

# PITTORI E NO. LA POLITICA CULTURALE COMUNISTA E IL DIBATTITO SUL REALISMO TRA MILANO E ROMA (1948-1956)

*Fabio Guidali*

Le vicende del Partito comunista italiano a Milano<sup>1</sup> costituiscono un caso di studio di grande interesse per chi si occupi del rapporto tra il «partito nuovo» togliattiano e gli intellettuali<sup>2</sup>. La Federazione cittadina<sup>3</sup> si distingueva per la sua forte tradizione operaista «d'impronta nettamente settaria<sup>4</sup>», tanto che, stando ad Antonio Banfi, la Commissione culturale soc-

<sup>1</sup> Sulla Milano del dopoguerra, cfr. G. Petrillo, *La capitale del miracolo. Sviluppo, lavoro, potere a Milano 1953-1962*, Milano, Franco Angeli, 1992; Id., *Lo scontro per il nuovo modello di sviluppo*, in *La Lombardia*, a cura di D. Bigazzi, M. Meriggi, in *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 985-1023; J. Foot, *Milano dopo il miracolo. Biografia di una città*, Milano, Feltrinelli, 2003; *Milano. Anni Sessanta. Dagli esordi del centro-sinistra alla contestazione*, a cura di C.G. Lacaita, M. Punzo, Manduria-Bari-Roma, Lacaita, 2008.

<sup>2</sup> Si rimanda in merito ad alcuni imprescindibili studi come A. Vittoria, *Togliatti e gli intellettuali. Storia dell'Istituto Gramsci negli anni Cinquanta e Sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1992; Id., *Togliatti e gli intellettuali. La politica culturale dei comunisti italiani (1944-1964)*, Roma, Carocci, 2014; G. Vacca, *Che cos'è la politica culturale: Togliatti e la «questione» degli intellettuali*, in *Il «lavoro culturale». Franco Ferri direttore della Biblioteca Feltrinelli e dell'Istituto Gramsci*, a cura di F. Lussana, A. Vittoria, Roma, Carocci, 2000, pp. 17-71.

<sup>3</sup> G. Petrillo, *Il problema di Milano. Il Partito comunista milanese, 1921-1975*, in «Storia in Lombardia», XXXI, 2011, n. 1, pp. 20-83 e Id., *Palmiro Togliatti e «il problema di Milano». Un breve carteggio con Piero Montagnani Marelli*, ivi, XXXIV, 2014, n. 2, pp. 116-126. Si vedano, inoltre, *I congressi dei comunisti milanesi, 1921-1983*, a cura di G. Petrillo, Istituto milanese per la storia della Resistenza e del movimento operaio, 2 voll., Milano, Franco Angeli, 1986; S. Twardzik, *Introduzione a I manifesti della Federazione milanese del Partito comunista italiano (1956-1984). Inventario*, a cura di S. Twardzik, Roma, Ministero per i Beni e le attività culturali, Ufficio centrale per i Beni archivistici, 1999, pp. 15-57; L. Traversa, *Comunisti a Milano: i settant'anni di vita del Pci a Milano tra storia e testimonianza*, Milano, Teti, 2002; G. Cervetti, E. Borruso, V. Sgambati, A. Höbel, *Il riformismo e il Partito Comunista a Milano*, in «Storia in Lombardia», XXXVI, 2016, n. 1, pp. 57-138.

<sup>4</sup> D. Consiglio, *I comunisti milanesi e il centro sinistra: tra operaismo e riformismo*, in *Milano. Anni Sessanta*, cit., p. 66.

combeva continuamente nella lotta intestina tra i diversi organi federali<sup>5</sup>. Eppure a Milano le questioni culturali erano in primo piano, non soltanto perché lì prese piede, fin dalla prima metà degli anni Cinquanta, la critica allo storicismo e al meridionalismo, fatti propri dal Pci, a favore di una crescente attenzione nei riguardi delle metamorfosi nell'apparato produttivo dell'industria italiana<sup>6</sup>, ma anche perché l'amministrazione comunale, guidata dal socialista Antonio Greppi, sosteneva l'attività di teatri, musei e biblioteche con un ventaglio di iniziative esemplari<sup>7</sup>. A caratterizzare il clima culturale della sinistra milanese, all'interno della quale i comunisti dovevano convivere con una forte presenza socialista, vi erano, infatti, circoli intellettuali legati al Pci, che tuttavia non erano identificabili con strutture di partito. Tra questi, spiccava la Casa della cultura<sup>8</sup>, diretta nei primi anni Cinquanta da Rossana Rossanda e punto di riferimento anche per letterati e studiosi socialisti, democratici e progressisti per via della sua riconosciuta apertura, che contrastava con l'intransigenza della Federazione. Rilevanti erano, inoltre, le iniziative (prima la biblioteca e il centro studi, poi la casa editrice) animate da Giangiacomo Feltrinelli, il quale si ritagliava spazi di autonomia che lo avrebbero fatto entrare in rotta di collisione con il partito<sup>9</sup>. Pur nella fedeltà alla medesima impostazione ideologica, le diverse cerchie di intellettuali comunisti definivano pertanto approcci difformi alla politica culturale del Pci, così che Milano e Roma giunsero a rappresentare dicotomie culturali e politiche (l'autorità centrale e la «periferia», il meridionalismo e il Nord dell'industria e del terziario, la politica dei funzionari

<sup>5</sup> Fondazione Gramsci, *Archivio del Partito comunista italiano*, Roma (d'ora in poi FG, APC), *Commissione culturale 1945-1952*, Verbali della Commissione culturale Pci 1949, Verbale della riunione del 19 ottobre, f. 3.

<sup>6</sup> A. Lopez, *Sociologia e marxismo. Un dibattito degli anni Cinquanta*, Roma, Nuova Cultura, 2013.

<sup>7</sup> F. Misiano, «La metropoli dello spirito». *L'attività culturale delle amministrazioni Greppi e Ferrari*, e C. Tognoli, *Promuovere la cultura. Il ruolo del Comune di Milano*, in *Fare impresa con la cultura. Milano nel secondo dopoguerra (1945-1960)*, a cura di P. Landi, Bologna, Clueb, 2013, rispettivamente pp. 29-56 e pp. 449-470.

<sup>8</sup> M. Fugazza, *Dal Fronte della cultura alla Casa della cultura*, in *Milano anni Cinquanta*, a cura di G. Petrillo, A. Scalpelli, Milano, Franco Angeli, 1986, pp. 828-852.

<sup>9</sup> G. Petrillo, *Franco Ferri alla direzione della Biblioteca Feltrinelli (1953-1956)*, in *Il «lavoro culturale»*, cit., pp. 95-132. Si vedano anche D. Bidussa, *La Biblioteca Feltrinelli dall'«accumulazione originaria» alla nascita degli «Annali» (1950-1959)*, in «Studi Storici», XL, ottobre-dicembre 1999, n. 4, pp. 945-991; Id., *I caratteri originari della Fondazione Giangiacomo Feltrinelli*, in «Società e storia», XXIII, 2000, n. 90, pp. 677-706; *La Biblioteca Istituto Feltrinelli. Progetto e storia*, a cura di G. Berta, G. Bigatti, Milano, Feltrinelli, 2016.

e quella dei semplici militanti privi di un mandato ufficiale) che trovavano conferma anche nell'elaborazione artistica<sup>10</sup> e che ebbero un peso decisivo nei dibattiti interni al Pci.

1. *La scelta del realismo nelle arti figurative*. Le questioni pittoriche, ancorché marginali per il Pci<sup>11</sup>, consentono di mettere in luce il ruolo giocato da un gruppo di artisti e critici comunisti milanesi nel proporre alternative alla politica culturale ufficiale del partito, che comportavano un giudizio sulle linee di intervento imposte da Roma. Ernesto Treccani, Raffaele (Raffaellino) De Grada, Gabriele Mucchi, Mario De Micheli e Giovanni Fumagalli (per citare solo i nomi più autorevoli) erano eredi, per partecipazione diretta o per affiliazione successiva, del movimento di «Corrente», che proprio da Milano aveva rappresentato, prima dell'entrata in guerra dell'Italia, un fondamentale fattore di sprovvincializzazione letteraria e artistica, ma anche un'anticamera del realismo, grazie alla riflessione sul legame tra arte e vita, rappresentativa del *milieu* sorto intorno al filosofo Antonio Banfi<sup>12</sup>. Fin dai tardi anni Trenta, la necessità di osservare con sguardo nuovo – «dal vero» – il paese reale, i suoi spazi e i suoi contesti subalterni ebbe in Milano un importante centro propulsore e anticipò la fioritura neorealista che, come è noto, fu al centro della politica culturale comunista nel dopoguerra<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Alcuni accenni in merito si trovano in L. Caramel, *La questione del realismo e i realismi nella pittura e nella scultura del secondo dopoguerra*, in Id., a cura di, *Realismi. Arti figurative, letteratura e cinema in Italia dal 1943 al 1953*, Milano, Electa, 2001, pp. 28-30.

<sup>11</sup> Se si escludono J. Nigro Covre, I. Mitrano, *Arte contemporanea: tra astrattismo e realismo. 1918-1956*, Roma, Carocci, 2011, pp. 113-178 e il recente volume di J.J. Gómez Gutiérrez (*The PCI Artists: Antifascism and Communism in Italian Art, 1944-1951*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2015), che tuttavia si sofferma soltanto sui primi anni postbellici, è necessario ritornare ai contributi di C. Maltese (*Vicende e problemi del realismo in Italia*, in «La Biennale di Venezia», XII, 1962, nn. 46-47, pp. 10-21), N. Misler (*La via italiana al realismo. La politica culturale artistica del P.C.I. dal 1944 al 1956*, Milano, Mazzotta, 1973) e N. Ajello (*Intellettuali e Pci. 1944-1958*, Roma-Bari, Laterza, 1979, con nuove edizioni nel 1997 e nel 2013, in particolare pp. 56-62, 113-114, 241-253) per indicazioni in merito. Interessanti osservazioni si possono trovare in M. Ridolfi, *Italia a colori. Storia delle passioni politiche dalla caduta del fascismo ad oggi*, Firenze, Le Monnier, 2015, pp. 105-111.

<sup>12</sup> F. Papi, *Vita e filosofia. La scuola di Milano. Banfi, Cantoni, Paci, Preti*, Milano, Guerini, 1990; D. Assael, *Alle origini della scuola di Milano. Martinetti, Barié, Banfi*, Milano, Guerini, 2009; F. Guidali, *Antifascismo cum figuris. Arte e politica nella Milano di Antonia Pozzi*, in *Chi mi parla non sa che io ho vissuto un'altra vita. Antonia Pozzi e la «singolare generazione»*, a cura di F. Guidali, M.M. Vecchio, Forlì, L'Arcolaio, in corso di pubblicazione.

<sup>13</sup> Sul realismo negli anni del fascismo si rimanda a R. Ben-Ghiat, *Fascist Modernities: Italy*,

Tra gli intellettuali comunisti, una delle voci più influenti era quella di Antonello Trombadori, già attivo in clandestinità nella capitale, collaboratore dell'«Unità» e di «Rinascita» con note sul cinema e sull'arte figurativa e dal 1948 membro della Commissione centrale di organizzazione. La sua instancabile coerenza nell'indicare la via di un'arte che non fosse né evasiva né individualistica, ma che sostenesse le battaglie sociali fatte proprie dal Pci, si rifaceva alla convinzione che pittura e scultura dovessero svolgere una funzione politica a vantaggio delle classi lavoratrici, e non illudere i fruitori con temi intimistici e raffigurazioni rasserenanti. Un'arte esplicitamente impegnata avrebbe dovuto rifiutare «tutte le istanze schematiche e formalistiche (dal surrealismo all'espressionismo)»<sup>14</sup>. Avanguardia tra i realisti era considerato Renato Guttuso, dalle cui opere trasparivano, secondo Trombadori, «doveri umani e doveri sociali», e, allo stesso tempo, una chiarezza di rappresentazione che manteneva la modernità del disegno di evidente derivazione cezanniana e picassiana, senza scadere nell'imitazione<sup>15</sup> e senza che lo stile fosse fine a se stesso, bensì «un mezzo della espressione»<sup>16</sup>.

Nemico principale di Trombadori era l'astrattismo, che avrebbe isolato «uno dei tanti elementi tecnici della creazione artistica, quello formale», riducendolo «al solo elemento essenziale»<sup>17</sup>. Il quadro finiva dunque per essere considerato un oggetto mistico, mentre la prospettiva marxista negava che un quadro potesse esistere come realtà a sé il cui significato fosse fornito solo da forma pura e colore indipendentemente da ogni rapporto con il mondo economico e sociale di cui era prodotto. L'arte astratta, inoltre, era ritenuta agli antipodi di una pittura democratica e popolare, poiché poteva essere contemplata esclusivamente in ristretti circuiti alto-borghesi.

