

Biuletyn Historii Sztuki  
LXXXIV:2022, nr 4  
ISSN 0006-3967  
e-ISSN 2719-4612  
doi: 10.36744/bhs.1108

DIANA WASILEWSKA

Kraków, Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN  
<https://orcid.org/0000-0002-9146-6599>

*Faszyzm, Żydzi i sztuka nowoczesna.  
Antysemityzm we włoskiej krytyce artystycznej  
lat 30. i 40. XX wieku*

*Fascism, the Jews and Modern Art. Anti-  
Semitism in the Italian Art Criticism of the  
1930s and 1940s.*

Tekst jest próbą przyjrzenia się specyfice i rozwojowi włoskiego antysemityzmu czasów reżimu faszystowskiego, ze szczególnym naciskiem na sferę kultury i krytykę artystyczną. Ówcześni publicyści, z Mussolinim na czele, w pierwszej dekadzie panowania nowego ustroju wyraźnie negowali istnienie w Italii tzw. kwestii żydowskiej. Około połowy lat 30. XX w. sytuacja uległa jednak znaczącym przeobrażeniom, odpowiadającym kierunkom, w jakim ewoluowała również doktryna rasistowska, a także paradygmat faszystowskiej estetyki. Przyglądając się tym zmianom, Autorka próbuje przybliżyć specyfikę antyżydowskiej, a zarazem antymodernistycznej nagonki (główne osie sporów, ale też retorykę wypowiedzi), obecnej przede wszystkim w pismach redagowanych przez charyzmatyczną postać – Telesia Interlandiego. Artykuł w dużym stopniu opiera się na tekstach źródłowych tego czasu i porusza zagadnienia dotąd nieopisane (lub opisane tylko fragmentarycznie) w literaturze przedmiotu.

**Słowa-klucze:** antysemityzm, krytyka artystyczna, faszyzm, Żydzi, faszystowski modernizm, estetyka faszystowska

The article constitutes an attempt to examine the characteristic features and the development of Italian anti-Semitism in the period of the fascist regime with special attention to the sphere of culture and to art criticism. In the first decade of the regime, the essayists of the day, with Mussolini at the fore, clearly denied that the “Jewish Question” existed in Italy. This changed significantly around the middle of the 1930s, and these changes were parallel to the directions in which the racist doctrine and the paradigm of fascist aesthetics were evolving at the time. Examining those changes, the author attempts to shed light on the characteristic features (the main lines of the debate, but also the applied rhetoric) of the anti-Jewish, and at the same time anti-Modernist witch-hunt launched especially in press publications edited by the charismatic Telesio Interlandi. The article is largely based on source texts of the era and refers to areas hitherto unexplored or only fragmentarily explored in specialist literature.

**Keywords:** anti-Semitism, art criticism, fascism, Jews, fascist Modernism, fascist aesthetics

To, że kultura włoska, faszystowska i postfaszystowska, włączyła się na wielką skalę w antysemityzm, nie jest dla nikogo tajemnicą” – pisał Roberto Finzi<sup>1</sup>, cytując słowa z przemówienia Renzo de Felice, wybitnego znawcy i interpretatora faszyzmu, autora głośnej monografii analizującej sytuację społeczności żydowskiej pod rządami Mussoliniego<sup>2</sup>. Jednak jeszcze wiele lat po II wojnie światowej włoscy intelektualiści, tak historycy, jak i pisarze (w tym także ci pochodzenia żydowskiego, jak np. Primo Levi), wspierali mit o tolerancji włoskiego faszyzmu, wolnego jakoby od antysemityzmu i prześladowań. Współcześni badacze nie mają już wątpliwości, że antysemityzm w faszystowskiej Italii nie był problemem marginalnym, zwłaszcza po roku 1936, kiedy przesunął się z obrzeży w główny nurtu włoskiego życia publicznego<sup>3</sup>. Przyczyna tej zmiany leżała przede wszystkim w postawie samego dyktatora, który – przez lata pozbawiony antyżydowskich uprzedzeń i długo nieakceptujący dyskryminacyjnej, a zwłaszcza eksterminacyjnej polityki Hitlera – coraz bardziej poddawał się naciskom niektórych osób ze swego najbliższego otoczenia, stopniowo ulegając fantasmagorycznym lękom przed rzekomo niszczycielską potęgą międzynarodowego żydostwa. Efekty tych przemian stały się jaszkrawo widoczne we wszystkich sferach ówczesnego życia, nie wyłączając świata artystycznego. Jeszcze zanim w roku 1938 przystąpiono do uchwalenia, a następnie egzekwowania nowych przepisów prawnych, społeczność żydowska doświadczyła licznych przejawów ostracyzmu, dyskryminacji, nienawistnych napaści i stopniowego wykluczenia ze strefy publicznej.

By jednak w pełni zrozumieć ewolucję i znaczenie antysemityzmu w faszystowskiej Italii, a szczególnie w obszarze kultury, warto zbadać jego genezę, tj. przyrzeć się specyfice włoskiej doktryny rasistowskiej, która dynamicznie zmieniała swoje oblicze, w efekcie dając nie tylko narzędzia i zaplecze dla rozmaitych prześladowań, ale też tworząc oręż do walki z lokalną i międzynarodową awangardą.

<sup>1</sup> Roberto FINZI, „La cultura italiana e le leggi antiebraiche del 1938”, *Studi Storici* 49, nr 4 (2008), s. 895.

<sup>2</sup> Zob. Renzo de FELICE, *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo* (Torino: Einaudi, 2020).

<sup>3</sup> Zob. Piotr PODEMSKI, „Faszyzm włoski wobec kwestii żydowskiej 1919–1938”, *Studia nad Autorytaryzmem i Totalitaryzmem* 34, nr 1 (2012), s. 82. Wiley Feinstein idzie jeszcze dalej, stawiając dość kontrowersyjną tezę, że XX-wieczna kultura włoska stanowiła esencjonalny produkt dziedzictwa katolickiego, od czasów średniowiecznych wspierającego dyskurs antyjudajstyczny. Feinstein analizuje największe dokonania włoskiej literatury i sztuki (Giotto, Dante, Boccaccio i in.), tropiąc w nich ślady powielania fantazmatycznego, ulepionego ze stereotypów i przesądów wizerunku Żyda. W jego przekonaniu faszyci sięgnęli jedynie do tego zakorzonego w tradycji obrazu, który – jako oswojony przez kanoniczną literaturę i sztukę włoską – został łatwo zaakceptowany przez ogół społeczeństwa włoskiego. Zob. Wiley FEINSTEIN, *The Civilization of the Holocaust in Italy. Poets, Artists, Saints, Anti-semites* (New York: Madison, 2003).

<sup>4</sup> Według oficjalnych, ale też – co ważne – niedokładnych danych, w 1931 zamieszkiwało Italię blisko 40 000 Żydów, a w początkach roku 1938, w efekcie ogólnego wzrostu demograficznego – ponad 47 000. Dane te dotyczą wyłącznie społeczności, która w spisach powszechnych deklarowała judaizm jako religię praktykowaną. Stąd też w czasie kampanii antyżydowskiej i wprowadzania przepisów rasowych szacowaną liczbą było 70 000, a nawet 100 000. Zob. PODEMSKI, „Faszyzm włoski wobec kwestii żydowskiej 1919–1938”, s. 85–90.

### *Od rasizmu duchowego do biologicznego. Geneza włoskiego antysemityzmu*

Spółeczność żydowska we Włoszech stanowiła zaledwie jeden procent ogółu ludności zamieszkującej Półwysep Apeniński<sup>4</sup>, a zdecydowaną większość diaspory (przynajmniej do czasu masowej emigracji z nazistowskich Niemiec i Europy Wschodniej) reprezentowali Żydzi całkowicie zasymilowani (co najwyżej wyznający religię mojżeszową), włączający się aktywnie w proces zjednoczenia kraju, w walki Wielkiej Wojny, a także w budowę nowego ustroju<sup>5</sup>. Poparcie dla faszyzmu wyrażał rabinat, syjonistyczny „Israel”<sup>6</sup> przez wiele lat zachowywał życzliwy dystans, a żydowskie pismo „La Nostra Bandiera” otwarcie i do samego końca głosiło program zgodny z doktryną reżimu<sup>7</sup>. To wszystko nie uchroniło jednak tej społeczności przed niechęcią ogółu, a nawet otwartymi atakami zwłaszcza ze strony kościoła katolickiego, który za sprawą swej jezuickiej trybuny – „La Civiltà Cattolica” – wytrwale dążył do pogłębienia społeczno-ekonomicznych antagonizmów. Powielając argumenty znane z antyżydowskich kampanii w innych krajach, gazeta budowała wizerunek złowrogiego Żyda – dążącego w imię swych religijnych dogmatów do władzy nad światem, a co za tym idzie, do zniszczenia odwiecznego chrześcijańskiego porządku<sup>8</sup>. Ów niewątpliwie antyżydowski ton nie był jednak w profilu pisma dominujący – Żyd traktowany był jako wróg, ponieważ uosabiał antyklerykalne wartości liberałów i masonerii; nie był jednak wrogiem „per se”.

Antysemickie wystąpienia, które w okresie prefaszystowskim zdarzały się raczej incydentalnie<sup>9</sup>, po przejściu władzy przez Mussoliniego uległy wyraźnemu nasileniu, wciąż jednak nie miały charakteru powszechnego, nie były też – przynajmniej początkowo – tolerowane przez dyktatora<sup>10</sup>. Sytuacja Żydów we Włoszech przez wiele lat zdecydowanie odbiegała od tej, w jakiej znajdowali się Żydzi w Polsce i w innych krajach Europy Środkowo-Wschodniej, ale też we Francji, Rumunii czy w Niemczech. Znamienne są choćby wypowiedzi samego Duce, któremu zdarzało się z jednej strony krytycznie oceniać międzynarodową politykę „sterowaną przez Żydów”, z drugiej zaś deklarować uznanie dla żydowskich patriotów i ich starań o pełnoprawne włoskie obywatelstwo: „Włochy nie znają antysemityzmu i wierzymy, że nigdy go nie zaznają. [...] We Włoszech nie czyni się żadnej różnicy między Żydami a nie-Żydami, w żadnej sferze, od religii po politykę, od wojska po gospodarkę [...]. Nowy Syjon włoscy Żydzi mają tu, w tym naszym pięknym kraju, którego zresztą wielu z nich broniło, przelewając własną krew”<sup>11</sup>. Te i podobne koncyliacyjne słowa Mussoliniego wynikały być może z jego syjonistycznych

<sup>5</sup> Jak podaje za włoskimi badaczami Podemski, w marszu na Rzym uczestniczyła jedna trzecia dorosłej populacji włoskich Żydów. Nie brakowało też przedstawicieli tej społeczności w kręgach antyfaszystowskich, co – jak badacz ów słusznie podkreśla – dowodzi głębokiego zakorzenienia Żydów w życiu politycznym ówczesnej Italii. Zob. PODEMSKI, „Faszyzm włoski wobec kwestii żydowskiej 1919–1938”, s. 88.

<sup>6</sup> Tygodnik „Israel” ukazywał się we Florencji w latach 1916–1938 pod redakcją Dantego Lattesę i Alfonsa Pacificiego. Był to najważniejszy włoski periodyk reprezentujący w tych latach społeczność żydowską w Italii. Po wojnie pismo wznowiło edycję, ukazując się regularnie do roku 1974.

<sup>7</sup> „La Nostra Bandiera” była pismem faszystowskim prowadzonym przez Ettorego Ovazzę i skupiającym włoskich Żydów sympatyzujących z polityką reżimu. Zob. LUCA VENTURA, „Il gruppo de «La nostra bandiera» di fronte all’antemitismo fascista (1934–1938)”, *Studi Storici* 41, nr 3 (2000), s. 711–755.

<sup>8</sup> Zob. PODEMSKI, „Faszyzm włoski wobec kwestii żydowskiej 1919–1938”, s. 107–108.

<sup>9</sup> Do najzagorzalszych antysemitów należał wówczas choćby Maffeo Pantaleoni, zmarły w 1924 r. Zob. FELICE, *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, s. 46–47.

<sup>10</sup> Zob. FELICE, *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, s. 127–138.

<sup>11</sup> Podają za: PODEMSKI, „Faszyzm włoski wobec kwestii żydowskiej 1919–1938”, s. 90.

ambicji<sup>12</sup>, choć pewną rolę odegrać mogły też pobudki czysto merkantylne, a także obawy przed rzekomą potęgą międzynarodowego żydostwa. Z pewnością jednak źródeł tych poglądów szukać należy również w doktrynie włoskiej odmiany rasizmu, z którą Duce sympatyzował (podobnie zresztą jak większość ówczesnych publicystów). Odrzucając nazistowskie, genetyczno-biologiczne rozumienie rasy (*razza*), faszyci kładli nacisk na pojęcia narodu (*popolo*) bądź ludu (*stripe*). Za konstytuujące dla tych ostatnich uznawali kulturę, język, historię i tradycję, za irrelewantne zaś kształt czaszki czy długość nosa<sup>13</sup>. Mussolini nie pozostawiał co do tego wątpliwości, gdy w wywiadzie z niemieckim dziennikarzem Emilem Ludwigiem w 1932 r. wprost stwierdzał, że nie ma ras czystych, a ich krzyżowanie nieraz stawało się „przyczyną siły i piękna narodów”. Rasa, kwitował Duce, to „złudzenie umysłu” – to „uczucie, a nie realna rzeczywistość”<sup>14</sup>.

Także wśród publicystów dominowało przekonanie, że tzw. kwestia żydowska we Włoszech nie istnieje, tym chętniej więc kontrastowali oni „okrutny antysemityzm Hitlera” z „filosemityzmem faszystowskim”<sup>15</sup>. Co prawda nie brakowało tu także antysemitów, takich jak Giovanni Preziosi, Gino Sottocchia, Paolo Orano czy baron Julius Evola; większość z nich jednak podzielała koncepcję duchowego rasizmu<sup>16</sup>. Ostatni z wymienionych – w swych młodzieńczych latach czołowy przedstawiciel dadaizmu<sup>17</sup> – był twórcą dość oryginalnej teorii rasizmu totalitarnego, będącego swoistym stopem odmiany duchowej z biologiczną. Wychodząc z paradygmatycznego modelu wyróżniającego ciało, duszę (charakter) i ducha (*corpo, anima et spirito*), Evola przekonywał o niemożności poprzestania wyłącznie na elementach biologicznych, cielesnych, bez zwracania uwagi na kwestie religii, odczuć, zachowań i sposobów bycia, ale też mitów, symboli, idei czy wizji świata. Rasizm totalitarny traktował zatem jako ogólną koncepcję życia, obejmującą wszelkie przejawy kultury (w tym filozofii, historii, etyki), świata duchowego, a także – choć w stopniu podrzędnym – uwarunkowań genetycznych<sup>18</sup>.

Ze stanowiskiem duchowego rasizmu, a zwłaszcza z modelem Evoli, polemizował najbardziej ekstremistyczny antysemita wśród włoskich faszystów, Telesio Interlandi. Jako redaktor dziennika „Il Tevere” (od 1924) oraz tygodnika ilustrowanego „Il Quadrivio”

<sup>12</sup> Ibid., s. 91.

<sup>13</sup> Francesco GERMINARIO, *Fascismo e antisemitismo. Progetto razziale e ideologia totalitaria* (Roma: Editori Laterza, 2009), s. 64.

<sup>14</sup> Podaję za: Stanisław SIERPOWSKI, *Rasizm faszystowskich Włoch* (Poznań: Instytut Historii UAM, 2011), s. 24–25.

<sup>15</sup> Zob. Francesco CASSATA, „*La Difesa della razza*”. *Politica, ideologia e immagine del razzismo fascista* (Torino: Einaudi 2008), s. 19.

<sup>16</sup> Giovanni Preziosi, jako były ksiądz, wydawca i tłumacz *Protokołów Mędrców Syjonu* (1921), należał do spadkobierców katolickiego antyjudajizmu, Gino Sottocchia był rzecznikiem radykalnej propozycji syntezy rasizmu i katolicyzmu, zaś Paolo Orano, rektor Uniwersytetu w Perugii i autor książki *Gli Ebrei in Italia* (1937), wierzył w ideę asymilacji. Zob. Elisabetta Cassina WOLFF, „Biological Racism and Anti-Semitism as Intellectual Constructions in Italian Fascism. The Case of Telesio Interlandi and *La difesa della razza*”, w: *Racial Science in Hitler's New Europe, 1938–1945*, red. Anton WEISS-WENDT, Rory YEOMANS (Lincoln: University of Nebraska Press, 2013), s. 178.

<sup>17</sup> Evola, futurysta w okresie przedwojennym, w latach 1919–1921 był jednym z naczynych włoskich dadaistów, redaktorem dadaistycznego pisma „Noi”. W 1921 „Czarny Baron” (jak o nim mawiano) całkowicie zrezygnował z malarstwa, od tej pory zajmując się wyłącznie ezoteryką, filozofią oraz prawniczą publicystyką. Tym sposobem stał się wkrótce jednym z ważniejszych, choć niekoniecznie ortodoksyjnych myślicieli włoskiego faszyzmu. Więcej na ten temat zob. m.in. Gianni Scipione ROSSI, *Il razzista totalitario: Evola e la leggenda dell'antisemitismo spirituale* (Soveria Mannelli: Rubbettino, 2007).

<sup>18</sup> Julius EVOLA, „I tre gradi del problema della razza”, *La Difesa della Razza*, nr 5 (1939), s. 12. Antysemityzm był jednym z nadrzędnych aspektów „rasizmu” Evoli, nigdy jednak nie uderzał on bezpośrednio w konkretnych artystów pochodzenia żydowskiego, w tym przedstawicieli ruchu dada.

