

Illustrazione, ideologia e giornalismo.

Scipione e Mafai, «L'Italia Letteraria» e il racconto dell'arte e della politica europea nell'Italia fascista degli anni Trenta.

Michela Morelli

Abstract

Tra 1930 e 1931, Mario Mafai e Scipione (Gino Bonichi), protagonisti della Scuola di via Cavour (Scuola romana), il cui sviluppo fu seguito da vicino da Roberto Longhi, cominciano a collaborare continuativamente, l'uno come corrispondente da Parigi e l'altro come illustratore, con «L'Italia letteraria». Mafai firma importanti articoli dove è chiara l'adesione ad alcuni principi critici maturati all'interno del dibattito sull'arte e il Fascismo a partire dagli anni Venti. Parallelamente Scipione esegue e pubblica numerose illustrazioni satiriche, influenzate nello stile da precise personalità artistiche europee e dedicate a fatti e scenari nazionali e internazionali (Biennale, Quadriennale, Surrealismo, Galleria d'Arte Moderna di Roma, Reale Accademia d'Italia...) dove la sua capacità critica trova un'inaspettata e originale sintesi grafico-narrativa. Entrambi i contributi dei pittori romani meritano un più vasto approfondimento, ancora tralasciato dagli studi specialistici, e vanno inquadrati nell'ampio contesto culturale del Ventennio. Le sortite critiche di Mafai e Scipione infatti, posseggono un alto valore esemplificativo all'interno del complesso sistema culturale dell'Italia *entre-deux-guerres*. Il saggio è volto a dimostrare come la politica culturale fascista, col sostegno di molti intellettuali e artisti, fosse stata in grado, già nel 1930, di favorire l'elaborazione e l'applicazione di particolari strategie culturali e critiche finalizzate all'affermazione di un "primato" italiano anche in campo artistico-contemporaneo, per nulla disinteressato al contesto europeo.

Between 1930 and 1931, Mario Mafai and Scipione (Gino Bonichi), leaders of the Scuola di Via Cavour (Scuola Romana) - whose development was closely followed by Roberto Longhi - start to collaborate continuously with the review «L'Italia Letteraria». Mafai as correspondent from Paris and Scipione as illustrator. The first one signs important articles where it is clear his adherence to some critical principles matured in the debate on art and Fascism since the 1920s. At the same time Scipione performs and publishes numerous satirical illustrations, influenced by precise European artistic personalities and dedicated to national and international facts and scenarios (Biennale of Venice, Quadrenniale of Rome, Surrealism, Gallery of Modern Art of Rome, Royal Academy of Italy ...) where his critical ability finds an unexpected and original graphic-narrative synthesis. Both the contributions of the Roman painters deserve a broader study, still ignored by specialistic studies, and should be seen in the broad cultural context of the Fascist epoch. Mafai's articles and Scipione's illustrations, in fact, have a high exemplary value within the complex cultural system of the Italian *entre-deux-guerres*. The essay is aimed at demonstrating how the fascist cultural policy, with the support of many intellectuals and artists, was able, already in 1930, to promote the elaboration and the application of particular cultural and critical strategies aimed at the affirmation of an Italian "primacy" in the artistic-contemporary field, also in the European context.

Il sodalizio artistico che lega Mario Mafai e Scipione (Gino Bonichi) cristallizza oggi una stagione feconda dell'arte italiana che, secondo la vulgata, sbocciò inaspettata come un fiore nel deserto di un supposto immobilismo, proprio nel cuore dell'epoca fascista. Meriti di consapevole resistenza interna e di malcelata opposizione sono stati distrattamente attribuiti a posteriori all'operato di questi due artisti, i quali con il loro *espressionismo* avrebbero ingaggiato una lirica contropropaganda, cosmopolita e politicizzata, al regime. Ricalibrare tali semplificazioni, giustificate da necessarie, quanto fuorvianti ragioni ideologiche, può condurre ad ampliare la portata di un percorso che invece non ignora il complesso contesto culturale in cui si sviluppa e anzi aiuta a chiarirlo¹. Ed è un fatto che l'attività dei due sulle colonne de «L'Italia Letteraria», cominciata nell'estate del 1930 e grosso modo coincidente con il loro debutto sulla scena artistica nazionale, possa essere un importante viatico per comprendere e valutare certe posizioni estetiche e politiche, destinate, nel caso di Mafai, ad evolvere fino alla sostanziale inversione, ma non completa trasformazione, e, in quello di Scipione, a fruttificare nella manciata d'anni che di lì in poi gli fu concesso dalla sorte di vivere. Il famoso sodalizio, peraltro non esclusivo non durò più di dieci anni, se si considera che Scipione - morto nel 1933 -, come Mafai, aveva iniziato ad affermarsi nel mondo delle esposizioni solo nel 1929. Il loro incontro data al 1924 mentre l'esperienza dello studio di via Cavour risale al 1926, ma già nel 1930 Mafai si trasferisce a Parigi, alternando soggiorni italiani e francesi fino al 1932. Tuttavia, esistono innegabili tangenze nel loro percorso, che emergono anche nell'attività per «L'Italia Letteraria», dove i due sostanziano una ben definita proposta artistica e culturale veicolata dalle opere e dagli scritti. Tale proposta non va però confusa con un fiero scisma dal sapore *bohémien*, tutto giocato in buie conventicole fumose e in cenacoli ristretti. Assecondando le intenzioni che loro stessi apertamente manifestano, nel caso di Mafai principalmente con le corrispondenze da Parigi e nel caso di Scipione con i disegni satirici², va bensì rilevata una reale, e questa sì consapevole, volontà di incidere all'interno delle coeve politiche e dinamiche culturali organiche al regime, con eloquenti prese di posizione che preludono alla fondazione, insieme a Marino Mazzacurati nel 1931, di una vera e propria rivista: «Fronte»³.

¹ Un primo importante inquadramento dei due, con particolare attenzione a Mafai, all'interno del contesto fascista è stato effettuato con ampia documentazione da Fabio Benzi: Fabio Benzi, *Arte in Italia tra le due guerre*, Bollati Boringhieri, Torino 2013, pp. 247-260. Per quanto concerne le problematiche connesse agli studi di storia dell'arte in relazione al fascismo si veda: Michele Dantini, *Religioni politiche. La storia dell'arte alla prova degli studi sul fascismo, antifascismo, Resistenza*, in Id., *Arte e Politica in Italia tra fascismo e Repubblica*, Donzelli, Roma 2018, pp. 99-139 e Michele Dantini, *Renzo De Felice e la storia dell'arte*, in *L'Entre-Deux-Guerres in Italia. Storia dell'arte, storia della critica, storia politica*, atti del convegno (Perugia, Università per Stranieri, 22-23 maggio 2018) a cura di Michele Dantini, Aguaplano, Perugia 2019, pp. 51-71.

² Nel 1942 presso la Galleria della Spiga di Milano venne allestita una mostra di 53 disegni inediti di Scipione tra cui 7 vignette satiriche realizzate per «L'Italia Letteraria» raccolti da Falqui; *Disegni inediti di Scipione*, catalogo della mostra (Milano, Galleria della Spiga, 28 marzo-12 aprile 1942), Milano 1942; Raffaele De Garda, *Disegni di Scipione alla Galleria della Spiga*, «Emporium», XCV, 569, Maggio 1942, pp. 226-227. La fortuna critica di Scipione fu presto legata alla sua attività grafica per «L'Italia Letteraria»: «Ma il suo nome sarà inevitabilmente legato agli schizzi ed agli studi pubblicati sull'Italia Letteraria, l'unico giornale che prese sul serio Scipione e gli creò la notorietà [...]. In questi piccoli capolavori, che sono studi psicologici, sorprendenti per la loro lucidità e verismo, la personalità dell'uomo e dell'artista comprare senza reclami [...]. Eppure anche qui, come nelle sue pitture, il mistico ha ragione del satiro e l'artista [...] saprà imporre al proprio lavoro una ferrea disciplina»; Cesare G. Marchesini, *Il pittore Scipione*, «Corriere Padano», 23 novembre 1933, s.p. Una raccolta esaustiva ma non completa dei disegni di Scipione per «L'Italia Letteraria» è pubblicata in *Scipione. 1904-1933*, catalogo della mostra (Macerata, Palazzo Ricci, 6 luglio - 15 settembre 1985) a cura di Giuseppe Apella, Maurizio Fagiolo dell'Arco, Valerio Rivosecchi, Antonello Trombadori, De Luca, Roma 1985.

³ La rivista, che conta solo due numeri usciti nel giugno e nell'ottobre del 1931, era diretta da Marino Mazzacurati e da Scipione. Tra i collaboratori figurano diversi scrittori organici a «L'Italia Letteraria» e provenienti sia da «La Ronda» che da «Solaria»: come Angioletti, Solmi, Raimondi, Ungaretti, Loria, Moravia, Falqui, Cardarelli, Alberto Rossi, De

L'ambito in cui si sviluppa la collaborazione di Mafai e Scipione con «L'Italia Letteraria» è da individuarsi nelle frequentazioni e nelle personalità che animavano il Caffè Aragno [fig. 1], luogo di ritrovo di parte dell'*intelligenza* culturale dell'epoca, tra rondisti e solariani⁴, in una Roma che, al debutto degli anni Trenta, si preparava all'ambizioso progetto di diventare la capitale culturale del cosiddetto "impero spirituale" fascista. In quegli anni infatti si erano trasferite in città le redazioni di importanti testate che, alla metà degli anni Venti, avevano intrapreso e sostenuto campagne ideologiche e culturali in seno al fascismo, creando vaste correnti. Così, ad esempio, «Il Selvaggio» di Mino Maccari, stabilitosi definitivamente a Roma nel 1932, seguito nel 1933 da «L'Italiano» di Leo Longanesi mentre, già nel 1927, era arrivata «La Fiera Letteraria» che, con l'abbandono della direzione di Umberto Fracchia a favore di Curzio Malaparte, affiancato l'anno successivo da Giovan Battista Angioletti, nel 1929 diventava «L'Italia Letteraria». Inoltre, nel 1931, con l'inaugurazione della *Prima Quadriennale nazionale d'arte di Roma*, sotto l'egida di Cipriano Efisio Oppo, confluisce a Roma tutta l' "Italia artistica", chiamata a mostrare i frutti della nuova politica sindacale delle arti [fig. 2], orchestrata a partire dal 1927 con l'intenzione - sostenuta come vedremo dall'adesione, anche ideologica, di molti artisti compresi Mafai e Scipione -⁵, di fare di

