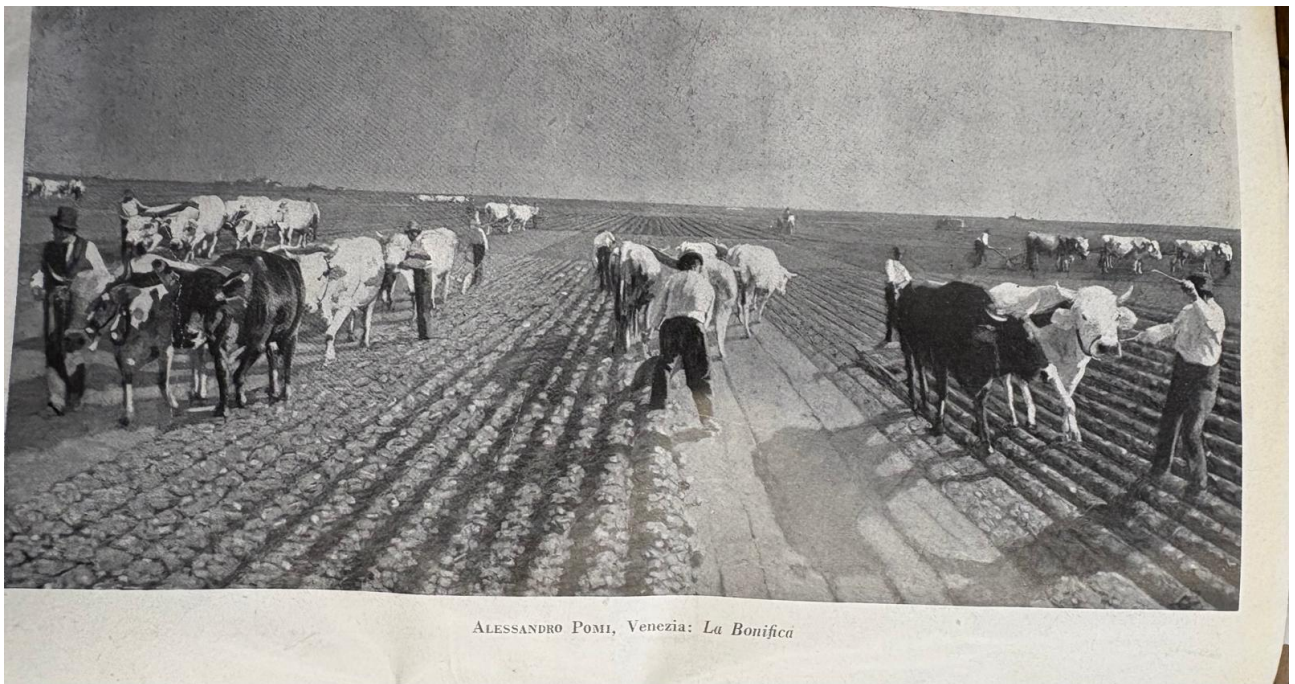
PETRO GALVANZI, Anticoli Corchiano (Roma): *Il Grano (triticum - affresco)*
Opera premiata col 1° Premio di L. 50.000



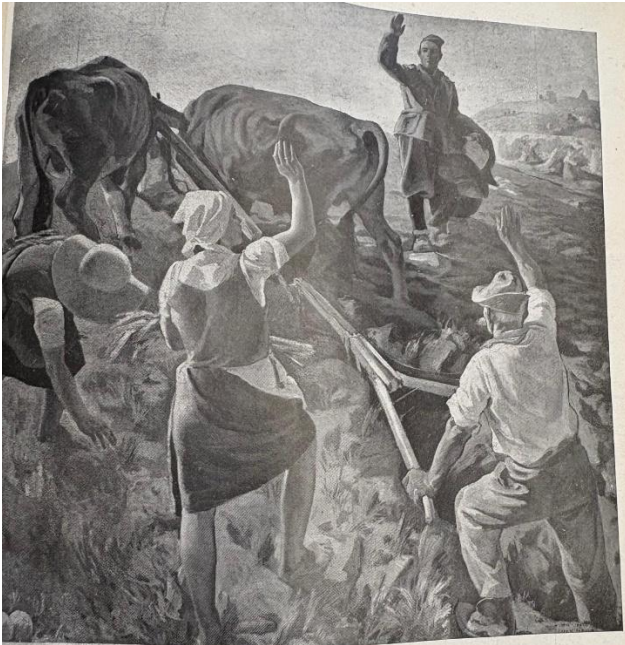
GIOVANNI MISANI, Annico (Cremona): *Saluto alle messi* (affresco)



ANTONIO MARIA NARDI, Bologna: *La Provvidenza*
Opera premiata col 5° Premio di L. 5.000