Malgrado la lunga serie di dichiarazioni di Trombadori e di altri critici di

1922-1945, Berkeley, University of California Press, 2001, pp. 46-69. Non per caso, anche il termine «neorealismo» era accostato a una varietà di soggetti fin dagli anni Trenta: cfr. S. Parigi, *Le carte d'identità del Neorealismo*, in *Nuovo Cinema (1965-2005). Scritti in onore di Lino Micciché*, a cura di B. Torri, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 80-102.

<sup>14</sup> A. Trombadori, *Le vie di un «realismo nuovo»*, in «l'Unità», XXIV, n. 172, 20 luglio 1947, p. 3.

<sup>15</sup> Archivio Biblioteca della Quadriennale di Roma, *Fondo Antonello Trombadori* (d'ora in poi ARBIQ, FAT), VI/2 b. 1 u. 2, *Caratteristiche della pittura italiana contemporanea* [s.d., ma scritto nei primi anni del dopoguerra].

<sup>16</sup> A. Trombadori, *Renato Guttuso, pittore popolare*, in «l'Unità», XXIII, n. 279, 24 novembre 1946, p. 3.

<sup>17</sup> Id., *Gli «astrattisti»*, ivi, XXIV, n. 269, 13 novembre 1947, p. 3.

peso tra le file comuniste, come Corrado Maltese, Antonio Del Guercio e Paolo Ricci, vi era chi negava che il marxismo fosse in contraddizione con il «formalismo». I membri del gruppo romano Forma 1, tra cui Pietro Consagra e Giulio Turcato, infatti, riconoscevano il valore plastico della forma al di là dell'immediata riconoscibilità del soggetto dell'opera, mentre il Fronte nuovo delle arti contava tra i suoi massimi esponenti Renato Guttuso e Renato Birolli, attratti dal cubismo picassiano e dichiaratamente comunisti. Se tuttavia Guttuso, fin dai primi anni Quaranta ispirato dalla geometrizzazione della forma, rimaneva sostenitore della comprensibilità di una raffigurazione esplicitamente politica, Birolli non era avverso all'arte astratta<sup>18</sup>. Considerate le differenti disposizioni tra gli artisti iscritti e i *compagnons de route*, il Pci non aveva alcun interesse a esprimersi in maniera ufficiale e vincolante sulle questioni estetiche, in consonanza con le risoluzioni del V Congresso del partito, tenutosi tra il dicembre 1945 e il gennaio 1946, che aveva approvato la convivenza di varie impostazioni filosofiche e artistiche all'ombra di un medesimo impegno politico e sociale.

Nonostante le pressioni da parte di Mosca a favore di un adattamento allo zdanovismo e al realismo socialista, che imponevano il carattere popolare dell'opera d'arte, la presa di posizione a favore delle classi lavoratrici, la semplicità espressiva, la lettura della realtà alla luce del marxismo-leninismo<sup>19</sup>, si ricava l'impressione che i dirigenti del partito, ancora all'indomani della drammatica sconfitta elettorale del 18 aprile 1948, avessero ben chiaro quanto avrebbe potuto rivelarsi controproducente fornire agli artisti un indirizzo prescrittivo che identificasse il realismo – etichetta oltretutto non sempre univocamente assegnabile a un'opera figurativa – come l'unica espressione pittorica legittima per un militante comunista. Stando agli appunti raccolti da Ernesto Treccani in occasione di una riunione tenutasi alla

<sup>18</sup> Oltre al recente A.R. Duran, *Painting, Politics, and the New Front of Cold War Italy*, Farnham, Ashgate, 2014, cfr. E. Di Martino, *Il Fronte nuovo delle arti alla Biennale di Venezia del 1948*, Milano, Fabbri, 1988; L. Caramel, *La premessa e l'eredità di Corrente, i «realismi» a Milano e a Roma, il Fronte Nuovo delle Arti*, in Id., a cura di, *Arte in Italia 1945-1960*, Milano, Vita e Pensiero, 2013, pp. 18-31.

<sup>19</sup> Si rimanda in proposito al classico saggio di B. Groys, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 1992, al volume collettaneo *Socialist Realism Without Shores*, eds. Th. Lahusen, E. Dobrenko, Durham, Duke University Press, 1995 e alla monografia di M. Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, New Haven-London, Yale University Press, 1998. Per una lettura comparata del fenomeno zdanovista in Francia e Italia, si veda C. Guiat, *The French and Italian Communist Parties: Comrades and Culture*, London-Portland, Frank Cass, 2003, pp. 57-64.

Casa della cultura di Roma nel maggio del 1948, Emilio Sereni, che avrebbe assunto la guida della neocostituita Commissione culturale a partire dal mese di luglio<sup>20</sup>, ammetteva, infatti, l'incertezza del partito circa la tattica da seguire. L'orientamento a favore del realismo era ormai graniticamente definito («l'astrattismo oggi è espressione del capitale finanziario americano nel campo delle arti», affermava Trombadori)<sup>21</sup>, tuttavia, nel corso dell'incontro, si fece avanti anche lo scultore Pietro Consagra, che avrebbe desiderato vedere riconosciuto l'astrattismo «come posizione di lotta» ammessa dal partito<sup>22</sup>. Una simile richiesta non poteva trovare accoglimento, nondimeno si evitò ancora una volta qualunque imposizione perentoria, in modo da non giungere a una rottura – che in quel frangente avrebbe causato anche non indifferenti conseguenze politiche – con i compagni inclini all'astrattismo.

Alla vigilia della XXIV Biennale di Venezia (1948), la prima del dopoguerra<sup>23</sup>, «Rinascita» pubblicava, pertanto, note d'arte limpide nella loro impostazione: «Il pittore deve raccontare ed esaltare le imprese del suo tempo» ed evitare «il fanatismo della forma pura»<sup>24</sup>, dichiarava Guttuso in tono vagamente ingiuntivo; tuttavia egli contestava che un «naturalismo di tipo impressionista» garantisse «maggiore aderenza alla vita» solo per via di «una maggiore prossimità alla realtà visiva»<sup>25</sup>. In questo modo, non solo si respingeva (pur senza nominarlo direttamente) il realismo socialista in quanto forma espressiva, considerato il suo carattere puramente fotografico, ma si proponeva anche un'interpretazione della lotta di classe fondata sullo sviluppo di una politica per il ceto medio e non sul modello sovietico della contrapposizione frontale tra borghesia e proletariato. Le esitazioni del Pci

<sup>20</sup> A. Vittoria, *La commissione culturale del Pci dal 1948 al 1956*, in «Studi Storici», XXXI, 1990, n. 1, pp. 135-170.

<sup>21</sup> Fondazione Corrente, Milano, *Archivio personale Ernesto Treccani* (d'ora in poi FC, AET), cartella 6, fasc. 5, 1948, n. 8, *Appunti alla riunione alla Casa della cultura di Roma 19/5/1948*, f. 3.

<sup>22</sup> FC, AET, cartella 6, fasc. 5, 1948, n. 8, *Appunti alla riunione alla Casa della cultura di Roma 19/5/1948*, f. 2.

<sup>23</sup> Cfr. N. Jachec, *Politics and Painting at the Venice Biennale, 1948-64: Italy and the Idea of Europe*, Manchester-New York, Manchester University Press, 2007, pp. 36-44. Sulla manifestazione veneziana si veda P. Budillon Puma, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi, 1948-1968*, Bari, Palomar, 1995.

<sup>24</sup> R. Guttuso, *Osservazioni generali a proposito della XXIV Biennale*, in «Rinascita», V, 1948, n. 6, pp. 227-228.

<sup>25</sup> Id., *Alcuni artisti italiani e stranieri*, ivi, n. 7, pp. 273-275: 273.

nell'esporsi ufficialmente in materia artistica non erano dunque semplicemente causate dalla volontà di scongiurare una frattura interna al partito tra pittori, scultori e critici sostenitori di diverse concezioni estetiche, ma anche la riprova che era in corso un'inesausta e decisiva mediazione tra le spinte più intransigenti e i propositi di maggiore autonomia da Mosca, che il dibattito artistico rispecchiava.

La situazione era tuttavia destinata a precipitare. Nell'agosto del 1948 il Congresso mondiale degli intellettuali per la pace di Wrocław, con il suo attacco all'arte occidentale non conforme ai canoni del realismo socialista e dello zdanovismo, rendeva necessario un giro di vite politico e disciplinare anche in campo artistico<sup>26</sup>. È significativo che la responsabilità del cambio di passo fosse assunta in prima persona da Togliatti, il quale, al termine della Biennale, andò all'assalto della diligenza del Fronte nuovo delle arti, ormai ridotta a marciare a bassissima velocità per via dei dissidi interni tra astrattisti e realisti, con una celeberrima nota redazionale pubblicata su «Rinascita», in cui descriveva le opere esposte alla Prima mostra nazionale d'arte contemporanea organizzata a Bologna dall'Alleanza per la difesa della cultura come «una raccolta di cose mostruose»<sup>27</sup>. In una simile uscita polemica senza dubbio contavano i gusti culturali conservatori di Togliatti e le pressioni dei dirigenti propugnatori dello zdanovismo, come Emilio Sereni<sup>28</sup>, ma è altrettanto vero che le discussioni dei mesi precedenti, compresa quella alla Casa della cultura di Roma, avevano chiarito che era giunto il momento di un passaggio dall'entusiasmo creativo dell'immediato dopoguerra alla sistematizzazione artistica e ideologica. La spaccatura definitiva dell'alleanza antifascista sancita dal 18 aprile portava con sé, inoltre, il rifiuto (non solo da parte del Pci, ma anche della Dc)<sup>29</sup> di concedere piena autonomia agli intellettuali, sebbene sia interessante notare come fossero gli uomini di cultura stessi a rimarcare che la loro attività creatrice e critica altro non era se non azione politica, come sostenevano, indipendentemente

<sup>26</sup> A proposito di ciò che lo zdanovismo comportò per la politica culturale comunista, cfr. Ajello, *Intellettuali e Pci*, cit., pp. 50-55.

<sup>27</sup> r. [Roderigo di Castiglia, alias P. Togliatti], *Segnalazioni*, in «Rinascita», V, 1948, n. 11, p. 424. Per il catalogo della mostra, cfr. Alleanza della cultura, *Prima mostra nazionale d'arte contemporanea. Bologna, 17 ottobre-5 novembre 1948, Palazzo Re Enzo, Salone del Podestà*, Bologna, Compositori, 1948.

<sup>28</sup> Ajello, *Intellettuali e Pci*, cit., pp. 235-271.

<sup>29</sup> F. Guidali, *Scrivere con il mondo in testa. Intellettuali europei tra cultura e potere (1898-1956)*, Milano-Udine, Mimesis, 2016, pp. 202-204.

dal loro stile pittorico, alcuni artisti legati al Pci (Consagra, Guttuso, Ricci, Mafai, Turcato) in risposta a Togliatti<sup>30</sup>.

L'intervento del segretario comunista ottenne come risultato l'implosione del Fronte nuovo delle arti, scioltosi definitivamente nel 1950. Guttuso (dal 1951 membro del Comitato centrale del Pci), Pizzinato e Treccani si occuparono di rafforzare il movimento realista, mentre gli astrattisti – tra cui Birolli, Morlotti, Turcato, Vedova – sarebbero andati a formare il Gruppo degli Otto, riunito intorno al critico Lionello Venturi (che Trombadori giudicava un «vetusto e petulante professore»)<sup>31</sup>. Nonostante l'avvenuta spaccatura, la chiusura non fu mai ermetica, e lo stesso Sereni, pur confermando che i comunisti avevano anche nella sfera artistica «compiti di lotta culturale», assicurava che ogni pittore poteva assumere posizioni diverse e che «le polemiche sono libere e chiunque può intervenire»<sup>32</sup>. Anche per questa ragione, le discussioni tra artisti comunisti proseguirono: Birolli si proclamava realista «almeno nella sostanza morale» e rivendicava il senso rivoluzionario della ricerca formale, che egli non scindeva in alcun modo dal soggetto<sup>33</sup>; allo stesso tempo, Guttuso manteneva un'idea molto libera del corredo formale con cui illustrare un contenuto esplicitamente politico, negando l'esistenza di un'arte intrinsecamente reazionaria e preventivando, con il suo biasimo nei confronti di critici realisti troppo schematici (rimasto sul piano del confronto privato), l'involuzione successiva di certi atteggiamenti dogmatici<sup>34</sup>.

