

MURI AI PITTORI

PITTURA MURALE E DECORAZIONE IN ITALIA 1930-1950

Mazzotta

Il dibattito critico e istituzionale sul muralismo in Italia*

Giovanna Ginex



Cesare Maccari, affreschi al Palazzo del Senato. Da "Casabella", 1928.

"I nuovi orizzonti della decorazione murale"

Così Guido Marangoni, critico d'arte e direttore generale delle mostre internazionali di arti decorative di Monza fino all'edizione del '27, intitolava nel febbraio 1928 un suo intervento su "Casabella" nel quale ripercorreva la storia della fortuna "delle vaste composizioni pittoriche condotte a buon fresco", dagli "splendori settecenteschi" alla rifioritura borghese nell'epoca della restaurazione fino al languire dell'arte in età umbertina e al nuovo vigore del tempo presente. Tra le opere e gli artisti moderni ricordati da Marangoni spiccano gli affreschi con soggetti di storia romana di Cesare Maccari al Palazzo del Senato (riprodotti sulla rivista), il fregio di Giulio Aristide Sartorio alla Camera dei Deputati, le pitture murali alla sede del Ministero dei Lavori Pubblici a Roma, e a Siena le pitture di tema risorgimentale nel Palazzo del Municipio. Opere che secondo il critico avrebbero dovuto essere di sprone a incoraggiare il promettente risveglio della decorazione pittorica murale, di cui egli già vedeva i risultati più innovativi nell'ambito delle dimore private.

Ma tra le decine di episodi muralisti che all'epoca ancora si sarebbero potuti ricordare, sia della "vecchia", sia della "nuova scuola", vale la pena menzionare almeno le prove di Ardengo Soffici per il salotto della villa di Giovanni Papini a Bulciano nel 1914, di Galileo Chini per il Palazzo Comunale di Montecatini nel 1918, di Severini nel Castello di Montegufoni nel 1922, di Adolfo De Carolis che affresca ancora dal 1922 al 1925 il nuovo Palazzo della Provincia di Arezzo,¹ il Mausoleo di Acqui di Ferrazzi nel 1926-27 e l'Aerostazione di Ostia di Dottori, Prampolini e Fillia nel 1928, ora documentati in mostra, e ancora gli affreschi del giovanissimo Corrado Cagli nella Casa Maravelli-Reggiani a Umbertide, terminati nel '29, in una lunga serie – ancora da ricostruire nella sua interezza – di committenze private e pubbliche su tutto il territorio nazionale.

In Italia infatti la plurisecolare vicenda storica e artistica del muralismo non si era di fatto mai interrotta, né sul fronte dei muri privati, né di quelli pubblici; e neppure, su questo soggetto, la cesura tra Ottocento e Novecento era stata effettiva. Le commissioni per decorazioni pittoriche destinate ad architetture non avevano mai conosciuto drastiche flessioni, e anzi le vicende del risorgimento e dell'unità nazionale avevano portato al rifiorire delle commesse pubbliche, così come in am-

* Per i rimandi bibliografici completi relativi a volumi o ad articoli comparsi su periodici dell'epoca, qualora non esplicitamente riferiti in nota, si rinvia rispettivamente alla *Bibliografia generale* e allo *Spoglio ragionato dei periodici 1927-1945*, a cura di R. Resch, in appendice al volume.

¹ Cfr. *Adolfo De Carolis...*, 1925, pp. 77-95, con riproduzioni del ciclo di affreschi sul tema del lavoro.

bito privato la nuova ricchezza borghese portava ad affidare le pareti delle nuove residenze ad artisti affermati; la “rinascita” della decorazione murale di cui parla il critico sembra perciò riferirsi piuttosto a una curiosa incapacità di contestualizzare storicamente il presente per cogliere le effettive disomogeneità – ovvero novità – rispetto alle situazioni dei decenni, dei secoli precedenti.

