



2019

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage
n. 20, 2019

ISSN 2039-2362 (online)

Direttore / Editor in chief
Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela
di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret,
Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo
Sciullo

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator
Giuseppe Capriotti

Coordinatore tecnico / Managing coordinator
Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Valeria Merola, Enrico Nicosia, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni,
Federico Valacchi

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti,
Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni,
Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi,
Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella,
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni,
Federico Valacchi, Carmen Vitale

Comitato scientifico / Scientific Committee

Michela Addis, Alberto Mario Banti, Carla
Barbati, Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa
Borraccini, Rossella Caffo, Ileana Chirassi
Colombo, Caterina Cirelli, Alan Clarke,
Claudine Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe
Cruciani, Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari,
Maria del Mar Gonzalez Chacon, Maurizio De
Vita, Fabio Donato, Rolando Dondarini,
Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto
Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon,

Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer,
Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M.
Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,
Giuliano Pinto, Carlo Pongetti, Marco Pizzo,
Adriano Prosperi, Bernardino Quattrococchi,
Mauro Renna, Margherita Rasulo, Orietta Rossi
Pinelli, Roberto Sani, Mislav Simunic, Simonetta
Stopponi, Michele Tamma, Frank Vermeulen,
Stefano Vitali

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore / Publisher

eum edizioni università di macerata, Corso
della Repubblica 51 – 62100 Macerata
tel (39) 733 258 6081
fax (39) 733 258 6086
<http://eum.unimc.it>
info.ceum@unimc.it

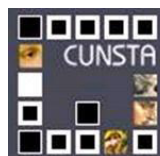
Layout editor

Roberta Salvucci

Progetto grafico / Graphics

+crocevia / studio grafico

Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SIMED
Rivista indicizzata WOS
Rivista indicizzata SCOPUS
Inclusa in ERIH-PLUS



Arte, socialità, rivoluzione. «Il Rosai», Firenze, luglio 1930

Michele Dantini*

Lavoro nella tranquillità di chi sa di essere sulla
strada
che porta a quel certo paese chiamato
l'irraggiungibile.

Ottone Rosai, *Via Toscanella*, 1930

L'arte nasce da impegni rimasti inappagati nella
pratica.
Si attua in un messianesimo duro e stupendo.

Dino Garrone, *Il Rosai*, 1930

Le rivoluzioni si affermano e si svolgono, tutte,
come riconquista della socialità e perciò come
momenti mistici della storia.

Berto Ricci, *Mistica fascista e unità sociale*, 1940

* Michele Dantini, Professore associato di Storia dell'Arte Contemporanea, Università per Stranieri di Perugia, piazza Fortebraccio, 4, 60123 Perugia, e-mail: michele.dantini@unistrapg.it. onmicrosoft.com.

Quando si guarderà a questo periodo della nostra storia dell'arte
 si vedranno forse molte ambizioni decadere
 e crollare tante torri d'avorio, tanti schemi del gusto, tanti attuali, circoscritti successi. Rimarranno [invece] i segni dell'inquietudine, i quadri sbagliati, i poemi che i poeti non diedero alle stampe,
 per pudore; le opere virili tentate al di fuori del rispetto umano,
 per un'intensa necessità d'espressione.

Renato Guttuso, *Appunti su Rosai*, in: *Primato*, 1.8.1940

Abstract

Publicato nel luglio del 1930 come “numero zero” di una rivista destinata a non vedere la luce, «Il Rosai» è un documento tra i più importanti di quello che oggi chiamiamo fascismo-movimento. Vi collaborano tra gli altri, raccolti dall'ammirazione per il pittore fiorentino di cui porta il nome, Ottone Rosai appunto, Berto Ricci, “superfascista” che di lì a poco concepirà «L'Universale» come prosecuzione diretta de «Il Rosai»; Dino Garrone, scrittore e polemista tra i più brillanti della sua generazione ed Edoardo Persico, cattolico integrale e antifascista, vicino tuttavia agli altri redattori nel proposito di riforma antiborghese dell'Italia di allora. «Il Rosai» è un incunabolo di quell'interventismo della cultura di cui ha scritto a lungo Luisa Mangoni; e insieme raccoglie urgenze e inquietudini che spingeranno in seguito al lungo viaggio. Ne «Il Rosai» riconosciamo anche, ai suoi inizi, un tratto di lungo periodo della storia culturale italiana del Novecento, vale a dire l'investitura insieme religiosa e civile di un artista o gruppo di artisti. Sotto questo profilo il significato storico dell'opuscolo si estende ben oltre il tempo della sua pubblicazione. Mentre autorizza a dubitare della legittimità della categoria storico-politica del “fascismo di sinistra”, «Il Rosai» prefigura l'intreccio tra arte e politica che costituisce forse il più rilevante *trait-d'union* tra le avanguardie artistiche italiane degli anni Trenta e le avanguardie postbelliche, Arte povera inclusa, malgrado il profondo mutamento di contesti geopolitici e ideologie.

Published in July 1930 as the trial issue of a magazine to come, «Il Rosai» is a highly relevant document of what we call fascismo-movimento. Collaborate on «Il Rosai» Berto Ricci, “superfascist” and mystic of the national revolution; Dino Garrone, even “superfascist”, writer and journalist, close to D'Annunzio and Malaparte; Gioacchino Contri, editor in chief of the florentine fascist magazine «Il Bargello»; and Edoardo Persico, catholic and anti-fascist, grown-up with Piero Gobetti between Naples and Turin. They were gathered by the admiration for Ottone Rosai (1895-1957), the Florentine painter that gives the pamphlet its name, First World War *ardito*, patriot and fascist. «Il Rosai» is a sort of incunabulum of juvenile cultural dissent against Mussolini's regime: as such, it anticipates future anxieties and explores topics we find again associated with artistic or cultural movements of the late Thirties/early Forties, as *Corrente di vita giovanile*, if not later (as for example *Arte povera*). A closer analysis of «Il Rosai» pushes also, both on historical and ideological

levels, to critically discuss the notion of «Left-Wing Fascism» and to ask if, and when, we can make a proper use of it. Politically distant as they are, Ricci and Garrone, Persico and Contri demand a major public role of the artist, whose duty, in their opinion, is to be a sort of political «saint» orland a social hero, brave, selfless, sincere. Pushed pretty beyond its aesthetical limits in a way we can legitimately beware, art presents itself in «Il Rosai» as the most effective surrogate of politics.

Numero zero di una rivista che non vede la luce per la subitanea disgregazione interna del comitato editoriale, o volume unico di una collana che si arresta al prototipo, «Il Rosai» sembra avere tutti i requisiti delle bizzarrie erudite¹. Collaborano all'opuscolo Berto Ricci, poeta e ideologo, conosciuto al tempo per la pubblicazione di prose e versi sul «Selvaggio», la rivista di Maccari²; Dino Garrone, scrittore, critico d'arte e di letteratura, già membro del GUF torinese e collaboratore dell'«Assalto» bolognese, del «Tevere» e dell'«Italia letteraria»³; Giocchino Contri, redattore capo del «Bargello», foglio della federazione provinciale fiorentina, il solo, tra i quattro firmatari, ad avere ruolo ufficiale e tessera del PNF⁴; e infine Edoardo Persico, che si aggiunge in un

¹ Ricci *et al.* 1930, in seguito semplicemente «Il Rosai».

² Sostenitore su piani metastorici del primato linguistico e culturale fiorentino, Ricci giunge al suo particolare fascismo «mistico» o «realista» al termine di una lunga militanza anarchica (Ivi, pp. 194 e ss.). Più degli altri firmatari dell'opuscolo, Ricci, che ne è il principale promotore, ci appare tributario di stili e retoriche «strapaesane». La sua fedeltà a determinati modi linguistici toscano-popolari risponde tuttavia a propositi complessi, per niente plebeistici o vernacolari. L'ammirazione per la «civiltà» fiorentina tre-quattrocentesca spinge Ricci a orientarsi a un fascismo retto e perequativo, «di una morale nuda, severa, tutta pietra», che, dopo il 1932, lo avvicina, sotto profili economici e sociali, alle posizioni di Ugo Spirito sulla «corporazione proprietaria» (cfr. Ricci 1984, pp. 120, 128-129, 187).

³ Novarese di nascita e marchigiano di adozione, Garrone è oggi ricordato per il brillante epistolario (Garrone 1994) e alcune brevi prose sul tema della giovinezza e della «frontiera» (Garrone 1934 e 1942). Alla data di pubblicazione de «Il Rosai» Garrone, già esponente del GUF torinese, è in contatto con Augusto Turati, segretario nazionale del PNF, Bottai e Malaparte. L'epistolario di Garrone conosce una prima e parziale pubblicazione nel 1938, a cura di Romano Bilenchi e Ricci (Garrone 1938): nell'occasione è oggetto di censura da parte del regime per le sferzanti contestazioni che contiene. Mussolini interviene nelle vesti di censore di ultima istanza, e conferma in larga parte le richieste formulate in precedenza dal Prefetto di Firenze e da Gherardo Casini, allora a capo della Divisione libri del Ministero della Cultura popolare (Bonsaver 2013, pp. 108-111).

⁴ Di orientamento revisionista, Contri è studioso di legislazione agraria romana (Contri 1929) e stretto collaboratore di Gherardo Casini, con cui giunge a Firenze nel 1925 per lavorare a «Battaglie fasciste» (Cantagalli 1972, pp. 370-372). Non è nuovo all'interesse per le arti figurative. Nel 1930, lo stesso anno in cui esce «Il Rosai», cura un'antologia di disegni politici dell'artista (Contri 1930a). La sua è una voce di spicco, a livello non solo locale ma anche nazionale, nella discussione sui temi del ruralismo, volto in senso antiburocratico e «reazionario» (Contri 1930b, p. 25). Un profilo politico-ideologico di Contri nell'ambito del discorso ruralista degli anni Venti Trenta in Dantini 2018a, pp. 21-30; e nota 87, p. 25.

secondo momento, critico d'arte, cattolico integralista (o «clericale», come lui stesso si definisce), antifascista⁵.

Accompagnato alla nascita da ristrettezze e difficoltà di ogni genere, il *pamphlet* – o «pamphletto», come si usa dire al tempo – desta aspre polemiche al momento della pubblicazione, nel luglio 1930. Non tanto però nel pubblico illustre o nella grande stampa, che lo ignora. Ma nella cerchia ristretta dei “giovani” e soprattutto tra i firmatari, distanti per ideologie, interessi immediati, orientamenti culturali e prospettive a venire⁶. Passato sotto silenzio o liquidato da chi, come Soffici, ne costituisce il bersaglio polemico immediato; conservato in rari esemplari in poche biblioteche pubbliche e private; destinato a prudente oblio, a partire da una data relativamente precoce, dal pittore cui è dedicato⁷, «Il Rosai» cade al di fuori della memoria storiografica del dopoguerra, eccettuate menzioni sporadiche (spesso inesatte) e due più recenti parafrasi. Dobbiamo dispiacerci che ciò sia accaduto? Non mancano certo, ne «Il Rosai», impeti sguaiati e affondi maldestri: tutto quanto, in un testo, respinge per precipitazione e grossezza⁸. Tuttavia esistono alcune circostanze, forse non del tutto minori, che spingono a considerare il *pamphlet* con rinnovato interesse. La prima circostanza è da rubricare sotto la voce mangoniana dell'interventismo della cultura: «Il Rosai» è in tal senso un documento intermedio tra «Il Selvaggio», da cui alcuni firmatari provengono ma a cui guardano senza nostalgia, e «L'Universale», fondato da Ricci e Rosai a poca distanza di tempo dalla pubblicazione de «Il Rosai». Copre dunque una vacanza: va in stampa quando «Il Selvaggio» fiorentino non c'è più (chiamato nel 1929 a Torino da Malaparte, Maccari ha appena trasferito la redazione della rivista nel capoluogo piemontese⁹) e «L'Universale» non c'è ancora. E assolve a compiti di dissidenza interna – “fascista di sinistra”, superfascista, garibaldina,

⁵ Una più dettagliata ricostruzione dell'«ideologia» figurativa di Persico in Dantini 2018b, pp. 9-58.

⁶ Cfr. Cordié 1981, pp. 3-4; Nicoletti 1988, p. 89; Buchignani 1994, p. 135.

⁷ Ivi, note 8, 75.

⁸ Cfr. Santini 1957, pp. 8-9. Il giudizio di Santini su «Il Rosai», cui certo l'artista non è estraneo, appare severo e solo in parte condivisibile: contesta ai firmatari, morti ormai da lungo tempo alla data della *Nota* e mai nominati, di avere troppo concesso, a suo tempo, alla celebrazione di Rosai in chiave «localistica». Circostanza che non corrisponde ai propositi dell'opuscolo e oscura i contributi di Garrone e Persico.

⁹ In seguito alla decisione di accettare l'impiego di redattore alla «Stampa» di Torino, diretta da Malaparte, nel marzo 1930 Maccari ha trasferito la redazione nella città della Fiat e – dal punto di vista di Rosai – disatteso l'impegno di intransigenza e libertà che ha caratterizzato sino ad allora la rivista da lui diretta. La corrispondenza tra Rosai e Maccari mostra l'asprezza del contrasto e ci permette di datare al 1929 la rottura del sodalizio (cfr. le lettere di Maccari a Rosai del 2.7.1929 e del 24.3.1931 in Corti 1994, pp. 67-69). Per comprendere l'*impasse* in cui Rosai viene a trovarsi a seguito del trasferimento di Maccari occorre anche ricordare che «Il Selvaggio» aveva destato diffuse ostilità nelle gerarchie fasciste locali (cfr. Palla 1978, pp. 188-189 e 218-219); e in influenti cerchie politico-ideologiche nazionali (Maccari 1927, p. 90). Maccari replica qui ad Arnaldo Mussolini: sul «Popolo d'Italia» (19.11.1927) questi aveva infatti polemizzato contro «quei piccoli sinedri partigiani che», a Firenze, «tradiscono più l'origine faziosa che la concezione originale e creativa».

dannunziana, mazziniana, mistica, realista o integrale: la si chiami come si vuole, purché si avverta l'inadeguatezza di ciascuna definizione, e soprattutto della prima¹⁰ – e di “organizzazione” (manifesta, quest'ultima, dalla scelta severa di ricorrere all'anonimato e, come vedremo meglio più avanti, pubblicare i testi, salvo un'eccezione, senza la firma dell'autore, a mo' di documenti collettivi).

