

IL DISEGNO FURIOSO FURIOUS DRAWING

47° CONVEGNO INTERNAZIONALE
DEI DOCENTI DELLE DISCIPLINE DELLA RAPPRESENTAZIONE
CONGRESSO DELLA UNIONE ITALIANA PER IL DISEGNO
ATTI 2026

47° INTERNATIONAL CONFERENCE
OF REPRESENTATION DISCIPLINES TEACHERS
CONGRESS OF UNIONE ITALIANA PER IL DISEGNO
PROCEEDINGS 2026

a cura di

curated by

Marcello Balzani, Manuela Incerti, Federica Maietti, Luca Rossato, Fabiana Raco

proceedings

IL DISEGNO FURIOSO FURIOUS DRAWING

47° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione
Congresso per la Unione Italiana per il Disegno
47° International Conference of Representation Disciplines Teachers
Congress of Unione Italiana per il Disegno

Ferrara | 10 - 11 - 12 settembre 2026
Ferrara | September 10th - 11th - 12th 2026

a cura di / curated by
Marcello Balzani, Manuela Incerti, Federica Maietti, Luca Rossato, Fabiana Raco

Isbn e-book Open Access: 9791282811040

Copyright © 2026 by UID press

Pubblicato con licenza Creative Commons

Attribuzione-Non Commerciale-Non opere derivate 4.0 Internazionale (CC-BY-NC-ND 4.0).

Sono riservati i diritti per Text and Data Mining (TDM), AI training e tutte le tecnologie simili.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore.

L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunica sul sito <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.it>

ORGANIZZAZIONE E GESTIONE ATTI DEL CONVEGNO ORGANIZATION AND MANAGEMENT OF CONFERENCE PROCEEDINGS

Atti - Coordinamento editoriale /
Conference Proceedings - Editorial Coordination

Editor-in-Chief
Marcello Balzani, Manuela Incerti, Federica Maietti, Luca
Rossato, Fabiana Raco

Piattaforma Open Journal System /
Open Journal System platform
Domenico Paglia, Luca Rossato (architettura e
amministrazione)
Manuela Incerti, Federica Maietti, Luca Rossato, Fabiana Raco
(Journal Manager)
Martina Suppa (email Manager)

Atti - Comitato editoriale /
Conference Proceedings - Editorial Committee

Marcello Balzani, Manuela Incerti, Federica Maietti, Luca
Rossato, Fabiana Raco, Greta Montanari, Alessandra Perez
Amitrano, Giulia Ursino, Chiara Marcantonio

Revisori / Peer Reviewers

Fabrizio Agnello
Piero Albinini
Giuseppe Amoroso
Adriana Arena
Marinella Arena
Pasquale Argenziano
Martina Attenni
Alessandra Avella
Leonardo Baglioni
Vincenzo Bagnolo
Fabrizio Banfi
Laura Baratin
Piero Barlozzini
Cristiana Bartolomei
Alessandro Basso
Carlo Battini
Francesco Bergamo
Marco Giorgio Bevilacqua
Fabio Bianconi
Matteo Bigongiarì
Marco Bini
Cecilia Bolognesi
Stefano Brusaporci
Giovanni Caffio
Adriana Caldarone
Marianna Calia
Michele Calvano
Cristina Candito
Mirco Cannella
Mara Capone
Alessio Cardaci
Laura Carlevaris
Camilla Casonato
Valentina Castagnolo
Valeria Cera
Stefano Chiarenza

Emanuela Chiavoni
Enrico Cicalò
Alessandra Cirafici
Vincenzo Cirillo
Luigi Cocchiarella
Daniele Colistra
Luigi Corniello
Graziana D'Agostino
Pierpaolo D'Agostino
Saverio D'Auria
Domenico D'Uva
Pia Davico
Antonella di Luggo
Francesco Di Paola
Edoardo Dotto
Tommaso Empler
Maria Linda Falcidieno
Marika Falcone
Laura Farroni
Marco Fasolo
Francesca Fatta
Marco Filippucci
Fausta Fiorillo
Isabella Friso
Amedeo Ganciu
Vincenza Garofalo
Alessia Garozzo
Fabrizio Gay
Andrea Giordano
Elisabetta Caterina Giovannini
Sara Gonizzi Barsanti
Marika Griffo
Maria Pompeiana Iarossi
Carlo Inglese
Elena Ippoliti
Alfonso Ippolito

Emanuela Lanzara
Massimo Leseri
Gabriella Liva
Massimiliano Lo Turco
Alessandro Luigini
Cecilia Luschi
Francesco Maggio
Francesco Maglioccola
Giovanna Massari
Alessandro Meloni
Valeria Menchetelli
Alessandro Merlo
Alessandra Meschini
Barbara Messina
Davide Mezzino
Sandra Mikolajewska
Cosimo Monteleone
Sara Morena
Isidro Navarro Delgado
Romina Nespeca
Daniela Oreni
Anna Osello
Alessandra Pagliano
Caterina Palestini
Alice Palmieri
Lia Maria Papa
Rosaria Parente
Sandro Parrinello
Martino Pavignano
Assunta Pelliccio
Francesca Picchio
Barbara E. A. Piga
Andrea Pirinu
Nicola Pisacane
Manuela Piscitelli
Francesca Porfiri

Ramona Quattrini
Paola Raffa
Veronica Riavis
Jessica Romor
Adriana Rossi
Daniele Rossi
Michela Rossi
Maria Elisabetta Ruggiero
Michele Russo
Rossella Salerno
Marta Salvatore
Anna Sanseverino
Cettina Santagati
Marcello Scalzo
Alessandro Scandiffio
Simona Scandurra
Alberto Sdegno
Giovanna Spadafora
Roberta Spallone
Gabriele Stancato
Barbara Tramelli
Ilaria Trizio
Francesca Maria Ugliotti
Graziano Mario Valenti
Rita Maria Francesca Valenti
Michele Valentino
Starlight Vattano
Chiara Vernizzi
Marco Vitali
Mariapaola Vozzola
Andrea Zerbi



unione
italiana
disegno



**Il Disegno
Furioso**

IL DISEGNO FURIOSO **FURIOUS DRAWING**

**47° CONVEGNO INTERNAZIONALE
DEI DOCENTI DELLE DISCIPLINE DELLA RAPPRESENTAZIONE
CONGRESSO DELLA UNIONE ITALIANA PER IL DISEGNO
ATTI 2026**

**47° INTERNATIONAL CONFERENCE
OF REPRESENTATION DISCIPLINES TEACHERS
CONGRESS OF UNIONE ITALIANA PER IL DISEGNO
PROCEEDINGS 2026**

PARTE IV

PART IV

Focus 3 | Contaminazioni e ibridazioni (l'ippogrifo e l'isola di Alcina)

Focus 3 | Contamination and hybridisations (the hippogriff and Alcina's island)

a cura di

curated by

Marcello Balzani, Manuela Incerti, Federica Maietti, Luca Rossato, Fabiana Raco

proceedings

Comitato Scientifico / Scientific Committee

Marcello Balzani *Università degli Studi di Ferrara*
Carlo Bianchini *Sapienza Università di Roma*
Marco Giorgio Bevilacqua *Università degli Studi di Pisa*
Stefano Brusaporci *Università degli Studi dell'Aquila*
Stefano Chiarenza *Università Telematica San Raffaele Roma*
Emanuela Chiavoni *Sapienza Università di Roma*
Enrico Cicalò *Università degli Studi di Sassari*
Luigi Cocchiarella *Politecnico di Milano*
Mario Docci *Sapienza Università di Roma*
Laura Farroni *Università degli Studi di Roma Tre*
Francesca Fatta *Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria*
Andrea Giordano *Università degli Studi di Padova*
Vincenza Garofalo *Università degli Studi di Palermo*
Alessandro Luigini *Libera Università di Bolzano*
Valeria Menchetelli *Università degli Studi di Perugia*
Anna Osello *Politecnico di Torino*
Caterina Palestini *Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara*
Sandro Parrinello *Università degli Studi di Firenze*
Cettina Santagati *Università degli Studi di Catania*
Graziano Mario Valenti *Sapienza Università di Roma*
Ornella Zerlenga *Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"*