2. *I realisti milanesi*. A Milano gli orientamenti della politica culturale comunista in direzione dell'arte realista furono anticipati da pittori e critici che si riconoscevano come una compagine omogenea dal punto di vista politico ed estetico, nel segno della partecipazione attiva alla Resistenza e della militanza nel Pci. De Grada, Treccani, De Micheli e Mucchi, intorno ai quali si riunirono altri artisti, tra cui Giovanni Fumagalli, Ampelio

<sup>30</sup> Per una nostra «Segnalazione», in «Rinascita», V, 1948, n. 12, pp. 469-470: 469.

<sup>31</sup> A. Trombadori, *La XXVI Biennale: il pro e il contro*, ivi, IX, 1952, n. 6, pp. 372-375: 373.

<sup>32</sup> FG, APC, *Commissione culturale 1945-1952*, Verbali della Commissione culturale Pci 1949, Verbale della riunione del 19 ottobre, ff. 4-5.

<sup>33</sup> FC, AET, *Corrispondenza con amici*, cartella 14, fasc. 16, Birolli Renato, R. Birolli a E. Treccani, 8 febbraio 1950 (lettera riprodotta in E. Treccani, *Arte per amore*, Milano, Giordano, 1966, pp. 127-128).

<sup>34</sup> FC, AET, *Corrispondenza con amici*, cartella 20, fasc. 64, Guttuso Renato, R. Guttuso a E. Treccani, 12 dicembre 1950.



Tettamanti, Aldo Brizzi, Antonia Ramponi, Giuseppe Motti, lo scultore Giuseppe Scalvini<sup>35</sup>, non rinvigorirono semplicemente disposizioni che diversi pittori avevano già manifestato e di cui la galleria Borgonuovo 15, guidata da Fumagalli<sup>36</sup>, si era fatta promotrice, «con cauti aggiornamenti» di «vecchi modi naturalisti»<sup>37</sup>, ma valorizzarono il lascito del movimento di «Corrente». Tutti loro erano convinti della necessità di contrastare astrattismo e postcubismo e di incentrare le loro opere sui temi della vita operaia e della lotta per la pace, attestandosi su posizioni favorevoli all'arte *engagée*, sebbene si notasse la loro autonomia di iniziativa rispetto ai funzionari di partito. I primi incontri avvennero, infatti, secondo la testimonianza di Mucchi<sup>38</sup>, nel giugno del 1948, dopo l'inaugurazione della XXIV Biennale, in cui si ricapitolavano e celebravano le avanguardie storiche quali cubismo e surrealismo e si tastava il polso del gusto internazionale contemporaneo, mentre alla riunione alla Casa della cultura di Roma del mese di maggio non erano state imposte azioni unitarie a favore del realismo.

I realisti si sentivano esclusi da un mercato che sembrava prediligere la moda astrattista, sebbene il loro particolare punto di osservazione rendesse la prospettiva parziale. All'interno del sistema delle gallerie private milanesi, che avevano ogni interesse a sviluppare il mercato anche ricorrendo a un certo sperimentalismo, non venne infatti mai meno la presenza di un'arte più tradizionale<sup>39</sup>, mentre il complesso espositivo pubblico, diversamente da Roma, dove predominava la figura della direttrice della Galleria nazionale d'arte moderna, Palma Bucarelli, molto attenta all'astrattismo e all'informale, non appariva sfavorevole all'arte realista. Pur senza sottovalutare il gusto più moderno espresso dalle opere di Max Bill e Jean Arp (*Arte astratta e concreta*, 1947) o dagli espressionisti astratti americani della

<sup>35</sup> Anche il grafico Albe Steiner, seppure un po' appartato perché preso dal vortice delle collaborazioni editoriali, era parte di questo circolo di amici (M. Zanantoni, *Albe Steiner. Cambiare il libro per cambiare il mondo. Dalla Repubblica dell'Ossola alle Edizioni Feltrinelli*, Milano, Unicopli, 2013, pp. 148-156).

<sup>36</sup> P. Rusconi, *Gallerie d'arte a Milano nell'immediato dopoguerra (1945-1948)*, in *Fare impresa con la cultura*, cit., p. 133.

<sup>37</sup> Caramel, *La premessa e l'eredità di Corrente*, cit., p. 10.

<sup>38</sup> Università degli studi di Milano – Centro Apice, Archivi della parola, dell'immagine e della comunicazione editoriale, *Archivio Gabriele Mucchi* (d'ora in poi APICE, *AGM*), serie 1, *Corrispondenza*, sottoserie 2, *Corrispondenza in ordine alfabetico*, fasc. De Grada Raffaele, G. Mucchi a R. De Grada, [1952 o 1955].

<sup>39</sup> A. Negri, *Gallerie e collezioni private milanesi dal dopoguerra*, in *Storia di Milano*, vol. XVIII, t. 3, *Il Novecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, pp. 460-495.

collezione Peggy Guggenheim (*Irrealismo*, 1949), a Milano furono organizzate, attraverso l'Ente manifestazioni milanesi, importanti mostre dedicate a Caravaggio nel 1951 e ai *Pittori della realtà in Lombardia* nel 1953, ma anche a punti di riferimento della generazione di Corrente come van Gogh (nel 1952) e Picasso (nel 1953). La stessa immagine dell'arte statunitense veniva presentata in maniera non univoca, come documentato dalla mostra del 1954 *Pittura americana del XIX secolo*, in cui furono esposte sia opere naturaliste, sia quadri realisti<sup>40</sup>.

L'ipotesi di partenza della riflessione realista era legata all'esigenza di non dipingere più per il mercato dell'arte, ma di trasformare l'elaborazione di un'opera in un dialogo con lavoratori e persone non istruite<sup>41</sup>. Diventarono pertanto comuni, non solo tra i milanesi, veri e propri *stages* di pittura per quello che si voleva fosse uno scambio politico e culturale: se Guttuso si recava a Scilla e Treccani a Melissa, in Calabria, Mucchi trascorreva diversi giorni nel Pavese e nelle campagne di Carpi, mentre Attardi, Leoncillo, Salvatore e Turcato si recavano nell'Agro romano. Sotto la patina del populismo agitatorio di iniziative di questo tenore, che celavano obiettivi elettoralistici, vi erano la partecipazione alla vita di partito, parte integrante della militanza comunista, ma anche la convinzione di compiere un'«azione culturale»<sup>42</sup> inedita di sapore gramsciano, andando alla scoperta «dal vero» di un mondo che molti avrebbero preferito dimenticare (gli orrori della guerra) o non vedere (la povertà e i problemi economici imperanti), proprio secondo quanto la letteratura e il cinema neorealisti si proponevano di fare negli stessi anni<sup>43</sup>. Per condurre all'arte persone non avvezze a visitare mostre di pittura, si riteneva indispensabile esprimersi attraverso una tendenza di tipo narrativo (talvolta al limite del didascalico), che implicava un codice iconografico classico e il rifiuto di ogni propensione all'astrattismo e di ogni elemento estetico decorativo. Mucchi comunicava i contenuti politici in opere in cui non vi erano più le delicate velature di colore dei suoi quadri degli anni Trenta-Quaranta, ma campiture omogenee dai toni

<sup>40</sup> M. Fratelli, P. Rusconi, *Mostre e spazi espositivi pubblici a Milano dal 1945*, ivi, pp. 446-452.

<sup>41</sup> APICE, *AGM*, serie 1, *Corrispondenza*, sottoserie 2, *Corrispondenza in ordine alfabetico*, fasc. Guttuso Renato, G. Mucchi a R. Guttuso, 21-23 novembre 1949.

<sup>42</sup> G. Mucchi, *Le occasioni perdute. Memorie 1899-1993*, Milano, Mazzotta, 2001, p. 241.

<sup>43</sup> Sul senso di queste ricerche, cfr. L. Pucci, «*Terra Italia*»: *The Peasant Subject as Site of National and Socialist Identities in the Work of Renato Guttuso and Giuseppe De Santis*, in «*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*», vol. 71, 2008, pp. 315-334.

decisi e figure chiaramente riconoscibili. Egli fu tra i primi a esporre in Italia un *corpus* di quadri realisti, con le sue personali del novembre 1948 alla fabbrica Magneti Marelli di Sesto San Giovanni e del marzo 1949 alla Casa della cultura di Milano<sup>44</sup>. Treccani era invece alle prese con una maturazione personale in cui si combinavano l'attenzione per la realtà delle cose (come le vedute industriali) e la rielaborazione di un linguaggio fauvista, particolarmente adatto alla sua vena di narratore fantastico.

Malgrado i differenti itinerari figurativi, i milanesi organizzarono una collettiva di realisti già nel 1950, presso la Galleria Bergamini. Essi si consideravano impegnati, in effetti, in una battaglia da combattere con armi proprie, come la mostra del 1951 *Da Montenapo all'Ortica*, dedicata alla speculazione edilizia e ai problemi d'alloggio che, a cinque anni dalla fine della guerra, ancora molti cittadini del capoluogo lombardo subivano<sup>45</sup>. La loro pittura incontrava un compatto fronte di oppositori per la sua manifesta carica politica, eppure la riflessione sul realismo andava ben al di là degli ambienti comunisti. Carlo Bo, con la sua celebre *Inchiesta sul neorealismo* confezionata per i microfoni del Terzo programma radiofonico, dava conto della vastità del dibattito in corso<sup>46</sup>, ma il punto di snodo a livello artistico fu la mostra milanese di Caravaggio, organizzata a Palazzo Reale tra l'aprile e il giugno del 1951<sup>47</sup>. L'autorevole commissario esecutivo Roberto Longhi, non comunista ma aperto al dialogo<sup>48</sup> e fautore di una pittura figurativa, ne fece un vero e proprio evento internazionale, riabilitando il termine «naturalismo» e accostandolo al pittore lombardo, di cui enfatizzava il carattere «umano più che umanistico; in una parola, popolare»<sup>49</sup>. Una simile lettura da un lato documentava lo *Zeitgeist* del dopoguerra, ma dall'altro provocava una sentita reazione da parte di critici come Leonardo Borgese e Alfredo Menzio, che scrivevano rispettivamente per il «Corriere della Sera»

<sup>44</sup> APICE, *AGM*, serie 1, *Corrispondenza*, sottoserie 2, *Corrispondenza in ordine alfabetico*, fasc. De Grada Raffaele, G. Mucchi a R. De Grada, [1952 o 1955].

<sup>45</sup> *Da Montenapo all'Ortica. Mostra di un gruppo di artisti milanesi dal 24 maggio all'8 giugno 1951*, Centro d'arte S. Babila, Milano, Sgarbezzi e Bosisio, 1951.

<sup>46</sup> C. Bo, *Inchiesta sul neorealismo*, Milano, Medusa, 2015 (ed. or. 1951). Sull'arte intervennero i critici Alessandro Parronchi e Marco Valsecchi (ivi, pp. 83-87).

<sup>47</sup> Misiano, «*La metropoli dello spirito*», cit., pp. 40-41; Fratelli, Rusconi, *Mostre e spazi espositivi pubblici a Milano*, cit., pp. 448-450.

<sup>48</sup> Longhi fu sempre un interlocutore privilegiato per il Pci, come dimostra la sua corrispondenza con Trombadori (cfr. ARBIQ, *FAT*, I/1, b. 2 u. 34).

<sup>49</sup> R. Longhi, *Introduzione*, in *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, catalogo, Firenze, Sansoni, 1951, p. XXXI.

e «Il Mondo» e che desideravano evitare che Caravaggio fosse incluso nel *pantheon* dei modelli realisti e dunque eventualmente strumentalizzato dal punto di vista politico<sup>50</sup>. Le questioni estetiche, in effetti, erano intrise di significati politici e i realisti milanesi, in quegli stessi mesi, non soltanto iniziarono a discutere circa l'opportunità di presentarsi uniti di fronte ai compagni di partito alla prima Festa nazionale dell'Unità del settembre del 1951<sup>51</sup>, ma ritennero opportuno partecipare compattamente alla XXVI Biennale, in modo da rafforzarsi nei confronti dei critici anticomunisti o comunque contrari al movimento realista<sup>52</sup>.

Fu non a caso a Milano che, in concomitanza con l'apertura della grande esposizione veneziana nel 1952, venne data vita a «Realismo. Mensile di arti figurative», l'unico periodico di area comunista rivolto alla categoria degli artisti. Il mensile, di cui De Grada era direttore responsabile, appariva come lo sforzo compiuto da una squadra di intellettuali, tra cui De Micheli, Mucchi, Steiner, Fumagalli e Treccani. Esso ambiva a proporsi come il reparto avanzato di un movimento nazionale, ma cuore pulsante della nuova impresa editoriale, che si attestava intorno alle 3.000 o 4.000 copie vendute mensilmente, era l'esperienza milanese. La rivista non era finanziata dal Pci, né dipendeva dalla Federazione cittadina, benché lo stesso De Grada fosse responsabile della Commissione culturale a Milano<sup>53</sup>. Il fatto che Trombadori sottoscrivesse una quota del capitale di partenza del periodico<sup>54</sup>, inoltre, era un segno di interesse personale e di amicizia nei confronti di Treccani, ma non di un legame ufficiale del partito con il mensile.