Benedetti, Ferrata, Piovene, mentre tra gli stranieri spiccano Valéry Larbaud e Saint-John Perse. Introdotta da Falqui sulle colonne de' «L'Italia Letteraria», la rivista si proponeva di raccogliere le migliori forze letterarie e artistiche d'Italia istituendo una sorta di parallelo cartaceo della prima Quadriennale di Oppo: «Non a caso questa rivista nasce a Roma, se è vero che qui appunto debbono accentrarsi tutte le forze vitali del nostro paese. E se per gli artisti ciò si è potuto vantaggiosamente ottenere con l'inaugurazione della prima "Quadriennale", dove son presentati con bella scelta tutti i nostri massimi artisti, mancava invece a tutt'oggi una pubblicazione che fosse atta a raccogliere anche l'opera di quegli scrittori riusciti a costituirvi spontaneamente quello ch'è forse il principale centro letterario italiano, senza far torto a nessun'altra città. Fatta da giovani, e diretta da Marino Mazzacurati, questa rivista non sarà il solito organo avveniristico delle "speranze d'Italia", né si ripromette di imporre un proprio credo assoluto; preferisce invece offrire sicura ospitalità ai migliori scrittori ed artisti, scelti secondo un criterio che non può essere quello dell'età, bensì quello, unicissimo dell'arte». Segue la lista dei collaboratori, alcuni dei quali non ebbero modo di produrre effettivamente articoli e tra questi spiccano i nomi di Roberto Longhi e Cipriano Efisio Oppo, mentre tra gli artisti vengono annunciati: Carrà, Conte, De Fori, De Pisis, Mafai, Marini, Martini, Morandi, Ruggieri e Scipione. Inoltre, viene precisato che «...verrà data una accorta ospitalità agli stranieri, senza che perciò debbano comunque prevalere le attrattive della moda»; S.n. [Enrico Falqui], *Fronte*, «L'Italia Letteraria», 1° marzo 1931, p. 2. Il primo numero di «Fronte» si apre con un eloquente articolo di Carrà che, parlando ai giovani artisti, ricapitola la via italiana alla modernità in termini di arte anti-avanguardista e antiborghese, fornendo precetti sulla lettura della tradizione nazionale: «...tradizione, la quale non è affatto quella formula fissa che molti oggi mostrano d'intendere, bensì quel sentimento collettivo, mai completamente soddisfatto che noi italiani abbiamo per le immagini corpose e viste in profondità. [...] Con queste parole si vuole significare che per noi l'arte moderna non ha da essere né servile piaggiatrice delle forme del passato remoto, né simil ea quelle uscite da naturalismo del secolo scorso»; Carlo Carrà, *Revisioni*, «Fronte», I, Giugno 1931, p. 9. La gestazione della rivista è testimoniata da alcune lettere di Scipione che esplicitano le intenzioni della redazione; la risposta di Carrà all'invito formulato da Scipione e Mazzacurati di partecipare con uno scritto al primo numero chiarisce bene la tradizione nella quale «Fronte» idealmente voleva inserirsi: quella di «Lacerba», «La Voce» e «Valori Plastici», Cfr. Maurizio Fagiolo dell'Arco, Valerio Rivosecchi, *Scipione / vita e opere*, in *Scipione. 1904-1933, op. cit.* p. 177. A riguardo si vedano anche: *Fronte: documenti*, a cura di Museo Laboratorio di Arte contemporanea dell'Università degli studi di Roma "La Sapienza", De Luca Editore, Roma 1988 e Raffaele De Garda, *I rapporti tra Scipione, Mafai, la Raphäel e Mazzacurati*, in *Scipione e la scuola romana*, atti del convegno (Macerata, 28-29 novembre 1985), a cura di Anna Caterina Toni, Multigrafica Editrice, Roma 1989, pp. 121-125.

⁴ Soprattutto sembra aver avuto un ruolo, oltre che la frequentazione di critici e personalità influenti come Falqui, Oppo, Longhi e Pavolini, cementata dai due a partire soprattutto dal 1929, e di artisti come Mezio, Cfr. nota 11, anche la vicinanza tra Scipione e Bruno Barilli per il quale il pittore illustra su tre numeri de «L'Italia Letteraria» (14, 21 e 28 settembre 1930), il racconto *La Camera n. 13*.

⁵ Il legame di Mafai e Scipione con Oppo negli anni vicini alla Quadriennale è significativo. Entrambi infatti, nelle cronache coeve emergono come cardine delle operazioni patrocinate dal regime per il rilancio della Roma artistica: S.N., *Scipione e Mafai alla Galleria d'Arte di Roma*, «L'Italia Letteraria», 2 novembre 1930, p. 3. Cfr. Maurizio Fagiolo dell'Arco, Valerio Rivosecchi, *Scipione / vita e opere*, in *Scipione. 1904-1933, op. cit.*, pp. 139-183. Per quanto riguarda il corporativismo fascista e la politica delle arti improntata da Bottai si rimanda al brillante saggio di Michele Dantini: Michele Dantini, *Corporativismo, «genialità», Nazione. Giuseppe Bottai e le politiche dell'arte*, in Id., *Arte e Politica, op. cit.*, pp. 59-97.

Roma un polo alternativo a Parigi che, in ottica di primato, sancisse l'avvento di un nuovo corso culturale europeo e fascista.

L'esperienza di Mafai e Scipione su «L'Italia Letteraria» è anche una pubblica manifestazione di adesione a certe declinazioni dell'ideologia fascista così come si era andata articolando all'interno del dibattito sulle arti in relazione al nuovo ordinamento politico. Un confronto in prima istanza coagulato attorno alla nota inchiesta di «Critica Fascista» del 1926 e poi sviluppato negli anni successivi all'interno dei circoli culturali e politici nazionali. Nei loro interventi infatti, è chiaro l'intento di prendere parte attiva nel processo di sistematizzazione e declinazione di un nuovo scenario artistico nazionale nelle vesti di membri di quell'ideale "partito degli artisti", inquadrato all'interno delle politiche corporative di regime, che anelava di svolgere un ruolo rilevante, anche in termini educativi e morali, attraverso l'esercizio delle arti⁶. Se nel 1926 e negli anni precedenti l'attenzione era rivolta principalmente, seppur non esclusivamente, al fronte interno, nel 1927 il confronto aveva preso sfumature internazionali, con una serrata inchiesta sullo scenario culturale e artistico italiano svoltasi sulle colonne della rivista francese «Comœdia». Non è superfluo accennare a questa serie di interviste a diversi artisti e intellettuali residenti o di passaggio nella capitale francese⁷, poiché alcune di esse accesero in Italia violente reazioni, che resero il rapporto culturale con Parigi e in generale l'opposizione tra italianismo e cosmopolitismo, un nodo importante del dibattito sulle arti, sviluppato negli anni successivi e ripreso con forza anche da Mafai e Scipione. È nota infatti la polemica suscitata dalle interviste di Alberto Savinio e di Giorgio De Chirico, che sminuirono i risultati delle politiche culturali del regime, non esprimendosi apertamente sul suo operato in altri ambiti.⁸ Quelle dichiarazioni costarono ai fratelli l'esclusione da diverse mostre, fra cui dalla Biennale del 1928 e nel 1931 dalla Quadriennale, per la forte e pubblica opposizione di Oppo⁹ che, sulla «Tribuna», in relazione alla vicenda nel 1927, parlava di Parigi nei termini spregiativi di «grande Babele» e di «Internazionale artistica»¹⁰. Meno note sono le interviste di Flippo De Pisis, Umberto Fracchia, Curzio Malaparte, Guido Da Verona, Antonio Maraini, Nino Frank, Pier Maria Rosso di San Secondo e Giuseppe Prezolini, che pongono l'accento su temi quali la possibilità di un rinnovamento italiano nel fascismo, la creazione di una coscienza nuova, la sostanziale coincidenza di intenti di strapaesani e stracittadini nell'ottica di un

⁶ Sul tema si rimanda al discorso di Michele Dantini: *Morra e Berenson*, pronunciato nell'ambito del convegno di studi: *La grande letteratura a Cortona. Umberto Morra di Livriano e la cultura letteraria del Novecento* (Cortona 17-18 ottobre 2019) a cura di Simone Casini, Franco Contorbia e Sandro Gentili, i cui atti sono di prossima pubblicazione (giugno 2020). L'intervento di Dantini è illuminante per quanto concerne l'esposizione del meccanismo che dall'attività dei lacerbiani, dei futuristi, di Soffici e Prezolini porta all'elaborazione dell'idea di un partito degli artisti (di cui parla anche Niccolò Zapponi) con le arti figurative intese come agenzia educativa nazionale fino alla critica di Salvemini rivolta verso gli atteggiamenti "bohémien" e "avanguardisti" dei vociani, ma non solo, maturata nell'ambito della sua riflessione sulla scarsa saldezza dell'opinione pubblica italiana, che confluisce nel pensiero e dunque nella sistematizzazione politica di Bottai.

⁷ Le interviste coinvolgono Guido da Verona («Comœdia», 2 novembre 1927, pp. 1-2), Umberto Fracchia, («Comœdia», 7 novembre 1927, p. 1), Curzio Malaparte («Comœdia», 8 novembre 1927, p. 1) Antonio Maraini («Comœdia», 10 novembre 1927, p. 1), Filippo De Pisis («Comœdia», 15 novembre 1927, pp. 1-2), Nino Frank («Comœdia», 18 novembre 1927, p. 1), Pier Maria Rosso di San Secondo («Comœdia», 23 novembre 1927, p. 1), Giuseppe Prezolini («Comœdia», 28 novembre 1927, p. 1), Savinio («Comœdia», 29 novembre 1927, p. 1), Dario Niccodemi («Comœdia», 3 dicembre 1927, p. 1) e Giorgio De Chirico («Comœdia», 12 dicembre 1927, p. 1). L'inchiesta si conclude con un'intervista a Henry Bordeaux di ritorno dall'Italia («Comœdia», 14 gennaio 1928, p. 1).

⁸ Lorella Giudici, *Le interviste di Savinio e di De Chirico su «Comœdia» 1927*, «Metafisica», 14-16, 2016, pp. 331-333.

⁹ Insieme a quella di Oppo, riveste grande importanza anche la risposta di Carrà su «Il Selvaggio» nella quale il pittore chiaramente si erge a difensore dell'italianità artistica contro il «servilismo e la piaggeria allo straniero», eleggendosi così a caposcuola nel superamento della metafisica dechirichiana relegata ormai al ruolo di modernismo esterofilo; Carlo Carrà, *L'italianismo artistico e i suoi denigratori*, «Il Selvaggio», 30 dicembre 1927, p. 94; Cfr. Lorella Giudici, *Le interviste*, op. cit., p. 332.

¹⁰ Cipriano Efisio Oppo, *Fuoriuscitismo artistico*, «La Tribuna», Roma, 20 dicembre 1927, s.p.

rinnovamento nella tradizione e della ricerca di un carattere etnico nell'arte - la quale deve essere moderna ma non modernista -, e la libertà della critica di cui discutono in particolare Prezzolini e Malaparte¹¹. Tutti questi interventi non sono estranei a Mafai e Scipione che con la loro attività giornalistica si affiancano e arricchiscono questo dibattito, avvicinandosi alle posizioni di Fracchia, Malaparte e soprattutto di Oppo, la cui familiarità con i due è testimoniata anche da diverse lettere¹².

Quanto alla posizione de «L'Italia Letteraria» all'interno della complessa congerie di testate dell'epoca, anche negli anni Trenta essa rimane sostanzialmente fedele all'editoriale di apertura *Esistere nel tempo* di Fracchia¹³, pubblicato nel primo numero della rivista, i cui contenuti vengono ribaditi dallo stesso estensore anche nell'intervista del 1927:

Chi ha diretto *La Fiera Letteraria* non la definisce, poiché questo periodico non ha alcuna dottrina, non ha che una urgenza di informazione, non è l'organo della gioventù, che ha comunque la sua rubrica; riflette la vita letteraria del mondo intero come dell'Italia; del gruppo novecentismo [*sic*], come del gruppo strapaese¹⁴.

Tuttavia, non è negli intenti, ma nella modalità di declinazione, pur nella pluralità di voci che confluiscono sulle sue colonne, che «L'Italia Letteraria» oscilla nei suoi orientamenti rimanendo però nell'alveo dell'ortodossia¹⁵. Gli scritti di Mafai avranno una chiara intenzione disciplinare e

¹¹ Il tema si inserisce in un vasto dibattito su cui Malaparte si era già espresso a partire dal 1926 anche in alcuni interventi su «La Fiera Letteraria» nella rubrica *Foglie della Sibilla* come ad esempio: Curzio Malaparte, *Libertà di Critica Letteraria*, «La Fiera Letteraria», 26 dicembre 1926, p. 3.