Ciò che realmente andava modificandosi, infatti, alle soglie degli anni Trenta, era il rapporto (di forza?) tra decorazione pittorica e architettura, risolto in pochi anni a favore di quest’ultima, piuttosto che la presenza di decorazioni d’autore nell’architettura. Sempre sul fronte della critica, abbiamo segnali significativi di questo vero e proprio sorpasso dell’architettura sulla pittura – che verrà teorizzato e praticato programmaticamente negli anni Trenta – già negli anni della prima guerra mondiale. Un esempio, tra i molti possibili, è quello che ha come protagonisti il pittore Ambrogio Alciati, lo scultore Lodovico Pogliaghi e la committenza dell’imprenditore comasco Attilio Pirota per l’edificazione e la decorazione “totale” della sua sontuosa villa sopra il lago di Como. Quanto tutto il complesso cantiere fosse ormai irrimediabilmente legato agli slittamenti estremi di un gusto e un fare artistico ormai in declino si può leggere nelle parole che l’architetto Giulio Ulisse Arata dedicò nel 1916 al pittore in un articolo pubblicato sulla rivista d’arte “Emporium”, dove sono tra l’altro riprodotti alcuni particolari della decorazione della villa: “l’Alciati decoratore è vittima della falsa interpretazione che si vuol dare al valore dell’arte decorativa rispetto all’ambiente in cui questa deve svolgersi. Oggi l’espressione personale di un artista, costretta ad annidarsi tra gli sdilinquimenti baroccheggianti di una villa borghese o impostarsi su architetture stilisticamente sconnesse, non trova la preparazione adatta per poter mettere in evidenza il suo carattere, o la trova in assoluto contrasto col valore individuale di chi la produce. Ecco perché la decorazione è quasi sempre un’intrusione estranea all’architettura che pure essa dovrebbe integrare.”² Parole dure, che da un lato mal celano il disprezzo d’impronta futurista che l’architetto Arata, modernista convinto, provava per le “mollezze” borghesi, e dall’altro hanno il merito di anticipare la grande questione del rinnovamento della pittura e della decorazione murale specie nei suoi rapporti con l’architettura, questione che verrà svolta in tutta la sua ampiezza artistica e critica solo nel corso degli anni Trenta.

Che la tematica fosse ormai pronta ad approdare a una scottante attualità ne dà un segnale nel 1917, pur su un opposto piano critico rispetto ad Arata, anche un raffinato teorico come Pietro Toesca, che chiude con queste parole la presentazione al suo volume *Affreschi decorativi in Italia*: “Come dal secolo XVIII a noi sia venuta mancando l’opera dei frescantì, quali vicende generali dello stile abbiano portato a perdersi la tradizione decorativa nella nostra pittura non è qui da riandare, sebbene dall’Appiani al Maccari non manchino al secolo passato opere grandiose di decorazione pittorica. Ed ora, come tanti altri rami dell’arte nostra, la decorazione murale attende il tempo e la virtù che la rianimi, non in uno sforzo vano di imitare il passato, ma in un vitale adattamento delle forme odierne dell’arte ai suoi intenti.”³

Alla II Biennale di arti decorative di Monza del 1927 si ebbe un precoce esempio della commistione dei ruoli nell’ambito della progettazione architettonica; artisti come Felice Casorati, Francesco Menzio, Gigi Chessa si cimentarono in prima persona nella realizzazione di ambienti decorati, intervenendo sia nella creazione dell’architettura, sia della parte pittorica. La “novità” non sfuggì alla critica e non è dunque casuale il rilievo dato nel ’27 sulle riviste d’arte e architettura alla “progettazione globale” della cosiddetta Quirinetta firmata da Marcello Piacentini, un locale romano aperto nel piano sotterraneo del Teatro Qui-



La Quirinetta, Roma. Decorazioni plastiche di Alfredo Biagini e pittoriche di Giulio Rosso. Da “Architettura e Arti Decorative”, 1927.

