

**Predella** journal of visual arts, n°52, 2022 [www.predella.it](http://www.predella.it) - Monografia / Monograph 

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

**Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini** - [predella@predella.it](mailto: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

*With the end of the 1950s, realism, understood as an artistic category, goes into crisis. The society, on the threshold of the economic boom, changed its face, and with it its cultural references. The Italian Communist Party reacts to the change first by defending its political-cultural model, based on realism as the overall hypothesis of Italian society; then by initiating a cautious reflection on the limits of realism in the face of new cultural stimuli. This article will analyze the debate within the party regarding both its realist option, and the attempts to update it. In particular, two conferences of the Gramsci Institute will be used, in which for the first time the questions relating to the crisis of realism and the relationship between art and decadentism will be openly addressed, thus starting a more mature reflection on the relationship between art and ideology.*

### *Arte e cultura nel "partito nuovo"*

Il ritorno in Italia di Togliatti nel marzo 1944 non determinò unicamente una svolta nelle relazioni politiche delle forze operanti nel CLN, ma inaugurò un nuovo corso del Partito Comunista Italiano tramutandolo rapidamente in partito di massa<sup>1</sup>. Dopo un ventennio trascorso in clandestinità e nella lotta illegale, si avviava così la stagione che vide il PCI riformulare la sua azione politica, organizzando una presenza nella società italiana capillare e articolata. Sulla scorta delle riflessioni gramsciane, nonché di una visione delle alleanze politico-sociali raffinata, Togliatti elaborò una concezione del rapporto con la cultura nazionale innovativo, depurato da alcune rigidità ideologiche del movimento comunista, e in grado di proporsi come referente privilegiato di una parte della cultura democratica del paese<sup>2</sup>. Gli intellettuali furono, almeno per il ventennio dalla Liberazione alla morte di Togliatti, le «stecche del busto»<sup>3</sup> di un partito ramificato e "pesante" – a livello organizzativo – ma ideologicamente più che "accogliente" rispetto agli stimoli culturali che provenivano dal ceto intellettuale progressista<sup>4</sup>. Ciò fu possibile anche grazie al particolare tipo di cultura politica del comunismo italiano, influenzata dallo storicismo di matrice crociana, in grado di dialogare con la cultura non marxista senza ingenerare – nello statuto teorico del partito e all'interno del gruppo dirigente – particolari resistenze<sup>5</sup>.

La capacità di penetrazione del PCI nella cultura italiana e fra gli intellettuali fu tale che generò, per un lungo periodo, molteplici tentativi di interpretazione sui motivi che ispirarono e resero possibile tale connubio<sup>6</sup>. Le caratteristiche di questo rapporto si fondarono su due pilastri particolari: da un lato, come detto,

l'approccio laico del partito ai fatti (e prodotti) della cultura, svincolandosi dal ruolo prescrittivo che assumeva tale rapporto nei paesi socialisti o, in una formulazione ancora diversa rispetto a questi, dal Partito Comunista Francese; dall'altro concedendo agli intellettuali una funzione originale, né distaccata dalla politica né sottomessa alle ragioni del potere, ma pienamente ingaggiata nella ricostruzione morale del paese. Il mondo della cultura, finalmente liberato dall'oppressione fascista (e dai compromessi che stabilì con questa), non riflù nel disimpegno, ma trovò una nuova e più moderna forma di partecipazione pubblica, stabilendo con la politica (e in primo luogo col PCI) una relazione di momentanea (ma volontaria) subordinazione. Fu questo uno dei maggiori risultati di quella «operazione Gramsci»<sup>7</sup> che consentì al partito di presentarsi, al tempo stesso, rivoluzionario e democratico.