La parziale autogestione propria della rivista non deve ingannare: «Realismo» rientrava nel quadro della politica culturale promossa da Carlo Salinari, al quale, a partire dal 1951, era stata affidata la direzione della Commissione culturale del Pci. Salinari intendeva mettere in moto un rinnovamento di tutta la cultura italiana (e non esclusivamente della cultura comunista)<sup>55</sup> in senso critico, moderno, unitario e nazionale, secondo le sue

<sup>50</sup> A. Casati, *Caravaggio a Milano, 1951. Il dibattito sulla carta stampata: critica e militanza*, in «Ricerche di s/confine», VI, 2015, n. 1, pp. 81-104.

<sup>51</sup> FC, AET, *Corrispondenza con amici*, cartella 19, fasc. 56, Fumagalli Giovanni, G. Fumagalli a E. Treccani, 21 agosto 1951.

<sup>52</sup> FC, AET, cartella 7, fasc. 9, 1952, n. 1, *Appunti sulla Biennale di Venezia e sulla partecipazione dei pittori realisti*, 15 gennaio 1952.

<sup>53</sup> Petrillo, *Il problema di Milano*, cit., p. 64.

<sup>54</sup> *Sottoscrizioni per Realismo*, in «Realismo», II, novembre 1952-gennaio 1953, nn. 5-7, p. 7.

<sup>55</sup> Vittoria, *Togliatti e gli intellettuali. La politica culturale dei comunisti italiani*, cit., p. 95.

parole d'ordine<sup>56</sup>, perciò attribuiva grande rilevanza alle iniziative su scala locale e promuoveva circoli di cultura in provincia come luoghi di elaborazione culturale non burocraticamente centralizzata<sup>57</sup>. Ciononostante, i redattori di «Realismo» non ebbero mai l'impressione di essere considerati con serietà dai loro referenti e, dopo soli sei mesi, ammettevano candidamente le difficoltà che il periodico stava attraversando, dal momento che i collaboratori dovevano caricarsi sulle spalle il lavoro legato alla composizione e alla pubblicazione della rivista, senza godere di alcun finanziamento o supporto esterno<sup>58</sup>.

In «Realismo», all'elaborazione teorica, affidata ai critici del gruppo, ma anche a Fabrizio Onofri e Marco Cesarini<sup>59</sup>, si accompagnava una riscrittura della storia dell'arte moderna e contemporanea. I toni erano fortemente didascalici, su modello del «Calendario del popolo», periodico diretto proprio da Milano da Giulio Trevisani<sup>60</sup>, che aveva visto la collaborazione di Mucchi, uno dei membri più attivi della redazione. L'editoriale del primo numero, infatti, rimarcava come il movimento realista non si rivolgesse a una *élite*, ma mirasse a saldare il «divorzio tra arte e pubblico» venutosi a creare con le avanguardie storiche tra Ottocento e Novecento<sup>61</sup>. «Realismo» rivendicava perciò il suo impegno a portare l'arte in quei «villaggi dove non era entrata fino a ora che l'oleografia della Madonna», oppure nelle fabbriche, sostituendo «[a]ll'arte di pochi [...] una libera discussione cui tutti partecipano»<sup>62</sup>. Per questa ragione era necessario operare una selezione nella tradizione artistica, secondo la doppia prospettiva della lezione della grande pittura europea e dello studio critico delle opere dei populisti dell'Ottocento italiano – dunque della decantata «tradizione nazionale», cavallo di battaglia di Salinari. «Realismo» identificava così i propri «padri» in David e Goya, e i propri

<sup>56</sup> FG, APC, *Commissione culturale 1945-1952*, Materiale di attività culturale 1951, Riunione della Commissione culturale nazionale del 26 luglio, intervento di Carlo Salinari.

<sup>57</sup> J. Francese, *Carlo Salinari e gli intellettuali del Pci*, in Id., *Cultura e politica negli anni Cinquanta: Salinari, Pasolini e Calvino*, Roma, Lithos, 2000, pp. 32-33.

<sup>58</sup> *Ai nostri lettori*, in «Realismo», II, novembre 1952-gennaio 1953, nn. 5-7, p. 1.

<sup>59</sup> Cfr. i loro *Appunti per una teoria marxista dell'arte*, pubblicati tra il gennaio e il dicembre del 1954.

<sup>60</sup> In proposito Petrillo, *La capitale del miracolo*, cit., p. 168 e D. Consiglio, *Il Pci e la costruzione di una cultura di massa. Letteratura, cinema e musica in Italia (1956-1964)*, Milano, Unicopli, 2006, pp. 18-19 e in generale pp. 52-71.

<sup>61</sup> «Realismo», I, giugno 1952, n. 1, p. 1.

<sup>62</sup> *Due anni*, ivi, III, maggio-giugno 1954, nn. 21-22, p. 1.

«maestri» in Delacroix, Géricault, Corot, Courbet, Daumier, Millet e Cézanne<sup>63</sup>, limitando gli spazi concessi all'arte sovietica. Allo stesso tempo, il mensile subiva la pressione della politica culturale comunista, dando la preminenza ai contenuti nazionalpopolari e traendo dai magazzini quadri minori dell'arte ottocentesca. Anche Picasso cadeva vittima di tagli, in quanto si preferiva considerare la sua produzione più tarda, di vocazione sociale e antifascista.

Sebbene Salinari, di fronte alla Commissione culturale nazionale riunita nel novembre del 1953, giudicasse positivamente «Realismo»<sup>64</sup>, i tempi felici del mensile non erano destinati a durare a lungo. Già alla fine del 1953 Treccani esprimeva la sua preoccupazione riguardo a una frammentazione del lavoro redazionale, rivendicando l'unitarietà del movimento realista e dunque il comune lavoro all'ideazione e alla stesura dei numeri del mensile<sup>65</sup>. Il timore era che fosse imposto alla redazione il trasferimento a Roma, una voce che Guttuso bollava come priva di fondamento, ma che evidentemente circolava in quella fase. Lo stesso Guttuso puntava il dito sia contro le problematiche organizzative (non tutti i fascicoli del periodico giungevano alla libreria Rinascita di Roma), sia contro la natura del mensile, giudicato scolastico, privo di entusiasmo e contrassegnato spesso da un tono «di parrocchia». Egli imputava le problematiche emerse nel corso del primo anno e mezzo di vita della rivista all'assenza di una vera e propria direzione editoriale, ritenendone responsabili, oltre allo stesso Treccani, anche De Grada e De Micheli<sup>66</sup>. In risposta alle critiche di Guttuso, Treccani proponeva di creare un direttivo di partito della redazione (di cui avrebbe naturalmente dovuto essere membro, insieme a De Grada e ai critici De Micheli, Trombadori e Ricci, oltre allo stesso Guttuso), sottoposto alla Commissione culturale. Alla redazione milanese sarebbero rimasti soltanto compiti esecutivi, come l'impaginazione<sup>67</sup>, ma la parziale perdita di indipendenza sarebbe stata compensata dall'ingresso

<sup>63</sup> FC, *AET*, cartella 7, fasc. 11, 1954, Riunioni di redazione di «Realismo», *Lettera per la riunione di «Realismo»*, s.d. [presumibilmente settembre 1954].

<sup>64</sup> FG, *APC*, *Commissione culturale 1953-1955*, Verbali riunioni varie e ritagli stampa 1953, Riunione Commissione culturale nazionale Pci, novembre 1953, rapporto di Salinari, f. 63.

<sup>65</sup> FC, *AET*, *Corrispondenza con amici*, cartella 20, fasc. 64, Guttuso Renato, E. Treccani a R. Guttuso, 25 dicembre 1953.

<sup>66</sup> FC, *AET*, *Corrispondenza con amici*, cartella 20, fasc. 64, Guttuso Renato, R. Guttuso a E. Treccani, s.d. [ma scritta tra il Natale 1953 e il Capodanno 1954].

<sup>67</sup> FC, *AET*, *Corrispondenza con amici*, cartella 20, fasc. 64, Guttuso Renato, E. Treccani a R. Guttuso, 2 gennaio 1954.

dei realisti del Nord nei gangli degli organismi centrali di partito. Da questo punto di vista, la controversia intorno alla rivista assumeva le sembianze di una guerra di posizione, ma dava conto anche della disponibilità di Treccani a burocratizzare il periodico pur di rendere il lavoro più fluido e bene accetto. L'ottima reputazione conquistata all'estero<sup>68</sup> e l'assenza di una scuola artistica seriamente concorrente tra i pittori comunisti, in ogni modo, contribuirono a convincere il gruppo raccolto intorno a «Realismo» della propria crescente autorevolezza, al punto che il direttore De Grada non esitò a esprimersi a proposito dell'*Inchiesta sull'arte e il comunismo* condotta dal neonato bimestrale «Nuovi Argomenti». In un articolo del febbraio 1953, egli, pur lodando la scelta del tema «vivo, scottante», affermava che vi erano «gravi errori» nell'indagine, disapprovando principalmente il fatto che Alberto Moravia<sup>69</sup> avesse a suo parere recuperato «il vecchio concetto idealistico dell'arte indipendente e sovrana», riproponendo un criterio di valutazione fondato sulla distinzione tra «arte bella» e «arte brutta». Il giudizio di gusto, invece, secondo la redazione di «Realismo», non sarebbe stato indipendente, bensì «in funzione del modo di vedere, quindi di un aspetto della vita, di una determinata classe in un momento particolare dei rapporti sociali»<sup>70</sup>. De Grada interpretava dunque il saggio di Moravia alla luce di un dogmatismo marxista che, oltre a essere esteticamente angusto, appariva fuori luogo e rivelatore di una mancata comprensione degli sviluppi della stessa realtà italiana. Già un anno prima, infatti, a una riunione della Commissione culturale nazionale a cui pure De Grada aveva preso parte, Salinari aveva lasciato intendere che vi era l'occasione per riproporre alleanze con le forze laiche<sup>71</sup>. De Grada sembrava non rendersi conto che anche il saggio di Moravia sottintendeva una possibile convergenza tra intellet-

<sup>68</sup> Cfr. F. Guidali, *Career Paths of Gabriele Mucchi in Italy, Czechoslovakia and the GDR*, in *Art beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989)*, eds. J. Bazin, P. Dubourg Glatigny, P. Piotrowski, Budapest-New York, Central European University Press, 2016, pp. 91-99.

<sup>69</sup> A. Moravia, *Il comunismo al potere e i problemi dell'arte*, in «Nuovi Argomenti», I, 1953, n. 1, pp. 3-29.

<sup>70</sup> R. De Grada, *I «nuovi argomenti» di Moravia e altri amici*, in «Realismo», II, febbraio 1953, n. 8, pp. 1-2.

<sup>71</sup> FG, APC, *Commissione culturale 1945-1952*, Verbali della Commissione culturale del Pci 1952, Verbale della riunione del 3 aprile, f. 19. Si veda anche *Per una cultura libera, moderna, nazionale. Documenti della riunione della Commissione culturale nazionale, Roma, 3 aprile 1952*, Roma, La stampa moderna, 1952. Cfr. anche Francese, *Carlo Salinari e gli intellettuali del Pci*, cit., pp. 29-31.

tuali comunisti (ma non stalinisti) e non comunisti, secondo i propositi di «Nuovi Argomenti». Un simile sforzo non poteva che essere apprezzato anche dal Pci, che stava tentando di uscire dalle secche di una rischiosa emarginazione: le grandi personali di Picasso allestite nel 1953 a Roma e a Milano furono anche il risultato della nuova strategia tesa a creare alleanze, considerati, da un lato, il fatto che la curatela del catalogo dell'esposizione romana fosse affidata a Lionello Venturi<sup>72</sup>, notoriamente vicino ai liberalsocialisti, e, dall'altro, l'instancabile ripetizione dei motivi civili del frontismo antifascista. L'intervento di De Grada segnalava, pertanto, uno scarto da parte dei realisti milanesi rispetto alla strategia del Pci, che stava subendo mutamenti modesti, ma significativi, in risposta a un panorama italiano e internazionale in evoluzione.

3. *I nodi al pettine della politica culturale comunista.* I primi indizi di uno scollamento tra i realisti milanesi e il ramo romano del movimento risalivano, a dire il vero, almeno al 1950, anno in cui si registrarono le prime divergenze di tipo personale, artistico e politico. A dare avvio alla contesa fu un articolo che Trombadori pubblicò su «Rinascita» a proposito della XXV Biennale di Venezia, in cui non faceva cenno al gruppo dei milanesi, ma si concentrava su Guttuso, Pizzinato e Mafai, e nominava solo *en passant* l'amico Treccani<sup>73</sup>. Mucchi, che notava come la critica di partito stentasse a fornire un riconoscimento ufficiale ai milanesi, non mancava di far valere privatamente le sue rivendicazioni<sup>74</sup>, per poi informare Emilio Sereni dell'avvenuto chiarimento dopo avere concordato sulla necessità di un legame più stretto tra Roma e Milano<sup>75</sup>. Chi viveva lontano dalla capitale, tuttavia, come Pizzinato, ammetteva la difficoltà di ricevere riconoscimenti all'interno del proprio stesso partito<sup>76</sup>.