¹² In una lettera del 10 maggio 1929 a Mazzacurati riguardo sé stesso e Mafai, Scipione scrive: «Oppo tira dalla parte nostra e ci arruffiamo a vicenda, lo credo che sempre più si accentuerà un movimento Romano che l'onorevole avrà interesse d'innalzarlo quanto più potrà»; mostrando come fossero entrati nella sfera di afferenza di Oppo; Scipione, *Carte Segrete*, a cura di Amelia Rosselli e Paolo Fossati, Einaudi, Torino 1982, p. 45. La frequentazione è riconducibile all'ambiente del Caffè Aragno e probabilmente si fa più stretta all'indomani della mostra promossa dal Convegno di Roma a cui parteciparono sia Mafai che Scipione presso il Circolo di Roma a Palazzo Doria nel gennaio del 1929, esposizione ben recensita sia da Oppo che da Pavolini, Cfr. Maurizio Fagiolo dell'Arco, Valerio Rivosecchi, *Scipione*, in *Scipione. 1904-1933, op. cit.*, p. 139; e si cementa in occasione della *Prima mostra del Sindacato laziale fascista degli artisti* (1 marzo – 30 maggio 1929) e della *Collettiva romana* presso la Casa d'Arte Bragaglia alla fine di maggio del 1929. In merito al ruolo centrale di Oppo nella definizione di una tendenza stilistica romana si consideri anche l'appoggio manifestato da Roberto Longhi quando, recensendo la prima sindacale scrive: «L'affermazione implicita nelle sue tele [di Oppo], che la pittura moderna non cominci con Manet, e, meno ancora, con Matisse; e che meglio convenga dunque rifarsi alle sorgenti italiane tra il Cinque e il Seicento, ci pare fondatissima e meriterebbe un discorso più lungo che ne dimostrasse la portata esemplare per la pittura nostrana» Roberto Longhi, *La mostra romana degli artisti sindacati*, «L'Italia Letteraria», 7 aprile 1929, p. 4. Il sostegno di Oppo a Mafai e Scipione è ribadito in una lettera di Scipione, sempre a Mazzacurati, del 5 dicembre del 1930 e relativa alla mostra dei due alla Galleria di Roma, Cfr. *Scipione. Carte Segrete, op. cit.*, pp. 57-58. In occasione della prima mostra romana del 1929 Mafai e Scipione entrano in contatto anche con Margherita Sarfatti, Cfr. Maurizio Fagiolo dell'Arco, Valerio Rivosecchi, *Scipione*, in *Scipione. 1904-1933, op. cit.*, p. 139; la relazione è ancora viva nel 1932 quando Scipione, in una lettera a Mafai del 21 dicembre, dice che si metterà in contatto con lei appellandola «zia Margherita»; *Dalle lettere di Scipione a Mafai*, «Prospettive. Paura della Pittura», VI, 15 gennaio – 15 marzo 1942, s.p. Sul ruolo di Margherita Sarfatti e sullo scontro con Oppo per l'egemonia sull'ambiente romano si veda: Fabio Benzi, *Arte di Stato durante il regime fascista: una storia di fallimenti nel segno dei meccanismi del "consenso"*, «Piano b. Arti e culture visive», *Continuità / discontinuità nella storia dell'arte e della cultura italiane del Novecento. Arti visive, società e politica tra fascismo e neoavanguardie*, numero a cura di Michele Dantini, III, 1, 2018, pp.162-185, DOI: 10.6092/issn.2531-9876/8990 e Fabio Benzi, *Arte di Stato o meccanismi del "consenso"? Tracce per una corretta lettura dell'arte italiana tra le due guerre*, in *L'Entre-Deux-Guerres in Italia, op. cit.*, pp. 15-35.

¹³ S.n. [Umberto Fracchia], *Esistere nel tempo*, «La Fiera Letteraria», 13 dicembre 1925, p. 1.

¹⁴ Max Frantel, *Pourquoi l'Italie recherche ses caractéristiques profondes. Un entretien avec M. Umberto Fracchia*, «Comœdia», 7 novembre 1927, p. 1.

¹⁵ La rivista e la sua redazione furono aspramente criticate negli anni della direzione di Malaparte e Angioletti da Gramsci; nei *Quaderni del carcere* infatti annota: ««La Fiera Letteraria» divenuta poi «L'Italia Letteraria» è stata sempre, ma sta diventando sempre di più un sacco di patate. [...] È interessante notare come l'«Italia Letteraria» non si arrischi a dare giudizi propri e aspetti che abbiano parlato prima i cani grossi. [...] Le contraddizioni di questo gruppo di graffiacarte sono veramente spassose, ma non vale la pena di notarle», Antonio Gramsci, *Letterature e Vita Nazionale*.

prescrittiva, concepita in polemica con la *bohème* parigina e l'“indifferentismo” di marca librale, esprimendo di conseguenza una posizione illibertaria, normativa e italianista che legge lo spirito fascista come rivoluzionario e finalizzato alla costruzione di nuovi valori nazionali e antiborghesi. Affiancati da quelli che lo stesso Scipione definirà «disegni polemici»¹⁶, gli interventi dei due artisti parlano di una sorta di tentativo strapaesano romano, volto a rinnovare una tradizione dall'interno, rimeditandone le premesse storiche e ideologiche per la creazione di una nuova via italiana al primato europeo, concepita come inscindibile da una morale che deriva dalla professione ideologica e politica. Questa, almeno, è la faccia pubblica che, tra 1930 e 1931¹⁷, tali interventi mostrano.

Il primo articolo di Mafai viene pubblicato il 3 agosto 1930¹⁸ e si presenta come una cronaca artistica incentrata sul *Salon des Surindépendants* di quell'anno. Al netto degli interessanti giudizi critici espressi, qui per brevità trascurati¹⁹, quello che catalizza l'attenzione è il lessico utilizzato da Mafai, che riecheggia quello correntemente adottato nella polemica contro il cerebralismo avanguardista di marca francese, nell'ottica del regime concettualmente associabile all'anima libertaria della culla della rivoluzione borghese. È la stessa intenzione manifestata nel motto adottato dagli artisti in mostra, «indépendance et discipline»²⁰, a muovere la polemica di Mafai che non tarda a identificare la libertà degli artisti con il segno di un'epoca la quale, mancando di «gerarchia», confonde e livella ogni cosa:

In questa raccolta di pittori naturalmente indipendenti anche se il loro motto è “indipendance [sic.] et discipline” si può trovare la libertà più assurda. Qui infatti, è bene saperlo, non c'è né brutto né bello, e classificare questi artisti vale come toccare la luna col dito.

Quaderni del Carcere, Sinapsi editore, s.l. 2018, s.p. (versione Kindle e-book). Per Gramsci «L'Italia Letteraria» non aveva alcuna connotazione definita: non poteva essere annoverata né tra gli organi militanti, né tra quelli di retroguardia, espressione di «idee acquisite e divenute classiche o commerciali»; Antonio Gramsci, *Gli Intellettuali e l'organizzazione della cultura*. *Quaderni del Carcere*, Sinapsi editore, s.l. 2018, s.p. (versione Kindle e-book). Interessante è anche una lettera di Scipione a Falqui dell'aprile del 1933, già citata da Benzi, che fa riferimento ad un attacco della rivista «Ottobre» contro «L'Italia Letteraria», definita una «cricca antifascista». Nella lettera Scipione esorta l'amico ad andare avanti nel perseguimento della causa della rivista e chiude con queste parole: «Finora voi o bene o male siete riusciti a stabilire un certo ordine di valori. Se questo venisse travolto da confusioni si rientrerebbe nel caos. Le buone cause col fascismo hanno sempre trionfato e anche per questo speriamo bene», Fabio Benzi, in I.d., *Arte in Italia tra le due guerre*, op. cit., pp. 257-258, nota 71.

¹⁶ Lettera di Scipione a Falqui, ottobre 1932, Cfr. Maurizio Fagiolo dell'Arco, Valerio Rivosecchi, *Scipione*, in *Scipione. 1904-1933*, op. cit., p. 183.

¹⁷ L'attività di Scipione come vignettista e disegnatore per «L'Italia Letteraria» continuerà fino al 1933, mentre quella di Mafai come pubblicitario termina nel 1931. Per questo si è scelto qui di concentrarsi sul periodo 1930-1931 e solo sui disegni di Scipione i cui temi possono essere associabili a quanto sostenuto negli scritti da Mafai.

¹⁸ Mario Mafai, *Arte nuova a Parigi*, «L'Italia Letteraria», 3 agosto 1930, p. 4.

¹⁹ Merita un cenno l'interessante osservazione di Mafai: «E bisogna pur dire che vicino a queste esposizioni Picasso e Braque sono classici; e classici sopra tutto, non in quanto passati ma perché al di fuori di tutta la mentalità completamente diversa che va creandosi e che per quanto moderna essa sia, non può essere al di fuori del tempo. Ma è ancora più strano che perfino coloro i quali si limitano ad una semplice pittura arrivino sempre a qualche inatteso risultato surrealista, mentre i cubisti più vogliono sembrare surrealisti e più ricadono nel loro vecchio materialismo»; *Ibidem*.

²⁰ Il motto che campeggiava all'ingresso della mostra era: «Vrais Indépendants: Les Surindépendants», mentre quello riportato in catalogo era «Indépendance et Discipline». L'Association artistique les Surindépendants fu fondata da Laure Garcin e Camille Bryen nel 1929 e raccoglieva l'opera di diversi artisti, molti stranieri, per lo più orbitanti in area surrealista. Dato che l'autore stesso sigla l'articolo «Parigi, Luglio 1930», l'esposizione a cui fa riferimento Mafai è la seconda, svoltasi al 14e 237 Boulevard Raspail dal 07 al 29 giugno 1930; *Association artistique les surindépendants: indépendance discipline*, catalogo della mostra (Paris, 14e 237 Boulevard Raspail, 07-29 giugno 1930), Association artistique les surindépendants, Paris 1930. I partecipanti citati da Mafai sono: Beaudin, Halika [sic.], Survage, Ozenfant, Vines [Viñes] Borès, Luçat, Severini, Paresce, Campigli, Picabia, Ma'né-Katz [Mané-Katz]. A proposito del Salon des Surindépendants si veda anche Massimo De Sabbata, *Gino Severini pubblicitario: la collaborazione con "L'Ambrosiano" dal 1930 al 1936*, tesi di specializzazione in Storia dell'Arte, Università di Udine, 2004.

Se si pensa alla coeva sistematizzazione delle esposizioni italiane, l'adesione di Mafai al modello di Giuseppe Bottai e Oppo risulta palese²¹. È palese anche l'inclinazione della professione di fede che Mafai, da artista che vuole essere italiano, fa in favore di una pittura che non si «dissolva» o si «decomponga» come quella che vede al *Salon des Surindépendants*, ma che mantenga saldi i suoi elementi: «colore, disegno, chiaroscuro, volume»²². Il parallelo che l'artista istituisce tra questo «dissolvimento» e l'animo dell'epoca coeva è un retorico *refrain* che introduce allo sperato rinnovamento espresso con chiarezza nel restante svolgimento dell'articolo:

Qui non si può giudicare; ognuno esprime ciò che vuole e come gli sembra meglio. Aperti tutti gli argini a tutte le possibilità, ognuno ha diritto di esprimere ciò che gli viene alla mente: una forchetta un violino, saltano sul mare come la luna può ruzzolare per terra – quindi nessuna qualità propria degli elementi; tutto può deformarsi, dilatarsi, allungarsi illuminarsi a proprio talento! [...] Soprattutto non c'è gerarchia: nessuno si considera inferiore all'altro. Tutti uguali e diversi nello stesso tempo. Ognuno ha le sue fantasie, i suoi colori, le sue pennellate; e nell'insieme l'esposizione risulta di una tragica impersonalità [...] Ma bisogna rifiutare quest'arte? E in nome di che cosa? Forse di un'umanità differente? [...] Sempre si para davanti una umanità che passa senza alcun principio spirituale, senza religione, senza ideale e senza morale²³.