Componenti di strutture straniere / Foreign institutions components

Marta Alonso *Universidad de Valladolid*
Atxu Amann y Alcocer *Universidad Politécnica de Madrid*
Matthew Butcher *University College London*
João Cabeleira *Universidade do Minho*
Eduardo Carazo *Universidad de Valladolid*
Alexandra Castro *Universidade do Porto*
Pilar Chías *Universidad de Alcalá*
Angela García Codoner *Universidad Politécnica de Valencia*
Noelia Galván Desvaux *Universidad de Valladolid*
Juan Francisco García Nofuentes *Universidad de Granada*
Pedro António Janeiro *Universidade de Lisboa*
Roser Martínez-Ramos e Iruela *Universidad de Granada*
Carlos Montes Serrano *Universidad de Valladolid*
Gabriele Pierluisi *Ecole nationale supérieure d'architecture de Versailles*
Jousé Antonio Franco Taboada *Universidade da Coruña*
Annalisa Viati Navone *Ecole nationale supérieure d'architecture de Versailles*
Kim Williams *Emeritus Founding Editor Nexus Network Journal*

Comitato Organizzativo / Organisation Committee

Martina Suppa, Gabriele Giau, Fabio Planu, Dario Rizzi, Greta Montanari,
Chiara Marcantonio, Giulia Ursino, Giulia Albini, Lorenzo Del Chierico, Lucia
Antognozzi, Alessandra Perez Amitrano, Francesco Viroli, Guido Galvani

I testi e le relative traduzioni oltre che tutte le immagini pubblicate sono
stati forniti da singole/i autrici e autori per la pubblicazione con copyright,
responsabilità scientifica e verso terzi. La revisione e redazione è dei curatori
del volume.

The texts as well as all published images have been provided by the authors
for publication with copyright and scientific responsibility towards third
parties. The revision and editing is by the editors.

Con il patrocinio di / With the patronage of



Coordinamento Scientifico / Scientific Coordination

Marcello Balzani, Manuela Incerti, Federica Maietti, Luca Rossato, Fabiana Raco

Identità visiva e sito web / Visual identity and website

Gregorio Giannini, Dario Rizzi

Eventi e Mostre / Events and Exhibitions

IL FURIOSO DISEGNO (ovvero alla ricerca di Angelica)

THE FURIOUS DRAWING (or, In Search of Angelica)

Università degli Studi di Ferrara | corridoi del Dipartimento di Architettura | via Quartieri,
8 | 10-12 settembre 2026

Curatori / Curators: Marcello Balzani, Manuela Incerti, Federica Maietti, Luca Rossato,
Fabiana Raco

Progetto Grafico / Graphic Project: Luca Rossato, Martina Suppa, Chiara Marcantonio,
Giulia Albini

Allestimento / Installation: Francesco Viroli, Martina Suppa, Giulia Albini, Gabriele Giau,
Greta Montanari

L'OGGETTO FURIOSO

THE FURIOUS OBJECT

Università degli Studi di Ferrara | aule LC1/LC2 del Dipartimento di Architettura | via
Quartieri, 8 | 10-12 settembre 2026

Curatori / Curators: Marcello Balzani, Federica Maietti, Fabiana Raco, Francesco Viroli
Progetto Grafico / Graphic Project: Gregorio Giannini, Martina Suppa, Gabriele Giau
Allestimento / Installation: Francesco Viroli

Con La partecipazione di / With the participation of: Luca Rossato, Nicole Maria Bogdani-
ch, Marta Moscardi, Lucia Antognozzi, Alessandra Perez Amitrano, Dario Rizzi, Giulia Ursino
Studenti del / Students of "Laboratorio del Disegno - LAD", A.A. 2025-2026: Leonardo
Aguari, Marco Albasini, Cecilia Albertani, Anna Albini, Camilla Aramino, Beatrice Argelli,
Chiara Arnone, Maria Adelina Baci, Filippo Baggiani, Francesco Baldassarre, Sara Benatti,
Chiara Betti, Matthias Berto, Linh Bertoldo, Giulia Bertolingo, Gianni Biasi, Alberto
Giuseppe Botturi, Giulia Brunelli, Monica Cacciari, Sara Cattin, Ilaria Cecchetti, Giada De
Luca, Dario De Pascalis, Francesca Di Nardo, Greta Di Stefano, Samuel Falletta, Carlo Ferraro,
Alessandro Ferro, Eleonora Fontana, Valentina Forghieri, Federico Franz, Vittoria Fregni,
Filippo Galliera, Pietro Gadaleta, Eleonora Georgiana Garofa, Noemi Ghinassi, Alessandro
Giordani, Giada Giorgi, Camilla Giovannini, Pietro Gnutti, Sofia Gotti, Hameet Kaur, Stefano
La Rosa, Ilaria Lauditi, Sofia Manfredini, Ujjin Manaljav, Nico Marinelli, Erika Marrone, Soraya
Martini, Francesco Maria Menegatti, Margherita Micheli, Andrea Mirri, Sofia Molinari, Laura
Moretti, Alessia Nanni, Ilaria Novara, Alessandro Paglia, Eros Panebianco Tomasi, Federica
Paragallo, Antonella Pascale, Rachele Pellegrino, Desirè Peverati, Diana Pienieva, Giorgia Pie-
rone, Enrico Piva, Linda Pizzol, Julia Raka, Matteo Ricci, Ana Vanoostende Rico, Matilda Roda,
Lenny Rondina, Emanuela Sabato, Thomas Santoro, Carlotta Sartori, Serena Scaramuzzi, Elia
Lorenzo Scarpato, Matteo Gheorghe Serba, Mia Lucilla Sideri, Antonio Fabrizio Signorile,
Alessio Spanò, Andrea Spinsanti, Narmandah Soronzonbold, Carlotta Storari, Emma Storari,
Sara Tassinari, Perla Temelini, Viola Tirini, Giulia Tonelli, Ludovica Torres, Roberta Torri, Lucre-
zia Travagli, Claudia Valrosso, Andrea Vecchi, Chiara Veronesi, Mattia Vignocchi, Sofia Zanin,
Rachele Zappaterra, Beatrice Zecchel, Eleonora Zuccheri

RAPPRESENTARE E COMUNICARE IL PATRIMONIO. IMMAGINI, MODELLI E LIN- GUAGGI MULTISENSORIALI

REPRESENTING AND COMMUNICATING HERITAGE. IMAGES, MODELS AND
MULTISENSORY LANGUAGES

Università degli Studi di Ferrara | aula C1 del Dipartimento di Architettura | via Quartieri,
8 | 10-12 settembre 2026

Curatori / Curators: Manuela Incerti

Progetto Grafico / Graphic Project: Martina Suppa, Gabriele Giau, Francesco Viroli

Con La partecipazione di / With the participation of: Stefano Costantini, Raffaella Vitale,
Paolo Lenisa, Enrica Domenicali, Anna Maragno, Stefania Iurilli

RICONOSCERE, RICOSTRUIRE, RACCONTARE LA BELLEZZA. ARTE E ARCHITET- TURA IN MAGNA GRECIA. PHD UID SUMMER SCHOOL 2026

RECOGNISING, RECONSTRUCTING, NARRATING BEAUTY. ART AND ARCHI-
TECTURE IN MAGNA GRAECIA. UID PHD SUMMER SCHOOL 2026

Università degli Studi di Ferrara | aula C2 del Dipartimento di Architettura | via Quartieri,
8 | 10-12 settembre 2026

Curatori / Curators: Daniele Colistra, Nicola La Vitola, Sonia Mercurio, Sonia Mollica, Lorella
Pizzonia, Francesco Stilo

Con La partecipazione di / With the participation of: Anna Arcudi, Carlotta Bin, Giovanna
Cassano, Giulia Catena, Alessia Chillemi, Gianluca Ciuca, Andrea Di Santo, Carlo Di Rienzo,
Wegdan Faydullah, Valeria Fiordimalva, Gianluca Gioioso, Stefano Iacovissi, Eleonora La
Fauci, Martina La Mela, Fabrizio Lanza, Davide Pecilli, Anja Reljić, Ferdinand Rexhaj, Matilde
Ridella, Francesco Sartore, Elena Simeoni, Elisa Stradiotto, Martina Tagliaferri, Mariachiara
Troise, Chiara Zuddas