Questo primo episodio difficilmente avrebbe potuto essere ritenuto una mera rivendicazione personale, tanto che, due anni più tardi, a seguito di

<sup>72</sup> *Mostra di Pablo Picasso. Catalogo ufficiale*, a cura di L. Venturi, Roma, De Luca, 1953.

<sup>73</sup> A. Trombadori, *Italiani e messicani alla XXV Biennale*, in «Rinascita», VII, 1950, n. 7, pp. 377-379.

<sup>74</sup> APICE, AGM, serie 1, *Corrispondenza*, sottoserie 5, Dibattito artistico, G. Mucchi a A. Trombadori, 5 novembre 1950.

<sup>75</sup> Ivi, sottoserie 3, Carteggio in ordine cronologico, fasc. Corrispondenza 1950, G. Mucchi a E. Sereni, 23 novembre 1950.

<sup>76</sup> Ivi, sottoserie 5, Dibattito artistico, A. Pizzinato a G. Mucchi, 18 aprile [1951].



un articolo di Trombadori sulla XXVI Biennale<sup>77</sup>, Mucchi, facendosi portavoce delle opinioni degli amici raccolti intorno alla redazione di «Realismo», interveniva nuovamente, ampliando in quella occasione lo spettro della sua denuncia: Trombadori avrebbe ignorato gli sviluppi dei pittori tra una Biennale e l'altra, creando gerarchie e un vero e proprio fenomeno di divismo, che era all'origine di divisioni e incomprensioni tra gli artisti del movimento realista. Mucchi riteneva che un critico di partito dovesse essere guida per i pittori, illustrare le ragioni dell'arte realista all'interno del Pci e farne propaganda all'esterno, compiti nei quali Trombadori aveva a suo parere fallito<sup>78</sup>. Non si trattava di una sortita irragionevole, se anche a Roma, dove pure le questioni d'arte avevano assunto un profilo differente rispetto a Milano per via della forte presenza di militanti che seguivano la tendenza astratta, nel febbraio precedente la parzialità dei critici, la sottovalutazione di molti pittori comunisti e l'impressione che l'arte realista si identificasse con le opere del solo Guttuso erano state indicate a Salinari come problemi da affrontare con urgenza da parte del Comitato direttivo della cellula di via Margutta<sup>79</sup>. Ad aggravare la posizione dei milanesi, tuttavia, si sarebbe presentato un ulteriore elemento: nell'estate del 1953 furono infatti selezionati tre rappresentanti sindacali romani per far parte della giuria di accettazione della Biennale successiva<sup>80</sup>. Il fatto preoccupava soprattutto Giovanni Fumagalli, il quale avvertiva che, nel capoluogo lombardo, solo una ventina di tessere del Sindacato nazionale artisti erano state rinnovate<sup>81</sup> e segnalava lo scarso peso sindacale dei milanesi tra le cause di questa circostanza.

Nel marzo del 1954, con l'avvio delle pubblicazioni del «Contemporaneo», si posero le basi per una svolta nella politica culturale comunista, dal momento che il settimanale, diretto da Salinari e Trombadori (ai quali si era affiancato, per i primi mesi, Romano Bilenchi), puntava a fornire linfa al

<sup>77</sup> A. Trombadori, *I pittori realisti alla XXVI Biennale*, in «Rinascita», IX, 1952, nn. 7-8, pp. 435-437.

<sup>78</sup> APICE, AGM, serie 1, *Corrispondenza*, sottoserie 5, Scritti italiani di G.M. 1952, *Osservazioni sulla critica di Antonello Trombadori: «I pittori realisti alla XXVI Biennale»* – *Rinascita* Luglio Agosto 1952, s.d.

<sup>79</sup> Misler, *La via italiana al realismo*, cit., pp. 83-84.

<sup>80</sup> FC, AET, *Corrispondenza con amici*, cartella 19, fasc. 56, Fumagalli Giovanni, G. Fumagalli a E. Treccani, 7 agosto 1953. Si trattava di Giovanni Consolazione, Franco Gentilini e Mario Mazzacurati.

<sup>81</sup> Ivi, G. Fumagalli a E. Treccani, 26 agosto 1953.

progetto dello stesso Salinari di animare una lotta unitaria per il realismo<sup>82</sup>, facendo della rivista una tribuna per un dibattito al quale avrebbero potuto prendere parte anche intellettuali non iscritti al Pci. Trombadori, in particolare, era interessato ad avviare una discussione sul realismo in arte, non a caso in mesi in cui si stavano addensando pure percezioni e concezioni (su tutte, quelle del bolognese Francesco Arcangeli, allievo di Longhi)<sup>83</sup> eccentriche rispetto alla critica d'arte comunista. In un articolo del maggio 1954, Trombadori prendeva infatti di mira i pittori Saro Mirabella ed Enrico Ferreri, accusati di manierismo e di scarsa varietà nella scelta dei temi<sup>84</sup>, anticipando una rielaborazione politica ed estetica che non tardò a interessare anche il gruppo milanese, i cui rapporti con Roma apparivano già tesi, considerato il fatto che non vi era stato alcun serio tentativo di chiarire i contrasti sorti negli anni precedenti.

Occasione di confronto fu nuovamente l'apertura della Biennale, che, giunta alla XXVII edizione, per la prima volta mostrava un forte interesse per il realismo (dovuto senza dubbio anche all'incidenza dei rappresentanti sindacali sulla selezione dei pittori) e dunque obbligava a fare i conti con la corrente nel suo complesso<sup>85</sup>. Trombadori non esitava ad attaccare con durezza il movimento realista per come si presentava alla manifestazione veneziana (eccezion fatta per Guttuso, a suo parere immune da «tentazioni manieristiche»), deplorando che molti artisti realisti, «per il solo fatto di aver portato attenzione a determinati temi sociali o popolari, e di aver mutato la forma esteriore del disegno e del colore», si ritenevano sulla buona strada. Egli parlava perfino di «nulla pittorico» per indicare quelle opere caratterizzate da argomento sociale, ma banalmente naturalistiche nella forma, e affermava, al contrario, che «non è possibile appagarsi di una qualsiasi ricerca purché essa sia figurativa» e che sarebbero stati maturi i tempi per «affrontare al tempo stesso il problema del rinnovamento del linguaggio»<sup>86</sup>. La ripetitività dei soggetti prescelti, selezionati principalmente nel mondo agricolo, ma anche la semplicità naturalistica di alcune raffigurazioni non potevano, in effetti, essere taciute a lungo, nemmeno da parte di un criti-

<sup>82</sup> *Cultura e vita morale*, in «Il Contemporaneo», I, n. 1, 27 marzo 1954, pp. 1 e 4.

<sup>83</sup> Cfr. F. Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti*, in «Paragone», V, 1954, n. 59, pp. 29-43.

<sup>84</sup> A.T. [Antonello Trombadori], *Realtà e maniera*, in «Il Contemporaneo», I, n. 6, 1° maggio 1954, p. 8.

<sup>85</sup> Jachec, *Politics and Painting at the Venice Biennale*, cit., pp. 64-69.

<sup>86</sup> A. Trombadori, *I quadri e le idee*, in «Il Contemporaneo», I, n. 17, 17 luglio 1954, p. 8.

co amico del movimento. Il «livello dilettantistico»<sup>87</sup>, biasimato anche dal segretario generale della Biennale Rodolfo Pallucchini, era verosimilmente da ricondurre perlopiú all'azione «di parte» dei rappresentanti sindacali<sup>88</sup>.

Di fronte a un verdetto che comportava un giudizio sfavorevole pure nei confronti dei pittori comunisti milanesi, fu ancora una volta Mucchi a prendere l'iniziativa rispondendo a Trombadori. All'origine del dissidio non vi erano le considerazioni teoriche del critico romano (la necessaria compenetrazione tra forma e contenuto, lo studio delle soluzioni formali del passato o l'elaborazione di un *nuovo* linguaggio del realismo) di cui la redazione di «Realismo» si era fatta da sempre propugnatrice, bensí il modo in cui Trombadori aveva affrontato l'argomento. Non solo egli avrebbe giudicato troppo sbrigativamente pittori che gli sarebbero stati sconosciuti e nella cui evoluzione non era mai stato coinvolto, ma non avrebbe neppure riflettuto sul fatto che una tale critica avrebbe fornito argomenti ai rivali in arte (l'agguerrito fronte astrattista) e in politica (gli anticomunisti)<sup>89</sup>. Mucchi, che aveva superato i cinquant'anni – era infatti nato nel 1899 e apparteneva a una generazione precedente rispetto a De Grada (1916) e Treccani (1920) – e che sul progetto del movimento realista aveva investito le migliori energie della sua maturità, aveva inoltre accolto le rinnovate critiche di Trombadori come un'offesa sul piano personale. Egli giudicava del tutto ignorato, infatti, il proprio ruolo di iniziatore del realismo a Milano rispetto a quello di Treccani, il quale era giunto a suo dire solo piú tardi su posizioni propriamente realiste<sup>90</sup>.

Per queste ragioni, Mucchi scelse di dare avvio a un vero e proprio piano di difesa del realismo milanese, di cui poteva farsi animatore certo piú di De Grada, evidentemente poco propenso a esporsi politicamente per via del suo ruolo di direttore di una rivista fiancheggiatrice del Pci e di responsabile della Sezione culturale della Federazione di Milano, ma anche di Treccani, che del critico romano era amico intimo. Mucchi fece infatti pervenire la stessa comunicazione inviata a Trombadori anche a Paolo Ricci<sup>91</sup>, a Maria

<sup>87</sup> R. Pallucchini, *Introduzione*, in *La Biennale di Venezia. 27. Esposizione biennale internazionale d'arte*, Venezia, Lombroso, 1954, pp. 15-28: 17.

<sup>88</sup> Jachec, *Politics and Painting at the Venice Biennale*, cit., pp. 66-67.

<sup>89</sup> APICE, *AGM*, serie 1, *Corrispondenza*, sottoserie 5, Dibattito artistico, G. Mucchi ad A. Trombadori, 23 luglio 1954. Si veda anche ARBIQ, *FAT*, VI/5 b. 2 u. 15.

<sup>90</sup> APICE, *AGM*, serie 1, *Corrispondenza*, sottoserie 5, Dibattito artistico, G. Mucchi ad A. Trombadori, 8 agosto 1954 [lettera non inviata].

<sup>91</sup> Ivi, sottoserie 3, Carteggio in ordine cronologico, fasc. Corrispondenza 1954, G. Mucchi a P. Ricci, 23 luglio 1954.

Poma, che scriveva per «L'Ora» di Palermo<sup>92</sup>, e a diversi altri artisti e critici interessati, tra cui Guttuso. Concludendo la lettera a quest'ultimo, Mucchi dimostrava di ritenere che una vittoria della corrente realista avrebbe coinciso con la definitiva vittoria del comunismo<sup>93</sup>, secondo una posizione tipicamente stalinista, che non solo faceva corrispondere in maniera univoca un regime politico e un determinato indirizzo culturale, ma che prendeva anche in considerazione elementi interni alla critica d'arte di Trombadori per contestarne la condotta politica.

Una prima risposta giunse a Mucchi in maniera indiretta, con Treccani come interposta persona<sup>94</sup>, con una lettera in cui un risentito Trombadori affermava che i realisti non avrebbero dovuto presentarsi come una congrega di stampo massonico a caccia di inviti per la Biennale – omettendo di avere condotto in precedenza una campagna per garantire ai realisti spazi e attenzioni alle manifestazioni più importanti –, bensì accettare l'apertura di un dibattito ampio. In accordo con il *leitmotiv* della politica culturale comunista impostata da Salinari, egli sosteneva che la questione del realismo non poteva rimanere l'oggetto di discussione di settori politicamente definiti. Constatando la necessità che artisti come Renato Birolli o Ennio Morlotti, apparentemente persi per il realismo, potessero tornare a fornire il loro contributo alla riflessione estetica, e ribadendo la continuità tra realismo e arte moderna, Trombadori poneva l'accento sul talento pittorico, a partire dal quale riaprire il dialogo.

