

Sport e rappresentazione artistica nell'Italia fascista

Elia Fiorenza, Michele Di Puppo

Abstract

During the Fascist regime in Italy, art and sport became synergistic tools of propaganda, aimed at shaping a physical and moral ideal of the "new man". The regime harnessed avant-garde movements, particularly Futurism, to convey messages of strength, speed, and discipline—core values of Mussolini's rhetoric. Artistic production swiftly adapted, with paintings and sculptures glorifying the athletic body and competition. Artists such as Sironi, Campigli, and Messina turned sport into a metaphor for order and power, while events like the San Remo Prize formalized the alliance between aesthetics and ideology. Despite initial tensions, Futurism eventually found a stable presence in official exhibitions. The end of the war and the fall of fascism marked a rupture from its propagandistic function, yet many artworks retained symbolic significance beyond their original political context.

Introduzione

Il regime fascista integrò l'arte come uno degli strumenti fondamentali della sua propaganda, includendo anche il mondo dello sport. Le ideologie del fascismo si allineavano con molte delle convinzioni del Futurismo, movimento che, già agli inizi del Novecento, trovò nell'attività sportiva un ambito di espressione privilegiato. Artisti come Mario Sironi, Fortunato Depero, Carlo Carrà, Giacomo Balla, Massimo Campigli, Luigi Russolo e Umberto Boccioni, attraverso le loro opere, contribuirono a plasmare un'immagine dinamica e moderna dello sport, focalizzandosi in particolare su discipline come il motociclismo, l'ippica, il pugilato e il nuoto.

Fin dagli albori, il Futurismo ha avuto una forte connotazione politica. Nel 1909, con la pubblicazione del suo manifesto, Filippo Tommaso Marinetti esprimeva chiaramente l'intento di un movimento che intendeva non solo rinnovare l'arte, ma anche plasmare la politica e la società secondo nuovi ideali. Il Futurismo, in questo senso, si presentava come una forza dirompente, un movimento che non solo esaltava l'innovazione estetica ma mirava a scardinare le strutture tradizionali, glorificando la guerra come elemento rigenerante della società. "Noi vogliamo glorificare la guerra, sola igiene del mondo", recitava Marinetti, sancendo un legame indissolubile tra l'arte e una visione estremamente nazionalista e bellica (Marinetti, 1914; Crispolti e Saccoccio, 2014; Berghaus, 1996). Il Futurismo era quindi intrinsecamente politicamente connotato: la guerra, il militarismo e il patriottismo venivano presentati come forze vitali per l'espansione e la grandezza nazionale. La retorica del movimento, alimentata da un

fervente vitalismo, non solo esaltava la potenza della nazione ma rifiutava categoricamente qualsiasi forma di passività, come quella associata ai movimenti pacifisti e conservatori. Marinetti stesso indicava la necessità di un Parlamento privo di "mummie", ovvero privo di elementi del passato, e lontano dalla "viltà pacifista". L'idea di una nazione forte, pronta a combattere e a difendere i propri ideali con ogni mezzo, si traduceva in una continua sfida al vecchio ordine, accusato di essere stagnante e incapace di rispondere alle esigenze di una società moderna in movimento.

E ancora, il Futurismo manifestava una critica ferocissima al parlamentarismo e alla politica tradizionale. Marinetti descriveva i Parlamenti europei come "pollai rumorosi, greppie e fogne", un'immagine estremamente negativa che denotava l'incapacità dei governi di rispondere alle sfide del nuovo secolo. In questo contesto, il movimento futurista non solo criticava le istituzioni esistenti, ma proponeva una rottura radicale con la politica tradizionale, spingendo per una rappresentanza che fosse in grado di incarnare l'energia, l'azione e la velocità, in linea con i principi che il Futurismo stesso promuoveva. La visione futurista di una società energica e in continuo movimento, che si opponeva al conservatorismo e alla staticità, trovava quindi un alleato nelle sue posizioni politiche estremamente interventiste e irredentiste.

L'Atleta come icona del regime

Il Futurismo non era semplicemente un movimento artistico, ma un vero e proprio manifesto di rinnovamento, che aspirava a trasformare radicalmente la cultura e la politica del tempo.

Nonostante le affinità ideologiche, i rapporti tra il Futurismo e il fascismo non furono subito armoniosi (Campa, 2016). Un episodio cruciale si verificò nel 1924, quando il movimento futurista fu escluso dalla Biennale di Venezia.