La seconda circostanza è solo in apparenza prioritariamente storico-artistica, in realtà investe i rapporti tra arte, cultura e politica e segnala un tratto di lungo periodo della storia culturale italiana del Novecento, valido non solo per gli anni Trenta e primi Quaranta, sino alla generazione di «Corrente»; ma ancora più avanti nel tempo, tanto da estendere le proprie propaggini alle neoavanguardie dei secondi anni Sessanta, *Arte povera* inclusa: vale a dire lo scambio tra “leaderismo” artistico (o avanguardismo) e leaderismo politico, dove i confini tra i due ambiti, ben delineati altrove, in Francia anziché in Germania ad esempio, tendono invece a sovrapporsi e sfumare l'uno nell'altro in Italia¹¹. Attorno alla felice formula garroniana del «messianesimo duro e stupendo»¹² si condensa, ne «Il Rosai», il proposito, già futurista, in seguito di «Corrente», di candidare artisti e «poeti», quantomeno determinati artisti e poeti, alla guida della Nazione¹³. Proposito cui i principali firmatari si terranno sempre fedeli in seguito, quali che divengano le loro convinzioni *stricto sensu* politico-ideologiche o i punti di vista

¹⁰ Sarebbe prematuro avvicinare l'“espressionismo” di Rosai alla data dell'opuscolo come antifascismo, anche se il dissenso del pittore riguardo al regime è senza dubbio radicale. Così si sarebbe invece tentati di fare accogliendo il punto di vista di Messina 2012, p. 65: torna qui la tesi storiografica del fascismo inteso genericamente (e in modo sin troppo compatto) come “guardia bianca” e “reazione”.

¹¹ Cfr. quanto affermato da Franco Fortini in Grandi 2001, p. 289 (l'intervista data alla prima metà degli anni Ottanta): «leggevo, tra i diciotto e i vent'anni, un foglio politico, culturale e letterario che veniva pubblicato a Firenze e che si chiamava «L'Universale». Su questo foglio scrivevano degli sconosciuti, tra i quali mi pare di ricordare soltanto Romano Bilenci, Berto Ricci ed Eugenio Galvano. Erano autori di avanguardia... Una pubblicazione come quella, non solo per la grafica, ma per il timbro, il piglio, somigliava – ora me ne rendo conto – molto di più a certe pubblicazioni sovietiche degli anni Venti o quello che sarebbe stato «Il Politecnico» di Vittorini – che non alla cultura ufficiale fascista. Quei fascisti, cosiddetti di sinistra, avevano un atteggiamento nei confronti dell'avanguardia culturale – per esempio francese – molto diverso da quello dell'opinione conservatrice quale si esprimeva nell'architettura cosiddetta “degli archi e delle colonne” oppure in quella parte della pittura novecentesca che si ispirava a modelli dei nostri frescanti del Quattrocento. In questo senso, sebbene in modo oscuro, noi avvertivamo l'esigenza di un'area dell'avanguardia letteraria e artistica indigeribile per tutta una parte dell'opinione fascista, ma che, d'altra parte, era anche indigeribile per i letterati e per gli uomini di cultura liberal-democratica rappresentati dalla rivista «Solaria» prima, e poi da «Letteratura» di Alessandro Bonsanti». Rilievo particolare assume, in questa prospettiva sociale, la leggenda di Masaccio artista popolare e plebeo, interprete di un Quattrocento dispiegatosi in chiave per così dire anti-berensoniana (Franchi 1942, p. 7); leggenda di cui, fatti salvi illustri incunaboli longhiani, rimane da ricostruire lo sviluppo *entre-deux-guerres* e postbellico; e che troviamo ancora, candida e potente, in Volponi 1968, pp. 5-9.

¹² «Il Rosai», p. 12.

¹³ Ricci 1984, pp. 147-149.

riguardo allo Stato, il governo, il Partito, la «nazione»¹⁴; e che gode, al tempo, di ampio consenso persino al di là della cerchia degli intransigenti e dei revisionisti attorno a Bottai¹⁵.

Un pittore, Rosai appunto, figura nell'opuscolo come *alter ego* virtuoso di Mussolini, duce e “capo” degli italiani, qui mai nominato; e riceve un'investitura spirituale che è (vuol essere) *lato sensu* politica (o meglio: teologico-politica)¹⁶. La riceve non per attitudini all'intrigo o alla moderazione, al contrario: ma in virtù di un'ebbrezza o “divinità” o immediatezza che intende contrapporsi alla superbia; e di una *pietas* sconosciuta alla classe politica. Questo si dice di lui, nell'opuscolo: che Rosai «cred[e] e [dunque] vive[re] nell'eterno». Elevato a fede, il fascismo-diciannovista del pittore, patriottico e popolare, sussiste ormai, nell'Italia del tempo, solo come eresia e mito politico-religioso che trova scarsa o nessuna interlocuzione nel fascismo-regime, anzi ne è avversato. Appare perciò tanto più urgente da rilanciare¹⁷. «Rosai non è anarchico», obietta Ricci ai detrattori dell'artista, *in primis* Mussolini stesso¹⁸. Al contrario: «rappresenta l'ordine sostanziale e non formale, inteso dai fanciulli e dai santi»¹⁹. Garrone, che qui si firma Allobrogo, cioè Gallo, “barbaro”, non fiorentino, conferma²⁰; e la sua voce è tanto più probante e autorevole perché giunge da fuori città. «A Firenze» – divina – «gli artisti si sollevano ad altezze sovrane perché, molto prima, essi si sono immaginati in posizioni da poter riformare praticamente il mondo»²¹. Ecco perché Rosai, dal punto di vista di Ricci e Garrone²²: del tutto al di là della riduzione strapaesana della figura di Rosai e “contro” quella dispettosa diminuzione macchiettistico-plebea cui Soffici, nella prefazione di *Via Toscanella*, aveva sacrificato ancora una volta²³.

¹⁴ A distanza di pochi mesi da «Il Rosai», nel 1931, Ricci dedica *Lo scrittore italiano* all'evocazione di un nuovo ideal-tipo d'artista, integrato nella rivoluzione e sua pugnace risorsa “testimoniale”. Garrone evoca invece, in un racconto come *Frontiera 1931*, l'alleanza tra l'artista della rivoluzione, «pirata» e «contrabbandiere», e gli operai, l'uno e gli altri impegnati nella costruzione di un nuovo ordine a venire, più schietto e severo (Garrone 1942, p. 76).

¹⁵ Pavolini 1929, p. 16.

¹⁶ Dantini 2016, pp. 170-171.

¹⁷ «Il Rosai», p. 7.

¹⁸ Bilenchi 1976, pp. 73-75.

¹⁹ «Il Rosai», p. 6.

²⁰ Ivi, pp. 12.

²¹ *Ibidem*.

²² Nelle lettere del periodo Rosai preferisce ritrarsi in termini religiosi e non politici, mostrando un distacco che i suoi più giovani sostenitori ancora non conoscono in lui (Rosai 1974, p. 301).

²³ Soffici 1930. Per l'origine “colta” e vociano-lacerbiana del “becerismo” di Rosai cfr. Corti 1975, pp. 12-15; Verdone 1975, pp. 129-139; e Nicoletti 1988, pp. 35-44. Già nel dicembre '20 Giorgio De Chirico aveva obiettato, in implicita polemica con Soffici: «Rosai non è plebeo come alcuni credono e dicono credendo di cogliere nel segno... Non è neanche un teppista... Poche pitture, [e] dunque senso della misura, prima virtù d'un pittore in cui ci sia principio d'arte. I colori opachi ma non volgari; le banalità bandite e bandita pure la falsa ricchezza» («La Toscana della sera», 14.12.1920, oggi in Santini 1960, p. 64). Rosai stesso aveva rigettato i più diffusi luoghi comuni attorno alla sua attività in un ampio testo apparso nel marzo 1936 sulla rivista fiorentina

«L'incontro [con Stuparich]», ammetterà Rosai in *Dentro la guerra*, libro di memorie dedicato alla prima guerra mondiale e pubblicato a puntate a partire dal febbraio 1932 sulla rivista accademica «Vita nova», «confermò la mia ragione nel sostenere, come sempre avevo sostenuto, che la Patria è prima degli artisti che degli esseri privi della luce dello Spirito»²⁴. Rinnova così, con scarse parole di omaggio allo scrittore e patriota triestino, la propria opposizione al «fascismo-regime», che infatti intralcia in ogni modo la pubblicazione in libro del testo. Il termine della contesa è appunto la Patria: o se si preferisce il rapporto tra Stato fascista e patria. Cos'è patria e a quali condizioni per tutti coloro che sono provvisti «della luce dello Spirito»?²⁵ Questa la domanda, che ripropone, in via provvisoria e semplificata, la distinzione tra “nazione culturale” e “nazione politica” (o se si preferisce tra fascismo-regime, appunto, e fascismo-movimento, per richiamare la dicotomia defeliciana): a una data in cui si presuppone, o quantomeno l'ortodossia politico-istituzionale presuppone, che questa distinzione non abbia più senso né debba averlo.

È semplice verificare una prima linea di trasmissione del “dissidentismo” rosaiano riportando qui alcune affermazioni di Ricci, successive di alcuni anni. «Il problema religioso», osserva Ricci nello *Scrittore italiano*, 1931, con parole che sembrano tratte in parte da Papini, «non si risolverà con filosofie e meno che mai con idoli idealistici, ma solo sul terreno religioso e cioè o per un rinnovamento profondo delle religioni esistenti o per l'avvento di nuove energie spirituali sulla terra»²⁶. Ancora, in un avviso apparso sull'«Universale» nel gennaio 1935:

la grandezza del Fascismo non potrà realizzarsi nei soli istituti (tecnicismo, burocrazia, retorica della rivoluzione automatica), ma anche e anzitutto negli uomini, in quell'inimitabile ineguagliabile unicissimo elemento dello Stato che è l'uomo singolo, col suo volto e la sua responsabilità perenne²⁷.

A pochi mesi dalla guerra d'Etiopia, che vede Ricci partire volontario, e dalla soppressione del suo giornale, la convinzione relativa al primato anche morale e politico dell'arte o degli artisti si è ormai incrinata, in lui, se non

«Frontespizio», dal titolo *Difesa* (Santini 1960, pp. 232-235). Una breve postilla a *Difesa* di Rosai in Cordié 1966, pp. 65-70. Infine: sul tema del becerismo di Rosai (e a sua smentita) cfr. Ragghianti 1956, pp. 7, 11 e ss; Luzi 1975, pp. 103-110; e Pinto 1975, pp. 201-209.

²⁴ Cordié 1967a.

²⁵ Si tratta di una questione ricorrente nel dissidentismo fiorentino: la Patria è contrapposta qui polemicamente al fascismo mussoliniano. Cfr. Banchelli 1924, p. 7: «le parole che Voi [cioè Mussolini] rivolgeste recentemente agli studenti, che [cioè] la classe dirigente fascista non esiste, è giusta [sic] ma anche ingiusta...; ingiusta verso la Patria e quella classe di artisti e intellettuali che onorano dentro e fuori il Paese e che risponderebbero all'appello se invitati a collaborare da galantuomini par loro». Nel 1924 Banchelli è schierato sulle posizioni fascio-nazionali di Giacomo Lombroso, che non sono al tempo quelle di Rosai (per un'autotestimonianza dell'artista in proposito cfr. Pellegrini 2018, p. 146).

²⁶ Per l'apologetica papiniana, anti-idealistica e anti-attualistica, cfr. Bassi 2013, pp. 106-107.

²⁷ Ricci 1935, p. 1.

dissolta: non tuttavia il rapporto di profonda amicizia con Rosai né, più in generale, l'atteggiamento di coraggiosa contestazione delle "retoriche" di regime, che nel frattempo lo ha avvicinato a Bottai²⁸. E infine, in un intervento tenuto a Milano nel febbraio 1940, nell'occasione del convegno *Perché siamo dei mistici* organizzato dalla Scuola di mistica fascista Sandro Italice Mussolini: «le rivoluzioni», spiega, «si affermano e si svolgono, tutte, come riconquista della socialità e perciò come momenti mistici della storia»²⁹. Come non pensare, anche in questo caso, al senso eroico della piccola comunità provvista della luce dello Spirito, del manipolo di individui "unicissimi" e disinteressati che si era formato, per un solo attimo tuttavia indubitabile, attorno all'iniziativa de «Il Rosai»; e aveva conosciuto qui una prima, temporanea, parziale, sanguinosa manifestazione?

Alla luce di quanto affermato parrebbe riduttivo intendere «Il Rosai» come documento di una storia solo locale. Lo sarebbe in considerazione non solo delle intenzioni dei firmatari, del coinvolgimento di interlocutori non toscani o dell'incandescenza del dibattito accesi attorno alle sue tesi, certo non solo a Firenze, al momento della pubblicazione, pressoché contestuale, quest'ultima, all'importante mostra di Rosai al Milione di Milano, curata da Persico³⁰; ma anche (e soprattutto) di un inquadramento insieme storico-artistico e politico-ideologico dell'opuscolo, che si inserisce in una discussione tutt'altro che cittadina e dà voce alle inquietudini di un'intera generazione. La figura dell'artista, vale ripeterlo, viene qui tratteggiata alla luce di dimensioni che sono etico-politiche e insieme religiose: in termini che oscillano, in un modo che a Ricci non riuscirà mai del tutto di chiarire e che ancora oggi può essere difficile per noi comprendere, tra cristianesimo anticlericale da un lato, spiritualismo [super]fascista, mistico e realista dall'altro³¹. Agli occhi degli autori dell'opuscolo, l'artista-Rosai è un santo politico³².