Se dunque l'intento è quello di affermare, per negazione, una poetica che possa relazionarsi al suo intendimento estetico, Mafai con queste parole si fa parallelamente ideologo, sottolineando quanto c'è da rifiutare in favore di un principio spirituale che lui stesso vuole incarnare. E si dichiara apertamente contro quella «Babele» parigina²⁴, che ingloba anche gli *Italiéens de Paris*, ai quali si volge con un riferimento polemico quando stila la sua personale classificazione di «quattro o cinque specie» di surrealismo, in cui fa confluire gli astrattisti, gli epigoni di Rousseau il Doganiere, via via fino ai metafisici:

...Alla terza specie dei surrealisti appartengono invece: i nostalgici dei lunghi viaggi, dei voli nei pianeti gelidi e trasparenti, in terre inesplorate e strane con atmosfere rarefatte, di isole sperdute con dei rottami di misteriosi naufragi illuminati dalla luna: e qui il colore è freddolino, biacceso; la tela appena sporcata; ci sono uomini che aprono le braccia, spiagge deserte, luci chiare e all'orizzonte strani arcobaleni.

Si potrebbe parlare anche di una quarta tendenza surrealista a fondo magico, dalle pittoricità grasse e disperate: e infine, di una quinta dall'impassibilità classica metafisica – dal tono di affresco calcinoso e primitivo (Appel d'Italie).

In generale è da notare l'adorazione per l'oggetto: è l'oggetto che ha il primo posto e raccoglie maggiore interesse. In questi quadri un pezzo di ferro, un frutto, un piatto e l'uomo stesso, prendono il valore di una cosa qual sia, di un elemento, di un posto nello spazio, e come tutte le cose, subiscono la contrazione della fantasia, della meccanica nella pittura di oggi. L'ambientazione, la luce, non ha nessuna ora e nessuna stagione: è semplicemente un momento della fantasia. Siamo veramente agli antipodi dell'impressionismo e del cubismo stesso da cui è partito, mi sembra, il surrealismo.

²¹ Lo stesso Longhi si era mostrato possibilista commentando il nuovo sistema espositivo del regime nella recensione alla prima sindacale romana in cui figuravano anche Scipione e Mafai: «A noi anzi pare che questa sarà la più insperata occasione – possa toccare a gente di cervello lucido e un tantino spietata – per iniziare una chiarificante demarcazione tra il fatto e il nome di artisti, con un conseguente smistamento od avviamento degli indesiderabili verso altre categorie più appropriate, che un'altra volta sarà il caso di enumerare», Roberto Longhi, *La mostra romana, op. cit.*, p. 4.

²² Qui è celata una risposta alla recensione, non del tutto positiva, di Longhi che identifica nella mutazione di «un impressionismo decrepito» in «allucinazione espressionista» la caratteristica principale di quella che battezza Scuola di via Cavour la cui arte è definita «eccentrica e anarcoide che difficilmente potrebbe attecchire tra noi, ma che è pur un segno da notarsi, nel costume dei tempi»; Roberto Longhi, *Clima e opere degli Irrealisti*, «L'Italia Letteraria», 14 aprile 1929, p. 4.

²³ Quest'ultima osservazione è formulata in relazione alle opere di Campigli e Luçat.

²⁴ Parigi è già definita «cloaca alessandrina» da Longhi nel noto saggio *Al Dio ortopedico*, cfr. Michele Dantini, *Piero della Francesca e il Novecento. Una recensione dimenticata di Roberto Longhi*, in «Il Capitale Culturale», dicembre 2020 (in corso di pubblicazione). Peraltro, Mafai sembra leggere sfavorevolmente Surrealismo e Metafisica come illustrazione, all'insegna del primato dell'"oggetto": il suo punto di vista favorevole all'impressionismo e al formalismo, coincide dunque proprio con quello di Longhi in *Al dio ortopedico*.

In conclusione, però, tutta questa gente, non prende l'arte molto sul serio, con convinzione, con insistenza. A me paiono artisti che si contentino troppo facilmente e di troppo poco. Infatti i loro lavori sembrano non avere alcuna resistenza.

Ci si è particolarmente soffermati su questa lunga descrizione poiché introduce, quasi fosse il testo da cui scaturisce, la vignetta di Scipione *Al vero surrealismo – Et Voilà!* pubblicata nel novembre dello stesso anno²⁵ [fig. 3]. Qui il pittore espone un ricco campionario di modelli surrealisti e metafisici, eseguiti con un'esuberanza grafica di altissimo livello: essa dimostra una profonda cultura disegnativa, che a sua volta conferma un ininterrotto aggiornamento, svolto principalmente tra le pagine di riviste e pubblicazioni di settore²⁶. La lunga distesa marina in cui è ambientata la scena, infatti, non si rifà soltanto alle parole di Mafai, ma prende a modello opere coeve di Raoul Dufy, Savinio e Joan Mirò. Soprattutto quest'ultimo è citato puntualmente nel piede deforme che caratterizza la figura centrale, ripreso probabilmente, come numerosi altri spunti disseminati nella composizione e riferibili alla grafica di André Masson e Yves Tanguy, dalle pagine de «La Révolution Surréaliste». Sono poi palesi e difficilmente ignorabili i molti riferimenti ai manichini e alle lavagne di De Chirico e agli oggetti e agli esseri piumati di Savinio. Notevole è l'insero centrale della donna vestita secondo la moda degli inizi del Novecento, che richiama Alberto Martini, considerato uno dei padri del surrealismo, con il suo notturno veneziano del 1908, in eloquente riferimento alla tradizione cui fa capo l'onirico movimento moderno. È forse proprio questo inserto che più di ogni altra citazione detta il senso polemico di questa vignetta, dove anche Scipione, come Mafai, si discosta dalle tendenze metafisiche e surrealiste denunciandone le origini tardo ottocentesche, simboliste e borghesi, e la declinazione libertaria ed esterofila che rappresentano.

Man mano che procede con i suoi interventi, Mafai sposta sempre più l'attenzione dalle cronache artistiche al commento sociale e di costume. È questo il caso della seconda corrispondenza, intitolata *Pittura Parigina*²⁷, dove la critica è tutta rivolta all'«internazionalismo artistico», intriso di materialismo borghese, in difesa di un universalismo poggiante sulla genialità congenita in cui l'Italia può primeggiare.

...Parigi ha larghe braccia e occhio fino, assorbe da tutte le parti del mondo e in questa fusione delle varie razze forma la sua potenza, la sua forza; nemmeno poi ha predilezione speciale, sia verso turco o inglese, ma ognuno diventa suo non appena ha raggiunto le vette della celebrità.

Questa è la premessa che l'artista elabora per sottolineare la mancanza di unità di visione nelle varie correnti che percorrono la capitale francese, fino al parossismo dell'*École de Paris*. Tale mancanza sarebbe dovuta anche al permanere di «proprie tradizioni popolari o di coltura», che conferiscono un evidente «segno della propria razza» agli artisti lì operanti, come lo spagnolo Picasso, gli «oscuramente germanici» Max Ernst e Paul Klee, il «toscano» Modigliani, De Chirico «con le sue rivelazioni classico-romantiche», Chagall «ebreo-russo», Vlaminck e Fougita, mentre restano «piacevoli e raffinati francesi anche dopo le invasioni negre e barbariche» Matisse, Braque e Bonnard. Mafai conclude quindi che chi manca di «quella nota caratteristica di origine» è «senza fisionomia». Negata così la possibilità della reale esistenza di un «Internazionalismo artistico», concetto buono per la «mente dei senza-idee» e per i «titoli delle riviste e le conferenze di pace», Mafai diviene caustico nel giudizio sulla «grande città», «metropoli di carne e di cemento»,

²⁵ Scipione, *Al Vero Surrealismo – Et Voilà!*, «L'Italia Letteraria», 16 novembre 1930, p. 3.

²⁶ Tra il 1926 e il 1927 sia Scipione che Mafai furono assidui frequentatori della Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte a Palazzo Venezia. Qui conobbero l'opera di artisti come Goya, Velázquez, Bruegel, Piero della Francesca, ma si aggiornarono anche sui coevi sviluppi della pittura parigina avvicinando l'opera di Chagall, Kokoschka e Picasso; Maurizio Fagiolo dell'Arco, Valerio Rivosecchi, *Scipione*, in *Scipione. 1904-1933*, op. cit., p. 135.

²⁷ Mario Mafai, *Pittura Parigina*, «L'Italia Letteraria», 19 ottobre 1930, p. 4.

denunciando l'avidità e la ricerca materialistica della gloria che avviene attraverso la creazione di «materia per il suo paradiso di materia», luogo in cui l'uomo si dissolve:

Ecco il nostro tempo, e guai a color che si ribellano, saranno stritolati dalle mille forze invisibili che sono sopra di lui. Bisogna viverlo per superarlo, comprenderlo per combatterlo.

Così la mancata interezza dei soggetti dei dipinti contemporanei, i manichini, è mancata interezza dell'umanità²⁸.

Qui Mafai innesta la sua convinzione che l'arte vera debba esistere nel tempo in cui si manifesta, senza tralasciare la tradizione che è sua giustificazione e forza. Ma per riscattare questo tempo, per combatterlo, l'arte necessita, nella sua visione, di una nuova mistica ideologica, che coincide con la morale della rivoluzione fascista.²⁹ Essa deve essere incarnata da un nuovo tipo di artista che è espressione di un nuovo tipo di umanità, non più internazionalista, ma universale:

Un giorno certamente si ritornerà a respirare aria migliore, si ritornerà ad avvicinarsi ai valori spirituali.

Allora però l'arte sarà libera da qualunque deliziosità estetica e da qualsiasi romanticherie borghese: allora l'arte prenderà una visione più larga, ritornerà veramente umana (non in senso realistico) e in un abbraccio superiore di cielo e terra, di realtà e di spirito, di principio e di fine conquisterà la sua visione di unità, di *universalismo*³⁰.

È questa l'espressione dell'idea di "impero spirituale", che si sostanzia nelle successive parole di Mafai, realizzabile innanzitutto riportando all'Italia quello che per moda sembrava allora essere prerogativa di Parigi: la tradizione del genio, secondo l'artista capace di nascere solo in un terreno politicamente fertile, come, per lui, fu quello delle signorie italiane: «quando le corti si disputavano gli artisti, e la decadenza comincia quando quei centri aristocratici cominciano a decadere». Per Mafai infatti, lo scopo dell'arte non è popolare, ma morale ed è raggiungibile all'interno di uno Stato anch'esso morale:

L'arte è aristocrazia, iniziazione, e la concezione di un'arte popolare buona per tutti è cosa falsa. Non è l'arte che si piega, ma l'individuo che si innalza, che si nobilita.

Se oggi il Governo fascista sente così forte l'opera di protezionismo verso le nuove manifestazioni di arte viva e vera, perché in generale si è così diffidenti verso il sorgere, forse, chissà di un primato artistico nel mondo, che è primato intellettuale, che è, in sostanza superiorità di uomo su uomo, di Nazione su Nazione?