(od 1933) skonsolidował wokół siebie środowisko dziennikarskie, które współtworzyło wraz z nim naczelną trybunę wojującego antysemityzmu – dwutygodnik „La Difesa della Razza”, powstały w celu uzasadnienia i kodyfikacji przepisów rasowych wprowadzonych w faszystowskiej Italii w 1938 r. Choć liczni sprzymierzeńcy Interlandiego kierowali się względami raczej oportunistycznymi, on sam zdawał się być gorliwym wyznawcą antysemityzmu. Zawzięcie bronił także doktryny rasizmu biologicznego, która stanowiła rdzeń jego myśli. Ani on ani jego najwierniejsi współpracownicy (w rodzaju architekta Giuseppe Pensabene’go czy pisarza i kompozytora Giulia Cogniego) nie mieli wątpliwości, że to rasa – jako „zbiór jednostek o tych samych cechach fizycznych i psychicznych, które podlegają dziedziczeniu” – stanowi o „najwyższej wartości człowieka”<sup>19</sup>. Bazując na tej ściśle biologicznej podstawie, wspierali oni tzw. pozytywną eugenikę, realizowaną przez reżim od połowy lat 20. XX w., ale też ostro zwalczali ideę krzyżowania się ras, uznając ją za niezgodną z prawami selekcji naturalnej<sup>20</sup>. Mimo niewielkiego udziału procentowego społeczności żydowskiej w ogólnej liczbie obywateli włoskich, Interlandi domagał się też wprowadzenia zasady *numerus clausus*, ostrzegając przed zagrożeniem „metyzacją intelektualną”, która wynikać miałaby jakoby z nieproporcjonalnego udziału Żydów w kulturze włoskiej<sup>21</sup>. Przekonując o wyższości antropologicznej „rasy włoskiej” – jako spokrewnionej z nordycką, ale też posiadającej własne, odrębne i nigdzie niespotykane cechy – krytyk powielał zarazem popularne tezy o niższości rasy semickiej. Walka z Żydami, uznanymi z jednej strony za nieredukowalnych wrogów faszyzmu (konflikt faszyzmu z antyfaszyzmem Interlandi opisywał jako wojnę całkowicie przeciwstawnych ras, które nigdy się nie rozumieją), z drugiej zaś za obcokrajowców niezdolnych do asymilacji, miała być dlań kluczem do transformacji nie tylko politycznego i społecznego ładu, ale też kultury, mentalności i charakteru Włochów. Opublikowanemu na łamach „La Difesa della Razza” fotomontażowi ukazującemu fryzjera strzygącego małpę towarzyszyło pytanie: „Czy da się zmienić rasę?”. Odpowiedzią był jakże wymowny podpis: „Nie. Pielęgnacja fryzjera sprawi, że będzie małpą jak poprzednio. A zatem Żyd nigdy nie będzie w stanie zostać Aryjczykiem [...] nawet jeśli jego «wewnętrzna rasa» zostanie oczyszczona i dobrze uczesana przez jakiegoś bardzo doświadczonego spirytualistę”<sup>22</sup>. Rasa – podkreślał współpracujący z pismem antropolog, profesor Guido Landra – „w istocie oznacza dziedziczenie. Środowisko nie wywiera żadnego wpływu na typy etniczne, zasadniczo określane jako niezmiennne i nieśmiertelne. [...] Cechy rasowe rzeczywiście mają charakter nieśmiertelności i pozostają takie tak długo, jak długo ludzie danej rasy żyją w czystości”<sup>23</sup>. Zakładana dziedziczność, a tym samym nieredukowalność zarówno cech fizycznych, jak i psychicznych czy moralnych, pozwoliła na zdystansowanie się od duchowego rasizmu, który uznany został za rodzaj dewiacji, a nawet anty-rasizmu! W ten sposób „mglistą” teorię narodu krytycy zastąpili „czystą i jasną” koncepcją rasy, opartą, jak próbowali przekonywać, na ścisłych podstawach naukowych<sup>24</sup>.

<sup>19</sup> Teresa Lucia CICCARELLA, „La parabola di Corrado Cagli. Dagli attacchi razziali alla liberazione del campo di Buchenwald (1936–1945)”, w: *Vedere l'altro, vedere la Shoah – Auschwitz, 27 gennaio 1945. Temi, riflessioni, contesti. Studi sulle arti figurative, il teatro, l'archeologia e il museo*, red. Paolo COEN (Soveria Mannelli: Rubbettino, 2012), s. 196.

<sup>20</sup> Zob. CASSATA, „La Difesa della razza”, s. 197–212.

<sup>21</sup> Zob. Michele SARFATTI, *Gli ebrei nell'Italia fascista. Vicende, identità, persecuzione* (Torino: Einaudi, 2007), s. 138–139.

<sup>22</sup> Zob. CASSATA, „La Difesa della razza”, s. 100.

<sup>23</sup> Guido LANDRA, „L'ambiente non snatura la razza”, *La Difesa della Razza*, nr 3 (1938), s. 17.

<sup>24</sup> Zob. CASSATA, „La Difesa della razza”, s. 87.



1. Telesio Interlandi (w okularach) z Benitem Mussolinim, 1926.  
Fot. domena publiczna

Antysemityzm wyłaniający się z pisma „La Difesa della Razza” stanowił dość osobliwy splot wszystkich nowoczesnych tradycji antyżydowskich, rozpoznanych przez Pierre-André Taguieffa: ideologii liberalizmu (postępowa judeofobia utrwalająca wizerunek Żyda fanatycznego, sekciarskiego i zabobonnego), tradycjonalizmu (judeofobia katolicko-konserwatywna widząca w Żydzie synonim nowoczesności, wywrotowca i rewolucjonistę, uosobienie ateizmu, antytradycjonalizmu i masonerii), socjalizmu (judeofobia rewolucyjno-socjalistyczna, w której Rothschild, jako emblematyczny Żyd, reprezentował plutokrację, „mamonizm” i ucisk warstw robotniczych) i wreszcie nacjonalizmu (gdzie Żyd, traktowany jako *par excellence* cudzoziemiec, wykorzeniony, nomadyczny kosmopolita, uosabiał wartości uniwersalne, sprzeczne z supremacją narodu i jego potrzeb)<sup>25</sup>. Rasistowska, a zarazem totalna koncepcja antysemityzmu Interlandiego i jego akolitów łączyła te sprzeczne i wykluczające się wizerunki, konstytuując obraz Żyda jako przedstawiciela odmiennej, obcej i gorszej rasy, a przy tym wroga ustroju faszystowskiego –

<sup>25</sup> Pierre-André TAGUIEFF, *La forza del pregiudizio. Saggio sul razzismo e sull'antirazzismo* (Bologna: Il Mulino, 1994), s. 463–510.

wszechobecnego, niezniszczalnego i w swej godzącej sprzeczności naturze niezmiennego, a zatem niezdolnego do asymilacji.

W drugiej połowie lat 30. śmiałe i radykalne koncepcje Interlandiego czy Pensabene-  
go, wcześniej dość zdecydowanie zwalczane przez ogół włoskich publicystów, zaczęły  
wyraźnie unifikować dotąd niejednorodną doktrynę faszystowską. Ukoronowaniem tych  
przemian było opublikowanie na pierwszej stronie „Giornale d’Italia” z 14 lipca 1938 r.  
*Manifestu rasy* oraz wprowadzenie przepisów rasowych, które w dużym stopniu uderzyły  
w społeczność żydowską. W *Manifestie* stwierdzono przede wszystkim realne istnienie  
poszczególnych ras ludzkich, reprezentowanych przez masy wyróżniające się zbliżonymi  
właściwościami psychicznymi i cechami fizycznymi o charakterze dziedzicznym. Po-  
twierdzono nadto, że rasizm jest koncepcją biologiczną, nietożsamą z pojęciem ludu czy  
narodu, oraz że Włosi należą do cywilizacji aryjskiej o korzeniach starożytnych, która  
zachowała niezmienny skład rasowy od tysięcy lat, stanowiąc o czystości, a zatem i szla-  
chetności narodu włoskiego. Zdecydowanie zaznaczono różnicę między cywilizacją śród-  
ziemnomorską a Wschodem i Afryką, zakazano mieszania się ras, a także wprost  
stwierdzono, że „Żydzi nie należą do rasy włoskiej” i mimo wiekowej obecności na tam-  
tejszej ziemi nie ulegli asymilacji z uwagi na swe pozaeuropejskie elementy rasowe, cał-  
kowicie odmienne od tych pierwiastków, które dały początek rasie włoskiej<sup>26</sup>. Mimo że  
*Manifest Rasy* tylko w jednym z dziesięciu punktów dotyczył w sposób bezpośredni spo-  
łeczności żydowskiej, stał się momentem zwrotnym antysemitycznej kampanii i podstawą  
do dalszych, już bardziej szczegółowych i ściśle wymierzonych w Żydów przepisów  
prawnych. Sformułowano wówczas definicję Żyda (odtąd kwestie wyznania nie były już  
kluczowe, wystarczyło posiadanie jednego żydowskiego przodka), która pozwoliła na  
konkretne zmiany w ustawodawstwie. Początkowo uderzały one głównie w obcokrajow-  
ców (zmuszanie do emigracji, internowania w obozach), później dotknęły również oby-  
wateli włoskich. Powołano wówczas Biuro Rasy, Bibliotekę Rasy (zainaugurowaną  
broszurą Pensabene-  
go o znamienym tytule *Contra Judaeos*) oraz masowo dystrybuowa-  
ne czasopismo mające być trybuną tych działań<sup>27</sup> – wspomnianą „La Difesa della Razza”  
z Telesiem Interlandim na czele i redakcją złożoną przede wszystkim z sygnatariuszy *Ma-  
nifestu*. Już 6 sierpnia minister edukacji narodowej Giuseppe Bottai wydał cztery okólniki  
adresowane do rektorów uczelni wyższych, dyrektorów instytutów i prezesów stowarzy-  
szeń kulturalnych, popularyzujące nowe pismo i jego naczelne postulaty<sup>28</sup>. Szeroko za-  
krojoną akcję propagandową prowadziło też „Il Tevere”, które celowało zwłaszcza  
w atakach na profesorów uniwersyteckich i żydowskich specjalistów różnych dziedzin,  
nie stroniąc przy tym od ujawniania „faktów osobistych” i adresów zamieszkania.

Zmiany dominującego dotąd w polityce włoskiej kursu nie byłyby oczywiście możli-  
we, gdyby nie zyskały aprobaty Mussoliniego, który w przeciągu kilku lat, między 1932  
a 1938 r., zasadniczo zrewidował swoje stanowisko w tej sprawie. Jego słabość do Inter-

<sup>26</sup> „Razzismo italiano”, *La Difesa della Razza*, nr 1 (1938), s. 1; za: „Il Fascismo e i Problemi della Razza”, *Giornale d’Italia* (1938).

<sup>27</sup> Jak podaje Sandro Servi, pismo cieszyło się nie tylko dystrybucją przebijającą podobne włoskie periodyki tego czasu, ale było także rozpowszechniane w szkołach, na uniwersytetach, w bibliotekach i we wszystkich instytucjach kultury. Z uwagi na niską cenę i materiał ilustracyjny stanowiło również medium dostępne ludności wiejskiej (w tym półpiśmiennym chłopom), przyczyniając się do wzrostu ogólnych antysemitycznych tendencji w kraju. Zob. Sandro SERVI, „Building a Racial State: Images of the Jew in the Illustrated Fascist Magazine, *La Difesa della Razza*, 1938–1943”, w: *The Jews in Italy under Fascist and Nazi Rule, 1922–1945*, red. Joshua D. ZIMMERMAN (New York: Cambridge University Press, 2005), s. 149.

<sup>28</sup> CASSATA, „*La Difesa della razza*”, s. 56.





2. Okładka pisma  
„La Difesa della Razza”  
(1938, nr 1)

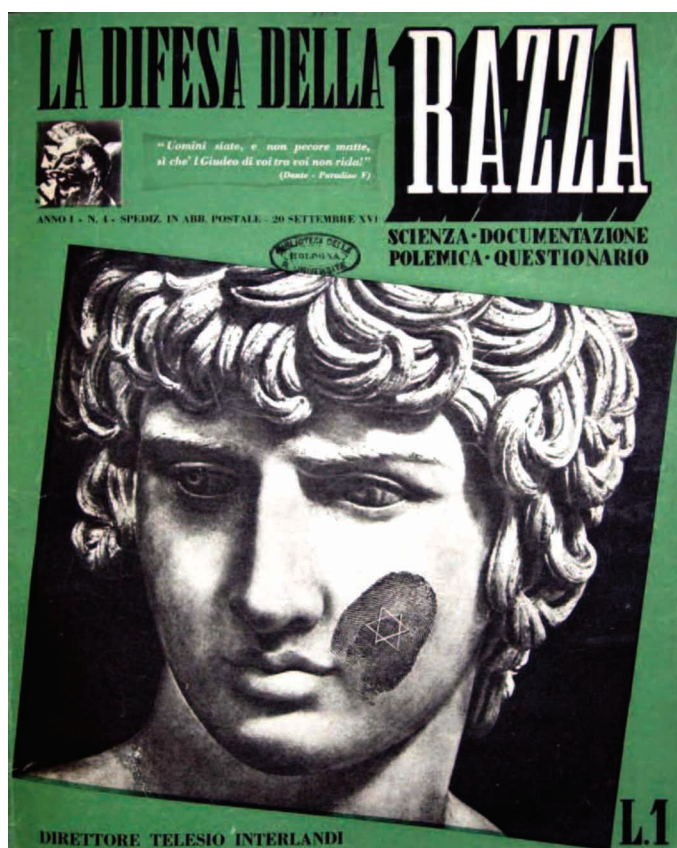
landiego, którego uczynił redaktorem naczelnym aż trzech ważnych pism faszystowskich, jest czynnikiem wciąż zastanawiającym i dla wielu badaczy niezrozumiałym. Zdaniem Meira Michaelisa Interlandi był dla Mussoliniego kimś w rodzaju rzecznika – wygłaszającego poglądy, które Duce podzielał, ale których sam nie miał odwagi wypowiedzieć publicznie<sup>29</sup>. Warto jednak pamiętać, że, obejmując stanowisko w „Il Tevere”, sycylijski dziennikarz nie zdradzał jeszcze tak nieprzejednanych poglądów rasowych – ich wyraźne wyostrenie nastąpiło dopiero z początkiem lat 30., a nasiliło się zwłaszcza po utworzeniu III Rzeszy i objęciu władzy przez Hitlera<sup>30</sup>. Z kolei Mussolini w owym czasie z jednej strony wypowiadał pamiętne słowa na temat rasy i narodu, a także namawiał Führera do złagodzenia polityki wobec Żydów, z drugiej zaś inicjował proces stopniowej eliminacji osób pochodzenia żydowskiego z odpowiedzialnych stanowisk w sektorze życia publicznego<sup>31</sup>. Co więcej, zabronił faszystowskim pismom wypowiedzania się na temat sytuacji Żydów w państwie Hitlera, wyjątek czyniąc tylko dla pism Interlandiego! Ów zresztą, wdając się w liczne publicystyczne spory, wielokrotnie interweniował u dyktatora, przekonując go do swych racji i poglądów w sprawach rasowych. Zgrupował też wokół siebie kilku badaczy (jak

<sup>29</sup> Meir MICHAELIS, „Mussolini’s unofficial mouthpiece. Telesio Interlandi – *Il Tevere* and the evolution of Mussolini’s anti-Semitism”, *Journal of Modern Italian Studies* 3 (1998), s. 235.

<sup>30</sup> Zob. CASSATA, „*La Difesa della razza*”, s. 15. Niektórzy badacze skłonni są utrzymywać, że „*Il Tevere*” nie było organem samodzielnym, lecz podporządkowanym bezpośrednio dyrektywom Hitlera. Z tą tezą polemizuje choćby Meir Michaelis. Zob. MICHAELIS, „Mussolini’s unofficial mouthpiece”, s. 224.

<sup>31</sup> Mowa tu o takich postaciach, jak m.in.: Carlo Foà, Margherita Sarfatti, Giuseppe Toeplitz czy Guido Bee. Zob. MICHAELIS, „Mussolini’s unofficial mouthpiece”, s. 15. Zob. też: SARFATTI, *Gli ebrei nell’Italia fascista*.

3. Okładka pisma  
„La Difesa della Razza”  
(1938, nr 4)



wspomniany antropolog Guido Landra), by swej kampanii nadać bardziej naukowy, a zatem przekonujący charakter. O tym, na ile były to zabiegi skuteczne, najlepiej świadczy fakt, że już w początkach 1938 r. Duce zakazał reedycji swych wcześniejszych prożydowskich pism oraz zlecił powołanie „komitetu naukowego do badania i organizacji kampanii rasowej”<sup>32</sup>. Wreszcie, zaprzeczając własnym słowom wypowiedzianym w słynnym wywiadzie z 1932 r., dobitnie stwierdzał, że zarówno rasizm, jak i antysemityzm znajdują uzasadnienie w narodzinach „nowego imperium rzymskiego”, dla którego walka z antywłoskim i antyfaszystowskim, a zarazem „czysto żydowskim piętnem” musi być bezwzględna powinnością<sup>33</sup>. Wobec powyższych racji opublikowanie *Manifestu* i wprowadzenie dyskryminacyjnego ustawodawstwa wydawać się mogą naturalną konsekwencją. Z całą pewnością jednak koncepcja „nowego włoskiego człowieka”, od początku przecież obecna w doktrynie faszystowskiej, nie mogła stanowić zadowalającego uzasadnienia dla walki o czystość rasy<sup>34</sup>. Inspiracja nazistowskimi Niemcami też nie wydaje się wystarczająca, zwłaszcza wobec wspomnianych interwencji Mussoliniego w sprawie Żydów niemieckich. Renzo de Felice, a za nim choćby Elisabetta Cassina Wolff czy Piotr Podemski, jako źródło tych przeobrażeń wskazują podbój Etiopii z 1935–1936 r.<sup>35</sup> Typowy, pogardliwy rasizm kolo-

<sup>32</sup> CASSATA, „La Difesa della razza”, s. 38.