Le affermazioni di Trombadori risultavano tutt'altro che peregrine. Il «fronte culturale progressivo» di cui Togliatti aveva fatto menzione rivolgendosi alla Commissione culturale del Pci già nell'aprile del 1952 corrispondeva alla riproposizione di una «politica delle alleanze», che Trombadori leggeva come l'intenzione di ricomporre i rapporti anche con gli artisti vicini al partito, ma non assimilabili alla corrente realista per le loro scelte estetiche. Nei mesi che avevano preceduto le elezioni del 1953 e durante i dibattiti sulla cosiddetta «legge truffa» si era infatti aperto,

<sup>92</sup> Ivi, G. Mucchi a M. Poma, 3 settembre 1954.

<sup>93</sup> Ivi, sottoserie 2, Corrispondenza in ordine alfabetico, fasc. Guttuso, G. Mucchi a R. Guttuso, 27 luglio 1954. Copia della lettera è anche in ARBIQ, *FAT*, VI/5 b. 2 u. 15.

<sup>94</sup> FC, *AET*, *Corrispondenza con amici*, cartella 28, fasc. 127, Trombadori Antonello, A. Trombadori a E. Treccani, 5 agosto 1954 (una copia della lettera di trova anche in APICE, *AGM*, serie 1, Corrispondenza, sottoserie 2, Corrispondenza in ordine alfabetico, fasc. Treccani).

lungo rotte non unidirezionali, un canale di dialogo con «tutte le forze democratiche e nazionali», con le quali si immaginava fosse possibile convergere «di volta in volta e sui singoli problemi»<sup>95</sup> a favore della libertà di espressione e di una collaborazione antidemocratica. Questo spiraglio era destinato ad allargarsi con la morte di Stalin e con i conseguenti attacchi portati da Chruščëv all'interno del Cominform alla vecchia guardia fedele al dittatore, che in Italia si sarebbero riflessi nell'estromissione di Pietro Secchia, allontanato dalla Direzione del partito in occasione del «caso Seniga» alla fine del 1954<sup>96</sup>. Il capoluogo lombardo non era estraneo a quella atmosfera, dal momento che esisteva effettivamente una «Milano unita», borghese e benpensante, ma progressista e attiva protagonista del miracolo, che andava ben al di là dei circoli comunisti e includeva socialisti, ex azionisti, cattolici, in un dialogo che non si era mai spento neppure negli anni più duri della guerra fredda<sup>97</sup> e che vedeva nella prestigiosa Casa della cultura uno dei suoi centri principali. L'indubbio arroccamento dei realisti milanesi, già segnalato dal menzionato intervento di De Grada a proposito del saggio di Moravia su «Nuovi Argomenti», aveva bisogno di un chiarimento prima di tutto politico.

Mucchi venne messo a conoscenza della lettera di Trombadori (di cui una copia è stata infatti recuperata nel suo archivio) e ne dovette a sua volta dedurre che la questione era con ogni evidenza più grave – dal suo punto di vista – rispetto alla semplice sottovalutazione dell'opera dei milanesi. Egli temeva che, riconoscendo il «talento» pittorico di Birolli e Morlotti, si insinuasse di nuovo nella critica artistica il binomio idealistico bello-brutto, che avrebbe implicato il ritorno della pittura all'assoggettamento al puro giudizio di gusto e il rifiuto di un'arte come creazione sociale per tutti a opera di un artista che fosse in realtà poco più dell'anonimo artigiano di epoca medievale<sup>98</sup>. L'atteggiamento della critica comunista non milanese nei confronti delle opere esposte alla Biennale del 1954 appare pertanto

<sup>95</sup> FG, *APC, Commissione culturale 1953-1955*, Verbali riunioni varie e ritagli stampa 1953, Riunione Commissione culturale nazionale Pci, novembre 1953, rapporto di Salinari, f. 25. Su questo passaggio si veda anche Francese, *Carlo Salinari e gli intellettuali del Pci*, cit., pp. 35-38.

<sup>96</sup> G. Gozzini, R. Martinelli, *Storia del Partito comunista italiano*, vol. VII, *Dall'attentato a Togliatti all'VIII Congresso*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 347-358.

<sup>97</sup> Petrillo, *La capitale del miracolo*, cit., pp. 158-165.

<sup>98</sup> F. Guidali, *Il secolo lungo di Gabriele Mucchi. Una biografia intellettuale e politica*, Milano, Unicopli, 2012, pp. 275-276.

come il motivo scatenante della polemica sollevata da Mucchi, ma le accuse da lui rivolte a un rappresentante così accreditato del partito a cui apparteneva si chiariscono solamente all'interno di uno scenario più composito. Non è infatti da escludere che cominciassero a farsi sentire gli effetti della ripresa dell'offensiva anticomunista animata dal presidente del Consiglio Mario Scelba, che si concretizzava nella chiusura d'autorità di numerose Case del popolo<sup>99</sup> e nelle conseguenti difficoltà poste all'acquisizione di quadri dei pittori comunisti meno in vista da parte di istituzioni amiche. Questa situazione metteva in una situazione di effettiva crisi artisti bisognosi di collocare le loro opere, in un mercato ostile al realismo anche per via del suo retroterra ideologico. La questione, tuttavia, era anche prettamente politica e riguardava il rapporto tra centro e periferia: non a caso, nel giugno del 1954, nel corso di un incontro della Commissione culturale nazionale, Salinari era stato rimproverato per via del suo «essere troppo «romanocentrico»» e per aver creato, con altri intellettuali di stanza nella capitale come Alicata, Ingrao e Trombadori, una «conventicola» che causava l'accentramento del lavoro culturale. L'accusa di avere trascurato «esperienze che provengono da realtà diverse del Nord o del Sud»<sup>100</sup> fu avanzata sia dal torinese Sergio Segre, sia, soprattutto, da Rossana Rossanda, nuora di Antonio Banfi e rappresentante autorevole della realtà milanese. Queste osservazioni preannunciavano la sostituzione di Salinari, richiamato anche per l'eccessiva identificazione del programma della Commissione culturale con la traiettoria disegnata dal «Contemporaneo»<sup>101</sup>.

Sebbene Mucchi avesse già avuto motivi per nutrire malcontento nei confronti di Trombadori e il pittore Ugo Attardi avesse in precedenza sollevato rilievi simili ai suoi<sup>102</sup>, appare indicativa la scelta di uscire allo scoperto con le sue rivendicazioni nel luglio del 1954. È più che verosimile, infatti, che, negli ambienti comunisti milanesi, fosse giunta notizia della critica di Rossanda a Salinari (e dunque anche al suo sodale Trombadori) e che il pittore si attendesse che diversi intellettuali milanesi si aggregassero alla sua campagna. Le speranze di Mucchi, tuttavia, si rivelarono vane, poiché la sua disapprovazione rispetto alla politica culturale del Pci si fondava su principi difficilmente conciliabili con quelli espressi

<sup>99</sup> S. Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa (1943-1991)*, Firenze, Giunti, 1995, p. 217.

<sup>100</sup> Consiglio, *Il Pci e la costruzione di una cultura di massa*, cit., p. 48.

<sup>101</sup> Vittoria, *Togliatti e gli intellettuali. La politica culturale dei comunisti italiani*, cit., p. 146.

<sup>102</sup> ARBIQ, *FAT*, VI/2 b. 1 u. 2, U. Attardi ad A. Trombadori, 3 maggio 1954.

da Rossana Rossanda. Se la responsabile della Casa della cultura di Milano riteneva superato l'orientamento nazionalpopolare, poco attento alla realtà settentrionale e agli stimoli culturali europei che erano linfa vitale per la scuola di Banfi, Mucchi rimproverava Trombadori perché, al contrario, sembrava rinnegare la direttrice gramsciana, aprendo a pittori non realisti o perfino astratti. Nel momento in cui gli sforzi ideologici e creativi per assimilare in maniera critica la grande arte europea, risalenti a «Corrente», si stavano saldando in maniera apparentemente plausibile con il nazionalpopolare e con la tradizione dell'Ottocento italiano – anche se, con ogni evidenza, solo in alcune opere dei pittori migliori, senza mai divenire patrimonio comune di una scuola –, i personaggi che di tale equilibristica operazione culturale si erano resi protagonisti (soprattutto De Micheli, De Grada, Mucchi) non potevano accettare facilmente che venissero rimescolate le carte. Ciò a cui si assisteva, pertanto, era una duplice divaricazione nei confronti delle posizioni di Salinari ed era questo il sintomo di un malessere profondo, almeno in parte riconducibile alla mancanza, nel capoluogo ambrosiano, di un nucleo aggregante in grado di combattere il disagio crescente degli uomini di cultura nel contesto in mutamento del capitalismo industriale così bene espresso qualche mese più tardi proprio sulle pagine del «Contemporaneo» da Luciano Bianciardi<sup>103</sup>. Con gli occhi rivolti agli errori del passato, nell'estate del 1956, al momento della resa dei conti nel Pci in seguito al XX Congresso del Pcus e alla denuncia del culto della personalità di Stalin, Rossanda avrebbe ricordato che la Federazione milanese aveva fatto uso degli uomini di cultura come «fiore all'occhiello» per far svolgere loro «una strana funzione di ministero degli esteri» con il compito di entrare in rapporto con altri gruppi politici e stabilire le basi per future alleanze, senza mai preoccuparsi di temi che non fossero direttamente legati alla questione del lavoro o alle campagne politiche su scala nazionale<sup>104</sup>. La persistente rigidità della Federazione rendeva nondimeno improponibile un confronto tra le diverse posizioni, e non si scorgevano all'orizzonte personalità dalla sensibilità culturale adatta a gestire un dialogo interno al comunismo milanese.

<sup>103</sup> L. Bianciardi, *Lettera da Milano*, in «Il Contemporaneo», II, n. 6, 5 febbraio 1955, p. 5.

<sup>104</sup> FG, APC, *Commissione culturale 1956-1957*, Riunione del 23-24 luglio 1956, intervento di Rossana Rossanda, f. 4.

4. *Alla ricerca di un chiarimento risolutore.* La polemica innescata da Mucchi nei confronti di Trombadori diede avvio a una discussione che superò rapidamente le posizioni del pittore. Tra l'estate e l'autunno del 1954 si decideva infatti il futuro del movimento realista in pittura, e non solo quello di alcuni militanti. Questa ipotesi trova riscontro in una lettera di Salinari a Togliatti scritta immediatamente dopo la prima denuncia di Mucchi, nel luglio del 1954, in cui il critico affermava che, nonostante il vivace scontro nato con i pittori realisti, era necessario «andare avanti anche se si corrono i pericoli in un primo tempo di certe fratture», e in risposta alla quale riceveva l'approvazione del suo interlocutore, che commentava queste ultime parole con un eloquente «giusto!» apposto a margine<sup>105</sup>. Questa stessa impressione dovette indurre anche Ernesto Treccani a fornire a Trombadori la sua versione della vicenda. Egli accoglieva disciplinatamente le posizioni dell'amico e funzionario politico, ma riconosceva indirettamente che la nascita del «Contemporaneo» aveva portato scompiglio tra i sostenitori del realismo e rivendicava compiti specifici rispetto al settimanale romano per la rivista di cui era promotore<sup>106</sup>.

La controversia si era riverberata immediatamente, in effetti, sui destini di «Realismo». Trombadori, nella sua lettera a Treccani in cui replicava alle accuse di Mucchi, aveva minacciato di togliere il suo sostegno alla rivista se non fosse subentrato un chiarimento<sup>107</sup> – una mossa paragonabile a una scomunica. Il mensile appariva dunque come il miglior strumento di pressione nelle mani della dirigenza comunista, sebbene la sua gestione non fosse responsabilità dei funzionari del partito. Anche Treccani poneva il periodico al centro della sua proposta d'azione, prospettando la trasformazione del mensile «Realismo» in bimestrale o in trimestrale, posto eventualmente a supporto di un'organizzazione sindacale come la Federazione nazionale degli artisti<sup>108</sup>. In questo modo, la rivista avrebbe mutato il suo profilo: non solo non sarebbe più stata in grado di intervenire con frequenza – e dunque con forza di persuasione – nelle vicende artistiche italiane, ma, soprattutto, non sarebbe più stata l'espressione politica di un gruppo privato

<sup>105</sup> FG, *APC, Archivio Mosca*, pacco 2, b. 19, mf. 102, Commissioni di lavoro del Cc, Commissione culturale, lettera di C. Salinari a P. Togliatti, 20 luglio 1954.

<sup>106</sup> FC, *AET, Corrispondenza con amici*, cartella 28, fasc. 127, Trombadori Antonello, E. Treccani ad A. Trombadori, 30 agosto 1954.

<sup>107</sup> Ivi, A. Trombadori a E. Treccani, 5 agosto 1954.

<sup>108</sup> Ivi, E. Treccani ad A. Trombadori, 30 agosto 1954.



e sostanzialmente libero di operare scelte indipendenti: pur di mantenere «Realismo» in vita, Treccani proponeva la rinuncia alla sofferta autonomia che aveva qualificato il periodico.