Incunabolo delle derive mistiche del fascismo anni Trenta e dell'ampio dissenso culturale a venire; documento di un sincero sforzo di trasformazione del fascismo rivoluzionario in religione civile³³, «Il Rosai», in anticipo (sia pure

²⁸ Per Ricci e Bottai cfr. Buchignani 1994, pp. 66-67.

²⁹ Ricci 1940, p. 613. Sul convegno milanese cfr. Grandi 2004, pp. 90-93.

³⁰ Cordié 1981, pp. 4-5: «[alla mostra di Rosai al Milione] accorsero vari giovani di tutta Italia la sera del 5 novembre di quell'anno [1930]. Le discussioni... furono di una violenza senza limiti... Casini, da bottaiano intraprendente, tenne agli intervenuti un discorso inaugurale, coraggioso per quel tempo, sull'arte di Rosai». Cfr. anche Santi 1968, p. 43: «probabilmente fu anche l'aria che circolava allora [1930] in Italia a proporgli certe istanze e a far tentare al pittore certe soluzioni: era un'aria che portava con sé il vento di una virilità non sempre sostanziale, era l'aria fascista».

³¹ Ricci 1984, p. 127.

³² Non troppo diversamente, di lì a poco, Savinio 1933 snp: qui la contrapposizione è tra l'«Italia etrusca... terriera e non aulica. Religiosa, fidente, drammatica [che] non esclude... le zone d'ombra, il ricordo della sofferenza, il peso della fatica, il pensiero della morte», cui anche Rosai apparterebbe; e l'«Italia romana...», troppo perfetta per non incoraggiare il plagio».

³³ Sul tratto "credente" di Rosai insiste Casini nel discorso di inaugurazione della mostra dell'artista alla Galleria Il Milione, apparso in seguito sulle pagine dell'«Universale» (Casini 1931).

di poco) su un testo così importante per la sceneggiatura dell'artista italiano di più giovane generazione come *Via Solferino* di Persico³⁴, chiama all'impegno e alla partecipazione l'Italia «[che] vorremmo più rigida, più attenta, più macra: vicina alla perfezione dei santi»³⁵. Nel farlo rigetta reputazioni pietrificate; avvia una polemica contro la stampa borghese; chiede «ideologie precise» (per dirla con Persico, che qui cita Gobetti) e contesta il modo in cui il PNF, "catturato" da monarchici, clericali e conservatori, va modellando il processo di selezione delle classi dirigenti. Rivendica infine il primato dell'arte e della cultura sulla tattica politica. Niente di meno, niente di più; con uno scrupolo di cretomania nazionale e allargamento (anche geografico) della discussione che troverà forma più compiuta sulle pagine dell'«Universale» (e, fuori da Firenze, su altre riviste anni giovanili Trenta, come «Il Saggiatore», «Il Cantiere», «Corrente di vita giovanile», etc.).

1. *Un mentore controverso. Ardengo Soffici e il PNF 1926-1929*

La corrispondenza di Rosai rivela le drammatiche difficoltà quotidiane in cui l'artista si dibatte tra Venti e Trenta: l'urgenza di dividere il proprio tempo tra l'attività di pittore, che non rende, e quella di mobiliere, che trova invece estimatori fiorentini (Vallecchi, Papini, il direttore d'orchestra e compositore Vittorio Gui³⁶) e romani (Bottai, Mussolini); l'istanza di integrità; il vivo senso religioso della vita nella sua fondamentale bellezza e bontà; l'etica del lavoro – circostanza, quest'ultima, che se non spiace al corporativista Bottai sembra corrispondere in pieno all'immagine tomista e maritainiana che Persico ha dell'artista³⁷. I rapporti più importanti sono quelli con Soffici e Morandi tra gli artisti, Bottai e Vallecchi tra i mecenati, senza dimenticare Domenico Giuliotti, scrittore e apologeta cattolico, che proprio nel 1930 accenna a salire ai primi posti nella considerazione e nell'affetto dell'artista³⁸. Il rapporto con Soffici si guasta tra 1929 e 1930, quando, da parte di Rosai, sembra affiorare un crescente disappunto per il fraintendimento cui la sua attività di artista incorre presso gli «amici... I miei quadri, i miei scritti diventano per loro cose di seconda importanza. La mia sensibilità, il mio ingegno è come una specie di

³⁴ Persico 2016, II, pp. 421-424.

³⁵ Garrone 1969, p. 195.

³⁶ Testimonianze sull'attività fiorentina di Rosai «mobiliere» e sulla sua cerchia dei clienti in Cordié 1990.

³⁷ Per l'ideologia figurativa di Bottai cfr. Dantini 2018b, pp. 59-98. A sostegno della conoscenza, anche indiretta, delle tesi estetiche di Maritain da parte di Rosai può essere chiamato un testo come *L'essenziale*, datato 1937: vi troviamo il più convinto elogio della «maladresse» (oggi in Ragghianti 1956, pp. 14-15).

³⁸ Per l'importanza del rapporto tra Rosai e Giuliotti cfr. Nicoletti 1988, pp. 113-114.

fenomeno di razza popolare e perciò di poco interesse... O han capito anche troppo», aggiunge chiamando in causa qualcosa come l'invidia, «o non hanno capito nulla»³⁹. Difficile qui non pensare a Soffici, che dell'elemento plebeo di Rosai ha fatto la chiave interpretativa maggiore sin dal 1922, quando ha accompagnato il debutto romano dell'artista, alla Casa d'arte Bragaglia, con un breve testo in catalogo; e che più di recente ha presentato il "dondolone", in modo vagamente oltraggioso, nella già ricordata prefazione di *Via Toscanella*, ricordandone la dispersione di artista «senza lettere» diviso tra «tre mestieri»⁴⁰. Evidente che in Rosai l'amarezza destinata a prorompere nel *pamphlet Alla ditta Soffici-Papini & Compagni*, datato 1931⁴¹, va innescandosi già in precedenza, per motivi che sono insieme ideologici e personali⁴²; e si annuncia, ancora in *Via Toscanella*, nella formula di un "irraggiungibile" invocato sì su piani molteplici, ma pur sempre in contrapposizione al "maestro" Soffici⁴³. «Il Rosai» è la prima manifestazione pubblica, pressoché nominativa, del dissenso del pittore dal suo mentore. Soffici reagisce duramente. A pochi mesi di distanza dalla pubblicazione dell'opuscolo, nominato membro del Comitato organizzatore della I Quadriennale romana, rivolge l'invito a partecipare a una folta rappresentanza di artisti toscani. Tra questi, tuttavia, non è Rosai⁴⁴.

«Il Rosai» non è un volume monografico né un catalogo di mostra dedicato a un artista. Dobbiamo aver ben presente questa semplice circostanza. Tuttavia, ed è in parte inevitabile, riflette vicissitudini immediate e rimanda, per questo o quel suo aspetto, alla biografia di Rosai: soprattutto nei contributi di chi,

³⁹ Rosai 1974, p. 323.

⁴⁰ Soffici 1930. Conferme indirette della delusione destata in Rosai dalla riduzione folklorica della sua persona a opera di Soffici in Casini 1931, p. 7; e Ricci 1931a, p. 2. È vero d'altra parte che nel dopoguerra, per Soffici, qualsiasi elemento «popolano» o plebeo costituisce un grave limite dell'attività artistica (Soffici 1920, p. 20).

⁴¹ Rosai 1931b.

⁴² Nell'aprile 1926 Soffici è chiamato a guidare il Sindacato delle arti plastiche con Oppo e Carrà. Nel 1929 è nominato presidente della Commissione selezionatrice gli artisti partecipanti alla III Mostra regionale del Sindacato fascista degli artisti toscani, segretario Antonio Maraini. A cavallo tra terzo e quarto decennio del Novecento, è evidente, l'azione politico-culturale di Soffici appare in linea con le istanze centralizzatrici e verticistiche promosse, in ambito nazionale, dalla segreteria Turati; e in ambito locale da Alessandro Pavolini, dal 1929 responsabile della Federazione provinciale del PNF. È appunto questa sua crescente istituzionalizzazione a destare inquietudine in coloro che pure si professano suoi discepoli e allievi. Occorre ricordare una circostanza ulteriore, e cioè la pubblicazione da parte di Soffici, su «Critica fascista», di quell'editoriale *Ufficio e fini della Corporazione delle arti* che è accolto assai male dalla comunità degli artisti (Soffici 1927. Cfr. in proposito Conti 1983, p. 281; e per converso Pavolini 1929, p. 48). L'editoriale di Soffici conclude autorevolmente l'*Inchiesta su arte e fascismo* promossa dalla rivista di Bottai e costituisce una sorta di incunabolo del progetto bottaiano di fascistizzazione e normalizzazione dell'arte italiana per via istituzionale e giuridica. Sulla proposta corporativa di Soffici, ribadita ancora sul «*Selvaggio*» nel 1928 come parte «di [un] indiretto colloquio pubblico con l'amico Mussolini», in realtà distratto o indifferente, cfr. Bartolini 2009, pp. 424-425.

⁴³ Rosai 1930, pp. 115-126.

⁴⁴ Rosai 1931a.

come Ricci, appare il regista dell'operazione e ne condivide (anzi: ne esacerba) l'occasione polemica. Rivelative, dal punto di vista dei rapporti tra Rosai e Soffici, due lettere che Rosai invia a Soffici nella primavera-estate 1930, contemporanee dunque al progetto e alla pubblicazione de «Il Rosai». In esse, se mancano riferimenti narrativi alle circostanze immediate del distacco, troviamo comunque traccia di un contrasto che va acuendosi e affermazioni singolarmente esplicite in termini di fascismo.

«Vi sono dei giovani, più o meno seri», stabilisce qui Rosai,

ai quali va indicata la strada da percorrere altrimenti la babele diverrà sempre più e in ultimo non ci sarà più nulla da salvare. Sono anch'io del parere che l'artista abbia a vivere nel suo tempo, e per il suo tempo ma ha anche l'obbligo di profetizzare per un domani più o meno futuro e lontano... La nostra politica», conclude, «prepara un domani che potrà essere anche bello, ma di una bellezza contingente e egoistica che a noi non interessa, non può interessare. E non perché un misticismo idiota e un disfattismo cattivo c'ispirino, ma soltanto perché sappiamo quanto più in alto [di tutto ciò] si trovi l'artista veramente tale⁴⁵.

Rosai non rimprovera moralisticamente all'amico, come invece fa Ricci ne «Il Rosai», compiti o responsabilità ufficiali passate o presenti – in altra occasione è anzi pronto a sollecitare Bottai perché nomini Soffici, con Carrà e Oppo, responsabile del Sindacato fascista delle Belle Arti⁴⁶. Ma lo incalza sul tema del rapporto tra artisti e “rivoluzione”, invitandolo a non concedere troppo alla «politica, [che] è soltanto un ordine pratico... non un ordine ma ancor più disordine del disordine»⁴⁷. È facile riconoscere in queste frasi l'inquietudine del futurista, o dell'ardito, o del “radical-nazionale”, che non si riconosce nel regime in divenire.

La guerra passata non ci appartenne», prosegue Rosai. «La rivoluzione non fu né sentita né fatta, perciò è chiaro come questa gente si senta mancata ai suoi compiti e cerchi perciò di portarsi alla pari dei tempi. Ora però è ben chiaro in te, in me e anche in altri più giovani che tutto ciò dipenda proprio da noi e cioè proprio da quel prevedere e profetizzare che fin dal “Leonardo” iniziammo⁴⁸.

Infine è un accento autenticamente religioso che si impone: non una contrapposizione tra due diverse fedi ideologiche, popolare e in parte persino populista la prima, di Rosai; monarchico-conservatrice e maurrassiana la seconda, di Soffici⁴⁹; ma proprio la distinzione tra due ordini e due dimensioni.

⁴⁵ Rosai 1974, p. 289.

⁴⁶ Per le cariche pubbliche che Soffici ricopre nella seconda metà degli anni Venti vd. *supra*, nota 42.

⁴⁷ Rosai 1974, p. 289.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Per Soffici in rapporto al nazionalismo francese cfr. Sternhell 1978, p. 398.

Il cerchio della miseria mi stringerebbe sempre di più spingendomi alla tragedia se non avessi trovata in me un'altra forza, quella di una grande fede, che superato il cerchio si allarga come una spirale nello spazio convincendo il mio corpo e il mio cervello a ubbidirla e seguirla fino alla completa liberazione. Quel che noi si ama», conclude Rosai, «è poca e povera cosa e io sento di amare ben più. La Patria, l'Arte, la Famiglia non sono oggetti d'amore ma rendono schiava ed egoistica un'anima. L'amore così concepito è un grande peccato. Dio non ha famiglia, non ha arte e la sua Patria è infinita⁵⁰.