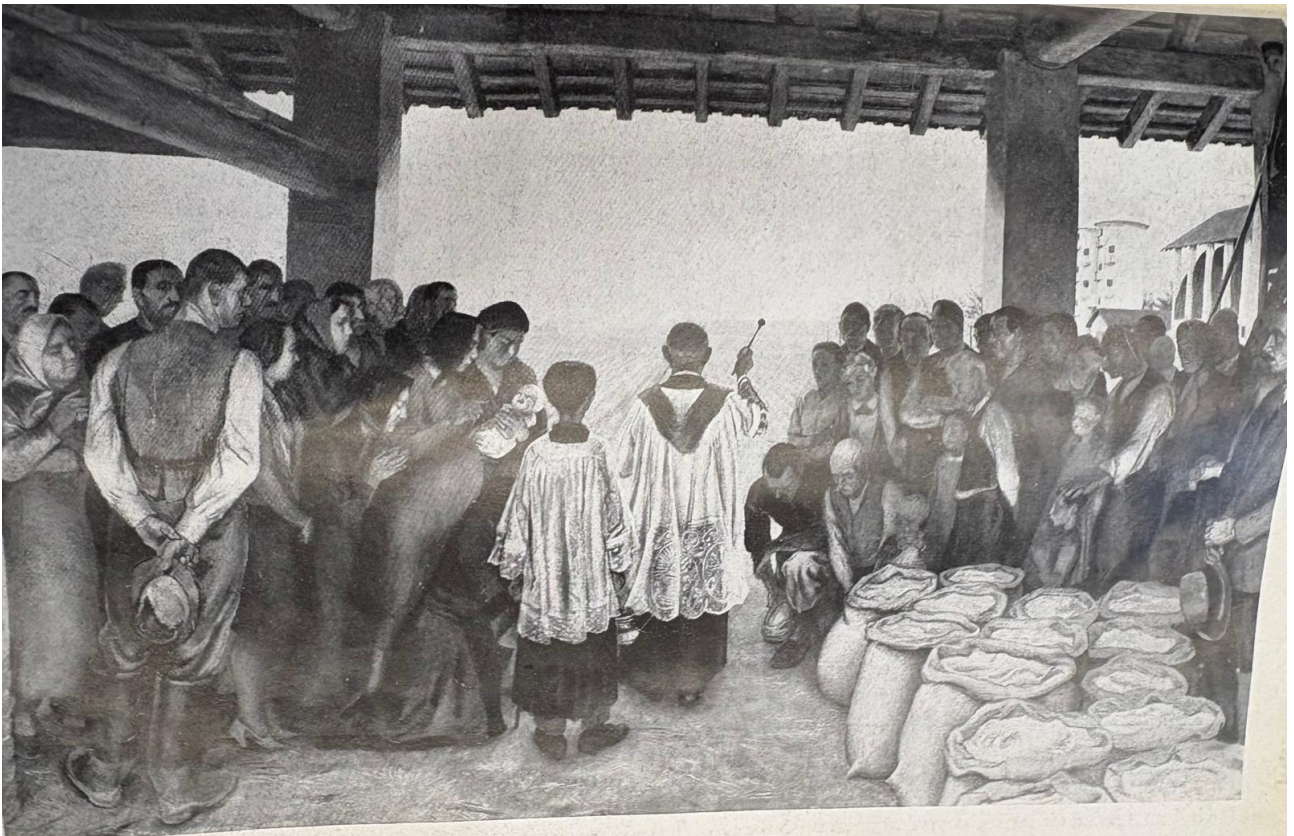
ALESSANDRO PONI, Venezia: *La Bonifica*



LUCIANO RICCHETTI, Piacenza: *Più profondo è il solco, più alto è il destino*



GILDA PANSIOTTI D'AMICO, Milano: *Laudata s'è la spica*



MARIO BAZZI, Milano: *La Benedizione*

Tav. N. 3

Mario Beltrami - Italia in piedi - Una famiglia di coloni ascolta alla radio del fattore la parola del DUCE - 2 ottobre XIII.

Catalogo N. 38



Tav. N. 57

Giacomo Balestreri - Rurali

(ascoltazione del discorso).