Appare chiaro come la risposta, su entrambi i fronti, fosse – e non era sorprendente – principalmente burocratica. All'interno del partito il rifiuto di un dibattito generale, rischioso perché direttamente politico e dunque passibile di derive in una fase in cui si percepiva come indispensabile mantenere i ranghi serrati, andava a favore di una critica sul fatto concreto, vale a dire il periodico. Senza dubbio le difficoltà redazionali di «Realismo», già messe in luce dal menzionato scambio epistolare tra Treccani e Guttuso risalente allo scorcio del 1953 e ai primi giorni del 1954, avevano mascherato le divergenze tra Milano e Roma, ma, nel pieno del dibattito, discutere del mensile invece che di più generali questioni estetiche e politiche (o farlo quasi *en passant* sulla base di un prodotto editoriale) era un modo per limitare la portata del problema, a conferma del metodo di lavoro dell'apparato politico togliattiano, che si era già reso protagonista di simili operazioni, come nel celeberrimo caso del «Politecnico» di Vittorini.

Treccani tenne traccia, con fitti appunti, delle riunioni (almeno tre) organizzate nel settembre del 1954 a Milano e a Roma. Dalle note relative al primo incontro milanese, datato 6 settembre<sup>109</sup>, si deduce la sostanziale estraneità di «Realismo» rispetto alla vita politica della Federazione del Pci. Di questo si lamentava lo scultore Alik Cavaliere, che confermava come la rivista subisse le conseguenze della scarsa amalgama politica a livello locale. Una seconda assemblea, tenuta sempre a Milano il 23 settembre<sup>110</sup>, vedeva Mucchi e De Micheli ribadire i progressi del movimento artistico e rigettare le critiche subite, ma, allo stesso tempo, si faceva palese l'impossibilità di proseguire la pubblicazione del periodico senza decisi mutamenti sul piano organizzativo, tanto che De Grada annunciava che non era più possibile fare affidamento sulle sole forze volontarie dei redattori. L'esigenza di un ripensamento politico e le carenze strutturali venivano pertanto a galla nello stesso frangente, a precisare i contorni di una crisi ineludibile.

<sup>109</sup> FC, *AET*, cartella 7, fasc. 11, 1954, Riunioni di redazione di «Realismo», Riunione a Milano del 6 settembre 1954.

<sup>110</sup> Ivi, Riunione del 23 settembre 1954.

Ben piú numerosi, anche se frammentari e in alcuni casi ricostruibili solo *ad sensum*, sono gli appunti raccolti da Treccani in relazione alla riunione di Roma del 28 settembre<sup>111</sup>. Si trattava di un'occasione ufficiale in cui si aspirava, con ogni evidenza, ad appianare le controversie sorte intorno a «Realismo» alla presenza dei piú stimati esponenti della critica e dell'arte comuniste, vale a dire Salinari, Trombadori e Del Guercio, oltre a Onofri, già collaboratore del mensile. Premessa alla discussione era il contenuto della lettera inviata a inizio agosto da Trombadori a Treccani e fatta circolare tra gli interessati, in cui il critico sosteneva che la questione del realismo non avrebbe dovuto ridursi a un problema del Pci disgiunto da altri ambienti intellettuali. Nel corso della discussione, Salinari si limitò a fare il punto sul movimento e a rimproverare ai milanesi la mancata collaborazione al dibattito sul «Contemporaneo», nonché «una scarsa elaborazione della politica culturale del Partito». Ad accomunare i presenti erano, in ogni modo, l'esigenza di una «piattaforma culturale unitaria», la conduzione della battaglia a favore del realismo in maniera non dogmatica, e la necessità che si continuasse a pubblicare un periodico specificamente consacrato alle arti figurative. Il disaccordo, stando alle note di Treccani, sarebbe stato semplicemente di natura metodologica (dunque tattica), in relazione alle pregiudiziali stilistiche<sup>112</sup>. Un diverso foglio di appunti indica, infatti, quella che sembra essere stata la conclusione della riunione: tutte le diverse inclinazioni estetiche potevano lecitamente trovare espressione nel Pci, a patto che si uniformassero all'ideologia e alle lotte del partito. L'innovativa linea Salinari-Trombadori, con la quale anche Treccani si mostrava d'accordo, risultava senz'altro vincente, e non avrebbe potuto essere altrimenti, anche in considerazione del fatto che Mucchi, pur avendo dato avvio alla polemica, non era stato invitato alla riunione – un fatto di cui si lamentò con Salinari (che invece aveva convocato Zigaina, Ricci e Pizzinato, residenti fuori dalla capitale, oltre a De Grada e Treccani da Milano)<sup>113</sup>. Per quanto tale esclusione potesse apparire un affronto, essa confermava che le questioni inerenti a «Realismo» erano molto piú complesse rispetto a quelle (anche di carattere personale)

<sup>111</sup> Ivi, Riunione del 28 settembre 1954. Treccani pare essere stato presente dopo avere inizialmente inviato una lettera di scuse per la sua prevista assenza (lettera per la riunione di «Realismo», s.d. [presumibilmente settembre 1954]).

<sup>112</sup> Ivi, lettera per la riunione di «Realismo», s.d. [presumibilmente settembre 1954].

<sup>113</sup> APICE, *AGM*, serie 1, *Corrispondenza*, sottoserie 5, Dibattito artistico, G. Mucchi a C. Salinari, 1° ottobre 1954.

sollevate dal pittore. Trombadori, in ottobre, scrivendo a Mucchi poteva dunque considerare la faccenda superata, pur essendo convinto che il disaccordo fosse ancora presente<sup>114</sup>.

La conferma del cauto ripensamento della tendenza del nazionalpopolare nel campo dell'arte era fornita su «Rinascita» da Renato Guttuso – dunque intenzionalmente da un pittore che era anche un quadro di partito –, il quale affermava di ritenere indispensabile «studiare meno superficialmente il fenomeno dell'arte “non figurativa”». Riguardo alla bontà dell'arte realista, che pure aveva a suo parere subito «una battuta d'arresto», sarebbe stato infatti necessario operare sugli artisti italiani un convincimento che non poteva essere limitato agli aspetti formali, ma che avrebbe dovuto sviscerare anche «le ragioni sociali, storiche e culturali» dell'arte astratta<sup>115</sup>. Nel mese di novembre, a una riunione della Commissione culturale, il pittore siciliano deplorava il «settarismo» mostrato dal movimento realista e la sopravvalutazione dell'arte russa e italiana dell'Ottocento, incoraggiando a «[c]ercare ciò che vi è di vivo dappertutto, senza pregiudizi e apriorismo»<sup>116</sup>.

Gli spiriti più fini e più prontamente politici avevano in effetti ormai compreso il sostanziale fallimento del tentativo di creare una corrente artistica che potesse competere in qualità con i capolavori neorealisti di letteratura e cinema, che pure datavano già di qualche anno. Di conseguenza, appariva fuori luogo ostinarsi a ignorare l'apporto che potevano fornire artisti, come Birolli, politicamente legati al partito, ma maldisposti verso un gusto popolareggiante eventualmente apprezzato dalla base comunista. La sentita urgenza di costruire rapporti con altre tendenze estetiche significava riprendere i contatti con quegli stessi maestri di «Corrente» che, pur figurando tra i leader dell'astrattismo, condividevano con i realisti una matrice antifascista e di sinistra sulla scorta della quale si riteneva possibile stabilire nuove relazioni utili anche in sede politica, secondo la stessa disponibilità al dialogo con altre forze democratiche manifestata da «Nuovi Argomenti» e auspicata dal «Contemporaneo», che la redazione di «Realismo» non aveva accolto. I pittori riuniti attorno al periodico milanese, infatti, non avevano mai nascosto una radicata avversione nei confronti dell'arte astratta. Essi non

<sup>114</sup> Ivi, A. Trombadori a G. Mucchi, 12 ottobre 1954.

<sup>115</sup> R. Guttuso, *L'arte è in pericolo di morte?*, in «Rinascita», XI, 1954, n. 10, pp. 691-696: 691 e 693.

<sup>116</sup> FG, APC, *Commissione culturale 1953-1955*, Riunioni della Commissione culturale nazionale 1954, Verbale della riunione del 13 novembre, f. 6.

avrebbero dunque avuto modo di proseguire coerentemente per la loro strada, quando a Roma le istanze politiche e lo stesso Guttuso, capofila del movimento realista, scioglievano le vele per navigare alla ricerca di nuove forme dell'arte, non necessariamente astratte, ma senza dubbio più moderne e meno didascaliche. L'editoriale dell'ultimo fascicolo di «Realismo» del 1954, posto sotto l'allusivo titolo *Continuità* (che riprendeva anche l'editoriale della rivista «Corrente» del dicembre 1939, dedicato al problema artistico)<sup>117</sup>, è dunque da leggere come una tormentata risposta alle tensioni dei mesi precedenti. L'articolo dava corpo alla convinzione che la pura reazione alle estetiche non realiste non fosse sufficiente e che fosse indispensabile confrontarsi ad esempio con l'arte di Picasso («noi l'abbiamo sempre detto e l'abbiamo sempre dimostrato»), ribadendo con orgoglio che il programma della rivista era stato «svolto con coscienza»<sup>118</sup>. «Realismo», di cui De Grada manteneva la direzione proprio nel segno dell'ostentata «continuità», era tuttavia destinata a un diverso impianto, con la riduzione del formato e una nuova periodicità, scandita da un'uscita bimestrale, che comportava un ridimensionamento delle ambizioni politiche della redazione, per via del venir meno della possibilità di pronunciarsi sull'incalzante attualità.

La disputa sull'arte che Mucchi aveva contribuito a infiammare fu solo una delle prime battute del più ampio dibattito sulla tendenza realista nel suo complesso. All'inizio del 1955 si verificò, infatti, un aspro e inedito confronto tra le due riviste culturali di punta del Pci intorno al romanzo *Metello* di Vasco Pratolini: «Società» giudicava negativamente il romanzo<sup>119</sup>, mentre «Il Contemporaneo», con Salinari, riteneva il libro indice dello «sviluppo del neorealismo in realismo»<sup>120</sup>. Tale formula, di immediata – seppur fuggevole – popolarità, fu riproposta anche in ambito cinematografico in relazione a *Senso* di Luchino Visconti<sup>121</sup>, ma si rivelò presto opaca di fronte a opere letterarie (come *Ragazzi di vita* di Pier Paolo Pasolini) o cinematografiche (si pensi a *La strada* di Federico

<sup>117</sup> Corrente, *Continuità*, in «Corrente di vita giovanile», II, n. 22, 15 dicembre 1939, p. 1.

<sup>118</sup> *Continuità*, in «Realismo», III, novembre-dicembre 1954, nn. 25-26, p. 1.

<sup>119</sup> C. Muscetta, *Metello e la crisi del neorealismo*, ora in Id., *Realismo, neorealismo, controrealismo*, Milano, Garzanti, 1976, pp. 107-141.

<sup>120</sup> C. Salinari, *Una storia italiana. Metello*, in «Il Contemporaneo», II, n. 7, 12 febbraio 1955, p. 1. Per questa valutazione, Salinari ricevette l'indiretta approvazione di Togliatti (cfr. Vittoria, *Togliatti e gli intellettuali. La politica culturale dei comunisti italiani*, cit., pp. 173 sgg.).

<sup>121</sup> Cinema Nuovo, *Dal neorealismo al realismo*, in «Cinema nuovo», IV, n. 53, 25 febbraio 1955, p. 127.

Fellini)<sup>122</sup> presentate solo pochi mesi più tardi. In quella fase giungeva infatti a chiarirsi ciò che la polemica intorno a «Realismo» aveva anticipato, vale a dire la palese impossibilità di far coincidere uno schema ideologico con l'estro creativo, le attitudini e il talento di scrittori, cineasti e artisti. La crescente irrequietezza di uomini di cultura fino a quel momento ossequiosi nei riguardi della disciplina di partito, ma sempre più propensi a conquistare spazi di autonomia e stanchi del giogo imposto da critici-funzionari<sup>123</sup>, si esprimeva ora con una vivificazione del dibattito sulla cultura socialista su nuove riviste quali «Discussioni» e «Ragionamenti» o attraverso l'attivismo di intellettuali come Giangiacomo Feltrinelli – solo per rimanere al contesto milanese. Questi nuovi protagonisti mostravano come la rigida imposizione di un modello univoco di rapporto tra politica e cultura avesse i giorni contati.