Come non scorgere, nell'insistenza di Rosai sul tema dell'amore, inteso da lui spesso, ma non sempre, in termini mistico-religiosi, una scelta di contrapposizione al Soffici dei secondi anni Venti, banditore della Corporazione delle arti – e dunque di un maggiore controllo politico sull'attività artistica, che ne incoraggi l'integrazione nel processo (per così dire) di *nation-building* e ne censuri la vocazione alla bohème – e della dimensione, per Rosai «arida e gretta», del «buon mestiere»?⁵¹

Una lettera di Rosai ad Attilio Vallecchi del maggio 1932 porta ulteriori chiarimenti sul venir meno di un'amicizia decennale. Rosai lamenta qui l'ingenerosità di Soffici, che, tra 1923 e 1924, al tempo in cui questi era responsabile della pagina culturale prima del «Nuovo paese», poi del «Corriere italiano», non lo aveva invitato a collaborare ai due quotidiani. «Vederlo... a Roma», rievoca Rosai melodrammaticamente, «aiutar Cardarelli, Barilli, Ungaretti e infino Bartoli e non pensar quasi più a chi più di tutti questi gli voleva bene... fu per me tale pugnalata nella carne viva da soffrirne acutamente e da più tempo»⁵². Quello di Soffici a Roma era stato il momento revisionista dell'artista e scrittore, interprete di un «fascismo moderno, critico, "revisionista", veramente "nazionale"» richiamato da De Felice in antitesi al successivo Soffici strapaesano⁵³; pronto, nel contesto di una congiuntura politica resa precocemente impraticabile dal rapimento e dall'assassinio di Matteotti, a tentare l'(im)possibile mediazione tra Mussolini e Amendola⁵⁴. Rosai rimpiange ancora, nel 1932, di non essere stato coinvolto nell'ambizioso progetto sofficiano. Ecco che la contrapposizione tra Firenze e Roma, veemente ne «Il Rosai» e facilmente equivocabile in senso strapaesano, acquista allora più ampie implicazioni politiche, «critic[he], "revisionist[e]" e veramente "nazional[i]"»⁵⁵, alla luce di una stagione politica, nel 1930, definitivamente tramontata.

Per comprendere appieno la delusione di Rosai dobbiamo ricordare una terza testata, che Soffici stavolta aveva diretto in prima persona: e cioè «Galleria»,

⁵⁰ Rosai 1974, p. 245.

⁵¹ *Ibidem*; Soffici 1927. Cfr. anche, di Rosai, la lettera in data 8.7.1934 a Cordié (Rosai 1974, p. 350).

⁵² Ivi, p. 323.

⁵³ De Felice 1996, pp. 253-254.

⁵⁴ Il tentativo ha luogo nel 1923, volta ad assicurare al primo (Mussolini) la partecipazione del secondo (Amendola) al governo. Cfr. De Felice 1990, pp. xv-xvi; Perfetti 2000, p. ix, Salvemini 2001, pp. 147-148.

⁵⁵ De Felice 1996, pp. 253-254.

supplemento mensile del «Corriere italiano», aperta ad ambiziose collaborazioni artistiche e letterarie. Con le rubriche dedicate all'arte, alla letteratura e all'archeologia extraeuropea, e nondimeno all'agricoltura, alla cucina, al cinema e alla moda, «Galleria» si era proposta come vivace appuntamento mensile pronto a ribadire, sul piano della curiosità e dell'intrattenimento colti, l'avvio per l'Italia di una nuova stagione politica, avviatasi, con fiducia e orgoglio nazionalitari, all'insegna della "redenzione". Vi avevano scritto Cecchi, Marangoni, Savinio (cinema), Saba, Ungaretti, Baldini. È soprattutto l'apparato illustrativo della rivista che può interessarci adesso: perché Soffici aveva concesso particolare attenzione al disegno sia nelle copertine, affidate, nei cinque numeri della rivista, a Spadini, Rosso, Soffici, Mancini e Gemitto; che all'interno, dove erano stati invitati a contribuire non solo Arturo Martini e De Chirico, ma anche Bartoli, Achille Lega e (con xilografie) Galante e Viani – quest'ultimo presente anche come autore di brevi prose⁵⁶. Lo stesso Soffici aveva qui accompagnato il lettore, oltreché con una nutrita serie di disegni dedicati al lavoro contadino, con l'ampio testo (in più puntate) *Roma-Napoli-Pompei*: sorta di viaggio in Italia compiutosi all'insegna dell'«amore per il Sud» e della riscoperta di continuità di lungo periodo nella storia artistica e culturale del paese⁵⁷. È proprio sul piano illustrativo che Rosai, già conosciuto a Roma per la personale tenuta da Bragaglia nel 1922, con presentazione in catalogo dello stesso Soffici, avrebbe ben potuto attendersi preziose offerte di collaborazione. Che invece, con suo rammarico, non erano giunte – forse per la breve durata di vita di «Galleria», forse per le riserve più o meno sottaciute, più o meno legittime che Soffici, a dire di Rosai, nutriva sul conto di quest'ultimo, considerato artista (e nondimeno ideologo) di «razza popolare»⁵⁸.

2. Nuove aristocrazie

Elementi di storia politica e istituzionale portano qualche chiarezza in vicende singolarmente intricate. Il tema della nuova aristocrazia, così urgente ne «Il Rosai», diviene ad esempio più comprensibile, nella sua impellenza, se consideriamo come proprio in Toscana, a Firenze, abbia luogo nella seconda metà degli anni Venti, e cioè in seguito alla "normalizzazione" seguita alla ripresa squadristica del 1924-1925 e giunta a conclusione, sotto profili giuridico-legislativi, nel 1929, una compenetrazione senza precedenti, e di significato restaurativo, tra aristocrazia terriera, borghesia industriale e gerarchie provinciali del Partito; tale da espellere dai ranghi del Partito stesso,

⁵⁶ Sull'importanza del disegno nella rivista «Galleria» cfr. Paoletti 1992, p. 24.

⁵⁷ Soffici 1924, pp. 217 e ss.

⁵⁸ Rosai 1974, pp. 291.

e soprattutto dagli incarichi intermedi e superiori, quanti in precedenza, di estrazione minuta, avevano trovato accesso a ruoli dirigenziali proprio in virtù della “rivoluzione fascista”. Non è pensabile che processi tanto vistosi, che si accompagnano a un deciso proposito di *revanche* nobiliare, ripristinano aristocrazie di classe e non di ingegno e trovano in nazionalisti alla Rocco o in monarchico-clericali alla Federzoni sponde influenti ai più alti vertici dello Stato, e in Giuseppe Della Gherardesca, secondo podestà fiorentino dal 1928 al 1933, l'interprete amministrativo locale, sfuggano ai firmatari fiorentini de «Il Rosai», in particolare a Ricci, o a Rosai stesso; e più in generale a quanti, proprio allora nella cerchia di entrambi, si ostinano (non contro il Partito, ma a favore di un determinato indirizzo “rivoluzionario” del Partito caldeggiato – e in parte disatteso – da Turati e Pavolini) a proclamarsi mazziniani o garibaldini⁵⁹.

Difficile comprendere il ruolo di Pavolini in tutto questo, abile ad agitare i vessilli dell'intransigentismo “prima ora”, nel nome spesso di Mussolini, e insieme a farsi interprete della “normalizzazione” portata avanti da Augusto Turati, giungendo a minacciare, a seguito delle polemiche anticlericali del 1931, «chi fascista non è e non è mai stato, e vorrebbe forse rifarsi una verginità attraverso il demagogico pretesto di un sedicente “estremismo” irresponsabile e troppo facile»⁶⁰. Meno difficile, oggi, determinare la posizione di Rosai riguardo al fascismo, malgrado mimetismi o oscillazioni che certo non mancano negli anni del regime, come attestano le vignette politiche pubblicate sul «Bargello»⁶¹; e autostilizzazioni retrospettive⁶², in senso di volta in volta “squadristico” o antifascista, che riflettono ciascuna il diverso momento storico cui rimandano e sono sempre da considerare con cautela⁶³. Se un'autotestimonianza resa dall'artista nel 1944 al CLN ci informa della sua vicinanza a Italia libera dal 1924 e l'avversione al “rassismo tamburiniiano”⁶⁴ – autotestimonianza confermata *in toto*, in seguito, da una memoria di Ernesto Rossi, tra i fondatori dell'associazione antifascista fiorentina⁶⁵ – Romano Bilenchi, scrittore e amico dell'artista, fissa a una data precoce, coincidente con il delitto Matteotti, l'opposizione di Rosai al regime e la sua incredulità riguardo alla “rivoluzione” di Mussolini, con cui (lo si è già ricordato) non è in buoni rapporti⁶⁶. In realtà, come rivela la lettera inviata da Rosai a Dumini

⁵⁹ Per una formulazione tarda della polemica anticlassista cfr. Ricci 1939.

⁶⁰ Pavolini 1931.

⁶¹ Vd. *supra*, nota 4.

⁶² Nicoletti 1988, p. 126.

⁶³ Rosai 1970, pp. 248-249; a pp. 252-253 le smentite totali o parziali di Aldo Gonnelli. Sulle relazioni tra Rosai e il fascismo antemarcia cfr. Nicoletti 1988, pp. 57-62, 128-133.

⁶⁴ Rosai 1974, pp. 512-516.

⁶⁵ Rossi 1973, pp. 386, 393.

⁶⁶ Bilenchi 1976, pp. 74-75.

e pubblicata sulla «Sassaiola fiorentina» nel marzo 1921⁶⁷, con il titolo *Amare non odiare*, il distacco dal fascismo antemarcia avviene prima, già nel 1921, a seguito dei gravi fatti di sangue di quell'inverno fiorentino: l'assassinio di Spartaco Lavagnini, sindacalista comunista, e la repressione seguita alla morte di Giovanni Berta poi costituiscono prova, agli occhi di un candido ma non stordito Rosai, del tratto poliziesco e antipopolare dello squadristico fascista, al netto delle dichiarazioni demagogiche che si rilasciano ai vertici⁶⁸. In anni successivi la corrispondenza dell'artista documenta poi il grave contrasto occorso con Pavolini a seguito dell' "infortunio" di *Svaticanamento*, libello anticlericale scritto in buona parte da Emilio Settimelli ma rivisto e integrato da Rosai stesso, che minaccia di procurare il carcere a Rosai⁶⁹. Malleadori del pittore, nell'occasione, sono Bottai e lo stesso ambivalente Pavolini; che però, a cavallo tra Venti e Trenta, rimane sordo alle richieste di aiuto di Rosai, esaudite invece da Bottai e Mussolini⁷⁰.

3. Storia editoriale, fonti politico-letterarie, ideologia del «Rosai»

L'intricata vicenda che porta alla pubblicazione de «Il Rosai» merita di essere riepilogata. Ne seguiamo le varie fasi attraverso la corrispondenza tra Ricci e Garrone: questa è adesso la nostra fonte privilegiata, ancorché non esclusiva. In un primo momento si pensa di stampare l'opuscolo a Milano. Dovrebbe esserne editore Pietro Maria Bardi, ambizioso e sfuggente, pronto a cercarsi le più confortevoli protezioni politiche, di lì a poco autore di uno spiacevole libro-inchiesta sul fuoriuscittismo parigino giocato al limite della delazione⁷¹. Già

⁶⁷ Rosai 1921. Per Rosai e Dumini, l'uomo che avrebbe in seguito ucciso Matteotti, cfr. Mayda 2004, pp. 69-84. Testimonianza in parte discordante quella di Sucker-Malaparte quale ci è riferita da Tamburi 2012, pp. 72-73.

⁶⁸ Nicoletti 1988, pp. 57-62.

⁶⁹ Settimelli *et al.* 1931. Cfr. anche Rosai 1974, pp. 311-313. Rosai, che ha ottenuto la tessera del PNF nel 1930, se la vede ritirare l'anno successivo (per iniziativa di Pavolini). Per Cordié «predomina in [*Svaticanamento*] la parte dovuta a Settimelli, ma le note di Rosai – quelle iniziali, se non erriamo, nell'esame del testo – sono pure evidenti» (Cordié 1975, p. 56).

⁷⁰ Più univoco in senso aspramente conflittuale il rapporto tra Ricci e Pavolini (Buchignani 1994, pp. 320-321; e l'articolo *Pavolini documenta l'alta fede che animava Berto Ricci*, apparso anonimo in *mortem* di Ricci in «Corriere della sera», 17.5.1941, p. 3). Nel gennaio 1931 Pavolini polemizza sul «Bargello» contro Ricci e «Il Rosai» riprovando la propensione alle «beghe». Nell'occasione censura la polemica anticlericale del 1931, rigettando il tono basso cui essa è giunta (Pavolini 1931). Si riferisce in primo luogo all'opuscolo *Svaticanamento* (per cui vd. *supra*, nota 65), ma non ignora il *Duello con il Papa. Contestazioni all'ultima Enciclica* di Ricci (Ricci 1931b). La replica di Ricci è in «L'Universale», I, 2, febbraio 1931, p. 5. In seguito, nel 1932, Pavolini rifiuta di concedere la tessera a Ricci quando questi la chiede (Buchignani 1994, p. 171). Ai difficili rapporti tra Ricci e le gerarchie provinciali del PNF accenna Cordié in Cordié 1980, p. 171.

⁷¹ Bardi 1931.

proprietario della Galleria milanese di cui al momento è responsabile Persico, editore de «Il Belvedere», bollettino artistico cui anche Garrone, con Persico, collabora, nella primavera del 1930 Bardi ha ormai lasciato Milano per Roma e assunto, nella capitale, la direzione di una nuova galleria d'arte. Garrone ha però una pronunciata avversione per Bardi, né questi è interessato alle polemiche, per quanto vivacissime: la sua candidatura come editore declina quindi rapidamente.

Malgrado Bardi si sfilò presto dall'impresa, Ricci e Garrone vogliono stampare comunque il *pamphlet* a Milano, nella stessa tipografia che stampa «Il Belvedere», in regime di stretto autofinanziamento (in realtà stamperanno a Firenze). Si tratterà di un giornale “di battaglia”, convengono. «Si intende che anche argomenti astratti possono venire trattati, ma sempre con uno sfondo realistico»⁷². Garrone suggerisce un primo titolo: *Sette proposte di vita italiana*. Persico un secondo: *Binario*, che però, obietta subito Garrone,

è un titolo da film tedesco. Ci vorrebbe qualcosa di diverso. Se il risultato non fosse orribile io sarei stato per “*Sumesest*”, commentato dalla diciturina; “io sono, tu sei, egli è”. Questo per indicare che i principi dai quali noi partiamo sono gli eterni e gli elementari: cioè i più difficili⁷³.