Giorgio Di Genova, nell'articolo *A proposito di Marinetti e del Futurismo* (Di Genova, 2014), formula una lettura che si discosta radicalmente da quella proposta da Enrico Crispolti. La sua analisi prende avvio dalla ricostruzione del percorso politico di Filippo Tommaso Marinetti, il quale, dopo aver aderito al movimento sansepolcrista, si allontanò temporaneamente dal fascismo, salvo poi rientrarvi stabilmente, fino a confermare la propria adesione anche durante l'esperienza della Repubblica Sociale Italiana.

Su questa base, Di Genova contesta esplicitamente l'interpretazione di Crispolti, il quale, in un'intervista rilasciata a Dario Pappalardo per *la Repubblica* il 21 febbraio 2014 e intitolata *Enrico Crispolti: "Ma Marinetti non era artista del regime"*, aveva sostenuto la marginalità del Futurismo nel contesto delle politiche culturali ufficiali del Ventennio. Crispolti, pur ricordando la manifestazione organizzata da Marinetti il 3 dicembre 1938 al Teatro delle Arti di Roma contro la condanna nazista delle avanguardie, aveva infatti affermato che il Futurismo trovò spazio soltanto alla Biennale di Roma del 1925 e a quella di Venezia del 1926, rimanendo in sostanza emarginato dalle mostre patrociniate dal regime.

Di Genova respinge questa tesi, ritenendola priva di fondamento documentario. Ricorda come Marinetti continuò a curare sale futuriste in numerose edizioni successive della Biennale di Venezia e nelle Quadriennali di Roma fino al 1943. Secondo questa prospettiva, non solo il Futurismo mantenne una presenza significativa all'interno delle principali manifestazioni artistiche italiane, ma lo stesso Marinetti consolidò progressivamente il proprio rapporto con le strutture del regime fascista, fino a diventarne un interprete coerente e convinto anche nelle fasi conclusive del conflitto.

Nel 1926 i futuristi furono ammessi alla Biennale di Venezia, portando oltre 60 opere, molte delle quali raffiguranti attività sportive, con un'accentuata predilezione per l'aeropittura, tecnica che rappresentava il movimento e la velocità (Migliore, 2009).

Nel tempo, la produzione artistica futurista che trattava di sport aumentò, guadagnando visibilità anche oltre i confini nazionali. In questo processo, il Futurismo divenne uno dei principali veicoli per la diffusione della propaganda fascista, non solo per la sua adesione ai valori del regime, ma anche per la sua capacità di rappresentare l'energia e la forza, elementi fondamentali della retorica fascista.

Con l'affermazione di Mussolini al potere nel 1925, gli artisti riconobbero che l'allineamento agli ideali fascisti

fosse cruciale per il proprio successo professionale. A partire da quel momento, le opere artistiche si orientarono verso la glorificazione di atleti coinvolti in competizioni vigorose, con un forte accento sulla velocità e sul superamento di limiti fisici, in ambito sia terrestre che acquatico.

Il dipinto *La partita di calcio* (1928) di Massimo Campigli costituisce un interessante esempio della peculiare sintesi formale perseguita dall'artista negli anni Trenta. La composizione raffigura un momento di gioco calcistico, ma la scena sportiva si trasfigura in un costruito quasi astratto, grazie alla rigorosa geometrizzazione delle figure e alla loro disposizione entro uno spazio bidimensionale, privo di profondità prospettica marcata. I corpi dei giocatori appaiono stilizzati, ridotti a volumi essenziali, quasi totemici, che si organizzano secondo uno schema compositivo di forte equilibrio statico, nonostante l'evidente dinamismo dei gesti.

I movimenti dei calciatori – lanciati verso l'alto o piegati al suolo – si inscrivono in un reticolo di linee rette e curve che definiscono la struttura complessiva dell'opera. La presenza della rete sullo sfondo, ridotta a una griglia regolare, accentua ulteriormente l'effetto di incasellamento geometrico, quasi a suggerire una metafora del gioco come ordine regolato, al di là del caos apparente dell'azione.

Campigli, attraverso l'uso di tinte piene e contorni netti, elabora una scena che riflette la ricerca di un'armonia arcaica, con richiami stilistici che rimandano all'arte etrusca e mediterranea, cifra distintiva del suo linguaggio pittorico maturo. La partita di calcio si offre quindi non tanto come cronaca sportiva, quanto come costruzione plastica e decorativa, in cui la modernità del tema si fonde con un senso di atemporalità e di astrazione che trascende l'evento specifico rappresentato.