La discussione sul realismo in pittura e scultura proseguiva, in ogni modo, sulle pagine del «Contemporaneo», dove, accanto agli interventi normalizzatori di Guttuso<sup>124</sup> e Treccani<sup>125</sup>, trovava spazio, ad esempio, lo scultore Leoncillo, teso a inventarsi un «terreno di mezzo» in cui lo sguardo sulla realtà non si risolvesse in figurazione naturalistica<sup>126</sup>. È così che, alla fine del 1955, dopo aver provato a tenere il punto in un suo intervento sul settimanale romano<sup>127</sup>, Mucchi fu costretto a fare alcune concessioni alle posizioni di Trombadori, dichiarandosi d'accordo sulla necessità di «stare più uniti con i nostri compagni astratti», alcuni dei quali «si sono formati con noi e sono stati già nostri amici prima di diventare nostri compagni». Ciò sarebbe tuttavia necessariamente avvenuto soltanto sulla «strada dell'ideologia marxista», che sottintendeva un'arte non elitaria, ma rivolta a tutti<sup>128</sup>. Il vero passo decisivo compiuto a Milano dopo il XX Congresso del Pcus; stando a quanto raccontato da Treccani, esso fu la stesura congiunta di un documento in cui si dichiarava «la legittimità per gli artisti comunisti di

<sup>122</sup> Per la conclusione del dibattito cfr. F. Fellini, *L'uomo «pubblico»*, in «Il Contemporaneo», II, n. 22, 28 maggio 1955, p. 10; M. Mida, *L'impegno antifascista*, *ibidem*; Il Contemporaneo, *L'uomo sociale*, *ibidem*.

<sup>123</sup> Guidali, *Scrivere con il mondo in testa*, cit., pp. 201-203.

<sup>124</sup> R. Guttuso, *Le premesse dell'Ottocento*, in «Il Contemporaneo», I, n. 32, 6 novembre 1954, p. 8.

<sup>125</sup> E. Treccani, *Il paesaggio milanese*, *ivi*, II, n. 2, 8 gennaio 1955, p. 10.

<sup>126</sup> L. Leonardi, *Il terreno di mezzo*, *ivi*, I, n. 37, 11 dicembre 1954, p. 10.

<sup>127</sup> G. Mucchi, *Poesia e tendenza*, *ivi*, II, n. 10, 5 marzo 1955, p. 4.

<sup>128</sup> APICE, AGM, serie 1, *Corrispondenza*, sottoserie 5, Scritti italiani di G.M. 1955, *Su una nuova mostra del mov. Realista, Commissione cult. e rapporto Secchia 7 XII 1955*.

seguire liberamente lo svolgersi della propria personalità creativa», rimanendo «uguali» di fronte al partito<sup>129</sup>. Ancora durante i confusi mesi del 1956, quando, all'apice della revisione autocritica della politica del Pci, lo scultore astratto Consagra poteva spingersi fino ad additare i «sergenti» del realismo come il vero problema dell'ultimo decennio<sup>130</sup>, Mucchi insinuava, tuttavia, che il partito non aveva mai rotto con gli astratti per motivi di natura squisitamente politica, affermando che «[c]'è stato [...] finora qualche cosa di non chiaro, di non perfettamente sincero nell'atteggiamento nostro verso questi compagni e del loro verso di noi»<sup>131</sup>. Pur rimanendo fedele al Pci, la sua decisione di trasferirsi a Berlino Est per insegnare alla scuola d'arte di Weißensee appare perciò come una conseguenza del fallimento del movimento realista in pittura e della delusione subita<sup>132</sup>.

La rivista «Realismo», intanto, sempre priva di appoggi finanziari, dopo aver visto erodere le sue posizioni, cessò le pubblicazioni senza alcun clamore nella tarda primavera del 1956. La conclusione di questa esperienza, significativa per la sua parabola politica seppure limitata nel tempo, è da ricondurre a debolezze strutturali, ma soprattutto alla carente attenzione del gruppo milanese nei confronti dei mutamenti dell'orientamento ufficiale comunista e dell'ampliamento della rete di alleanze nel mondo artistico (e, di conseguenza, in campo politico). Se a Roma, dove appariva più chiaro come all'isolamento culturale corrispondesse l'isolamento politico, si affermava un approccio possibilista, a Milano i realisti faticavano a comprendere che l'ora della rivoluzione in solitaria era passata: era giunto il tempo del riformismo, e il capoluogo lombardo, pur seguendo un sentiero accidentato, avanzava per primo in Italia verso il centro-sinistra<sup>133</sup>.

5. *Conclusione.* L'arte figurativa costituiva un problema collaterale nella politica culturale comunista, sia perché era facile immaginare un suo minore impatto di pubblico rispetto all'interesse che potevano suscitare opere letterarie e cinematografiche, sia per via della presenza di un solo critico d'arte,

<sup>129</sup> FG, *APC, Commissione culturale 1956-1957*, Commissione culturale 1956, Riunione del 15-16 novembre, intervento di Ernesto Treccani, f. 2.

<sup>130</sup> P. Consagra, *Obiettivi veri e falsi nella lotta culturale*, in «l'Unità», ed. milanese, XXXIII, n. 206, 1° settembre 1956, p. 6.

<sup>131</sup> APICE, *AGM*, serie 5, *Saggi, articoli e discorsi pubblici*, sottoserie 5, Scritti italiani di Gabriele Mucchi 1956, *Riunione comm. culturale*, 3 luglio 1956.

<sup>132</sup> Guidali, *Il secolo lungo di Gabriele Mucchi*, cit., pp. 282-283.

<sup>133</sup> Consiglio, *I comunisti milanesi e il centro sinistra: tra operaismo e riformismo*, cit., pp. 65-80.

Trombadori, tra i dirigenti di partito più influenti a livello nazionale. Ciononostante, si tratta di un ambito d'indagine estremamente interessante, considerando anche il fatto che il realismo sostenuto dal Pci, che mai si concretizzò in un indirizzo culturale monolitico, ma che, al contrario, fu sempre il risultato di una serie di spinte e contropunte, seppe farsi largo nella cultura popolare, seppure soltanto in provincia e in regioni «rosse», secondo quanto documenta, ad esempio, il Premio Suzzara<sup>134</sup>, evento di punta di una rete di manifestazioni artistiche che promuovevano il tanto decantato «mercato alternativo» delle opere d'arte<sup>135</sup>.

Milano, che nel dopoguerra aveva vissuto la vicenda del «Politecnico» e pure quella, per molti versi parallela, della cessazione della rivista banfiana «Studi filosofici»<sup>136</sup>, ancora una volta era motivo di disagio per il Partito comunista nazionale, come lo sarebbe stata notoriamente con l'evoluzione della casa editrice Feltrinelli e con lo sviluppo della sociologia industriale. La contrapposizione tra Milano e la capitale era spia della contestazione degli intellettuali, e la questione di «Realismo» sintomo di uno scontento forse ancora più allarmante, poiché affiorava alla coscienza di artisti convintamente fedeli alla causa del Pci. La situazione di «Realismo», a dire il vero, non era mai stata particolarmente favorevole: da un lato la rivista aveva vissuto la contraddizione di essere una proposta organica al Pci pur senza mai ottenere un beneplacito ufficiale, benché i suoi principali esponenti fossero tutti immersi, a differenti livelli, nella vita di partito; dall'altro i suoi collaboratori si erano dimostrati incapaci di adattarsi alla realtà in evoluzione, nonostante i lodevoli propositi e alcuni buoni spunti culturali. Raffaellino De Grada, fin dal 1953, aveva segnalato alla Commissione culturale nazionale le carenze culturali del partito al Nord e il forte antagonismo degli intellettuali non comunisti legati alla realtà delle grandi industrie e di un «padronato che si [comportava] in modo pseudoprogressista»<sup>137</sup> (come alla Pirelli o alla Montecatini), ma paradossalmente non adattò la

<sup>134</sup> D. Villani, *Il Premio Suzzara. Cronache ed immagini dei trent'anni*, Suzzara, Bottazzi, 1980. Cfr. anche *La premiata Resistenza. Concorsi d'arte nel dopoguerra in Emilia-Romagna*, a cura di O. Piraccini, G. Serpe, A. Sibilia, Bologna, Grafis, 1995.

<sup>135</sup> Caramel, *La premessa e l'eredità di Corrente*, cit., p. 30.

<sup>136</sup> Ajello, *Intellettuali e Pci*, cit., pp. 289-293.

<sup>137</sup> FG, APC, *Commissione culturale 1953-1955*, Verbali riunioni varie e ritagli stampa 1953, Riunione Commissione culturale nazionale, novembre 1953. Cfr. principalmente D. Colombo, *Tra le riviste aziendali. La realtà milanese e «Civiltà delle macchine»*, in *Fare impresa con la cultura*, cit., pp. 259-286.

rivista da lui diretta a quella stessa realtà emergente che aveva denunciato. In «Realismo» vi erano scarse tracce della vita lavorativa nelle fabbriche o nelle grandi città, e la rivista si mantenne fedele ai vecchi moduli agrari perfino quando il Pci, a livello nazionale, organizzò proprio a Milano il I Convegno degli intellettuali comunisti del triangolo industriale, nel giugno del 1955. Il «meridionalismo» di cui il Pci si nutrì per anni non era infatti una caratterizzazione geografica, bensì una parte integrante della cultura italiana del tempo, che si reggeva grazie a una doppia spina dorsale, come ricordava Franco Fortini, vale a dire il crocianesimo (sviluppato a suo parere da Gramsci e Togliatti) in opposizione all'apertura europea cosmopolita («con i suoi impliciti rischi "riformisti"»)<sup>138</sup>.

Analizzando le vicende degli artisti riuniti intorno a una rivista minore quale «Realismo», si conferma come la questione del ruolo degli intellettuali, di estrema attualità all'interno del partito nell'immediato dopoguerra, tornasse a imporsi prepotentemente a metà anni Cinquanta sotto la forma della riflessione sul rapporto tra l'uomo di cultura militante e il critico-funzionario. La conclusione a cui il Pci giunse a metà decennio era tuttavia opposta rispetto alla chiusura netta verificatasi tra il 1947 e il 1948. Si può infatti ipotizzare che fu la mancanza di una patente di seppur minima eterodossia a bloccare la strada alla prosecuzione autonoma di «Realismo», dal momento che Togliatti, come osservato da Albertina Vittoria, nel difficile passaggio che, in seguito alla morte di Stalin, portò il Pci a guadagnare una maggiore indipendenza da Mosca, non esitò a cercare «il consenso dei gruppi intellettuali più attivi e meno conformisti per rafforzare la propria posizione e la propria linea politica»<sup>139</sup>. La redazione di «Realismo» non rientrava certo nel novero di questi gruppi.

Un ulteriore viluppo problematico associato alle vicende degli artisti realisti riguardava la difficoltà – tradizionalmente insita nella politica culturale del Pci – di conciliare cultura alta e cultura popolare, senza scadere in una semplice volgarizzazione delle tradizioni letterarie e artistiche, bensì ripresentando una loro interpretazione secondo le direttrici dell'ideologia comunista e in vista dell'auspicata rivoluzione<sup>140</sup>. Era per attivare un simile processo culturale che Togliatti, insieme a Salinari, Trombadori e poi al nuovo direttore della Commissione culturale Alicata, ripropose la strategia

<sup>138</sup> F. Fortini, *Dieci inverni 1947-1957*, Milano, Feltrinelli, 1957, pp. 24-25.

<sup>139</sup> Vittoria, *Togliatti e gli intellettuali. La politica culturale dei comunisti italiani*, cit., p. 143.

<sup>140</sup> Consiglio, *Il Pci e la costruzione di una cultura di massa*, cit., pp. 52-71.



di allargamento culturale su cui era stato fondato il «partito nuovo». L'articolato raccordo politico tra il 1953 e il 1956 a livello internazionale e nazionale implicava, infatti, una rimodulazione culturale di fronte all'esigenza di rivolgersi a un pubblico più variegato e meno militante, che era legata alla necessità di ampliare le alleanze politiche sul piano sociale – un disegno storicamente ostico ai comunisti milanesi. Il tratto spiccatamente didascalico e populista di «Realismo» era una zavorra di cui il Pci, una volta conquistato e confermato un ampio consenso tra le masse sancito dalle tornate elettorali dei primi anni Cinquanta, desiderava liberarsi. Risultava ormai chiaro che, senza la conquista del ceto medio, non era possibile guadagnare spazi di manovra politica e sociale, e il ceto medio lo si poteva avvicinare solo con opere come *Metello* di Pratolini e *Senso* di Visconti, di struttura realista e dal taglio fortemente narrativo e storico ma che, allo stesso tempo, strizzavano l'occhio al romanticismo e alla spettacolarizzazione. La mancata comprensione di questo passaggio dirimente da parte dei realisti milanesi, non favoriti dal dogmatismo di una Federazione locale sostanzialmente disinteressata a questa disputa, si consumò in un conflitto con Roma che rese per certi versi vani i pur importanti sforzi di molti di loro.