² G.U. Arata, 1916, pp. 82-97.

³ P. Toesca, 1917, p. 18.



La Quirinetta, Roma. Decorazioni plastiche di Alfredo Biagini e pittoriche di Giulio Rosso. Da "Architettura e Arti Decorative", 1927.

rino, con sala concerto, un piccolo palcoscenico, ristorante e bar, nel quale ampio spazio era lasciato alle decorazioni plastiche di Alfredo Biagini, agli interventi pittorici murali di Giulio Rosso e, come sottolineava Cipriano Oppo, "ad alcune opere esposte alla Mostra del '900 Milanese, all'Esposizione di Venezia e alla Biennale romana".⁴ Benché limitata a uno spazio privato destinato al tempo libero, la Quirinetta si può leggere come una significativa sperimentazione di quella unità delle arti attorno a un cantiere che sarà l'asse teorico portante di ogni grande intervento artistico-architettonico del decennio seguente. Una unità ideale orchestrata dalla figura centrale dell'architetto al quale programmaticamente devono far capo i singoli interventi decorativi: in questo caso Piacentini, massimo teorico ed esecutore di questa linea d'azione per tutti gli anni Trenta e fino a guerra conclusa.

La didattica

Anche nell'ambito della didattica accademica si hanno diversi riscontri della rinnovata valenza positiva con cui ora sia le istituzioni sia gli artisti guardavano alla decorazione, sempre più intesa nella sua accezione monumentale. Particolarmente significativa in tal senso la vicenda di Ferruccio Ferrazzi che già dal 1927 lavorava a uno dei più precoci cicli decorativi ora analizzati, quello per il Tempio della Madre, mausoleo privato della famiglia Ottolenghi ad Acqui, progettato da Marcello Piacentini. Nel dicembre 1928 l'artista ottenne l'insegnamento di decorazione pittorica al Regio Museo Artistico Industriale di Roma, nella cattedra che era stata di Adolfo De Carolis, appena scomparso; Ferrazzi si dimise l'anno seguente, e mentre concludeva la prima fase del suo intervento nel mausoleo di Acqui veniva nominato nello stesso 1929 docente di decorazione all'Accademia di Belle Arti di Roma. L'artista, come documentano gli inediti quaderni di lavoro e altri appunti manoscritti autografi,⁵ accettò l'incarico con passione e dedizione totale, sebbene fosse consapevole che questo nuovo impegno avrebbe rubato molto tempo alla sua ricerca pittorica; l'esperienza dell'insegnamento della tecnica dell'affresco venne inoltre ripetuta dal '37 al '39, quando Ferrazzi venne chiamato all'Accademia Americana di Roma. "Cinque anni d'insegnamento m'hanno convinto che la Scuola di decorazione, perché possa servire ai giovani che s'indirizzano verso la pittura murale e propriamente all'affresco, deve avere carattere prevalentemente pratico e realistico, in rapporto con la vita", ovvero deve portare gli allievi, attraverso lo studio e la disciplina intesa come metodo di lavoro, a potere e sapere realizzare "complesse narrazioni pittoriche chiaramente svolte sulla saldezza dei muri", scriveva nel 1934 su "Rassegna della Istruzione Artistica". Ferrazzi interverrà sulla questione della didattica anche al Convegno Volta del 1936, sul quale torneremo più avanti, insistendo sul necessario carattere pratico e specialistico dell'insegnamento in contrapposizione con le tesi espresse nella sua relazione da Felice Carena. Questi, trasferitosi nel 1924 a Firenze, dove gli venne assegnata per chiara fama la cattedra di pittura all'Accademia di Belle Arti, della quale sarà in seguito direttore, sosteneva infatti che l'educazione all'arte dovesse considerarsi essenzialmente spirituale e che non fossero necessari nuovi orientamenti didattici mirati all'arte moderna o decorativa. Non tutte le Accademie seguirono però questa linea: a Milano l'Accademia di Brera istituirà nel 1939 un corso speciale sulla tecnica dell'affresco affidando la cattedra ad Achille Funi.

