

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

In recent years, except perhaps for Guttuso alone, little attention has been paid by Italian art-historians to "communist" art in the transition from Stalinism to "Khrushchev Thaw". Neither the study of single artists or single artworks attributable to "socialist realism" in its various meanings is on the agenda here; nor an historical reconstruction to be kept within the devotional limits of "family histories". Instead, this essay is dedicated to the ideological and narrative infrastructure of Italian "social-realism": cultural institutions; politicians like Togliatti, Sereni, Salinari and Alicata; newspapers, magazines, and publishing houses; cultural associations as Italy|USSR, active since 1944; "political pilgrimages" (and pilgrims) to USSR; ambivalent and unresolved attitudes, on communist side, towards Christianity and peninsular cultural heritage; and finally amnesias and removals suffered or perpetrated by those, artists, writers, intellectuals in general, who, in Italy indeed, want to be part of a world opposed to the Atlantic world - proof of such massive removal is the relatively late date, 1962, in which, in Italy, the existence of GULag definitely becomes a problem, and people start talking without restrictions about the genocidal nucleus inscribed in Soviet history.

Non si pubblica mai nulla su queste cose. Non c'è nessuno che venga in nostra difesa o che ci aiuti. Siamo semplicemente strangolati nell'oscurità.

Victor Serge, *Da Lenin a Stalin*, 1937

«Non mi parlare di Picasso, è una canaglia!» – esclamò Šostakovič. «Un mascalzone!
Esalta il potere sovietico e il nostro comunismo, mentre in Unione Sovietica
perseguitano, proibiscono di lavorare, distruggono gli artisti, i suoi stessi seguaci...

È vero, anch'io sono una canaglia, un vigliacco e così via. Ma... vivo qui come in carcere
e ho paura per i miei figli, per me stesso. Picasso invece è libero, e può non mentire...

E lui disegna la colomba della pace! Lo odio! Odio la schiavitù della mente non meno che del corpo».

Flora Litvinova, *Ricordando Šostakovič [Вспоминая Шостаковича]*, 1996

*Quando uscì la traduzione italiana del libro di Solženicyn sul Gulag lo vidi in
libreria, lo sfogliai e non lo comprai.*

*Ricordo questo come un vero atto di viltà: c'era qualcosa che volevo tenere lontano,
a tal punto che poi il libro non l'ho letto. Un esempio di una rimozione diffusa,
benché io non fossi iscritto*

*al partito comunista. Mi pare che nei confronti della realtà concentrationaria in
Unione Sovietica nella sinistra italiana
si sia verificato un processo curioso, anche se tutt'altro che raro:*

*si è passati quasi senza transizione
dalla rimozione silenziosa all'atteggiamento "ma tanto sapevamo già tutto".*

Vorrei sapere la tua reazione di allora.

Carlo Ginzburg a Vittorio Foa, *Un dialogo*, 2003

La Guerra Fredda, si è scritto, non è stata combattuta sul campo di battaglia perché i possibili contendenti, e in primo luogo le due potenze imperiali, sapevano che le conseguenze di una guerra nucleare sarebbero state irrimediabili per l'intero pianeta. È stata invece un confronto, lungo quattro decenni, tenutosi essenzialmente sul piano della rappresentazione. Mondi e destini antagonisti – il socialismo contro il secolarismo liberale – rivendicati ciascuno come l'uno più attraente e conclusivo dell'altro.

Più che combattuta o patita abbiamo visto [la Guerra Fredda] alla TV. Immensa nella scala planetaria, velata da dottrine arcane e leggende di segretezza, drammatizzata dal rischio della distruzione apocalittica, la Guerra Fredda era simultaneamente un orizzonte metafisico e una semplificazione drastica, fino al manicheismo, delle alternative ideali e politiche¹.

Di questa «suprema fiction» sono state parte integrante, né avrebbero potuto non esserlo, le politiche dell'immagine, ingegnose e dettagliate da parte comunista, soprattutto nei primi due decenni della Guerra Fredda, non solo con riferimento alle arti "maggiori", ma anche (se non più) alla grafica editoriale, all'illustrazione, alla cartellonistica, alla ritrattistica destinata alla circolazione "interna"; e tali da dissolvere i confini tra arte e propaganda.

In anni recenti, fatta eccezione forse per il solo Guttuso, si è prestata scarsa attenzione allo studio del comunismo italiano per quanto esso accolga e codetermini al suo interno molteplici indirizzi figurativi². È lecito periodizzare nel modo più diverso, stabilendo limiti cronologici interni o esterni alla storia dell'arte. Ho scelto qui di fissare (in modo inevitabilmente convenzionale) i limiti del 1943, anno della caduta del fascismo e della nascita del Regno del Sud (a un solo anno di distanza, 1944, risale l'"incunabolo" di Mario de Micheli, *Realismo e Poesia*, 1944); e del 1964, quando muore Togliatti (la circostanza ha una particolare importanza in merito alla politica culturale del PCI) e l'affermazione dell'arte americana alla Biennale di Venezia segna, per molti osservatori italiani e europei del tempo, una sorta di spartiacque insieme disciplinare e geopolitico, la prova di una capitolazione (nazionale, continentale, ideologica) eseguita o (al contrario) festeggiata³. Nello stesso anno, 1964, Nicola Chiaromonte pubblica *Intellettuali e comunismo* su «Tempo presente» e Guido Morselli inizia a lavorare al *Comunista*, che rimane, con le perplessità sulla «tribù dei notabili che rappresentano a Roma i diritti del proletariato» e le dilacerazioni del protagonista, il cuore diviso tra Italia, URSS e Stati Uniti, un romanzo ideologico e d'ambiente tra i migliori, assieme al più tardo *Mistero napoletano* di Ermanno Rea (anteriore quanto a cronologia delle vicende narrate), sulla storia del comunismo italiano colto al passaggio tra stalinismo e «disgelo»⁴.

Possiamo così semplificare, quanto a politiche culturali e sfida per l'«egemonia»: nel primo tempo della Guerra Fredda, fino cioè ai primi anni Sessanta, la DC si preoccupa di conquistare potere, presidiando istituzioni e controllando i canali distributivi; il PCI (e, in subordine, il PSI, quantomeno sinché il partito di Nenni coltiva il proposito dell'alleanza a sinistra, dunque sino al 1956) opta invece per i "contenuti" e dunque una battaglia più specificamente ideologica⁵. Non è qui per me in agenda la rassegna di singoli artisti e singole opere riconducibili al "realismo socialista" nelle sue diverse accezioni – stabilito peraltro, a mo' di premessa, che solo episodicamente e con difficoltà si può parlare di "realismo socialista" in Italia⁶; né tantomeno una ricognizione tra tante da tenersi nei limiti devozionali delle "storie di famiglia". Piuttosto una ricerca dedicata all'infrastruttura ideologica e narrativa di un determinato "realismo" in auge nell'Italia del secondo dopoguerra, solitamente chiamato "realismo socialista" (o social-realismo). Vale a dire che preme richiamare l'attenzione sulle istituzioni culturali di partito e gli uomini di partito responsabili delle politiche culturali, da Emilio Sereni a Carlo Salinari e Mario Alicata, di cui, in particolare di quest'ultimo, si è trattato di recente in termini prevalentemente scandalistici, con riferimento al problema del passaggio dal fascismo alla Repubblica⁷; sui giornali («l'Unità», «Paese Sera», «Il Nuovo Corriere» etc.), le riviste («Rinascita», «Società», «Il Contemporaneo», «Movimento Operaio», «Studi Storici», «Critica Marxista», «Realismo»; sino alle più divulgative «Vie Nuove», «Il Calendario del Popolo» etc.), le case editrici di partito o di area (le Edizioni Rinascita datano al 1947, gli Editori Riuniti al 1953: fondono assieme le Edizioni Rinascita, le Edizioni l'Unità e le Edizioni di cultura sociale)⁸, gli Istituti come il Gramsci, che nasce nel 1950 e vede come suo primo direttore Ambrogio Donini, e le associazioni culturali, prime tra tutte Italia-URSS, attiva dal 1944 come ente privato a finanziamento governativo (primo presidente è l'azionista Guido de Ruggiero, cui, nel ruolo di segretario generale, si affianca, per segnare una cesura politica, Giuseppe Berti nel 1946)⁹; sulle esperienze di "viaggio organizzato in URSS" o di «pellegrinaggio politico» (ricordiamo le testimonianze di Vittorio Foa, Calvino, Carlo Levi, Tommaso Fiore e Moravia¹⁰); sulle rimozioni sofferte o perpetrate da quanti, artisti, scrittori, intellettuali italiani in genere, vogliono essere parte di un mondo opposto al mondo atlantico¹¹ – ne sia prova la data relativamente tarda, 1962, in cui, in Italia, l'esistenza del GULag diviene definitivamente problema, e si inizia a parlare senza restrizioni del nucleo genocidario iscritto nella storia sovietica¹²; sulle letture d'obbligo della comunità dei "militanti", che vanno oltre i classici del marxismo e prevedono pur sempre i grandi scrittori russi dell'Ottocento – è al Tolstoj tardo, di saggi come *Che fare?* (1886), *Il Regno di Dio è in voi* (1894) o *Che cos'è l'arte?* (1897), di cui

esistono da tempo traduzioni italiane, che si può qui fare riferimento, tutte le volte che si parla di socialismo cristiano¹³; infine sulle esposizioni direttamente o indirettamente riconducibili al PCI, tra cui, memorabile per investimento sia economico che politico-culturale, la duplice mostra picassiana del 1953, con sede prima a Roma e poi a Milano¹⁴. Interessano qui inoltre non solo le voci più autorevoli, i contributi “metallici” presentati, in punta di competenza, davanti a questa o quella platea di partito, ma anche, forse soprattutto, i luoghi comuni – quelle «spinte non completamente dominate, [le] convinzioni parziali e non chiare, [le] scelte che non sono scelte e [le] necessità che non sono necessità» di cui scrive Calvino in una sollecitante memoria del 1979¹⁵.

L’“oggetto storiografico” diviene così il “discorso politico-culturale” dei maggiori partiti italiani di Sinistra, PCI e PSI, colto quando tale “discorso” incroci l’ambito della rappresentazione artistica (nella critica d’arte propriamente detta, sul giornale o la rivista); o magari un attimo prima, quando in gioco sono i «valori» di ciò che chiamiamo “arte” o “cultura”, non ancora lo “stile”. Che cosa davvero *affermano* determinate scelte visuali sul piano storicamente concreto del costume intellettuale e civile – di tutto ciò, in altre parole, che modella in modo immediato e durevole i comportamenti quotidiani di una comunità? Che cosa invece *lasciano fuori*? Provarsi a rispondere a domande di questo genere aiuta a valutare in modo più informato artisti, movimenti e perfino singole opere d’arte; e spinge a adottare punti di vista, con riferimento alla storia dell’arte, situati alla giusta distanza, né troppo lontani né troppo vicini.

Questa impostazione della ricerca, attenta non meno ai “discorsi” che alle “opere”, e forse prima ai “discorsi” che alle “opere”, rinvia a una convinzione maturata nel tempo, nello studio dell’arte italiana postbellica, e non solo: che cioè l’usuale derubricazione del problema dell’«illustrazione» – ricorro qui a una categoria berensoniana – a favore dell’esame di ciò che è «composizione» – diciamolo in altri termini: il primato della “forma” sui “contenuti” – non sia inevitabilmente appropriata o indiscutibile. La stagione del “realismo socialista” sembra fatta apposta per mostrare come non di rado, nel corso del Novecento, le “immagini” commentino i “discorsi critici” o si pieghino ad essi, e non viceversa. In altre parole: seguano a ruota, entro processi di eterodirezione del “gusto” che Berenson, critico d’arte per il «*Corriere della sera*» a partire dal 1953, è più pronto e attrezzato di altri a segnalare da parte «umanista» e liberale¹⁶. Ne derivano spesso, per gli artisti del “realismo socialista”, e in un frangente di massima «preminenza della politica su ogni altro discorso»¹⁷, inconsistenze o velleità formali e argomentative, scelte stilistiche “a programma” – o, per converso, autodifese non meno “a programma”¹⁸ –, infine *cul-de-sac* figurativi che oggi tendiamo a dimenticare o a non riconoscere

come tali (ne sia prova, *pars pro toto*, l'equiparazione impossibile, in auge nella cerchia di «Corrente» e altrove, tra picassismo e «tradizione nazionale»), ma che pure giocano un ruolo decisivo (e certo non all'interno di un solo schieramento, bensì in tutti gli schieramenti) nella costruzione delle "carriere".

Una stagione, quella racchiusa nei due decenni considerati, segnata essa stessa da fratture dirompenti – basti pensare a quanto accade nel fatidico 1956, con il XX Congresso del PCUS, le ammissioni di Chruščëv sui crimini di Stalin, la rivolta operaia di Poznań al grido di «pane e libertà», l'invasione dell'Ungheria, la crisi di Suez – ma carica di conseguenze anche per i decenni a venire. Limitiamoci pure all'ambito figurativo: come immaginare l'ambigua commistione tra marxismo e neoavanguardie, avviata a livello critico-curatoriale nei secondi anni Sessanta; l'enfasi posta sulla categoria della «secolarizzazione», tutt'altro che soddisfacente se riferita all'arte italiana degli anni Sessanta e Settanta¹⁹; o per converso il clamore destato, a cavallo tra Settanta e Ottanta, dalla categoria per così dire operistica del *genius loci*, che "naturalizza" e "regionalizza" l'eredità culturale classico-cristiana, molteplice e cosmopolita, scambiando la storia religiosa della penisola, e il ruolo che le arti figurative hanno al suo interno, per un qualche mitologico "folklore" mediterraneo? In quest'ultimo caso, pare evidente, ci imbattiamo in una rimozione che ha caratteri di *longue durée*.

Si è osservato che il «mito comunista» può fiorire con tanta facilità, in Italia nel secondo dopoguerra, non solo per i meriti militari dell'Armata rossa, che sconfigge l'esercito tedesco tra 1943 e 1945; ma anche per la scarsa partecipazione, da parte di artisti, scrittori e intellettuali italiani cresciuti sotto il fascismo, al dibattito antisovietico e antitotalitario che si svolge in Europa, soprattutto in lingua francese, nel corso degli anni Trenta – valgano a mo' di esempio saggi come *Staline* di Boris Souvarine (nato Boris Lifšic, 1935), *De Lénine à Staline* di Victor Serge (Viktor Kibal'čič, 1937), *Au Pays du grand mensonge* di Ante Ciliga (1938) o *L'ère des tyrannies* di Élie Halévy (1938) –. Salvo eccezioni – mi riferisco qui a espatriati di orientamento libertario come Silone, Chiaromonte, Rizzi, Caffi, Franco Venturi, Garosci, ovviamente i Rosselli etc. – resta estraneo a tale dibattito non solo chi, nell'adolescenza o prima maturità, sia convinto sostenitore del regime mussoliniano, modificando posizione in seguito; ma anche chi, vicino a questa o quella cerchia di espatriati antifascisti, e magari provvisto di relazioni con trockisti o altri esponenti della Sinistra non stalinista, finisce comunque per ignorare – o persino: sceglie di ignorare – testi che, al tempo della loro pubblicazione, in Italia non hanno né possono avere circolazione (ciò che si imputa all'URSS, sullo scorcio degli anni Trenta, è infatti imputabile anche al regime di Mussolini, e suscita immediata censura)²⁰. Al tempo del suo viaggio in

URSS, vale a dire nel 1955, Carlo Levi, che pure ha una biografia politica segnata dall'adesione a Giustizia e Libertà prima, all'azionismo e al socialismo libertario poi, esemplifica bene un'attitudine che rende più facile, a lui come ad altri, cedere, negli anni del «disgelo» o ancora in seguito, a un filosovietismo tardivo – attitudine a tal punto fideistica, aggiungo, a meno di non considerarla strumentale, da provare quanto possano rivelarsi fallaci, se applicate estensivamente alla storia italiana postbellica, narrazioni correnti in tema di «secolarizzazione». Il “diario di viaggio” (in Russia, Georgia, Armenia) che Levi pubblica per Einaudi nel 1956 con il titolo *Il futuro ha un cuore antico*, ci presenta l'Unione sovietica del dopo-Stalin da punti di vista idilliaci e neopastorali destinati, proprio nel 1956, a ricevere smentite formidabili²¹.

Si dà quindi la necessità, nel tornare qui a considerare i decenni della Guerra Fredda dal punto di vista di una storia politica dell'immagine, di discernere il merito delle argomentazioni di parte comunista non limitandosi a restituirne la *ratio* interna, ma cercando di cogliere anche i punti di fragilità o debolezza; insieme ammettendo finalmente tra le proprie fonti, forse più di quanto non si sia fatto sino ad oggi in ambito storico-artistico in Italia, la letteratura russa della dissidenza. Scrive de Martino a Secchia poco dopo l'VIII Congresso del PCI:

Ciò che rischia di togliere autorità ad ogni polemica comunista per la libertà della cultura è l'intervento del potere sovietico nella polemica Micurin-Lisenko, è l'intervento di Stalin contro Marr, è la politica culturale seguita in epoca staliniana nel campo della letteratura, delle arti figurative, degli studi storici, della scienza e della filosofia; una politica che ha inaridito i germi più vivaci dei primi tempi della rivoluzione, e che gli intellettuali comunisti italiani hanno avallato o con il silenzio o con la aperta esaltazione.

Fatto salvo il tentativo demartiniano di distinguere recisamente il “primo tempo” della Rivoluzione d'Ottobre dal “secondo tempo”, tentativo su cui, sulla scia storiografica di Vasilij Grossman e altri, si può oggi dissentire²², vale la pena prestare attenzione a quanto de Martino afferma sul «silenzio» e «la aperta esaltazione»²³. Mentre fioriscono, soprattutto in Italia, ricerche sulle relazioni tra arte italiana e arte americana nei decenni centrali del secondo Novecento, lo studio delle relazioni italo-sovietiche sembra oggi sostare, quanto all'ambito figurativo, sul binario morto dell'agenda storiografica²⁴. Il minore interesse che si è avuto in Italia per la storia sovietica dal 1945 al 1991, la dissoluzione dell'URSS e i mutati equilibri internazionali post-1989 hanno senz'altro influito su tutto ciò²⁵: né ci si può attendere che l'attuale contesto internazionale, modificato dalla guerra russo-ucraina, generi un ritorno di interesse, da parte occidentale, per la storia di quella che fu lo “stato guida”. Tuttavia non è forse sbagliato proporsi di riavvicinare i bordi della lacerazione.