Nonostante questa "liberalità" di fondo (o forse proprio per questa), la politica culturale comunista fu costantemente oggetto di tensioni contrastanti, rispondendo in ultima istanza ad esigenze di natura politica, sovente oggetto di intromissioni esterne alla cultura stessa (tentando cioè di coniugare costantemente ideologia e ricerca). Il punto di equilibrio, favorito dall'autorevolezza di Togliatti, fu nondimeno sempre precario. All'interno del gruppo dirigente convivevano visioni alternative del rapporto tra politica e cultura, così come le influenze esterne (i molteplici riflessi della guerra fredda) incidevano nel rapporto del partito con l'elaborazione di un'estetica che potesse, al contempo, rispondere alle necessità di posizionamento politico senza compromettere le caratteristiche di un mandato fondato su di un discreto grado di libertà di ricerca e di espressione. Malgrado ciò, due elementi rendevano omogenea l'azione culturale del PCI con quella del campo socialista: in primo luogo, l'inevitabile unità del rapporto politica-cultura, che in ultima istanza disponeva una relazione in cui la cultura si adeguava agli stimoli (più o meno pressanti) provenienti dal partito<sup>8</sup>; in secondo luogo, il principio estetico del realismo come unico linguaggio artistico accettato<sup>9</sup>. Il realismo dei comunisti italiani non poteva però essere equiparato e sovrapposto al realismo socialista di matrice sovietica. All'interno di uno stesso alveo di ragionamenti e interpretazioni, le differenze di approccio e di metodo apparivano significative.

#### *Dal "realismo socialista" al "realismo nuovo"*

Le vicende dell'estetica marxista presentano un notevole grado di contraddittorietà, data la natura ibrida e spesso contingente delle formulazioni in merito ai rapporti tra arte e politica. Per il marxismo l'arte è una delle forme del

rispecchiamento del mondo esterno nella coscienza dell'uomo. È un'operazione dunque consapevole e razionale, pur attuata per mezzo di un espediente metaforico (figurativo, narrativo, musicale etc.) in grado di collegare il particolare artistico con l'universale conoscitivo (il fenomeno con l'essenza)<sup>10</sup>. Il realismo, inteso appunto come riflesso della realtà nell'opera d'arte, è dunque il principio ispiratore di tutta l'estetica marxista. Un principio che non va inteso necessariamente come linguaggio artistico specifico: di qui la polemica con il naturalismo o verismo ottocentesco, che – secondo un tipico lessico marxista – fotografano la realtà senza individuarne la tendenza<sup>11</sup>. Nonostante le dichiarazioni di principio volte ad affermare «l'unità dialettica» di forma e contenuto, il realismo marxista tende dunque a privilegiare il contenuto (implicito ed esplicito) dell'opera rispetto alla forma che questa assume. Un punto di equilibrio, non sviluppato in maniera approfondita da Marx e Engels, si afferma nella critica estetica russa di metà Ottocento d'ascendenza democratica. Per Belinskij, fondatore di fatto (insieme a Černyševskij) di una teoria estetica a cui si agganceranno le riflessioni di Plechanov e, successivamente, le enunciazioni riguardanti il realismo socialista, «ciò che decide del valore di un'opera d'arte è in realtà il contenuto, e quindi ciò che per lui in teoria costituisce l'elemento peculiare dell'opera d'arte, e cioè la sua forma, può considerarsi irrilevante; dunque la stessa categoria estetica va considerata irrilevante»<sup>12</sup>. Per l'estetica marxista non esiste in via teorica un problema di forma, ciascuna potenzialmente in grado di riflettere la realtà colta nel suo sviluppo. Ogni opera d'arte, di conseguenza, può essere realista. Le evoluzioni (e le trasfigurazioni) di tale concezione in ambito sovietico portarono però a identificare il realismo come principio al realismo come specifico linguaggio artistico, dopo un periodo di confusa (ma feconda e originale) sperimentazione avanguardistica soprattutto tra il 1917 (istituzione del Proletkult) e il 1932, data in cui verranno sciolte, per ordine del Comitato centrale del PCUS, le varie associazioni artistiche sovietiche e in cui appare per la prima volta il termine "realismo socialista".