Le tecniche

Nell'attività didattica Ferrazzi era stimolato anche dall'intento di rinnovare le basi della pittura murale romana, all'epoca indirizzata lungo la strada del deco-

⁴ C.E. Oppo, *La Quirinetta...*, in "Architettura e Arti Decorative", ottobre 1927, p. 360.

⁵ Cfr. anche F. Ferrazzi, 1934. Ringrazio la figlia dell'artista, Ninetta Metella Ferrazzi, per la competente, preziosa e paziente collaborazione offertami nel corso delle ricerche presso l'archivio del pittore.

rativismo ornamentale tardoliberty di De Carolis e Sartorio. A questi stilemi Ferrazzi opponeva, proponendolo con forza agli allievi, lo studio della pittura murale quattrocentesca e di quella classica instancabilmente rivisitata a Roma e a Pompei, studio che fece ben presto approdare l'artista alla sperimentazione dell'encausto. I primi frutti della nuova ricerca tecnica vennero esposti da Ferrazzi alla Quadriennale di Roma del 1931, alla Biennale di Venezia del 1933 e nel 1939 alla III Quadriennale romana, per poi approdare alle grandi superfici realizzate nel Palazzo di Giustizia milanese e nell'Università di Padova. "Mi rivolsi, attorno al '30, alla ricerca di una materia delicata e smagliante all'opposto dell'aspetto 'calcinoso' degli affreschi ottocenteschi. Sul dipinto ancora umido dell'intonaco, distendevo il velo di una cera disciolta e liquida, da penetrare con la fiamma, e dopo averla lucidata con i ferri, ottenevo la materia 'simile a pietra', fissando il valore dei toni del colore bagnato [...]; i frequenti colloqui con la pittura di Pompei e nel Museo di Napoli ed in quello di Roma alle Terme [...] mi portarono alla convinzione di un diverso procedimento dell'affresco; cioè a una pittura che partendo da quella tecnica, si svolgesse con altro sistema anche su pitture mobili, in supporti di terracotta o di lavagna, e sulle tavole."⁶

Gli appunti di Ferrazzi sembrano riferirsi anche, nell'interesse per la pittura pompeiana, a uno dei più precoci interventi sul rinnovamento delle tecniche pittoriche, ovvero al *Piccolo trattato* pubblicato nel 1928 da Giorgio de Chirico, vero e proprio inno ai vantaggi delle tempere (grasse, magre, a olio, encaustiche e così continuando). Lodi alla tecnica a tempera encaustica, che permette toni più vari e vivaci nonché una più agile libertà operativa da parte del pittore, sono contenute anche nell'intervento di Alberto Savinio su "La Stampa" del luglio 1934, riferibile indirettamente all'esperienza dei due fratelli alla Triennale dell'anno precedente. Nello stesso anno Gianfilippo Usellini lavorava a Sondrio ai sei grandi encausti per la sala del Palazzo della Provincia.

La questione del rinnovamento delle tecniche pittoriche, o anche del recupero di tecniche desuete ma particolarmente adatte alla decorazione murale o comunque legata all'architettura, aveva dunque acquistato rilievo già dalla seconda metà degli anni Venti, per poi essere ripresa con frequenza dagli artisti soprattutto nel decennio successivo. È questo, come già visto, il caso dell'encausto, per il quale ci si rammenta di un grande del secolo appena trascorso, Gaetano Previati, morto nel 1920, che sull'antica arte aveva scritto pagine di elogio nel suo testo di tecnica della pittura.

La rinascita dell'encausto, titolo di un intervento di Guido Guidoni su "Casabella" dell'aprile 1928, è negli stessi anni, come ricordato, uno degli scopi della raffinata ricerca pittorica di Ferruccio Ferrazzi, seguito da Corrado Cagli che alla II Quadriennale romana del 1935 presenterà quattro pannelli eseguiti a tempera encaustica.