Derubricata l'ipotesi dell' “orribile” titolo latino, dal vago proposito anti-idealistico e tomista, Garrone propone il parodistico *Il Falqui*: l'allora editore dell'«Italia letteraria», Enrico Falqui appunto, è suo amico e corrispondente. L'eclettismo dell'«Italia letteraria» è tuttavia una “bestia nera” di Ricci, che cassa la proposta di Garrone. Infine, in data 16 maggio, il titolo (ma non la città di pubblicazione né l'editore o tipografia) appare finalmente stabilito: sarà «Il Rosai». Si sceglie anche di lasciare anonimi i singoli articoli, eccettuato *Firenze capitale*, che Garrone (lo si è già accennato) firma con lo pseudonimo di Allobrogo. Le incertezze attorno al titolo rivelano una circostanza specifica: in questione, per Ricci o Garrone, non è mai un pittore né la pittura come tale, e neppure (o non solo) il rapporto tra arte, cultura e regime in un contesto potentemente regolamentato da selettori pubblici, cioè politico-partitici; al cui interno gallerie private e collezionisti svolgono un ruolo nullo o marginale. Il vero tema de «Il Rosai», quintessenzialmente politico, è la selezione della classe dirigente, e cioè –Ricci lo chiarirà in modo sempre più preciso dalle pagine dell'«Universale» – la nascita delle nuove aristocrazie⁷⁴. «Giovane più di noi giovani, e nostro capo»⁷⁵, l'artista e cittadino Rosai costituisce eccezione per l'audacia con cui ha costruito la propria carriera: in assenza di compromessi, in

⁷² Lettera di Garrone a Ricci del 6 maggio 1930, in Garrone 1994, p. 767.

⁷³ Lettera di Garrone a Ricci del 6.5.1930 ivi p. 767.

⁷⁴ Rosai 1930, pp. 13, 27, 55: il tema è cruciale. L'elogio delle minoranze si compie qui in esplicita polemica contro l'umanitarismo progressista e l'egalitarismo socialista, in continuità con quello che Marinetti aveva chiamato a suo tempo l'«inegualismo futurista» (Dantini 2018b, pp. 63-73).

⁷⁵ «Il Rosai», p. 7.

nome di quel “fascismo poesia” evocato da Garrone. Merita dunque di essere segnalato: a lui, non a Soffici, la palma nella generazione dei “precursori”.

La collaborazione a «Il Rosai» prelude, nelle intenzioni di Ricci e Garrone, alla pubblicazione di almeno due altri *pamphlets* che tuttavia non vedono la luce. Del primo *pamphlet* si conoscono il titolo (*Corrispondenza con Soffici*) e la forma, che dovrebbe essere quella della lettera aperta. Da una lettera di Garrone a Ricci del 21 luglio apprendiamo invece che «Il Rosai» è uscito, «accompagnato da polemiche veramente aspre»⁷⁶. In un primo momento, scrivendone all'amica Vera Benassi, Garrone aveva trovato che «il carattere contrabbandiero si conf[acesse]» all'opuscolo. A distanza di appena un giorno ha però cambiato idea. Sfoglia sconsolato «Il Rosai», stampato in povertà, e muove acerbi rimproveri a Ricci per le tante ingenuità o trascuratezze. «Davanti a questo libretto che mi mandi», confida a Ricci, «io sono inebetito. Non ò nemmeno voglia, dirò meglio, coraggio di arrabbiarmi. Sono avvilitissimo, come se mi avessero bastonato»⁷⁷. Segue un lungo elenco di riprovazioni concernenti la carta, l'impaginato, le illustrazioni. E ovviamente i testi, che troppo spesso, lamenta Garrone, si tengono su piani di angusta polemica personale e (chiosa) sembrano concepiti come «*ad bestias*». Persico appare «inebetito» persino più di Garrone dalle fruste apparenze de «Il Rosai», e ammette che non sa «dar[si] pace di questo aborto»⁷⁸. A supremo scorno, aggiunge, lo trova esposto nella galleria presso cui lavora.

4. Breve indice ragionato

Rari i passaggi di critica figurativa vera e propria: disciplina di cui si ha assai scarsa opinione per i tratti estetizzanti ed evasivi che la connotano⁷⁹.

⁷⁶ Cordié 1981, pp. 3-4.

⁷⁷ Garrone 1994, p. 836.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Ricci 1933a. Occorre tuttavia circoscrivere e delimitare. Nell'*Impressione di Rosai*, apparsa sul «Corriere adriatico» del 9.5.1930 e ripubblicata ne «Il Rosai», Garrone prova in effetti, se non l'ecfrasi, il saggio storico-artistico o il fondo di terza pagina sul tema della “visita in studio”. E – cosa a mio avviso più importante – introduce il lettore al carattere mediato dell'arte di Rosai; ponendo per primo quel problema di modelli e «codici» figurativi che di lì a poco, nell'occasione della mostra milanese al Milione, Palazzeschi rilancerà in un testo singolarmente gradito a Rosai stesso, dal titolo *Se mi permettete...* (Palazzeschi 1930, snp.); e che invece la letteratura artistica postbellica tenderà ad omettere in modo a tratti clamoroso (cfr. ad esempio Cavallo 1973, p. 73: «non c'è esibizione di bravura, non c'è preoccupazione di mostrare per simboli; niente esibizione e niente codice: il disegno per Rosai è la somma di alcune qualità fondamentali di osservazione e di sensibilità»). Nell'*Impressione di Rosai* Garrone paragona Rosai ai freschisti toscani del Trecento e lo spoglio atelier di via Toscanella alla navata dipinta di una chiesa “primitiva”. Prova anche a disincagliare l'artista dall'equivoco strapaesano, che tanto lo disturba. «Nei quadri di maggior potenza», osserva, «si intuisce un'arte che si libra sul filo del rasoio. Un niente di più o di meno, ed

Privo di titolo, l'attacco di Ricci sorprende per temerarietà e candore polemico: un'invettiva al modo due-trecentesco umbro-toscano. Tra le righe scorgiamo, mai nominati, i bersagli immediati dell'opuscolo: si è già detto di Soffici, aggiungiamo adesso Papini, Carrà, Maccari, Ogetti, nume tutelare del Novecento fiorentino capeggiato da Raffaello Franchi⁸⁰; e dunque Franchi stesso, Carena, Maraini, Sarfatti, Oppo, forse Primo Conti, senz'altro i fratelli Pavolini⁸¹. «O puliti e interi, o servi delle vili finzioni», fustiga Ricci. «Non c'è pace di campagna, né sole, per chi si chiude la via della sincerità»: il riferimento al «prelato di Poggio a Caiano» (così Persico su Soffici) non potrebbe essere più esplicito. E peraltro: «il nome d'amico oggi deturpato dagli uomini nani, che si puntellano insieme mescolando cuore e affari, vale ancora perché c'è Rosai». Anche Maccari è servito. È chiaro però che la polemica artistica e di costume qui sta per altro; e che il senso ultimo dell'argomentazione è politico⁸². Neppure la retorica dei «giovani» ammansisce Ricci, malgrado sia stata rilanciata di recente (o forse proprio perché) da Alessandro Pavolini su «Critica fascista»⁸³. Ecco che, in sfida alle gerarchie di partito, Rosai è adesso acclamato come «giovane più di noi giovani, e nostro capo»⁸⁴. Sottotraccia corre il rifiuto dell'equivoco strapaesano e l'elogio della tradizione artistico-letteraria radicata in Toscana

ecco compiuto il passo tra il sublime e la caricatura». È significativo notare che l'apprezzamento del pittore fiorentino riproduce qui temi già presenti nella tesi di laurea di Garrone, discussa all'Università degli Studi di Bologna in data 29.11.1928 e dedicata a Verga (Garrone 1941; Cordié 1970, pp. 189-245). Ne «Il Rosai» Garrone esalta la sostanza classico-arcaica dell'immaginazione dell'artista, quel suo risolvere il mondo, paesaggi, città, figure, in una sorta di cosmogonia definitiva, per categorie; e rinnova il paragone tra l'artista occidentale moderno e la poesia delle origini.

⁸⁰ Manca ad oggi un esauriente profilo di Franchi condotto da punti di vista specificamente figurativi. Utile la lettura di Ricorda 1988 e Senna 2009. Per le «spedizioni punitive» del gruppo del «Selvagio» contro «Solaria» e i solariani, Franchi in particolare, cfr. Corti 1994, p. 15; Senna 2009, p. 154 e nota 16.

⁸¹ Per Ricci e Alessandro Pavolini cfr. *supra*, nota 66. Per Ricci e Corrado Pavolini cfr. Ricci 2014, p. 45.

⁸² L'eccessiva politicizzazione de «Il Rosai» è appunto la critica rivolta all'opuscolo in generale, e a Ricci in particolare, da un (ormai) ex-solariano come Raffaello Franchi nel 1942, in tutt'altro frangente storico-politico, quasi a tutelare il pittore dal reclutamento superfascista tentato, più di un decennio prima, dalla maggioranza dei firmatari (cfr. Franchi 1942, p. 9). Analogo tentativo di depoliticizzazione in chiave formalistica (e più o meno accortamente idealistica) di Rosai si compie, certo non senza l'assenso dell'artista, in Parronchi 1947, p. 8; Ragghianti 1956, pp. 7-9 e ss. («Il Rosai» e «L'Universale» sono qui definiti «ruvidissime insorgenze»); Santini 1957 pp. 8-9, 23, 33 (nell'occasione si riabilita Soffici come primo e più autorevole mentore); e Santini 1960, pp. 65, 91, 103: tentativo che va ancora una volta a svantaggio della memoria postuma «Il Rosai» (e dunque di Ricci). Vale la pena osservare che una prima svalutazione de «Il Rosai» e dei propositi di investitura politica sfoggiati nel pamphlet si ha tuttavia, nella letteratura sull'artista, a una data assai precoce; e riflette verosimilmente la delusione di Rosai stesso per l'insuccesso della mostra di Milano, disertata dai vertici del PNF (che anzi sembrano aver diffidato dal recarvisi e dall'acquistare opere: Volta 1931, pp. 6-7). Sul problema storiografico della «depoliticizzazione» postbellica di Rosai brevemente Cavallo 1973, p. 96.

⁸³ Pavolini 1929.

⁸⁴ «Il Rosai», p. 7.

tra Tre e Quattrocento; civile e insieme religiosa, perciò «universale»⁸⁵. «L'arte grande», così Ricci, «è perenne nell'anima e senza paese, e come un segnale valido per tutte le nazioni»⁸⁶. E altrove, nella conclusione dell'opuscolo, dedicata *Ai giovani*: «il nostro [compito] è quello di ricomporre l'unità classica, modernamente, sul terreno dei grandi antichi»⁸⁷.

Gli interventi di Contri (*Il nostro uomo*) e Garrone (*Firenze capitale, Impressione di Rosai, Paradosso della tradizione*) ribadiscono il taglio virtuosistico del preambolo di Ricci, con maggiore o minore finezza di dettaglio, magnificando l'«animosità» di Rosai e le sue «misure piuttosto empiriche e brutali di giudizio». Erede dell'aspro «realismo» dei “primitivi” italiani (si legga a questo proposito il singolare *Paradosso della Tradizione* di Garrone), «garibaldino» e ardito, lare⁸⁸: Rosai è tutto questo, artista «raccolto e solitario» da contrapporre antinovecentisticamente all'«animale da sera» romano o milanese⁸⁹. Può sembrare che il contributo di Persico stacchi decisamente, e sia fuori luogo rispetto al contesto. Di fatto *Supremazia dell'arte italiana* non concede niente alle istanze superfasciste sottese agli altri saggi, e sembra invece iscriversi nella più generale campagna cattolica postconcordataria, volta a convertire e rievangelizzare la società italiana⁹⁰. Il punto di vista del critico napoletano, vicino a Gobetti fino alla morte di quest'ultimo, collaboratore di «Rivoluzione liberale» e del «Baretti», altresì amico e corrispondente di lunga data Carlo Curcio, teorico politico (sarà lui a introdurre per primo Carl Schmitt in Italia) e sostenitore del corporativismo fascista, coincide da tempo con quello dell'Azione cattolica, e niente, al tempo, potrebbe dividerlo più decisamente da Ricci o Contri, dallo stesso Rosai e in parte da Garrone⁹¹. Ma l'intesa destatasi attorno a «Il Rosai» non è *stricto sensu* ideologica né riguarda il problema dei rapporti tra la società civile e le fedi tradizionali. *Supremazia dell'arte italiana* è un testo spiccatamente anti-internazionalistico, tale da confutare da solo, se mai ve ne fosse bisogno, la riduzione postbellica di Persico in chiave progressista o

⁸⁵ Nella sua seconda raccolta di versi, *Corona ferrea*, Ricci dedica una duplice ecfraisi a Rosai, dal titolo *Su due quadri di Ottone Rosai* (Ricci 1933b, pp. 93-94). Non vi è traccia, in essa, di elementi macchietistico-folklorici. Nella prima parte della poesia Ricci stabilisce anzi un'analogia tra la “luce” del pittore, che «incombe a terra», e lo spleen baudelairiano, qui richiamato (indirettamente) attraverso la metafora del pipistrello che batte le ali contro le pareti della gabbia («la luce con urtar di pazze / ali / rimbalza da muro a muro»).

⁸⁶ «Il Rosai», p. 5.

⁸⁷ Ivi, p. 29.

⁸⁸ «Nei quadri di maggior potenza», osserva Garrone nell'*Impressione di Rosai*, «si intuisce un'arte che si libra sul filo del rasoio. Un niente di più o di meno, ed ecco compiuto il passo tra il sublime e la caricatura» («Il Rosai», p. 15).

⁸⁹ «Il Rosai» si apre non a caso con un'invettiva contro l'adulazione (pp. 5, 6). Ricci torna a denunciare il conformismo delle «società [artistico-letterarie] milanese e romana», Ricci 1984, pp. 27 e 33.

⁹⁰ Dantini 2018b, pp. 14-19 e ss.