RICONOSCERE, RICOSTRUIRE, RACCONTARE LA BELLEZZA. ARTE E ARCHITET- TURA IN MAGNA GRECIA. PHD UID SUMMER SCHOOL 2026

RECOGNISING, RECONSTRUCTING, NARRATING BEAUTY. ART AND ARCHI-
TECTURE IN MAGNA GRAECIA. UID PHD SUMMER SCHOOL 2026

Università degli Studi di Ferrara | atrio centrale del Dipartimento di Architettura | via
Quartieri, 8 | 10-12 settembre 2026

Curatori / Curators: Marcello Balzani, Alessandra Perez Amitrano

Progetto Grafico / Graphic Project: Alessandra Perez Amitrano, Gabriele Giau, Martina Suppa
Allestimento / Installation: Alessandra Perez Amitrano, Martina Suppa, Elena Tasson, France-
sco Viroli, Gabriele Giau

Con La partecipazione di / With the participation of: Marcello Balzani, Federica Maietti,
Luca Rossato, Fabiana Raco, Francesco Viroli, Alessandra Perez Amitrano, Giulia Albini, Lucia
Antognozzi, Greta Montanari, Martina Suppa, Gabriele Giau, Dario Rizzi, Giulia Ursino,
Chiara Marcantonio

Iconoclasti e iconòduli. Il disegno furioso nei regimi autoritari

Daniele Colistra

Abstract

Questo saggio prende in esame l'uso dell'arte come strumento di propaganda nei regimi totalitari del Novecento, evidenziando come fascismo, comunismo sovietico e nazismo abbiano orientato l'immaginario collettivo attraverso strategie differenti. I primi due regimi, nelle fasi iniziali, sostennero le avanguardie figurative, per poi privilegiare monumentalismo e classicismo come strumenti per il consolidamento del potere; il nazismo, invece, represses sistematicamente le sperimentazioni, bollandole come "arte degenerata". Questo studio, che nella sua forma estesa prende in considerazione oltre cento iconografie, analizza la componente "furiosa" dell'immagine propagandistica attraverso il riferimento simbolico alle Furie, forze primordiali di violenza e giustizia. Tramite il ridisegno di alcune opere del ventennio italiano, dell'arte sovietica e del nazionalsocialismo, il saggio mostra il passaggio dall'iconoclastia iniziale a un'estetica servente, reiterativa e sempre più funzionale al potere, in cui emergono linguaggi rassicuranti, figure idealizzate, leader paternalistici, famiglie armoniose e simboli di lavoro, fertilità e ordine. Nonostante le Costituzioni democratiche abbiano preso le distanze dai totalitarismi, il richiamo alle iconografie di regime persiste in alcuni settori della politica contemporanea, rivelando la tensione paradossale insita in un culto acritico di immagini che, originariamente, si basavano su un'estetica iconoclasta.

Parole chiave

Arte di regime, Propaganda, Furia iconoclasta, Estetica del potere, Iconografia politica.



Ridisegno a 8 colori di
Novaja planeta (Konstantin
Fëdorovič Juon, 1921).
Elaborazione grafica
dell'autore.

di che contaminato anco esser parme;
e sopra il cor mi sarà eterno peso,
se, con vergogna del mestier de l'arme,
io lo vedrò da noi partire illeso:
e meglio che lasciarlo, satisfarme
potrete, se sarà d'un merlo impeso;
e fia lodevol opra e signorile,
perch'el sia esempio e specchio ad ogni vile.

Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, XVII, 126.

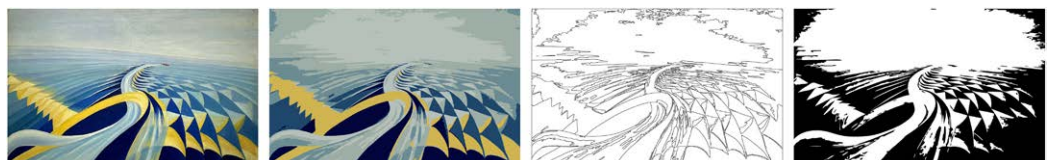
Premessa

Un tratto comune dei regimi totalitari è l'uso dell'arte come strumento di propaganda e controllo culturale, volto a orientare l'immaginario collettivo, semplificare la realtà e impregnare la quotidianità di ideologia. Un atteggiamento per cui "le immagini sono considerate non come forme espressive aventi una funzione prevalentemente descrittiva o decorativa, bensì come artefatti prodotti in modo accorto con intenti precisi" [Cheles 2023, p. 21]. Da questo punto di vista, i tre principali regimi europei del Novecento hanno adottato strategie differenti. Fascismo italiano e comunismo sovietico, nelle fasi iniziali, sostennero le avanguardie; poi privilegiarono monumentalismo e classicità. Diverso il caso del nazismo, che represses qualsiasi forma di ricerca espressiva, bollandola come *Entartete Kunst*. In tutti e tre i contesti, tuttavia, la propaganda visiva ha assunto una dimensione "furiosa". Le tre Furiae – Aletto, l'inesorabile; Megera, la rancorosa; Tisifone, la vendicatrice – sono state generate da un atto di violenza; la loro forza, irrazionale e primordiale, pervade l'umanità. "Enorme è l'influenza di Erinni sovrane presso gli immortali, e gli dèi dell'abisso. Nel mondo umano esse destinano tutto, con chiara esattezza" [Eschilo 1945, I stasimo]. La fase iconoclasta nei regimi autoritari — caratterizzata da rifiuto della tradizione, cromatismi accesi, anti-prospettiva e astrattismo — col tempo si attenua progressivamente fino a tradursi in un'imitazione di modelli funzionali al potere. Gli *iconoclasti* vengono così sostituiti dagli *iconòduli* (*eikon*, "immagine", e *doulos*, "servo"), supini a un'estetica servente e reiterativa. Questo articolo analizza opere approvate dai tre regimi nelle diverse fasi della loro parabola storica, applicando un metodo comunemente usato nell'ambito dei visual studies, al fine di proporre un modello di lettura estendibile a qualsiasi rappresentazione di propaganda e celebrazione del potere.

Furia iconoclasta e conquista del potere

Il fascismo delle origini e il futurismo condividevano i miti della modernità e dell'energia, della giovinezza e della violenza rigeneratrice. Marinetti fu tra i primi intellettuali a sostenere Mussolini, proponendo il futurismo come avanguardia della rivoluzione fascista [Crispoliti 2001, p. 142] e accreditandolo come espressione artistica della nuova Italia [Lista 2001, p. 214]. In particolare, la corrente dell'*aeropittura* celebrava l'aviazione italiana, le imprese coloniali e la potenza tecnologica dello Stato [Fagiolo dell'Arco 1979, p. 150 e segg.]. *Velocità di motoscafo* (1924–1925) anticipa molti elementi dell'*aeropittura* futurista (fig. 1). Il culto della velocità è reso da una composizione astratta e ritmica. Una struttura diagonale e curvilinea suggerisce la traiettoria del motoscafo; linee oblique evocano onde, accelerazione e l'instabilità di un campo di forze in tensione. Blu e verdi, contrastati da toni caldi, scandiscono il movimento con campiture piatte, che reggono bene la riduzione della tavolozza a sei tinte

Fig. 1. Rielaborazione grafica di *Velocità di motoscafo* (Benedetta Cappa, 1924–1925). Ridisegno a 100 colori, a 6 colori, al tratto e in bianco/nero dell'autore.



piatte. La *furia* risiede soprattutto nel contrasto fra curve ed elementi rettilinei, che genera un'immagine dinamica e instabile.