Catalogo N. 44



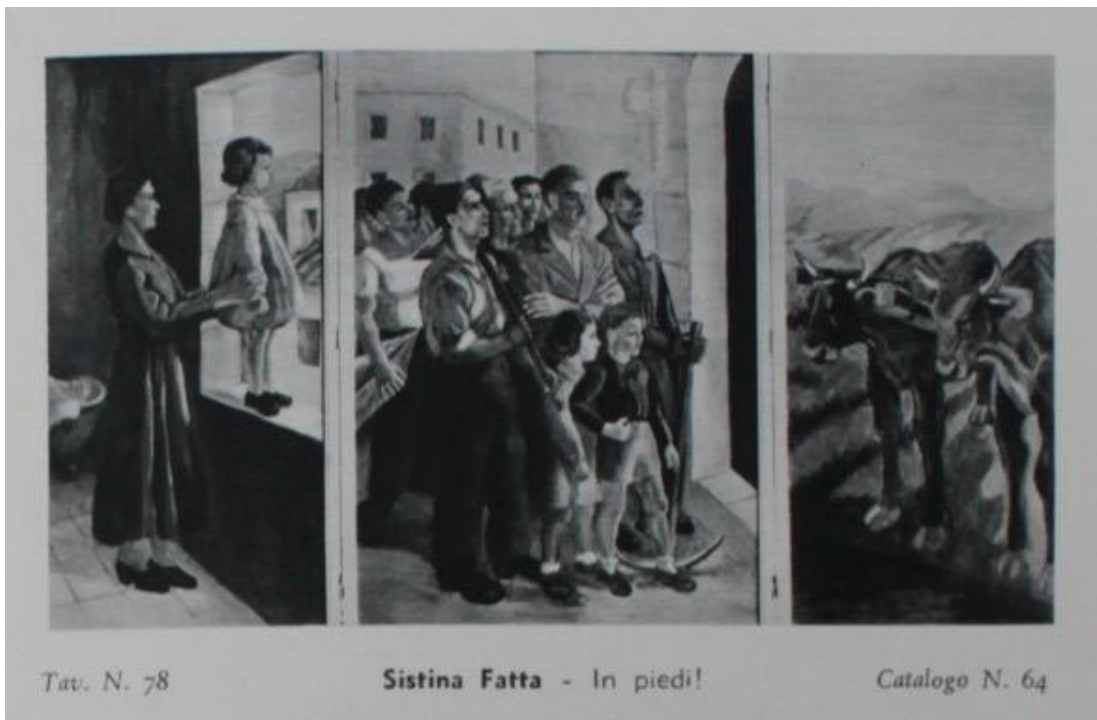
Tav. N. 17

Giuseppe Moroni - 9 Maggio XIV.

Catalogo N. 48



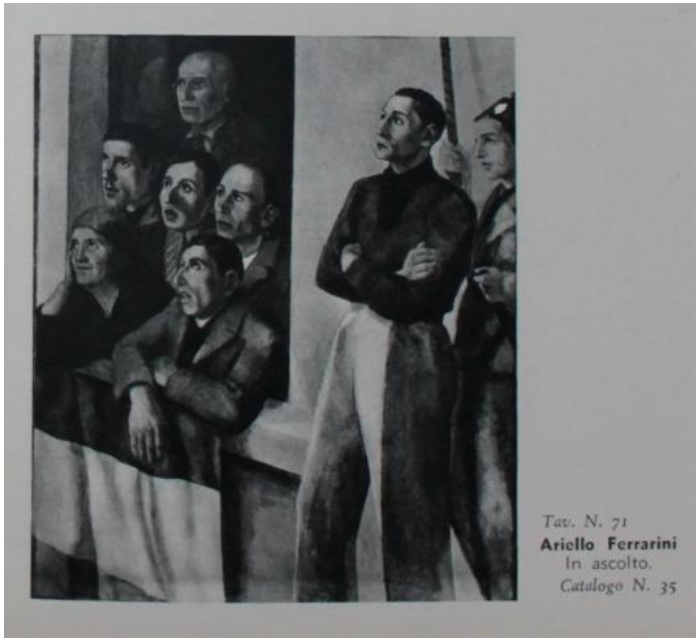
Bruno Bonci, Rurali ascoltanti



Tav. N. 78

Sistina Fatta - In piedi!

Catalogo N. 64



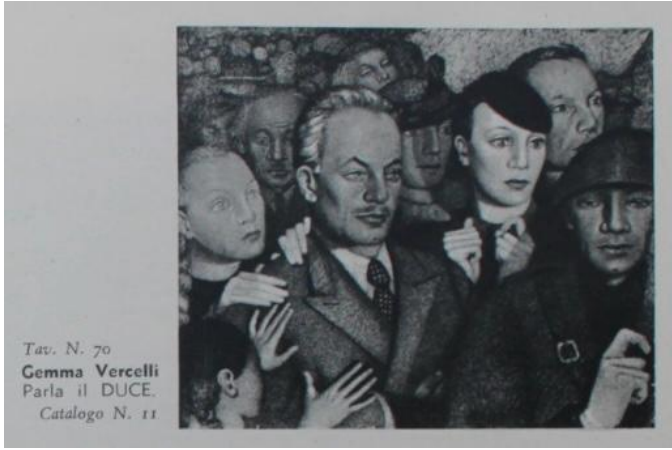
Tav. N. 71
Ariello Ferrarini
 In ascolto.
 Catalogo N. 35