⁹¹ Ivi, pp. 19-24.

«laico-liberale»⁹². In questo senso dialoga con i contributi di Ricci e Garrone su piani più intimi di quanto solitamente si ritiene, mobilitandosi (in termini non chauvinistici) sul tema (e problema) della “nazione”⁹³.

5. *Antigentiliani, antifuturisti, antirondisti. Il realismo «mistico» del «Rosai»*

Per Luisa Mangoni, che ne scrive nel seminale *L'Interventismo della cultura*, il solo collante che tiene assieme Ricci, Garrone e Persico ne «Il Rosai» è l'antigentilanesimo: agli occhi dei tre, Gentile sarebbe infatti l'apologeta del meramente sussistente, la mosca cocchiera del regime⁹⁴. L'affermazione non è *tout court* sbagliata, ma si presta a obiezioni. Si dovrebbe spiegare, ad esempio, cosa tenga insieme l'antigentilanesimo cattolico di Persico, irriducibilmente contrario alla “statolatria” fascista; l'antigentilanesimo “mistico” o “medievalista” o “realista” di Ricci, che pure, in opposizione al diritto liberale, attribuisce allo Stato etico corporativo una sua precisa trascendenza sugli individui⁹⁵; e, ancora, l'antigentilanesimo di Garrone, che ha sì tratti estetizzanti e *tout court* irrazionalistici, come spesso si rileva (D'Annunzio, D'Annunzio!), ma è anche nutrito da spunti liberal-libertari di matrice gobettiana. In realtà non sono solo avversioni generiche, anti-idealistiche o anti-attualistiche, ad avvicinare i tre. Sono precise intese politico-culturali. Esemplifichiamo: il culto eroizzante della solitudine ad esempio; o la convinzione che la storia italiana sia indissolubilmente legata, in positivo, all'azione di minoranze disinteressate, «aristocrazie non necessariamente ereditate né elettive ma naturalmente sorte dall'ingegno e dal lavoro»⁹⁶; il problema del cattolicesimo, o se si preferisce il problema dei rapporti tra cattolicesimo e «nazione», posto, come osserva Garrone, che questa «filosofia (l'idealismo) [e cioè il fascismo]... non riesce a diventar religione»⁹⁷; la polemica antiborghese; e infine, aspetto forse più rilevante, una convinta disciplina di aderenza e sincerità argomentativa, perfino di eloquenza, da opporre alla «compatta mediocrità», ai «cori uniformi» che debilitano la discussione pubblica⁹⁸. Alle convinzioni più ampie e generali si aggiungono, da punti di vista specificamente artistico-letterari, l'urgenza di sgombrare il campo dalle retoriche strapaesane, che hanno favorito fraintendimenti regressivi e localistici e hanno disinnescato una proposta in origine politica, per niente localistica, ma nazionale o addirittura «imperiale»,

⁹² De Seta 1985, pp. 15, 16, 55, 61 e ss.

⁹³ Dantini 2018b, pp. 9-58.

⁹⁴ Mangoni 1974, pp. 206-218.

⁹⁵ Petrocchi D'auria 1982, pp. 75 e ss. Per Ricci e Gentile vd. anche *infra*, nota 107.

⁹⁶ Ricci 1984, p. 126.

⁹⁷ Valsecchi 1942, p. 12.

⁹⁸ Ricci 1984, p. 84.

di concretezza, franco dibattito e «buon governo»⁹⁹; il comune rigetto del futurismo marinettiano e la svalutazione di certa letterarietà distaccata ed estetizzante, rondista, novecentista o solariana. Cui contrapporre, all'insegna magari di Verga o di Tozzi (ma non meno di Alfieri o di un certo D'Annunzio poetico-politico), un diverso modello di letteratura, non più lirico ma enciclopedico o narrativo (nella definizione di Ricci), orientato cioè in senso classico e realistico, stimato più originario e formativo¹⁰⁰.

6. *Il «Rosai» in vista della “sterzata a destra” dell'Universale: critica della categoria storiografica del “fascismo di sinistra”*

Molteplici le fonti politiche o letterarie taciute per ragioni di prudenza o di semplice animosità. O più in generale – ed è pur sempre anche questa una forma incipiente di “organizzazione” – per la necessità di segnare la distanza tra sé e la generazione dei precursori. Apprezzato da Garrone e satireggiato da Persico, che tuttavia ne riprende questo o quel frangente antiriformistico nelle sue tesi sull'Europa¹⁰¹, il Malaparte politico, autore dell'*Europa vivente* (1923), degli editoriali apparsi nel 1924 sulla rivista «La conquista dello Stato» e del *pamphlet Italia barbara* (1925) è indubbiamente all'origine di talune tra le più perentorie tesi di Ricci. Ma è invisibile a quest'ultimo per più motivi: tra questi è verosimile siano il frainteso (e sia pur breve) coinvolgimento di Malaparte nell'avventura internazionalista di «900» – rivista, ricordiamolo, che nel settembre 1926 ha ricevuto l'*imprimatur* direttamente da Mussolini; la co-conduzione di una rivista da Ricci tanto detestata come «L'Italia letteraria» e infine, pressoché contestuali, le vicende che portano alla fine del «Selvaggio» fiorentino. Di fatto il nome di Malaparte non ricorre mai ne «Il Rosai»: e certo non perché lo scrittore e ideologo pratese sia irrilevante o sconosciuto ai firmatari. Ambivalente, in Ricci, anche l'atteggiamento riguardo alla «Ronda» e ai rondisti, in particolare Cardarelli: del quale risuonano indubitabilmente, ne «Il Rosai», alcuni passi di carattere “pascaliano”; ma di cui si cercherebbe invano il nome. Dove cercare, però, se non sulla «Ronda» o in una raccolta come *Terra genitrice* (1924)¹⁰², le premesse di quell'intreccio tra “paesano” e universale che risultano, ne «Il Rosai», tanto più complesse che non sulle pagine del «Selvaggio»? Non meno importanti i rapporti di Ricci e Garrone con un futurista antimarinettiano come Emilio Settimelli, reazionario e monarchico. Se ci è noto lo stretto legame che unisce Ricci a Settimelli a partire dal 1930,

⁹⁹ Contri 1930b, p. 58.

¹⁰⁰ Ricci 1984, p. 50. Cfr. anche Garrone 1941 e Cordié 1970, pp. 189-245.

¹⁰¹ Dantini 2018b, p. 48 e nota 147.

¹⁰² Cardarelli 1924, p. 72.

e che, malgrado patenti divergenze ideologiche, si approfondisce attraverso collaborazioni giornalistiche e battaglie comuni contro la corruzione dei gerarchi e il processo di “normalizzazione”¹⁰³, si è ignorato sinora che il testo forse più arguto e curioso de «Il Rosai», il *Paradosso della tradizione* di Garrone, rende omaggio proprio a Settimelli e alla sua recente proposta, solo in parte faceta, di costituzione dell’ “ordine del cinghiale”. Sarebbero stati ammessi a farne parte, aveva postulato Settimelli nell’*Autorità dello Stato*, «solamente coloro che – a costo di essere scortesì – si manteng[a]no, in modo netto, al di fuori di tutte le influenze e le pressioni del vecchio mondo»¹⁰⁴. «Uomini in pena», riprende adesso Garrone, che tratteggia qui artisti e innovatori in genere,

amici più a cinghiali che a sé, con l’anima che fa i cappellacci nel vento; gente sparpagliata per i quattro punti cardinali, in un paesaggio di sterpi, roccia, boscaglia, dove il Diavolo discorre col Signore, i fulmini bucano esplodendo la terra, i torrenti in piena scuotono i ponti¹⁰⁵.

¹⁰³ I rapporti tra Ricci e Settimelli restano in buona parte da ricostruire sotto profili che non siano aneddotici o di semplice cronologia (la stessa cosa potrebbe dirsi dei rapporti tra Rosai e Settimelli). Se Settimelli sembra essere all’origine del mutato atteggiamento di Ricci riguardo a Soffici (Buchignani 1988, pp. 186-187; e Nicoletti 1988, pp. 5, 26), proprio Settimelli contribuisce in misura decisiva a conferire orizzonti e diffusione nazionale al futurismo fiorentino negli anni tra le due guerre; e costituisce un *trait-d’union* tra le cerchie politico-intellettuali di Firenze e Roma (Buchignani 1988, pp. 193-195. Per la polemica contro Soffici, considerato mero «precursore» del fascismo, cfr. anche Carli, Fanelli 1931, pp. v-vi). Distanze e contrapposizioni tra l’“estrema Destra” fascista (così il gruppo de «L’Impero») e la Sinistra fascista de «L’Universale» sono a tal punto evidenti da parere ovvie, e sono ripetutamente attestate dalla polemica antilegittimista e antimonarchica che Ricci sviluppa regolarmente negli *Avvisi* pubblicati su «L’Universale» (si veda, a questo riguardo, l’importante «avviso» datato 25.6.1933, Ricci 1943, pp. 105-107: Ricci discute qui le *Vigliaccherie del secolo xx* di Fanelli). Tuttavia appaiono non meno rilevanti le convergenze: la certezza circa la «superiorità dello Stato a base politico-religiosa su quello a carattere economico», ad esempio; la polemica «aclericale», da non confondere con una mera affermazione di «ateismo» o irreligiosità; l’aristocraticismo e il rifiuto di un’ «autorità [che venga] dal basso»; la difesa del diritto di critica; il rifiuto del localismo strapaesano in nome di un «universalismo» fascista esemplato sul modello dell’universalismo cattolico; la concezione infine del fascismo inteso come religione politica e «misticismo guerriero», *Ibidem*. Si consideri, sotto questo profilo, la dedica ricciana a Settimelli – per così dire in chiave *Impero* – della poesia *Il cambio della guardia al Quirinale* (Ricci 1933b, p. 85): qui Ricci, satireggiando «i pallidi letterati di iersera / che ragionavan tanto», canta il sentimento di unanimità religiosa e guerriera che lo coglie mentre «marcia in cadenza / coi granatieri e il popolo». Più in generale, al netto delle differenze, che pure sussistono, è comune a Ricci e Settimelli l’orientamento a un giornalismo concepito come «d’assalto», nominativo nelle sue polemiche, crudo e a tratti rodomontesco, implacabilmente asseverativo. Ricci collabora sia a «L’Impero» che al «Riccio», l’ultima testata diretta da Settimelli. Pubblica inoltre, su «L’Universale» del settembre 1933, il *Progetto d’un gruppo di uomini nuovi* di Edgardo Sulis: qui Settimelli e il gruppo de «L’Impero» sono considerati il più importante punto di riferimento per il progetto “rivoluzionario” propugnato da Ricci e dai suoi collaboratori (Buchignani 1988, pp. 214-215; e Scarantino 1981 per uno studio monografico dedicato al quotidiano «l’Impero», fondato da Carli e Settimelli).

¹⁰⁴ Settimelli 1928, pp. 19 e ss.

¹⁰⁵ «Il Rosai», p. 24. Nella primavera del 1928 Garrone, al tempo collaboratore del quotidiano settimelliano «AeZ», aveva manifestato ammirazione e solidarietà a Settimelli. «Lei con la sua

Una sorta di versione aristocraticizzante, questa di Garrone e Settimelli, in chiave di cavalierato, del più rude elogio dell'«omo selvatico» apparso a firma di Papini e Giuliotti nel 1923¹⁰⁶.

Divide Ricci da Persico e Garrone da Ricci tutto il resto (per tacere del “reazionario” Contri e della sua distanza da entrambi¹⁰⁷): cioè quanto possiamo *stricto sensu* rubricare alla voce ideologia. Collaboratore de «Il Selvaggio», su cui pubblica poesie, editoriali politici e brevi prose firmandosi talvolta con pseudonimi, e responsabile *de facto* del «Libro italiano», rivista edita da Vallecchi tra 1928 e 1929, Ricci è giunto al fascismo (o meglio: a un suo fascismo “eretico” e “di sinistra”) solo al termine di una stagione anarco-individualista punteggiata dalla lettura di Stirner, Nietzsche, Carlyle: stagione che si è conclusa attorno al 1927¹⁰⁸ (alla data de «Il Rosai», Ricci non ha la tessera né l'ha ancora chiesta. Lo farà una prima volta, senza successo, nel 1932¹⁰⁹). Spesso la sua posizione, che è intransigente e severa, “kantiana” o “pitagorica” o “platonica” a suo stesso dire, viene spesso confusa con quella di Rosai: si parla allora di populismo. Tuttavia occorre aver presente che questo è in larga parte inesatto, toscanità linguistico-letterarie a parte: e che il fascismo di Ricci, o per meglio dire il suo mussolinismo, non indulge mai alle più autoindulgenti o sovrastoriche retoriche del popolo o della stirpe; tantomeno se dobbiamo intendere per popolo, come parrebbe, alcunché di «antiintellettuale»¹¹⁰. In merito alle virtù del popolo Ricci si mostra anzi, già ne «Il Selvaggio», poi ne «Il Rosai» e in seguito ne «L'Universale», singolarmente scettico, pronto a ricordare la lunga decadenza, anche civile, del paese – e di Firenze in particolare – e determinato a correggere le istanze popolari del fascismo con i principi impopolari del dovere, della responsabilità, dell'educazione. «Il Rosai» si situa per Ricci in una traiettoria ideologica precisa, che lo porta in un breve giro di tempo – in polemica con il nazionalismo retrivo e conservatore, cui riserva sempre osservazioni sprezzanti; e tuttavia all'insegna di una “italianità naturale”

diritta figura», aveva scritto allora, «tutta condotta sulla spina dorsale... si inalza al di sopra di tutte le apparenti vittorie dell'analfabetismo. Ed è il vero vittorioso» (lettera di Garrone a Settimelli, 3.3.1928, in Garrone 1938, p. 42). Ne «Il Rosai» ribadisce questa sua posizione. Settimelli, lo si è detto, è interprete di posizioni filomonarchiche e reazionarie. Appare tuttavia vicino ai “rivoluzionari” per l'avversione al fascismo moderato e clericale.