La concezione comunista-sovietica di realismo trovava fondamento su tre pilastri: la *narodnost'*, ovvero il carattere "popolare"; la *partijnost'*, cioè la partiticità dell'opera artistica; la *idejnost'*, ossia la validità ideologica dell'opera<sup>13</sup>. Ma se le grandi opere del realismo ottocentesco riflettevano una società guastata dai danni prodotti dal capitalismo, così non poteva più essere in epoca socialista<sup>14</sup>. L'ottimismo si configurava dunque come vero e proprio cardine metodologico, un motivo che, attraverso l'escamotage della «tendenza», finiva per raccontare non la realtà in quanto tale, con la sua inevitabile trama contraddittoria, ma la sua trasognata proiezione idealizzata: «quello che era completamente caduto era il senso e il criterio di una distinzione tra il vero e il falso, poiché si era affermato un

puro criterio pragmatico [...] per cui “vero” era ciò che serviva alla rivoluzione»<sup>15</sup>. Di qui alla conseguente concezione degli scrittori (e più in generale degli artisti) come «ingegneri di anime» non c’era che un passo, immediatamente compiuto:

Che cosa significa [scrittori ingegneri di anime]? Significa, anzitutto, conoscere la vita per poterla descrivere veracemente nelle proprie opere, non in maniera scolastica o morta, non semplicemente come una “realtà oggettiva”, ma come una realtà colta nel suo sviluppo rivoluzionario. Alla veridicità e alla concretezza storica della rappresentazione artistica si devono inoltre accompagnare la trasformazione ideale e l’educazione dei lavoratori nello spirito del socialismo. Questo metodo da applicarsi alla letteratura e alla critica letteraria, è ciò che noi definiamo metodo del realismo socialista<sup>16</sup>.

Tale concezione del rapporto tra politica e cultura, fortemente prescrittiva e pedagogica, coincideva con l’idea di realismo dei comunisti italiani? Solo parzialmente. Così Antonello Trombadori definiva la cornice teorica del «realismo nuovo» promosso dal PCI:

Non si tratta di volgere al passato per spolverare il Museo, non si tratta cioè di neorealismo. Si tratta bensì di andare avanti, di guardare al presente fantasticando il futuro. In secondo luogo vuol dire che tutte le istanze schematiche e formalistiche (dal surrealismo all’espressionismo) sono da rifiutare. In terzo luogo vuol dire disposizione di fiducia verso la realtà naturale e sociale, rapporto dialettico tra oggetto e invenzione, [...] fiducia verso la realtà naturale e sociale da non equivocarsi come esteriore ricerca di determinati contenuti, ma da intendersi come posizione ideologica e umana di lotta<sup>17</sup>.

Così invece si esprimeva Emilio Sereni, responsabile dal 1948 della Commissione culturale comunista:

Per questo la nostra critica si appunta non solo contro il vuoto formalismo, ma contro il naturalismo, contro ogni concezione fotografica dell’arte. Perché nella sua rappresentazione fotografica, nel naturalismo, ogni dettaglio viene posto sullo stesso piano, resta isolato e frammentario; l’opera d’arte non riesce a conquistare la sua unità, il suo rilievo, che si ha solo là dove l’accento poetico, l’accento della rappresentazione artistica vien posto sull’essenziale di una data realtà, che è sempre il suo movimento, il suo divenire<sup>18</sup>.