Le sculture rappresentavano corpi atletici, evidenziando una muscolatura possente, simbolo di forza e determinazione. L'immagine dell'atleta si radicava nell'idea che non esistessero barriere insormontabili e che ogni obiettivo fosse raggiungibile, un concetto centrale nella propaganda del regime.

Le opere scultoree e pittoriche del periodo enfatizzavano la figura dell'atleta come modello ideale da seguire, sul piano tanto fisico quanto psicologico, per l'uomo "comune". L'atleta doveva incarnare l'ideale fascista di forza, resistenza e dedizione, capace di ispirare il popolo. Inoltre, nel campo cinematografico e fotografico, si iniziò a promuovere la figura della donna come atleta, con l'obiettivo che le donne raggiungessero prestazioni fisiche simili a quelle degli uomini, suggerendo una parità nell'ambito sportivo.

La scultura *Pugilatore* di Francesco Messina (1929), esposta nel 1932, rappresenta un significativo esempio di quell'arte plastica che, nell'Italia degli anni Trenta, si

poneva l'obiettivo di celebrare la forza fisica e la disciplina del corpo, in sintonia con le istanze del regime fascista, ma anche in linea con una più ampia riscoperta dei valori plastici dell'antichità (Giorio, 2019). La figura è raffigurata a grandezza pressoché naturale, con un'impostazione salda e compatta: il pugile in piedi mostra una muscolatura tesa, resa con straordinaria attenzione anatomica, che evidenzia lo sforzo appena compiuto o imminente. Il volto traduce la medesima tensione: i tratti appaiono contratti, concentrati, quasi a trattenere l'energia nervosa accumulata nell'azione.

Il modellato si distingue per la resa vigorosa dei volumi, che si manifestano nella robustezza del torso e nella definizione dei quadricipiti e dei bicipiti. L'uso del bronzo conferisce alla scultura una patina omogenea che accentua la monumentalità della figura, restituendo un senso di compattezza e di durezza, coerente con il soggetto atletico. L'opera non si limita tuttavia a una celebrazione retorica della forza fisica. L'artista coglie anche un momento di sospensione psicologica: lo sguardo del pugile, rivolto leggermente verso l'alto, e la bocca serrata suggeriscono un'interiorità vigile, tesa alla prossima sfida. Il risultato è un equilibrio tra rappresentazione naturalistica e idealizzazione eroica, in linea con quell'estetica del "classico moderno" che permeava molta produzione artistica coeva.

Con l'avvicinarsi degli anni Trenta e il rafforzarsi dell'alleanza tra l'Italia fascista e la Germania nazista, l'arte subì l'influenza di modelli estetici nordici, che enfatizzavano tratti somatici come capelli chiari e occhi azzurri, simbolo di una presunta superiorità razziale. Tuttavia, l'entrata in guerra dell'Italia nel 1940 interruppe questa evoluzione, imponendo una pausa nelle dinamiche artistiche che avevano caratterizzato il periodo precedente.

Negli anni Trenta, l'arte divenne sempre più un mezzo di propaganda fascista, con le mostre pubbliche concepite per celebrare la perfezione fisica e la forza del corpo umano, valori strettamente legati al regime. Un esempio

tangibile di questa tendenza fu il Premio San Remo, creato nel 1939, riservato esclusivamente a sculture che tracciavano il legame tra l'arte e lo sport (v. Archivio Luce). Tra le opere insignite di riconoscimenti emersero il *Centometrista* di Luigi Venturini, contraddistinto da un linguaggio plastico