Un primo sguardo d'insieme agli anni che vanno dal 1948 al 1965, gli anni cioè in cui è più tangibile l'azione culturale del PCI, imperniata sulla Commissione cultura, aiuta a riconoscere mutazioni congiunturali e costanti di medio periodo. Il primo presidente della Commissione, Emilio Sereni, polimate e poliglotta, storico tra i più autorevoli della cultura popolare e del paesaggio rurale italiano, non è un semplice dirigente di partito, né tantomeno possiamo immaginare di cogliere la molteplicità della sua figura ricordandone brevemente il ruolo svolto in seno alla Commissione²⁶. Studioso innovativo e a lungo, tra la fine degli anni Quaranta e i primi Cinquanta, collaboratore della Einaudi, di cui è di fatto referente per tutto ciò che, saggi, romanzi o altro, arriva dall'Unione Sovietica ed è fatto oggetto di attenzione da parte della casa editrice, spesso su segnalazione di Franco Venturi²⁷, Sereni, esule in Francia durante il fascismo, partigiano e membro dell'Assemblea Costituente, ricopre due volte la carica di ministro, tra 1946 e 1947, nel secondo e terzo gabinetto De Gasperi²⁸. Le pagine del *Diario* che Sereni tiene in via discontinua tra 1946 e 1952 rinviano a una pluralità di interessi non sempre integrati tra loro, a un temperamento istrionico e inclinazioni sentimentali inattese in un politico solitamente noto (e temuto) per inflessibilità e dottrina²⁹. Mi limito qui a richiamare alcune circostanze che caratterizzano la presidenza Sereni e l'impostazione di alcuni problemi di grande rilievo.

Sereni, cui si deve, nel 1948, la nascita dell'Istituto Gramsci, interpreta il proprio compito politico-culturale all'insegna dell'«organizzazione», intendendo con questo la rigida subordinazione degli intellettuali al partito e l'adesione a compiti di propaganda cominformista³⁰. Entrambi gli obiettivi, perseguiti con un'inflessibilità che inquieta e stupisce i contemporanei, fanno riferimento alla dottrina dello «stato guida» e alle tesi di Ždanov³¹. Raffigurato da Carlo Levi nel romanzo *L'orologio* (1950), dove figura come il ministro Tempesti, Sereni passa oggi per essere stato l'uomo della battaglia contro «l'oscurantismo clericale», designato da Togliatti a tale ufficio dopo il deterioramento dei rapporti con De Gasperi e la fine, nel maggio 1947, della collaborazione DC-PCI³². Ma questo è vero solo in parte, o quantomeno: tale battaglia prevede che si distingua pur sempre, da parte comunista, tra "partito romano" e cattolicesimo popolare, Curia e "gregge". Non è una battaglia semplice né frontale: si tratta in qualche modo di sfidare ciò che è *Ecclesia docens*, e prende parte al gioco politico, per sostituirsi a essa nella vastità dell'azione pastorale. Nient'altro come la politica dell'arte di Sereni mostra la complessità del rapporto tra PCI e Chiesa all'indomani dell'uscita dei comunisti dal governo. Annota Sereni in visita alla Biennale del 1948:

Già una rapida corsa pei Padiglioni della Biennale, quale è la prima che stamane ho potuto compiere, vale a documentare l'importanza dello sforzo che oggi nel nostro paese in questo senso si vien realizzando. È uno sforzo che si sviluppa in direzioni varie; e permetteteci a me, che questo mondo delle arti figurative guardo con gli occhi del profano, di dirvi, come forse vi direbbero molti uomini semplici, che non tutti questi sforzi e queste direzioni ci convincono, ci persuadono. Non pochi di questi sforzi ci sembrano svilupparsi su di un piano piuttosto formalmente tecnico, che compiutamente artistico; sicché il loro frutto potrebbe risultare piuttosto di fosforescenti muffe, di stravaganti efflorescenze su di un tronco vecchio e cadente, che non di germi vitali in un albero nuovo. Ma questo sarebbe un altro discorso, che già con molti di voi abbiamo iniziato e che altra volta potremo continuare. *Quel che qui m'importa di sottolineare, quel che mi sembra costituisce il valore positivo della Biennale, è lo sforzo che in essa appare nel senso di un radicamento nella gloriosa tradizione pittorica del nostro paese, accompagnato a una volontà di rigettare e di superare quanto in questa tradizione è ormai solo passivo sedimento e materia inerte e frammentaria passività folkloristica* [cors.vo mio]³³.

Queste parole di Sereni, improntate a moderazione, si inseriscono bene nel clima politico determinatosi, in Italia, con le elezioni dell'aprile del 1948, il trionfo della DC e la sconfitta del Fronte Popolare. Proprio un risultato tanto deludente ha allontanato, per i comunisti, la prospettiva insurrezionale della "guerra di movimento"; e invece creato consenso attorno al progetto di "guerra di posizione" che è proprio di Togliatti dal tempo del suo rientro in Italia nel 1944. Tale progetto, orientato alla creazione di un "partito di massa" e al consolidamento della "democrazia progressiva", ha nel dialogo con i cattolici un'articolazione cruciale. Ecco che l'attenzione di Sereni, scarsamente attratta dalle opere, si rivolge invece ai rapporti tra partito e «gloriosa tradizione»: rapporti che l'arte contemporanea, a suo avviso, può aiutare a definire in senso "dialettico"³⁴.

Colpisce che il primato dell'ideologia sia enunciato qui non *contro*, ma *in stretta congiunzione* con il presupposto intuizionistico dell'estetica di Croce, che spinge Sereni a distinguere tra «poesia» e «non poesia», «arte» e «tecnica» (il «piano tecnico» delle «muffe» e delle «stravaganti efflorescenze» contrapposto ai non ben precisati «germi vitali»). Muove inoltre Sereni la convinzione che "forma" e "contenuto" possano essere agevolmente separati l'una dall'altro, e la tradizione figurativa cattolica ripresa e negata al tempo stesso, preservandone la vocazione comunitaria e liturgica (si parlerà, adesso, di una "liturgia politica" adattata alle istanze di partito) per rifiutarne invece tutto il resto (diciamo pure "dogma", se il termine non suonasse rigido e impartecipabile, quale storicamente non è affatto)³⁵. Si tratta dunque qui, per gli artisti vicini al PCI, di essere sacrileghi e credenti allo stesso tempo, congiungere la «scienza dell'odio» alla professione del «bene, della bellezza e della verità»³⁶; di legare (latino «*religāre*», da cui *religio*) e sciogliere insieme, «radicare» e «sradicare»; di sostituire temi "sociali" contemporanei a iconografie tratte dalle Sacre Scritture. In breve: si tratta di fare arte sacra con gli

strumenti della satira. Inevitabile che un'impostazione a tal punto intrinsecamente conflittuale del problema "realismo", cui risultano consegnate al tempo le esili speranze di sopravvivenza di un'eredità artistica bimillenaria, si risolva, per gli artisti di area, in difficoltà insormontabili³⁷. I problemi tecnici, vale la pena scardarlo, non sono qui i maggiori. Perché Sereni, mentre cerca maldestramente di conciliare una posizione storicistica e "dialogante", riconducibile al PCI dei governi di "unità nazionale", con il più recente internazionalismo cominformista, affida le sorti di un particolare indirizzo figurativo (non a chi dipinge o scolpisce in concreto, ma) a un'incerta congiuntura politica, che si decide non certo a Roma, ma a Mosca e Washington; e, per venire al piano interno, al successo, o all'insuccesso, del dialogo (infinitamente problematico) tra comunisti e cattolici³⁸.

La Biennale del 1948, prima ad aprirsi dopo il conflitto mondiale e ridotta nel numero delle partecipazioni internazionali, è concepita in senso pedagogico-politico, come manifesto dei nuovi propositi di pace e collaborazione internazionale all'interno del "blocco" occidentale. Vi figurano retrospettive di artisti che il nazismo ha considerato «degenerati», come Dix, Hofer e Pechstein, e rilevanti rassegne di opere di Klee, Kandinsky, Dalì e Mirò. Picasso partecipa per la prima volta all'esposizione veneziana con opere dal 1907 al 1942 (la sua personale è curata da Guttuso). Longhi allestisce invece una grande mostra dell'impressionismo francese: il visitatore può riconoscere nell'impressionismo l'origine di una storia dell'arte moderna che travalichi anguste frontiere. Il Padiglione greco, allestito per l'occasione da Carlo Scarpa, attende il visitatore con la collezione di Peggy Guggenheim, invitata a partecipare su suggerimento di Santomaso. Affidati alla cura di Argan, qui nelle vesti di alfiere del modernismo internazionale, maestri dell'astrazione *entre-deux-guerres* e del Surrealismo, da Arp a Brancusi e Malevich, da Ernst a Alberto Giacometti, espongono assieme a Pollock, Rothko, Still e altri artisti americani di cui, per la prima volta in Europa, si possono ammirare le opere.

Alla XXIV Biennale prendono parte anche artisti che corrispondono bene all'istanza "patriottica" presentata da Sereni, «compagni, militanti comunisti» come Guttuso, Turcato, Birolli, Mafai e Pizzinato, citati da Sereni stesso³⁹. Ma è il senso generale della sua riflessione che occorre considerare più delle singole indicazioni. In questa rara occasione in cui si confronta con la critica d'arte, Sereni appare pronto a contrapporre l'arte della "decadenza" occidentale (cioè l'arte delle avanguardie) al vigore del «radicamento [in una] gloriosa tradizione» nazionale. È vero che argomenta da «profano» di arti figurative: ma è verosimile lo faccia non senza aver prima beneficiato della consulenza dei «compagni, militanti

comunisti» suaccennati⁴⁰. La sua è dunque una testimonianza particolarmente attendibile, che ci dischiude l'officina ideologica del social-realismo italiano. Citiamo ancora Sereni:

[...] sotto la maschera di un cosmopolitismo, che è quello dei grandi alberghi o dei grandi trusts, e che non ha nulla a che fare con la *umanità* della cultura, si vorrebbe così diffondere nel nostro paese l'idea che la nazionalità e l'indipendenza nazionale siano concezioni ormai "superate": si vorrebbe, sul piano culturale come su quello economico e politico, aprire le porte dell'Italia allo straniero, indebolire la capacità di resistenza del nostro popolo alle imprese di asservimento a forze ad esso estranee e nemiche. Dobbiamo dire chiaramente che noi siamo *contro* questo cosmopolitismo [vale a dire l'arte astratta] – che è proprio il contrario di quell'internazionalismo nel quale i movimenti operai e democratici esprimono la loro sete d'umanità –; dobbiamo dire apertamente che una cultura umana non può nascere dall'amputazione e dalla repressione, ma solo dalla mutua fecondazione, dalla libera negazione di culture radicate nella tradizione ed espresse dal genio nazionale; dobbiamo concretamente mobilitare e organizzare quelle forze che sono capaci di difendere e potenziare – con la *cultura* nazionale – la libertà e l'essenza stessa della Nazione⁴¹.

Non è chiaro qui, ancora, come possano conciliarsi tra loro internazionalismo e «genio nazionale», bolscevismo e Ancien Régime, «essenza» e materialismo dialettico⁴². Né tantomeno come, dal congiungimento tanto ingrato e strumentale di ateismo e cristianesimo, generarsi «*mutua fecondazione*» e «*libera negazione*» [cors.vo mio]. Lasciamo per adesso da parte le «fosforescenti muffe [e] stravaganti efflorescenze su di un tronco vecchio e cadente», vale a dire il «tronco» della tradizione figurativa cristiana: serie metaforica che meriterebbe da sola un'indagine specifica. Il proposito, appunto brutale, è di asservire il culto, ivi inclusa l'arte figurativa di «gloriosa tradizione», alla penetrazione dell'ideologia, senza curarsi affatto della differenza tra arte e propaganda; e di reclutare il «sentimento religioso» per schierarlo poi, mutato il campo da teologico a politico, in chiave "identitaria" antiamericana⁴³. Tutto ciò può non stupire, appare anzi conseguente dal punto di vista eminentemente pratico del «realismo proletario» di cui qui è questione. Nell'obbligare il partito a votare a favore dell'Art. 7 della Costituzione, che di fatto recepiva, nel contesto dell'ordinamento repubblicano, il Concordato del 1929, Togliatti, nel marzo del 1947, aveva ben mostrato quali ambiguità politiche potessero costellare la «via nazionale al socialismo». A distanza di poco più di un anno dal voto sull'Art. 7, Sereni conferma la scelta "continuistica" di Togliatti e la ripropone in ambito politico-culturale. Ne nasce la possibilità di sincretismi inattesi e formidabili, di cui manca ad oggi la storia. Nel fare appello al principio dell'accessibilità e "popolarità" di quadri e sculture, ad esempio, il primo Presidente della Commissione cultura rinnova *de facto*, ci sembri o no paradossale, la raccomandazione tridentina che le immagini siano «istruttive

de gl'idioti» (la citazione è da Giovanni Battista Eliano, *Doctrina christiana nella quale si contengono li principali misteri della nostra fede rappresentati con figure per instruzione de gl'idioti et di quelli che non sanno leggere*, Roma, 1587)⁴⁴; e, portandosi avanti sulla via di un'"evangelizzazione" per immagini, sollecita gli artisti simpatizzanti a reinterpretare la tradizione degli *ex voto* volgondone in senso marxista devozione e "contenuti"⁴⁵. Resta però da segnalare che la «rapida corsa» di Sereni in Biennale non risolve, se non ginnicamente (o, fuori di metafora, per via retorica), le difficoltà del suo ambizioso disegno cominformista di cooptazione del sacro "nazionale" a fini politici. Materialismo dialettico e "morfologia"; "eredità culturale" e imperialismo sovietico – o addirittura, se si preferisce specificare in senso più concretamente stilistico, classicismo "mediterraneo" e neocubismo "occupation de Paris" – rimangono circostanze antitetiche⁴⁶. Proprio l'aporeticità intrinseca di un tale disegno, che negli stessi anni appare evidente a uomini di cultura e intellettuali meno prorompenti di Sereni – penso qui a de Martino, Fortini, Levi, o allo stesso Guttuso⁴⁷ – suggerisce a Togliatti, in un breve giro di anni, di togliere a Sereni la presidenza della Commissione culturale e schierare con più scioltezza il PCI, stabilita l'impostazione di fondo nell'ambito delle arti figurative⁴⁸, nell'alveo "nazional-popolare" dello storicismo gramsciano⁴⁹.

Per Luisa Mangoni, che ne scrive in *Pensare i libri*, c'era in Sereni, e certo non in lui solo

[...] il rifiuto di un'espressività moderna [...] una ricorrente propensione tradizionalista [comune a molti] dirigenti del PCI, effetto della loro formazione culturale, sulla quale si erano sovrapposte, senza modificarla, l'esperienza clandestina e l'organizzazione rivoluzionaria. Gli attacchi che progressivamente e sempre più violentemente venivano rivolti in Unione Sovietica all'arte e alla letteratura contemporanee, e che investivano anche scrittori della stagione rivoluzionaria russa, contribuivano in qualche modo a confermare, più che a obbligare, i dirigenti del PCI in una linea culturale che non significava per loro abiura ma rassicurazione.

Si spiega così, a parere di Mangoni, la presa di distanza dalle «intemperanze» – vale a dire: disponibilità, aperture, sperimentalismi – che caratterizzano, al tempo, ad esempio la proposta «politecnica» di Vittorini⁵⁰. Si può senz'altro convenire con Mangoni, ammirandone la consueta perspicacia. E tuttavia non è forse al semplice «tradizionalismo» di Sereni (o altri della stessa generazione) che occorre guardare per comprenderne le preferenze artistiche o letterarie, ma a convinzioni maturate a contatto di una ben precisa tradizione critica e letteraria, che assegna all'arte compiti utilitari; di cui oggi possiamo avere scarsa cognizione o memoria. Mi riferisco qui alla tradizione di Belinskij, Dobroljubov o Herzen, figure la cui esemplarità di "predecessori" è riproposta in URSS, in chiave ovviamente antiformalista, a partire dalla svolta «patriottica» dei secondi anni

Trenta e ancor più nel dopoguerra, al tempo dello ždanovismo; e a cui Giuseppe Berti, su «*Società*», dedica non a caso una rinnovata attenzione nel corso del 1947, nella convinzione, per più versi paradossale se consideriamo la duplicazione e sovrapposizione di “patrie” che essa implica, ma condivisa da Sereni, che la Rivoluzione d’Ottobre debba costituire patrimonio nazionale italiano⁵¹.

Transizioni incomplete

Le presidenze successive, che Togliatti affida a Salinari (dal 1951 al 1955) e a Mario Alicata (dal 1955 al 1962), si propongono di emancipare le politiche culturali del PCI dal modello sovietico. Ex partigiano, Salinari non è un uomo dell’apparato, ma un italianista. Togliatti lo sceglie proprio per questa sua “lateralità”, che costituisce vantaggio, agli occhi del segretario del PCI, sia perché, come già accennato, lo «storicismo integrale» di Salinari – orientato a Gramsci e a De Sanctis in senso anticrociano –, segna il distacco dalle posizioni filosovietiche di Sereni introducendo un problema di «egemonia» laddove si era sinora parlato di «lotta di classe»; sia perché, in nome dell’attenzione alle «vie nazionali al socialismo», dunque all’eredità culturale peninsulare, può, in anni in cui Togliatti guarda alla “base” cattolica come riserva di voti, attrarre (o non respingere) gli intellettuali cattolici di sinistra e quanti, sulla scia di Dossetti e in opposizione al “partito romano”, si riconoscano in un progetto di «laburismo cristiano»⁵².

