


Predella journal of visual arts, n°52, 2022 www.predella.it - Monografia / Monograph 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani†, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Umberto Battaglia, Vittoria Camelliti, Roberta Delmoro, Livia Fasolo, Marco Foravalle, Camilla Marraccini, Michela Morelli, Michal Lynn Schumate

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Gaia Boni, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Il numero monografico che qui si presenta muove da una riflessione sullo stato degli studi su arte e comunismo in Italia, divenuti singolarmente rari a partire dagli anni Settanta; e dalla convinzione che sia sconsigliabile, in questo come e più che in altri casi, separare la storia dell'arte, intesa proprio come filologia viva, dalla storia politica, geopolitica e delle autorappresentazioni "identitarie". Ciò equivale a suggerire che trattazioni "puramente" storico-artistiche del problema social-realista, che non si accompagnino a – o meglio: siano precedute da – un'adeguata riflessione sul "sistema" politico e sociale che i PC occidentali si propongono di importare, e sui modi attraverso cui dirigenti e quadri politico-culturali di tali partiti scelgono di farlo, reclutando l'arte e la letteratura a scopo di propaganda, rischiano di rinnovare oggi, sia pure senza volerlo, costumi di parzialità o attenuazione storiograficamente inaccettabili.

Questa premessa ha un'implicazione maggiore: disloca opere e artisti ai margini della ricerca. Ciò accade non per questioni di "gusto" o inclinazioni individuali, ma perché

1) la mobilitazione cui si chiama gli artisti è concepita in modi rigidamente centralistici (o "centralistico-democratici") e «organizzati» – appunto «organizzazione», contrapposto a «spontaneità», è termine chiave del discorso politico-culturale del PCI soprattutto al tempo della presidenza di Sereni alla Commissione culturale, vale a dire tra 1948 e 1951 –: inevitabile, dunque, che a tale mobilitazione corrisponda, in una misura che può variare di volta in volta, ma mai scendere a zero, una condizione di (talvolta penosa) eteronomia (ne sia esempio la mostra Arte contro la barbarie, esemplare documento di irregimentazione ideologica, da parte del PCI, degli artisti che vi partecipano e aderiscono, chi in modo candido, chi strumentale, alle tesi cominformiste circa l'esclusiva responsabilità americana nella guerra di Corea);

2) ci si è resi conto che esiste qualcosa, tra 1948 e 1962, come un'autoinvestitura del dirigente politico a "super-artista" (sia pure fatta eccezione per Salinari, Presidente della Commissione culturale del PCI tra 1951 e 1955). Ci imbattiamo qui in una circostanza cui raramente si è prestato attenzione, sfuggita agli storici politici che si sono occupati di politiche culturali del partito, forse perché elusivamente "estetica" (né razionalizzata né razionalizzabile, in altre parole,

da punti di vista marxisti-leninisti). Tale circostanza sorprende, certo. Tuttavia emerge con chiarezza, se non già in Togliatti, quantomeno in Sereni e Alicata; e specificamente in Sereni si accompagna a inattesi residui superomistici o decadenti. Questa stessa circostanza contribuisce a spiegare l'atteggiamento di condiscendenza e scarsa attenzione per tutto ciò che non sia strumentale in arte, persuasi come si è che gli artisti, lasciati a sé stessi, senza cioè il costante pungolo pedagogico del partito e l'onniscente tutela del "rivoluzionario di professione", costituiscano una futile e irrilevante bohème; e che la carriera di chi dipinge e scolpisce, irrelata a meriti intrinseci, possa essere creata o distrutta in un momento.

Un'ultima osservazione preliminare. Da tempo gli storici della Guerra Fredda si interrogano sul modo in cui il "nesso nazionale-internazionale" – citiamo qui Franco De Felice – modella in profondità le politiche dei singoli stati, venendo quasi a prefigurare, e in alcuni casi prefigurando tout court, una cessione di sovranità più o meno totale delle Periferie al Centro dell'Impero nell'ambito dell'antagonismo bipolare tra le grandi potenze. Tale cessione è negoziata e variamente modulabile, e comporta, nella parte di mondo in cui si fa riferimento a Mosca, la più rigida subordinazione delle politiche industriali, estere, militari e infine culturali, sino alla morte di Stalin e persino oltre. La giurisdizione politico-culturale sovietica si estende, nello stesso periodo, anche ai paesi dell'Europa occidentale, dove esistono forti partiti comunisti. Questa circostanza consiglia di adottare punti di vista integrati nell'avvicinare, da storici, il tema del social-realismo in Italia – punti di vista che intreccino cioè con accortezza, sul presupposto dell'effettività del "nesso nazionale-internazionale" citato sopra, storia dell'arte, storia politica repubblicana (e nella fattispecie storia dei partiti di sinistra) e storia politica dell'Unione Sovietica in una misura sensibilmente superiore a quanto fatto sinora, muovendo oltre il consueto approccio (per così dire) limitatamente peninsulare o "italianistico" in direzione di un orizzonte valutativo più distante e meglio proporzionato. La scena decisiva è sovranazionale. Quanto e più del "dialogo" tra artisti e critici italiani attorno ai temi del quadro e della pittura, in altre parole, qui sembra rilevante il dialogo tra Mosca e il PCI, o se si preferisce tra Mosca e la dirigenza del maggiore partito comunista italiano nei primi decenni della Guerra Fredda: dialogo tutto politico, per di più asimmetrico, che assegna ad artisti e critici operanti in Italia, esclusi, salvo eccezioni, da processi decisionali e scambi di comunicazione "al vertice", ruoli duplicemente subalterni; e a circostanze "specificamente" figurative rilevanza residua – quali che siano "buoni sentimenti" e ottime intenzioni.