Anche nell'URSS, negli anni immediatamente successivi alla Rivoluzione d'Ottobre, i rapporti tra le avanguardie figurative e il nuovo Stato sovietico furono caratterizzati da una convergenza ideale; molti artisti videro nella rivoluzione l'occasione per rifondare radicalmente il ruolo dell'arte nella società: "Art must not reflect, imagine or interpret, but really build. It must become a socially active force in the construction of the new world" [Gray 1986, p. 196]. Suprematismo, Costruttivismo e Futurismo russo condividevano con il bolscevismo l'idea di rottura con il passato e di costruzione di un "mondo nuovo". "After the October Revolution, Malevich believed Suprematism could serve as the visual language of a new social order, extending from painting into architecture, education, and everyday life" [Milner 1996, p. 142]. "The artist must cease to be merely a painter or sculptor and become a constructor. He must serve the new society by working with its materials" [Bowlt 1988, p. 205]. Il *Narkompros* (Commissariato del popolo per l'istruzione) sosteneva scuole, laboratori e istituzioni come il *Vchutemas* (1920), centro per la formazione artistica e progettuale, e le avanguardie furono coinvolte in numerosi progetti pubblici. "The first projects of the Russian avant-garde were conceived as an artistic experiment of unprecedented scale, aimed at the aesthetic organization of life itself" [Groys 1992, p. 15]. Il manifesto *Unisciti alla cavalleria rossa* (1920), è un'opera sui generis, in quanto costituisce un punto di raccordo fra avanguardia e monumentalismo (fig. 2). L'opera raffigura un cavaliere dell'Armata Rossa, colto in una posa dinamica che evoca l'azione. La composizione è costruita su una diagonale che rafforza l'idea di slancio storico e politico. Lo sfondo è una campitura rossa uniforme, che annulla la profondità e isola la figura come un'icona. La tipografia è semplice e diretta; la tavolozza è limitata, i colori hanno valore simbolico. L'immagine non invita alla contempla-

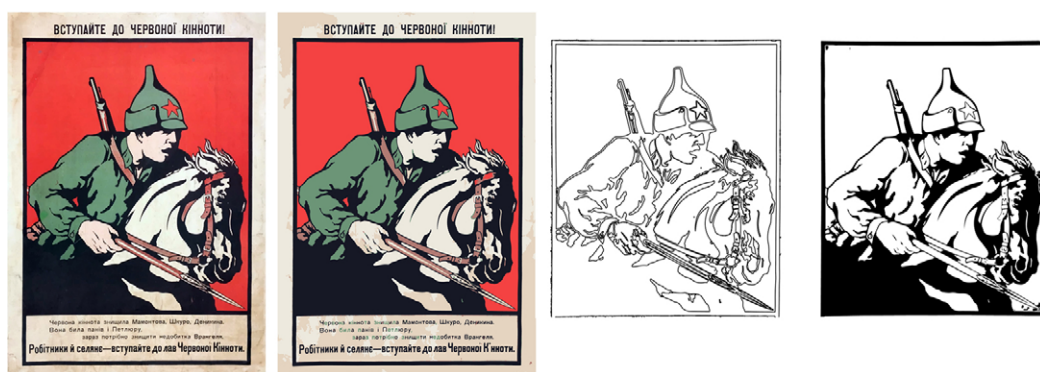


Fig. 2. Rielaborazione grafica di *Unisciti alla Cavalleria Rossa!* (V. Silkin, 1920). Ridisegno a 100 colori, a 6 colori, al tratto e in bianco/nero dell'autore.



Fig. 3. Rielaborazione grafica di *Das Volk steht auf!* (Hans Schultess, 1933). Ridisegno a 100 colori, a 6 colori, al tratto e in bianco/nero dell'autore.

zione, ma all'azione immediata; la *furia* insita in questo disegno risiede anche in una grafica minimalista, che prelude di molti decenni l'opera di Warhol e Lichtenstein, e regge anche la trasformazione in bianchi e neri.

Nonostante l'oppressione di ogni forma di sperimentazione visiva, alcune opere realizzate per il neonato partito nazionalsocialista si ispiravano alle esperienze figurative fiorite negli anni precedenti. Il manifesto *Das Volk steht auf!* (Il popolo si alza!), realizzato da Hans Schultess nel 1933, è un esempio di questa contraddizione (fig. 3). L'immagine traduce il celebre slogan di Goebbels in una chiamata visiva alla mobilitazione. Una figura maschile in primo piano, con il braccio alzato, simboleggia il popolo tedesco nel suo insieme. La tavolozza è ridotta ai colori già associati all'identità visiva del nazionalsocialismo; esprime energia e urgenza nel rosso, autorità nel nero, evidenza nel bianco. Il contrasto cromatico suggerisce una narrazione in cui non c'è spazio per individualità, dubbio o complessità. In questo caso, la componente *furiosa* è da ricercare, oltre che nei colori e nella composizione, anche nell'espressione dell'uomo, il cui sguardo è un misto di sofferenza, rabbia e violenza pronta ad esplodere con cieca determinazione.

La furia prende forma: i muscoli dell'autoritarismo

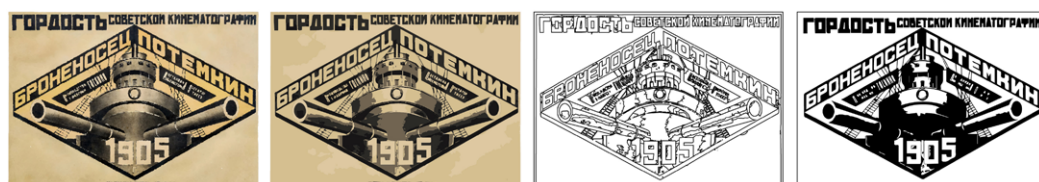
A partire dagli anni Trenta, il regime fascista promosse un'estetica ritenuta più adatta a esprimere stabilità, ordine e continuità con la gloriosa storia romana. Il futurismo non fu mai ufficialmente condannato, ma venne progressivamente marginalizzato e spinto a integrarsi nel sistema simbolico del potere. Il manifesto della *Mostra della Rivoluzione Fascista* (1932), attribuito a Xanti Schawinsky, fonde linguaggio modernista e retorica monumentale per celebrare il fascismo come forza collettiva (fig. 4). La composizione mostra una sequenza di volti maschili stilizzati, disposti in progressione prospettica, simbolo di un popolo come corpo unico, disciplinato e orientato. Un forte asse diagonale suggerisce slancio e avanzamento; l'inquadratura ravvicinata accentua il coinvolgimento dello spettatore. La tipografia fonde parola e immagine in un unico messaggio ideologico. In questo modo, la *furia* diviene composta e al tempo stesso minacciosa, pronta ad irrompere contro chiunque pensi di opporsi a un potere che si è imposto e si mantiene in vita con la violenza.

Con l'ascesa al potere di Stalin, le avanguardie artistiche in Unione Sovietica furono ritenute sempre più elitarie; ad esse fu preferito il realismo, in quanto "gli intellettuali sono nemici del popolo e il linguaggio del realismo socialista si attesta sul ritorno alla tradizione tardo-ottocentesca e sull'immagine specchiata della realtà" [Giusti 2014, p. 86]. L'arte diviene figurativa,

Fig. 4. Rielaborazione grafica del Manifesto della Mostra della Rivoluzione Fascista (Xanti Schawinsky, 1932). Ridisegno a 100 colori, a 6 colori, al tratto e in bianco/nero dell'autore.



Fig. 5. Rielaborazione grafica della locandina di *Corazzata Potëmkin* (Aleksandr Rodčenko, 1925). Ridisegno a 100 colori, a 6 colori, al tratto e in bianco/nero dell'autore.



ottimistica e celebrativa; rappresenta lavoratori, leader e idea di progresso in forme comprensibili alle masse. La locandina di *Corazzata Potëmkin* (1925) (fig. 5) si inserisce nel clima del costruttivismo sovietico, in cui grafica e ideologia si fondono in un linguaggio visivo. La prua della nave, rappresentata frontalmente e in prospettiva ribassata, è un simbolo della forza collettiva e della rivoluzione che avanza. La limitata palette cromatica, dominata da toni scuri e seppiati, richiama l'estetica industriale dell'epoca. Come in molte opere di Rodčenko, la macchina e l'uomo si fondono in un'unica visione utopica del progresso. La componente *furiosa* di quest'immagine risiede soprattutto nella composizione, che guida lo sguardo verso il centro creando un forte senso di dinamismo, e nella tipografia spigolosa, disegnata secondo i principi costruttivisti che miravano a superare la distinzione tra testo e figura.