A partire dal 1956, Alicata ha l’opportunità politica di aprire al dissenso interno e riconoscere maggiore «autonomia» alla ricerca sociale, politica e storiografica, come da più parti si chiede, profittando dell’ampio e profondo rivolgimento congiunturale che ha luogo in URSS, e in tutto mondo comunista, a seguito della morte di Stalin. Tutto questo, però, non accade, o accade in misura giudicata al tempo insufficiente. «La via seguita dal PCI nella preparazione e in seguito all’VIII Congresso», osserva Calvino nella sua lettera di dimissioni dal partito, «attenuando i propositi rinnovatori in un sostanziale conservatorismo, ponendo l’accento sulla lotta contro i cosiddetti “revisionisti” anziché su quella contro i dogmatici, m’è apparsa... come la rinuncia a una grande occasione storica»⁵³. Alicata è inestricabilmente legato a Togliatti, forse troppo per intraprendere in prima persona un’azione di rinnovamento politico-culturale che sia davvero efficace (tale azione equivarrebbe infatti, per il rifiuto del “centralismo democratico” e della posizione cauta e difensiva adottata da Togliatti dopo il “discorso segreto” di Chruščëv e i fatti di Polonia e di Ungheria, alla contestazione *tout court* del segretario comunista)⁵⁴. La stessa biografia politica di Alicata, inoltre, anche solo se considerata con riferimento al dopoguerra, lo rende immediatamente temibile

e sgradito agli intellettuali non “organici”. Si deve infatti ad Alicata, nella primavera 1946, l’avvio della polemica contro Vittorini e la cerchia del «*Politecnico*», cui, nello stesso anno, seguono la replica di Vittorini sul «*Politecnico*» di luglio-agosto e la controreplica di Togliatti nel numero di ottobre di «*Rinascita*»⁵⁵. Una seconda polemica, non meno sanguinosa sul piano dei rapporti tra intellettuali e partito, oppone invece nel 1954 Alicata a Levi, Scotellaro e altri, colpevoli, dal punto di vista di Alicata, di vagheggiare (sulla scorta di Salvemini e Dorso) un Meridione fortemente autonomista, né allineato né subalterno, nella «lotta contro i nemici storici del Mezzogiorno: il blocco agrario-industriale, l’imperialismo italiano e straniero», al proletariato industriale delle regioni settentrionali⁵⁶.

A distanza di decenni sembra avere ragione Fortini, iscritto al PSI dal 1944 al 1958 e «marxista non comunista», voce dunque non “organica” al PCI, a tracciare, nel 1956, un bilancio in perdita e a suggerire, per la politica culturale comunista, l’immagine di un appuntamento mancato. È a questa stessa data, peraltro, che lasciano il PCI, pronunciandosi per lo più in modo tagliente, intellettuali, scrittori e uomini di cultura come Antonio Giolitti, Fabrizio Onofri, Furio Diaz, Italo Calvino, Carlo Muscetta o Eugenio Reale (fiduciario di Togliatti e mentore di Giangiacomo Feltrinelli, nonché, nel 1953, promotore delle grandi mostre picassiane di Roma e Milano, dal 1950 Reale amministra le società di intermediazione commerciale con i paesi dell’Europa dell’Est che assicurano al PCI flussi finanziari crescenti. È circostanza di rilievo storiografico che il maggiore onere finanziario delle mostre di Picasso sia sostenuto dal PCI – non dall’erario pubblico)⁵⁷; uno storico come Cantimori, transitato per più stagioni politiche, dal mazzinianesimo al superfascismo al comunismo, si ritira dalla politica (anche un giovane studioso di cui Cantimori è amico e mentore, Renzo De Felice, lascia a questa data il PCI); e Feltrinelli, in polemica contro il PCI, che cerca di impedirlo, pubblica in prima mondiale *Il dottor Živago* di Boris Pasternak, dirompente atto d’accusa contro la brutalità e insensatezza bolscevica⁵⁸.

Necessità di «verifiche»

Torniamo a Fortini, in particolare al breve testo *Politicità e autonomia della cultura*, apparso ne «Il Contemporaneo» nell’aprile 1956 (con il titolo *I politici intellettuali*) e pubblicato poi in volume l’anno successivo nei *Dieci inverni*⁵⁹. Qui Fortini passa in rassegna la politica culturale del PCI (dal 1948 in avanti) formulando per esteso quanto già accennato nel *Metellismo*, breve testo di poco anteriore. Il dissenso si articola in due momenti. In primo luogo: si deve rifiutare, sostiene Fortini, la «concezione carismatica dell’ideologia», per cui questa, e in

particolare le sue applicazioni concrete, è di volta in volta dettata dalle «gerarchie supreme del partito» e accolta supinamente dai quadri e dalla “base”⁶⁰. Né si può ammettere – questo è il secondo punto dell’argomento di Fortini –, che l’accusa di “deviazionismo” vanifichi ogni confronto. Accogliere una qualsiasi critica come «deviazione» significa infatti equipararla a tradimento. Se i vertici sono infallibili, non può esserci dissenso. Fortini non nomina qui Togliatti e Alicata, ma gli obiettivi di questa sua contestazione (del “verticismo” PCI) sono trasparenti⁶¹. È a loro riguardo che, in modo sia pure indiretto, evoca l’obbligo di dimissioni. A chi altri, se non a Togliatti e Alicata, rimproverare un’agenda di lavoro imperniata su «ripresa illuminista, letteratura nazional-popolare, meridionalismo, anticurialismo, genealogie Gramsci-Croce-De Sanctis e simili»?⁶² Ai nomi di Togliatti e Alicata si può forse aggiungere, per completare l’elenco dei bersagli polemici fortiniani, Salinari: che però, alla data del 1956, non presiede più la Commissione e per di più codirige «Il Contemporaneo». «Formulare una nuova “linea” culturale? E chi dovrebbe?», così Fortini.

L’istituto borghese delle dimissioni non interessa, si consiglia solo un po’ di silenzio e di discrezione a chi per anni ha creduto che la disciplina di militante sostituisse i doveri di intellettuale. Dico non solo e non tanto per la mitologia sostituita alla storia quanto per la menzogna a fin di bene, inculcata a chi, sprovvisto di mezzi di verifica, ode oggi, con una amarezza che può costarci cara, voci eguali enunciar tesi diverse e scaricarne la responsabilità sulle pazienti spalle della storia⁶³.

«Mitologia sostituita alla storia» e «menzogna a fin di bene»: sono due descrizioni possibili del “realismo socialista” cui Fortini contrappone una diversa concezione dei rapporti tra “forma” e ideologia, che tenga insieme, con le sue parole, «marxismo e filosofia classica tedesca», “utilità” e “bellezza”. Va da sé che questa sua posizione, espressa qui con relativa immediatezza, implica una schietta avversione per i “realisti sociali” più impegnati, nel secondo dopoguerra, nella rappresentazione di temi «veristici» e «meridionalistici»; il rifiuto di un’arte di mera propaganda, sul modello della mostra *L’arte contro la barbarie*, allestita a Roma nel gennaio 1951 e concepita a mo’ di protesta contro la visita in Italia di Dwight Eisenhower, nominato da poco Comandante supremo della NATO, ma subito chiusa per intervento del questore (mostra citata da Fortini)⁶⁴; e insieme una critica “in due tempi” delle avanguardie storiche, così poco rispettose della «pazienza» della storia⁶⁵. È appunto all’insegna di una maggiore «pazienza» che Fortini invita a misurarsi con la «cultura del capitalismo», senza limitarsi a denunciare, secondo l’espressione di Alicata, «l’ideologia dei monopoli»; e consiglia di abbandonare l’antiamericanismo preconcepito, vale a dire «oscurantista», virtuosistico, dottrinario etc., di tradizione cominformista⁶⁶. Scienze sociali, psicanalisi, arte astratta: occorre che tutto questo diventi bagaglio intellettuale comune, suggerisce, anche

a Sinistra. E ancora, tra i temi di indagine che Fortini individua: «ineguaglianze di sviluppo», «pluralità dei socialismi», «forme della direzione internazionale», mediazioni (sempre più sottili e articolate) nel rapporto tra «struttura» e «sovrastruttura» o tra avanguardie artistico-letterarie e avanguardie politiche. Si tratta per lui di avvicinare e comprendere le più sfidanti linee di ricerca del campo avverso, «bonificando» e riconducendo al progetto marxista di «rivoluzione».

È un'agenda di «riesame della situazione» e «verifica degli strumenti», questa di Fortini, improntata allo studio delle società industriali occidentali e, per così dire, a un determinato «settecentrismo», destinata a durevole fortuna in ambito marxista. Non sfuggono paradossi e aporie di *Politicità e autonomia della cultura* – in primo luogo: l'oscillazione tra piano storico e piano metafisico, tra marxismo e cristianesimo, oscillazione che Fortini condivide, sotto il profilo di una teoria dell'arte (ma non del partito), con l'amico de Martino⁶⁷ –, né c'è ragione di invocare qui Fortini come testimone ultimo e inappellabile, quasi da «fine dei tempi», nella storia del comunismo italiano⁶⁸. È sufficiente, dal mio punto di vista, riconoscere il vigore della sua protesta e riconoscerle utilità al passaggio di generazione. Un'agenda del tutto simile a quella di Fortini orienta la quarta presidenza della Commissione cultura del PCI, affidata, nel dicembre 1962, a Rossana Rossanda: senz'altro eterodossa, se misurata sul metro delle precedenti presidenze. E, a riprova di determinate difficoltà e lentezze nel processo di rinnovamento della cultura di sinistra in questi anni, questa stessa agenda si riversa ancora, con precisazioni e adattamenti, nei contributi che Eco, così distante per più versi da Fortini, pubblica nell'ottobre 1963 su «*Rinascita*», non privi di un servizievole omaggio postumo a Stalin «linguista»⁶⁹: destando al tempo apprezzamenti entusiastici e «irritazioni» severe, quali, di solito, si riservano a primizie.

Explicit. Il gioco dei Regni

Desidero infine sollevare, sia pure in modo preliminare, un problema di metodo: segnalare cioè le difficoltà che consuetudini molteplici di reticenza (impiego il termine in senso ampio: «autocensura», «rimozione», «distorsione» etc.) pongono alla storiografia. Qualsiasi storico del Novecento italiano è chiamato a misurarsi con la reticenza delle fonti: è circostanza nota da tempo, persino troppo nota perché la si debba qui richiamare con larghezza di argomenti; che suggerisce cautela agli storici nel fare uso di ciò che chiamiamo «egodocumenti» (memorialistica, testimonianze, autodichiarazioni etc.)⁷⁰. Sia il Ventennio che gli anni dal 1943 al 1948 offrono ampia esemplificazione di tutto ciò. Meno noto

però, o per meglio dire meno indagato nelle implicazioni di breve, medio e lungo periodo, è questo stesso problema se riferito storicamente agli anni della Guerra Fredda⁷¹. Non sono molti gli storici politici che hanno fatto dello stalinismo o del post-stalinismo italiano un oggetto di riflessione – vorrei nominare qui in primo luogo Viktor Zaslavsky e Elena Aga-Rossi⁷²; mentre (se non sbaglio) mancano ad oggi contributi recenti da parte storico-artistica. Ho cercato in questo saggio di raccogliere accenni o spunti utili forse per un’anamnesi a venire; e, nel tentativo di ampliare le basi documentarie della ricerca, di prestare attenzione alle più informate tra le “voci fuori dal coro”. Il problema diviene via via più chiaro: come impostare una storiografia degli *omissis*? Il silenzio conclusivo di Sereni, rievocato dalla figlia Clara nella memoria familiare *Il gioco dei regni*⁷³, sembra allegoria di ciò che sfugge ed è difficile ricondurre a parola.

- 1 F. Romero, *Storia della Guerra Fredda*, Torino, 2009, p. 12.
- 2 Vd. *infra*, nota 24.
- 3 Per il ruolo di Togliatti e la sua centralità nell’ambito della politica culturale del PCI cfr. E. Taviani, *Il PCI e la cultura italiana dal miracolo economico agli anni Ottanta*, in *Il comunismo italiano nella storia del Novecento*, a cura di S. Pons, Roma, 2021, p. 290 *et passim*. È una convinzione di questo genere che sorregge la periodizzazione qui proposta.
- 4 N. Chiaromonte, *Intellettuali e comunismo* (1964), in *id.*, *Lo spettatore critico*, a cura di R. Manica, Milano, 2021, pp. 373-377 (si è tentati di supporre che *Intellettuali e comunismo* sia una sorta di riflessione traslata, in forma di saggio, sulle biografie politiche di Mario Alicata e altri «redenti»). Rilevante, qui, appare la tesi delle continuità tra anni Trenta e anni Sessanta: uno spunto che Luisa Mangoni proverà poi a approfondire – e, in parte, attenuare – nel suo *L’Interventismo della cultura*, Bari, 1974, e Niccolò Zapponi in *Miti e ideologie*, Napoli, 1981); G. Morselli, *Il comunista*, Milano, 1976; E. Rea, *Mistero napoletano*, Milano, 1996. Di una rapida «fascistizzazione» del comunismo sovietico negli anni della Terza Internazionale, a partire dall’imposizione, nell’agosto 1920, dei «21 punti» ai partiti che chiedevano di farne parte, scrive Ignazio Silone in *Uscita di sicurezza* (1949, oggi in *id.*, *Uscita di sicurezza*, Milano, 2018 (1965), pp. 72, 76 *et passim*), che delle trasformazioni richiamate, in buona parte coincidenti con l’affermarsi del potere di Stalin, è diretto testimone nel periodo 1921-1927; e così, in precedenza, ne ha scritto mirabilmente V. Serge, *Da Lenin a Stalin*, Torino, 2017 (1937), p. 103 *et passim*. Il ritrovamento, a Mosca nel 1992, del plico contenente il «protocollo aggiuntivo segreto» del Patto Molotov-Ribbentrop dell’agosto 1939 chiarisce, quantomeno agli occhi degli storici occidentali, le dirette responsabilità di Stalin in merito all’invasione hitleriana della Polonia, dunque all’inizio della Seconda Guerra Mondiale. Tale «protocollo», siglato nella notte tra il 23 e 24 agosto 1939 contestualmente al Patto di non aggressione, ripartisce infatti tra Terzo Reich e URSS le «sfere di interesse» europeo-orientali e non è, a differenza del Patto di non aggressione, un semplice accordo di pace. Alla revisione della storia politico-militare della Seconda Guerra mondiale si oppongono oggi gli storici russi vicini a Putin, che rimuovono la questione del «protocollo» negandone non l’esistenza, ma la contestualità al Patto di non aggressione. Cfr. in proposito A. Salomoni, *Il protocollo segreto*, Bologna,

2022. Rilevanti, in merito al tema delle “continuità/discontinuità”, la polemica tra Guttuso e Toti Scialoja, 1944-1947 (cfr. Michela Morelli, *Continuità e discontinuità del dibattito intorno all'arte fascista nella critica di Toti Scialoja e nella querelle con Renato Guttuso*, in *Continuità/discontinuità nella storia dell'arte e della cultura italiana del Novecento. Arti visive, società e politica tra fascismo e neoavanguardie*, a cura di M. Dantini, numero monografico della rivista «piano b», 1, 2018, pp. 38-51; e Giuseppe Vacca nell'intervista rilasciata a A. Barile, *Apogeo e crisi della politica culturale comunista. Rossana Rossanda e la Sezione culturale del PCI (1962-1965)*, tesi di dottorato, Sapienza Università di Roma, 2022, p. 210: qui Vacca dà ragione a Scialoja. Per un'introduzione storica al passaggio dallo stalinismo a «disgelo» in URSS. cfr. E. Zubkova, *Quando c'era Stalin. I russi dalla guerra al disgelo*, Bologna, 2003.
- 5 Una periodizzazione convincente della Guerra Fredda, cui mi sono attenuto nello scrivere questo saggio, colloca tra 1962 e 1963, dunque tra lo scioglimento della crisi dei missili a Cuba e l'enciclica *Pacem in Terris* di Giovanni XXIII, l'avvio del processo di distensione e, di fatto, la conclusione della Guerra Fredda quale la conosciamo dal 1946-1947 – nei termini dunque dell'antagonismo bipolare. In seguito, e con più precisione dal 1979, data dell'installazione degli “euromissili” e dell'invasione sovietica dell'Afghanistan, antagonismo e competizione per la superiorità strategica torneranno a modellare l'atteggiamento reciproco delle due superpotenze nucleari, ma in uno scenario geopolitico ormai globalizzato e “multipolare”. Cfr. Romero, *Storia della Guerra Fredda*, cit., pp. 170-171 *et passim*. Sotto questo profilo l'anno della morte di Togliatti viene a coincidere, o segue con minimo ritardo, l'avvio di mutamenti geopolitici di grande rilevanza in ambito internazionale.
 - 6 Cfr. A. Guiso, *La colomba e la spada*, Soveria Mannelli, 2006, p. 544 e nota 14; G. Carpi, *Ždanovismo all'italiana. Gli intellettuali del dopoguerra e l'«ingegneria delle anime»*, in *«Toronto Slavic Quarterly»*, 17, 2006, p.n.n., <http://sites.utoronto.ca/tsq/17/carpi17.shtml> (ultimo accesso 14 dicembre 2022). Di parere diverso Armanda Guiducci, già direttrice di *«Ragionamenti»*, che, in un testo ormai datato, e tuttavia utile per l'attenzione che presta a costanti di costume, imposta per prima in Italia una ricerca storiografica sullo ždanovismo e la sua fine, A. Guiducci, *Dallo ždanovismo allo strutturalismo*, Milano, 1967; per cui «anche in Italia lo ždanovismo ebbe, per un certo numero di anni, l'ossequio assoluto che pretendeva. Lo ždanovismo implicava un modello di comportamento intellettuale, ribadito e acclamato nella misura in cui Stalin era tenuto»; *ivi*, p. 22.
 - 7 Costituisce eccezione L. Antonietti, *Il lavoro editoriale di Mario Alicata: alle origini della narrativa contemporanea nelle collane Einaudi*, in *«Bibliologia»*, XII, 2017, pp. 137-144. Di grande utilità, quanto alla biografia politico-intellettuale di Alicata, la ricostruzione che ne dà Albertina Vittoria: *ead.*, *Introduzione*, in M. Alicata, *Lettere e taccuini di Regina Coeli*, Torino, 1977, pp. XL-XLI; e Luisa Mangoni: *ead.*, *Pensare i libri*, Torino, 1999, pp. 70-87. Rimangono utili, a mo' di introduzione, le pagine dedicate a Alicata da Nello Ajello in *Intellettuali e PCI 1944-1958*, Bari-Roma, 1979, in part. pp. 190-198 *et passim*.
 - 8 Cfr. in proposito E. Rogante, «Un libro per ogni compagno». Le case editrici del Pci dal 1944 al 1953, in *«Studi Storici»*, 4, 2017, pp. 1133-1166. Per la Einaudi, «casa editrice vicina al Partito ma non di partito», cfr. Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 326 ss. (senza tralasciare il *prequel* alle pp. 82-87, a mio avviso determinante, secondo l'intenzione stessa di Mangoni, per cogliere il senso pieno della narrazione); e, con riferimento all'immediato dopoguerra sino all'uscita di Felice Balbo nel 1951: E. Aga-Rossi, *L'Italia tra le grandi potenze*, Bologna, 2019, p. 369 e nota 46. Per il ruolo che Antonio Giolitti e Carlo Muscetta cercano di giocare in Einaudi negli anni a cavallo tra Quaranta e Cinquanta cfr. inoltre L. Mangoni, *Prefazione*, in *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1943-1952*, a cura di T. Munari, Torino, 2011,

pp. XXXVI-XXXVII *et passim*; e, con riguardo al solo Giolitti, T. Munari, *Giolitti e l'Einaudi, 1949-1956*, in Antonio Giolitti. *Una riflessione storica*, a cura di G. Amato, Roma, 2012, pp. 55-68. Discorso a parte, e che qui si può solo accennare, meritano le copertine Einaudi degli autori russi contemporanei pubblicati nella collana «I coralli» negli anni del «disgelo» (Viktor Nekrasov, Il'ja Ehrenburg etc.). Qui accade che incunaboli dell'arte moderna e contemporanea, quadri di Cézanne e Matisse ad esempio, accompagnino narrazioni che aprono sulla scena sovietica del dopo-Stalin, quasi la tradizione impressionista e post-impressionista, vivace e metropolitana, e non una qualche composizione social-realista, in chiave Aleksandr Gerasimov, fosse chiamata a interpretare, nei propositi dell'Editore, la transizione sovietica agli occhi del lettore occidentale.