²⁸ Tale lettura avvicina consistentemente Mafai a tendenze che originano dallo spenglerismo e che in Germania assumono anche i tratti dell'umanità lacerata di Grosz, mentre in Italia, in ottica reazionaria, vengono veicolate da «Valori Plastici» e soprattutto all'accezione dagli interventi di Italo Tavolato i quali, politicamente, corrispondono a tendenze superfasciste, cfr. Michele Dantini, *Italia e Germania al tempo di «Valori plastici» (1918-1922): de Chirico, Savinio, Däubler e Tavolato*, contributo in corso di pubblicazione, in Federico Trocini, *Italia e Germania nel Novecento*, Il Mulino, Bologna 2019 (in corso di pubblicazione).

²⁹ Questo punto è più volte ribadito da Mafai in interviste successive e tutte precedenti al 1938 anno di entrata in vigore delle leggi razziali che provocano nel 1939 il trasferimento a Genova con la sua famiglia, sancendo un suo progressivo allontanamento dal fascismo. È questo il caso delle dichiarazioni rilasciate a Roberto Melli nel 1935 in cui parla della necessità, esercitando giudizi, di valutare se l'atmosfera dell'opera fosse «concreta, reale, cioè partecipe dell'atmosfera storica, in senso spirituale, vale a dire universale, che è l'unica concretezza documentabile, partecipe delle premesse del tempo, dei vaticini e dell'avvento»; Roberto Melli, *Visite ad artisti. Mario Mafai*, «Quadrivio», 31 marzo 1935, pp. 9-10. O quando rispondendo a Libero de Libero afferma: «Nel mondo vi è oggi una serietà impressionante. I socialisti di una volta si perdevano in discorsi, fabbricavano programmi, teorie...oggi il fascismo, lo stesso comunismo sono realtà ferree che investono tutta la vita. Come può un artista bloccarsi ancora col narcisismo, con le parole che non significano nulla? Esistono ancora dei gruppi di esteti! Che noia! [...] Aspettano il pettegolezzo, la polemica, come l'artista aspetta l'ispirazione [...] Altro che novità! Oggi si cerca qualche cosa di più consolante, di più assoluto, qualche cosa che parli all'uomo. L'arte è un fatto etico, prima che estetico», Libero De Libero, *Propositi di artisti. Mario Mafai paesaggista romano*, «Quadrivio» 24 gennaio 1937, p. 6.

³⁰ Queste e altre idee maturate negli articoli per «L'Italia Letteraria» saranno successivamente riprese e condotte in area comunista da Mafai nel dopoguerra: Mario Mafai, *Possibilità per un'arte nuova*, «La Rinascita», II, 3, marzo 1945, pp. 89-91; Michela Morelli, *Continuità e discontinuità del dibattito intorno all'arte fascista nella riflessione critica di Toti Scialoja e nella querelle con Renato Guttuso (1944-1947)*, «Piano b. Arti e culture visive», *op. cit.*, pp. 38-51, DOI: 10.6092/issn.2531-9876/8472.

Tali postulati ricalcano il saggio di Giovanni Gentile *Origini e dottrina del Fascismo* pubblicato nel 1929³¹ e di lì a poco confluito (1932), con l'apporto di Mussolini, sotto la voce *Fascismo* nell'*Enciclopedia Italiana*.

In questi primi due scritti Mafai, dunque, si allinea a progetti, speranze e presupposti condivisi e ampiamente discussi non solo nel contesto culturale e politico coevo, ma anche già dibattuti sulle pagine de «L'Italia Letteraria». Alcuni articoli infatti paiono aver funzionato da brogliaccio sul quale l'artista ha maturato le proprie opinioni. L'idea di una terra che presto tornerà fertile per nutrire il genio italiano, oltre che fare riferimento al lungo dibattito del 1926³², deriva direttamente dal discorso pronunciato da Mussolini in Campidoglio, in occasione dell'inaugurazione del settimo Congresso nazionale di filosofia, pubblicato in stralcio e commentato nel giugno del 1929³³. Mentre hanno esercitato un sicuro ascendente su Mafai le invettive antifrancesi di Anselmo Bucci, condite di accenti idealizzanti contro il giudizio materialistico, espresse sempre nel 1929³⁴, e la reazione, cronologicamente più prossima agli articoli del pittore, di Mario Tinti contro Waldemar George³⁵: uno scritto in cui il critico perviene ad una definizione precisa di italianismo e cosmopolitismo molto vicina a quella dell'artista³⁶. Nel caso di Tinti, considerazioni come quella che vede la necessità di ritornare «a quello “Strapaese” che di Firenze e di Roma fu l'essenza primigenia [...] Il nucleo religioso della nostra coscienza etnica» e la definizione di un «luogo etnico determinato» dal quale l'arte «desume molte delle sue caratteristiche» e da cui procede per tendere verso «l'anti caratteristico universale», paiono davvero aver influenzato profondamente la visione di Mafai³⁷.

Nello stesso numero de «L'Italia Letteraria» in cui viene pubblicato *Pittura Parigina*, Scipione realizza *L'apertura della «Season». L'arrivo dei modelli da Parigi*³⁸ [fig. 4]. Qui il pittore sfoggia i suoi riferimenti più caustici ma anche più riconoscibili, avvicinandosi ai soggetti e al tratto di Jules Pascin, quale poteva essere apprezzato in opere come ad esempio *3 petites filles dans la rue* del 1925.³⁹ La scena riecheggia le parole di Mafai:

Oggi è la moda, ecco tutto. E Parigi va a prendere la fisionomia acconcia come certe donne diventano miracolosamente alte o basse, grasse o magre, vispe o melanconiche a seconde del momento.

Eccola che arriva col suo abito nuovo, colla sua nuova trasformazione, e quasi quasi non le sta male, anzi si direbbe che l'abbia sempre portato.

³¹ Giovanni Gentile, *Origini e dottrina del Fascismo*, «Quaderni dell'Istituto Nazionale Fascista di Cultura», serie seconda, Libreria del Littorio, Roma 1929.

³² Cfr. Michele Dantini, *Corporativismo*, in Id., *op. cit.*

³³ S.n., *Mussolini e l'avvenire dell'Arte*, «L'Italia Letteraria», 2 giugno 1929, p. 1.

³⁴ Anselmo Bucci, *Raffaello è ancora vivo*, «L'Italia Letteraria», 17 febbraio 1929, p. 1.

³⁵ Sulla reazione culturale e politica antifrancesa si veda anche la polemica, condotta probabilmente da Falqui e sostenuta da una vignetta di Scipione, contro lo scrittore Maurice Bedel: S.n. [Enrico Falqui?], *Monsieur Bedel*, «L'Italia Letteraria», 23 novembre 1930, p. 2; Scipione, *Monsieur Bedel. Cet esprit n'est pas pour tous*, «L'Italia Letteraria», 30 novembre 1930, p. 3.

³⁶ Mario Tinti, *Italianismo e Cosmopolitismo*, «L'Italia Letteraria», 31 agosto 1930, p. 1.

³⁷ Un'influenza non trascurabile su tali argomenti e valida anche per Scipione proviene dalle posizioni che confluiscono su «Il Rosai». Il numero unico della rivista infatti, annovera nel comitato editoriale personalità eterogenee, ma significative: Berto Ricci, Dino Garrone, Gioacchino Contri e Edoardo Persico e, all'indomani della sua uscita nel luglio del 1930, solleva un interessante dibattito tra i giovani intellettuali cfr. Michele Dantini, *Arte, socialità, rivoluzione. «Il Rosai», Firenze, luglio 1930*, in «Il Capitale Culturale», n. 20, dicembre 2019, pp. 187-217, DOI: 10.13138/2039-2362/2012. La rivista sostiene il coinvolgimento politico dell'artista investito di mandati religiosi e civili nell'ottica del fascismo-movimento e sfocia in una dinamica superfascista che vede l'opposizione di Firenze a Milano e Roma, una dinamica che Mafai e Scipione “selvaggi”, con i loro interventi e le loro opere, tentano evidentemente di ambientare invece proprio a Roma.

³⁸ Scipione, *L'apertura della «Season». L'arrivo dei modelli da Parigi*, «L'Italia Letteraria», 19 ottobre 1930, p. 3.

³⁹ *3 petites filles dans la rue. Texte par André Warnod, dessins en couleurs de Pascin*, Édition de la Fanfare de Montparnasse, Paris 1925.

Ma non è questo il nostro vestito, non è stato questo senso d'incantesimo, di poesia e di spiritualità la caratteristica della nostra arte dai primi tempi al barocco fino al Settecento, fino agli ultimi Lega e Fattori?⁴⁰

Le agili e grottesche figurine di Scipione che si affollano sul proscenio, appena scese dal treno, alludono nei volti caricaturali o nelle stoffe, nelle pose e negli atteggiamenti manierati, a noti artisti e letterati francesi, riconoscibili dal nome scritto che li accompagna. Anche in questo caso, il pittore fa sfoggio di un'enorme capacità mimetica e dimostra di padroneggiare con impareggiabile intelligenza numerose tendenze, riconducendole però sempre a uno stile fortemente personale⁴¹. Così Cocteau, Proust, Picasso, Utrillo, Matisse, Breton, e tanti altri, invadono con le loro fogge, i loro modelli, la sprovveduta arte italiana e la critica di Scipione è tutta rivolta alla stessa inconsistenza di cui parla Mafai: una folla caratterizzata ma indistinta, piatta, che somiglia più ad un circo o ad un affaccendato pubblico mondano che ad un coerente milieu di riferimento culturale.

Gli stessi temi dei due primi articoli, progressivamente sempre più rivolti alla critica sociale, animeranno anche gli ultimi due interventi di Mafai su «L'Italia Letteraria» nel 1931: *Civiltà Incrinata*⁴² e *Parigi Città Borghese*⁴³. Il primo è percorso da un convinto antiamericanismo, motivato dalla critica a quella che Mafai definisce «la civiltà occidentale, capitalista e protestante» che, a seguito del crollo della borsa del 1929, «ha fatto le prime incrinature». Così, nel constatare il superamento in atto dell'epoca borghese, delle avanguardie e del cerebralismo, Mafai indica nell'Europa, descritta come ponte tra «Asia mistica e America capitalista» e in quello che in essa si «prepara» - intendendo con ciò i rivolgimenti politici in atto e le possibilità dell'Italia fascista -, la via per ridare «una stabilità all'uomo, dopo quel disgregamento di qualche anno fa negli infiniti relativismi»⁴⁴. Compito, questo, che spetta agli intellettuali, armati ormai di preoccupazioni non più esclusivamente di «carattere artistico» ma «morale»⁴⁵. In chiusura, Mafai riserva un'aspra critica al pubblico, disinteressato all'attualità artistica a causa dell'avanguardia scandalistica e cerebrale, propugnatrice di un'arte priva di «verità, umanità, naturalismo», termini invece a suo parere, ora più che mai necessari da ricercare nell'espressione artistica, tanto da tornare in auge persino nel lessico critico. Dopo la disamina, di nuovo Mafai ribadisce, con malcelata e soddisfatta determinazione, la serietà e la difficoltà del momento storico attuale e si dice propenso al recupero di una «visione poetica universale», di nuovo definita «la più italiana», l'unica scevra di «arido personalismo»⁴⁶.

Il secondo articolo data al settembre del 1931 e viene introdotto da una nota redazionale che si discosta dalle affermazioni «arrischiate» che vi si leggono. Questo è un'aspra invettiva contro l'ambiente parigino che sfocia nella cronaca di costume, ma presenta interessanti spunti per valutare lo sviluppo di idee relative soprattutto al nuovo ruolo che è chiamato a ricoprire l'artista, e che

⁴⁰ Mario Mafai, *Pittura parigina*, op. cit.