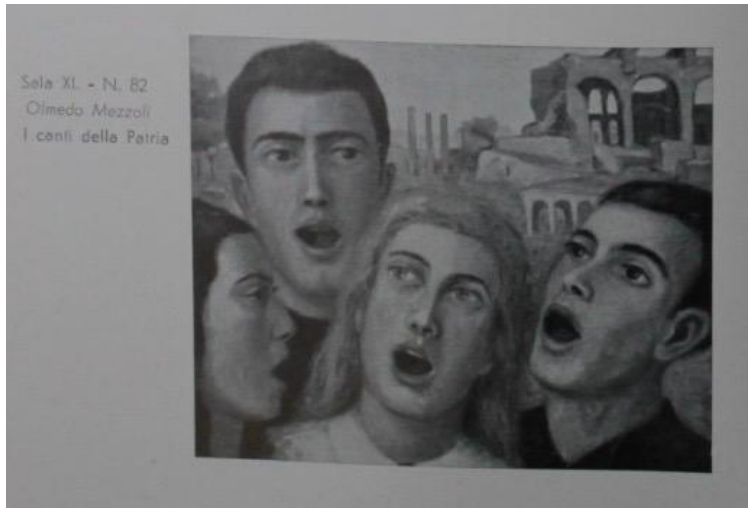
Tav. N. 34 **Ottavio Baussano** - Gente nostra.
 Catalogo N. 71



Tav. N. 11 **Angelo Brando** - 2 ottobre XIII - Mentre tutto il popolo è in adunata sulle piazze d'Italia una madre ascolta il discorso del DUCE.
 Catalogo N. 36