Fin dai primissimi anni del regime nazista, la grafica e le arti figurative furono sottomesse al controllo del Ministero della Propaganda di Goebbels, che valorizzò l'immagine come



Fig. 6. Rielaborazione grafica di *Der Bannerträger* (Hubert Lanzinger, 1934-1936). Ridisegno a 100 colori, a 6 colori, al tratto e in bianco/nero dell'autore.

mezzo emotivo e di massa. Il manifesto politico divenne uno strumento indispensabile di propaganda. *Der Bannerträger* (1934-1936) (fig. 6) si inserisce nel contesto della figurazione celebrativa del Terzo Reich. Si caratterizza per la rievocazione di modelli classici e monumentali, contrapposti alle avanguardie moderne. La figura di Hitler è idealizzata, in linea con la tradizione romantica che celebra il corpo come veicolo di valori morali e unità nazionale [Adam 1992, p. 24 e segg.]. L'opera riflette l'estetica nazista di un'arte comprensibile e celebrativa, funzionale alla propaganda. La componente *furiosa* di quest'immagine rasenta l'irrazionalità, trasformando il dittatore in un cavaliere medievale, con armatura e posa solenne, atteggiamento tipico di un regime talmente solido che non teme di sconfinare nel ridicolo.

Furia flemmatica e ossimori di regime

Negli ultimi anni del regime, l'arte fascista adotta un classicismo sempre più semplificato: figure maschili atletiche in scenari di lavoro, ruralità, vita militare; composizioni centrali, simmetriche; colori uniformi. *La battaglia del Grano* (1936) rappresenta il lavoro agricolo come gesto eroico e simbolico, emblema della forza produttiva nazionale (fig. 7). Il protagonista è un mietitore in posa monumentale e frontale; ha le sembianze del duce, ma è più vicino a



Fig. 7. Rielaborazione grafica di *La Battaglia del Grano* (Basilio Cascella, 1936). Ridisegno a 100 colori, a 6 colori, al tratto e in bianco/nero dell'autore.

un archetipo che a un individuo reale, in quanto il duce stesso era considerato una figura mitologica [Gentile 2001, p. 191]. I colori caldi evocano fertilità, il cielo azzurro equilibrio e, nonostante la ricchezza tonale, l'immagine si presta a una drastica riduzione della tavolozza cromatica. In questa rappresentazione, la *furia* sembra essere assente: appare il lavoro come atto armonico e fondamento morale della comunità, in un'atmosfera serena e idealizzata. Il regime utilizza una propaganda rassicurante, in contrasto con le politiche sempre più aggressive e prevaricatorie di quegli anni.

Con la definitiva stabilizzazione del potere, accanto al tema principale del realismo, alcuni filoni dell'arte figurativa sovietica si spostano verso l'idealismo. Un'iconografia classica è quella di Stalin come figura paterna e benevola, garante di felicità, unità e futuro collettivo.



Fig. 8. Rielaborazione grafica di *Grazie al caro Stalin per la nostra infanzia felice* (Viktor Govorkov, 1936). Ridisegno a 100 colori, a 6 colori, al tratto e in bianco/nero dell'autore.

Il manifesto *Grazie al caro Stalin per la nostra infanzia felice*, realizzato nel 1936 e riedito in molte varianti nei decenni successivi, sempre in stile realista idealizzato, ne è un esempio (fig. 8). I bimbi simboleggiano il futuro socialista, i fiori prosperità e pace. Stile naturalistico, volti idealizzati e colori caldi creano un clima emotivo positivo. Il potere è trasformato in un legame familiare e persuasivo. Come nell'esempio precedente, lo slancio *furioso* cede il passo a una quiete rassicurante e al tempo stesso subdola, poiché "under the Soviet conditions that arose during the Stalin period, everyday life coincides with ideology. In this sense the everyday really has been overcome, for it has become an 'inhuman' text in which 'life' has dissolved and disappeared" [Groys 1992, p. 87].

Anche nella Germania nazista si affermò uno filone ispirato al classicismo e al naturalismo ottocentesco. Temi come la maternità, il lavoro agricolo, il sacrificio militare e il legame con la terra idealizzano il Reich come comunità organica e senza conflitti interni. Il dipinto di Wolfgang Willrich *Ritratto di famiglia* rientra in questa estetica (fig. 9). Al centro compare una



Fig. 9. Rielaborazione grafica di *Familienbildnis* (Wolfgang Willrich, 1938). Ridisegno a 100 colori, a 6 colori, al tratto e in bianco/nero dell'autore.

famiglia numerosa sotto una struttura lignea: la madre allatta il neonato, il padre osserva con atteggiamento protettivo. I bambini, disposti attorno, compiono gesti semplici che evocano armonia. La composizione richiama la tradizione della Sacra Famiglia, con una struttura piramidale che sacralizza il nucleo familiare. I colori caldi e naturali suggeriscono legame con la terra, abbondanza e purezza. L'opera propone la famiglia come fondamento della comunità nazionale, trasformando l'intimità privata in modello collettivo in cui i ruoli sono naturali e immutabili. In questo caso, la *furia* insita nel disegno è ancora più subdola, in quanto normalizza l'ideologia nazista (basata sul concetto di superiorità razziale) di Volksgemeinschaft, di cui Willrich era acceso sostenitore.

Conclusioni. Moderni iconòduli e culto delle radici

Le Costituzioni odierne dei Paesi che hanno sperimentato la tragedia dei regimi totalitari hanno preso le distanze dalle ideologie che li hanno caratterizzati; tuttavia, in alcuni ambienti politici (fino a pochi anni fa minoritari, col tempo sempre più rilevanti), permane il fascino di una cultura figurativa legata a un altro contesto storico-culturale e, pertanto, ormai anacronistica. In Italia, ad esempio, alcune organizzazioni rielaborano frequentemente iconografie care al regime, con risultati spesso grotteschi (fig. 10). Una delle prime cartoline propagandistiche del MSI, disegnata da Emilio Maria Avitabile, riproduce l'iconografia tradizionalmente legata al Cristo risorto. Con analogo atteggiamento, un manifesto del 1970 riprende una cartolina della Repubblica Sociale Italiana di Gino Bocassile, mentre un'altra illustrazione di Bocassile viene riutilizzata tout court per un manifesto esplicitamente razzista; tentativi, fra gli altri di far circolare fra le nuove generazioni ideali ed estetiche figurative del ventennio. L'analisi comparata di numerose immagini realizzate dai tre regimi totalitari europei del Novecento evidenzia come la propaganda visiva abbia seguito una parabola ricorrente: una fase iniziale iconoclasta, caratterizzata da sperimentazione formale; una fase di consolidamento in cui la "furia" si disciplina in monumentalismo e tipizzazione; infine, una fase matura in cui l'immagine assume un tono rassicurante e naturalistico, funzionale alla stabilizzazione ideologica. Il riferimento alle Erinni, assunto come metafora interpretativa, consente di leggere tali trasformazioni non solo come mutamenti stilistici, ma come modulazioni di una medesima energia visiva, che passa dalla violenza esplicita alla sua normalizzazione simbolica. Dal punto di vista metodologico, la ricerca ha applicato strumenti propri dei visual studies, analizzando le immagini attraverso tre parametri principali: struttura compositiva, organizzazione cromatica e rapporto tra figurazione e tipografia. Questo approccio ha permesso di individuare costanti trasversali ai diversi contesti storici, evidenziando come in particolare la semplificazione geometrica, la riduzione della palette cromatica e la costruzione gerarchica dello spazio visivo costituiscano dispositivi ricorrenti di persuasione politica.

I risultati suggeriscono numerosi possibili sviluppi di ricerca. In primo luogo, l'estensione del modello a contesti extraeuropei e contemporanei, al fine di verificare la persistenza di analoghi schemi visivi nella comunicazione politica dei regimi di altri paesi. In secondo luogo, l'integrazione dell'analisi formale con strumenti quantitativi, come la visual analytics e lo studio computazionale delle immagini, per individuare pattern ricorrenti su corpora più ampi. Ulteriori sviluppi potrebbero inoltre riguardare l'indagine interdisciplinare con la storia dei media, la semiotica visiva e la psicologia della percezione, per comprendere più a fondo i



Fig. 10. A sinistra: *Santino* (s.a., s.d.) e *Cartolina per il M.S.I.* (Emilio Maria Avitabile, s.d.); al centro: *Cartolina per la R.S.I.* (Gino Bocassile, 1944) e *Manifesto per il M.S.I.* (s.a., 1970); a destra: *Manifesto per la R.S.I.* (Gino Bocassile, 1944) e *Manifesto per Forza Nuova* (s.a., 2017).

meccanismi cognitivi che rendono efficace la propaganda figurativa. In questa prospettiva, la nozione di "furia" visiva si configura come categoria interpretativa utile a leggere la continuità tra sperimentazione iconoclasta e costruzione di miti politici, offrendo uno strumento teorico applicabile allo studio delle immagini di potere in differenti epoche e contesti culturali.