E d’altronde, poco tempo prima (febbraio 1946), il «manifesto del realismo (oltre Guernica)» sanciva la presa di posizione di una congerie di artisti per i quali «in arte, la realtà non è il reale, non è la visibilità, ma la cosciente emozione del reale divenuta organismo»<sup>19</sup>, inserendosi nel solco dissodato dalle enunciazioni politico-culturali del Partito Comunista che, due anni dopo – e per mano di Togliatti – stroncherà ferocemente le proposte non figurative del Fronte nuovo delle arti alla prima Mostra nazionale d’arte contemporanea di Bologna: «una raccolta di cose mostruose [...]. Come si fa a chiamare “arte”, e persino “arte nuova” questa roba [...]. Nessuno di loro ritiene o sente che sia opera d’arte uno qualsiasi

degli scarabocchi qui riprodotti»<sup>20</sup>. Anche per il PCI il concetto di realismo come principio tendeva a sovrapporsi al realismo come linguaggio estetico, favorendo una produzione artistica che fosse “popolare”, e quindi d’immediata intellegibilità tra le masse. Condiviso, inoltre, era il rifiuto per i linguaggi sperimentali e l’avanguardia, e soprattutto verso ogni forma artistica non figurativa e astratta. Diverso, invece, era il contesto politico e sociale entro cui tale arte poteva e doveva esprimersi. Se in URSS la rivoluzione imponeva un’arte che sapesse raccontarla *al di là* delle difficoltà quotidiane, in Italia lo stesso approccio strumentale consigliava maggiore apertura verso quelle opere che, sebbene non coincidenti con il proprio canone artistico-ideologico, esprimevano la protesta verso la condizione di miseria e di straniamento dell’uomo sotto il capitalismo. Sommata alla complessa trama di alleanze e alla notevole malleabilità del partito nell’istituirle molto al di là dei propri convincimenti ideologici, si finiva così per sperimentare una possibile convivenza. È quanto propone Mario De Micheli che, pur nella sua scelta realista, tenta di favorire un «realismo dialettico» in grado di rapportarsi all’arte non figurativa<sup>21</sup>. Un equilibrio ricercato anche da Guglielmo Peirce, futuro responsabile della critica d’arte de «l’Unità», dove con ancora maggiore apertura si spingeva a definire «la pittura astratta come istanza progressiva nella società borghese attuale», accusando la critica marxista che «considerare l’arte plastica astratta decadente e borghese è un errore di massimalismo e di estremismo infantile»<sup>22</sup>. D’altronde, come scriveva Togliatti in una nota lettera al pittore Mario Mafai,

Desidero [...] precisarti che oggi non esiste una dottrina ufficiale del partito a proposito dei problemi dell’arte, e non può nemmeno esistere [...]. Sarebbe [...] non soltanto ingiusto, ma assurdo se ponessimo agli artisti l’accettazione di una determinata opinione come condizione di essere membri del partito<sup>23</sup>.

Evidentemente l’arroccamento cominformista (a partire dalla seconda metà del 1947) avrebbe lavorato in favore di una maggiore cautela verso tali aperture, che erano politiche e ideologiche prima ancora che artistiche o culturali. Nonostante ciò, un posizionamento di questo tipo è possibile ritrovarlo, prima dell’istituzione del Cominform, anche all’interno del PCF, se Roger Garaudy poteva dichiarare esplicitamente che «non esiste un’estetica del partito comunista»<sup>24</sup>.

*Crisi del realismo e nuove prospettive interpretative. Due convegni dell’Istituto Gramsci*

Se la critica comunista assegnava al linguaggio realista una forte subordinazione al contenuto, d’altronde sempre più immediato e didascalico, l’appassirsi delle

tematiche resistenziali e delle energie prodotte dalla Liberazione verso la metà degli anni Cinquanta generarono una crisi che si riversò velocemente sul piano della produzione letteraria e figurativa. Renato Guttuso, protagonista indiscusso della corrente realista, già nel 1955 lamentava di una mancata originalità nelle opere dei suoi sodali, esplicitando i motivi della crisi in cui era finito il realismo italiano:

Quasi sempre la risposta, o il tentativo di risposta, è accompagnato da un abbassamento qualitativo del prodotto artistico come tale. Intendo dire che necessariamente si deve affrontare una trasformazione qualitativa, e di conseguenza la perdita di alcune "conquiste" formali; ma che occorre pure controbilanciare in qualche modo tale perdita. Magari con l'errore, ma non col decadimento, con l'infacchiamento, non con la paura di non essere sufficientemente "collocati" nella continuità storica, nel filone nazionale, di perdere il legame con la tradizione vicina<sup>25</sup>.