<sup>33</sup> Zob. Giorgio FABRE, *Mussolini razzista. Dal socialismo al fascismo: la formazione di un antisemita* (Milano: Garzanti, 2005), s. 356–378.

<sup>34</sup> Taką tezę stawia choćby Emilio Gentile. Zob. Emilio GENTILE, *La grande Italia: ascesa e declino del mito della nazione nel ventesimo secolo* (Milano: Mondadori, 1999), s. 173.

<sup>35</sup> PODEMSKI, „Faszyzm włoski wobec kwestii żydowskiej 1919–1938”, s. 102–106; WOLFF, „Biological Racism and Anti-Semitism as Intellectual Constructions in Italian Fascism”, s. 181–185; FELICE, *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, s. 189–197.



4. Okładka pisma  
„La Difesa della Razza”  
(1939, nr 11)

nialny, zakładający wyższość rasy białej i przepojony stereotypowymi (zwłaszcza w sferach seksualności) wizerunkami rdzennych mieszkańców Afryki, okazał się szczególnie skutecznym narzędziem walki z obserwowaną masowo tendencją mieszania się ras. Włoscy faszyci wykazywali w tym względzie daleko idącą zgodność. Uznanie, że wszelkie krzyżówki mogą być groźne dla szlachetnej czystości włoskiej rasy, było już tylko naturalnym rozwinięciem tych poglądów. Gdy zaś połączono dodatkowe ogniwa – zarówno ekonomiczne (sankcje ze strony rządu brytyjskiego, uznawanego za wspierającego Żydów), jak i polityczne (wojna w Hiszpanii, w której spory odsetek środowisk masońsko-liberalnych stanowili przedstawiciele tej mniejszości) – potrzeba walki z wrogiem wszechobecnym, choć uosobionym w jednej postaci fantazmatycznego Żyda, uzyskiwała dodatkowe uzasadnienie.

Oczywiście nie wszyscy faszyci podzielali radykalne opinie redaktora „Il Quadrivio”. Nadal spierano się w kwestiach szczegółowych, nie ulega jednak wątpliwości, że w drugiej połowie lat 30. linia Interlandiego zdecydowanie wygrała w sporze o oficjalną (a zatem reprezentowaną także przez Mussoliniego) wykładnię faszystowskiego rasizmu. I być może rację ma Francesco Cassata, który artykuły publikowane w trzech omawianych powyżej pismach uznaje za swoisty papierek lakmusowy zmieniających się poglądów dyktatora, ewoluujących stopniowo w kierunku uznania antysemityzmu i rasizmu biologicznego za kluczowe elementy doktryny faszystowskiej<sup>36</sup>. Na ewolucję tę niewątpliwie wpływ miały opisane wyżej czynniki, ale też charyzmatyczna postać Interlandiego – w pierw w pobłażliwie, ale z czasem coraz bardziej poważnie traktowanego przez przywódcę włoskiego faszyzmu. Konsekwencje tych przemian okazały się być szczególnie

<sup>36</sup> CASSATA, „La Difesa della razza”, s. 9.

dotkliwe dla społeczności żydowskiej w Italii, nie wyłączając ważnych postaci ze świata włoskiej kultury i sztuki.

Działania aryzyacyjne we Włoszech rozpoczęto od instytucji życia publicznego: czystki objęły urzędy, ale też sektor kulturalno-oświatowy<sup>37</sup>, w tym tzw. wolne zawody. Zakazano małżeństw mieszanych, by zaś zachęcić niechęcianych obywateli do emigracji znacząco ograniczono możliwości edukacyjne dzieci i młodzieży, pracę żydowskich nauczycieli czy autorów podręczników. Na porządku dziennym stało się również wykluczanie żydowskich twórców – zakazywano wystaw i publikacji książek autorów żydowskich. Ostracyzm finalnie dotknął nawet dotychczasowych pupilków reżimu, czego doskonałym przykładem może być przypadek Corrada Cagliego. Jeszcze w pierwszej połowie lat 30. należał on do najbardziej hołubionych, najchętniej wystawianych i najgłośniej wychwalanych malarzy faszystowskich (współpracował z Galleria di Roma Piera Marii Bardiego, funkcjonującą pod auspicjami Syndykatu Faszystowskiego i otwartą osobiście przez Mussoliniego<sup>38</sup>). Jako autor licznych murali uznawany był powszechnie za odnowiciela włoskiej sztuki figuratywnej. Zachwyty nad nim podzielali nawet wspomniani tu krytycy – w tym pisujący o sztuce Giuseppe Pensabene, który na łamach „Il Quadrivio” zaliczył młodego malarza do grona artystów, na których barkach spoczywa przyszłość sztuki włoskiej<sup>39</sup>. Zmiany przyniósł rok 1935, kiedy to Cagli wystawą pięćdziesięciu rysunków zainicjował powstanie Galleria della Cometa, której patronowała Mimì Pecci-Blunt, czyli Anna-Laetitia Pecci – ekscentryczna hrabina, kolekcjonerka sztuki, krewna papieża Leona XIII i żona żydowskiego bankiera z Nowego Jorku Cecila Blumenthala. Jej koneksje, a przede wszystkim otwarcie na sztukę włoskiego i międzynarodowego modernizmu doprowadziły do otwartego konfliktu ze wspomnianym krytykiem. Do historii przeszedł również głośny incydent spoliczkowania Pensabenego przez Daria Sabatella, dyrektora Galleria di Roma, z którą także współpracował Cagli. Podczas wernisażu wystawy *Omaggio a sedici artisti italiani* w 1937 r. inauguracyjne przemówienie dyrektora (*nota bene* pochodzenia żydowskiego) zostało przerwane przez oburzonego krytyka, który wielki akt wystawiającego tam Modiglianiego uznał za przykład sztuki „żydowsko-masońskiej”<sup>40</sup>. Za swój czyn Sabatello zapłacił utratą stanowiska dyrektora galerii, a sam incydent dał asumpt do otwartej kampanii „Il Tevere” i „Il Quadrivio” przeciwko „sztuce getta” i „żydowskiemu ognisku artystycznemu w Rzymie”<sup>41</sup>. Wyraźnie modernistyczny profil galerii, w której nie brakowało też ekspozycji niewygodnych dla reżimu artystów (jak wystawa prac Maria Mafaiego, który swą serią *Demolizioni* pokazał stopień oszpeccenia stolicy przez działania faszystów), spotkał się w końcu ze zdecydowaną reakcją władz: rozpoczęto od blokowania wystaw twórców o „niesłusznej” tożsamości i poglądach (jak Żyd i antyfaszysta Carlo Levi), a zakończono na ostatecznym zamknięciu galerii w 1938 r., po ledwie trzech latach jej istnienia.

W tym samym roku Italię zmuszony był opuścić też Cagli, który z artysty „reżimowego” stał się przykładem zdegenerowanego, „bolszewizującego żyda” i klasyczną *persona*

<sup>37</sup> Na temat restrykcji, które spotkały środowisko włoskich akademików, zob. Annalisa CAPRISTO, „The Exclusion of Jews from Italian Academies”, w: *The Jews in Italy under Fascist and Nazi Rule, 1922–1945*, s. 81–96.

<sup>38</sup> CICCARELLA, „La parabola di Corrado Cagli”, s. 191.

<sup>39</sup> *Ibid.*, s. 192.

<sup>40</sup> *Ibid.*, s. 192.

<sup>41</sup> Już w poprzednim roku w środowisko artystów włoskich pochodzenia żydowskiego uderzył Interlandi; zob. Telesio INTERLANDI, „C'è in Roma un focolare ebraico?”, *Quadrivio*, nr 18 (1 III 1936), s. 1. Po kolejnych takich artykułach Sabatello wyzwał redaktora naczelnego na pojedynek – ten jednak odmówił, argumentując, że jako czysty aryjczyk nie chce walczyć z Żydem. Zob. CICCARELLA, „La parabola di Corrado Cagli”, s. 104.

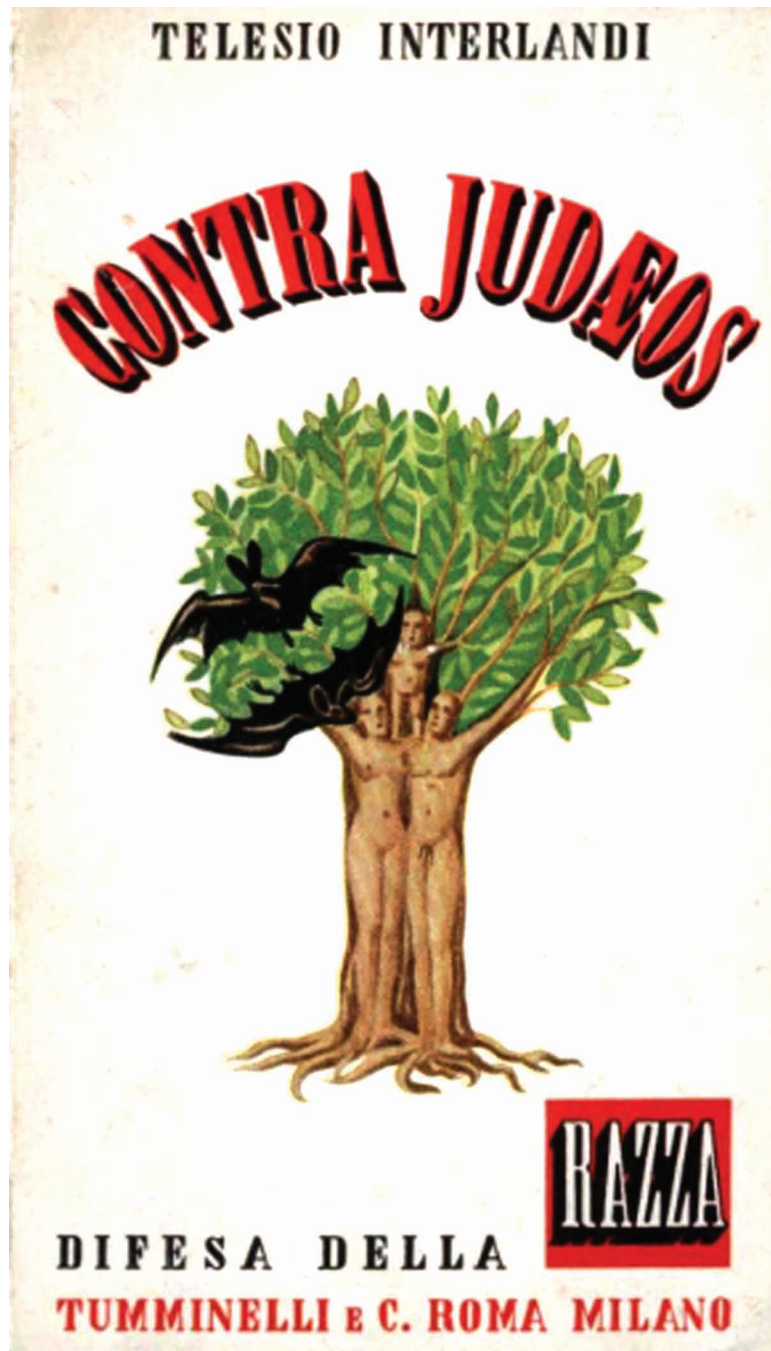


5. Okładka pisma  
„La Difesa della Razza”  
(1940, nr 4)

*non grata*. Wymierzone w jego kierunku ataki, obecne w prasie faszystowskiej od 1935 r., zaostriły się już dwa lata później, gdy w Paryżu otwarto wystawę międzynarodową, odbywającą się pod hasłem „Sztuka i technika w życiu współczesnym”. Reprezentujący Włochy malarz wykonał tam m.in. serię enkaustycznych obrazów temperowych mających dekorować przedsiónek pawilonu włoskiego i prezentujących widoki Rzymu wraz z portretami wielkich bohaterów narodowych. W reakcji na nie Giuseppe Pensabene opublikował serię napastliwych artykułów (w tym ów o znamionym tytule *Protokoły Mędrców Syjonu a sztuka*<sup>42</sup>), w których nie tylko podważał talent malarza i poprawność stworzonych przezeń wizerunków cesarzy, ale uderzał przede wszystkim w pochodzenie twórcy, twierdząc, że w istotny sposób wpływa ono na specyfikę jego sztuki. Samo pojawienie się Cagliego na arenie międzynarodowej w roli artysty firmującego włoski pawilon było dla krytyka dowodem na zgubność wpływów żydowskich, które „uciskają włoską inteligencję”, czyniąc ją w efekcie pośmiewiskiem w oczach wrogów faszyzmu<sup>43</sup>.

<sup>42</sup> Giuseppe PENSABENE, „I Protocolli dei Saggi di Sion e le arti”, *Il Quadrivio*, nr 5 (28 XI 1937), s. 1.

<sup>43</sup> Antyżydowska, a zarazem antymodernistyczna kampania dotknęła nie tylko Cagliego, ale też innych artystów skupionych wokół galerii La Cometa i tworzących grupę Nuovi Pittori Romani. Zarówno Cagli, jak i inni artyści pochodzenia żydowskiego wykluczeni zostali z rzymskiego Quadriennale 1939. W roku 1939 (gdy okazało się, że usuwanie z urzędów i funkcji publicznych nie wystarcza) coraz częściej wybrzmiewały głosy wzywające do zaostrenia prawa, w tym m.in. do wprowadzenia nakazu noszenia opaski w celu „zapobieżenia mieszania się z czystymi Włochami”, co – jak przekonywał Massimo Lelj – stanowić miało ujmę dla narodu włoskiego. Zob. CICCARELLA, „La parabola di Corrado Cagli”, s. 273. Przynależność do partii faszystowskiej czy też chrzest nie mogły uchronić Żydów przed prześladowaniami (przeciwnie – dla wojujących antysemitów były to argumenty przemawiające na niekorzyść); skoro bowiem – jak twierdzono – Żyd zawsze pozostanie Żydem, w „masce niewidzialności” jest wrogiem tym bardziej niebezpiecznym. Zob. Gino SOTTOCHIESA, „Ebrei convertiti”, *La Difesa della Razza*, nr 5 (1940). Ostatecznie, na mocy dekretu partii faszystowskiej z listopada 1943 r., na terenach podporządkowanej III Rzeszy, Włoskiej Republiki Socjalnej wszyscy



6. Okładka książki Telesia Interlandiego *Contra Judaeos* projektu Orfeja Tamburiego (1938)

Ataki wymierzone w niedawnego beniaminka reżimu stanowiły tylko ułamek szeroko zakrojonej kampanii antysemitycznej prowadzonej przez faszystowskich publicystów trzech wspomnianych periodyków. Jak zobaczymy, włożyli oni wiele wysiłku w stworzenie odpowiedniego wizerunku Żyda, aby na tej podstawie zdeprecjonować, a właściwie całko-

Żydzi uznani zostali za obcokrajowców, a zarazem reprezentantów wrogiej narodowości, policja zaś – decyzją ministra spraw wewnętrznych – zobligowana została do ich aresztowania i internowania (bez względu na status społeczny, religię i deklarowane sympatie polityczne). Więcej na ten temat zob. SARFATTI, *Gli ebrei nell'Italia fascista*; Piotr PODEMSKI, „Prawna i faktyczna sytuacja włoskich Żydów w dobie prześladowań faszystowskich 1938–1943”, *Studia nad Autorytaryzmem i Totalitaryzmem* 35, nr 3 (2013), s. 7–30.

wicie odrzucić twórczość sygnowaną nazwiskami autorów o „niesłusznej proveniencji”. Antysemickie obsesje w atakach na modernizm znalazły doskonałe ujście – walczano wszak w obronie tych samych zagrożonych wartości. Co więcej, w fantazmatycznych atrybutach żydowskiej psychiki widziano źródło choroby, jaka trawić miała całą sztukę nowoczesną. Stosunek antysemickich krytyków do sztuki awangardowej jest jednak sprawą bardziej złożoną i podlegającą ewolucji na przestrzeni czterech dekad XX w. Jej skomplikowany charakter wynikał m.in. z pojemnego paradygmatu estetyki faszystowskiej.

### ***Polowanie na czarownice. Faszyzm wobec sztuki awangardowej***

W swej interpretacji faszyzmu jako swoistej palingenezy Roger Griffin proponował odrzucenie tradycyjnej koncepcji uznającej faszyzm za rodzaj reakcyjnego antymodernizmu. Badacz przekonywał, że faszyzm jako „polityczna odmiana modernizmu” wziętą na siebie zadanie nie tylko zmiany systemu państwowego, ale także oczyszczenia i odrodzenia zdegenerowanej cywilizacji zachodniej. Cywilizacji, która – niczym legendarny Feniks powstający z popiołów – miała odrodzić się, odzyskując dawną chwałę poprzez „obrazoburczy duch twórczej destrukcji” legitymizowanej przez wiarę, że „historia znajduje się w punkcie zwrotnym i może zostać skierowana na nowy kurs dzięki ludzkiej interwencji, która odkupi naród i uratuje Zachód przed nieuchronnym upadkiem”<sup>44</sup>.

Jako doktryna rewolucyjna, totalitarna i dążąca do umocnienia potęgi narodowej, a przy tym wroga tak oświeceniowej absolutyzacji rozumu, jak i romantycznemu dekadentyzmowi, faszyzm wpisywał się również w paradygmat awangardy artystycznej. Akceptował bowiem model artysty zaangażowanego w przekształcanie rzeczywistości, wierzącego w postęp i rewolucję oraz propagującego aktywistyczny model egzystencji<sup>45</sup>. Mimo kultu przeszłości (zwłaszcza czasów świetności Imperium Rzymskiego), nie promował akademizmu. Odrzucał bowiem sentymentalne podejście do historii, wzywając w zamian do czerpania z jej największych dokonań i przekuwania ich w nowoczesną wartość. To właśnie ta złożoność, a nawet pozorna sprzeczność doktryny faszystowskiej sprawiła, że w jej obrębie mogły istnieć różne koncepcje artystyczne, a do rangi oficjalnej sztuki reżimu aspirowały tak odmienne propozycje twórcze, jak futuryzm z jednej, a neoklasycyzm II Novecento z drugiej strony.