Riferimenti Bibliografici

- Adam, P. (1992). *Art of the Third Reich*. New York: Abrams.
- Bowlit, J.E. (a cura di). (1988). *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902–1934*. New York: Thames & Hudson.
- Cheles, L. (2023). *Iconografia della destra. La propaganda figurativa da Almirante a Meloni*. Roma: Viella.
- Crispolti, F. (2001). *Il Futurismo e la politica. Dal movimento artistico al partito futurista*. Roma: Donzelli Editore.
- Milner (1945). *Eumenidi* (tr. it. di Ettore Romagnoli). Bologna: Zanichelli.
- Fagiolo dell'Arco, M. (1979). *L'arte italiana sotto il fascismo*. Torino: Einaudi.
- Gentile, E. (2001). *La via italiana al totalitarismo. Il partito e lo Stato nel regime fascista*. Roma: Carocci.
- Giusti, M.A. (2014). *Arte di regime*. Firenze: Giunti.
- Gray, C. (1986). *The Russian Experiment in Art: 1863–1922*. London: Thames & Hudson.
- Groys, B. (1992). *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. Princeton: Princeton University Press.
- Lista, G. (1988). *Depero futurista*. Milano: Skira.
- Lista, G. (1991). *Futurismo. Velocità, modernità, guerra*. Milano: Skira.
- Milner, J. (1996). *Kazimir Malevich and the Art of Geometry*. New Haven–London: Yale University Press.

Autore

Daniele Colistra, Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria, danele.colistra@unirc.it

Per citare questo capitolo: Daniele Colistra (2026). Iconoclasti e iconoduli. Il disegno furioso nei regimi totalitari. In M. Balzani, M. Incerti, F. Maietti, L. Rossato, F. Raco (a cura di) *Disegno furioso. Atti del 47° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Furious Drawing. Proceedings of the 47th International Conference of Representation Disciplines Teacher-s*. Roma: UID Press, pp. 2891–2906.

Iconoclasts and Iconodules. Furious Drawing in Authoritarian Regimes

Daniele Colistra

Abstract

This essay examines the use of art as a propaganda tool in twentieth-century totalitarian regimes, highlighting how Fascism, Soviet Communism, and Nazism shaped the collective imagination through different strategies. The first two regimes, in their initial phases, supported the figurative avant-garde, later favouring monumentalism and classicism as tools for consolidating power. Nazism, on the other hand, systematically repressed experimentation, branding it “degenerate art.” This study, which in its extended form examines over one hundred iconographies, analyses the “furious” component of the propagandistic image through the symbolic reference to the Furies, primordial forces of violence and justice. By revisiting works from the Italian twenty-year period, Soviet art, and National Socialism, the essay demonstrates the transition from initial iconoclasm to a servile, reiterative, and increasingly functional aesthetic of power. These aesthetic features reassuring language, idealized figures, paternalistic leaders, harmonious families, and symbols of work, fertility, and order. Although democratic constitutions have distanced themselves from totalitarianism, references to regime iconography persist in some sectors of contemporary politics, revealing the paradoxical tension inherent in an uncritical cult of images that were originally based on an iconoclastic aesthetic.

Keywords

Regime art, Propaganda, Iconoclastic fury, Aesthetics of power, Political iconography.



8-color redraw of *Novaja planeta* (Konstantin Fëdorovič Juon, 1921). Graphic design by the author.

di che contaminato anco esser parme;
e sopra il cor mi sarà eterno peso,
se, con vergogna del mestier de l'arme,
io lo vedrò da noi partire illeso:
e meglio che lasciarlo, satisfarme
potrete, se sarà d'un merlo impeso;
e fia lodevol opra e signorile,
perch'el sia esempio e specchio ad ogni vile.

Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, XVII, 126.

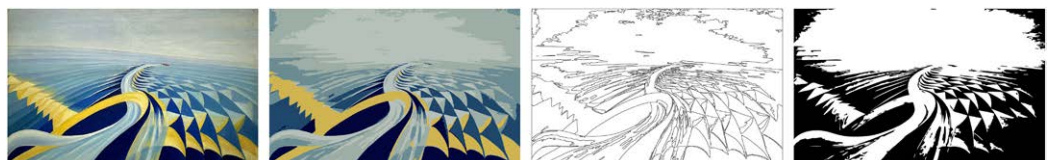
Introduction

A common trait of totalitarian regimes is the use of art as a tool of propaganda and cultural control, aimed at orienting the collective imagination, simplifying reality, and imbuing everyday life with ideology. This attitude sees “images not as expressive forms with a predominantly descriptive or decorative function, but rather as artifacts carefully produced with specific intentions.” [Cheles 2023, p. 21]. From this perspective, the three major European regimes of the twentieth century adopted different strategies. Italian Fascism and Soviet Communism, in their initial phases, supported the avant-garde; later, they favoured monumentalism and classicism. The situation was different with Nazism, which repressed any form of expressive research, branding it *Entartete Kunst*. In all three contexts, however, visual propaganda took on a “furious” dimension. The three Furies—Alecto, the inexorable; Megaera, the rancorous; Tisiphone, the avenger—were born from an act of violence; their irrational and primordial force pervades humanity. “The influence of the sovereign Erinyes is enormous among the immortals and the gods of the abyss. In the human world they destine everything, with clear precision” [Aeschylus 1945, I Stasimo]. The iconoclastic phase in authoritarian regimes—characterized by a rejection of tradition, bright colours, anti-perspective, and abstraction—progressively fades over time until it translates into an imitation of models functional to power. The *iconoclasts* are thus replaced by *iconodules* (*eikon*, “image,” and *doulos*, “servant”), supine to a servile and reiterative aesthetic. This article analyses works approved by the three regimes at different stages of their historical trajectory, applying a method commonly used in visual studies, to propose a reading model that can be extended to any representation of propaganda and celebration of power.

Furia iconoclasta e conquista del potere

Early fascism and futurism shared the myths of modernity and energy, of youth and regenerative violence. Marinetti was among the first intellectuals to support Mussolini, proposing futurism as the vanguard of the fascist revolution [Crispolti 2001, p. 142] and accrediting it as the artistic expression of the new Italy [Lista 2001, p. 214]. In particular, the *aeropittura* movement celebrated Italian aviation, colonial enterprises, and the technological power of the state [Fagiolo dell'Arco 1979, p. 150 ff.]. *Velocità di motoscafo* (1924–1925) anticipates many elements of Futurist *aeropittura* (fig. 1). The cult of speed is conveyed through an abstract and rhythmic composition. A diagonal and curvilinear structure suggests the trajectory of the motorboat; oblique lines evoke waves, acceleration, and the instability of a tense force field. Blues and greens, contrasted by warm tones, punctuate the movement with flat areas, which easily withstand the reduction of the palette to six flat colours. The *fury* lies above all

Fig. 1. Redesign of *Velocità di motoscafo* (Benedetta Cappa, 1924–1925). Redrawing in 100 colors, 6 colors, line art and black and white by the author.



in the contrast between curves and rectilinear elements, which generates a dynamic and unstable image.