Tav. N. 70
Gemma Vercelli
 Parla il DUCE.
 Catalogo N. 11





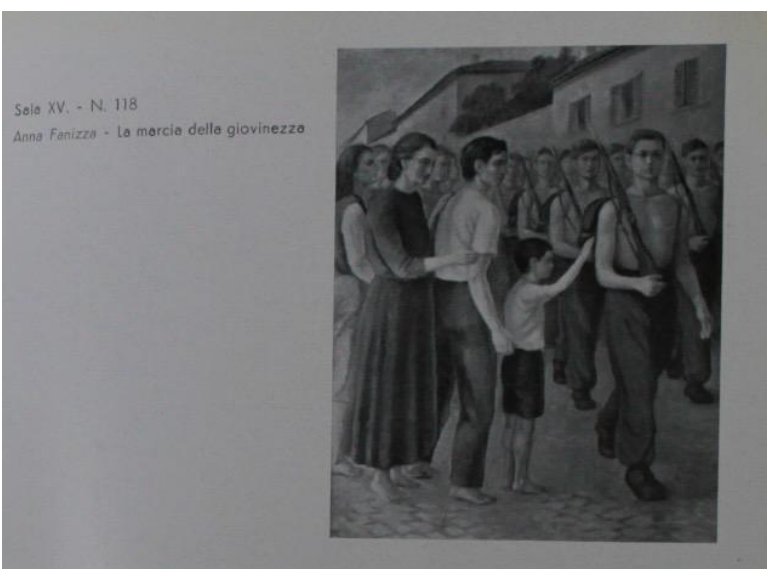
Sala XII. - N. 94

Amelia Bacigalupo - Giovinezza



Sala XIII. - N. 102

Delfino Vernier
Gioventù
Italiana
del Littorio



Sala XV. - N. 118

Anna Fanizza - La marcia delle giovinezza



Sala XIII. - N. 97
Biagio Milanese
Fides disciplina oboedientis



Sala XIII. - N. 99
Domenico Buratti - Lene per i soldati

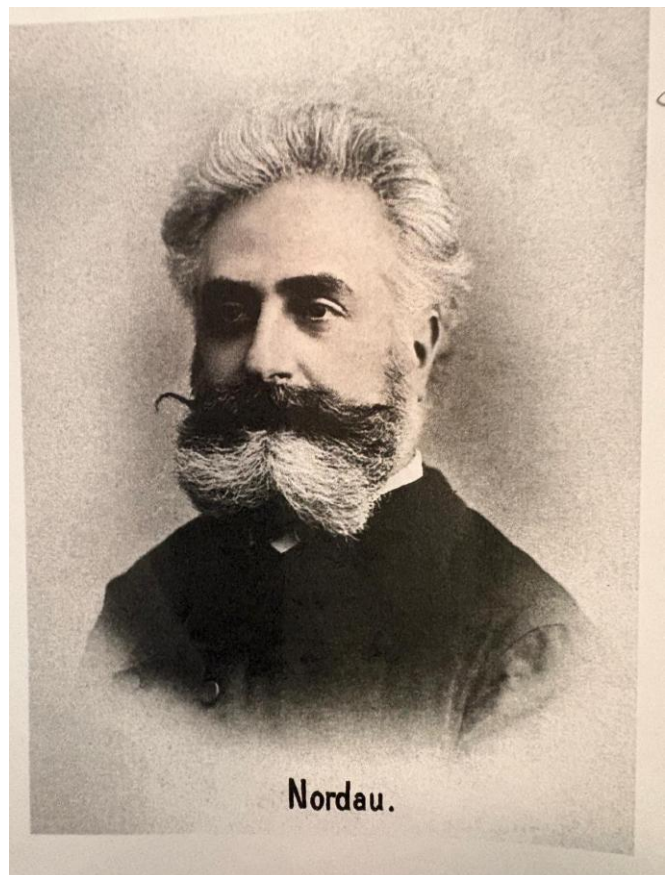


Sala II. - N. 9

Pierino Testa - Il sabato della Gioventù Italiana del Littorio



Farinacci parla al municipio di Hannover; 7 settembre 1941

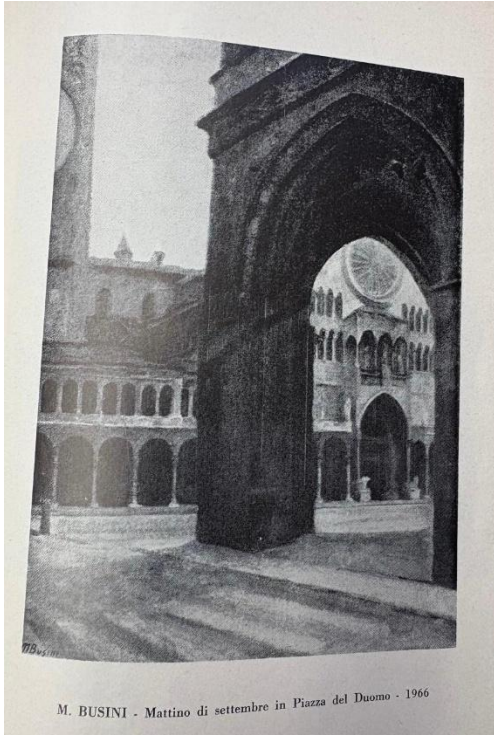




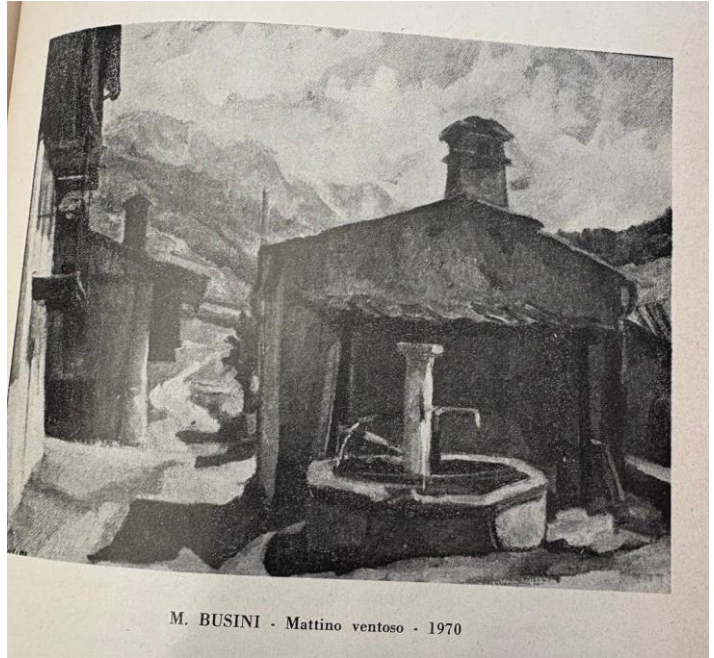
**Manifesto ufficiale della
Mostra d'Arte "degenerata"**



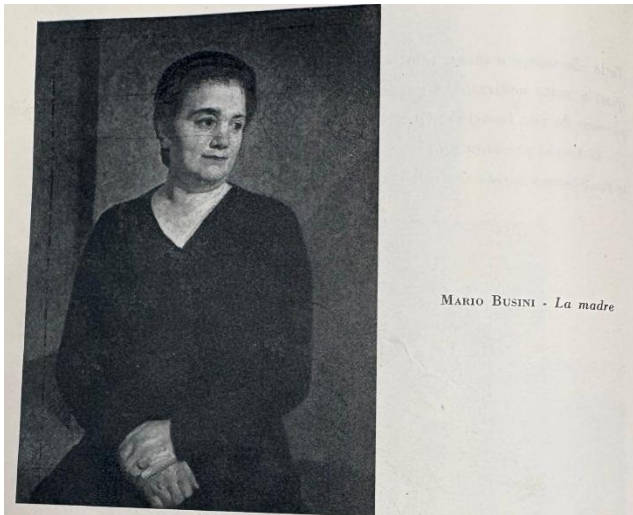
**Copertina del catalogo della
prima Grande Esposizione
dell'Arte Tedesca**



M. BUSINI - Mattino di settembre in Piazza del Duomo - 1966



M. BUSINI - Mattino ventoso - 1970




MARIO BUSINI - La madre



Mario Busini, Cantori ciechi

GENNAIO 1930-VIII
ANNO II - N.1

14



CREMONA

ISTITUTO PER L'OTTECA GOVERNATIVA
CREMONA

RIVISTA MENSILE
PUBBLICATA A CURA
DELL'ISTITUTO FASCISTA DI
CULTURA

ST. FAZIO

MARIO BUSINI


Nella piccola modesta Mostra di alcune sue opere apparsa giorni sono nelle sale della Società di Lettera, sotto il patronato dell'Istituto Fascista...