- 9 Aga-Rossi, *L'Italia tra le grandi potenze*, cit., p. 359 ss.; e S. Pisu, *L'associazione Italia-URSS dal dopoguerra alla guerra fredda: diplomazia culturale e propaganda comunista (1944-1960)*, working paper, luglio 2019, <https://www.sissco.it/wp-content/uploads/2019/07/pisu-paper.pdf> (ultimo accesso 14 dicembre 2022).
- 10 Cfr. P. Hollander, *Pellegrini politici. Intellettuali occidentali in Unione Sovietica, Cina e Cuba*, Bologna, 1988 (l'edizione italiana del testo di Hollander ha un'Appendice di particolare interesse per il tema da me qui trattato: L. Di Nucci, *I pellegrinaggi politici degli intellettuali italiani*, *ivi*, pp. 621-678); e, per i viaggi in URSS di Calvino (1951) e Levi (1955): M. Dantini, *Storia dell'arte e storia civile. Il Novecento in Italia*, Bologna, 2022, pp. 26-30 e 291-304.
- 11 Vale la pena ricordare qui, sia pure *en passant*, la polemica che Sartre e Francis Jeanson conducono nel 1952 sulle pagine di «Les temps modernes» contro Camus, colpevole, a loro giudizio, di avere denunciato il tratto totalitario dell'Unione Sovietica di Stalin, fatto riferimento al problema dei campi di lavoro forzato e rigettato l'uso politico della violenza nel saggio *L'uomo in rivolta* (1951). Tale polemica ha, al tempo, risonanza dirompente in tutta Europa per la notorietà degli intellettuali coinvolti e l'asprezza con cui Sartre sceglie di porre fine al sodalizio letterario e filosofico con Camus (cfr. in proposito D. Schweikart, *Sartre, Camus and a Marxism for the 21st Century*, in «Sartre Studies International», 2, 2018, pp. 1-24): per questo sembra opportuno richiamarla anche in un saggio dedicato al contesto italiano.
- 12 Difficilmente sopravvalutabile, in questo senso, l'importanza della pubblicazione di *Una giornata di Ivan Denisovič* di Solženicyn, apparso nel 1962 in URSS e tradotto in italiano nel 1963. Assai scarsa, invece, in Italia, a riprova di resistenze che si attenuano solo con estrema lentezza, la circolazione di *Un mondo a parte* di Gustaw Herling-Grudziński, pubblicato nel 1958 da Laterza per insistenza di Croce; e che pure costituisce un documento tra i più importanti sui campi di lavoro forzati. Notizie sulla scarsa fortuna italiana di *Un mondo a parte* e bibliografia relativa in F. M. Cataluccio, *Introduzione*, in G. Herling, *Un mondo a parte*, Milano, 2018, pp. XXVIII-XXX. Per una narrazione «ortodossa» circa i campi «correzionali» in URSS ante-1956, adeguatamente stilizzata, cfr. P. Robotti, *Nell'Unione Sovietica si vive così*, [Roma], 1953 (2 voll., 1950-1952), p. 285 ss. Emigrato in URSS all'inizio degli anni Trenta, Robotti, cognato di Togliatti, è incarcerato con l'accusa di spionaggio e attività controrivoluzionaria nel 1938. Rientra in Italia nel 1947. «Ho visto alcuni di questi campi di lavoro correzionali», assicura Robotti, «ed ho constatato che non hanno nulla in comune con le carceri o le reclusioni del nostro paese, dove si vedono i detenuti intristire d'inedia in una abbruttente inattività. In quei campi si lavora sette-otto ore al giorno, secondo la stagione, e il lavoro è retribuito. Il lavoro è compiuto nei campi, nelle foreste, nei cantieri di costruzione oppure in officine dove lavorano migliaia di lavoratori liberi: e si compie nelle stesse condizioni in cui si lavorano tutti. Vi sono sale di riunione, biblioteche, campi sportivi, filodrammatiche, ecc. Per buona condotta sono concessi periodi di vacanza in famiglia e

forti riduzioni del termine di condanna stabilito dai giudici dei tribunali popolari. Migliaia di persone condannate ai lavori correzionali furono insignite di alte decorazioni sovietiche per aver compiuto il loro dovere»; *ibidem*.

- 13 La questione dei rapporti tra socialismo pre-marxista da un lato, Rivoluzione d'Ottobre dall'altro, è ampiamente dibattuta. Se Carlo Levi desta la perplessità del suo accompagnatore in occasione del suo viaggio in URSS, provando a convincerlo delle continuità esistenti tra grande letteratura russa del secondo Ottocento e bolscevismo (C. Levi, *Il futuro ha un cuore antico*, Torino, 1956, p. 36), Antonio Banfi torna sul tema, confermando il punto di vista "continuistico" di Levi in un intervento apparso su «Nuovi Argomenti» nella primavera del 1957 (A. Banfi, *Risposta al questionario: «8 domande sullo stato guida»*, in «Nuovi argomenti», 25, 1957, p. 20). Diverso è invece il punto di vista di Silone, che, al pari della guida sovietica di Levi, non crede affatto che tra Tolstoj e Lenin possano stabilirsi vicinane ideologiche (I. Silone, *Polikusc'ka*, 1962, oggi in *id.*, *Uscita di sicurezza*, cit., pp. 40-41). Riferimento attendibile, da parte accademica, *Il populismo russo* di Franco Venturi, che Einaudi pubblica in due volumi nel 1952: oggi sappiamo che questa ricerca di Venturi, da intendere anche nel senso di critica dello stalinismo, è motivata proprio dall'esperienza del comunismo sovietico quale Venturi compie a Mosca negli anni 1947-1950. Cfr. in proposito A. Graziosi, *Nazione, socialismo e cosmopolitismo. L'Unione Sovietica nell'evoluzione di Franco Venturi*, in *Franco Venturi e la Russia*, a cura di A. Venturi, Milano, 2006, pp. 131-166; e D. Steila, *Franco Venturi e Il populismo russo*, *ivi*, pp. 401-454.

Tra i documenti salienti del tolstoismo italiano del secondo dopoguerra si può certo annoverare *Tolstoj e l'arte* di Chiaromonte, saggio che, datato al 1960 e pubblicato in N. Chiaromonte, *Silenzio e parole*, Milano, 1978, attende ancora oggi la sua giusta collocazione nel contesto del dibattito artistico a cavallo tra Cinquanta e Sessanta (lo si trova oggi in *id.*, *Lo spettatore critico*, cit., pp. 919-931).

- 14 Cfr. Dantini, *Storia dell'arte e storia civile*, cit., p. 113 ss.
- 15 I. Calvino, *Lettera di dimissioni dal PCI* (1957), oggi in *id.*, *Saggi (1945-1985)*, 2 voll., a cura di M. Barenghi, Milano, 1995, vol. 2, p. 2838. Sotto il profilo dei "luoghi comuni" visivi vale la pena annoverare i ritratti di Togliatti, non di rado desunti, quanto a gestualità, postura, atteggiamento, dalla ritrattistica sovietica contemporanea, per cui cfr. L. Cheles, *The Faces of Militancy: Palmiro Togliatti's Propaganda Portraits (1948-1964)*, in *Words of Power, the Power of Words. The Twentieth-Century Communist Discourse in International Perspective*, a cura di G. Bassi, Trieste, 2019, pp. 115-155.
- 16 Dantini, *Storia dell'arte e storia civile*, cit., p. 113 ss.
- 17 I. Calvino, *Sulla neo-avanguardia* (1983), oggi in *id.*, *Saggi (1945-1985)*, cit., vol. 2, p. 1845.
- 18 Mi riferisco alla polemica togliattiana contro la pittura astratta, formulata una prima volta su «*Rinascita*», 11, novembre 1948, p. 424, in occasione della *Prima mostra nazionale d'arte contemporanea* dell'Alleanza per la cultura, tenutasi a Bologna (17 ottobre-5 novembre 1948). Alle sferzanti osservazioni del segretario del PCI, che si firma qui r., vale a dire Roderigo di Castiglia, pseudonimo di Togliatti, e insorge contro «orrori e scemenze [e] «scarabocchi», Guttuso, Mafai, Turcato e altri replicano issando la bandiera della sperimentazione e dell'antifascismo (il fascismo, si scrive, aveva infatti «bloccato gli intellettuali in una autarchia culturale»). Al di là dell'attendibilità o meno di questa ricostruzione storiografica del Ventennio, imperniata sul problema dell'«autarchia» (e sull'equivalenza implicita, di difficile ammissione, tra «comunismo» e «libertà»), resta che Togliatti non aveva torto, *dal suo punto di vista*, per quanto in seguito sia divenuto abituale contestarne l'irritazione, a ritenere

che tra neocubismo e «egemonia», non passassero strade obbligate. Utile, per intendere il punto di vista di Togliatti sull'arte, il breve testo *Orientamento sull'arte*, in «*Rinascita*», 10, ottobre 1949, pp. 453-454. Varrebbe la pena considerare qui quanto affermato da Togliatti, sia pure tra cadute polemiche e asprezze verbali, non solo né unicamente alla luce della dottrina "social-realista" di Ždanov – anche se è a Ždanov che Togliatti si appoggia qui esplicitamente –, bensì anche di una radicata tradizione critico-estetica di ambito torinese, anti-avanguardistica sì, ma non inevitabilmente retriva, che rimanda al primo dopoguerra e ha nelle riviste di Gobetti, «*La Rivoluzione liberale*» e «*Il Baretto*», il proprio luogo di elaborazione.

- 19 Prevalgono, a tale riguardo, sommarietà e imprecisioni. Occorre allora distinguere tra una "secolarizzazione" che, in Italia nel secondo dopoguerra, con più precisione negli anni del boom economico, investe la morale sessuale, la sfera dei consumi, il diritto del lavoro, le politiche di genere, ed è indubbia, oltreché sollecitata e promossa, da parte istituzionale, dai governi di Centrosinistra (basti pensare all'importanza della legge 66/9.2.1963, che all'art. 1 recita: «la donna può accedere a tutte le cariche, professioni e impieghi pubblici, compresa la Magistratura, nei vari ruoli, carriere e categorie, senza limitazione di mansioni e di svolgimento della carriera, salvi i requisiti stabiliti dalla legge»); e una "secolarizzazione" più estensiva e generale, che presupporrebbe il rifiuto di dimensioni simboliche o religiose o metafisiche per sé prese o variamente combinate; che invece non c'è, mostrandosi al contrario, nei secondi anni Sessanta una ripresa vigorosa, più o meno persuasiva, di orientamenti "spirituali" correlati in varia misura alla diffusione di punti di vista contro-culturali; alla vivacità e diramazione del cattolicesimo postconciliare; alle tradizioni antimilitariste e pacifiste, che adesso, a differenza di quanto accaduto tra Quaranta e Cinquanta, acquistano tratti prepolitici e antipartitici (cfr. in proposito A. Guiso, *La Guerra fredda culturale*, in *Il comunismo italiano nella storia del Novecento*, cit., pp. 200-204). Sia *Autoritratto* di Carla Lonzi (Bari, 1969) che *Arte Povera* di Germano Celant (Milano, 1969), sia ancora l'incipiente fortuna italiana di Joseph Beuys, sono, sullo scorcio degli anni Sessanta, testimonianza eloquente di tutto ciò, considerato sotto profili specificamente storico-artistici. Per un'accesa deprecazione da parte marxista del «contenutismo spiritualistico-religioso... neospiritualismo e intuizionismo nostrani» (i nomi sono quelli di Sedlmayr e Zolla, Ceronetti e Lonzi), e l'esortazione a «smetterla di fare i sacerdoti, i "grandi" sacerdoti, e ancor peggio, gli iniziati, i "grandi" iniziati», cfr. P. Fossati, *Il poi viene dopo*, in «*NAC*», 2, febbraio 1971, p. 4. Interessante, sotto il profilo di un'indagine su società post-secolari, il tema del seminario internazionale *Transnational Perspectives on Post-Secular Italy: Arts, Media and Religion*, tenutosi al Koninklijk Nederlands Instituut di Roma in data 28 aprile 2022. Una breve narrativa in merito: https://www.knir.it/nl/evenementen/transnational-perspectives-on-post-secular-italy-arts-media-and-religion/?fbclid=IwAR3rDIExaBmy7aigZ7jRvreNG89C6ZaKTtiUAp8o-kut_kycjbyBn54_OL8v (ultimo accesso 14 dicembre 2022).
- 20 Cfr. Graziosi, *Nazione, socialismo e cosmopolitismo. L'Unione Sovietica nell'evoluzione di Franco Venturi*, cit., p. 136, nota 15 *et passim*. Tra anni Trenta e anni Sessanta, questa la tesi di Graziosi, che raccoglie qui e sviluppa su piani storiografici la critica mossa da Bobbio alle teorie politiche marxiste, la classe intellettuale italiana conosca un duplice processo di «emarginazione e provincializzazione», educata prima dal fascismo, poi dal comunismo ad ammettere rapporti quantomeno ambigui tra cultura (o ideologia) e violenza. In altre parole: le continuità di costume intellettuale prevalgono, al passaggio da fascismo a Repubblica, sulle discontinuità politico-istituzionali. Una tarda dimostrazione di tutto ciò, a

mio avviso, si riscontra nella posizione presa da Giorgio Napolitano, al tempo presidente della Commissione cultura del PCI, in merito all'espulsione di Solženicyn dall'URSS, nell'articolo pubblicato prima su «l'Unità», il 20 febbraio 1974, e poi su «Rinascita», dal titolo *L'esperienza sovietica e la nostra prospettiva. ancora sul «caso Solgenitsyn*»: che si rimproveri qui a uno scrittore di aver lanciato la «sfida allo Stato», cioè di avere criticato il funzionamento delle istituzioni politiche e giudiziarie dell'Unione Sovietica, come pure parrebbe essere suo buon diritto, è circostanza che non ha niente a che fare con la posizione antistatuale della Rivoluzione d'Ottobre ai suoi inizi, e rimanda invece al culto dello Stato quale è introdotto da Stalin. In tema di “continuità/discontinuità” vd. *supra*, nota 4. Infine, al tema delle “continuità/discontinuità” tra fascismo e Repubblica, sotto profili specificamente storico-artistici, è dedicato il numero monografico della rivista «piano b», 1, 2018, *Continuità/discontinuità nella storia dell'arte e della cultura italiane del Novecento*, cit., risorsa online: <https://pianob.unibo.it/issue/view/728>.

- 21 Vd. *supra*, nota 10. Per una descrizione delle campagne sovietiche nel 1953, appena due anni prima del viaggio di Levi, cfr. V. Zaslavsky, *Storia del sistema sovietico*, Roma, 2011 (2001), p. 147: «la produttività era ancora più bassa di quella raggiunta all'epoca dell'impero zarista. Nel 1953 anche il numero dei capi di bestiame era nettamente inferiore al periodo prerivoluzionario, mentre la popolazione era aumentata di almeno quaranta milioni e gli abitanti delle città si erano moltiplicati. I kolchoz continuavano a pagare ai kolchoziani somme insignificanti, obbligandoli a lavorare in pratica gratuitamente. La retribuzione da parte dello Stato delle enormi forniture obbligatorie di prodotti era tanto misera che spesso non copriva neanche le spese di produzione. Inoltre, lo Stato aveva avviato una nuova pressione fiscale sugli appezzamenti personali dei kolchoziani, loro unica fonte di reddito, e vietato la vendita di concimi e attrezzi per uso privato».
- 22 Un precoce distacco dall'agiografia leninista è già in V. Grossman, *Tutto scorre...*, Milano, 2010 (1970; ma il romanzo, pubblicato postumo in Germania, è scritto negli anni che vanno dal 1955 al 1963).
- 23 *Lettera di Ernesto de Martino a Pietro Secchia*, senza data ma febbraio o marzo 1957, in *Compagni e amici. Lettere di Ernesto de Martino e Pietro Secchia*, a cura di R. Di Donato, Firenze, 1993, pp. 35-36. La tesi di de Martino qui è semplice, ancorché paradossale: il “vero” comunismo, il comunismo «democratico», inizia quando stalinismo e cominformismo (o teoria dello “stato guida”) sono definitivamente rigettati e ci si propone, da parte dei partiti comunisti, di giungere al potere per via democratica, ciascuno per la propria «via nazionale». È allora che diviene indispensabile, per questi stessi partiti, disporre della capacità di persuadere i «ceti medi». A tale scopo – a scopi dunque di egemonia – servono gli intellettuali, che non potranno perciò essere considerati in modo subalterno o riduttivamente strumentale. Particolare importanza assume per de Martino, in tale frangente e con riferimento all'Italia, il dialogo tra intellettuali comunisti e cattolici per così dire “inquieti”. Sono perplessità del genere qui indicato, sul «silenzio» o «la aperta esaltazione» degli intellettuali d'area sullo stalinismo, e più in generale la diversa posizione in merito alla rilevanza del «simbolismo» e del sacro, a dissuadere verosimilmente de Martino dal fare riferimento a questo o quel critico d'arte di provata appartenenza comunista negli anni in cui lavora alla *Fine del mondo*, preferendo invece confrontarsi – a conferma della propria eterodossia – con Hans Sedlmayr e Ernst Jünger; e a mostrare assai scarsa considerazione, malgrado sporadiche frequentazioni, per artisti di ambito social-realista. Su tutto ciò cfr. Dantini, *Storia dell'arte e storia civile*, cit., pp. 199-244.