Even in the USSR, in the years immediately following the October Revolution, the relationship between the figurative avant-garde and the new Soviet state was characterized by an ideal convergence; many artists saw the revolution as an opportunity to radically re-establish the role of art in society: "Art must not reflect, imagine or interpret, but really build. It must become a socially active force in the construction of the new world" [Gray 1986, p. 196]. Suprematism, Constructivism and Russian Futurism shared with Bolshevism the idea of breaking with the past and building a "new world". "After the October Revolution, Malevich believed Suprematism could serve as the visual language of a new social order, extending from painting into architecture, education, and everyday life" [Milner 1996, p. 142]. "The artist must cease to be merely a painter or sculptor and become a constructor. He must serve the new society by working with its materials" [Bowlt 1988, p. 205]. The *Narkompros* (People's Commissariat for Education) supported schools, laboratories and institutions such as *Vchutemas* (1920), a centre for artistic and design training, and the avant-garde was involved in numerous public projects. "The first projects of the Russian avant-garde were conceived as an artistic experiment of unprecedented scale, aimed at the aesthetic organization of life itself" [Groys, 1992, p. 15]. The poster *Join the Red Cavalry* (1920) is a work *sui generis*, as it constitutes a point of connection between the avant-garde and monumentalism (fig. 2). The work depicts a Red Army cavalryman, captured in a dynamic pose that evokes action. The composition is built on a diagonal that reinforces the idea of historical and political momentum. The background is a uniform red field, which eliminates depth and isolates the figure like an icon. The typography is simple and direct; the palette is limited; the colours have symbolic value. The image does not invite contemplation, but immediate action; the

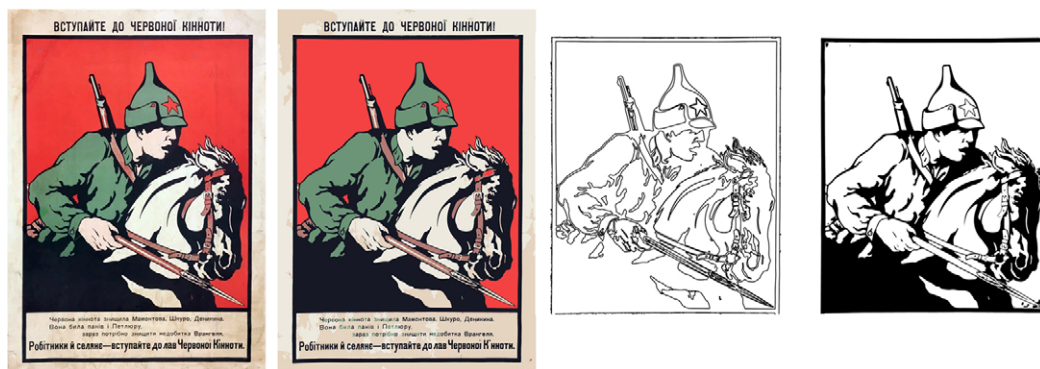


Fig. 2. Redesign of *Join the Red Cavalry!* (V. Silkin, 1920). Re-drawing in 100 colors, 6 colors, line art and black and white by the author.



Fig. 3. Redesign of *Das Volk steht auf!* (Hans Schultess, 1933). Re-drawing in 100 colors, 6 colors, line art and black and white by the author.

fury inherent in this design also resides in a minimalist graphic design, which precludes the work of Warhol and Lichtenstein by many decades, and also supports the transformation into black and white.

Despite the oppression of all forms of visual experimentation, some works created for the newly formed National Socialist Party drew inspiration from the figurative experiences that had flourished in previous years. The poster *Das Volk steht auf!* (The people rise up!), created by Hans Schultess in 1933, is an example of this contradiction (fig. 3). The image translates Goebbels's famous slogan into a visual call to mobilization. A male figure in the foreground, his arm raised, symbolizes the German people as a whole. The palette is reduced to the colours already associated with the visual identity of National Socialism; red expresses energy and urgency, black authority, and white clarity. The chromatic contrast suggests a narrative in which there is no room for individuality, doubt, or complexity. In this case, the *furious* component is to be found not only in the colours and composition, but also in the expression of the man, whose gaze is a mixture of suffering, anger, and violence ready to explode with blind determination.

Fury Takes Shape: The Muscles of Authoritarianism

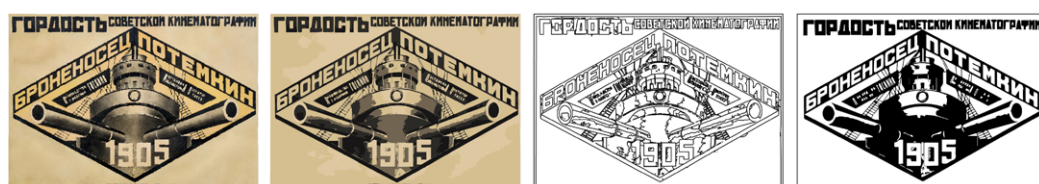
Beginning in the 1930s, the fascist regime promoted an aesthetic deemed more suited to expressing stability, order, and continuity with Rome's glorious history. Futurism was never officially condemned but was progressively marginalized and forced to integrate into the symbolic system of power. The poster for the *Mostra della Rivoluzione Fascista* (1932), attributed to Xanti Schawinsky, blends modernist language and monumental rhetoric to celebrate fascism as a collective force (fig. 4). The composition shows a sequence of stylized male faces, arranged in perspective progression, symbolizing a people as a single, disciplined, and oriented body. A strong diagonal axis suggests momentum and advancement; the close-up accentuates the viewer's involvement. The typography fuses word and image into a single ideological message. In this way, the *fury* becomes composed and at the same time threatening, ready to erupt against anyone who thinks of opposing a power that has imposed itself and maintained itself through violence.

With Stalin's rise to power, the artistic avant-garde in the Soviet Union was considered increasingly elitist; realism was preferred, as "intellectuals are enemies of the people and the language of socialist realism is based on a return to the late nineteenth-century tradition and the mirrored image of reality" [Giusti 2014, p. 86]. Art becomes figurative, optimistic and ce-

Fig. 4. Redesign of *Manifesto della Mostra della Rivoluzione Fascista* (Xanti Schawinsky, 1932). Re-drawing in 100 colors, 6 colors, line art and black and white by the author.



Fig. 5. Redesign of *Battleship Potemkin* (Aleksandr Rodchenko, 1925). Re-drawing in 100 colors, 6 colors, line art and black and white by the author.



laboratory; it represents workers, leaders and the idea of progress in forms comprehensible to the masses. The poster for *Battleship Potemkin* (1925) (fig. 5) fits into the climate of Soviet constructivism, in which graphics and ideology merge into a visual language. The bow of the ship, represented frontally and in low perspective, is a symbol of collective strength and the advancing revolution. The limited colour palette, dominated by dark and sepia tones, recalls the industrial aesthetic of the time. As in many of Rodchenko's works, machine and man merge into a single utopian vision of progress. The *furious* quality of this image lies primarily in the composition, which draws the eye toward the centre, creating a strong sense of dynamism, and in the angular typography, designed according to Constructivist principles that aimed to blur the distinction between text and figure. From the very early years of the Nazi regime, graphic design and the figurative arts were subjected to the control of Goebbels' Ministry of Propaganda, which valorised the image as an emotional and mass medium. The



Fig. 6. Redesign of *Der Bannerträger* (Hubert Lanzinger; 1934-1936). Re-drawing in 100 colors, 6 colors, line art and black and white by the author.

political poster became an indispensable propaganda tool. *Der Bannerträger* (1934-1936) (fig. 6) fits into the context of the celebratory figuration of the Third Reich. It is characterized by the re-evocation of classical and monumental models, contrasted with the modern avant-garde. The figure of Hitler is idealized, in line with the Romantic tradition that celebrates the body as a vehicle of moral values and national unity [Adam 1992, p. 24 et seq.]. The work reflects the Nazi aesthetic of an understandable and celebratory art, functional to propaganda. The *furious* component of this image borders on the irrationally, transforming the dictator into a medieval knight, wearing armour and in a solemn pose, a typical attitude of a regime so solid that it was not afraid to border on the ridiculous.