La tematica della crisi del realismo trovava una precoce sistematizzazione nello studio di Tristan Sauvage, per il quale «già nel 1955 subentrò un sentimento generale di stanchezza. La polemica contenutistica si esaurì e il problema stilistico riprese il sopravvento»<sup>26</sup>. E la crisi, lungi dall'essere confinata alla sola figurazione artistica, investiva l'insieme della produzione realista vicina alle posizioni comuniste. Per Carlo Muscetta, «il movimento rinnovatore che in questi dieci anni ha indirizzato e dominato la cultura italiana nel cinema, nelle arti figurative e nelle letterature attraversa, per vari motivi, un periodo di crisi»<sup>27</sup>. Anche Franco Fortini, un anno più tardi, tornerà sulla polemica riguardo al "metellismo" ribadendo che, con tale versione del realismo, «confermeremo la maggioranza dei lettori "popolari" in pseudo-verità che sono appunto l'inverso della letteratura oscurantista, clericale o no: che i poveri sono "migliori" dei ricchi, le mogli "migliori" delle amanti, e la fedeltà di classe un *analogon* della fedeltà al pandiramerino»<sup>28</sup>. Quel che si fatica a ritrovare negli studi che rimangono interni al rapporto PCI-arte (il lavoro pionieristico di Nicoletta Misler, o il suo "aggiornamento" ad opera di Chiara Perin, tra i più riusciti) è una ricognizione del perché, ad un certo momento della vicenda del partito e della società italiana, la categoria di «realismo» entra in crisi, una crisi dovuta a stimoli culturali più complessivi (dovuti al «violento processo di modernizzazione» a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta) che non poteva non avere ricadute anche sul piano dei rapporti arte-politica<sup>29</sup>.

Nel 1959 la Sezione culturale comunista organizza, presso l'Istituto Gramsci di Roma, due convegni volti ad elaborare una nuova posizione nel rapporto tra partito, realismo e avanguardie. Il convegno di gennaio è dedicato ai «problemi del realismo in Italia», mentre quello di luglio a «avanguardia e decadentismo». Si tratta di due momenti decisivi nella riconfigurazione del rapporto politica-cultura, e che, sebbene cauti sia nelle relazioni introduttive che nelle conclusioni,

nondimeno favoriscono un ripensamento che darà i suoi frutti qualche anno più tardi, con la nomina di Rossana Rossanda a responsabile della Sezione culturale del partito (dicembre 1962)<sup>30</sup>.

La celebre relazione introduttiva di Carlo Salinari sullo stato dell'arte realista nel paese proporrà la distinzione tra realismo «come metodo» e realismo «come tendenza»<sup>31</sup>. Se il metodo (o principio) realista definisce l'arte in quanto tale («ogni vera arte è realista»), è solamente nel realismo come tendenza che «è possibile porre il problema di una lotta per il realismo»<sup>32</sup>. Se la spinta propulsiva per l'affermazione del realismo nel dopoguerra era avvenuta sulla scorta di una battaglia ideale che avveniva sul più vasto piano dei rapporti politici e sociali, erano questi rapporti, e le idee che sostenevano tale lotta, a doversi riaffermare con maggiore vigore. Anche in questo caso, il problema della forma – ampiamente trascurato se non per condannare le derive non figurative e sperimentali – veniva subordinato al contenuto dell'opera, un contenuto correlato a quanto avveniva fuori dal discorso artistico:

Alla base [della crisi del neorealismo] vi è un fatto oggettivo: l'involuzione della società italiana, la restaurazione del capitalismo. [...] Per le arti figurative, l'involuzione ha agito sia attraverso una pressione sul mercato sia sul piano del gusto, col sostegno massiccio all'arte astratta. [...] Nella letteratura l'influsso dell'involuzione si manifesta attraverso la restaurazione ideologica della sfiducia, dello scetticismo, dell'intimismo, del lirismo<sup>33</sup>.