- 24 Ne siano prova la scarsità di riferimenti storico-artistici nel recente e pregevole volume collettaneo, *Il comunismo italiano nella storia del Novecento*, cit.; e la sollecitazione rivolta di recente agli storici dell'arte da F. Fergonzi, *Introduzione*, in C. Perin, *Guttuso e il realismo in Italia 1944-1954*, Cinisello Balsamo, 2020, p. 5: «dal libro di Nicoletta Misler *La via italiana al realismo*, uscito nel 1973, non si è più affrontata, nel suo insieme, la questione del realismo artistico postbellico in Italia... Sono davvero così ingrati, legnosi, asfittici i quadri dei pittori realisti?». *La via italiana al realismo: la politica culturale artistica del P.C.I. dal 1944 al 1956* di Misler (Milano, 1973), resta infatti utile, quantomeno come repertorio storico di immagini, temi e problemi. Per ricerche più recenti in tema di "social-realismo" italiano cfr. invece F. Belloni, *L'ultimo quadro di storia*, in Renato Guttuso. *L'arte rivoluzionaria nel cinquantenario del '68*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, 23 febbraio – 24 giugno 2018) a cura di P.G. Castagnoli, C. Christov-Bakargiev, E. Volpato, Cinisello Balsamo, 2018, pp. 42-57; Renato Guttuso. *Nuovi studi*, a cura di B. Tomassi, Cinisello Balsamo, 2019; e Perin, *Guttuso e il realismo in Italia 1944-1954*, cit.
- 25 Cfr. A. Graziosi, *L'URSS dal trionfo al degrado. Storia dell'Unione Sovietica 1945-1991*, Bologna, 2008, pp. 7-8. Malgrado il maggiore interesse dimostrato dagli storici italiani per i primi decenni della Rivoluzione, è proprio nel secondo dopoguerra che la storia sovietica si intreccia più strettamente alla storia italiana e l'URSS accresce la propria importanza internazionale.
- 26 Appare di particolare rilievo, dal mio attuale punto di vista, la *Storia del paesaggio agrario italiano* di Sereni, pubblicata nel 1961 da Laterza e rivolta non solo agli storici dell'agricoltura o dell'economia, ma anche agli storici e critici d'arte (oggi E. Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Bari-Roma, 2020). Sereni allega in coda al saggio, svolto con competenze "politecniche", un'antologia di immagini dall'archeologia e dalla storia dell'arte antica e moderna – vi troviamo riprodotti, per venire all'arte contemporanea, paesaggi regionali di Treccani, Bergonzoni, Saliotti; e, di Guttuso, *L'occupazione delle terre incolte in Sicilia del 1949* –. Questa sua rassegna di opere d'arte e artisti anche contemporanei, raccolti all'insegna di una qualche continuità di lungo periodo, esemplifica al meglio il proposito, di Sereni e non solo, di creare, per gli artisti comunisti, luoghi di esposizione e mercati «alternativi» alle gallerie, i musei e il collezionismo del circuito "capitalistico" (cfr. E. Sereni, *Scienza marxismo cultura*, Milano, 1949, p. 200 *et passim*).
- 27 Si veda *infra*, nota 42.
- 28 Cfr. Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 345 e nota 98, p. 399 ss.
- 29 E. Sereni, *Diario (1946-1952)*, a cura di G. Vecchio, Roma, 2015. Vecchio osserva qui che non è chiaro «quanto tutti questi substrati [letterari, politico-ideologici, religiosi] potessero armonizzarsi tra loro o rimanessero semplicemente affiancati» (G. Vecchio, *Introduzione*, *ivi*, p. 14). Sereni riflette sulla sua consuetudine diaristica alla luce della metafora del «vecchio Adamo» (Sereni, *Diario (1946-1952)*, cit., p. 141-142). Nelle annotazioni di carattere "privato", scrive, riversa le «scorie» di tutto ciò che, nella sua vita, non partecipa all'esperienza sovietica (ammantata, quest'ultima, di luce messianica) e ai compiti di organizzazione e propaganda conferitigli dal Partito.
- 30 Cfr. *ivi*, p. 139: «so bene che, necessariamente, un lavoro come il mio comporta, da parte degli intellettuali, una sorta di permanente "rivolta degli strelitzi"; è inevitabile che alla direzione di Partito della cultura essi oppongano la spontanea rivolta del loro individualismo esacerbato, del loro abbandono alla spontaneità borghese». Sul punto cfr. anche Ajello, *Intellettuali e PCI 1944-1958*, cit., pp. 147-151 *et passim*. Per la teoria dello "stato guida" e

l'«enorme funzione che oggi l'URSS assume nel senso della direzione ideologico-culturale» cfr. ancora Sereni, *Diario (1946-1952)*, cit., p. 141.

- 31 Cfr. E. Sereni, *Andrea Zdanov-modello di combattente per il trionfo del comunismo*, in «Rinascita», 9-10, 1948, pp. 333-334. Una raccolta di scritti e interventi di Ždanov, dal titolo *Politica e ideologia*, è pubblicata nel 1949 dalle Edizioni di Rinascita, a pochi mesi di distanza dalla morte dell'uomo politico russo (31 agosto 1948), dopo che Giulio Einaudi aveva cercato di assicurarsi la pubblicazione facendone richiesta direttamente a Togliatti (Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 399 e nota 359, lettera del 15 ottobre 1948). Figura qui il «rapporto» sulle riviste «Звезда» [Zvezda, «stella»] e «Ленинград» [Leningrad] che contiene la condanna di Michail Zoščenko (per il racconto *Le avventure di una scimmia*, datato 1945. Il lettore italiano può trovarlo nella raccolta M. Zoščenko, *Racconti sentimentali e satirici*, a cura di M. Boschiero, C. De Lotto, Macerata, 2020, pp. 302-310), Anna Achmatova («monaca e sguadrina insieme») e i Fratelli di Serapione. Il testo originale del «rapporto» appare sulla «Pravda» in data 21 settembre 1946 (e viene riprodotto in estratto in «Rinascita», 9-10, settembre-ottobre 1948, pp. 336-337 con introduzione di Sereni). Nel volume antologico del 1949 il «rapporto» prende il titolo di *Sul fronte ideologico e culturale*. Mario De Micheli, al tempo critico d'arte de «l'Unità», festeggia la pubblicazione di *Politica e ideologia* sul quotidiano del PCI (in data 28 luglio 1949) richiamando «la grande vita» di Ždanov – uomo politico che oggi sappiamo essere stato usato da Stalin come suo fantoccio, indotto dal despota ad attaccare gli amici e persino il figlio (cfr. in proposito anche Graziosi, *L'URSS dal trionfo al degrado. Storia dell'Unione Sovietica 1945-1991*, cit., pp. 61-62) – e «l'insegnamento della libertà» che discende dalle pagine del libro. La condanna di Zoščenko e Achmatova – scrittori profondamente diversi l'uno dall'altra, tali che parrebbe insensato associare –, prelude, in URSS, a un periodo di dura repressione, che si protrae sino alla morte di Stalin. La circostanza è singolare: mai, prima di Ždanov, un membro del Comitato centrale del PCUS ha preso posizione esplicita su temi artistici, letterari etc., preferendo delegare alla stampa o a qualche agenzia governativa. Eletta nel 1944 alla direzione dell'Unione degli scrittori, sezione di Leningrado, Achmatova sconta forse il prestigio di cui gode nell'*intelligencija* sovietica. Per di più, nel novembre 1945, incontra Isaiah Berlin, al tempo primo segretario dell'Ambasciata britannica a Mosca: l'amicizia tra la scrittrice e il diplomatico, sospettato di essere una spia, desta la collera di Stalin (cfr. G. Dalos, *Innamorarsi a Leningrado*, Roma, 2007, in part. pp. 35-66: «la risoluzione [del Comitato centrale del PCUS, datata 14 agosto]... fu riprodotta da tutte le riviste maggiori... [e] il discorso di Ždanov [all'*intelligencija* di Leningrado, convocata il 16 agosto appunto per illustrare le ragioni della risoluzione] uscì contemporaneamente anche sotto forma di opuscolo in almeno un milione di esemplari. Si pensò anche a chi non amava leggere: più di cento grandi stazioni della radio sovietica trasmisero i due documenti: ogni giorno dai 25 ai 30 milioni di cittadini sovietici stavano seduti davanti ai loro apparecchi o in piedi davanti alle celebri postazioni attrezzate con altoparlanti»). L'espulsione dall'Unione degli scrittori, comminata nel 1946 sia a Achmatova che a Zoščenko, è punizione severa: comporta la perdita del diritto alla tessera alimentare ed equivale a una condanna alla fame (è Fadeev, nell'occasione, a intervenire a sostegno di Achmatova e a chiedere che le sia restituita la tessera, cosa che avviene alla fine di settembre. La scrittrice è inoltre riammessa nell'Unione degli scrittori il mese successivo. Festeggiata per anni dalla stampa sovietica nel giorno della ricorrenza, la risoluzione è abrogata solo da Gorbacëv nel 1988. Cfr. *ivi*, p. 56). La «nota» che Berlin scrive tra la fine del 1945 e l'inizio del 1946 a seguito del suo soggiorno in URSS (trad. it., *Le arti in Russia sotto Stalin*, a cura di H. Hardy, Milano, 2018) vale come prima documentazione in merito alla politica culturale di Stalin, quale è riferita a

Berlin da Achmatova, Pasternak e Kornej Čukovskij (Nikolaj Kornejčukov). Vale la pena osservare che, malgrado le più grandi aspettative, la politica culturale chruščëviana non apporta in un primo tempo cambiamenti sostanziali. Nell'agosto del 1956 il PCUS conferma le condanne di Ždanov; e, a partire dal marzo 1957, gli scrittori che hanno preso parte al processo di "destalinizzazione" sono costretti a umilianti pentimenti pubblici nel corso di riunioni tra letterati. La pubblicazione di una raccolta di discorsi di Chruščëv, in tema di arte e letteratura, nell'estate 1957, segna il ritorno, da parte del regime, a posizioni vicine a quelle tenute ai tempi della ždanovščina. Lo si verifica di lì a poco in coincidenza con la persecuzione di artisti "informali", che cade tra 1957 e 1958, e soprattutto con le reazioni ufficiali all'assegnazione a Pasternak del Premio Nobel, premio che Pasternak (lui pure, come già Zoščenko e Achmatova, espulso dall'Unione degli scrittori e oggetto di violenti attacchi sulla stampa e nelle organizzazioni di partito per la pubblicazione all'estero del *Dottor Živago*), è infine indotto a rifiutare nel timore di conseguenze irreparabili per sé (come l'esilio o la condanna a morte come «traditore della patria») e i propri cari. Solo nel 1959, in coincidenza con l'avvio della distensione USA-URSS, Chruščëv adotta politiche culturali più tolleranti – è Chruščëv stesso, nel 1962, a autorizzare la pubblicazione di *Una giornata di Ivan Denisovič* di Solženicyn, libro che per la prima volta impone all'attenzione del grande pubblico, in Occidente, il tema dei campi di lavoro: pur equivocandolo come descrizione «neutra» del comunismo sovietico –: tuttavia in modo pur sempre oscillante e non senza che il KGB nel frattempo sequestri i manoscritti inediti di Pasternak, deceduto nel 1960, e i manoscritti di *Vita e destino* di Vasilij Grossman, inclusi gli abbozzi e i nastri della macchina da scrivere usata dallo scrittore, a breve distanza di tempo gli uni dagli altri, cioè tra 1960 e 1961. In precedenza, con più precisione in occasione della conferenza tenutasi nel 1958 per le celebrazioni del quarantesimo anniversario della Lega della Gioventù comunista, Chruščëv aveva *de facto* avallato, con la sua partecipazione in qualità di relatore, le accuse rivolte a Pasternak da Vladimir Semičastny, leader del Komsomol e protetto del segretario del PCUS, che aveva chiesto l'esilio per lo scrittore e lo aveva definito «maiale che insozza il proprio porcile». Risalgono al 1962 le clamorose "sconfessioni" chruščëviane dell'arte di avanguardia, condite da invettive e turpiloquio (per cui cfr. Graziosi, *L'URSS dal trionfo al degrado*, cit., pp. 277-278). Al 1963 risale invece la polemica contro Nekrasov, colpevole, per Chruščëv, di avere manifestato posizioni anticomuniste in un suo diario di viaggio in Italia e Stati Uniti, pubblicato nel 1962 (trad. it., V. Nekrasov, *Di qua e di là dall'Oceano*, Milano, 1965); che avvia quel processo di screditamento dello scrittore che avrà come conseguenze la sua espulsione dal PCUS, nel 1973, e l'esilio in Francia nel 1974. Il discorso che Chruščëv, nel marzo dello stesso anno, tiene alla riunione congiunta dei membri del PCUS e del governo sovietico sul tema dell'*Elevato contenuto ideologico e la maestria artistica [che] rappresentano la grande forza dell'arte e della letteratura sovietica*, è un manifesto di neozdanovismo punteggiato di irritazioni antisemite (cfr. N.S. Krusciov, *La letteratura e l'arte in regime comunista*, Roma, 1963). Bersagli polemici, qui, sono Ehrenburg, Nekrasov, Evtushenko e, per le arti figurative, Ernst Neizvestny. Chruščëv assegna all'arte e alla letteratura ruoli immediatamente propagandistici; e afferma, in via legittima dal suo punto di vista pedagogico e PCUS-centrico, che «il partito combatte e combatterà sempre l'astrattismo o qualsiasi altra distorsione formalista in arte», sostiene invece e sosterrà «opere d'arte piene di gioia che inciteranno al lavoro» (ivi, pp. 63, 69). Modelli positivi di arte sovietica restano per lui scultori monumentali del social-realismo come Yevgeny Vuchetich e Lev Kerbel. Arte, musica, teatro, cinema e letteratura, in altre parole, entrano a pieno titolo, a suo avviso, nella «pacifica competizione» tra potenze volta a provare «la superiorità di questo o quel

sistema», vale a dire del socialismo (sovietico) o del capitalismo (americano); competizione che, sostiene Chruščëv, non può trasformarsi in guerra atomica ma deve prendere la via della «persuasione» (*Nikita Kruscev risponde a Bertrand Russell*, in B. Russell, *Lettera ai potenti della terra, con le risposte di Nikita Kruscev e di Foster Dulles*, Torino, 1958, p.p. 16, 21. Chruščëv trae qui il termine «persuasione» da Bertrand Russell). Alla luce di quanto sin qui affermato non si riesce bene a capire il senso dell'affermazione di Goffredo Fofi, per cui «con la destalinizzazione le testimonianze e le memorie si moltiplicano, ma a scriverle non si correva più alcun rischio». L'apoditticità sostituisce qui la documentazione (G. Fofi, *Introduzione*, in V. Serge, *Se è mezzanotte nel secolo*, Roma, 2012 (1939), p. XI). Per i limiti dell'antistalinismo di Chruščëv cfr. Zaslavsky, *Storia del sistema sovietico*, cit., p. 153 ss. Infine. A riprova dell'interesse destato in Italia dal discorso Chruščëv del marzo 1963 cfr. P. P. Pasolini, *Polemica politica potere. Conversazioni con Gideon Bachmann*, a cura di R. Costantini, Milano, 2015, pp. 14-15 (conversazione del 18 agosto 1963). Per l'ultimo periodo di Stalin, gli anni del «disgelo» e l'avvio dell'epoca brezneviana considerati in chiave di politica artistica, letteraria etc. cfr. M.R. Zezina, *Sovetskaya khudozhestvennaya intelligentsiya i vlast' v 1950-ye|1960-ye gody* [«L'intelligencija artistica sovietica tra '50 e '60»], Mosca, 1999.