¹⁰⁶ Papini, Giuliotti 1923.

¹⁰⁷ La società fascista a venire, agli occhi di Contri, avrà connotati *ancien régime*: con il *pater familias* provvisto di diritti assoluti in materia politica, religiosa, morale e giuridica; criteri di rappresentanza politica stabiliti in base all'ampiezza del nucleo familiare; vincoli enfiteutici di fedeltà alla terra; e infine operose «contadinanze feudali» e «industrie curtensi» in grado di soddisfare le frugali necessità dei lavoratori (Contri 1930b, p. 25).

¹⁰⁸ Buchignani 1994, pp. 171, 265 e nota 5. Per una preistoria ideologica di Ricci torna utile Benadusi 2016, in part. pp. 17-25: la parte centrale del saggio è qui dedicata alla fortuna del filosofo e scrittore scozzese, considerato precursore del fascismo, nelle riviste fiorentine.

¹⁰⁹ Buchignani 1994, p. 18.

¹¹⁰ Bonsaver 2013, p. 107.

che prenderà tratti anti-inglesi e antiamericani sempre più marcati – da «Il Selvaggio» a «L'Universale»¹¹¹.

«Quale popolo?»¹¹², si chiede nel tardo *Categoria spirituale e categoria sociale*.

Il popolo [non] è incondizionatamente bello, né ha incondizionatamente ragione... Vi è un *popolo* come lo volle e in parte lo realizzò il socialismo più vile: vi è un *popolo* che specchiandosi nella borghesia ne assume mimeticamente gli attributi, e diventa ed è borghesia autentica; vi è anche un *popolo* che nelle rivolte rosse, illudendosi di far conto pari, brucia e stupra e macella. Vi è infine il “popolo” voluto e intrapreso a formare dal Fascismo. Né imitazione borghese né retrograda plebe, ma milizia e lavoro. Non classe, ma totalità organizzata di produttori e soldati¹¹³.

L'opinione storiografica corrente spiega la vocazione «interventistica» di fogli come «Il Rosai» o «L'Universale» alla luce, tutta sociologica, del populismo o della reazione (“piccolo-borghese”) alla «massificazione della cultura»¹¹⁴, vale a dire alle mutate condizioni del lavoro intellettuale nella società capitalistico-liberale. È un'opinione in parte errata: perché la scaturigine prima delle due iniziative editoriali dev'essere cercata non in un qualche rancore sociale; ma nel proposito, tutt'altro che retrivo o ingiustificato, di sganciamento tanto dall'angustia municipalistica di Strapaese quanto dalla deriva conservatrice e neotradizionalista di Soffici. Abbiamo visto infatti come, nella seconda metà degli anni Venti, ormai conclusasi la stagione “romana” dell'impegno politico-giornalistico con un'amara disillusione, l'ex-futurista e autore del *Lemmonio Boreo* si avvicini al Novecento meno ufficiale su piani artistico-culturali; e converga con il PNF ascetico e penitenziale di Augusto Turati su piani più schiettamente politico-ideologici o di “organizzazione”. È questo duplice allineamento che motiva al dissenso Ricci e Rosai. Possiamo adesso aggiungere, con riferimento al solo Ricci, un elemento ulteriore, non meno importante; e tale da distinguere nettamente, quantomeno in prospettiva, la sua prospettiva da quella di Rosai. La collaborazione a «Il Rosai» e la scelta di fondare «L'Universale» coincidono, per Ricci, con quella “sterzata a destra” da lui stessa posta all'origine del suo giornale¹¹⁵ e ancora oggi assai poco indagata – sterzata che si compie, ricordiamolo, certo non all'insegna (scissionistica, particolaristica, folklorico-sentimentale) di un qualsiasi popolo “oppidano” e controriformistico o neorisorgimentale e mazziniano, ma, in esplicita polemica con Strapaese, all'insegna del principio universalistico (e imperiale) della nuova aristocrazia – vale a dire di una gerarchia fondata sull' “ingegno”, non

¹¹¹ Luti 1974, p. 214.

¹¹² Ricci 1939, p. 32.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ Asor Rosa 1988, pp. 89 e ss.

¹¹⁵ Ricci 1984, pp. 211-233.

sulla nascita¹¹⁶. È un caso che proprio su «L'Universale», attorno al 1933, si accendano dibattiti con Evola, intellettuale al solito così sprezzante nei confronti di «Strapaese»; e soprattutto si predispongano tavoli di lavoro comune sul tema della “potenza”?¹¹⁷ Certo che no, anche se è evidente che proprio tali intese, portate avanti, è vero, dall’ “estrema destra” del gruppo de «L'Universale» e tuttavia pienamente autorizzate da Ricci, rivelano, dell’intellettuale fiorentino, tratti mistico-spiritualistici guerrieri e ultraelitari né circoscrivibili ai soli anni che vanno dal 1931 al 1935, come suggerito dallo stesso Ricci, né riconducibili all’instabile definizione di “fascismo di Sinistra”¹¹⁸; tratti su cui, accogliendo un acuto suggerimento di Garrone e volgendolo in un senso più concretamente politico, converrà tornare in seguito con approfondimenti maggiori¹¹⁹.

¹¹⁶ Le tesi su «aristocrazia» e «cultura» segnalano forse un perdurante tratto gentiliano di Ricci, malgrado la crescente distanza del poeta e ideologo dal filosofo (Buchignani 1994, pp. 54-55 e *passim*).

¹¹⁷ Tinti 1933. Evola aveva rivolto critiche puntuali al *Manifesto realista* in Evola 1933.

¹¹⁸ Perplessità sull’interpretazione di Ricci in termini di “fascismo di sinistra” (o anche “populismo di sinistra”) già in Cordié 1967b, pp. 169-170 e nota 30. Nello stesso saggio, a p. 166, Cordié esprime dubbi sia sulla plausibilità della categoria storiografica “fascismo di sinistra”; sia sulla parziale riabilitazione tentata da sinistra, nei primi anni Sessanta, di questo particolare fascismo. Detto in precedenza dei rapporti tra Ricci e i futuristi politici de «L’Impero» (vd. *infra*, nota 95), occorre aggiungere adesso che l’istanza metafisica o trascendente dell’intellettuale fiorentino, il culto della grande individualità, la predilezione, se non per la Germania hitleriana, certo per il Giappone (Ricci 1984, p. 183) e infine la distanza ideologica crescente tra Ricci e Rosai e tra Ricci e Bilenchi nella seconda metà degli anni Trenta sono elementi controfattuali di rilievo quanto alla tesi di un Ricci semplicemente populista e di sinistra in ogni sua stagione, a cavallo tra Venti e Trenta così come alla fine del decennio (cfr. in proposito Bilenchi 1976, pp. 80-81; e Buchignani 1994, pp. 259-260). L’accezione ricciana di popolo è oscillante: il termine vale talvolta per *demos*, talvolta per *nomos*. Una lirica come *A Riccardo Wagner*, apparsa in Ricci 1933b, p. 31, spinge a ridurre lo “strappo” storiografico creatosi da tempo tra il Ricci poeta e il Ricci ideologo; e a estendere all’ambito musicale, sinora del tutto trascurato, la ricerca di fonti che contribuiscano a spiegare l’inquietudine “eroica” del fondatore de «L’Universale». Alla luce di quanto sin qui affermato, non si vede come l’ideologia corporativa di Ricci possa essere scambiata con una «soluzione fascista [piccolo-]borghese»; o addirittura accreditata di aver «figliato» l’umanitarismo pre-marxista del secondo dopoguerra (cfr. Asor Rosa 1988, pp. 104-105. Qui tra l’altro, a p. 89, si dice che Garrone è «fiorentino»). A una simile ricostruzione, resa possibile da fraintendimenti ampiamente circolanti nella letteratura artistica rosaiana del dopoguerra, orientata da preoccupazioni apologetiche (cfr. Santini 1960, pp. 91, 103); e in larga parte dettata da ragioni polemiche contingenti, estranee alla figura di Ricci e successive alla sua morte, sembrano mancare i termini storico-politici del “corporativismo fascista” quale si delinea in Ricci e altri (ma non in Bilenchi o Vittorini) da punti di vista non meno antidemocratici e antisocialisti che antiborghesi; e appunto in contrasto con principi umanitari. Per Rosai vd. *supra*, nota 69.

¹¹⁹ Garrone 1929, p. 135: «c’era nella *Ronda* un’umiltà buona, fatta di orgoglio e di interesse tradizionali. Una chiarezza aristocratica, velata di esoterismo e di maceramento; insomma, una lezione che sdegnava le facili comunioni col pubblico, per rivolgersi all’ingegno vivo e disposto, con una eroica certezza di trovarlo. Lo trovava... [e] i toscani perdettero le scioche attribuzioni regionali». Qui – semplifichiamo – *La Ronda* appare la correzione in chiave classico-leopardiana di «Lacerba»: e il *Lemmonio Boreo* tiene per mano le *Operette morali*. Per la curvatura “strapaesana” del culto rondista (e cardarelliano) di Leopardi (Mascia Galateria 1989, pp. 35-36).

Un'ultima considerazione, infine, relativa alle illustrazioni che corredano il libretto. Dal punto di vista dell'equivoco "populista" cui «Il Rosai» soggiace da subito non si può che lamentare la precipitazione o la sufficienza di Ricci in tema di arti visive. Questi, verosimilmente su suggerimento di Rosai stesso, chiede a un disegnatore giovane e acerbo come Bruno Rosai, nipote dell'artista, in debito con la grafica de «Il Selvaggio» e l'umorismo strapaesano di Maccari, di illustrare l'«opuscolo azzurro, assai giudicato e discusso»¹²⁰: la scelta, come osservano immediatamente Garrone e Persico, distorce il senso de «Il Rosai» e ne tradisce le ambizioni "universalistiche". Stradine, "omini", piazze, paesotti, gendarmi, osterie: osservato attraverso la lente figurativa, il *pamphlet* sembra risolversi all'insegna del pittore "giustiziere" e di un Ottocento municipalistico e minuto, decaduto ad aneddoto o a proverbio agreste e faceto, cui le più maldestre riprese da un'illustre tradizione "internazionale" di capricci in bianco e nero, da Callot a Ensor a Kubin¹²¹, cercano di opporsi invano.

Riferimenti bibliografici / References

- Asor Rosa A. (1988), *Scrittori e popolo*, Torino: Einaudi.
 Baldacci L. (1974), *Libretti d'opera e altri saggi*, Firenze: Vallecchi.
 Banchelli U. (1924), *Fascisti di professione alla sbarra*, Firenze: Stabilimento tipografico Bandettini.
 Bardi P.M. (1931), *Quindici giorni a Parigi fra i fuoriusciti*, Milano: Istituto editoriale nazionale.
 Bartolini S. (2009), *Ardengo Soffici*, Firenze: Le Lettere.
 Bassi S. (2013), *Immagine del Rinascimento. Garin, Gentile, Papini*, Roma: Edizioni di Storia e letteratura.

¹²⁰ Cordiè 1981, p. 17.

¹²¹ Cardarelli si rivolge agli illustratori de «Il Selvaggio» attribuendo loro l'ingiuriosa qualifica di «tedeschizzanti» (Mascia Galateria 1989, p. 39). Per Rosai, la collezione di Sandro Volta e la grafica espressionista tedesca cfr. Masciotta 1975, p. 194. Per Rosai e Tavolato, il solo quest'ultimo, con Theodor Däubler, a parlare correntemente il tedesco nella cerchia di «Lacerba» cfr. Raghianti 1956, p. 4. Manca ad oggi, al di là di menzioni frammentarie, una cornice storiografica d'insieme che ricostruisca i rapporti tra futurismo lacerbiano (e quel che ne segue dopo la fine della rivista) e cultura figurativa tedesca, rapporti che, già in base alle semplici emergenze, è sensato supporre più intensi e scambievoli di quanto oggi ricordiamo. Se è lecito qui riprendere un filo argomentativo appena dipanato da Luigi Baldacci (Baldacci 1974, p. 52), si può allora convenire su una circostanza semplice e illuminante: si afferma, in seno al futurismo fiorentino e più per merito di Papini che di Soffici, l'esigenza di difendere determinati ambiti e tradizioni figurative, in primo luogo popolari e devozionali, che risultano estranei al futurismo milanese o addirittura suoi bersagli elettivi; esigenza che sembra convergere in modo non banale con orientamenti e predilezioni espressioniste tra Dresda, Monaco e Berlino – mediati gli uni e le altre da questo o quell'"ambasciatore" artistico-culturale o collezione o rivista di volta in volta da riconoscere e determinare.