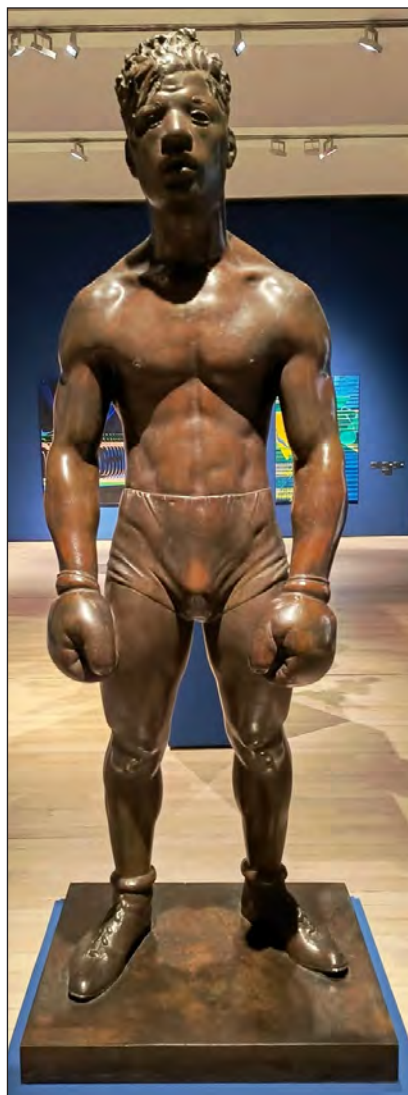
originale che fondeva suggestioni dell'arte etrusco-romana con elementi della tradizione popolare, e il *Lanciatore del peso* di Giandomenico de Marchi, che si impose quale emblema di una rappresentazione del corpo umano conforme all'estetica e all'ideologia fascista.

Nonostante l'intento di esprimere un dinamismo moderno, le sculture premiate rimasero legate a forme tradizionali, riprendendo elementi tipici della scultura classica, dove l'accento era posto sulla staticità e sulla perfezione del corpo umano. Questo attaccamento ai modelli del passato limitò la capacità dell'arte di rispondere pienamente alle richieste del regime.

Con il passare degli anni, il Premio San Remo perse progressivamente valore, anche a causa della crescente difficoltà degli artisti nel rinnovare le proprie espressioni artistiche e della situazione politica del Paese, che contribuì a un calo nelle adesioni, coincidente con l'entrata dell'Italia nel conflitto bellico.

La conclusione del secondo conflitto mondiale inaugurò una fase inedita per l'arte ispirata al tema sportivo, in cui si manifestarono indirizzi espressivi maggiormente autonomi e svincolati da condizionamenti politici. La caduta del regime fascista interruppe il saldo legame che aveva unito produzione artistica e autorità statale, ponendo fine a un rapporto improntato alla strumentalizzazione dell'estetica a fini propagandistici. Nonostante l'ampio processo di *damnatio memoriae* che coinvolse numerose opere monumentali riconducibili all'ideologia fascista, la

scultura sportiva del Ventennio venne risparmiata da simili rimozioni. Tali rappresentazioni marmoree o bronzee di atleti conservarono un ruolo di riferimento universale, attestando un ideale sportivo capace di trascendere qualsiasi



Francesco Messina, Pugilatore, 1929.
L'opera è esposta al MART di Rovereto (TN) nell'ambito della mostra "Sport - Le sfide del corpo" (1.11.2025-22.03.2026) (foto S. Aspromonte).

contesto politico e di affermarsi come testimonianza duratura del valore attribuito all'attività fisica e alla perfezione del corpo umano (Panzetta, 2005, p. 224).

Conclusioni

L'indagine sull'intersezione tra sport e rappresentazione artistica nel contesto fascista italiano evidenzia come l'arte abbia operato, in quel periodo, quale dispositivo di costruzione simbolica al servizio del potere. Il regime comprese fin da subito il potenziale comunicativo dell'immagine dell'atleta, sia come modello fisico di riferimento, sia come incarnazione di valori collettivi quali la disciplina, il coraggio e il sacrificio. Il Futurismo, con la sua esaltazione del dinamismo e della modernità, rappresentò una delle prime correnti capaci di integrare lo sport in una visione estetico-politica coerente. La figura atletica, nei dipinti di Campigli o nelle sculture di Messina, trascende il dato realistico per assurgere a simbolo, ricodificato all'interno di un'estetica classico-moderna.

L'adesione degli artisti agli ideali del fascismo, sebbene spesso motivata da opportunismo o convenienza, contribuì a un'intensa produzione di opere che influenzarono il gusto e il linguaggio visivo dell'epoca. La cultura visiva sportiva proposta nelle esposizioni pubbliche o nei premi ufficiali si presentava come strumento di educazione morale, oltre che di celebrazione del regime. Tuttavia, nonostante la strumentalizzazione ideologica, molte di queste opere riuscirono a conservare una qualità formale autonoma, tale da sopravvivere alla *damnatio memoriae* del dopoguerra. La resistenza simbolica delle immagini sportive testimonia, in fondo, la capacità dell'arte di travalicare il tempo politico in cui nasce, proiettandosi in una dimensione dove il corpo e il gesto restano espressioni universali di tensione, limite e bellezza.