Na poparcie powyższej tezy znaleźć można dowody w licznych tekstach włoskich krytyków i estetyków, zwłaszcza pierwszej dekady rządów Mussoliniego, kiedy równolegle współistniały różne koncepcje sztuki faszystowskiej, scalone ideą specyficznie pojmowanej nowoczesności. Co prawda już w początkach 1926 r. weszła w życie ustawa poddająca periodyki włoskie totalnej kontroli państwowej; zlikwidowano też dziesiątki czasopism, znacząco ograniczając istnienie prasy opozycyjnej. Wydawane w tym czasie pisma – choć oficjalnie kierowały się ideologią partii – niekoniecznie promowały jednak wspólną i jednorodną estetykę. Co więcej, obok takich tytułów, jak stosunkowo liberalna „La Critica Fascista” Giuseppe Bottaiego z jednej czy konserwatywne „Il Selvaggio” i „Il Quadrivio” z drugiej strony, istniały też czasopisma podejmujące dialog z reżimem na poziomie spraw artystycznych („900”, „Occidente”). Z rynku nie zniknęły także magazyny kulturalne

<sup>44</sup> Roger GRIFFIN, *Modernism and Fascism. The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler* (New York: Palgrave, 2007), s. 6.

<sup>45</sup> Zob. Zeev STERNHEL, *The Birth of Fascist Ideology: From Cultural Rebellion to Political Revolution* (Princeton: Princeton University Press, 1995).

dystansujące się od estetyki faszystowskiej, w rodzaju „Il Convegno” czy „Solaria”<sup>46</sup>. Dopiero połowa lat 30. XX w. przyniosła w tej kwestii nowe rozstrzygnięcia. Porzucając rewolucyjną retorykę, a zarazem wieloogniskowe i wieloperspektywiczne działania, reżim faszystowski przeszedł wyraźne przeobrażenia w kierunku autorytarnego i monolitycznego modelu państwa, a co za tym idzie, także kultury. Nasiliła się kontrola prasy, a decydujący głos w sprawach sztuki należał coraz częściej do frakcji konserwatywno-nacjonalistycznej, reprezentowanej przez periodyki Telesia Interlandiego promujące klasycyzm i nowy realizm. „Faszystowska kultura liberalna” przechodziła do historii<sup>47</sup>. Przyjrzyjmy się tym zmianom nieco bliżej.

W 1926 r. na wystawie grupy Il Novecento w Mediolanie Benito Mussolini w swym płomiennym przemówieniu odżegnywał się od ślepego kultu dla dziedzictwa przeszłości, podkreślając konieczność stworzenia nowego *patrimonio* – „nieodrzucającego tradycji, ale będącego sztuką nową, zgodną z duchem czasu”<sup>48</sup>. W odpowiedzi na to wystąpienie Giuseppe Bottai rozpisał ankietę, zapraszając na łamy swego pisma najwybitniejszych intelektualistów i krytyków faszystowskich tamtych lat. Ich wypowiedzi stworzyły niezwykle interesującą mozaikę poglądów o dość jednak wyraźnie zarysowującym się wspólnym podłożu. Styl faszystowski traktowano tu bowiem nie tylko jako „wielki styl narodowy”, ale też styl współczesności – w równym stopniu oddający ducha czysto włoskiego, co charakter czasu, z jego postępowaniem industrialnym i technologicznym. Podkreślano nadto potrzebę swobody twórczej i nowatorstwa, odrzucono naśladownictwo i bezmyślny kult przeszłości, a także fałszywy sentymentalizm<sup>49</sup>. Wspólnym wątkiem było również przekonanie o konieczności zerwania z dziedzictwem romantycznym – z jego estetyzmem, piękno duchostwem i intymnością, które w przekonaniu krytyków stanowić miały o „chorobie sztuki”. Podsumowując ankietę Bottai przekonywał, że sztuka faszystowska „nie może być fragmentaryczna, psychoanalityczna, intymna, dekadencja, gdyż te wszystkie formy to nic innego, jak choroby sztuki, estetyczne sprzeniewierzenie się wielkiej włoskiej tradycji estetycznej, która dziś powraca w całej okazałości”<sup>50</sup>. Odrzucając schedę romantyczną, a zarazem dominującą koncepcję sztuki nowoczesnej, która w przekonaniu publicystów korzystała z dziedzictwa romantyków (impresjonizm, ekspresjonizm i jego pochodne czy dadaizm), odwoływano się jednocześnie do tych przejawów nowoczesności, w których dostrzegano element klasycznego ładu i równowagi (spuścizna Cézanne’a, dzieła nabistów, klasycyzująca twórczość niedawnych kubistów itp.)<sup>51</sup>. W tym przypadku nie wystarczały jednak uniwersalne wartości – klasycyzm interpretowano

<sup>46</sup> Zob. Massimiliano TORTORA, „Modernismo e modernisti nelle riviste fasciste”, w: *I modernismi nelle riviste. Tra Europa e Stati Uniti*, red. Caroline PATEY, Edoardo ESPOSITO (Milano: Ledizioni, 2017), s. 73–93.

<sup>47</sup> „Faszystowska kultura liberalna” to termin ukuty przez Antje K. Gambe, która w nawiązaniu do koncepcji „totalitarnego modernizmu” Emilia Gentilego przekonywała o pluralistycznej koncepcji sztuki promowanej przez faszyzm. Zob. Antje K. GAMBE, *National and International Modernism in Italian Sculpture from 1935–1959*, dysertacja doktorska obroniona na Uniwersytecie w Michigan w 2015 r., [https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/113651/akgamble\\_1.pdf](https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/113651/akgamble_1.pdf).

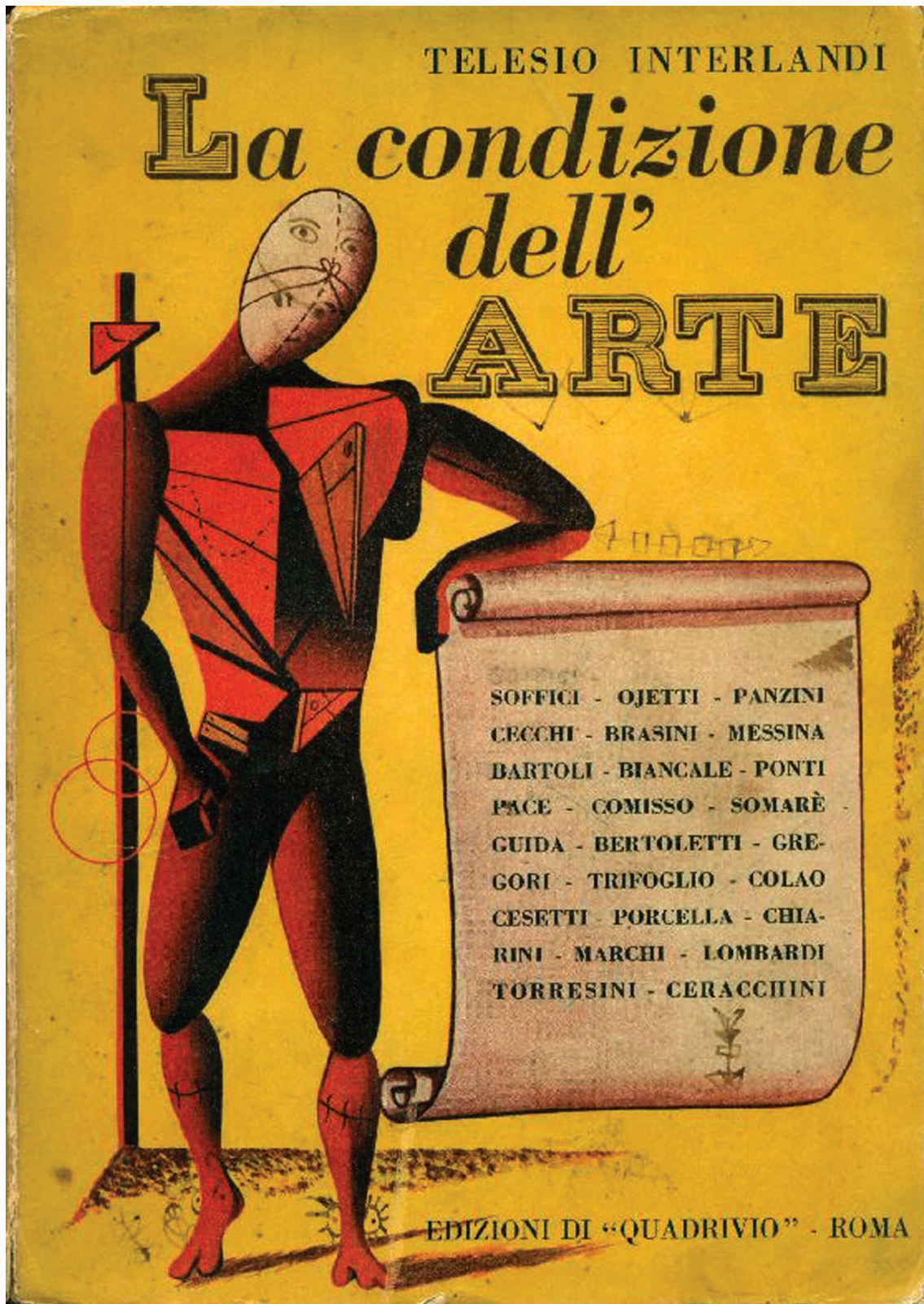
<sup>48</sup> Carlo BORDONI, *Fascismo e politica culturale. Arte, letteratura e ideologia in „Critica Fascista”* (Bologna: Brechtiana, 1981), s. 48.

<sup>49</sup> W ankiecie wzięli udział m.in. Ardegno Soffici, Massimo Bontempelli, Emilio Cecchi, Corrado Pavolini, Curzio Malaparte, Enrico Rocca. Artykuły zostały opublikowane w numerach 20–24 (1936), wraz z wprowadzeniem pióra Sofficiego w numerze 20., a następnie w numerach 1–4 (1937), wraz z podsumowaniem redaktora naczelnego w numerze 4.

<sup>50</sup> Giuseppe BOTTAI, „Resultanze dell’inchiesta sull’arte fascista”, *Critica Fascista*, nr 4 (1927), s. 61–64.

<sup>51</sup> Simona STORCHI, „Latinità, modernità e fascismo nei dibattiti artistici degli anni Venti”, *Cahiers de la Méditerranée*, nr 95 (2017), s. 74, <https://doi.org/10.4000/cdlm.8908>. <https://doi.org/10.4000/cdlm.8908>.





7. Okładka książki Telesia Interlandiego *La condizione dell'arte* (1940)

bowiem według wyraźnie nacjonalistycznego klucza. Krytycy nie mieli wątpliwości: nowoczesna sztuka faszystowska musi być zakorzeniona w klasycznej tradycji kultury włoskiej. Jednak wyobrażenia na temat możliwych sposobów realizacji tego dezyderatu znacząco się od siebie różniły; brakowało też wyraźnie sprecyzowanych wytycznych. Większość interlokutorów pozostała na poziomie bardzo ogólnych rozważań, może za wyjątkiem Ardenga Sofficiego, który stwierdził bez ogródek, iż stylem odpowiadającym doktrynie faszystowskiej powinien być realizm. Ten ostatni nie miał jednak oznaczać bezmyślnego kopiowania natury z wszystkimi jej zmiennymi szczegółami. Miał to być raczej realizm syntetyczny, w którego ramach obserwacja i badanie „żywej rzeczywistości” ujawniałyby „lirycznego ducha i stylistyczną wolę autora”. Nade wszystko chodziło jednak o ekspresję „italskości”, która czerpie z chlubnej przeszłości, by ożywić teraźniejszość i przyszłość. Klasycyzm nie oznaczała zatem bezpośredniego nawiązywania do motywów czy nawet reguł klasycznej sztuki, lecz jej zakorzenienie w historycznej tożsamości narodu<sup>52</sup>.

Wypowiedzi respondentów ankiety stanowią faktycznie przykład poszukiwania alternatywnego modernizmu – rozwiązań, które zrywałyby ostatecznie z balastem dekadentckiego romantyzmu, jakim według krytyków obarczona miała być większość ówczesnych kierunków sztuki nowoczesnej. Warto jednak podkreślić, że nie wszyscy faszystowscy publicyści skłonni byli podpisać się pod deklaracjami Sofficiego, Bottaiego czy Bontempellego. Stanowisko całkowicie odmienne od omówionych powyżej reprezentowali choćby członkowie populistycznego ruchu Strapaese, którzy na łamach periodyku „Il Selvaggio” (1924–1943) otwarcie atakowali zarówno futurizm, jak i europejską awangardę. Propagując ideę „powrotu do porządku” oraz tradycji klasycznej plastyki włoskiej, nie widzieli jednocześnie potrzeby szukania i tworzenia „nowego stylu faszystowskiego”<sup>53</sup>. Wyraźnie ksenofobiczne podejście, a zarazem swoistą faszystowską ortodoksję (totalitarna wizja unifikująca faszyzm polityczny z kulturą) prezentowały z kolei oba pisma Interlandiego. Tu niemal cała sztuka nowoczesna postrzegana była jako jawny przejaw zwalczanej przez faszyzm dekadencji. Jednak nie zawsze tak było. Co najmniej do roku 1934 periodyki redaktora wykazywały względną otwartość (której nie należy jednak mylić z sympatią) wobec nowych zjawisk artystycznych. Nie brakowało co prawda polemik (m.in. z fotodynamizmem braci Bragaglia czy z konkretnymi materiałami konkurencyjnych periodyków), już jednak sam fakt publikowania wywiadów np. z Le Corbusierem oraz ogólna przewaga treści merytorycznych nad zabiegami retorycznymi dowodzić mogą, że stanowisko redakcji znacząco ewaluowało, a pisma swój ostateczny profil wykształciły wówczas, gdy wszelkie antypatie, niezgoda na odmienne poglądy i wrogość wobec pewnych koncepcji artystycznych znalazły ujście w atakach na wspólnego wroga.

Sam Interlandi od początku swej dziennikarskiej kariery zdradzał wyraźnie niechętny stosunek wobec internacjonalistycznego charakteru europejskiej awangardy. Z jednej strony podkreślał, że relacja faszyzmu ze sztuką nie może oznaczać „zaślubin złego gustu z najbardziej ohydnyim pochlebstwem”, a w przełożeniu rewolucyjnego stylu nowego ustroju na język estetyki nie chodzi o podporządkowanie sztuki, lecz o jej związek z życiem i jego wartościami. Z drugiej strony przekonywał, że nowa kultura włoska może się

<sup>52</sup> Ardengo SOFFICI, „Arte fascista”, *Critica Fascista*, nr 20 (1927), s. 383. Soffici na temat sztuki faszystowskiej wypowiedział się już wcześniej. W 1924 r. w tekście o wymownym tytule *Duch i estetyka faszyzmu* interpretował ją jako część rewolucji ducha. Klasycyzm wykluczała dlań postawę ekspacyjną, ucieczkę artysty od problemów codzienności – oznaczała zaangażowanie, ale zarazem respektowanie porządku politycznego, moralnego i artystycznego. Zob. Ardengo SOFFICI, „Spirito ed estetica del fascismo”, *Lo Spettatore Italiano*, nr 1 (1924), s. 7.

<sup>53</sup> Zob. Ruth BEN-GHIAT, *Fascist Modernities: Italy 1922–1945* (Berkeley: University of California Press, 2004), s. 26.

rozwijać jedynie w kontrze wobec całokształtu twórczości europejskiej, zwłaszcza dyktowanej przez „francuską modę”<sup>54</sup>. Stanowisko innych publicystów było jednak zdecydowanie mniej ortodoksyjne. W 1928 r. na łamach „Il Tevere” Corrado Pavolini prowadził co prawda zażartą kampanię przeciwko twórczości „żydowsko-paryskiej” Giorgia de Chirico z jednej, a internacjonalizmowi École de Paris z drugiej strony<sup>55</sup>. Nadal jednak pisał peany na cześć malarstwa związanego z tą szkołą Żyda – Modiglianiego. Malarstwa, którego nie zawahał się nazwać „pięknym” i „uduchowionym”<sup>56</sup>.

Także walka o nową architekturę włoską w początkach lat 30. szła jeszcze w parze z afirmacją racjonalizmu. Giuseppe Pensabene, architekt z Palermo zatrudniony w rzymskim dzienniku Interlandiego, w ośmiu artykułach z 1932 r. żarliwie polemizował z Marcello Piacentinim – zwolennikiem paseizmu i kultu przeszłości. Koncepcja architektury racjonalistycznej jako sztuki faszystowskiej miała według niego nie tylko położyć kres tak indywidualizmowi (uznanemu za niemoralny, bo podporządkowany subiektywnemu stanowisku jednej osoby), jak i akademizmowi, ale też stanowić narzędzie zwycięskiej afirmacji nowego państwa, pozostające w zgodzie z ogólnym rozwojem cywilizacyjnym<sup>57</sup>. Znaczące przesunięcie akcentów przyniósł w 1933 r. spór o florencki dworzec, zaprojektowany przez tzw. Grupę Toskańską. W tym przypadku stanowisko „Il Tevere” nie było już tak jednoznaczne: podkreślano zgodność z kluczem racjonalistycznym, ale krytykowano obce (bo niemieckie) rozwiązania, niezgodne ze specyfiką włoskiego środowiska i klimatu<sup>58</sup>. Jak wyjaśniał kilka lat później Interlandi, pismo wspierało rodzimych architektów tworzących w duchu moderny tak długo, dopóki nie zaczęli oni mówić językiem „żydowskiej międzynarodówki”, a zatem tworzyć sztuki, która nie tylko niczym nie różni się od tej w Berlinie czy w Paryżu, ale jest także niezgodna z tradycją rodzimą i prowadzi do „zafałszowania włoskiego smaku”<sup>59</sup>. Pojawił się zatem nowy, niezwykle istotny czynnik, który znacząco ukierunkował dalsze działania – odrzucenie „mentalności służalczej”, tj. zależności od „tyranii” obcych trendów na rzecz odrębności twórczości rodzimej<sup>60</sup>. Następane lata przyniosły dalsze etapy kampanii „detoksykacji sztuki włoskiej” – jej „odtruwania”, „wytrącenia z bezruchu śmierci”, „wycięcia nowotworu” – zmierzającej w kierunku „radykalnej odnowy”<sup>61</sup>. Ta sprawdzona metaforyka choroby w połączeniu z leksyką o proweniencji militarnej uderzała przede wszystkim w internacjonalizm awangardy, w tym architektury modernistycznej, która zwłaszcza od roku 1935 miała dla Pensabenego i Interlandiego wyraźną „twarz” Żyda<sup>62</sup>. Był to, co warto podkreślić, czas wojny Mussoliniego z Etiopią, a zatem okres przełomowy w dziejach reżimu, który znacząco zmienił podejście doktryny faszystowskiej do kwestii rasy i rasizmu. Odtąd warunkiem

<sup>54</sup> Telesio INTERLANDI, „Il Fascismo e l'Arte”, *Il Tevere*, 15–16 II 1926, s. 1.