M. Busini. Brivido (fol. E. Fazio)

...passano allo stesso modo; anzi, in alcuni passaggi montani, l'autore è rimasto, a nostro avviso, ancora alla modestia dello scherzo, senza riuscire a trovare e dare il respiro ampio dell'aria e della luce; in altri, appare una felice intuizione nei toni d'ombra, contrastante con eccesso di maniera nei toni di luce. (Parado)

Notevoli comunque, per vivacità e piacevolezza d'effetto, i *Mulini ad Ortici* e la *Piazza di Ortici*.



M. Busini. Segrestano (fol. E. Fazio)

...ta di Cultura e per iniziativa della Famiglia Artistica Cremonese, abbiamo ritrovato un Busini pittore in pieno sforzo creativo; con evidenti tendenze moderatizzanti, ma saggiamente contenute in una linea aristocratica di disegno e di colore, che perfettamente si accorda con lo sforzo di sobrietà che l'artista ha voluto imporsi. Non diremo che tutte le opere esposte ci...

Nella figura invece troviamo, oltre l'eccellenza del disegno, la solita efficacia di espressione e di pensiero.

*l'arte figura e paesaggio
gio sono la medesima
cosa: luce-materia - e
il pensiero è*


CREMONA

46

Pur essendo stato gettato in poche ore, è riuscito un lavoro di potenza indiscutibile.

Vi è un quadro, *Sensazioni*, dove, nella voluta monotonia dei toni, guizza con evidenza quasi di movimento, il brivido di freddo sulle carni d'una giovinetta.

Vi è un *Segrestano*, marchietta autentica, nota a tutta Cremona, dove la straordinaria somiglianza è superata sola dalla efficacia dell'espressione.



M. Busini. Stesza (fol. E. Fazio)

Non vi può essere dubbio che quell'uomo sta leggendo un libro da messa: l'untuosità del mezzo serio, la calma abitudinaria, certi tratti caratteristici dell'atteggiamento, effetti di un ben noto mimetismo... eccelsissimo, comune a tutti i segrestani, sono dati con una evidenza semplice, naturale, aliena da ogni nota caricaturale, ma di una verità efficacissima.

immobilità lignea e rigida, l'immobilità della bambola è vibrante di vitalità, e il contrasto è pieno di senso pittorico.

Nei disegni, Busini rimane il nobile disegnatore che tutti conoscono. Ricorderemo solo lo *Stesza*: un ufficiale addormentato in una poltrona, perfetto nella posa abbandonata del dormiente, stanco ed affaticato; e dove basterebbe un uncinco, per la sua bellezza in ogni modo la sua bellezza...

CREMONA


47

lo scorcio della gamba sinistra a creare la fama di un artista; e lo *Studio*: una bella testa di giovane signora, calma e dolcemente pensosa.

Ma Busini scultore ha superato Busini pittore: espone un busto del prof. Botti in bronzo; uno solo: ma che fa subito immediatamente pensare a qualcosa di eccezionale, che si è visto altre volte e che è rimasto per sempre stampato in un angolo della memoria provatevi a cercare, e troverete il *Paolo da Ussano* del Donatello.

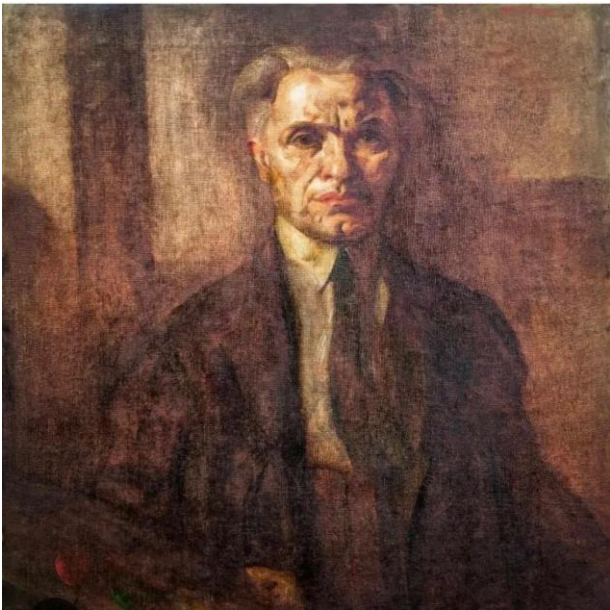
Intendiamo bene: non vogliamo fare ridicoli e assurdi confronti: ma attraverso a qualche ditetto, vi è, nel busto di Botti, una forza, una potenza di espressione, direi quasi travolgente che ci commuove; e la commozione si risolve nella speranza che, questo giovanissimo nostro artista, che sa darsi di questi lavori, non possa, non debba succedere nella morta gora del silenzio e dell'indifferenza.