Phlegmatic Fury and Regime Oxymorons

In the final years of the regime, fascist art adopted an increasingly simplified classicism: athletic male figures in scenes of work, rural life, and military life; central, symmetrical compositions; uniform colours. *La battaglia del grano* (1936) represents agricultural work as a heroic and symbolic gesture, an emblem of national productive strength (fig. 7). The protagonist is a reaper in a monumental, frontal pose; he resembles the Duce but is closer to an

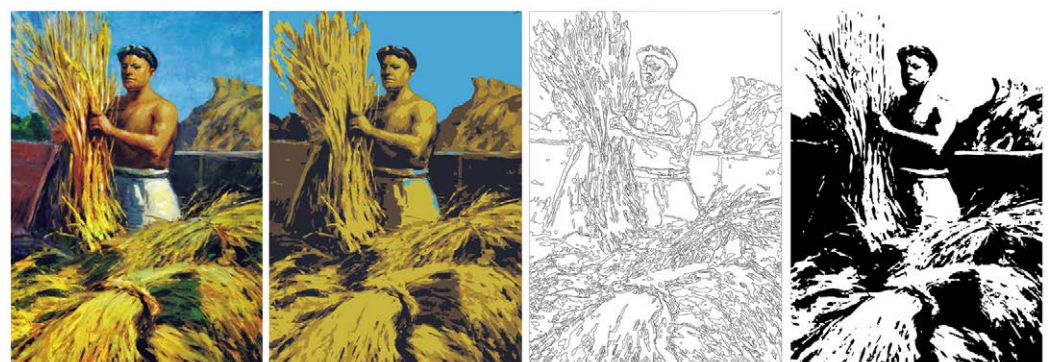


Fig. 7. Redesign of *La Battaglia del Grano* (Basilio Cascella, 1936). Re-drawing in 100 colors, 6 colors, line art and black and white by the author.

archetype than to a real individual, as the Duce himself was considered a mythological figure [Gentile 2001, p. 191]. The warm colours evoke fertility, the blue-sky balance, and despite the tonal richness, the image lends itself to a drastic reduction in the chromatic palette. In this representation, *fury* seems to be absent: work appears as a harmonious act and the moral foundation of the community, in a serene and idealized atmosphere. The regime used reassuring propaganda, in contrast with the increasingly aggressive and domineering policies of those years.

With the definitive stabilization of power, alongside the main theme of realism, some strands of Soviet figurative art shifted toward idealism. A classic iconography is that of Stalin as a benevolent paternal figure, a guarantor of happiness, unity, and a collective future. The poster



Fig. 8. Redesign of *Thank You, Dear Stalin for Our Happy Childhood* (Viktor Govorkov, 1936). Re-drawing in 100 colors, 6 colors, line art and black and white by the author.

Thank You, Dear Stalin for Our Happy Childhood, created in 1936 and reissued in many variations over the following decades, always in an idealized realist style, is an example (fig. 8). The children symbolize the socialist future, the flowers prosperity and peace. A naturalistic style, idealized faces, and warm colours create a positive emotional climate. Power is transformed into a persuasive, familial bond. As in the previous example, the *furious* momentum gives way to a reassuring and at the same time subtle calm, since “under the Soviet conditions that arose during the Stalin period, everyday life coincides with ideology. In this sense the everyday really has been overcome, for it has become an ‘inhuman’ text in which ‘life’ has dissolved and disappeared” [Groys, 1992, p. 87].

Even in Nazi Germany, a movement inspired by nineteenth-century classicism and naturalism took hold. Themes such as motherhood, agricultural labour, military sacrifice, and the connection to the land idealized the Reich as an organic community free of internal conflict. The painting *Family Portrait* fits into this aesthetic (fig. 9). At the centre, a large family appe-



Fig. 9. Redesign of *Familienbildnis* (Wolfgang Willrich, 1938). Re-drawing in 100 colors, 6 colors, line art and black and white by the author.

ars beneath a wooden structure: the mother breastfeeds her newborn, the father watches protectively. The children, arranged around, perform simple gestures that evoke harmony. The composition recalls the tradition of the Holy Family, with a pyramidal structure that sacralises the family nucleus. The warm, natural colours suggest a connection to the earth, abundance, and purity. The work proposes the family as the foundation of the national community, transforming private intimacy into a collective model in which roles are natural and immutable. In this case, the *fury* inherent in the drawing is even more subtle, as it normalizes the Nazi ideology (based on the concept of racial superiority) of *Volksgemeinschaft*, of which Willrich was an ardent supporter:

Conclusions. Modern Iconodules and Root Cults

The current constitutions of countries that experienced the tragedy of totalitarian regimes have distanced themselves from the ideologies that characterized them; however, in some political circles (until a few years ago a minority, but increasingly relevant over time), there remains a fascination with a figurative culture linked to a different historical-cultural context and, therefore, by now anachronistic. In Italy, for example, some organizations frequently rework iconographies dear to the regime, often with grotesque results (fig. 10). One of the first MSI propaganda postcards, designed by Emilio Maria Avitabile, reproduces the iconography traditionally associated with the risen Christ. With a similar approach, a 1970 poster reproduces a postcard of the Italian Social Republic by Gino Bocassile, while another illustration by Bocassile is reused outright for an explicitly racist poster; these attempts, among others, are to circulate the figurative ideals and aesthetics of the twenty-year period among the new generations.

A comparative analysis of numerous images produced by three twentieth-century European totalitarian regimes highlights how visual propaganda followed a recurring pattern: an initial iconoclastic phase, characterized by formal experimentation; a phase of consolidation in which “fury” was disciplined into monumentalism and typification; and finally, a mature phase in which the image took on a reassuring and naturalistic tone, instrumental to ideological stabilization. The reference to the Erinyes, taken as an interpretative metaphor, allows us to read these transformations not only as stylistic shifts, but as modulations of a single visual energy, which shifts from explicit violence to its symbolic normalization. Methodologically, the research applied tools specific to visual studies, analysing the images through three main parameters: compositional structure, chromatic organization, and the relationship between figuration and typography. This approach allowed us to identify constants across different historical contexts, highlighting how geometric simplification, the reduction of the chromatic palette, and the hierarchical construction of visual space constitute recurring devices of political persuasion.

The findings suggest several potential research avenues. First, extending the model to non-European and contemporary contexts to verify the persistence of similar visual patterns in the political communication of regimes in other countries. Second, integrating formal analysis with quantitative tools, such as visual analytics and computational image analysis, to identify recurring patterns across larger corpora. Further developments could involve interdisciplinary investigations involving media history, visual semiotics, and the psychology of perception, to better understand the cognitive mechanisms that make figurative propagand-

Fig. 10. Left: *Santino* (s.a., s.d.) and *Cartolina per il M.S.I.* (Emilio Maria Avitabile, s.d.); in the center: *Cartolina per la R.S.I.* (Gino Bocassile, 1944) and *Manifesto per la R.S.I.* (s.a., 1970); right: *Manifesto per la R.S.I.* (Gino Bocassile, 1944) and *Manifesto per Forza Nuova* (s.a., 2017).



da effective. From this perspective, the notion of visual “fury” emerges as a useful interpretative category for interpreting the continuity between iconoclastic experimentation and the construction of political myths, offering a theoretical tool applicable to the study of images of power across different eras and cultural contexts.

Riferimenti Bibliografici

- Adam, P. (1992). *Art of the Third Reich*. New York: Abrams.
- Bowlit, J.E. (a cura di). (1988). *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902–1934*. New York: Thames & Hudson.
- Cheles, L. (2023). *Iconografia della destra. La propaganda figurativa da Almirante a Meloni*. Roma: Viella.
- Crispolti, F. (2001). *Il Futurismo e la politica. Dal movimento artistico al partito futurista*. Roma: Donzelli Editore.
- Eschilo (1945). *Eumenidi* (tr. it. di Ettore Romagnoli). Bologna: Zanichelli.
- Fagiolo dell'Arco, M. (1979). *L'arte italiana sotto il fascismo*. Torino: Einaudi.
- Gentile, E. (2001). *La via italiana al totalitarismo. Il partito e lo Stato nel regime fascista*. Roma: Carocci.
- Giusti, M.A. (2014). *Arte di regime*. Firenze: Giunti.
- Gray, C. (1986). *The Russian Experiment in Art: 1863–1922*. London: Thames & Hudson.
- Groys, B. (1992). *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. Princeton: Princeton University Press.
- Lista, G. (1988). *Depero futurista*. Milano: Skira.
- Lista, G. (1991). *Futurismo. Velocità, modernità, guerra*. Milano: Skira.
- Milner, J. (1996). *Kazimir Malevich and the Art of Geometry*. New Haven–London: Yale University Press.

Author

Daniele Colistra, Mediterranean University of Reggio Calabria, danele.colistra@unirc.it

To cite this chapter: Daniele Colistra (2026). Iconoclast and Iconodules. Furious Drawing in Authoritarian Regimes. In M. Balzani, M. Incerti, F. Maietti, L. Rossato, F. Raco (Eds.) *Disegno furioso. Atti del 47° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Furious Drawing. Proceedings of the 47th International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Roma: UID Press, pp. 2891–2906.