Sempre a Ferrazzi, così come a Depero e ad altri artisti di fama minore, si può legare la rinascita della tessitura d'arte, ovvero dell'arazzo integrato nello spazio architettonico. I sette arazzi monumentali disegnati dall'artista romano tra il 1931 e il 1932 per il salone del Palazzo delle Corporazioni di Marcello Piacentini, dei quali esponiamo i bozzetti e un cartone, furono la sua prima commissione pubblica, ottenuta con ogni probabilità su proposta dello stesso architetto con il quale era in corso la collaborazione al mausoleo Ottolenghi di Acqui. Essi restano tra le prove più alte della produzione del pittore; non piacquero però alla committenza e "furono discesi in quanto non ritenuti rispondenti alla mentalità politica dell'epoca", come ricorda l'autore in una nota autobiografica. Le composizioni allegoriche e simboliche di Ferrazzi, fitte di citazioni iconografiche classiche e rigorosamente scandite da un magistrale gioco di piani prospettici, non

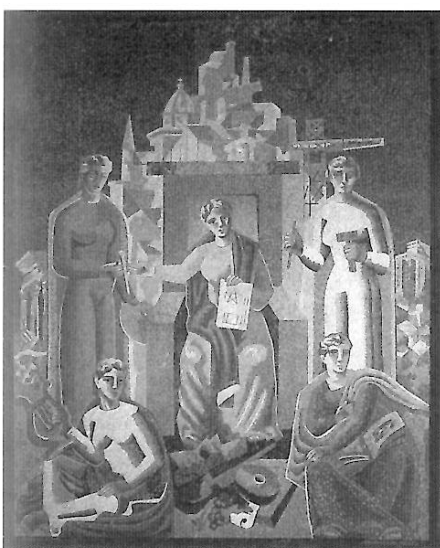


Quadriennale di Roma, 1931. Veduta della sala con le opere di Ferruccio Ferrazzi. Foto Archivio Ferrazzi, Roma.

⁶ Da un testo di Ferrazzi del 1947, ora in C.L. Raghianti, J. Recupero, 1974, p. 57n.



I fratelli Erol davanti al telaio con uno degli arazzi di Ferrazzi in lavorazione, 1932. Foto Archivio Ferrazzi, Roma.



Gino Severini, *Le arti*, mosaico, 1933. Triennale di Milano.

⁷ Cfr. V. Mariani, 1933, p. 305: “dopo aver tradotto in opera tre grandi arazzi per il Ministero delle Corporazioni, sembra ci si debba accontentare di guardare i bellissimi cartoni! La ragione di parlare di quest’opera ancor più dunque è stimolata dall’annuncio che la tessitura non sarà forse continuata.”

⁸ Gli arazzi, mai citati né dalla stampa dell’epoca, né dalla critica recente, sono infatti firmati “Dis. SP Erol - Roma”. Gli arazzi sono intitolati alla base: *Le armi di Roma han dato pace al mondo; Le armi sabaude ci hanno dato l’Italia; Qui l’Italia sosta sulla via di Roma; L’arte è la terrena immagine di Dio; La luce dell’Impero risfavilla da Roma.*

⁹ Per Sironi mosaicista e per la bibliografia completa sul tema rimando al volume di E. Braun, 1992.

contenevano infatti alcun rimando diretto al fascismo e per questo la tessitura rischiò di non essere completata oltre il terzo esemplare.⁷ Autori pratici dell’impresa i fratelli Pio e Silvio Erol, titolari di una delle più importanti tessiture romane, specializzata in lavori artistici a telaio. I fratelli Erol firmarono anche i cinque grandi arazzi che ancora oggi decorano la sala della ex Palazzina Reale della Stazione di Santa Maria Novella di Firenze; a Pio e Silvio Erol va con ogni probabilità riferita anche la responsabilità dei disegni degli arazzi, nei quali è esplicitamente utilizzata un’iconografia riferita alle direttive di regime.⁸