TULLO BELLOMI



M. Busini. Ritratto del prof. Botti (fol. E. Fazio)

*Non è un busto
colto, ed è
più bello
dell'opera
di Donatello.
e che non ha
quello degli
altri.
Donatello.
Necessità
di ancora il mondo bene!*



Mario Biazzi, Autoritratto con tavolozza



Mario Biazzi, ritratto d'uomo



Carlo Acerbi, Paesaggio montano, 1925?

BIBLIOGRAFIA

Azzoni G., ricerca di, *La seconda metà degli anni Venti*, in *Fascismo a Cremona e nella sua provincia 1922-1945*, Cremona, aprile 2024.

Barron S., “*Degenerate Art*”. *The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Published by the Los Angeles County Museum of art, 1991.

Barron S., *Modern Art and Politics in Prewar Germany* in “*Degenerate Art*”. *The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Published by the Los Angeles County Museum of art, 1991.

Betri M. L., *Aspetti della cultura cremonese nei fascistissimi anni Trenta*, in *Il Regime dell’Arte*.

Premio Cremona 1939-1941, a cura di Sgarbi V., Bona R. e Pallavicini S., casa ed. Contemplazioni, settembre 2018.

Bona R., *Elda Fezzi: note e riflessioni sulla pittura cremonese negli anni Trenta*, in *Elda Fezzi. Una donna per l’arte*, Società Storica Cremonese, a cura di Angela Bellardi, 2020.

Bona R., *Il Premio Cremona (1939-1941)* in *Il regime dell’Arte. Premio Cremona 1939-1941*, a cura di Vittorio Sgarbi, Rodolfo Boria e S.V. Pallavicini, casa ed. Contemplazioni, settembre 2018.

Bona R., *Il Premio Cremona (1939-1941) Opere e protagonisti*, edizioni Scritture, Piacenza, maggio 2016.

Bona R., *Il Premio Cremona nelle pagine della rivista Cremona in Fascismo a Cremona e nella sua provincia 1922-1945*, ricerca di Giuseppe Azzoni, Cremona, aprile 2024.

Bona R., *Il Premio Cremona. 1939-1941*. WelfareNetwork.it, 2 gennaio 2014, scritto da Redazione.

Bona R., *L'intervista di Elda Fezzi a Carlo Acerbi. Gli anni del Premio Cremona*, Società Storica Cremonese, 2018.

Bona R., *Ragioni, difficoltà e limiti di una mostra*, in *Il regime dell'Arte. Premio Cremona 1939-1941*, a cura di Vittorio Sgarbi, Rodolfo Bona e S.V. Pallavicini, casa ed. Contemplazioni, settembre 2018.

Bonometti P., *Mostra dei disegni di Mario Busini*, comune di Cremona, 29 marzo / 11 aprile 1987.

Brantl S., *Haus der Kunst, Munich. A Locality and its History in National Socialism*, Buch&media GmbH, Munich, 2017.

Canuto, *Polemiche d'arte*, in *Cremona*, Anno V - Numero 7, luglio 1933- XI.

Cassata F., *“La Difesa della razza”*. *Politica, ideologia e immagine del razzismo fascista*, Torino, Einaudi, 2008.

Cordani T., *Testimoni del tempo: dipinti del Premio Cremona nelle collezioni degli Enti cremonesi*, in *Il Regime dell'Arte. Premio Cremona 1939-1941*, a cura di Sgarbi V., Bona R. e Pallavicini S., casa ed. Contemplazioni, settembre 2018.

Dal *Discorso dell'Ecc. Farinacci all'inaugurazione*, in *Cremona*, a. XII, n. 5-6.

De Micheli M., *Le circostanze dell'arte*, Genova, Marietti, 1987.

Di Figlia M., *Farinacci. Il radicalismo fascista al potere*, Donzelli editore, Roma, 2007.

Evola J., cit. *La polemica sul Novecento*, in *Regime fascista*, 7 giugno 1933.

Fagone V., *L'arte all'ordine del giorno. Figure e idee in Italia da Carrà a Birolli*, Feltrinelli editore, Milano, 2001.

Farinacci R., cit., *Una lettera di Margherita Sarfatti*, in *Regime fascista*, 27 maggio 1933.

Fontana S., *Gli affreschi di Guido Bragadini a Palazzo Raimondi in Il Regime dell'Arte. Premio Cremona 1939-1941*, a cura di Sgarbi V., Bona R. e Pallavicini S., casa ed. Contemplazioni, settembre 2018.

Fontana S., *Gli artisti del territorio cremonese nel circuito accademico ed espositivo del primo Novecento*, in *Artisti cremonesi. Il Novecento*, a cura di E. Bianchi, C. Casero, R. Colace, Cremona, 2010.