⁴¹ È calzante a riguardo il giudizio di Raffaele De Garda sull'opera satirica di Scipione: «Dove l'intento è ironico e, mi si conceda, giornalistico, l'ironia è opprimente e, se scherza, come Góngora o Pascin, non sa sorridere. Il segno non è semplice e, al contrario degli innumerevoli imitatori, attraverso molte complicazioni restituisce austerità all'immagine frantumata per l'ansia di ritrovarsi», Raffaele De Garda, *Disegni di Scipione*, in *Scipione. 1904-1933*, op. cit., p. 227.

⁴² Mario Mafai, *Civiltà Incrinata*, «L'Italia Letteraria», 21 giugno 1931, p. 3.

⁴³ Mario Mafai, *Parigi Città Borghese*, «L'Italia Letteraria», 6 settembre 1931, pp. 1-2.

⁴⁴ Per l'introduzione nel contesto artistico italiano all'indomani del primo conflitto mondiale dell'idea di disgregazione e fine della civiltà influenzata dallo spenglerismo tedesco si vedano: Michele Dantini, *Paul Klee e il "Nulla", 1916-1923. Epoca, "origine", "stile"*, in *Alle origini dell'arte. Paul Klee*, catalogo della mostra (Milano, MuDEC, 31 ottobre 2018 – 03 marzo 2019) a cura di Michele Dantini, Raffaella Resch, 24 ore cultura, Milano 2018, pp. 17-37; Michela Morelli, *"L'annuncio di un destino dell'epoca": la fortuna italiana di Paul Klee negli anni Venti in Italia*, Ivi, pp. 87-99.

⁴⁵ Il saggio risente di un articolo pubblicato su «L'Italia Letteraria» alla fine del maggio del 1931 che riporta, commentata, la prefazione di *Pitture italiane in America* di Lionello Venturi: S.n., *Rapporto sull'arte in America*, «L'Italia Letteraria», 31 maggio 1931, pp. 1-2.

⁴⁶ Cfr. nota 6.

matureranno nel pensiero di Mafai negli anni successivi⁴⁷. La *bohème* e la decadenza ad esso associati sono infatti per Mafai reminiscenze senza «attualità»: «Tutto è ricordo, nostalgia che i turisti americani vanno religiosamente visitando», tanto da rendere inattuale anche lo stesso popolo francese che ai suoi occhi risulta «fuori della storia, un sopravvissuto», apice in decadenza della «civiltà protestante – borghese». Una civiltà nata in Francia per assimilazione dello scisma «spirituale» e individualista del Nord, progredita nell'acritica adozione della filosofia inglese e del romanticismo germanico, in seguito fattasi progressista e positivista e ancor oggi imprigionata nel suo «materialismo conservatore». Una nazione in disfacimento dove «farfalloni stranieri [...] portano e [...] annullano il loro nazionalismo», mantenendo intatta l'illusione di un centro vivo che, però, poggia su un braciere da tempo spento. Il fallimento dell'individualismo borghese, per Mafai, è sancito dall'avvento dei nuovi ordini politici: «grandi forze collettive» in movimento sullo sfondo di uno scenario che, per lui, non può che sfociare in un radicale cambiamento a cui egli stesso vuol prendere parte:

Il mondo va verso vie nuove. Tutto cerca una sistemazione morale allo spirito sperduto del dopoguerra. Oggi la politica non è di nazione a nazione ma di razze, di classi sociali.

L'interesse piccolo borghese non ha più valore con le sue presunzioni di necessaria civiltà scomparirà davanti alle esigenze delle grandi forze collettive in cui il mondo si raccoglie nell'ultimo sforzo di sintesi.

Negli stessi mesi, la grafica di Scipione smette di seguire testualmente la scrittura di Mafai, appuntandosi su altri temi, come, per esempio, le politiche degli acquisti della Galleria d'Arte Moderna di Roma, la critica alla prima Quadriennale, l'Accademia d'Italia e il panorama culturale italiano. Si possono ancora riscontrare tuttavia alcune tangenze tematiche con gli articoli di Mafai nel *Ritratto ideale della famiglia di un candidato alla presidenza dell'U.S.A.*⁴⁸ [fig. 5] dove l'ecclettismo stilistico di Scipione si presta a cristallizzare la fissità di una famiglia capitalistica, liberista e materialista, in cui l'intreccio parentale sembra complicarsi in una sfilata di omologazione. Altri rimandi possono cogliersi nelle due vignette di più marcata critica sociale di Scipione: le *Domeniche all'Augusteo* e la *Messa delle Maddalene*⁴⁹ [figg. 6-7], in cui, con un tratto impietoso, che risente fortemente, oltre che di Pascin, del Grosz del *Der Spießler-Spiegel*⁵⁰, di Beckmann e solo in parte di Otto Dix, ma anche dei più vicini Maccari, Longanesi e Ottone Rosai – la cui influenza percorre trasversalmente l'opera pittorica di Scipione –, sottolinea chiare intonazioni antiborghesi e “strapaesane”. C'è da notare che la critica rivolta alla borghesia fascista, in queste vignette, non è diretta verso il fascismo *tout-court*, ma verso quell'ala che, accogliendola, pareva tradire i presupposti rivoluzionari del fascismo della prima ora, a cui sia Mafai che Scipione aderiscono.

Mancano all'appello altri interventi di Mafai e di Scipione, citati da alcune fonti ma non reperiti, che potrebbero essere ricondotti a questa serie. Nel caso di Mafai, si tratta di un ulteriore articolo scritto a Parigi, che avrebbe dovuto essere pubblicato su «Fronte», ma del quale resta solo la menzione all'interno di una cartolina inviata a Mazzacurati nel maggio del 1931 e che non è certo se possa essere altro rispetto a uno dei due articoli poi pubblicati ne «L'Italia Letteraria» nel giugno o nel settembre dello stesso anno⁵¹. Di Scipione, manca invece un disegno intitolato *Il figlio della*

⁴⁷ Cfr. nota 27.

⁴⁸ Scipione, *Ritratto ideale della famiglia di un candidato alla presidenza dell'U.S.A.*, «L'Italia Letteraria», 14 agosto 1932, p. 3. Il candidato è Herbert Clark Hoover.

⁴⁹ Scipione, *Le domeniche all'Augusteo*, in «L'Italia Letteraria», 23 novembre 1930, p. 3; Scipione, *La messa delle Maddalene*, «L'Italia Letteraria», 4 gennaio 1931, p. 3.

⁵⁰ George Grosz, *Der Spießler-Spiegel*, Carl Reissner / Verlag, Dresden 1925.

⁵¹ La cartolina, conservata presso l'archivio Renato Marino Mazzacurati, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, MSS. REGG. A 88/15, inviata da Mafai a Mazzacurati il 16 maggio 1931 da Parigi recita: «Caro Mazzacurati, non ho saputo

Crisi che, stando ad una sua lettera inviata a Falqui dell'ottobre del 1932, era pronto per essere pubblicato su «Ottobre», supplemento di «Antieuropa», rivista diretta da Asvero Gravelli, fascista intransigente, propugnatore della rivoluzione permanente per l'affermazione dell'universalismo fascista⁵².

Esulando da un tradizionale operato artistico dunque, anche Mafai e Scipione, come molti altri artisti italiani tra le due guerre, affidarono al mezzo giornalistico un'eloquente presa di posizione che li proiettò direttamente all'interno delle più vive tematiche legate al coevo andamento politico nazionale. Non dunque degli appartati "artisti di fronda" ma, come visto, consapevoli interpreti di un largo movimento di pensiero e azione direttamente influenzato dai presupposti del fascismo "rivoluzionario" che si esplica con una precisa volontà di partecipare e incidere. Una volta manifestata l'adesione alle politiche artistiche incarnate da Oppo infatti, Mafai e Scipione tentarono di mettersi alla testa di una nuova generazione artistica estranea ai precedenti primonovecenteschi e capace, da Roma, di armonizzare le tendenze nazionali riconducendole nell'alveo di valori politici e morali, rigenerati e normalizzati nel fascismo ed esportabili come un modello: una risposta italiana alla "deriva" culturale europea post-bellica. Il tentativo, tenace quanto concentrato in poco più di un solo anno, sfuma e si perde nella molteplicità di voci che negli anni Trenta si avvicendarono per imprimere una svolta o per affermarsi all'interno del dibattito sull'arte fascista, tuttavia resta essenziale per comprendere gli orientamenti di due artisti destinati a contare nella storia dell'arte italiana del Novecento. Se le condizioni di salute di Scipione ne rallentarono le attività fino alla morte nel novembre del 1933, lasciando appesa la sua eredità ad una celebrazione dai toni a volte idealizzanti, l'attività di Mafai proseguì all'interno del contesto dell'Italia fascista fino almeno al 1938. Nel 1945, con l'aperta adesione al PCI, Mafai non cambia nella sostanza i suoi orientamenti in materia di arte ribadendo la necessaria connessione di quest'ultima alla politica e alla società. Tornando a scrivere, questa volta per «Rinascita»⁵³, è lo stesso Mafai a costruire il suo e altrui affrancamento dal fascismo motivandolo con la suggestione di un'arte che nel Ventennio ha saputo rappresentare e sottolineare un «distacco» dalla fisionomia ufficiale del regime dei gerarchi, ma non la disconosce e, voltando di segno le sue antiche posizioni, riafferma chiaramente la forte connotazione anti-decadente, antiborghese e la necessità morale di un'arte utile alla storia e all'attualità. Un'idea che insieme a Scipione aveva manifestato quindici anni prima.

più nulla della rivista [Fronte]. Credo che sia opportuno farmi sapere qualche cosa se è uscita se non uscirà. [...] Non temere se non avete avuto la forza di pubblicare il mio articolo!! Sii così gentile in questo caso di rimandarmelo insieme...alla rivista». Il fatto che non vi sia traccia nell'archivio dell'articolo lascia supporre che fosse stato effettivamente rispedito a Mafai e forse pubblicato da «L'Italia Letteraria»; *Fronte: Documenti, op. cit.*, p. 43. Ringrazio il Dott. Roberto Marcuccio e la Dott.ssa Chiara Panizzi della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia per la preziosa collaborazione.

⁵² Maurizio Fagiolo dell'Arco, Valerio Rivosecchi, *Scipione*, in *Scipione. 1904-1933, op. cit.*, p. 183.

⁵³ Mafai, Mario, *Possibilità per un'arte nuova*, cit.