Le difficoltà del realismo sono dunque di carattere ideologico, ed è su questo piano che va condotta con nuovo vigore la lotta per un'arte al tempo stesso "nazionale" e "popolare". All'interno di un dibattito che, in buon sostanza, confermava la visione di Salinari, fortemente prescrittiva, si distinguevano almeno due interventi, l'uno di Valentino Gerratana<sup>34</sup>, l'altro del pittore Alfiero Cappellini, per il quale «l'errore fondamentale della relazione di Salinari consiste, a mio parere, nel tentativo di stabilire a priori quale debba essere la strada che dobbiamo percorrere per fare arte, e di dettarne dal di fuori i principi»<sup>35</sup>.

Ma è nel convegno di luglio, significativamente introdotto da Mario De Micheli, che si getteranno le basi per una nuova classificazione del rapporto realismo-decadentismo-avanguardia, tradizionalmente presentato in antitesi (il realismo come contrario della decadenza, l'avanguardia come coerente sviluppo del decadentismo). Secondo De Micheli, in quegli anni punto d'unione tra le istanze realiste e le correnti artistiche espressioniste e post-cubiste, l'affermazione dell'avanguardia andava riletta alla luce del dissidio che questa presentava tra gli «intellettuali e la loro classe»<sup>36</sup>. Si presentava dunque come fatto progressivo, di protesta verso «l'abbandono da parte della borghesia delle sue posizioni rivoluzionarie»<sup>37</sup>. A differenza del decadentismo, nelle avanguardie storiche è

possibile ritrovare una polemica contro l'ottimismo borghese, un'istanza di lotta verso l'evasione e il disimpegno, in altre parole: un'arte che, nuovamente, desse «più importanza al contenuto che alla forma»<sup>38</sup>. Di questa linea (che potremmo definire "linea del contenuto") fanno parte, per De Micheli, l'espressionismo, il dadaismo e il surrealismo (ma anche il primo futurismo), da cui scaturiranno le istanze per il nuovo realismo del dopoguerra. Piuttosto che rifiutare l'avanguardia in nome della comprensibilità realistica dell'opera d'arte, ne andrebbe acquisito il carattere di protesta anti-borghese, tramutando la rivolta individuale in più cosciente posizionamento rivoluzionario:

L'avanguardia, rifiutando l'arte ufficiale, ne rifiutava sia i contenuti che le forme. Spesso, partendo dal rifiuto delle forme, finiva anche per rifiutare opere di contenuto progressista e rivoluzionario. Ma è giusto dire che la funzione dell'avanguardia, oggettivamente, è stato solo quella di distruggere il realismo nei suoi contenuti e nelle sue forme?<sup>39</sup>

Il giudizio, per l'autore, non poteva allora essere unicamente negativo, ma dialettico, recuperando all'estetica marxista il valore e il ruolo propositivo e dirompente che ebbero le avanguardie storiche negli anni tra il 1905 e il 1925. Il dibattito successivo alla relazione introduttiva si divise sostanzialmente in due campi: da un lato artisti, critici d'arte e animatori culturali (Duilio Morosini, Ernesto Treccani, Carlo Aymonino tra gli altri), vicini alle posizioni di De Micheli; dall'altro alcuni dirigenti (politici o culturali) del partito (tra cui Mario Alicata, Antonello Trombadori o Ranuccio Bianchi Bandinelli), con una postura più irrigidita («ho avuto un poco l'impressione che non si tratti soltanto del proposito di un approfondimento storico, ma dell'intimo desiderio di rivalutare le "avanguardie" e di renderle attuali e del tutto accettabili per noi comunisti»<sup>40</sup>, dirà proprio Bianchi Bandinelli). Non si perverrà, nelle conclusioni, a una sintesi originale. Si era però innescato nel partito un motivo che, favorito da Togliatti, proverà a ripensare il connubio del marxismo con i problemi estetici, che darà i suoi frutti migliori nella prima metà degli anni Sessanta, prima di addivenire, dopo l'XI Congresso del 1966, ad un ridimensionamento dell'interventismo culturale del PCI.