I problemi tecnici posti dalla pittura a tempera o a fresco su muro sono però negli stessi anni certamente i più dibattuti, specie contestualmente alle grandi prove collettive, come nel caso della V Triennale, la prima tenutasi nel nuovo palazzo di Muzio a Milano nel 1933. Nel mese di ottobre interviene su “Quadrante” Gabriele Mucchi: l’artista sottolinea come nessuna delle pitture eseguite nel palazzo di Muzio fosse in realtà correttamente definibile “affresco”, poiché a causa delle caratteristiche dei muri, umidi e mal preparati, e della rapidità con cui ogni artista doveva lavorare si sperimentarono soluzioni alternative. Mucchi descrive con precisione la tecnica utilizzata da lui e da altri artisti, e i materiali pittorici: soprattutto il “Silexore”, un prodotto commercializzato dalla Germania a base di silicato di potassio, composto che avrebbe la proprietà di fissare i colori con un processo vetrificante fino a renderli inalterabili. Le macchie di muffa, subito comparse su quasi tutte le pitture del palazzo, sarebbero da ascrivere secondo il pittore all’intonaco composto da due strati male amalgamati, dei quali il più superficiale contenente polvere di marmo, non assorbente e tendente a formare addirittura una crosta facile a sbriciolarsi (“Voi sapete che a Carrà sono saltati addirittura due pezzi di dipinto”).

In occasione della V Triennale di Milano anche Gino Severini scrive su “Quadrante”, nel giugno 1933, ma a proposito del mosaico, una tecnica e uno strumento d’espressione più congeniale alla sua poetica. Severini rivendica la specificità del linguaggio artistico della tecnica a mosaico, che non va confusa con la pittura, posizione ribadita e argomentata anche successivamente in un testo pubblicato nel ’36 (*Ragionamenti sulle arti figurative*): il mosaico “è un modo di espressione troppo potente per poter fare a meno di un contenuto”; inoltre, essendo una tecnica completa, giudica insensata la separazione tra l’artista che disegna i cartoni e i mosaicisti che lo eseguono. Unico rimedio, che l’artista padroneggi la tecnica della posa del mosaico, in modo da eseguirla in parte o almeno seguire i mosaicisti, che ami la materia colorata con cui verrà costruita l’opera, ma soprattutto impari a “pensare il suo cartone *come mosaico* e non come pittura in genere”. Quindi, con forti contrasti tonali, senza chiaroscuro sfumato e con una gamma cromatica che prediliga i colori puri accostati; ai contrasti cromatici devono corrispondere quelli tra l’andamento delle linee, facendo salve le regole della composizione.

Si confronteranno precocemente con questa tecnica anche Corrado Cagli, di cui proponiamo in mostra i bozzetti a tempera encaustica dei *Segni zodiacali* eseguiti nel 1934 per la fontana di Terni, poi tradotti in mosaico dalla ditta Salviati, e Mario Sironi che nel ’35 teorizzò l’affinità tra la tecnica musiva e la poetica modernista in un lungo articolo, *Racemi d’oro*, comparso sulla “Rivista Illustrata del Popolo d’Italia”.⁹

Anche la vetrata artistica, come il mosaico, conosce un profondo rinnovamento dalla fine degli anni Venti. Tecnica mai abbandonata nella decorazione di ambienti privati e di edifici sacri, la vetrata ritrova il proprio ruolo anche nelle architetture pubbliche grazie allo svecchiamento del repertorio decorativo e iconografico che l’aveva caratterizzata nel corso dell’Ottocento e nell’Italia umber-

tina. Danno un avvio significativo a questo processo Achille Funi e Mario Sironi: il primo con la vetrata *Strapaese* esposta alla Biennale di Venezia del '28, il secondo nel '30 alla Triennale di Monza (sui cui torneremo) e nel '32 con *La Carta del lavoro* impaginata da Gio Ponti nel Palazzo delle Corporazioni di Roma. Questa fu per Sironi la prima commissione per una sede pubblica, nonché una realizzazione di grande impegno anche per le misure monumentali (cm 1000 × 435 la parte centrale, cm 1000 × 150 ciascuna le due quinte laterali; Vetreria Pietro Chiesa jr., Milano).