Guarneri G., *L'esposizione del Sindacato Belle Arti di Cremona*, in *Cremona*, Anno VII - Numero 6, maggio 1935-XIII.

Guazzoni V., *Le vicende artistiche dall'Esposizione del 1910 al Premio Cremona. Il primo Novecento cremonese*. In *Storia di Cremona. Il Novecento.*, a cura di Signori E., Cremona, 2013.

Guerra G.B., *Giuseppe Bottai e Roberto Farinacci*, in *Il regime dell'Arte. Premio Cremona 1939-1941*, a cura di Vittorio Sgarbi, Rodolfo Boria e S.V. Pallavicini, casa ed. Contemplazioni, settembre 2018.

Guerra G.B., *Vita politica e sociale*, in *Gli Annitrenta. Arte e Cultura in Italia*, 27 gennaio-30 aprile 1982, Comune di Milano, Mazzotta, 1982.

Hitler A., *Mein Kampf*, 1925.

Hofer W., *Der Nationalsozialismus*, Stuttgart, 1959, pp. 79-80, trad. *Il Nazionalsocialismo-Storia documentaria 1933-1945*, Feltrinelli, Milano, 1979, 2° edizione.

Il discorso di S.E. Farinacci, in *Cremona*, XI, I, 1939.

Il Regime fascista, 8 giugno 1933.

Iotta I., *La formazione del Museo: dal nucleo del 1942 ad oggi*, p. 28, in *La Pinacoteca. Origine e collezioni.*, a cura di V. Guazzoni, Cremona, Turis, 1997.

La Mostra del "Premio Cremona", in *Cremona*, a. XI, n. 5, maggio 1939.

Lorandi M., *Il Premio Bergamo (1939-1942): le estetiche neoromantiche e le metamorfosi di "Novecento"*, in *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, Electa, Milano, 1993.

Lupo S., *Il fascismo. La politica in un regime totalitario*, Donzelli editore, Roma, 2000.

Lüttichau, M. A. von, *Entartete Kunst, Munich 1937. A Reconstruction*, in *"Degenerate Art". The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Published by the Los Angeles County Museum of art, 1991.

Mattioli M., *Ciarlatani, dilettanti, impostori. Il regime contro il formalismo*, in *Arte e Fascismo*, a cura di Avanzi B., Ferrari D., L'Erma, 2024.

Mazzaferro F., *Scritti di artisti tedeschi del XX secolo-11*, Paul Shultze-Naumberg, *Kampf um die Kunst (La battaglia per l'arte)*, aprile 2019.

Migliore D., *Gli artisti cremonesi del Novecento e il dibattito artistico-culturale*, in *Artisti cremonesi. Il Novecento*, a cura di E. Bianchi, C. Casero, R. Colace, Cremona, 2010.

Morandi M., *Anni Trenta-Cinquanta: l'ambiente artistico e il dibattito critico a Cremona*, in *Trenta- Cinquanta Adafa. Catalogo della mostra 16-31 Aprile 2016*, Cremona, 2016.

Pardini G., *Roberto Farinacci, ovvero della rivoluzione fascista*, Firenze, Le Lettere, 2007.

Peters O., *From Nordau to Hitler in Degenerate art: the attack on modern art in Nazi Germany, 1937*, Neue Galerie New York, march 13- june 30, 2014.

Peters O., in *Degenerate art: the attack on modern art in Nazi Germany, 1937*, Neue Galerie New York, march 13- june 30, 2014.

Riccardi P., *Il Premio Cremona in Cremona*, A. X, n.8, agosto 1938.

Tellini Perina C., *Il Premio Cremona: "questo novecentismo fascista: forte, vigoroso, epico, romano"* (R. Farinacci, 1940), in *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, Electa, Milano, 1993.

Tirabassi P., *I nazisti, l'arte "degenerata" e i capolavori depredati*, in *La Discussione*, marzo 2023.

Vicini S., Dossena P. A., *Lupo vigliacco. Vita di Roberto Farinacci*, Hobby & Work Publishing S. r. l., 2006.

RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare tutti coloro che mi hanno aiutato e sostenuto in questi anni di studio. Innanzitutto, vorrei ringraziare la mia relatrice, la professoressa Sara Fontana per il suo supporto, la sua disponibilità, cortesia, pazienza e atteggiamento materno dimostratomi durante la stesura della tesi. Un grazie anche al professor Gianluca Albergoni per le sue puntuali osservazioni che si sono rivelate molto utili per contestualizzare il mio argomento. Un grazie speciale va a Joseph e Verena, i miei amici tedeschi che mi hanno aiutato nel reperire alcune fonti. Grazie anche ad Alina che mi ha ascoltato pazientemente. Infine, ringrazio le persone a me più care: la mia famiglia, i miei genitori, mia nonna Luisa, perché se ho raggiunto questo importante traguardo è anche grazie a loro e, naturalmente, Susanna fondamentale ed insostituibile durante gli anni di studio.