- 1 Se ci riferiamo al solo dato degli iscritti, il partito passa dai 6.000 iscritti del 1943 ai 501.960 del 1944 a 1.770.896 del 1945. Per una sintesi delle caratteristiche politiche e sociali del partito di massa, cfr. C. Spagnolo, *Il partito di massa, in Il comunismo italiano nella storia del Novecento*, a cura di S. Pons, Roma, 2021, pp. 151-169.
- 2 Gli studi sul rapporto PCI-intellettuali sono inevitabilmente numerosi, costituendo il tema uno dei principali motivi d'indagine della fortuna politica del PCI. Per una parziale ricognizione degli anni in questione, si veda N. Ajello, *Intellettuali e Pci 1944/1958*, Roma-Bari, 1979; A. Vittoria, *Togliatti e gli intellettuali. La politica culturale dei comunisti italiani (1944-*

- 1964), Roma, 2014; A. Asor Rosa, *La cultura*, in *Storia d'Italia*, volume IV, *Dall'Unità a oggi*, a cura di R. Romano, C. Vivanti, Torino, 1975, pp. 1584-1664.
- 3 Cfr. A. Agosti, *Le stecche del busto. Togliatti, il PCI e gli intellettuali (1944-1947)*, in «Laboratoire italien» [online], 12, 2012, pp. 17-32.
  - 4 Cfr. R. Martinelli, *Il "Partito nuovo" e la preparazione del V Congresso. Appunti sulla rifondazione del Pci*, in «Studi storici», 1, 1990, pp. 27-51.
  - 5 Sul ruolo e valore dello storicismo comunista, cfr. U. Carpi, *Il Partito Comunista Italiano e De Sanctis negli anni Cinquanta. Classe operaia ed egemonia nazionale*, in «Quaderns d'Italia», 16, 2011, pp. 67-84. Il rapporto tra Croce e il comunismo italiano è stato oggetto di molte interpretazioni e altrettante polemiche. Un'utile ricognizione non italiana è possibile trovarla in R. Bellamy, *Gramsci, Croce and the italian political tradition*, in «History of Political Thought», 2, 1990, pp. 313-337.
  - 6 Per un'interpretazione "fondante" della natura problematica di questo rapporto, cfr. P. Alatri, *Intellettuali e società di massa in Italia: l'area comunista 1945-1975*, in «Incontri meridionali», 2-3, 1980, pp. 7-60.
  - 7 Cfr. F. Chiarotto, *Operazione Gramsci. Alla conquista degli intellettuali nell'Italia del dopoguerra*, Milano, 2011.
  - 8 Oltre agli studi già citati, un'idea di questo rapporto organico può ricavarsi in M. Alicata, *Intellettuali e azione politica*, a cura di R. Martinelli, R. Maini, Roma, 1976. Per una discussione critica di tale impostazione e sulla differenza tra "politica culturale" e "politica della cultura", ancora utile è la lettura di N. Bobbio, *Politica e cultura*, Torino, 1955. Cfr. anche *Inchiesta sull'arte e il comunismo*, in «Nuovi argomenti», 1, 1953, pp. 1-79.
  - 9 Uno studio pionieristico dell'estetica del PCI e del suo canone realista è possibile ritrovarlo in N. Misler, *La via italiana al realismo. La politica culturale artistica del P.C.I. dal 1944 al 1956*, Milano, 1973.
  - 10 Una celebre sistematizzazione dell'estetica marxista è possibile trovarla in G. Lukács, *Introduzione agli scritti di estetica di Marx ed Engels*, in *id.*, *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, 1964, pp. 27-58.
  - 11 Sul punto si veda K. Marx, F. Engels, *Scritti sull'arte*, a cura di C. Salinari, Milano, 1974, in particolare pp. 83-178.
  - 12 *Il realismo socialista*, a cura di G. Pacini, Roma, 1975, p. 17.
  - 13 Cfr. V. Strada, *Dal "realismo socialista" allo ždanovismo*, in *Storia del marxismo*, vol. 3, *Il marxismo nell'età della terza internazionale*, a cura di E.J. Hobsbawm et al., Torino, 1981, pp. 193-250, in particolare p. 242.
  - 14 Sulla diversa funzione del realismo nella società socialista, cfr. i resoconti della riunione del Comitato centrale del PCUS dedicata ai problemi del rapporto tra letteratura e politica, Mosca 1924, in L. Trockij, *Letteratura e rivoluzione*, a cura di V. Strada, Torino, 1973, pp. 535-622.
  - 15 Strada, *Dal "realismo socialista" allo ždanovismo*, cit., p. 201.
  - 16 Intervento di Ždanov al Primo congresso degli scrittori sovietici, Moasca 1934, in *Rivoluzione e letteratura*, a cura di G. Kraiski, Milano, 1967, p. 11.
  - 17 A. Trombadori, *Le vie di un "Realismo nuovo"*, in «l'Unità», 20 luglio 1947, p. 3.
  - 18 E. Sereni, *Cultura nella società*, in «Vie nuove», 46, 21 novembre 1948, p. 15.