<sup>55</sup> Corrado PAVOLINI, „La XVI Biennale Veneziana”, *Il Tevere*, 3–4 V 1928, s. 3.

<sup>56</sup> Corrado PAVOLINI, „La XVII Biennale Veneziana. Modigliani e altri artisti”, *Il Tevere*, 20–21 V 1930, s. 3.

<sup>57</sup> Giuseppe PENSABENE, „Estetismo e razionalismo”, *Il Tevere*, 16–17 XII 1932, s. 3.

<sup>58</sup> Giuseppe PENSABENE, „A proposito della Stazione di Firenze”, *Il Tevere*, 22–23 III 1933, s. 3.

<sup>59</sup> Telesio INTERLANDI, „La questione dell'arte e la razza”, *Il Tevere*, 14–15 XI 1938, s. 1–2.

<sup>60</sup> PENSABENE, „A proposito della Stazione di Firenze”, s. 3.

<sup>61</sup> Giuseppe PENSABENE, „Disintossicare l'arte italiana”, *Il Quadrivio*, nr 9 (29 XII 1935), s. 3; Id., „L'arte Kn o l'arte astratta”, *Il Tevere*, 4–5 VI 1935, s. 3.

<sup>62</sup> W podobny sposób atak na sztukę awangardową przebiegał choćby w krytyce polskiej – tu również sięgano po metaforykę militarną, określniki z wokabularza zwierzęcego i leksykę konotującą chorobę. Por. Diana WASILEWSKA, „«Judoformizm» i «pudełkowa żydowszczyzna». Awangarda w recepcji krytyki nacjonalistycznej dwudziestolecia międzywojennego”, w: *Dwieście lat polskiej krytyki artystycznej*, red. Jerzy MALINOWSKI, Grażyna RAJ (Warszawa-Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako, 2021), s. 131–159 (Pamiętnik Sztuk Pięknych, 16).

wspomnianej, „radikalnej odnowy sztuki” było jej ściśle powiązanie nie tylko z państwem włoskim, ale też z włoskością, tj. przynależnością do „włoskiej rasy”. Bycie „otwarcie i jednoznacznie Włochem”<sup>63</sup> stało się podstawowym wymogiem, jaki krytycy postawili artystom, marszantom i wszelkim działaczom kultury, wierząc, że tylko oni są w stanie „uwydatnić prawdziwe siły narodu” i sprzymierzyć się w walce z „obcą naroślą w ciele Włoch”<sup>64</sup>.

### ***Przeciwko „judaizacji sztuki współczesnej”. Antyżydowska kampania w pismach Telesia Interlandiego***

Druga połowa lat 30. to okres, w którym kampania przeciwko internacjonalizmowi awangardy (jako niemieszczącej się w paradygmacie sztuki narodowej, a zarazem niezaangażowanej w budowanie nowego państwa i nowego człowieka) nie tylko sięgnęła zenitu, ale też nabrała wyraźnie dopracowanych, mocno schematycznych kształtów. Wówczas bowiem dwie zantagonizowane, a zarazem zwalczane przez faszyzm figury – intelektualiści odciętego od problemów codzienności i zamkniętego w laboratorium swych eksperymentów formalnych, a także dekadenta, postromantyka uciekającego w świat imaginacji i halucynacyjnych wizji – otrzymały wspólne, wyraźnie semickie rysy. Godząca wszelkie sprzeczności figura Żyda, typowa dla antysemitycznej mowy nienawiści<sup>65</sup>, pozwoliła uznać zarówno racjonalizm i abstrakcjonizm, jak i surrealizm czy realizm magiczny za twory „czysto żydowskiej psychiki”<sup>66</sup>, skontrastowanej z koncepcją „nuovo uomo italiano”.

Za nieredukowalną cechę żydowskości uznano choćby „talmudyczną mentalność”: perwersyjna, ale też z gruntu nietwórcza i „pusta”, miała się ona objawiać skłonnościami do abstrakcji i geometrii oraz dziełami „bez krwi i życia”. Zdaniem Maria de’ Bagniego cała nowoczesność – zarówno demokracja, jak i dadaistyczne odrzucanie interpunkcji czy fragmentaryczny charakter nowoczesnej powieści – miała być skażona trucizną Talmudu<sup>67</sup>. Jego zgubne wpływy obejmować miały nawet ateistów – krytycy przekonywali bowiem, że wielowiekowa tradycja i edukacja w kierunku nienawiści do gojów z jednej, a kultu dla materializmu i sybarytyzmu z drugiej strony, trwale określiły psychikę żydowską<sup>68</sup>. Powoływanie się na Talmud jako źródło wiedzy o umysłowości żydowskiej stało się ulubioną strategią krytyków antysemitycznych – tak włoskich, jak i niemieckich, francuskich czy choćby polskich<sup>69</sup>. W celu potwierdzenia słuszności swoich zarzutów przywoływali oni przykłady rozmaitych zwyczajów i praw występujących w obrębie judaizmu i tworzących swoisty kodeks życia, który nakazuje Żydom wypełnienie obietnicy złożonej Bogu (by jako naród wybrany dążyli do powszechnego panowania nad „poganami”)<sup>70</sup>. Krytycy podkreślali osobliwość żydowskich obrzędów (obrzezanie, ubój rytualny), a także

<sup>63</sup> Giuseppe PENSABENE, „Disintossicare l’arte italiana”, s. 3.

<sup>64</sup> Telesio INTERLANDI, „Straniera, bolscevizzante e giudaica”, *Il Tevere*, 24–25 XI 1938, s. 1.

<sup>65</sup> Michał GŁOWIŃSKI, „Retoryka nienawiści”, *Nauka*, nr 2 (2007), s. 19–27.

<sup>66</sup> Do cech żydowskiej psychiki zaliczono m.in.: sceptycyzm, racjonalizm, ironię, chciwość, poczucie wyższości, perwersyjność, obłudę czy pacyfizm. Ale wskazywano też na konkretne działania i zachowania (uchylanie się od płacenia podatków, opór wobec przepisów reżimu, dziwaczne upodobania modowe, a nawet... sposób nakładania makijażu czy farbowanie włosów), które rasowemu faszyście mogłyby ułatwić demistyfikację wroga. Zob. Umberto ANGELI, „Tipo fisico e carattere morale dei veri e dei falsi Italiani”, *La Difesa della Razza*, nr 14 (1939), s. 26.

<sup>67</sup> Mario DE’ BAGNI, „L’educazione degli ebrei”, *Il Tevere*, 10–11 I 1939, s. 3.

<sup>68</sup> Telesio INTERLANDI, „L’ebreo odia”, *Il Tevere*, 12–13 XI 1938, s. 1.

<sup>69</sup> Zob. m.in.: WASILEWSKA, „«Judoformizm» i «pudełkowa żydowszczyzna»”, s. 141.

<sup>70</sup> Armando TOSTI, „L’ebraismo non è una religione”, *La Difesa della Razza*, nr 23 (1940), s. 29.

wskazywali na zabobony i uprzedzenia ludowe (zatrucie studni, używanie krwi chrześcijańskiej do wyrobu macy czy mord rytualny) jako dowody nieredukowalnej inności Żydów. Jednak to właśnie Talmud – wzorem też znanych choćby z publikacji Augusta Rohlinga<sup>71</sup> – stał się swoistą pożywką dla myśli antysemitycznej poszukującej wciąż skutecznych argumentów oraz narzędzi do stygmatyzacji i wykluczenia. Z uwagi na fakt, że stanowił on dzieło zbiorowe (a zatem łatwe do utożsamienia z całym ludem żydowskim), powstające przez kilka stuleci, traktowany był niczym przekazywany z pokolenia na pokolenie „praktyczny przewodnik po żydowskiej perwersji”, a zarazem wytwór „geniuszu rasy” ujawniający z całą bezwzględnością przyrodzoną jej nienawiść, przemoc i fanatyzm<sup>72</sup>. O ile starotestamentowy Żyd (zgodnie z koncepcją Augustyńskiego narodu-świadka) mógł mieć jeszcze szansę na ocalenie, o tyle Żyd talmudyczny, „taplający się w degeneracji i perwersji”, był dla owych publicystów wyłącznie symbolem zdrady biblijnego przesłania.

W procesie identyfikacji czy raczej demaskacji żydowskości wskazywano również na inne uniwersalne zarzuty, dobrze znane z publicystyki i sztuki nazistowskiej, jak choćby „oderwanie od korzeni”, tj. bezpaństwowość narodu żydowskiego, a zarazem jego skłonności nomadyczne ugruntowane przez wielowiekową diasporę<sup>73</sup>. Żyd-bez-ojczyzny, wykorzeniony i nieodczuwający związku z ziemią, reprezentował świat pozbawiony stabilności, ładu, porządku i ciągłości. Ewokował zatem wrogie, obce faszystom, bo dysydenckie, wartości, takie jak uniwersalizm, internacjonalizm, europeizm, pacyfizm itp.<sup>74</sup> Co więcej, z uwagi na rozproszenie po świecie, w naturalny sposób szukać miał przymierza z innymi reprezentantami swego ludu, by wspólnie dążyć do zdominowania, a następnie zgładzenia innych nacji. Tego rodzaju uprzedzenia, podsycane niewątpliwie tezami *Protokołów mędrców Syjonu*, przenoszono również w pole sztuk plastycznych, wskazując na niebezpieczeństwa płynące z „żydowskiej międzynarodówki”. Zgodnie uznano, że cała nowoczesna sztuka europejska (zdominowana przez środowiska żydowskie – artystów, ale też marszandów i handlarzy sztuką) uległa już judaizacji, a co za tym idzie – straciła swe europejskie *de facto* rysy (twarz semity, jak tłumaczono, to twarz

<sup>71</sup> Zob. August ROHLING, *Der Talmudjude* (Münster: Adolf Russell's Verlag, 1876).

<sup>72</sup> Mario DE' BAGNI, „Tradizione e Talmud”, *Il Tevere*, 10–11 XII 1938, s. 3.

<sup>73</sup> W 1940 Fritz Hippler nakręcił swój słynny dokumentalny film propagandowy *Wieczny tułacz (Der Ewige Jude)*, nawiązujący do toposu Żyda Wiecznego Tułacza. Sięgając po obiegowe stereotypy i przesady, twórca położył tu nacisk na zdolności mimikryczne Żydów, wynikające z braku własnej ojczyzny, odcięcia od korzeni oraz z wielowiekowej diaspory. Cel był oczywisty: film miał stanowić przestrożę nie tylko przed „dziwacznymi” zwyczajami wyznawców judaizmu, ale też uświadomić widzom niezmienną naturę żydowskiej, niezdolnej do prawdziwej asymilacji pomimo pozornej łatwości upodabniania się do reprezentantów innych nacji.

<sup>74</sup> Dotyczyło to również, a nawet w pierwszym rzędzie, Żydów zasymilowanych. Oni bowiem (jak podkreślał Interlandi) posługiwali się językiem włoskim, wtapiali się we włoski tłum i z patriotycznymi hasłami na ustach próbowali dowieść, że nade wszystko są Włochami, a jednak – pomimo starań i zdolności do mimikry – pozostawali „cudzoziemcami w obcym kraju”. Nie byli zdolni do całkowitej asymilacji, bo oznaczałaby ona wyrzeczenie się własnej osobowości i zdradę rasy. Interlandi przekonywał również, że Żydzi nie tylko nie są w stanie wyrzec się swej rasy, ale pozostają w istocie „ojcami rasizmu”. Koncepcję narodu wybranego, uprzywilejowanego przez Boga, czytał on bowiem w kategoriach czysto rasistowskich. Przypominał, że to starożytni mieszkańcy Judei jako pierwsi zakazywali związków międzyrasowych (podobnie jak małżeństw z epileptykami czy gruźlikami), w przekonaniu o zgubnych konsekwencjach takich krzyżówek. Działał tu typowy mechanizm projekcji bądź też reguła „odwróconego kozła ofiarnego” – ulubiona strategia samoobrony ówczesnego europejskiego antysemityzmu. W takim konstrukcie faszystowski rasizm nie tylko nie mógł być rozumiany jako obraza Żydów, ale stawał się obroną przed ich nienawiścią. Zob. Telesio INTERLANDI, „Il padre dei razzismi”, *Il Tevere*, 11–12 V 1933, s. 1; „Talmud”, *La Difesa della Razza*, nr 4 (1938), s. 9. Zob. także: Arianna LEONETTI, *Oltre „La Difesa della Razza”. L'editoria razzista e antisemita in Italia (1938–1945)* (Milano: Creleb – C.U.S.L., 2019), s. 94.

Azjaty – orientalna, a zatem obca tradycji kultury śródziemnomorskiej<sup>75</sup>). By podkreślić powagę sytuacji, a zwłaszcza wynikające z niej niebezpieczeństwa dla kultury włoskiej, sięgano po sprawdzoną metaforykę militarną, która wspierała najpopularniejszą w tym dyskursie leksykę medyczno-zoologiczną. Pisano zatem o „inwazji obcej mentalności”, o destrukcji sztuki czy zagrożeniu dla zmysłów, szukając w ten sposób uzasadnienia dla roszczeń gettoizacji kultury Żydów oraz zaostrzenia nazbyt liberalnej polityki państwa, nie dość skutecznie broniące się przed „naporem wrogich sił”<sup>76</sup>. By zwiększyć perswazyjną moc wypowiedzi, nie stroniono także od bardziej obrazowych metafor – donoszono np. o żydowskim wampiryzmie, siłę słowa wzmacniając także odpowiednim przekazem wizualnym<sup>77</sup>. Do nośnych, a sprawdzonych już w ubiegłym stuleciu metafor należały choćby te konotujące choroby: przestrzegano przed „żydowskim rakiem”, który – jako zło ducha – niszczy komórki wszystkich Włochów; wzywano do walki z „żydowską plagą” i dżumą, wołano o oczyszczenie kraju od „żydowskich torbieli”<sup>78</sup>. Niebezpieczeństwo grożące ze strony tak zarysowanego wroga – rasowego, ale też ideologicznego, a nawet politycznego – stanowić miało uzasadnienie dla jego całkowitej eliminacji. Tak rozumiana „chirurgiczna operacja” miała „odrobaczyć” naród, uwolnić go od „duchowego obrzezania”<sup>79</sup> zatruwającego kulturę włoską, a nawet wyswobodzić całą Europę od katastrofy, sprawiając ostatecznie, że „na ruinach żydowskiego świata nastanie nowy pokój”<sup>80</sup>. Najbardziej wyraźne i zarazem najgroźniejsze objawy „żydowskiej zarazy” w polu sztuki widziano z jednej strony w skrajnej, abstrakcyjnej, z definicji uniwersalnej i kosmopolitycznej awangardzie, z drugiej zaś w ekspresjonistyczno-surrealistycznej sztuce tzw. École de Paris.

Punktem wyjścia antymodernistycznego dyskursu Pensabene, który najczęściej (spośród antysemitycznych krytyków) zabierał głos w sprawach artystycznych, było założenie opierające się na fundamentalnej w jego przekonaniu różnicy między Semitami a Aryjczykami. Uznając sztukę klasyczną we wszystkich jej przejawach za wyłączone dzieło „rasy śródziemnomorskiej” (jako obdarzonej szczególnym wyczuciem natury i zmysłem estetycznym), krytyk próbował dowieść, że narody semickie, w tym zwłaszcza Żydzi, nie stworzyli nigdy własnej, oryginalnej twórczości artystycznej<sup>81</sup>. Przyczyn tego stanu rzeczy Pensabene upatrywał w naturze tej rasy, przede wszystkim zaś we właściwej jej „dysharmonii między ciałem a duszą”, tj. w „przeroście mózgowości skutkującym mechanicznym podchodzeniem do wszelkich czynności”<sup>82</sup>. Argumentem służącym uzasadnieniu tezy o z gruntu nietwórczym charakterze Żydów miał być też właściwy im mimetyzm – wykształcone

<sup>75</sup> Giuseppe PENSABENE, „L'europismo e i giovani”, *Il Quadrivio*, nr 17 (23 II 1936), s. 1.

<sup>76</sup> Giuseppe PENSABENE, „Confusione pericolosa”, *Il Quadrivio*, nr 19 (8 III 1936), s. 1; Id., „Distruzione dell'architettura”, *Il Quadrivio*, nr 21 (22 III 1936), s. 1.

<sup>77</sup> Dla przykładu, okładka broszury Telesio Interlandiego o jednoznacznym tytule *Contra Judaeos* (zaprojektowana przez Orfea Tamburiego) ukazuje dwie nagie postacie, mężczyznę i kobietę, dźwigające na ramionach małe dziecko; ludzkie sylwetki współtworzą „pień” zielonego drzewa, ku któremu groźnie suną dwa czarne nietoperze – symbol żydowskiego wampiryzmu (il. 6). Zob. Telesio INTERLANDI, *Contra Judaeos* (Roma-Milano: Tumminelli, 1938).