- 32 J.J. Gomez Gutierrez, *The PCI Artists. Antifascism and Communism in Italian Art, 1944-1951*, Newcastle upon Tyne, 2015, pp. 62 ss.
- 33 Sereni, *Scienza marxismo cultura*, cit., p. 202.
- 34 Si tratta di uno “scambio” prospettato da tempo, come prova ad esempio la *Crocifissione* di Guttuso (1941). Invisa alla Chiesa, che vi scorge un'intenzione blasfema, la *Crocifissione* mostra un Cristo senza volto che sfuma segnaleticamente nel ladrone tinteggiato di rosso, raffigurato di schiena in primo piano. Oggi si tende a leggere la *Crocifissione* come documento precoce del “comunismo” guttussiano, mentre non c'è ragione filologica per negare al quadro, premiato al Premio Bergamo del 1942 con il secondo posto, l'oscillazione (che lo contraddistingue e può averlo reso senz'altro gradito a Bottai) tra corporativismo di sinistra e socialismo cristiano.
- 35 In tema di rapporti tra teoria del partito e ecclesiologia cfr. Viktor Zaslavsky, *Storia del sistema sovietico*, cit., pp. 116-117 e passim. Vd. anche *infra*, nota 67.
- 36 Cfr. M. Sciokolov, *La scienza dell'odio*, in «*Rinascita*», 4, ottobre-dicembre 1944, pp. 26-29; e *ivi*, I. Ehrenburg, *Il caso di André Gide*, pp. 23-25: «la grande arte è sempre stata al servizio del bene, della bellezza e della verità... Incomincia l'era dei propugnatori di giustizia».
- 37 Né manca, tra i contemporanei di Sereni, chi si interroghi dubitativamente (e da punti di vista antitotalitari, socialisti e democratici) sul problema delle aporie e inconsistenze del programma figurativo “social-realista”. Cfr. N. Chiaromonte, *Arte e comunismo* (1953), in *id.*, *Lo spettatore critico*, a cura di R. Manica, Milano, 2021, pp. 262-272: «comunque la si giri e la si volti, la questione dell'arte e del comunismo appare senza oggetto». In tema di «insuccessi» e «fallimento» social-realista cfr. Perin, *Guttuso e il realismo in Italia*, cit., pp. 217-218; e *ivi*, F. Fergonzi, *Introduzione*, p. 6. È peraltro probabile che Sereni recepisca qui per così dire “a maglie larghe” l'impostazione di Togliatti in merito al “partito di massa” e al dialogo con i cattolici, per cui cfr. Pons, *I comunisti italiani e gli altri*, cit., pp. 94 ss.: all'ampiezza di reclutamento si sacrifica volentieri «la purezza ideologica».
- 38 Mi sembra di grande interesse quanto scrive qui Pons in *I comunisti italiani e gli altri*, cit., pp. 124-126, a seguito della nascita del Cominform e del processo di sovietizzazione dell'Europa orientale avviato con il colpo di stato comunista a Praga del febbraio 1948: «la fine delle “vie

nazionali" nell'Europa orientale ebbe ripercussioni ovvie per i partiti comunisti occidentali, che si trovarono a rivendicare la sovranità nazionale contro l'imperialismo americano mentre quella nozione perdeva di senso nel "campo socialista". L'argomento della difesa della sovranità contro l'imperialismo americano poteva toccare corde nazionaliste ancora vibranti, ma in larga parte nell'opinione pubblica perdeva credibilità alla luce del giro di vite staliniano nell'Europa orientale». Da qui la constatazione che «i comunisti poterono svolgere soltanto un'opera di propaganda, sebbene con notevole efficacia»; e le risorse impiegate in tale opera, spesso, sotto profili economico-finanziari, di provenienza sovietica, finirono per costituire niente più che «un fattore di sopravvivenza», senza che vi fosse effettivamente, per il PCI, «la possibilità di accrescere quote di potere nella società nazionale». Di questo impasse delle "vie nazionali", che travolge le scelte togliattiane di politica interna, Sereni mi sembra interprete esemplare: proprio per «l'incrollabile fede marxista-leninista» e l'adesione, sia pure contrastata e a tratti persino incoerente, all'«internazionalismo staliniano». Cfr. in proposito M. De Nicolò, *Emilio Sereni, la guerra fredda e la «pace partigiana»*. *Movimenti sociali e ideologie politiche in Italia (1948-1955)*, Roma, 2019, pp. 54 ss.

- 39 Sereni, *Scienza marxismo cultura*, cit., p. 203.
- 40 Non conosciamo in dettaglio i rapporti tra Sereni e Guttuso, né l'importanza che il primo può avere avuto nella costruzione della carriera di pittore del secondo. Tuttavia, nel *Diario (1946-1952)*, Sereni parla dell'artista e si compiace di aver «punta[to] su di lui per la creazione in Italia di un caposaldo per il nostro lavoro culturale» (Sereni, *Diario (1946-1952)*, cit., p. 137). E aggiunge, in occasione di un viaggio a Parigi compiuto assieme nel marzo 1949, di avere «approfondito il lavoro su Guttuso: che attraverso alti e bassi, si sviluppa, con un processo lento, ma profondo», quasi il pittore fosse argilla nelle mani del politico, suscettibile di manipolazione. Per l'enigmatica equiparazione di Sereni tra la propria attività politica e l'attività artistica (o meglio: l'opera d'arte, in particolare un'opera d'arte tra tutte: la *Venere di Sinuessa* conservata al Museo archeologico nazionale di Napoli e datata al II sec. a. C.) cfr. poi *ivi*, p. 72 *et passim* (annotazione del 16 aprile 1948).
- 41 Sereni, *Scienza marxismo cultura*, cit., p. 217 *et passim*.
- 42 Risultano estremamente utili, quanto allo scioglimento dell'intreccio, altrimenti insolubile, tra «internazionalismo» e «difesa degli interessi nazionali» nel discorso sovietico postbellico, taluni "rapporti" datati al 1948 o 1949 che Franco Venturi invia da Mosca, dove si trova come addetto culturale dell'ambasciata italiana, al Ministero degli esteri. Qui Venturi segnala la contraddizione. Al tempo stesso avverte che l'appello al patriottismo è un modo, da parte sovietica, per accrescere la propria influenza nei paesi di nuova democrazia, in Europa occidentale così come in Europa orientale o nel resto del mondo (cfr. *Franco Venturi e la Russia*, cit., p. 226 ss. Sul tema della "contraddizione" tra internazionalismo e patriottismo cfr. anche Graziosi, *L'URSS dal trionfo al degrado. Storia dell'Unione Sovietica 1945-1991*, cit., p. 71 *et passim*). Tali "rapporti" di Venturi, e in particolare i "documenti" 14 e 15, entrambi recanti il titolo *Sul patriottismo sovietico*, rivelano convinzioni ben precise in merito al ruolo dei partiti comunisti al di fuori dell'URSS, dei loro quadri e dirigenti; e alla trasformazione dello Stato sovietico, in un senso «patriottico» e non più internazionalista, a partire dalla seconda metà degli anni Trenta, al tempo della Costituzione sovietica (1936) e dei grandi processi degli anni 1936-1938. A questa data la propaganda ufficiale inizia a parlare di «popolo» e non più di «lotta di classe». Torna sulla categoria del «patriottismo» Elena Aga-Rossi nell'*Italia tra le grandi potenze* (cit., p. 281 ss.) per formulare una tesi diversa da quella di Venturi: la mutazione dello Stato sovietico rinvia qui al Patto Molotov-Ribbentrop del 1939, dunque all'alleanza con la Germania.

- 43 I resoconti sovietici sugli Stati Uniti mutano radicalmente registro con l'avvio della Guerra Fredda, tra il tardo inverno e la primavera del 1947. In un primo momento, ancora nell'immediato dopoguerra, l'enfasi non cade ossessivamente sulla «decadenza», ma sulla «tecnica» (a titolo di esemplificazione valga qui il rinvio a I. Ehrenburg, *America*, Milano, 1949, diario di un viaggio in America che Ehrenburg compie nel 1946). Nel segnalare la decomposizione della cultura occidentale – nell'indugiare sulle «fosforescenti mufte» e via di seguito – Sereni si allinea dunque al mutamento narrativo intervenuto, a Mosca, a seguito della formulazione della “dottrina Truman” e della promulgazione del Piano Marshall. Oggetto immediato della sua polemica sono il Vaticano e la DC alleati di Washington.
- 44 Per il gesuita Giovanni Battista Eliano, noto anche come Giovanni Battista Romano, autore del primo catechismo illustrato in volgare per analfabeti, cfr. A. Prosperi, *Intorno ad un catechismo figurato del tardo '500*, in «Quaderni di Palazzo Te», 5, 1985, pp. 45-53.
- 45 Cfr. Ajello, *Intellettuali e PCI 1944-1958*, cit., p. 249 (testimonianza di Ennio Morlotti). Sul punto cfr. anche Levi, *Il futuro ha un cuore antico*, cit., pp. 236-237.
- 46 L'indicazione è quella di sostituire nuove iconografie politiche e sociali alle iconografie cristiane di Sacre Famiglie, Pietà e Resurrezioni: perché, sibila Sereni, «le vecchie classi dominanti italiane... non hanno bisogno di qualcuno, che venga qui a sottolineare la sostanza di classe dei dibattiti artistici e critici che qui si sviluppano; hanno artisti di grido che, come Manzù, spontaneamente, anzi, curano di nascondere questa infiammata sostanza sotto i lascivi panneggi di sottovesti sacerdotali» (cfr. Sereni, *Scienza marxismo cultura*, cit., p. 201).
- 47 Cfr. R. Guttuso, *Alcuni artisti italiani e stranieri*, in «Rinascita», 7, luglio 1948, p. 273. Questa recensione della Biennale veneziana del 1948 è del più grande interesse sotto profili di polemica antilonghiana e antiventuriana (anti-impressionista, antiformalista etc.; come già ricordato Longhi cura, nell'occasione, la sezione impressionista); polemica che, dal punto di vista di Guttuso, ha ottime ragioni. «Per noi, per i nostri interessi attuali, l'impressionismo è morto e sepolto»; posto che «molto giovani artisti italiani... cominciano a cercare, al di là delle astrazioni e delle scorribande formali, il modo di legarsi ai nuovi contenuti». Se confrontate con la recensione di Guttuso, con cui pure visita la Biennale, le osservazioni di Sereni mostrano, da parte di Sereni stesso, un più esclusivo interesse “politico”, imperniato sul problema dei rapporti tra comunismo e cattolicesimo; e l'urgenza della questione “nazionale”. D'altra parte Guttuso non distingue tra “ciò che è vivo e ciò che è morto” in seno all'eredità culturale, astenendosi dal parlare di «folklore» etc. - circostanza che, in tale costellazione, può avere senso specifico. Le politiche culturali del Partito comunista si orientano, sin dai primi anni della Repubblica, in una duplice direzione, documentata in interventi a stampa e relazioni congressuali di Togliatti e Emilio Sereni, che ne sono i primi interpreti; e modellano di fatto gli orientamenti anche di tutti coloro che, pur non appartenendo al PCI, oscillando magari tra Gramsci e la tradizione azionista, scegliendo come riferimento politico-partitico il PSIUP di Nenni, militano in un modo o nell'altro in ambito “frontista” (per il termine «gramsciazionisti», che non trovo del tutto confacente, cfr. D. Bidussa, *Prima di Eboli*, in C. Levi, *Scritti politici*, Torino, 2001, p. VIII e nota 11; e M. Isnenghi, *Introduzione*, in C. Levi, *Discorsi parlamentari*, Bologna, 2003, p. 16 e nota 3). In primo luogo: l'opposizione al «cosmopolitismo», termine caricato di ogni negatività, con cui si intende in primo luogo l'arte e la cultura americana, egemone in Europa occidentale nel nuovo contesto post-Yalta. In secondo luogo: la polemica contro l'«oscurantismo clericale», che del primo termine, il «cosmopolitismo», sembra essere in Italia, attraverso l'atlantismo di De Gasperi, l'immediato pendant politico-ideologico (cfr. P. Togliatti, *Programma*, in

«Rinascita», 1, giugno 1944, oggi in *id.*, *La politica culturale*, a cura di L. Gruppi, Roma, 1974, pp. 63-66; *id.*, *Intervento alla Commissione culturale nazionale*, *ivi*, pp. 193-211; ed E. Sereni, *Per la cultura italiana*, intervento tenuto in occasione dell'Assemblea costitutiva dell'Alleanza della cultura, Roma, Teatro dell'Accademia di Santa Cecilia, 19 febbraio 1948, in *id.*, *Scienza, marxismo, cultura*, Milano, 1949, pp. 209-222). Ora non è difficile verificare che Levi accoglie senz'altro, dei due momenti politico-culturali richiamati, l'antiamericanismo, sin dai tempi almeno della guerra di Corea e della mobilitazione degli artisti "democratici" contro la visita in Italia del comandante generale della Nato, Dwight Eisenhower (partecipa alla mostra *Arte contro la barbarie*, per cui vd. *infra*, nota 64). Mentre assume un atteggiamento più sfumato e complesso sul secondo punto del programma politico-culturale comunista, l'«oscurantismo clericale», che investe inevitabilmente ai suoi occhi la questione dei rapporti tra arte e religione (o «sentimento religioso», per dirla alla Brémond). Ha cura allora di distinguere la DC, che rimane suo bersaglio polemico ancora (e forse più) negli anni del Centrosinistra, quando Levi si trova a esercitare per la prima volta il ruolo di parlamentare, dalla tradizione religiosa e ecclesiale, troppo molteplice e articolata al suo interno per essere oggetto di contestazioni sommarie, per cui ha anzi parole di ammirazione.

48 Vd. *supra*, nota 18.

49 Togliatti avvia la pubblicazione dell'opera di Gramsci nell'immediato dopoguerra: le *Lettere dal carcere* escono nel 1947 (non però in edizione integrale) e i *Quaderni del carcere* tra 1948 e 1951, in sei volumi. La scelta dell'editore cade su Einaudi perché Togliatti desidera rivolgersi a un pubblico più ampio di quello di cui dispone l'editoria di partito. La pubblicazione dei *Quaderni* è curata da Togliatti, che ordina i testi in senso tematico e non cronologico. È tuttavia evento di grande importanza per la cultura italiana del tempo, e incoraggia l'elaborazione di una «via nazionale al socialismo». Cfr., in merito alla «costruzione [togliattiana]» del mito di Gramsci, in senso anti-cominformista, Giuseppe Vacca in Barile, *Apogeo e crisi della politica culturale comunista*, cit., pp. 207. Per Albertina Vittoria, che svolge da tempo ricerche sul tema delle politiche culturali del PCI, Sereni, primo responsabile della Commissione culturale del partito, ha una posizione internazionalista e cominformista che contrasta con gli orientamenti invece «nazionali» di Togliatti e del successore di Sereni alla testa della Commissione culturale del PCI, Carlo Salinari (Vittoria ne scrive in A. Vittoria, *La Commissione culturale del PCI dal 198 al 1956*, in «Studi Storici», XXXI, 1, gennaio-marzo 1990, pp. 135-170; e *Ead.*, *Togliatti e gli intellettuali*, Roma, 2014, pp. 89-97 *et passim*). Personalmente suggerirei di attenuare questa rigida contrapposizione tra internazionalisti e anti-internazionalisti, cominformisti e «nazionali»; stabilito che anche Sereni, in cui peraltro interessi di tipo "continuistico" e identitario sembrano confliggere con prospettive di altro tipo, si schiera in «difesa del carattere nazionale della nostra cultura» già nel 1948 (Sereni, *Scienza, marxismo, cultura*, cit., pp. 213, 217-219). D'altra parte Togliatti, che negli anni Trenta invita al «disfattismo» e rimprovera a Carlo Rosselli, nei modi più violenti, la fedeltà ai valori del Risorgimento (cfr. P. Togliatti, *Sul movimento di Giustizia e Libertà* (1931) in: *id.*, *Opere*, a cura di E. Ragionieri, III, 1, 1929-1935, Roma, 1973, p. 4419 *et passim*), muta in profondità la sua posizione, virando in direzione della «via nazionale al socialismo» a cavallo tra Trenta e Quaranta, se non nell'immediata vigilia della «svolta di Salerno»; e questo verosimilmente non per iniziativa propria, bensì per precise direttive moscovite (cfr. in proposito E. Aga-Rossi, V. Zaslavsky, *Togliatti e Stalin*, Bologna, 1997, p. 123 *et passim*). Per un punto di vista contrario cfr. invece S. Pons, *L'internazionalismo nel mondo bipolare*, in *Il comunismo italiano nella storia del Novecento*, cit., p. 113 ss.: «la politica di Togliatti in Italia va compresa in questo contesto. Si è spesso insistito sulla sua

capacità autonoma di tenere separate le dimensioni nazionale e internazionale, ponendo al riparo le specificità italiane. Oppure, al contrario, sulla sua dipendenza da Stalin e sulla dimensione internazionale quale fattore destinato a rivelare l'inconsistenza nazionale del PCI. Dovremmo invece ritenere che Togliatti non concepì mai separatamente le dimensioni nazionale e internazionale»; e *id.*, *I comunisti italiani e gli altri*, Torino, 2021, pp. 85 ss. Sul "patriottismo" di Togliatti, destato dalla "Grande Guerra patriottica" che l'Armata rossa combatte contro la Wehrmacht, cfr. anche M. Belardinelli, *Questione nazionale e questione cattolica in Togliatti*, in *Palmiro Togliatti*, a cura di R. Gualtieri, C. Spagnolo, E. Taviani, Milano, 2010, p. 69). Ancora nella prima metà degli anni Cinquanta Togliatti ha posizioni oscillanti e ambigue in tema di autonomia della cultura (e della ricerca), per motivi tattici interni alla storia del PCI o altro (che è quanto gli rimproverano Roberto Battaglia in occasione della riunione del 23-24 luglio 1956 della Commissione culturale, per cui cfr. Vittoria, *Togliatti e gli intellettuali*, cit., pp. 149-150; e Fabrizio Onofri nell'articolo *Un inammissibile attacco alla politica del Partito comunista italiano*, apparso su «*Rinascita*», 7, luglio 1956, pp. 365-369, e «l'Unità» del 27 giugno 1956, qui in versione abbreviata). Né Togliatti nega la propria e altrui «doppiezza» (cfr. Vittoria, *Togliatti e gli intellettuali*, cit., p. 198 e nota 29): il suo procedere sulla «via nazionale», fatalmente reattivo al quadro internazionale e ai rapporti tra le due grandi potenze, appare tutt'altro che fluido e lineare (cfr. Pons, *L'internazionalismo nel mondo bipolare*, cit., pp. 115-117; e *id.*, *I comunisti italiani e gli altri*, cit. Si consideri anche, a proposito di Togliatti, la diversa posizione che, in tema di specificità nazionali, egemonia e comunismo al di fuori dell'URSS, egli assume nel 1926 in contrapposizione a Gramsci, per cui cfr. Pons, *I comunisti italiani e gli altri*, cit., pp. 28 ss.). Sulla sostituzione di Sereni con Salinari cfr. Ajello, *Intellettuali e PCI 1944-1958*, cit., pp. 293-296; e Vecchio, *Introduzione*, cit., p. 10).