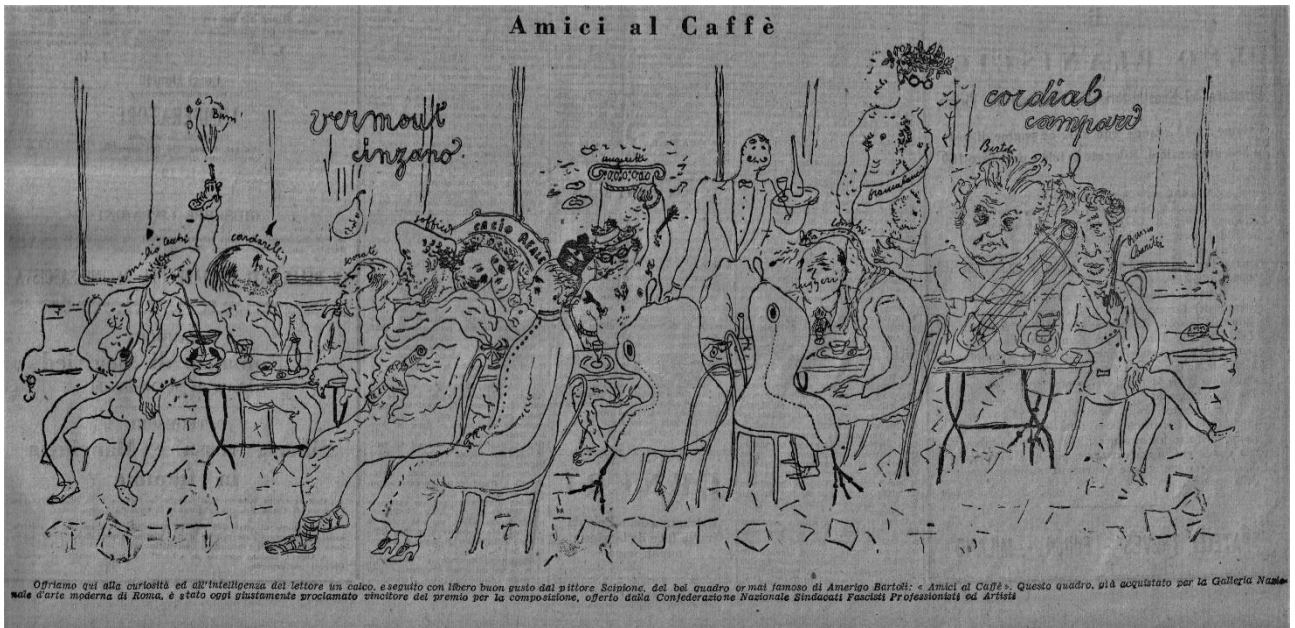


Figura 1 Scipione, *Gli amici al Caffè*, «L'Italia Letteraria», 14 settembre 1930, p. 3.

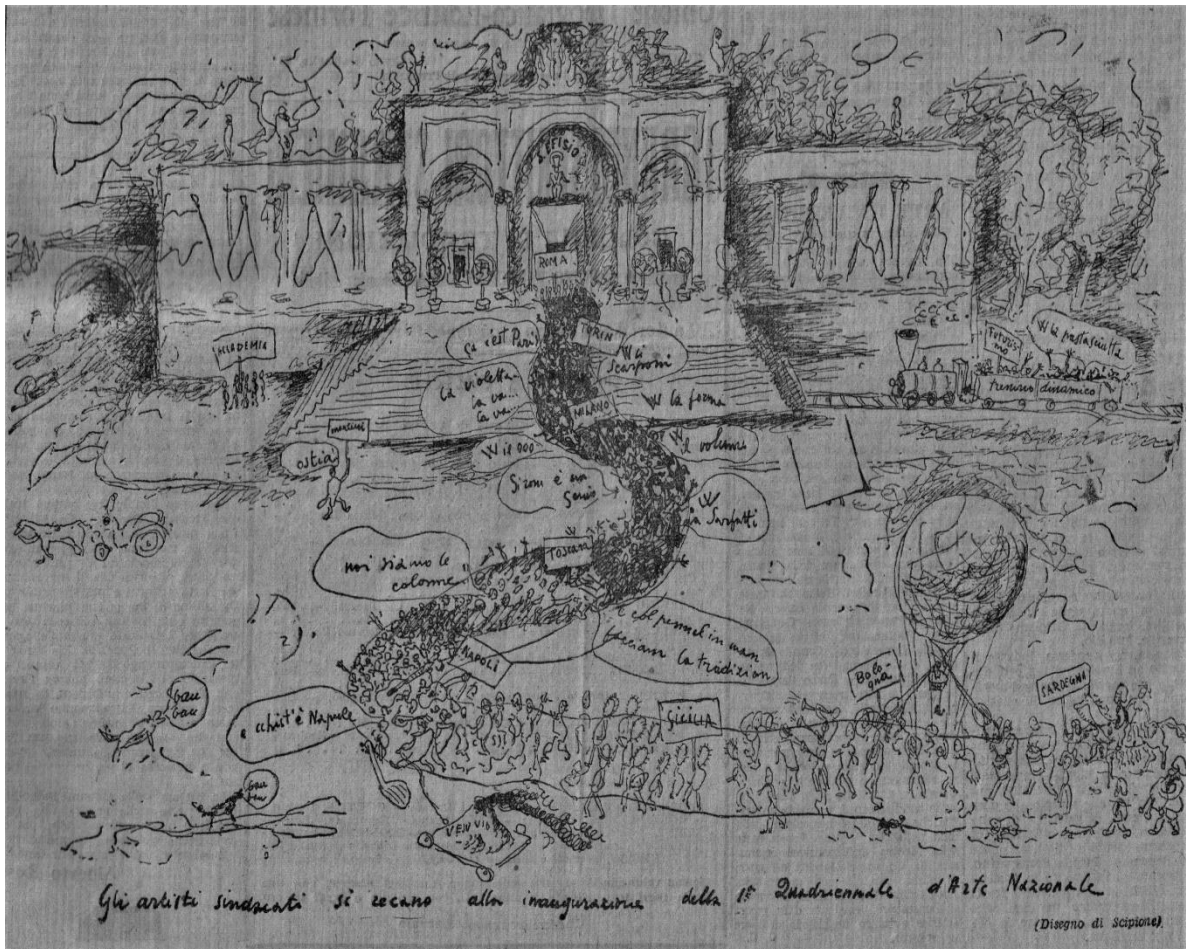


Figura 2 Scipione, *Gli artisti sindacati si recano alla inaugurazione della Prima Quadriennale d'Arte Nazionale*, «L'Italia Letteraria», 11 gennaio 1931, p. 3.



Figura 3 Scipione, *Al Vero Surrealismo – Et Voilà!*, «L’Italia Letteraria», 16 novembre 1930, p. 3.



Figura 4 Scipione, *L'apertura della «Season»*. *L'arrivo dei modelli da Parigi*, «L’Italia Letteraria», 19 ottobre 1930, p. 3.



Figura 5 Scipione, *Ritratto ideale della famiglia di un candidato alla presidenza dell'U.S.A.*, «L'Italia Letteraria», 14 agosto 1932, p. 3.



Figura 6 Scipione, *Le domeniche all'Augusteo*, in «L'Italia Letteraria», 23 novembre 1930, p. 3.

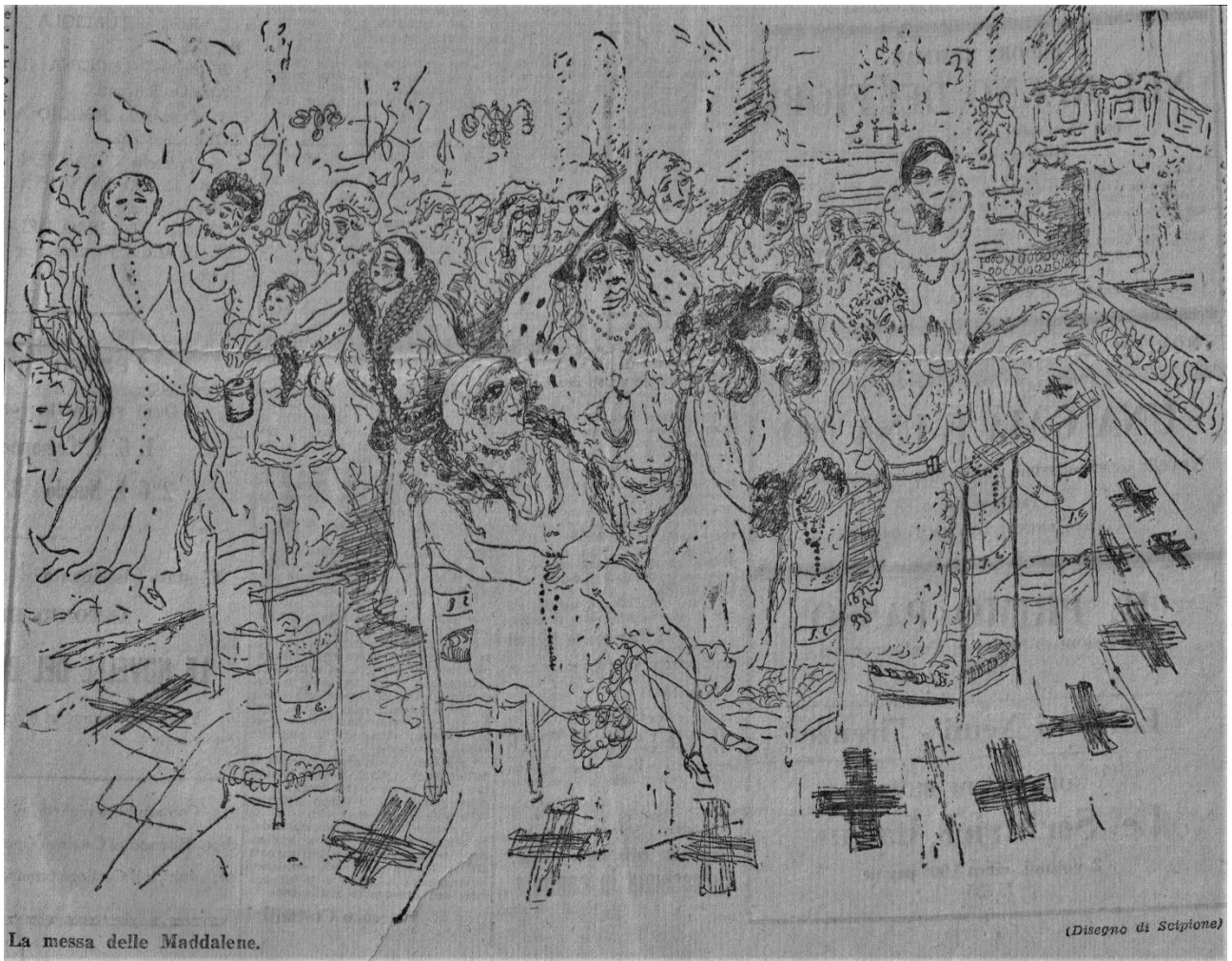


Figura 7 Scipione, *La messa delle Maddalene*, «L'Italia Letteraria», 4 gennaio 1931, p. 3.

Bibliografia

1925

3 petites filles dans la rue. Texte par André Warnod, dessins en couleurs de Pascin, Édition de la Fanfare de Montparnasse, Paris 1925.

S.n. [Fracchia, Umberto], *Esistere nel tempo*, «La Fiera Letteraria», 13 dicembre 1925, p. 1.

Grosz, George, *Der Spießer-Spiegel*, Carl Reissner / Verlag, Dresden 1925.

1926

Malaparte, Curzio, *Libertà di Critica Letteraria*, «La Fiera Letteraria», 26 dicembre 1926, p. 3.

1927

Audisio, Emmanuel, *Un beau geste de Niccodemi et la création de « Maya »*, «Comœdia», 3 décembre 1927, p. 1.

Carrà, Carlo, *L'italianismo artistico e i suoi denigratori*, «Il Selvaggio», 30 décembre 1927, p. 94.

Frantel, Max, *Différences et affinités entre la France et l'Italie selon M. Prezolini*, «Comœdia», 28 novembre 1927, p. 1.

Frantel, Max, *M. Henry Bordeaux retour d'Italie nous dit ce que désire notre sœur latine*, «Comœdia», 14 janvier 1928, p. 1.

Frantel, Max, *Pourquoi l'Italie recherche ses caractéristiques profondes. Un entretien avec M. Umberto Fracchia*, «Comœdia», 7 novembre 1927, p. 1.

Lagarde, Pierre, *Avec M. Filippo del Pisis qui a préféré la France à l'Italie*, «Comœdia», 15 novembre 1927, pp. 1-2.

Lagarde, Pierre, *M. Alberto Savinio est épris de littérature franco-italienne*, «Comœdia», 29 novembre 1927, p. 1.