<sup>78</sup> Carlo BARDUZZI, „Il giudaismo ha vibrato il colpo”, 19–20 XII 1939, s. 3.

<sup>79</sup> Gino SOTTOCCHIESA, „Meticciano religioso”, *Il Quadrivio*, nr 12 (16 II 1938), s. 1.

<sup>80</sup> Na łamach „La Difesa della Razza” nie brakowało zresztą nawoływania do pogromów oraz wyrazów wsparcia dla polityki eksterminacyjnej III Rzeszy. Jeszcze w 1942 Interlandi przekonywał: „Przeciwko Żydom należy zorganizować mały, ale dobrze przeprowadzony pogrom – odpowiednio wymierzony czasowo i zdecydowany”. Zob. Telesio INTERLANDI, „Memento ebraico”, *Il Tevere*, 20–21 V 1942, s. 1. Rozwiązanie „problemu żydowskiego” w postaci „całkowitej eliminacji Żydów europejskich” pochwałał z kolei Landra. Zob. Guido LANDRA, „Gli ebrei della Bessarabia e della Bucovina”, *Il Tevere*, 21–22 VIII 1941, s. 3.

<sup>81</sup> Giuseppe PENSABENE, „La razza dell'arte”, *La Difesa della Razza*, nr 11 (1939), s. 21.

<sup>82</sup> Guido LANDRA, „I semiti e le arti figurative”, *La Difesa della Razza*, nr 6 (1939), s. 36.

przez stulecia umiejętności asymilacyjne, które w sztuce miałyby się objawiać naśladowaniem obcych stylów, ich trywializowaniem, a następnie komercjalizowaniem i wreszcie „wypuszczaniem” na rynek międzynarodowy w otoczce rzekomej nowości. Wzorem retoryki spopularyzowanej choćby przez Hitlera, a obecnej także w antysemickiej prasie innych krajów<sup>83</sup>, Pensabene sięgał po repertuar z wokabularza zwierzęco-biologicznego, by w ten sposób wroga nie tylko „zdemaskować”, ale też odczłowieczyć. Wskazując na żydowskie zdolności mimikryczne, krytyk posługiwał się porównaniami do przedstawicieli świata zwierzęcego: myszy (co „draży dziurę w ścianie, by się w niej schować”), węża „chowającego się pod liściem”, robaka, „nieruchomej żaby na powierzchni wody”, pajęczaka czy pasożyta<sup>84</sup>. Były to zatem tylko wybrane gatunki, kojarzone z mimikrą, niebezpieczeństwem, plagami i roznoszeniem chorób, a także wyjątkowo nieatrakcyjną, budzącą wstręt fizjonomią.

Odmawiając awangardzie, w pełni utożsamionej z żydowskością, jakichkolwiek cech nie tylko nowatorstwa, ale po prostu artyzmu, Pensabene całkowicie rugował ją z pola sztuki. Walka jednak toczyła się nadal, a krytyk na wiele sposobów próbował udowodnić nie tylko brak wartości, ale też szkodliwość dzieł figurujących pod szyldem nowoczesności. Widząc w architekturze modernistycznej (bo jako z wykształcenia architekt to o niej pisał najwięcej) objawy merkantylnego zmysłu, a także właściwy nacji żydowskiej „geniusz destrukcyjny”, przeciwstawiał ją „konstrukcyjności”, która w jego mniemaniu znamionować miała sztukę klasyczną<sup>85</sup>. Myślenie dychotomiami, właściwe dla dyskursu antysemickiego w ogóle<sup>86</sup>, w atakach na „zjudaizowaną sztukę modernistyczną” nabrało dodatkowego znaczenia. Chodziło wszak o obronę narodowej kultury zagrożonej przez wyjątkowo rozległe macki „żydowskiej ośmiornicy”<sup>87</sup>. Jedną z formuł, po którą sięgał Pensabene, była opozycja wieś – miasto. Publicysta „Il Quadrivio” nie tylko uznał architekturę racjonalistyczną za przejaw działań destrukcyjnych, prowadzących do zniszczenia solidności i trwałości konstrukcji, ale próbował również dowieść, że przeczy ona dwóm naczelnym zasadom włoskiego życia: kultowi rzemiosła i rolnictwa. Utożsamiona z przemysłem, bezduszną industrializacją i „fałszywie pojmowaną nowoczesnością”, stała się w tym ujęciu domeną, a także wyrazem i swoistą „strażą przednią” jednoznacznie zidentyfikowanej plutokracji<sup>88</sup>. Silny związek industrializmu i funkcjonalizmu z żydowskością nie odnosił się jedynie do faktycznej proveniencji architekta. Sprawa była dużo poważniejsza – dla Pensabenego czy Interlandiego sztuka „zjudaizowana” nie oznaczała wyłącznie tej, pod którą podpisywali się twórcy mający choćby domieszkę „krwi żydowskiej”, ale też tę, którą tworzyli artyści skażeni „żydowską zarazą”<sup>89</sup>. Pozwoliło to

<sup>83</sup> Również w Polsce taka terminologia stosowana była już w XIX stuleciu, przede wszystkim w piśmie „Rola”, które stworzyło wzorce retoryki antysemickiej. Zob. m.in. Małgorzata DOMAGALSKA, *Zatrute ziarno. Proza antysemicka na łamach „Roli” (1883–1912)* (Warszawa: Neriton, 2015). W okresie międzywojennym ze szczególnym upodobaniem posługiwał się nią zwłaszcza Stanisław Pieńkowski. Zob. Diana WASILEWSKA, „Dyskurs antysemicki i mowa nienawiści w krytyce artystycznej Stanisława Pieńkowskiego na łamach *Myśli Narodowej* (1924–1937)”, *Teksty Drugie*, nr 4 (2020), s. 317–331, <https://doi.org/10.18318/td.2020.4.17>.

<sup>84</sup> Giuseppe PENSABENE, „Perché nel passato non è stata mai risolta la questione ebraica”, *Il Tevere*, 4–5 VI 1941, s. 3.

<sup>85</sup> *Ibid.*, s. 35.

<sup>86</sup> Zob. GŁOWIŃSKI, „Retoryka nienawiści”, s. 19–27.

<sup>87</sup> Giuseppe PENSABENE, „900 contro «Novecento». I «giovani» sono solo gli Ebrei?”, *Il Tevere*, 4–5 I 1938, s. 3; *Id.*, „900 contro «Novecento». Come è stato incoraggiato l’internazionalismo”, *Il Tevere*, 13–14 I 1938, s. 3.

<sup>88</sup> Giuseppe PENSABENE, „Un Congresso Volta sull’Architettura”, *Il Quadrivio*, nr 22 (29 III 1936), s. 1.

<sup>89</sup> Takim Żydem „nie z krwi, lecz z duszy” był dla Pensabenego np. Carlo Carrà – dawniej futurysta, od lat powojennych związany z Pittura Metafisica. Zob. PENSABENE, „900 contro «Novecento». I «giovani» sono solo gli Ebrei?”, s. 3.

we wszelkich dziełach odrzucanego nurtu widzieć te same cechy (właściwe „talmudycznej mentalności”), by następnie zderzyć je z „żywą” sztuką włoskiego, a nawet hitlerowskiego faszystów<sup>90</sup>. W tych kategoriach należałoby też postrzegać atak Pensabenego na twórczość czołowego faszystowskiego orędownika racjonalistycznej architektury, tj. Giuseppe Pagana, redaktora naczelnego pisma „Casabella” – atak, którego skutkiem był proces sądowy poprzedzony bezpardonową polemiką obydwu publicystów<sup>91</sup>.

Antynomiczne pojęcia służyły również ocenom malarstwa abstrakcyjnego. W opozycji do „żywej i autentycznej wartości sztuki włoskiej” widziano w nim „bezzuch śmierci”, brak treści, powierzchowność i typowo burżuazyjne bądź dekadentkie piecuchostwo<sup>92</sup>. Z drugiej strony świeżość wyobraźni, mającą znamionować „geniusza narodu włoskiego”, zderzano z „nadmierną mózgowością”, upodobaniem do rozumowego traktowania zjawisk i pustką wyobraźni, które to cechy przypisywano twórcom o korzeniach żydowskich<sup>93</sup>.

Stygmatyzacja dotknęła także reprezentantów nadrealizmu, jednak ostrze ataku skierowano przede wszystkim w stronę dzieł powstałych w szeroko rozumianym stylu ekspresjonistycznym. Sztuka, która „to, co piękne, przekształca w brzydkie, a to, co zdrowe, w szalone”<sup>94</sup>, nie mogła spotkać się z aprobatą czcicieli klasycznego ładu, harmonii i konwencjonalnie pojmowanego arcyzmu. Dla antysemitów pióra ekspresjonizm stanowił przejaw barbaryzacji sztuki (zwłaszcza w zderzeniu z kanonem wypracowanym w epoce starożytnej i rozwijanym w kolejnych epokach), a także zaprzeczenie „italiści”. Kreśląc historię sztuki nowoczesnej (jako zbarbaryzowanej i naznaczonej „subiektywną mentalnością żydowską”), krytycy wskazywali jednocześnie „włoskość” (*Italianità*) jako cechę dominującą w epokach minionych. Dokonali w tym celu swoistego „przepisania” historii sztuki, nierzadko dekontekstualizując dzieła i analizując je przez pryzmat „czystości rasowej”. Celowali zwłaszcza w wielkie postacie kultury włoskiej, takie jak Leonardo da Vinci, który to „zawłaszczony” miał zostać przez lekturę modernistyczną (każącą widzieć w jego projektach prekursora Le Corbusiera)<sup>95</sup>. W gruncie rzeczy publicyści faszystowscy próbowali jednak czytać cały dorobek dawnych epok na nowy sposób, traktując go jako wyłączone dziedzictwo „rasy śródziemnomorskiej”<sup>96</sup>. Przekonywali przy tym, że tylko Rzymianie – jako naród zdobywców – mogli tworzyć sztukę wielką i oryginalną, która zbudowała wzorce dla kolejnych pokoleń, umacniając potęgę Imperium na polu artystycznym. Dla poparcia swych twierdzeń przytaczali słowa największych tytanów w tej dziedzinie, w tym Michała Anioła, mającego rzekomo twierdzić, że synonimem dobrego malarstwa jest malarstwo włoskie<sup>97</sup>.

Historia sztuki miała dowodzić geniuszu narodu włoskiego, ale również zaświadczać o jego pięknie i szlachetności. Argumentów potwierdzających istnienie wyjątkowych cech somatycznych i duchowych rasy włoskiej poszukiwano w wizerunkach tworzonych przez mistrzów malarstwa. I tak w Chrystusie Mategni widziano „typowo włoską męskość”,

<sup>90</sup> Giuseppe PENSABENE, „L’architettura monumentale ritorna all’ordine del giorno”, *Il Quadrivio*, nr 40 (2 VIII 1936), s. 1.

<sup>91</sup> Więcej na ten temat zob. Antonino SAGGIO, *L’opera di Giuseppe Pagano tra politica e architettura* (Bari: Dedalo, 1984).

<sup>92</sup> PENSABENE, „L’arte Kn o l’arte astratta”, s. 3.

<sup>93</sup> INTERLANDI, „La questione dell’arte e la razza”, s. 1.

<sup>94</sup> PENSABENE, „L’europismo e i giovani”, s. 1.

<sup>95</sup> Giuseppe DELL’ISOLA, „La favola dell’europismo e Leonardo italiano”, *Il Quadrivio*, nr 14 (20 V 1939), s. 29–31; Andrea PALINURO, „Il «suo» Leonardo”, *Il Tevere*, 2–3 VI 1939, s. 3.

<sup>96</sup> Gino SOTTOCHIESA, „Leonardo pittore razzista”, *La Difesa della Razza*, nr 6 (1940), s. 24–26.

<sup>97</sup> Giuseppe PENSABENE, „Arte nostra e deformazione ebraica”, *La Difesa della Razza*, nr 6 (1938), s. 54.



w Madonnie Girolama dai Libri „włoską czystość”, a w sylwetkach ze słynnego *Zwiastowania* Antonella da Messiny – „prawdziwy sycylijski typ etniczny”<sup>98</sup>. „Triumfującą włoską rasę” krytycy dostrzegali także w twórczości Perugina i Rafaela, wskazując na „twarze skonstruowane z łacińskim sensem”, a pochodzące od starożytnych przodków<sup>99</sup>.

Taka rasistowska zaiste interpretacja słynnych obrazów służyła także dowiedzeniu niezmiennego stygmatu rasy żydowskiej. Gino Sottocchia, analizując *Ostatnią wieczerzę* da Vinci, wskazywał na otoczone „mistyczną aureolą łaski” postacie Apostołów, ale przede wszystkim skupiał się na omówieniu „diabolicznego zła” rysującego się na twarzy Judasza. Ten ostatni miał reprezentować typową naturę „Żyda talmudycznego” – o fizjonomii orientalnej, a zarazem wyraźnie patologicznej<sup>100</sup>. Giovanni Marro przywoływał z kolei wizerunek utrwalony przez Giotta w Kaplicy Scrovegnich w Padwie – zwyrodniały, „negroidalny” wygląd zdrajcy miał tu posłużyć jako swoisty dowód na obecne od wieków „niezatarte piętno” żydowskiej natury, z jej skłonnościami do przemocy, nienawiści i zdrady. Wizerunek Judasza – kontrastujący z pięknem i szlachetnością rysów Jezusa – stał się tu swoistym lustrem odbijającym oznaki biologicznej niższości żydowskiej rasy, a więc: kędzierzawe włosy, ciemną karnację, silny prognatyzm żuchwy, skrzywiony nos, a także pulchne, charakterystycznie podwinięte usta<sup>101</sup>. W ten sposób sztuka wielkich mistrzów odzwierciedlać miała nie tylko „niezmiennie piękno rasy włoskiej”, ale też odmienność i niepokojącą szpetotę „elementu żydowskiego” upostaciowanego w Judaszu<sup>102</sup>. Co więcej, sposób przedstawienia biblijnego zdrajcy stanowił dla antysemitów swoisty dokument odwiecznej niechęci do Żydów – w myśl zasady, że dzieło pozostaje odzwierciedleniem sposobu życia i poglądów panujących w danym czasie<sup>103</sup>. Konflikt pomiędzy starożytnym Rzymem (do którego reaktywacji aspirowali przecież faszyci) a Żydami – interpretowany tu jako swoisty antysemityzm *ante litteram* – miał pokazać wielowiekową, niemożliwą do pogodzenia odmienność „żydowskości” i „italskości”<sup>104</sup>. Figura „wiecznych wrogów Rzymu” pozwoliła również stworzyć teoretyczne oparcie i uzasadnienie dla antyżydowskiego ustawodawstwa, a także wzmocnić poczucie zagrożenia, które miała rzekomo generować obecność Żydów we wszystkich obszarach życia.

Wojna w Etiopii, a następnie wprowadzenie przepisów rasowych – uderzających zarówno w społeczność żydowską, jak i (a nawet przede wszystkim) w ludność kolonizowaną – nie pozostały bez wpływu na kwestie artystyczne. Walka o supremację „italskości” szła bowiem w parze z atakiem na popularny w sztuce modernistycznej prymitywizm. W faszyzmie włoskim (podobnie zresztą jak w niemieckim nazizmie) mezalians klasycyzmu z prymitywizmem nie wchodził w grę<sup>105</sup>. W dążeniu do oczyszczenia kultury rodzimej

<sup>98</sup> Takie podpisy nosiły reprodukcje dzieł sztuki zamieszczone zwłaszcza w 1940 na łamach „La Difesa della Razza”.

<sup>99</sup> PENSABENE, „La razza dell’arte”, s. 21.

<sup>100</sup> Gino SOTTOCHIESA, „Leonardo pittore razzista”, s. 24.

<sup>101</sup> Giovanni MARRO, „Giuda ebreo Giuda negroide”, *La Difesa della Razza*, nr 4 (1941), s. 18–19. Autor próbował tu m.in. dowieść, że już w czasach króla Dawida Żydzi krzyżowali się z innymi rasami, stąd do dziś można zaobserwować wśród nich dwa typy: negroidalny i mongoloidalny, obecne również we współczesnej Italii. Także w karykaturach, których nie brakowało na łamach „La Difesa della Razza”, Żyd bardzo często zestawiany był z osobą czarnoskórą.

<sup>102</sup> *Ibid.*, s. 20.

<sup>103</sup> Wizerunki Żyda w sztuce i literaturze od czasów średniowiecznych omówił m.in. Zumaglino. Zob. Cesare ZUMAGLINI, „Arte italiana anti giudaica”, *La Difesa della Razza*, nr 10 (1941), s. 16–17.

<sup>104</sup> Zob. WOLFF, „Biological Racism and Anti-Semitism as Intellectual Constructions in Italian Fascism”, s. 190.

<sup>105</sup> Więcej na ten temat zob. Mariana AGUIRRE, „La Difesa della Razza (1938–1943): Primitivism and Classicism in Fascist Italy”, *Politics, Religion & Ideology* 16, nr 4 (2015), s. 370–390, <https://doi.org/10.1080/21567689.2015.1132412>.

z niepożądanych wątków rasowych obok tekstów krytyków sztuki zamieszczano artykuły antropologów, a także okładki i fotomontaże, które w sposób niebudzący wątpliwości podkreślać miały wyższość rasy włoskiej, a zarazem podrzędność i nieusuwalną odrębność innych ras. Nie bez powodu swoistym logo pisma Interlandiego, powracającym na okładkach wszystkich numerów, był fotomontaż autorstwa Idalga Palazzettiego, rozdzielający gladiusem (typowy miecz rzymskich legionistów) głowę *Doryforosa* Polikleta od terakotowej i karykaturalnie ujętej rzeźby Żyda oraz fotografii afrykańskiej kobiety.