- 50 Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 379. Per Vittorini e «*Il Politecnico*» si veda *infra*, nota 55.
- 51 *Ivi*, p. 384.
- 52 Cfr. C. Salinari, *Letteratura e vita nazionale nel pensiero di Antonio Gramsci*, in «*Rinascita*», 2, febbraio 1951, pp. 85-88, per un manifesto di «critica militante» nella linea che, per Salinari, da De Sanctis giunge a Gramsci. Togliatti si schiera a favore delle «vie nazionali» già nel 1944, al tempo della "svolta di Salerno", interessato a conquistare l'egemonia a Sinistra e sconfiggere qui i socialisti lasciando a loro l'imputazione di estremismo (Aga-Rossi e Zaslavsky, *Togliatti e Stalin*, cit., p. 123 ss.); e in seguito ripetutamente a partire dal 1946, con riferimento elettivo a Gramsci e alla genealogia Spaventa-De Sanctis-Labriola del marxismo italiano. Si pronuncia a favore delle «vie nazionali al socialismo» e del «policentrismo» ancora nella celebre intervista rilasciata a «*Nuovi argomenti*», 20, maggio-giugno 1956, rivista diretta al tempo da Alberto Moravia e Alberto Carocci. L'intervista è oggi ristampata in *Il PCI e la svolta del 1956*, a cura di G. Chiarante, Roma, 1986, pp. 15-47. Per Togliatti e la politica culturale del PCI cfr. Vittoria, *Togliatti e gli intellettuali*, cit.
- In tema di «laburismo cristiano» cfr. P. Pombeni, *L'apertura. L'Italia e il centrosinistra 1953-1963*, Bologna, 2022, p. 66 et *passim*.
- 53 Calvino, *Lettera di dimissioni dal PCI* (1957), cit.
- 54 Cfr. P. Togliatti, *Rapporto all'VIII Congresso del PCI*, oggi in *Il PCI e la svolta del 1956*, cit., pp. 49-100. Togliatti trova Chruščëv inadeguato (lo ricorda Nenni in *Tempo di guerra fredda. Diari 1943-1956*, a cura di G. Nenni e D. Zucaro, Milano, 1981, p. 739: «Chruščëv non piace [a Togliatti], anzi ha per lui la condiscendenza un poco protettiva, un poco disdegnosa dell'intellettuale per il contadino affinato finché si vuole, ma pur sempre contadino»).

La circostanza è peraltro nota. Nel dipingere il grande quadro *I funerali di Togliatti* nel 1972, Guttuso non ritrae Chruščëv perché, ammette nel corso di un'intervista rilasciata all'«*Espresso-colore*», sgradito a Togliatti. Viene da chiedersi, a questo riguardo, perché, con quali implicazioni e urgenza polemica, corrispondendo a quali aspettative, fidando in quale consenso dentro e fuori dal partito, Guttuso avverta la necessità di rimuovere Chruščëv ancora nel 1972 (sul punto cfr. Belloni, *L'ultimo quadro di storia*, cit., p. 45). Non sono peraltro conosciute, al tempo, né lo saranno sinché esisterà l'Unione Sovietica, le responsabilità di Togliatti nell'invio, da parte sovietica, dei carri armati; per quanto taluni di parte socialista e libertaria, osservino che «nei confronti degli insorti ungheresi, Togliatti è stato di una volgarità e di una insolenza che la lingua italiana non aveva più conosciuto dalla caduta del fascismo» (I. Silone, *La lezione di Budapest*, oggi in *id.*, *Uscita di sicurezza*, cit., pp. 135-136).

- 55 M. Alicata, *La corrente «Politecnico»*, in «*Rinascita*», 5-6, maggio-giugno 1946, p. 146 (si noti, sin dal titolo, il proposito di «partitizzare» la rivista di Vittorini, intesa qui, in modo arbitrario, come «corrente»; e dunque richiamare Vittorini stesso a una disciplina che non è quella della «cultura» o della «ricerca»); E. Vittorini, *Politica e cultura*, in «*Il Politecnico*», 31-32, luglio-agosto 1946, p. 3; P. Togliatti, *La battaglia delle idee. Lettera a Vittorini*, in «*Rinascita*», 10, ottobre 1946, pp. 284-285. Cade qui, da parte di Togliatti, il riconoscimento cauto e circoscritto del fascismo gufino, «mistico» e «revisionista» dei tardi anni Trenta, «tentativ[*o*] di reazione al cretinismo ufficiale». La controreplica di Vittorini esce nel gennaio 1947 (*Politica e cultura. Lettera a Togliatti*, in «*Il Politecnico*», 35, gennaio-marzo 1947, p. 3); ed è il documento che più ci interessa, della polemica, per quanto riguarda il dibattito sulle arti figurative (ne scrivo qui sotto). La polemica si riaccende e chiude poi a distanza di anni, con l'irridente (e a mio avviso incretinoso) articolo di Togliatti, «Vittorini se n'è ghiuto, e soli ci ha lasciato...». Canzone napoletana, in «*Rinascita*», 8-9, agosto-settembre 1951, p. 393; e il definitivo chiarimento, da parte di Vittorini, delle proprie ragioni di (ormai) ex comunista (*Le vie degli ex-comunisti*, in «*La Stampa*», 6 settembre 1951, p. 3). Al «primo momento» della polemica Vittorini-Togliatti e all'umiliazione di Vittorini contribuisce anche Emilio Sereni: cfr. L. Mangoni, *Prefazione*, in *I verbali del mercoledì*, cit., p. XV e nota 14. Riconosciamo per prima cosa i grandi meriti della «lettera a Togliatti». Vittorini nega ogni validità alla letteratura o arte sovietica contemporanea prendendo posizione contro il «social-realismo» zdanoviano. Stabilisce, professandosi «comunista non marxista», un «osservatorio» specificamente occidentale per lo sviluppo dell'arte e della cultura marxista. E ancora: nell'indicare la «crisi» come tratto intrinseco di ogni arte «rivoluzionaria», senza riferimento immediato a questioni di «stile» né a una precettistica quale che sia, formula un punto di vista destinato alla più grande fortuna in seno alla cultura italiana di Sinistra del secondo dopoguerra, anche se a prezzo di persistenti fraintendimenti e distorsioni (la nozione di «crisi» psicologizza e generalizza in modi storicamente inattendibili se riferita alle avanguardie storiche o alle avanguardie del periodo dell'*entre-deux-guerres*). Getta così le premesse del recupero, da parte marxista, dell'arte cosiddetta «borghese». D'altra parte Vittorini per primo, nella stessa «lettera», ammette il proprio limite di «autodidatta», e lo fa con modestia e orgoglio insieme. Quale che sia l'efficacia della *captatio*, resta che la «lettera» reca prove cospicue del «metodo vizioso»: riferimenti filosofici sommersi; petizioni di principio (Marx «liberale», sulla scorta forse di Gobetti; o la «vergogna d'essere borghesi» scambiata con la necessità di volersi comunisti, etc.); una polemica anticclericali che non distingue tra cattolicesimo religioso e cattolicesimo politico; genericità e sterilità delle categorie impiegate (che significa qui «ricerca», ad esempio? Agonia o «scoperta»? «Crisi» o *joie de vivre*?). Vittorini precisa, in una premessa che vorrebbe offrire soluzione e invece costituisce problema, di non essersi «iscritto al Partito Comunista Italiano per motivi

ideologici. Quando mi sono iscritto non avevo ancora avuto l'opportunità di leggere una sola opera di Marx, o di Lenin, o di Stalin» (si legga, a proposito del «limite» di Vittorini, il profilo, certo non ostile, che ne traccia Fortini in *Che cosa è stato* «Il Politecnico», all'insegna dell'instabile equilibrio tra candore e acutezza: «*Nuovi Argomenti*», 1, marzo-aprile 1953, oggi in Fortini, *Dieci inverni. 1947-1957*, cit., pp. 55-74). Tale premessa mostra tutta la distanza che corre, al tempo presso l'*intelligencija* italiana, tra «comunismo» e marxismo. Cfr. in proposito F. Venturi, *L'Italia nella cultura sovietica* (1947), in *Franco Venturi e la Russia*, cit., p. 181: «soprattutto per quanto riguarda le discipline umanistiche, gravissime sono le lacune che si riscontrano tra gli studiosi italiani per quanto concerne il mondo sovietico, e almeno altrettanto gravi quelle degli studiosi sovietici per quanto riguarda il mondo italiano»; e G. Azzolini, *Culture marxiste e politiche culturali, in Il comunismo italiano nella storia del Novecento*, cit., pp. 251-268. Ci imbattiamo a tratti, nella «lettera a Togliatti» di Vittorini, in una maldestra apologia che prova a «distinguere», in senso crociano, tra «politica» e «cultura» (e si che Vittorini offre contestualmente a Togliatti la testa di Croce su piatto d'argento). Ma che d'altra parte non riesce a farlo persuasivamente perché, mentre smarrisce il rapporto con tutto ciò che non è inscrivibile in una narrazione meramente "presentistica", legata all'attualità politico-parlamentare o al conflitto di classe, soggiace all'argomento forse più «oscurantista» tra quelli a disposizione dell'avversario, vale a dire la concezione (astorica, indifferenziata, meccanicistica) del pubblico come «massa» – cioè come compagine di automi. Se questo è il presupposto, non c'è modo di argomentare, quali che siano i termini dell'argomentazione, per una distinzione tra ambiti; né invocare le continuità, storicamente inesistenti, tra socialismo cristiano e bolscevismo (equivoco destinato a perpetuarsi a lungo, almeno sino al 1956, tra gli intellettuali vicini al PCI. Sereni cerca di dissiparlo a suo modo ribattendo, a tutti i compagni che si ostinano a parlargli di «egemonia», che qui si tratta più sbrigativamente di «dittatura del proletariato»).

Se prestiamo attenzione alla «lettera a Togliatti», ci è facile ammettere che Vittorini scriva qui tra le righe. Mentre cioè sembra rassegnarsi al ruolo sacrificale che ogni «rivoluzione» assegna all'arte e alla «cultura», al tempo stesso si rivolge a Togliatti elogiandone la «grande bontà» e augurandosi che la rivoluzione marxista, quantomeno in Occidente, possa costituire eccezione. Tutto ciò desta forse imbarazzo nel lettore contemporaneo, o sembrarci supplice. In parte lo è. Dobbiamo tuttavia riconoscere la particolare congiuntura politica entro cui si iscrive la polemica, e considerare le parole di Vittorini sotto profili per così dire diplomatici. A Togliatti e al partito, l'uno e l'altro evocati qui in termini evangelici, Vittorini sembra suggerire che le «vie nazionali al socialismo» prevedono una qualche intesa tra marxismo e cristianesimo, sia pure, quest'ultimo, «protestante» o riformato, vale a dire amministrato dal «sinodo» comunista e non dalla Chiesa cattolica; e dunque un impegno comune contro, da un lato, l'oscurantismo del "partito romano", il marxismo sovietico dall'altro.

- 56 M. Alicata, *Il meridionalismo non si può fermare a Eboli*, in «*Cronache meridionali*», I, 1954, p. 602.
- 57 Per Eugenio Reale e bibliografia relativa, oltreché per una più estesa trattazione delle mostre picassiane di Roma e Milano, cfr. Dantini, *Storia dell'arte e storia civile*, cit., p. 113 ss. (in part. nota 82). Vale la pena ricordare che l'investitura di Picasso, sino ad allora invisibile al PCI e ancor più al PCUS, costituisce per il PCI stesso dimostrazione di apertura riguardo all'arte di avanguardia, altrimenti considerata «corrotta», «decadente» etc., in particolare a partire dal 1947, con il mutamento della situazione internazionale, la rottura del quadro politico interno in Italia e l'irrigidimento del PCI riguardo alla «cultura autocritica della borghesia».

- 58 Per le circostanze che spingono Pasternak a scrivere il romanzo e la tenacia con cui difende la propria scelta di pubblicare all'estero, malgrado gli inviti alla prudenza che gli giungono da parte sia russa che italiana, cfr. L. Fleishman, *Boris Pasternak*, Bologna, 1993 (1990), p. 342 ss. «In confronto a tutti gli altri [«romanzi del disgelo»], il romanzo di Pasternak [*Il dottor Živago*] era strano», osserva Fleishman nella sua biografia dello scrittore. «Sembrava scritto in un linguaggio completamente diverso. Anche in altre opere letterarie di “protesta” erano messi in mostra, con la stessa perentorietà che nel Dottor Živago, numerosi lati oscuri del regime sovietico, in particolare l'imprigionamento di persone innocenti sulla base di accuse false, ma il romanzo di Pasternak lanciava una sfida più audace. Esso faceva problema dell'esistenza stessa di qualcosa uno “Stato socialista” – faceva problema del marxismo come tale – e offriva valori alternativi. La rivoluzione non vi era condannata... Pasternak ne scriveva però come di un fenomeno storico superato da lungo tempo. Il romanzo era sì dedicato alla rivoluzione e alla guerra civile, ma, come notarono i primi lettori, l'autore suggeriva che i tratti fondamentali dello stalinismo discendevano per via diretta dalla natura stessa del partito bolscevico e del potere sovietico. Una simile conclusione sembrava particolarmente eretica e sovversiva: perché la messa in stato d'accusa di Stalin al XX Congresso era stata accompagnata dall'affermazione che il culto della personalità costituiva una circostanza del tutto estranea, in linea di principio, sia al regime sovietico che al socialismo in generale» (ivi, p. 369). Tra i «romanzi del disgelo» ricordo qui *Ommenel'* di Il'ja Ėrenburg [*Ottepel'*, «disgelo» appunto], pubblicato in originale in due parti nel 1954 e 1955. *Il disgelo* esce in traduzione italiana sia per Einaudi (ancora in due parti, 1954 e 1957; poi in unico volume nel 1962) che per Mondadori (unico volume, 1960): tra le storie ivi narrate c'è quella di Volodja, pittore di successo piegatosi alle direttive social-realiste del partito e caduto perciò, a causa del suo conformismo, in grave crisi creativa.
- 59 F. Fortini, *Politicità e autonomia della cultura* (1956), in *id.*, *Dieci inverni. 1947-1957*, cit., pp. 257-262.
- 60 *Ivi*, p. 256.
- 61 Alla “destalinizzazione” non può che corrispondere per Fortini, in politica culturale, la «verifica degli strumenti e una critica [...] della fase precedente». Fortini riconosce, nel *Metellismo* (F. Fortini, *Metellismo*, 1956; oggi in *id.*, *Dieci inverni. 1947-1957*, cit., p. 120) che, in questa direzione, cerca di muoversi Alicata, dal 1955 responsabile della Commissione cultura del PCI in sostituzione di Carlo Salinari. La «critica della fase precedente» rimane però solo «implicita», e il rinnovamento «comprensibilmente» frenato da «non pochi rispetti umani». E ancora: «nella tematica della politica culturale marxista italiana (ripresa illuminista, letteratura nazional-popolare, meridionalismo, anticurialismo, genealogie Gramsci-Croce-De Sanctis e simili) si era scorta la famosa immagine delle bandiere borghesi risollevate dal fango ad opera di un braccio proletario. Poi, disgelo e coesistenza sono sopraggiunti a porre simultaneamente il problema del ripensamento di alcuni punti centrali del marxismo (ineguaglianze di sviluppo, pluralità dei socialismi, forme della direzione internazionale, etc.) e quello della cultura del capitalismo moderno, prima sommariamente negata, e ora, da noi, cautamente discussa (“ideologia dei monopoli”, come, troppo velocemente, la si è chiamata)».
- 62 Fortini, *Il Metellismo*, cit., p. 119. Se si sta a Carlo Muscetta, che ne scrive in *Realismo e contorealismo*, la questione sembra essere qui la differenza che passa tra leninismo e socialismo cristiano (C. Muscetta, *Realismo e contorealismo*, Milano, 1958, pp. 53-112). Il saggio dedicato al romanzo di Pradolini ha per titolo *Metello e la crisi del neorealismo*. La biografia politica di Alicata corre tutta all'insegna del meridionalismo (nella prospettiva,

togliattiana, di una “naturale” subordinazione del proletariato rurale al proletariato industriale). Membro della Commissione meridionale del PCI e consigliere comunale a Napoli, prende parte alle iniziative del Fronte democratico del Mezzogiorno dal 1947 e l'anno successivo è nominato segretario regionale del PCI in Calabria. Eletto deputato nel 1948 nella circoscrizione di Napoli-Caserta, lo rimane nelle due legislature successive, quando gli viene assegnata la circoscrizione di Catanzaro-Cosenza-Reggio Calabria. All'attività politica si aggiunge la militanza giornalistica “meridionalistica”. Nel 1948 Alicata diviene responsabile delle edizioni meridionali de «l'Unità» e prende a dirigere il settimanale comunista «La Voce del Mezzogiorno» con Giorgio Amendola. Dal 1954 è 1964 condirettore, con Giorgio Amendola e altri, di «*Cronache meridionali*». Per la questione politico-culturale dell'«illuminismo» cfr. Togliatti, *La politica culturale*, cit., p. 200 *et passim*.