- Benadusi L. (2016), *Il culto degli eroi. La fortuna di Carlyle nell'Italia liberale*, in *Il primato della politica nell'Italia del Novecento*, a cura di A. Tarquini, Bari/Roma: Laterza, pp. 11-45.
- Bilenchi R. (1976), *Amici. Vittorini, Rosai e altri incontri*, Torino: Einaudi.
- Bonsaver G. (2013), *Mussolini censore*, Roma/Bari: Laterza.
- Buchignani P. (1988), *Settimelli e Carli dal Futurismo al fascismo*, in *Futurismo, cultura e politica*, Atti del Convegno (Venezia, Palazzo Grassi, 15-16 maggio 1986), a cura di R. De Felice, Torino: Fondazione Giovanni Agnelli, pp. 177-220.
- Buchignani P. (1994), *Un fascismo impossibile. L'eresia di Berto Ricci nella cultura del ventennio*, Bologna: Il Mulino.
- Cantagalli R. (1972), *Storia del fascismo fiorentino 1919-1925*, Firenze: Vallecchi.
- Cardarelli V. (1924), *Terra genitrice*, Roma: Industrie Grafiche Romane.
- Carli M., Fanelli G.A., a cura di (1931), *Antologia degli scrittori fascisti*, Firenze: Bemporad.
- Casini G. (1931), *Opinione su Rosai*, «L'Universale», I, 2, pp. 6-8.
- Cavallo L. (1973), *Ottone Rosai*, Milano: Edizioni Galleria Il Castello.
- Conti P. (1983), *La gola del merlo*, Firenze: Sansoni.
- Contri G. (1929), *Paradosso dell'Impero*, Firenze: Vallecchi.
- Contri G. (1930a), a cura di, *Ottone Rosai, I disegni del «Bargello»*, Firenze: Vallecchi.
- Contri G. (1930b), *Richiamo della terra*, Roma: Edizioni di Critica fascista.
- Cordié C. (1966), *Note su «Difesa» di Ottone Rosai*, «Letteratura», XX, 15, pp. 65-70.
- Cordié C. (1967a), *La composizione e la stampa di «Dentro la guerra» di Ottone Rosai*, «Filologia e letteratura», XIII, pp. 92-112.
- Cordié C. (1967b), *Ottone Rosai a dieci anni dalla morte*, «Nuova antologia», 2002, pp. 157-181.
- Cordié C. (1970), *I capitoli inediti o dispersi del Giovanni Verga di Dino Garrone*, «Atti e memorie dell'Accademia toscana di Scienze e lettere "La Colombaria"», XXXV, Firenze: Olschki, pp. 159-245.
- Cordié C. (1975), *Gli scritti dispersi*, in Parronchi 1975, pp. 27-64.
- Cordié C. (1980), *In memoria di Berto Ricci*, «L'Albero», XXXI, pp. 165-180.
- Cordié C. (1981), *L'«allobrogo» Dino Garrone e il «sanfrianese» Berto Ricci. Storia di un'amicizia*, «Studi piemontesi», X, i, pp. 3-20.
- Cordié C. (1990), *Ottone Rosai mobiliere*, «Nuova Antologia», 2174, pp. 316-339.
- Corti V. (1975), *Bischerate*, Prato: Farsetti.
- Corti V., a cura di (1994), *Rosai e Maccari al tempo del «Selvaggio» fiorentino*, Firenze: Giorgi & Gambi.
- Dantini M. (2016), *Arte e sfera pubblica*, Roma: Donzelli.

- Dantini M. (2018a), «*Quiete*», *demografia, Impero. Motivi ideologici nel quadro italiano di paesaggio nel periodo dell'entre-deux-guerres*, in *Riccardo Francalancia e il Realismo magico*, catalogo della mostra (Assisi, Palazzo Bonacquisti, 18 maggio – 4 novembre 2018), a cura di B. Avanzi, M. Dantini, V. Sgarbi, Perugia: Effe.
- Dantini M. (2018b), *Arte e politica in Italia tra fascismo e Repubblica*, Roma: Donzelli.
- De Felice R. (1990), *Prefazione a Taccuini mussoliniani*, raccolti da Y. De Begnac, Bologna: Il Mulino.
- De Felice R. (1996), *Fascismo, antifascismo, nazione*, Roma: Bonacci.
- De Felice R., a cura di (1988), *Futurismo, cultura e politica*, Atti del Convegno (Venezia, Palazzo Grassi, 15-16 maggio 1986), Torino: Fondazione Giovanni Agnelli.
- De Seta C. (1985), *Il destino dell'architettura. Persico, Giolli, Pagano*, Roma/Bari: Laterza.
- Evola J. (1933), *Incontri. A proposito di un Manifesto realista*, «Regime fascista», 31, p. 3.
- Franchi R. (1942), *Ottone Rosai*, Milano: Hoepli.
- Garrone D. (1929), *Difese del mio tempo*, «Il Tevere», oggi in F. Rusciadelli, *Prosa creativa e scrittura critica in Dino Garrone*, Roma: Bulzoni, pp. 135-136.
- Garrone D. (1934), *Prose*, a cura di U. Fagioli, Ancona: All'insegna del Conero.
- Garrone D. (1938), *Lettere di Dino Garrone*, a cura di R. Bilenchi e B. Ricci, Firenze: Vallecchi.
- Garrone D. (1941), *Giovanni Verga*, con prefazione di L. Russo, Firenze: Vallecchi.
- Garrone D. (1942), *Sei prose*, a cura di M. Valsecchi, Milano: Scheiwiller.
- Garrone D. (1969), *Italia*, in *L'Universale*, a cura di D. Brocchi, Milano: Edizioni del Borghese, pp. 194-195.
- Garrone D. (1994), *Carteggi con gli amici (1922-1931)*, a cura di T. Mattioli e A.T. Ossani, 2 voll., I (1922-1929) e II (1930-1931), Urbino: Banca Popolare dell'Adriatico.
- Grandi A. (2001), *I giovani di Mussolini*, Milano: Baldini & Castoldi.
- Grandi A. (2004), *Gli eroi di Mussolini. Niccolò Giani e la Scuola di mistica fascista*, Milano: BUR.
- Luti G. (1974), *La letteratura nel ventennio fascista. Cronache letterarie tra le due guerre 1920-1940*, Firenze: La Nuova Italia.
- Luzi M. (1975), *Testimonianza*, in Parronchi 1975, pp. 103-110.
- Maccari M. (1927), *L'omino di bronzo (Ritratto di Firenze)*, «Il Selvaggio», IV, 23, p. 90.
- Mangoni L. (1974), *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Roma/Bari: Laterza.

- Mascia Galateria M. (1989), *Lettere al «Tevere»*, in V. Cardarelli, G. Ungaretti, *Lettere a Corrado Pavolini*, edizione a cura di M. Mascia Galateria, F. Bernardini Napoletano, Roma: Bulzoni, Carli pp. 21-42.
- Masciotta M. (1975), *Fortuna dell'artista*, in Parronchi 1975, pp. 191-200.
- Mayda G. (2004), *Il pugnale di Mussolini*, Bologna: Il Mulino.
- Messina M.G. (2012), *L'espressionismo nell'area di «Valori plastici», L'expressionnisme: une construction de l'autre*, a cura di D. Jarrassé, M.G. Messina, Parigi: L'Esthétique du divers, pp. 61-76.
- Nicoletti G. (1988), *Scritture novecentesche a Firenze*, Milano/Napoli: Ricciardi.
- Palazzeschi A. (1930), *Se mi permettete...*, in *Ottone Rosai*, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Milione, novembre-dicembre 1930) a cura di Edoardo Persico, Milano: Galleria del Milione 1930, snp.
- Palla M. (1978), *Firenze nel regime fascista (1929-1934)*, Firenze: Olschki.
- Paoletti A., a cura di (1992), *Galleria. Una rivista di Soffici e Baldini sotto il fascismo*, Firenze: Le Monnier.
- Papini G., Giuliotti D. (1923), *Dizionario dell'omo salvatico*, Firenze: Vallecchi.
- Parronchi A. (1947), *Rosai*, Firenze: Arnaud
- Parronchi A., a cura di (1975), *Ottone Rosai oggi*, Atti del Convegno (Firenze, Gabinetto scientifico letterario G.P. Viessieux, 17-19 marzo 1974), Firenze: Vallecchi.
- Pavolini A. (1929), *Viva i giovani*, «Critica fascista», VII, 5, pp. 86-88.
- Pavolini A. (1931), *Chiusura*, «Il Bargello», III, p. 1.
- Pavolini C. (1929), *Elixir di vita*, Firenze: Solaria.
- Pellegrini E. (2018), *Storico dell'arte e uomo politico. Profilo biografico di Carlo Ludovico Ragghianti*, Pisa: ETS.
- Perfetti F. (2000), *Introduzione a A. Soffici, Sull'orlo dell'abisso. Diario 1939-1943*, Milano/Trento: Luni.
- Persico E. (2016), *Notizie dalla modernità. Tutte le opere*, 2 voll., I (1923-1931) e II (1932-1935), a cura di G. Lupo, Torino: Arago.
- Petrocchi D'auria F. (1982), «Toscanità» e inquietudine ideologica di Berto Ricci, «Letteratura italiana contemporanea», II, 2, pp. 57-84.
- Pinto S. (1975), *Primi appunti per un riesame della cultura del tempo di Rosai*, in Parronchi 1975, pp. 201-209.
- Ragghianti C.L. (1956), *Ottone Rosai. Cinquant'anni di disegno*, Firenze: Vallecchi.
- Ricci B. (1931a), *Minosse*, «L'Universale», I, 3, pp. 1-2.
- Ricci B. (1931b), *Duello con il Papa. Contestazioni all'ultima Enciclica*, «L'Universale», I, 7bis, pp. 1-4.
- Ricci B. (1933a), *Terze pagine*, in Ricci 1943, pp. 100-102.
- Ricci B. (1933b), *Corona ferrea*, Firenze: Vallecchi.
- Ricci B. (1935), *Avvisi*, «L'Universale», V, 1, p. 1.
- Ricci B. (1939), *Categoria sociale e categoria spirituale*, in *Processo alla borghesia*, a cura di E. Sulis, Roma: Edizioni Roma Sulis, pp. 25-41.

- Ricci B. (1940), *Mistica fascista e unità sociale*, «Dottrina fascista», p. 613.
- Ricci B. (1943), *Avvisi*, Firenze: Vallecchi.
- Ricci B. (1984), *Lo scrittore italiano*, Roma: Ciarrapico.
- Ricci B. (2014), *La Rivoluzione fascista*, Milano: AGA.
- Ricci B., Garrone D., Contri G., Persico E. (1930), «Il Rosai», Firenze: Tipografia L'economica.
- Ricorda R. (1988), *Raffaello Franchi (1899-1949)*, «Studi novecenteschi», XV, 35, pp. 6-59.
- Rosai O. (1921), *Amare non odiare*, «Sassaiola fiorentina», II, 11, p. 1.
- Rosai O. (1930), *Via Toscanella*, Firenze: Vallecchi.
- Rosai O. (1931a), *Richiami all'uomo*, «L'Universale», I, 2, pp. 1-2.
- Rosai O. (1931b), *Alla Ditta Soffici-Papini & Compagni*, Firenze: Edizioni fiorentine.
- Rosai O. (1970), *I primi fascisti*, in L. Fornari, *Sulle origini del fascismo a Firenze*, «La rassegna storica toscana», 2, pp. 215-255.
- Rosai O. (1974), *Lettere 1914-1957*, a cura di V. Corti, Prato: Falsetti.
- Rossi E. (1973), *L'«Italia libera»*, in *L'antifascismo italiano*, a cura di P. Alatri, vol. I, Roma: Editori riuniti.
- Salvemini G. (2001), *Memorie e soliloqui. Diari 1922-1923*, a cura di R. Pertici, Bologna: Il Mulino.
- Santi P. (1968), *Ritratto di Rosai*, Bari: De Donato.
- Santini P.C. (1957), *Ottone Rosai*, catalogo della mostra (Ivrea, Centro culturale Olivetti, maggio 1957), Milano: Scheiwiller.
- Santini P.C. (1960), *Rosai*, Firenze: Vallecchi.
- Savinio A. (1933), *Ottone Rosai*, catalogo della mostra (Milano, Galleria delle Tre Arti, 2-16 dicembre 1933), snp.
- Scarantino A. (1981), «L'Impero». *Un quotidiano «reazionario-futurista» degli anni Venti*, Roma: Bonacci.
- Senna P. (2009), *Ritagli fiorentini. Ritratti letterari di Raffaello Franchi (1928-1933)*, «Letteratura e arte», VII, pp. 147-168.
- Settimelli E. (1928), *L'autorità dello Stato*, Roma: Istituto editoriale del Littorio.
- Settimelli E., Rosai O., Chiti R., Maurizio A., Rosai B. (1931), *Svaticanamento. Dichiarazione agli italiani*, Firenze: Edizioni fiorentine.
- Soffici A. (1920), *Primi principi di un'estetica futurista*, Firenze: Vallecchi.
- Soffici A. (1924), *Roma-Napoli-Pompei*, «Galleria», I, 3, in Paoletti 1992, pp. 217-240.
- Soffici A. (1927), *Ufficio e fini della Corporazione delle arti*, «Critica fascista», V, 5, pp. 87-9.
- Soffici A. (1930), *Prefazione* in Rosai 1930, pp. 9-15.
- Sternhell Z. (1978), *La droite révolutionnaire*, Parigi: Seuil.
- Tamburi O. (2012), *Malaparte come me*, Firenze: Le Lettere.
- Tinti M. (1933), *Risposta a Evola*, «L'Universale», 4, pp. 2-3.
- Valsecchi M. (1942), *Introduzione*, in Garrone 1942, pp. 9-15.

Verdone M. (1975), *Rosai e «Lacerba»*, in Parronchi 1975, pp. 129-139.

Volponi P. (1968), *L'opera completa di Masaccio*, a cura di L. Berti, Milano: Rizzoli.

Volta S. (1931), *Ottone Rosai*, Milano: Hoepli.

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor in-chief

Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia

Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano

Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli

Stefano Della Torre, Politecnico di Milano

Michela di Macco, Università di Roma "La Sapienza"

Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre

Serge Noiret, European University Institute

Tonino Pencarelli, Università di Urbino "Carlo Bo"

Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale

Girolamo Sciallo, Università di Bologna

Texts by

Alessandro Bianchi, Ivana Bruno, Giuseppe Capriotti, Anna Cipparrone,

Nicola Cleopazzo, Fabiola Cogliandro, Marcelo Enrique Conti, Michele Dantini,

Patrizia Dragoni, Lucia Faienza, Claudio Ferlan, Marco Filippi, Antonio La Sala,

Giovanni Messina, Alessandra Migliorati, Massimo Montella, Massimo Moretti,

Valentino Nizzo, Pietro Petrarola, Roberto Piperno, Maria Luisa Polichetti,

Mauro Salis, Mauro Saracco, Ornella Scognamiglio, Cristina Simone, Federico Valacchi

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