W tekstach antysemitycznych krytyków dominowało przekonanie, że sztuka w najbardziej bezpośredni sposób odzwierciedla niezmiennie, esencjonalne cechy rasy, a fizyczne aspekty postaci stanowią odpowiednik jego cech psychicznych i przymiotów wewnętrznych<sup>106</sup>. Takie założenie pozwoliło w nieakceptowanej, tworzonej przez Żydów sztuce widzieć przejawy moralnej degrengolady jej twórców. „Chora rasa – pisał rzeźbiarz Edoardo di Rosario – jest w stanie przedstawić jedynie ludzkość kalek czy odrażających kobiet, nosicieli wszystkich rodzajów chorób”<sup>107</sup>. Pensabene (a w ślad za nim także niektórzy krytycy włoscy) z entuzjazmem przyjął monachijską wystawę z 1937 r., widząc w niej prawdziwy przykład dbania o wartości sztuki narodowej<sup>108</sup>. Zainspirowany niejako owym przykładem, sycylijski architekt przestrzegał przed moralną deprawacją ujawniającą się w „obrzydliwym sposobie malowania” żydowskich modernistów<sup>109</sup>. „Monstrualne twarze”, „zdeformowane ramiona” czy „powykręcane torsy”, jakie widział na obrazach ekspresjonistów, stanowiły w jego przekonaniu nie tylko odbicie moralnego upadku ich twórców, ale wręcz realne zagrożenie dla etosu narodowego. Potwierdzenie swych słów odnajdywał w Hiszpanii – wojna domowa stanowiła jego zdaniem dowód na to, że „monstra z obrazów” mogą wyjść na ulice i dokonywać realnych mordów<sup>110</sup>. Inni krytycy faszystowscy nie byli może tak radykalni; lubili jednak podkreślać, że najbardziej „szalone,

<sup>106</sup> „La Difesa della Razza” wykorzystywała obiegowe stereotypy, bazując przede wszystkim na bogatym imaginarium znanym z prasy niemieckiej (na czele z „Der Sturmer” i jego karykaturami) oraz z ustaleń nazistowskich lekarzy, takich jak Edeltraud Bieneck czy psychiatra Max Mikorey. Zob. Robert N. PROCTOR, *Racial Hygiene: Medicine Under the Nazis* (Cambridge: Harvard University Press, 1988). Możemy tu zatem znaleźć typowy sposób opisu żydowskiego wroga, którego karykaturalny wygląd (zdeformowana twarz z wyolbrzymionym, mięsistym, a zarazem zakrzywionym nosem – „dziobem sępa”, zapadnięte i zawilgocone oczy, nabrzmiałe usta z mocno wyeksponowaną dolną wargą, płaskostopie, garb) oraz specyficzny fetor (na ogół sugerowany podpisem) wskazywać miały na trawiące go choroby, a także – częściej nawet – odzwierciedlać genetyczne skłonności do zaburzeń psychicznych i uzależnień. George Montandon (krytyk francuski, który nie raz gościł na łamach „La Difesa della Razza”), opisując kwestię „żydowskiej patologii”, wskazywał na jej rys histeryczny i neurotyczny, tj. częste przypadki paraliżu, schizofrenii, ale też trądu, artretyzmu i skłonności do uzależnień. Kreślił więc obraz typowego Żyda jako postaci wyraźnie zdeformowanej, u której ogromny, krzywy nos czy wytrzeszczone oczy stanowić miały odzwierciedlenie chorób wewnętrznych i psychicznych. Zob. George MONTANDON, „Determinazione psicologica dell’etnia giudaica: «l’ethnie putaine»”, *La Difesa della Razza*, nr 1 (1939), s. 21; Id., „I caratteri del tipo giudaico”, *La Difesa della Razza*, nr 16 (1941), s. 18–19. Okazji do podobnych rozważań dostarczał także kult wysportowanego, zdrowego ciała i tężyzny fizycznej. Propagując te jakości, mające znamionować Nowego Włocha, krytycy nierzadko przeciwstawiali temu ostatniemu rachityczną lub nadmiernie opasłą sylwetkę żydowskiego mieszkańca Italii – o fizjonomii orientalnej, a zarazem wyraźnie patologicznej. Zob. Guido LANDRA, „Considerazioni sulla patologia degli ebrei”, *La Difesa della Razza*, nr 23 (1940), s. 30–33.

<sup>107</sup> Edoardo DI ROSARIO, „Immagine e forma della razza”, *La Difesa della Razza*, nr 11 (1940), s. 45.

<sup>108</sup> Na łamach „La Difesa della Razza” znajdujemy np. artykuł krytyka muzycznego Francesca Scardaoniego, zilustrowany reprodukcjami prac modernistów, które zestawione zostały – analogicznie do katalogu wystawy monachijskiej – z produktami pacjentów klinik psychiatrycznych. Zob. Francesco SCARDAONI, „L’ombra giudaica sulla Francia”, *La Difesa della Razza*, nr 3 (1938), s. 34.

<sup>109</sup> Giuseppe PENSABENE, „Tradizione e internazionalismo. La madre nell’arte”, *La Difesa della Razza*, nr 4 (1938), s. 11–12.

<sup>110</sup> Giuseppe PENSABENE, „Il punto debole”, *Il Quadrivio*, nr 11 (10 I 1937), s. 1–2.

epileptyczne i trędotawe deformacje”, jakie znajdujemy w sztuce współczesnej, to dzieła artystów żydowskich<sup>111</sup>.

Aluzje do psychopatologicznych skłonności malarzy pochodzenia żydowskiego miały oddawać już same opisy dzieł – głowa jednej z figur Jakuba Epsteina przypominała sycylijskiemu krytykowi „fragmenty płodu na stole anatomicznym”<sup>112</sup>, a w słynnej Wieży Einsteina Mendelsohna widział on twarz Baala<sup>113</sup>. Sięganie po obrazowe porównania, wychodzące poza obszar języka artystycznego *atelier*, wzmacniało przy tym retoryczną, a ściślej dyskredytacyjną funkcję wypowiedzi. Charakterystyczne krzywizny budowli Pensabene oceniał jako szpetne, „otwarte szczęki”, okna przypominały mu oczy smoka, całość zaś składała się na magiczno-apokaliptyczną wizję lokującą się między „synagogą a świątynią Baala, architekturą Kartagińczyków a wieżami Chaldejczyków”<sup>114</sup>. „Barbaryjską estetykę” dostrzegał też w twórczości Corrada Cagliego, malującego, w jego przekonaniu, w „sposób obrzydliwy” i dowodzący „ekspresyjnej degeneracji”<sup>115</sup>. Nawet w wizerunkach włoskich mężów stanu, takich jak Juliusz Cezar czy Oktawian August (prezentowanych w pawilonie włoskim na międzynarodowej wystawie w Paryżu w 1937 r.), krytyk widział „defetystyczne twarze jaskiniowców” lub osób „upośledzonych umysłowo”<sup>116</sup>. W kategoriach moralnych, ściśle sprzęgniętych z estetycznymi, omawiał również dzieła uznanych już twórców École de Paris. Do historii przeszła awantura o pracę Modiglianiego wystawianą w Galleria di Roma; nie oszczędzono też obrazów Marca Chagalla, które (podobnie jak inne dokonania twórców pochodzenia żydowskiego) stanowić miały przykład wpływu rasy na charakter twórczości, w tym na jej aspekt etyczny. Biorąc pod lupę obraz *Urodziny*, Francesco Scardaoni widział w nim nie tylko sztukę pozbawioną etosu narodowego, ale też uderzającą w wartości społeczne, zwłaszcza w instytucję rodziny<sup>117</sup>. Zdaniem Pensabene z kolei taki cel przyświecał wszystkim modernistom tworzącym w konwencji ekspresjonistycznej, jednoznacznie kojarzącej mu się z żydowskością. Krytyk dostrzegał tu nie tylko odcięcie się od korzeni, pozbawienie łączności z narodem i społeczeństwem, ale też uderzenie w to, co dla narodu i społeczeństwa stanowić winno najistotniejszą bazę. Nie miał przy tym wątpliwości, że ze strony twórców jest to działanie celowe, dlatego też jego największy opór budził wybór takich motywów jak rodzina czy macierzyństwo – motywów, które w wydaniu modernistów mogły stać się, jak twierdził, bez wyjątku „spotworniałe” i „obrzydliwe”<sup>118</sup>. Pensabene wzywał zatem do reakcji w obronie „najświętszych wartości” (poprzez usunięcie żydowskich twórców z najbardziej prominentnych stanowisk), ale przede wszystkim do wspierania artystów włoskich, którzy – jak Ardengo Soffici – w pogardzie wobec „modernistycznej międzynarodówki” kontynuowali szlachetne tradycje sztuki rodzimej<sup>119</sup>.

<sup>111</sup> Co istotne, faktyczne pochodzenie nie odgrywało tu większej roli, bo do wspólnego „worka” żydowskich deformacji wliczano choćby twórczość Oskara Kokoschki czy Ottona Dix’a. Zob. Carlo BELLÌ, „Arte e giudaismo deviazioni pericolose”, *Roma Fascista*, nr 48 (1938), s. 3.

<sup>112</sup> Giuseppe PENSABENE, „Alla XXI Biennale di Venezia. Inghilterra, Danimarca e Olanda”, *Il Tevere*, 21–22 VI 1938, s. 3.

<sup>113</sup> Giuseppe PENSABENE, „Gli ideali dell’arte «moderna»”, *Il Quadrivio*, nr 37 (11 VII 1937), s. 6.

<sup>114</sup> *Ibid.*, s. 6.

<sup>115</sup> Giuseppe PENSABENE, „Tradizione e internazionalismo. La madre nell’arte”, s. 12.

<sup>116</sup> *Ibid.*, s. 12.

<sup>117</sup> Francesco SCARDAONI, „Decadenza della famiglia in Francia”, *La Difesa della Raza*, nr 4 (1938), s. 40–41. Reprodukcyjne prace Chagalla (podobnie jak Epsteina) wykorzystywano również w artykułach niekoniecznie dotyczących malarstwa czy rzeźby, ale np. internacjonalizmu architektury modernistycznej.

<sup>118</sup> PENSABENE, „Tradizione e internazionalismo. La madre nell’arte”, s. 12.

<sup>119</sup> *Ibid.*, s. 12.

### *Antysemityzm w jedwabnych rękawiczkach. Marinetti, Croce i inni intelektualiści włoscy*

Wobec zmasowanych oskarżeń kierowanych z pism Interlandiego w stronę rzekomo „zjudaizowanej” sztuki nowoczesnej, głos zabrał artysta, którego aspiracją było uczynić z futuryzmu kierunek nie tylko nowoczesny, ale też w pełni faszystowski. Marinetti, bo o nim naturalnie mowa, nie ustawał w wysiłkach, by przekonać Mussoliniego do sztuki, którą sam reprezentował. Efekty tych starań bywały rozmaite i zmienne<sup>120</sup>, z całą pewnością jednak włączenie dawnego skandalisty w poczet członków Akademii Włoskiej dowodziło uznania jego zasług, a zarazem zastygnięcia rewolucyjnego onegdaj ruchu w bardziej stabilnej formie. Marinetti nie zrezygnował jednak z ambicji uczynienia z futuryzmu reprezentanta sztuki nowoczesnej – polemizował więc z Interlandim i jego stronnikami, którzy, wojując z żydowskością, zwalczali jednocześnie wszelkie przejawy awangardyzmu artystycznego. Mediolański poeta próbował dowieść, że modernizm ma swoje korzenie właśnie w futuryzmie (!), w którym – co podkreślał z naciskiem, ale też nie bez dumy – nie było i nie ma Żydów. Na te słowa, wypowiedziane w jednej z audycji radiowych w październiku 1938 r.<sup>121</sup>, zareagowali redaktorzy „Il Quadrivio”, podtrzymując wszystkie dotychczasowe zarzuty wobec „internacjonalistycznej, zjudaizowanej i zdegenerowanej” awangardy, z której wyłączyli jednak włoski futurizm (jako kierunek należący do przeszłości i pozbawiony realnego wpływu na sztukę)<sup>122</sup>. Takie twierdzenia nie mogły, co zrozumiałe, zadowolić Marinettiego. A był to dopiero początek zażartej polemiki między futurystą a Interlandim i sprzymierzonymi z nim dziennikarzami. Ze strony tych drugich padały wciąż te same, dobrze znane argumenty<sup>123</sup>. Zaskakująca może się jednak wydawać strategia Marinettiego – ów bowiem, broniąc koncepcji sztuki nowoczesnej, próbował dowieść jej związku z tradycją śródziemnomorską, a jednocześnie zdjąć z niej odium żydowskości. Modernizm – jako dziecko futuryzmu – miał w jego mniemaniu idealnie odzwierciedlać syntezę i harmonię, a zarazem „różnorodną elegancję” kultury Morza Śródziemnego<sup>124</sup>. Tymczasem Żyd – przekonywał futurysta zaskakująco zgodnie z tezami swoich adwersarzy – „nie tworzy, nie wymyśla, lecz spekuluje”, co potwierdzać miałyby rzekomo wielowiekowa historia tego ludu<sup>125</sup>. Jak widzimy, Marinetti – pomimo oficjalnego sprzeciwu wobec rasowego ustawodawstwa<sup>126</sup> – sięgał w gruncie rzeczy po argumenty antysemitów, powtarzając slogany o „artystycznej impotencji” Żydów, ich wrodzonej niezdolności do geniuszu, pasji twórczej i nowatorstwa, a nawet sztuki jako takiej. Ta ostatnia bowiem, jak dowodził, nie może istnieć bez ojczyzny<sup>127</sup>.

W styczniu 1939 r., w monograficznym numerze pisma „Arteczrazia” poświęconym włoskości sztuki nowoczesnej, także futuryści próbowali „przepisać” historię sztuki. Po-

<sup>120</sup> Więcej na ten temat zob. Riccardo CAMPA, „La «vexata quaestio» dei rapporti tra futurismo e fascismo”, w: *Marinetti. Sintesi della critica futurista*, red. Antonio SACCOCCIO, Roberto GUERRA (Roma: Armando Editore, 2014), s. 276–290.

<sup>121</sup> Podaje za: CASSATA, „La Difesa della razza”, s. 275.

<sup>122</sup> „Taccuino. Gli ebrei e l’arte”, *Il Quadrivio*, nr 2 (6 XI 1938), s. 2.

<sup>123</sup> Zob. m.in.: INTERLANDI, „La questione dell’arte e la razza”, s. 1–2; Id., „Arte e razza”, *Il Quadrivio*, nr 4 (20 XI 1938), s. 1.

<sup>124</sup> Filippo Tommaso MARINETTI, „Italianità dell’arte moderna”, *Giornale d’Italia*, 24 XI 1938, s. 3.

<sup>125</sup> Ibid., s. 3.

<sup>126</sup> Zob. Eugenio DI RIENZO, „Intelletuali italiani e antisemitismo 1938–1948”, *Nuova Rivista Storica* 97, nr 3 (2013), s. 342.

<sup>127</sup> „Conclusioni sull’italianità dell’arte moderna”, *Giornale d’Italia*, 27 XI 1938, s. 3.

dając długą listę twórców zasłużonych dla najnowszej historii, usiłowali wykazać, że nikt z tej licznej grupy reprezentantów nacji całego świata nie miał korzeni żydowskich<sup>128</sup>. W sukurs przyszli im także niektórzy krytycy faszystowscy, w tym redaktorzy „Bargello”, „Origini” czy „Critica Fascista”. Broniąc koncepcji sztuki faszystowskiej, mającej stanowić stop myślenia nowoczesnego z tradycyjnym, odrzucali jednocześnie jakiegokolwiek powiązania teje z żydowskością<sup>129</sup>. „Żydowska nowoczesność – pisał Omero Valle – jest nonsensem. [...] Oskarżać sztukę współczesną o żydowskość, ponieważ przejawia się ona na całym świecie, to tak jakby obłożyć identyczną anatamą faszyzm jako duchowy ruch stulecia”<sup>130</sup>. Reakcja obrońców nowoczesności nie dotyczyła zatem oskarżeń rzuconych z pism Interlandiego w kierunku – prawdziwego czy wyimaginowanego – wizerunku wroga. Krytycy zgadzali się zasadniczo z tezą o twórczej niezdolności Żydów, o ich „dogmatycznym ekskluzywizmie” i ten argument uznawali za wystarczający, by obalić tezę o żydowskiej proveniencji modernizmu<sup>131</sup>.

Zarysowana tu pokrótce polemika pokazuje, że choć „Il Tevere”, „Il Quadrivio” czy „La Difesa della Razza” – wraz z ich antysemitycznym przekazem – można uznać za skrajne, mniejszościowe skrzydło ówczesnej prasy faszystowskiej, to jednak poglądy, a właściwie uprzedzenia wyrażane przez redaktorów owych pism spotykały się zasadniczo z opiniami tych publicystów, którzy orędowni za rozumieniem faszyzmu jako alternatywnej nowoczesności. Co więcej, od tych uprzedzeń i przesądów nie byli wolni nawet najzagorzalsi wrogowie reżimu z Benedetto Crocem na czele. Ten wybitny intelektualista, ze względu na swą sławę tolerowany przez rząd, niejednokrotnie wyrażał sprzeciw wobec rasizmu, przemocy czy dyskryminacyjnych praw antyżydowskich<sup>132</sup>. Okazuje się jednak, że i w jego wypowiedziach znaleźć można obieguowe opinie i stereotypy, tak charakterystyczne dla propagandy jawnie antysemitycznej. Po wprowadzeniu w życie ustaw norymberskich Croce potępił działania Hitlera, a zarazem wyraził radość, że w jego kraju antysemityzmu nie ma i że Włosi nie dali się tak „ogłupić” jak choćby Francuzi za czasów Dreyfusa. Jednocześnie pisał jednak o typowym wśród Żydów lekceważeniu cech cywilizacyjnych kraju, do którego przybywają, a także o „niemądrej idei narodu wybranego”, którą Hitler przejął i wykorzystał dla własnych celów<sup>133</sup>. Croce wpisywał się w ten sposób w typowo antysemityczną retorykę, która winnych tragedii Żydów upatrywała w nich samych<sup>134</sup>. Jeszcze inną strategię przyjął Giovanni Gentile (niezwykle wpływowa i powszechnie szanowana postać, minister edukacji w rządzie Mussoliniego), który nie tylko nie popierał rasistowskiej doktryny, ale pomagał również prześladowanym naukowcom żydowskim. Nigdy jednak publicznie nie zajął stanowiska w tej sprawie; nie uczynił tego nawet przed rokiem 1938,

<sup>128</sup> Filippo Tommaso MARINETTI, Alberto SARTORIS, Giuseppe TERRAGNI, „Panorama sintetico di tutti gli inventori dell’arte moderna”, *Artecrazia*, nr 118 (1939), s. 6.