È chiaro come, date queste premesse, si aprano prospettive di lettura della situazione artistica e culturale in generale di maggiore respiro. Innanzitutto è possibile rileggere, anche sotto un punto di vista politico (meglio: di appartenenza politica), i richiami alla libertà dell'artista e all'autonomia della creazione artistica. Rivendicazioni sollecitate in molti casi dalla necessità di rispondere alla volontà da parte dei partiti di indirizzare la politica artistica e di condizionare, in qualche modo, la produzione figurativa. Non più solo, o non soltanto, un elemento di diagnosi critica interna all'opera e alla figura dell'artista nella sua evoluzione storica e nella sua posizione sociale, il dibattito resta connotato in chiave politica, ma condiziona inevitabilmente il metodo storico, la scelta dei riferimenti intellettuali, l'uso delle fonti. Qui si tratterà di sceverare quanto la formazione storica e filosofica degli intellettuali che si confrontarono con la produzione artistica del passato e soprattutto coeva, si sia venuta a integrare con la maturazione di una sensibilità politica nei due decenni successivi alla fine della seconda guerra mondiale, che spesso diventa militanza di partito; e quanto tale militanza abbia finito per sovrapporsi e integrarsi con letture del quadro politico.

Il discorso, infatti, si complica notevolmente qualora si consideri l'atteggiamento degli intellettuali iscritti al Partito Comunista Italiano. Di fatto, saggi come quelli contenuti in questo numero monografico, che costituiscono solo una minima parte del possibile ventaglio di opzioni di ricerca e di approfondimento, presentano singolari similarità con quanto è lentamente emerso dalla de-ideologizzazione degli studi sul fascismo e sulla resistenza. La definizione sempre più precisa della cosiddetta zona grigia, che ha contribuito a far uscire il dibattito dalle secche bene-male per il Ventennio e oltre, si ripresenta con analogie rispetto all'adesione al Partito Comunista e all'atteggiamento di molti intellettuali rispetto alla galassia comunista. Basterà affiancare i nomi di Bianchi Bandinelli, Cantimori e Sereni per entrare dentro un complicato cantiere cognitivo, in cui il perimetro dell'ideologia si sposta a seconda delle sensibilità, con inevitabili riflessi sulla produzione scientifica. Il Croce di Bianchi Bandinelli non è, e non poteva essere, il Croce assimilato ai gesuiti di Sereni; l'atteggiamento di Cantimori in Einaudi non poteva appiattirsi sulle scelte editoriali marxiste, che fioccano a partire dal 1948 configurandosi quale vero e proprio argine anche contra Croce e (presunti) crociani.

Una generale valutazione degli autori tradotti o proposti in traduzione offre una traccia in cui la tensione politica e intellettuale si nota con estrema chiarezza. La storia delle maggiori case editrici italiane (da Einaudi a Mondadori, da Neri Pozza a Vallecchi o Sansoni e via continuando), verificata anche in senso comparativo, rappresenta un veicolo d'indagine sin qui troppo poco battuto. Le

discussioni editoriali, che solo per Einaudi sono state portate alla luce con dovizia di dettaglio, consentono di leggere in filigrana questi sommovimenti in cui è costante l'intreccio tra politica e cultura, e in cui anche la storia dell'arte finisce per rientrare. Il dibattito che si snoda attorno alle traduzioni degli autori marxisti riconosciuti quali capostipiti di analisi sociologiche in ambito artistico (Hauser su tutti) si intreccia profondamente con le istanze di carattere politico che muovono in primo luogo i singoli intellettuali e quindi le case editrici che formulano scelte anche in considerazione dell'evoluzione del quadro politico. Aspetto che, a suon di apparire scontato, non sembra sia stato debitamente controllato per gli anni in questione.

Senza considerare, poi, l'aspetto cronologico che interviene a complicare notevolmente il quadro della militanza o dell'appartenenza: lo spartiacque del 1956 condiziona nuovamente percorsi critici e, proprio in quanto rappresentante un prima e un dopo, non consente di proporre generalizzazioni o raggruppamenti.

Questo numero monografico di «Predella» vuole dunque essere un tentativo di rileggere la situazione italiana tra metà anni Quaranta e metà anni Sessanta secondo una prospettiva che tenga assai più legata la storia politica alla storia culturale. Una storia chiamata a muoversi non soltanto dentro la storia del Partito Comunista, ma anche, pur nei limiti di una ricognizione iniziale, dentro a quella degli altri partiti. In questo senso l'universo dei partiti di sinistra (latamente intesa), dal Partito Socialista a quello Repubblicano al Radicale, gioca un ruolo determinante per la sua capacità di respingere e attrarre intellettuali di formazione diversa, che però assumono, dentro quel contesto, un ruolo attivo e capace di definire una precisa politica culturale.