Una citazione a parte va riservata alle sperimentazioni di Mario Radice per la Casa del Fascio di Como di Giuseppe Terragni, descritte dall'artista su "Quadrante" nell'ottobre del '36. Una tecnica assolutamente innovativa che prevedeva per la decorazione del Salone delle Adunate e della Sala del Direttorio l'utilizzo di procedimenti fotomeccanici oltre alla sovrapposizione di pitture e scritte ad affresco, stese su un nuovo tipo di intonaco.

L'anno seguente sarà il pittore Ugo Bernasconi ad affrontare la questione della tecnica muralista sul "Broletto". Il pittore lombardo, nato nel 1874, rivendica ai soli artisti la scelta delle tecniche da utilizzare nella decorazione di grandi superfici, poiché "la preferenza per l'una o per l'altra tecnica, non è, per l'artista, nel criterio della durata, bensì della convenienza al suo peculiar modo di ideare". Si tratta dunque di una questione di poetica, e come tale non negoziabile. Che la preferenza per la tela, o per l'affresco, o per l'encausto, fosse dal punto di vista degli artisti slegata dalla destinazione dell'opera, e fosse piuttosto da leggersi effettivamente all'interno delle singole esigenze creative, era del resto dimostrato dalla produzione di non pochi artisti dell'epoca. Si pensi alle prove su muro "da cavalletto" di Ardengo Soffici o agli affreschi "bruciati" o strappati e poi foderati di Ferruccio Ferrazzi, con ritratti e altri soggetti non monumentali, testimonianze di ricerche formali autonome e innovative.

Gli anni Trenta

Negli anni Trenta lo Stato fascista interviene con decisione nelle questioni urbanistico-architettoniche e artistiche in generale, assumendo la funzione di organizzatore e committente. La politica culturale di regime degli anni Trenta è caratterizzata infatti da una costante e vigile attenzione nei confronti delle arti visive e in genere di ogni forma di produzione di immagini destinate a incontrare un vasto pubblico. Per la progettazione architettonica, in particolare, fu decisiva la svolta del 1931, quando l'Unione degli architetti, sostenuta dal governo fascista, ritirò il suo appoggio al Movimento italiano per l'architettura razionale (MIAR), per aderire alla linea "romana" del sempre più potente Marcello Piacentini. Nello stesso volgere di anni il regime – inteso come classe politica – e gli intellettuali più sensibili al programma sociale del fascismo teorizzano una produzione artistica con dichiarata funzione sociale e di propaganda.

"Questo soltanto noi chiediamo agli artisti italiani: di essere attori e non spettatori, protagonisti e non coro nella vicenda epica, drammatica, religiosa di quest'Italia antichissima e nuova", scrive Giuseppe Bottai,¹⁰ mentre al contempo quello stesso Stato deve impegnarsi alla "tutela economica degli artisti, sia eccellenti, sia mediocri [...] che lasciati i pensionati, gli studi, le biblioteche e le accademie" si convinceranno che "la migliore ispirazione artistica si trova partecipando in pieno all'esistenza del popolo".¹¹ Strumento di questa annunciata rivoluzione copernicana nel rapporto tra artisti e Stato saranno dei mezzi istituzionali, il cui perno diverrà il nuovo Stato corporativo nell'accezione illuminata intesa dallo stesso Bottai. L'opera degli artisti troverà dunque i contenitori idea-



V Triennale di Milano, 1933. Affresco di Mario Sironi, *Le opere e i giorni*.

¹⁰ B.M., 1940, p. 1.

¹¹ G. Bottai, 1927.