<sup>129</sup> BELLI, „Arte e giudaismo deviazioni pericolose”, s. 3.

<sup>130</sup> Omero VALLE, „Contro l’equivoco dell’ebraismo intorno all’arte moderna”, *Origini*, nr 1 (1938), s. 13.

<sup>131</sup> Jak dowodzi Rienzo, stanowisko Marinettiego uległo dalszej radykalizacji w 1942 r. Wówczas w piśmie „Mediterraneo Futurista” poeta opublikował artykuł, któremu towarzyszyły fragmenty słynnych antysemitycznych *Protokołów Mędrców Syjonu*. Kilka miesięcy później w tym samym czasopiśmie pojawiła się informacja o wyjeździe Marinettiego na front rosyjski, walce poety z „żydowską, komunistyczną perfidią” oraz „triumfie futurystycznych sił młodych narodów nad ślepą i reakcyjną biernością ludów zaczadzonych przez judaizm”. Zob. RIENZO, „Intelletuali italiani e antisemitismo 1938–1948”, s. 343.

<sup>132</sup> Zob. FINZI, „La cultura italiana e le leggi antiebraiche del 1938”, s. 900.

<sup>133</sup> *Ibid.*, s. 903.

<sup>134</sup> Takie wnioski wyciągał już Russo. Zob. Luigi RUSSO, „La polemica di Benedetto Croce contro la massoneria e gli ebrei”, *Belfagor*, nr 1 (1954), s. 98.

kiedy nie wiązało się to z żadnymi konsekwencjami prawnymi<sup>135</sup>. Wybrał milczenie, tym samym niejako opowiadając się po stronie reżimu.

\*\*\*

Jak mogliśmy zauważyć, koncepcja pluralizmu stylowego i liberalnej kultury faszystowskiej faktycznie znalazła odzwierciedlenie w tekstach publikowanych do pierwszej połowy lat 30. W kolejnych latach, zwłaszcza zaś po roku 1936, zdecydowanie zwycięski okazał się być jednak program konserwatywnego, totalitarnego nurtu faszystowskiej krytyki artystycznej, wyraźnie dezawuującego wartości estetyki modernistycznej (jako tożsamej z „żydowską międzynarodówką”) i zmieniającego dotychczasowy, pluralistyczny paradygmat sztuki faszystowskiej. Przesunięcie w stronę konserwatywnego spojrzenia na kulturę i odczytywania plastyki nowoczesnej jako żydowskiej (a zatem obcej i zdegenerowanej) było wynikiem połączenia wielu czynników: ideologicznego zbliżenia się do III Rzeszy, zwycięstwa koncepcji biologicznego rasizmu czy w końcu pragnienia realizacji wizji włoskości niezależnej od wpływów międzynarodowych. Pod koniec lat 30. zarówno krytycy, jak i sami artyści mieli świadomość, że złoty wiek faszystowskiej wolności artystycznej właśnie się skończył. Głos nielicznych wówczas obrońców nowoczesności, w rodzaju Marinettiego czy redaktorów „*Critica Fascista*”, którzy nadal trwali na stanowisku, że modernizm stanowi najlepszy artystyczny wyraz reżimu, był już słabo słyszalny<sup>136</sup>. Co więcej, nawet w ich przypadku zauważyć mogliśmy trwałość obiegowych opinii odnoszących się do sztuki tworzonej przez artystów pochodzenia żydowskiego. Korzystając z obfitego zasobu mitów, klisz myślowych i przesądów, tak obrońcy nowoczesności, jak i zatwardziali antysemita w sprawie „szkodliwego udziału” Żydów w kulturze włoskiej mówili w gruncie rzeczy wspólnym głosem (różniąc się jedynie w kwestii ich powiązania z kulturą modernistyczną). Konserwatywni krytycy odrzucali nowoczesność z uwagi na jej żydowski charakter, ich przeciwnicy natomiast bronili nowoczesności, próbując wykazać jej całkowity brak związku z żydowskością. W obu przypadkach wróg był jednak wspólny – ulepiony z tej samej gliny zabobonów, uprzedzeń i stereotypów.

<sup>135</sup> FINZI, „La cultura italiana e le leggi antiebraiche del 1938”, s. 925. Zob. także: Giovanni ROTA, „Gentile, gli ebrei e le leggi razziali”, [https://www.treccani.it/enciclopedia/gli-ebrei-e-le-leggi-razziali-gentile\\_%28Croce-e-Gentile%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gli-ebrei-e-le-leggi-razziali-gentile_%28Croce-e-Gentile%29/).

<sup>136</sup> Znamienna w tym kontekście jest historia najmłodszych czasopism czasów faszystowskich, w tym przede wszystkim „*Primato*” (1940–1943), prowadzonego przez ministra Bottaiego. Miał to być periodyk poświęcony literaturze i sztuce, otwarty na wszystkie współczesne tendencje, a zarazem – zgodnie z zarysowanym programem – „absolutnie aryjski i antysemita”. Co ciekawe, pismo grupowało wielu intelektualistów, którzy stali się w czasach powojennych prominentnymi publicystami (część z nich zaangażowała się również w ruch komunistyczny). W okresie pracy w „*Primato*” tworzyli oni zgodny front zajadłych antysemitów, w zdecydowanej większości działających jednak z pobudek merkantylnych i oportunistycznych. Zob. Vito ZAGARRIO, „*Primato*”. *Arte, cultura, cinema del fascismo attraverso una rivista esemplare* (Roma: Storia e Letteratura, 2007), s. 14.

## *Fascism, the Jews and Modern Art. Anti-Semitism in the Italian Art Criticism of the 1930s and 1940s.*

The issues of anti-Semitism in the culture of fascist Italy has so far not been a focus of interest among the Polish scholars; the few examples to the contrary pertain more to the racist doctrine or the relevant changes in the law and their enforcement. The issues of culture, in turn, have been discussed in the context of fascist aesthetics; this, however, was usually analysed in the light of the research and the conception of Modernism proposed by Roger Griffin, that is, not paying attention to significant changes that occurred in this area after the year 1936. Similarly, the Italian-language specialist literature, which devotes much more attention to these issues, seems to lack texts that would combine both these issues; neither does it contain many analyses that would pay attention to the rhetoric or, more broadly, the language used in critical statements. The current article is an attempt to fill this lacuna: the characteristic features and the development of anti-Semitism in the Italian cultural press supportive of the regime is here discussed in the light of the parallel evolution in the areas of racist doctrine and the paradigm of fascist aesthetics. The focus of the reflections contained herein are the main lines of the debates of the day, but also the characteristic traits of the anti-Semitic discourse, which includes the rhetorical strategies of discrediting the artistic and at the same time political adversary.

To this aim, the text has been divided into four sections. The first section provides a brief outline of the Italian Jews' situation in the pre-fascist period and in the first years of the regime, followed by an account of the evolution of the racist doctrine, including its official version, i.e. the one endorsed by Mussolini. This is an important aspect, since initially the Italian press discourse was dominated by the perception of race in the spiritual rather than genetic terms: race was understood as a peoples speaking one language and possessed of a shared culture and history. However, under the influence of the conditions evolving in the Third Reich and especially as a result of transformations triggered by the Italo-Abyssinian war in the mid-1930s, the conception of biological racism was used increasingly often, with the result that the *Manifesto of Race* was published in 1938 and legal regulations – pertinent, in a negative way, primarily to the Jewish minority – were subsequently introduced. This began a wave of persecutions which encompassed also the artistic milieu, including artists who until then were the regime's favourites, such as Corrado Cagli. The

figure that played a key role in this change of the fascist state's official line was Telesio Interlandi, a charismatic journalist closely connected with Mussolini and having a colossal influence on the latter's views. Considering his importance in the shaping of the new concept of fascism, also in the area of fine arts, the subsequent two sections of the article are devoted to press publications which Interlandi edited: the daily newspaper *Il Tevere* and the magazines: the weekly *Il Quadrivio* and the biweekly *La Difesa della Razza*.

To understand the anti-Jewish witch-hunt and the parallel campaign against Modernism that Interlandi launched in these publications, it seems necessary to closely examine fascist views on art in both decades of Mussolini's rule. While until the mid-1930s the domination of pluralistic conceptions was evident there, in the latter half of the decade the traditionalistic conception began to predominate, leading to an open conflict with the entire European and the native Italian avant-garde as a formation that was to the core internationalist, anti-Italian, and moreover had unmistakably Jewish origins.

These last aspects, that is the details of the anti-Semitic discourse in fascist art criticism, are the focus of the next section of the article. Under analysis here are the dichotomic divisions characteristic of this discourse, but also the system of metaphors and the methods of stereotyping or, more precisely, dehumanising and demonising the image of a Jewish artist (even though the categorisation here was not always based on the question of blood). In this respect, Italian press essayists often used the strategies and tools typical of hate speech. Constructing a phantasmic figure of a Jew, they essentially copied opinions familiar not only from the pages of the German weekly *Der Stürmer*, but also from the French or Polish anti-Semitic press. The trope of the "Wandering Jew" made a comeback there, for instance, and with it, the charges of pathological alienness, rootlessness, inability to ever fully assimilate. In the process, the critics cited the Talmud and customs connected with Judaism, seemingly looking for a corroboration of their opinions in Jewish sources while in reality they were only reinforcing the persuasive value of their statements. The Italian critics' unique input into the discourse were, on the one hand, attempts to rewrite art history to confirm the supremacy of the Italian race, and on the other, a strangely instrumental

approach to classic artistic heritage, making it a tool to stigmatise the Jewish race). In reference to contemporary works, the tool of choice was the rhetorical apparatus created by the Nazis. It was used, for instance, during the infamous Munich exhibition in 1937: to anti-Semitic critics, works by Jewish artists, especially those representing Expressionism, constituted an ideal evidence of psychopathological traits of their creators – and of their anti-fascist views, aggressively directed against the values that lay at the core of the regime.

An examination of the polemic against Interlandi and his acolytes conducted by Filippo Tommaso Marinetti and some fascist critics who supported him

(and who were in a minority at the time) constitutes a *sui generis* complement to the analysis of the anti-Semitic discourse. We see here a interesting attempt to defend Modernism, although in a rather desperate manner, while at the same time repeating the charges against the Jewish artists. The fact that this was not an solitary incident but one that found its continuation in the statements by even such an outstanding anti-fascist as Benedetto Croce indicates how strongly rooted was the anti-Semitic prejudice in Italy of the era – even despite the relative smallness of the Jewish minority and the fascist authorities' rather liberal (at least until 1938) policies regarding that minority.



## Bibliografia:

- Aguirre, Mariana. "La Difesa Della Razza (1938–1943): Primitivism and Classicism in Fascist Italy." *Politics, Religion & Ideology* 16, nr 4 (2015): 370–390. <https://doi.org/10.1080/21567689.2015.1132412>.
- Ben-Ghiat, Ruth. *Fascist Modernities: Italy 1922–1945*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- Bordoni, Carlo. *Fascismo e politica culturale. Arte, letteratura e ideologia in "Critica Fascista"*. Bologna: Brechtiana, 1981.
- Campa, Ricaardo. "La 'vexata quaestio' dei rapporti tra futurismo e fascismo." W *Marinetti. Sintesi della critica futurista*, redakcja Antonio Saccoccio, Roberto Guerra, 276–290. Roma: Armando Editore, 2014.
- Capristo, Annalisa. "The Exclusion of Jews from Italian Academies." W *The Jews in Italy under Fascist and Nazi Rule, 1922–1945*, redakcja Joshua D. Zimmerman, 81–96. New York: Cambridge University Press, 2005.
- Cassata, Francesco. "La Difesa della Razza." *Politica, ideologia e immagine del razzismo fascista*. Torino: Einaudi, 2008.
- Cicciarella, Teresa Lucia. "La parabola di Corrado Cagli. Dagli attacchi razziali alla liberazione del campo di Buchenwald (1936–1945)." W *Vedere l'altro, vedere la Shoah – Auschwitz, 27 gennaio 1945. Temi, riflessioni, contesti. Studi sulle arti figurative, il teatro, l'archeologia e il museo*, redakcja Paolo Coen, 189–211. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2012.
- Domagalska, Małgorzata. *Zatrute ziarno. Proza antysemitcka na łamach „Roli” (1883–1912)*. Warszawa: Neriton, 2015.
- Fabre, Giorgio. *Mussolini razzista. Dal socialismo al fascismo: la formazione di un antisemita*. Milano: Garzanti, 2005.
- Feinstein, Wiley. *The Civilization of the Holocaust in Italy. Poets, Artists, Saints, Anti-semites*. New York: Madison, 2003.
- Felice, Renzo de. *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*. Torino: Einaudi, 2020.
- Finzi, Roberto. "La cultura italiana e le leggi antiebraiche del 1938." *Studi Storici* 49, nr 4 (2008): 895–929.
- Gentile, Emilio. *La grande Italia: ascesa e declino del mito della nazione nel ventesimo secolo*. Milano: Mondadori, 1999.
- Germinario, Francesco. *Fascismo e antisemitismo. Progetto razziale e ideologia totalitaria*. Roma: Editori Laterza, 2009.
- Głowiński, Michał. "Retoryka nienawiści." *Nauka*, nr 2 (2007): 19–27.
- Griffin, Roger. *Modernism and Fascism. The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*. New York: Palgrave, 2007.
- Leonetti, Arianna. *Oltre "La Difesa della Razza". L'editoria razzista e antisemita in Italia (1938–1945)*. Milano: Creleb – C.U.S.L., 2019.
- Michaelis, Meir. "Mussolini's unofficial mouthpiece. Telesio Interlandi – *Il Tevere* and the evolution of Mussolini's anti-Semitism." *Journal of Modern Italian Studies* 3, nr 3 (1998): 217–241.
- Podemski, Piotr. "Faszyzm włoski wobec kwestii żydowskiej 1919–1938." *Studia nad Autorytaryzmem i Totalitaryzmem* 34, nr 1 (2012): 81–109.

- Podemski, Piotr. "Prawna i faktyczna sytuacja włoskich Żydów w dobie prześladowań faszystowskich 1938–1943." *Studia nad Autorytaryzmem i Totalitaryzmem* 35, nr 3 (2013): 7–30.
- Proctor, Robert N. *Racial Hygiene: Medicine Under the Nazis*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- Rossi, Gianni Scipione. *Il razzista totalitario: Evola e la leggenda dell'antisemitismo spirituale*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2007.
- Saggio, Antonino. *L'opera di Giuseppe Pagano tra politica e architettura*. Bari: Dedalo, 1984.
- Sarfatti, Michele. *Gli ebrei nell'Italia fascista. Vicende, identità, persecuzione*. Torino: Einaudi, 2007.
- Servi, Sandro. "Building a Racial State: Images of the Jew in the Illustrated Fascist Magazine, *La Difesa della Razza*, 1938–1943." W *The Jews in Italy under Fascist and Nazi Rule, 1922–1945*, redakcja Joshua D. Zimmerman, 114–157. New York: Cambridge University Press, 2005.
- Sierpowski, Stanisław. *Rasizm faszystowskich Włoch*. Poznań: Instytut Historii UAM, 2011.
- Sternhel, Zeev. *The Birth of Fascist Ideology: From Cultural Rebellion to Political Revolution*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- Storchi, Simona. "Latinità, modernità e fascismo nei dibattiti artistici degli anni Venti." *Cahiers de la Méditerranée*, nr 95 (2017): 71–83. <https://doi.org/10.4000/cdlm.8908>.
- Taguieff, Pierre-André. *La forza del pregiudizio. Saggio sul razzismo e sull'antirazzismo*. Bologna: Il Mulino, 1994.
- Tortora, Massimiliano. "Modernismo e modernisti nelle riviste fasciste." W *I modernismi nelle riviste. Tra Europa e Stati Uniti*, redakcja Caroline Patey, Edoardo Esposito, 73–93. Milano: Ledizioni, 2017.
- Ventura, Luca. "Il gruppo de *La Nostra Bandiera* di fronte all'antisemitismo fascista (1934–1938)." *Studi Storici* 41, nr 3 (2000): 711–755.
- Wasilewska, Diana. "'Judoformizm' i 'pudełkowa żydowszczyzna'. Awangarda w recepcji krytyki nacjonalistycznej dwudziestolecia międzywojennego." W *Dwieście lat polskiej krytyki artystycznej*, redakcja Jerzy Malinowski, Grażyna Raj, 131–159. Warszawa-Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako, 2021.
- Wasilewska, Diana. "Dyskurs antysemitki i mowa nienawiści w krytyce artystycznej Stanisława Pieńkowskiego na łamach *Myśli Narodowej* (1924–1937)." *Teksty Drugie*, nr 4 (2020): 317–331. <https://doi.org/10.18318/td.2020.4.17>.
- Wolff, Elisabetta Cassina. "Biological Racism and Anti-Semitism as Intellectual Constructions in Italian Fascism. The Case of Telesio Interlandi and *La difesa della razza*." W *Racial Science in Hitler's New Europe, 1938–1945*, redakcja Anton Weiss-Wendt, Rory Yeomans, 175–199. Lincoln: University of Nebraska Press, 2013.
- Zagarrio, Vito. "*Primato*". *Arte, cultura, cinema del fascismo attraverso una rivista esemplare*. Roma: Storia e Letteratura, 2007.