Elia Fiorenza, PhD, è docente presso l'Unical. Si occupa di arte contemporanea, in particolare delle correnti artistiche dal secondo Novecento a oggi. È autore di contributi sulla storia dell'arte. Michele Di Puppo, è laureando in Lingue e letterature moderne europee e americane (LM-37). Si occupa di filosofia dei linguaggi contemporanei.

Bibliografia

- Bacci A., 2003 - *Lo sport nella propaganda fascista*. Bradipolibri, Torino.
- Bassetto E., 2012 - *Mito e simbolo della modernità fascista: lo sport in mostra negli anni Trenta*. Tesi di laurea specialistica, relatore Prof. Fabio Cortesini, Università di Pisa.
- Berghaus G., 1996 - *Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction*. Berghahn Books, Oxford.

- Campa R., 2012 - *Trattato di filosofia futurista*. Avanguardia 21 Edizioni, Roma.
- Campa R., 2014 - *Compagno Marinetti*. In: A. Saccoccio, R. Guerra (a cura di), *op. cit.*, pp. 59-63.
- Campa R., 2016 - *La "vexata quaestio" dei rapporti tra futurismo e fascismo*. In: Bruni P., Guerra R. (a cura di), *Futurismo Renaissance: Marinetti e le avanguardie virtuose*. Deleyva Editore, Milano, pp. 276-289.
- Candrea G., 2014 - *La "coglioneria" di Togliatti*. Zapruder, n. 35.
- Croce B., 1928 - *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*. Laterza, Bari.
- Crispoli E., Saccoccio A., 2014 - *Rileggere Marinetti: arte, critica, comunicazione, politica*. In: Saccoccio A., Guerra R., *op. cit.*, pp. 11-16.
- Di Genova G., 2014 - *A proposito di Marinetti e del Futurismo*. In: Saccoccio A., Guerra R., *op. cit.*, pp. 55-58.
- Ferretti L., 1928 - *Il libro dello sport*. Libreria del Littorio, Roma-Milano.
- Gentile E., 1993 - *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*. Laterza, Bari.
- Giorio M.B., 2019 - *La scultura fascista di soggetto sportivo tra bellezza e propaganda ideologica*. Italies, n. 23, pp. 65-80 (<http://journals.openedition.org/italies/6979>).
- Impiglia M., s.d. - *Arte sportiva fascista in Italia (1922-1943)* (https://www.academia.edu/34320668/ARTE_SPORTIVA_FASCISTA_IN_ITALIA_1922_1943).
- Marinetti F.T., 1914 - *I Manifesti del futurismo*. Lacerba, Firenze.
- Marx K., 2011 - *Le opere che hanno cambiato il mondo*. Newton Compton, Roma.
- Migliore T., 2009 - *Macchina di visione. Futuristi in Biennale*. In: Migliore T., Buscaroli B. (a cura di), *Macchina di visione. Futuristi in Biennale. Scegli una stella e chiamala Futurismo, viaggerà*. Catalogo della mostra, Venezia, Ca' Giustinian, 7 giugno - 22 novembre 2009. Marsilio, Venezia, pp. 40-68.
- Panzetta A., 2005 - *Eterni Atleti. L'immagine dello Sport nella Scultura Italiana tra 1896 e 1960*. XX Secolo, Bologna.
- Rossi M., 1997 - *Arditi non gendarmi!* BFS, Pisa.
- Saccoccio A., Guerra R. (a cura di), 2014 - *Marinetti 70. Sintesi della critica futurista*. Armando, Roma.
- S.n., 1929 - *La cultura e lo sport in un discorso di Lando Ferretti*. Il Littoriale, 22 gennaio, pp. 1-2.
- Togliatti P. et al., 1936 - *Per la salvezza dell'Italia. Riconciliazione del popolo italiano*. Stato Operaio, n. 8, pp. 513-536.

Fonti d'archivio

- Archivio Luce, Giornale Luce C / C0010. *A S. Remo si è svolta la premiazione dei 35 vincitori dei premi San Remo 1937-38-39*. 9 aprile 1940, bianco e nero, sonoro, durata 00:00:31, codice filmato C001002 (<https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000012696/2/s-remo-si-e-svolta-premiazione-35-vincitori-premi-san-remo-1937-38-39.html?startPage=0>).