Lagarde, Pierre, *M. de Chirico, peintre prédit et souhaite le triomphe du modernisme*, «Comœdia», 12 décembre 1927, p. 1.

Lagarde, Pierre, *Paris reste le tremplin du monde nous dit M. Nino Frank qui se réclame de « la tradition de demain »*, «Comœdia», 18 novembre 1927, p. 1.

Lagarde, Pierre, *Rosso di San Secondo l'auteur de « La Belle Endormie » nus explique sa haine de M. Croquant*, «Comœdia», 23 novembre 1927, p. 1.

Lagarde, Pierre, *M. Curzio Malaparte ou le super-nationaliste devant le problème franco-italien*, «Comœdia», 8 novembre 1927, p. 1.

Liausou, Jean Pierre, *La France participera officiellement à la Biennale de Venise. Un entretien avec M. Antonio Maraini*, «Comœdia», 10 novembre 1927, p. 1.

Oppo, Cipriano Efisio, *Fuoriuscittismo artistico*, «La Tribuna», Roma, 20 dicembre 1927, s.p.

1929

Bucci, Anselmo, *Raffaello è ancora vivo*, «L'Italia Letteraria», 17 febbraio 1929, p. 1.

Gentile, Giovanni, *Origini e dottrina del Fascismo*, «Quaderni dell'Istituto Nazionale Fascista di Cultura», serie seconda, Libreria del Littorio, Roma 1929.

Longhi, Roberto, *La mostra romana degli artisti sindacati*, «L'Italia Letteraria», 7 aprile 1929, p. 4.

Longhi, Roberto, *Clima e opere degli Irrealisti*, «L'Italia Letteraria», 14 aprile 1929, p. 4.

S.n., *Mussolini e l'avvenire dell'Arte*, «L'Italia Letteraria», 2 giugno 1929, p. 1.

1930

Association artistique les surindépendants: indépendance discipline, catalogo della mostra (Paris, 14e 237 Boulevard Raspail, 07-29 giugno 1930), Association artistique les surindépendants, Paris 1930.

Mafai, Mario, *Arte nuova a Parigi*, «L'Italia Letteraria», 3 agosto 1930, p. 4.

Mafai, Mario, *Pittura Parigina*, «L'Italia Letteraria», 19 ottobre 1930, p. 4.

S.n. [Falqui, Enrico], *Monsieur Bedel*, «L'Italia Letteraria», 23 novembre 1930, p. 2.

Scipione, *L'apertura della «Season». L'arrivo dei modelli da Parigi*, «L'Italia Letteraria», 19 ottobre 1930, p. 3.

S.n., *Scipione e Mafai alla Galleria d'Arte di Roma*, «L'Italia Letteraria», 2 novembre 1930, p. 3.

Scipione, *Al Vero Surrealismo – Et Voilà!*, «L'Italia Letteraria», 16 novembre 1930, p. 3.

Scipione, *Le domeniche all'Augusteo*, in «L'Italia Letteraria», 23 novembre 1930, p. 3.

Scipione, *Monsieur Bedel. Cet esprit n'est pas pour tous*, «L'Italia Letteraria», 30 novembre 1930, p. 3.

Tinti, Mario, *Italianismo e Cosmopolitismo*, «L'Italia Letteraria», 31 agosto 1930, p. 1.

1931

Carrà, Carlo, *Revisioni*, «Fronte», I, Giugno 1931, p. 9.

Lettera di Mario Mafai a Renato Mazzacurati, Parigi, 16 maggio 1931, Archivio Renato Marino Mazzacurati, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, MSS. REGG. A 88/15.

Mafai, Mario, *Civiltà Incrinata*, «L'Italia Letteraria», 21 giugno 1931, p. 3.

Mafai, Mario, *Parigi Città Borghese*, «L'Italia Letteraria», 6 settembre 1931, pp. 1-2.

S.n. [Falqui, Enrico], *Fronte*, «L'Italia Letteraria», 1° marzo 1931, p. 2.

S.n., *Rapporto sull'arte in America*, «L'Italia Letteraria», 31 maggio 1931, pp. 1-2.

Scipione, *La messa delle Maddalene*, «L'Italia Letteraria», 4 gennaio 1931, p. 3.

1932

Scipione, *Ritratto ideale della famiglia di un candidato alla presidenza dell'U.S.A.*, «L'Italia Letteraria», 14 agosto 1932, p. 3.

1933

Marchesini, Cesare G., *Il pittore Scipione*, «Corriere Padano», 23 novembre 1933, s.p.

1935

Melli, Roberto, *Visite ad artisti. Mario Mafai*, «Quadrivio», 31 marzo 1935, pp. 9-10.

1937

De Libero, Libero, *Propositi di artisti. Mario Mafai paesaggista romano*, «Quadrivio» 24 gennaio 1937, p. 6.

1942

Dalle lettere di Scipione a Mafai, «Prospettive. Paura della Pittura», VI, 15 gennaio – 15 marzo 1942, s.p.

De Garda, Raffaele, *Disegni di Scipione alla Galleria della Spiga*, «Emporium», XCV, 569, Maggio 1942, pp. 226-227.

Disegni inediti di Scipione, catalogo della mostra (Milano, Galleria della Spiga, 28 marzo-12 aprile 1942), Milano 1942.

1945

Mafai, Mario, *Possibilità per un'arte nuova*, «La Rinascita», II, 3, marzo 1945, pp. 89-91

1982

Scipione. Carte Segrete, a cura di A. Rosselli e P. Fossati, Einaudi, Torino 1982, p. 45.

1985

Fagiolo dell'Arco, Maurizio, Rivosecchi, V, *Scipione / vita e opere*, in *Scipione. 1904-1933*, catalogo della mostra (Macerata, Palazzo Ricci, 6 luglio – 15 settembre 1985) a cura di G. Apella, M. Fagiolo dell'Arco, V. Rivosecchi, A. Trombadori, De Luca, Roma 1985, pp. 121-185.

Scipione. 1904-1933, catalogo della mostra (Macerata, Palazzo Ricci, 6 luglio – 15 settembre 1985) a cura di G. Apella, M. Fagiolo dell'Arco, V. Rivosecchi, A. Trombadori, De Luca, Roma 1985.

1988

Fronte: documenti, a cura di Museo Laboratorio di Arte contemporanea dell'Università e gli studi di Roma "La Sapienza", De Luca Editore, Roma 1988.

1989

De Garda, Raffaele, *I rapporti tra Scipione, Mafai, la Raphaël e Mazzacurati*, in *Scipione e la scuola romana*, atti del convegno (Macerata, 28-29 novembre 1985), a cura di A. C. Toni, Multigrafica Editrice, Roma 1989, pp. 121-125.

2004

De Sabbata, Massimo, *Gino Severini pubblicista: la collaborazione con "L'Ambrosiano" dal 1930 al 1936*, tesi di specializzazione in Storia dell'Arte, Università di Udine, 2004.

2013

Benzi, Fabio, *Arte in Italia tra le due guerre*, Bollati Boringhieri, Torino 2013, pp. 247-260.

2016

Giudici, Lorella, *Le interviste di Savinio e di De Chirico su «Comœdia» 1927*, «Metafisica», 14-16, 2016, pp. 331-333

2018

Benzi, Fabio, *Arte di Stato durante il regime fascista: una storia di fallimenti nel segno dei meccanismi del "consenso"*, «Piano b. Arti e culture visive», *Continuità / discontinuità nella storia dell'arte e della cultura italiane del Novecento. Arti visive, società e politica tra fascismo e neoavanguardie*, numero a cura di M. Dantini, III, 1, 2018, pp.162-185, DOI: 10.6092/issn.2531-9876/8990.

Dantini, Michele, *Corporativismo, «genialità», Nazione. Giuseppe Bottai e le politiche dell'arte*, in *Id., Arte e Politica in Italia tra fascismo e Repubblica*, Donzelli, Roma 2018, pp. 59-97.

Dantini, Michele, *Paul Klee e il "Nulla", 1916-1923. Epoca, "origine", "stile"*, in *Alle origini dell'arte. Paul Klee*, catalogo della mostra (Milano, MuDEC, 31 ottobre 2018 – 03 marzo 2019) a cura di M. Dantini, R. Resch, 24 ore cultura, Milano 2018, pp. 17-37.

Dantini, Michele, *Religioni politiche. La storia dell'arte alla prova degli studi sul fascismo, antifascismo, Resistenza*, in Id., *Arte e Politica in Italia tra fascismo e Repubblica*, Donzelli, Roma 2018, pp. 99-139.

Gramsci, Antonio, *Gli Intellettuali e l'organizzazione della cultura. Quaderni del Carcere*, Sinapsi editore, s.l. 2018, s.p. (versione Kindle e-book).

Gramsci, Antonio, *Letterature e Vita Nazionale. Quaderni del Carcere*, Sinapsi editore, s.l. 2018, s.p. (versione Kindle e-book).

Morelli, Michela, *Continuità e discontinuità del dibattito intorno all'arte fascista nella riflessione critica di Toti Scialoja e nella querelle con Renato Guttuso (1944-1947)*, «Piano b. Arti e culture visive», «Piano b. Arti e culture visive», *Continuità / discontinuità nella storia dell'arte e della cultura italiane del Novecento. Arti visive, società e politica tra fascismo e neoavanguardie*, numero a cura di M. Dantini, III, 1, 2018, pp. 38-51, DOI: 10.6092/issn.2531-9876/8472.

Morelli, Michela, *"L'annuncio di un destino dell'epoca": la fortuna italiana di Paul Klee negli anni Venti in Italia*, *Alle origini dell'arte. Paul Klee*, catalogo della mostra (Milano, MuDEC, 31 ottobre 2018 – 03 marzo 2019) a cura di M. Dantini, R. Resch, 24 ore cultura, Milano 2018, pp.87-99.

2019

Benzi, Fabio, *Arte di Stato o meccanismi del "consenso"? Tracce per una corretta lettura dell'arte italiana tra le due guerre*, in *L'Entre-Deux-Guerres in Italia*, in *L'Entre-Deux-Guerres in Italia. Storia dell'arte, storia della critica, storia politica*, atti del convegno (Perugia, Università per Stranieri, 22-23 maggio 2018) a cura di M. Dantini, Aguaplano, Perugia 2019, pp. 15-35.

Dantini, Michele, *Arte, socialità, rivoluzione. «Il Rosai», Firenze, luglio 1930*, in «Il Capitale Culturale», n. 20, dicembre 2019, pp. 187-217, DOI: 10.13138/2039-2362/2012.

Dantini, Michele, *Italia e Germania al tempo di «Valori plastici» (1918-1922): de Chirico, Savinio, Däubler e Tavolato*, contributo in corso di pubblicazione, in Federico Trocini, *Italia e Germania nel Novecento*, Il Mulino, Bologna 2019 (in corso di pubblicazione).

Dantini, Michele, *Renzo De Felice e la storia dell'arte*, in *L'Entre-Deux-Guerres in Italia. Storia dell'arte, storia della critica, storia politica*, atti del convegno (Perugia, Università per Stranieri, 22-23 maggio 2018) a cura di M. Dantini, Aguaplano, Perugia 2019, pp. 51-71.

2020

Dantini, Michele, *Morra e Berenson*, convegno: *La grande letteratura a Cortona. Umberto Morra di Livriano e la cultura letteraria del Novecento* (Cortona 17-18 ottobre 2019) a cura di S. Casini, F. Contorbia e S. Gentili, giugno 2020 (in corso di pubblicazione).

Dantini, Michele, *Piero della Francesca e il Novecento. Una recensione dimenticata di Roberto Longhi*, in «Il Capitale Culturale», dicembre 2020 (in corso di pubblicazione).