63 Fortini, *Politicità e autonomia della cultura*, cit., pp. 257-262.

64 La mostra romana *L'arte contro la barbarie* costituisce, per l'illimitata disponibilità alla propaganda degli artisti che riunisce, documento dell'incandescente congiuntura interna e internazionale attorno alla guerra di Corea. A fronte dell'incoraggiante capacità di penetrazione (in contesti cattolici e liberali, tradizionalmente preclusi al PCI) mostrata dal movimento dei Partigiani della Pace, formalmente indipendente ma in realtà emanazione diretta del Cominform, Togliatti ricorre al tempo al tema della pace come a un cuneo da inserire tra Vaticano e Stati Uniti. Risale allo stesso periodo l'avvio, da parte del PCI in generale e soprattutto di Togliatti, il varo di quella «strategia dell'attenzione» volta a cooptare e “convertire” al comunismo i giovani neofascisti – studenti, lavoratori, reduci di Salò –, che sono contrari alla svolta pro-NATO e filoatlantica della Destra missina: il PCI offre loro, quantomeno sino al 1953-1954, comunità di intenti (antiamericanismo e «nazione») e la riabilitazione del cosiddetto “fascismo di Sinistra”. Considerate sotto profili di politica culturale PCI, in particolare di «strategia dell'attenzione», le retoriche ruralistiche che attendono il visitatore dell'*Arte contro la barbarie* risultano, ancorché sconcertanti per le continuità che sottendono, non casuali (in merito al rapporto Togliatti-cattolici, con particolare riferimento al tema della pace, cfr. Guiso, *La colomba e la spada*, cit., p. 364 ss. Per la mostra *L'arte contro la barbarie*, organizzata dalla Commissione culturale del PCI in occasione della visita in Italia del comandante generale della Nato, Dwight Eisenhower, alla Galleria di Roma nel gennaio 1951, cfr. M. Serri, *Sorvegliati speciali*, Milano, 2012, pp. 23-31; Guiso, *La colomba e la spada*, cit., pp. 539-556; e Perin, *Guttuso e il realismo in Italia*, cit., p. 103 ss. Partecipano alla mostra Guttuso, Cagli, Levi, Turcato, Vedova, Pizzinato, Martina, Consagra e altri). La mobilitazione contro Eisenhower, nominato nel dicembre 1950 Comandante supremo delle forze NATO, riflette le ostilità contro l'adesione dell'Italia al Patto Atlantico e il timore di una possibile terza guerra mondiale, imputata per intero, da parte comunista e socialista, all'“imperialismo” e “bellicismo” americano (per il «panico» dell'estate 1950, in Italia, cfr. M. e M. Ferrara, *Cronache di vita italiana 1944-1958*, Roma, 1960, p. 295 ss.; per le assemblee popolari “miste”, che vedono assieme cattolici, comunisti e neofascisti, cfr. Guiso, *La colomba e la spada*, cit., pp. 394-395 e nota 36). In realtà l'intervento militare degli Stati Uniti (e altre nazioni, dalla Francia alla Gran Bretagna, al Belgio, alla Turchia) è autorizzato dall'ONU e risponde all'invasione, da parte dell'esercito nordcoreano di Kim Il-Sung, della Corea del Sud. È Stalin a dare il via libera all'invasione nordcoreana e a chiamare Mao in soccorso di Kim Il-Sung, pur consapevole che il conflitto potrebbe condurre in breve tempo a una guerra nucleare (anche l'Unione Sovietica, dal 1949, possiede l'arma atomica. In merito alle responsabilità di Stalin cfr. S.H. Lee, *La guerra di Corea*, Bologna, 2003 (2001), pp. 60-61; Aga-Rossi e Zaslavsky, *Togliatti e Stalin*, cit., p. 275 ss.; Graziosi, *L'URSS dal trionfo*

al degrado, cit., p. 116 ss.; e G. Breccia, *Corea, la guerra dimenticata*, Bologna, 2019, in part. pp. 19-80). Vale la pena rimarcare la circostanza: se per i semplici militanti, e tra questi taluni artisti che espongono alla mostra dell'*Arte contro la barbarie*, è pressoché inevitabile accogliere la tesi cominformista delle esclusive responsabilità, in Corea, dell'«imperialismo» americano, chi ha ruoli dirigenziali nel PCI, ad esempio Guttuso, e ancor più chi ha rapporti diretti con la dirigenza sovietica non può ignorare quali siano i veri termini della politica estera sovietica postbellica, imperniata sul principio estensivo della «sicurezza» nazionale e sulla teoria dell'inevitabilità della Terza guerra mondiale, cui Stalin chiama i russi a prepararsi già in un celebre discorso elettorale del 1946 (cfr. in proposito Zaslavsky, *Storia del sistema sovietico*, cit., p. 137 ss.). Alla vittoriosa offensiva nordcoreana del luglio-agosto 1950 segue in settembre la controffensiva del generale MacArthur, con lo sbarco a Inchon, la riconquista di Seul e il tentativo di accerchiamento dell'Inmin'gun, riuscito solo in parte. In ottobre la Cina entra in guerra, per timore che gli americani e i loro alleati possano giungere a minacciare la Manciuria. La mostra *L'arte contro la barbarie*, apertasi in gennaio, cade nel momento di maggiore successo dell'offensiva cinese, cui, in segreto, in dicembre contribuisce anche l'aviazione sovietica. L'esercito di Peng Duhai entra a Seul il 4 gennaio 1951: per la seconda volta in pochi mesi la capitale sudcoreana è conquistata dai comunisti. Di lì a poco però le sorti della guerra mutano ancora. Una seconda controffensiva delle forze ONU «libera» Seul e si esaurisce in aprile attorno al 38° parallelo, con lo «stallo» degli eserciti contendenti. Prende così avvio una trattativa di pace (1951-1953) resa impervia dal problema dei prigionieri sud- e nordcoreani che non intendono reimpatriare, interrotta per quindici lunghi mesi e cadenzata da scontri, atti di guerriglia, uccisioni di prigionieri e civili e bombardamenti (Lee, *La guerra di Corea*, cit., pp. 142-143); e che si conclude, per iniziativa di Malenkov e Zhou Enlai, solo dopo la morte di Stalin. In previsione di un possibile fallimento della trattativa, gli Stati Uniti contemplanò la possibilità di un attacco nucleare sulla Corea del Nord e la Cina.

- 65 Non è al solo *Politicità e autonomia della cultura* che si può rimandare per Fortini: attingo qui dettaglio storico-artistico da un secondo testo di pari perspicacia, datato al 1950 ma pubblicato solo nel 1957 (F. Fortini, *Arti e proposta umana*, in *id.*, *Dieci inverni. 1947-1957*, cit., pp. 125-132), indirizzato *in primis* (nell'intenzione iniziale quantomeno) a Togliatti e Sereni – usuale *bête noire*, quest'ultimo, del poeta, saggista e critico letterario fiorentino negli anni a cavallo tra Quaranta e Cinquanta. «Realismo socialista», «organizzazione» della cultura, autonomia/eteronomia dell'arte (Fortini si schiera per l'eteronomia: unico punto su cui, ma solo in linea di principio, concorda con Sereni), «nazione-guida», «infallibilità» del Partito, egemonia, proletariato, centralismo democratico, antiamericanismo, rapporti tra intellettuali e politici, «sviluppo diseguale»: tutti temi cruciali al tempo e svolti qui (e «verificati») con riferimento al problema delle arti figurative. La competenza è tale da indurre oggi il lettore a dolersi della sporadicità dei contributi di Fortini al dibattito artistico contemporaneo. La polemica contro lo zdanovismo si risolve in una riflessione estetico-politica ad ampio raggio. Non mancano incursioni polemiche: contro Levi e Guttuso, gli artisti della mostra *L'arte contro la barbarie*, la bohème dei «ribelli e conformisti» che si spacciano per «sciamani e stregoni» (Vedova?), i critici d'arte di orientamento liberale (qui è la volta di Lionello Venturi) e infine, ma solo in una postilla aggiunta nel 1957, i teorici dell'industrial design e i critici d'arte (non è difficile capire a chi, in questo caso, Fortini imputi «boria». Per riferimenti espliciti cfr., sempre di Fortini, F. Fortini, *Design industriale* (1954 o 1955), oggi in *id.*, *Dieci inverni. 1947-1957*, cit., p. 159). Spiccano, in *Arti e proposta umana*, il rigetto delle avanguardie storiche, contestate per l'«estremo soggettivismo (emotività espressionista)»; il primo avvistamento di un nuovo «oggetto» storiografico, la

citazione nell'arte contemporanea, o meglio in Picasso (Fortini, *Dieci inverni. 1947-1957*, cit., pp. 126-127); e, in positivo, l'elogio del Bauhaus funzionalista di Hannes Meyer (che al Bauhaus si sia sempre creduto alla «pedagogia» è circostanza che sembra qui sfumare le differenze, agli occhi di Fortini, tra primo e secondo Bauhaus; la «pedagogia» liberal-libertaria di Klee e la diversa impostazione pedagogica di Moholy-Nagy). Fortini si schiera per la «morte dell'arte», ma non in senso ovvio e triviale: di chi cioè censura l'arte come tale. Si tratta invece, per lui, di applicare il modello del (secondo) Bauhaus e riversare le competenze estetiche nella più vasta arena delle arti applicate, dal cinema alla fotografia alla grafica, dal design urbano e industriale all'amministrazione, all'editoria etc. Dal punto di vista formalista e marxista qui esposto, il "realismo socialista" propugnato dalla Commissione cultura del PCI appare come «rispecchiamento» e «riflesso» deteriore di una società preindustriale: nient'altro che «verismo piccolo-borghese» caro al «gusto di certi funzionari dominanti». Fortini si confronta esplicitamente a più riprese con i responsabili della politica culturale del PCI, vale a dire Togliatti, Sereni, Salinari e Alicata, negli anni che vanno dal 1948, data di istituzione della Commissione cultura, al 1956. È molto istruttivo, per lo storico, ricostruire temi e problemi della discussione in corso al tempo tra un «marxista non comunista» (Fortini, come già accennato, è iscritto al PSI dal 1944 al 1958) e la dirigenza del più grande partito della Sinistra italiana. La valutazione fortiniana delle singole responsabilità, così come il riconoscimento dei diversi profili ideologici, è sottile e articolata, e può aiutarci a definire meglio attori e poste in gioco nel passaggio, in Italia, dalla stagione dello stalinismo alla (per Fortini) mancata destalinizzazione.

- 66 *Locus classicus* dell'antiamericanismo di epoca staliniana, l'editoriale di A. Fadeev, *L'espansione ideologica dell'imperialismo americano*, in «Rinascita», 9-10, settembre-ottobre 1948, pp. 361-362. Fadeev è al tempo segretario generale dell'Unione degli scrittori. Una storia dell'antiamericanismo comunista in Italia a cavallo tra Quaranta e Cinquanta è narrata da Guiso, *La colomba e la spada*, cit.
- 67 F. Fortini, *Stalinismo e unanimità tendenziale* (1956), oggi in *id.*, *Dieci inverni. 1947-1957*, cit., pp. 275. Fortini presenta qui lo stalinismo come perverso traslato politico dell'ecclesiologia mistica di tradizione cattolico-ortodossa, da cui discenderebbe, per lui, la teoria del partito come «unio mystica» (dove il punto, quanto alla plausibilità dell'analogia, è tutto nella coercitività o meno di tale *unio mystica*; nei vincoli di carità che ne discendono; nella santità dei suoi membri). Presupposto dell'"ecclesiologia" fortiniana sembra essere, più che non un'ampia e diretta conoscenza delle fonti teologiche, la parabola dostoevskijana del Grande Inquisitore, o in alternativa la lettura dei *Demoni* – sempre che non sia sufficiente rinviare alla *Storia come pensiero e come azione* (1938) di Benedetto Croce: qui Croce imputa ai Gesuiti di aver percorso i totalitarismi a venire e forgiato gli strumenti del «terrore» (oggi B. Croce, *Storia come pensiero e come azione*, Napoli, 2002, pp. 247-248). Per de Martino e l'arte contemporanea cfr. Dantini, *Storia arte e storia civile*, cit., in part. pp. 199-244.
- 68 In ordine, a mio avviso: Fortini enuncia qui il proposito di «distruzione del sacerdozio artistico» e, contestualmente consacra nel modo più solenne il proprio «sacerdozio» teologico-politico, chiamando a sostegno delle proprie tesi, a mo' di *auctoritas* tangibile e concreta, nientedimeno che il «moto generale della storia»; si affida alla «dialettica» «essenza»/«fenomeno» nel tentativo di risolvere i problemi posti dalla definizione dell'opera d'arte come «rispecchiamento» o «riflesso». In realtà tale «dialettica», virtualmente senza conclusione, non fa altro che procrastinare il raggiungimento dell'«essenza» e moltiplicare i «fenomeni»; risolve sbrigativamente il conflitto tra «marxismo» e «filosofia classica tedesca» invocando un non meglio precisato «materialismo non volgare»; si pronuncia contro il

determinismo economicistico (o un qualunque altro determinismo) salvo poi riservare uno stigma senza appello ai «piccolo-borghesi» etc. Vale la pena segnalare, di Fortini, l'ironico, sottile elogio del «giansenista» in *Il senno di poi*, saggio datato 1957 e posto a premessa di *Dieci inverni*. Sino al 1956 tra Fortini e Bo – è in lui che dobbiamo verosimilmente riconoscere il «giansenista» – è esistito un dissenso irreparabile, attestato dalla severa replica fortiniana, *Per una critica come servizio* (1951, oggi in Fortini, *Dieci inverni. 1947-1957*, cit. pp. 75-86), ai *Pericoli della letteratura* di Bo (apparso su «Paragone» nel 19449, il saggio è poi ristampato in C. Bo, *Riflessioni critiche*, Firenze, 1953, pp. 7-36. Il volume esce, da fascetta, per la «biblioteca di «Paragone»»). Ma dopo il 1956? Ne *Il senno di poi* (1957), il dilemma «partecipazione»/«non partecipazione» si risolve a favore della «non partecipazione», dunque nel senso indicato da Bo. Al suo modo allusivo e «oracolare», Fortini ammette qui che «l'ultima parola, almeno per ora, [è per lui] quella del giansenista», di chi cioè, con «mente religiosa», riconosce la separatezza dei due Mondi e si raccoglie attorno alla propria «verità, anche a costo dello scandalo» (Fortini, *Dieci inverni. 1947-1957*, cit., p. 69). Ecco che il «marxista» Fortini, con «il senno di poi», segna un punto a vantaggio del proprio rivale. Ovvio che la circostanza per lui, non chiude affatto la questione. In termini simili, cioè ecclesiologici, Pasolini satireggia il PCI (togliattismo, stalinismo, post-stalinismo) nella sceneggiatura *San Paolo*, Milano, 2017 (1977), p. 110 (la sceneggiatura data al maggio 1968). Sempre nel 1968, nel presentare la sua nuova rubrica ai lettori del settimanale «Tempo», Pasolini rievoca il «terrorismo staliniano» in Italia come «gesuitismo rosso» (adesso in P.P. Pasolini, *I grandi interventi civili*, Milano, 2021, pp. 9-10, 395-396). Per Anna Banti, «Paragone» e la costruzione di un dissenso dialogante con le posizioni del PCI in tema di «social realismo» e «impegno» – questa la scena in cui Bo si inserisce e svolge un ruolo di primo piano nel contesto della rivista –, cfr. F. Billiani, «Paragone»: notes on hegemony and realism in the 1950s, in «Journal of Modern Italian Studies», 1, 2016, pp. 81-96.

- 69 U. Eco, *Per una indagine sulla situazione culturale* (1963), oggi in C. e G. Crapis, *Umberto Eco e il PCI*, Reggio Emilia, 2016, pp. 59-74; e *id.*, *Modelli descrittivi e interpretazione storica* (1963), *ivi*, pp. 75-96. Si tratta qui delle due parti di un unico saggio apparso in ottobre sulla rivista di Togliatti. Eco vi chiama a una migliore conoscenza della «cultura di massa» e svolge le premesse teoriche di quelle ricerche raccolte poi, nel 1964, in *Apocalittici e integrati*. Traggio il termine «irritazione» dalla replica R. Rossanda, *Per una cultura rivoluzionaria*, in «Rinascita», 45, 16 novembre 1963, pp. 27-28. Si iscrive agevolmente nella tradizione fortiniana della «verifica degli strumenti» Paolo Fossati, per cui cfr., ad esempio, Fossati, *Il poi viene dopo*, cit.: «per fare le rivoluzioni bisogna saper guidare i tram, azionare la distribuzione del gas, distinguere tra una vena e un polmone: bisogna padroneggiare il proprio lavoro, poi... Il poi viene dopo o non verrà mai, è inutile mettere il carro prima dei buoi. O l'intuizionismo piccolo-psicologico è una fuga di fronte alla pazienza (di certo non eroica) e ne ha già vagliate le conseguenze». Quanto a Stalin «linguista» il riferimento di Eco è ai tre ampi interventi apparsi sulla «Pravda» (e in molti altri giornali in tutta l'URSS) nel corso dell'estate del 1950. Qui Stalin, all'insegna del patriottismo-nazionalismo sovietico postbellico, polemizza contro la teoria iafetica di Marr, volta per così dire a «naturalizzare» e «linguisticizzare» la teoria del conflitto di classe e a dare nuovo fondamento all'internazionalismo marxista-leninista. La fama di Stalin «maestro di cultura» è, alla data in cui Eco pubblica *Per una indagine sulla situazione culturale*, quantomeno controversa. Se per Trockij Stalin era stato «la più grande mediocrità del partito bolscevico», per Serge, che dedica alcune riflessioni al tema nel formidabile *Da Lenin a Stalin* (cit., p. 134), «la sua [di Stalin] produzione intellettuale è spaventosamente vuota». D'altra parte come dimenticare i versi che, recitati nel 1933 a una piccola cerchia di amici, sono pagati da Osip

Mandel'st'am con la persecuzione e la morte? Qui Stalin, che gli studenti di Leningrado (oggi San Pietroburgo) chiamavano «il becchino», è evocato in termini rupestri: «Viviamo senza più fiutare sotto di noi il paese,/ a dieci passi le nostre voci sono già bell'e sperse,/ e dovunque ci sia spazio per una conversazioncina/ eccoli ad evocarti il montanaro del Cremlino./ Le sue tozze dita come vermi sono grasse/ e sono esatte le sue parole come i pesi d'un ginnasta./ Se la ridono i suoi occhiacci da blatta / e i suoi gambali scoccano neri lampi».

- 70 Ne scrivo più estesamente nel saggio saggio *Arte italiana postbellica: prospettive e metodi*, in *Arte italiana postbellica*, a cura di L. Conte, M. Dantini, numero monografico di «Predella», 37, 2016, pp. 11-35.
- 71 Cfr. quanto afferma Calvino della «prudenza, diplomazia, smussamento di spigoli» caratterizzante il discorso culturale sino al 1956, con «la preminenza della politica su ogni altro discorso», in Calvino, *Sulla neo-avanguardia*, cit., p. 1845.
- 72 Cfr. in particolare V. Zaslavsky, *Lo stalinismo e la sinistra italiana. Dal mito dell'URSS alla fine del comunismo. 1945-1991*, Milano, 2004; Aga-Rossi, Zaslavsky, *Togliatti e Stalin*, cit.; Aga-Rossi, *L'Italia tra le grandi potenze*, cit. Per una rassegna bibliografica aggiornata e ragionata cfr. A. Conti, *Gli studi sul comunismo italiano. Un bilancio storiografico a venticinque anni dalla fine del PCI*, in «Mondo Contemporaneo», 3, 2015, pp. 121-137.
- 73 C. Sereni, *Il gioco dei regni*, Firenze, 1993, p. 426 ss.