- 19 *Manifesto del realismo (oltre Guernica)*, in «Numero», 2, marzo 1946, p. 1.
- 20 r. [Roderigo di Castiglia], *Segnalazioni. Prima mostra nazionale d'arte contemporanea. Alleanza della cultura*, in «Rinascita», 11, novembre 1948, p. 424.
- 21 M. De Micheli, *Realismo e poesia*, in «Il '45», 1, 1946, pp. 35-44.
- 22 G. Peirce, *La pittura astratta come istanza progressiva*, in «Socialismo», 2, 1949, pp. 6-10.
- 23 Lettera di P. Togliatti a M. Mafai del 22 febbraio 1945, pubblicata in P. Spriano, *Le passioni di un decennio (1946-1956)*, Milano, 1986, pp. 59-60.
- 24 R. Garaudy, *Non esiste un'estetica del partito comunista*, in «Il Politecnico», 31-32, 1946, p. 79.
- 25 R. Guttuso, *Il coraggio dell'errore*, in «Il Contemporaneo», 25, 18 giugno 1955, ora in *id.*, *Scritti*, Milano, 2013, pp. 1154-1162.
- 26 T. Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra, 1945-1957*, Milano, 1957, p. 74. Sulla crisi del realismo, un aggiornamento è possibile trovarlo nell'accurato studio di C. Perin, *Guttuso e il realismo in Italia. 1944-1954*, Cinisello Balsamo (Milano), 2020.
- 27 Cfr. C. Muscetta, *Metello e la crisi del neorealismo*, in «Società», agosto 1955, ora in *id.*, *Realismo, neorealismo, contorealismo*, Roma, 1990, pp. 113-166, in particolare p. 113.
- 28 F. Fortini, *Il metellismo*, 1956, ora in *id.*, *Dieci inverni. 1947-1957*, Macerata, 2018, pp. 119-124, in particolare p. 123.
- 29 Cfr. D. Consiglio, *Il Pci e la costruzione di una cultura di massa. Letteratura, cinema e musica in Italia (1956-1964)*, Milano, 2006, pp. 283-288.
- 30 Cfr. A. Barile, *Rossanda e la politica culturale del Pci negli anni Sessanta*, in «Critica marxista», 1, 2022, pp. 45-52.
- 31 C. Salinari, relazione introduttiva a *Problemi del realismo in Italia*, in «Il Contemporaneo», 11, febbraio-marzo 1959, pp. 8-9.
- 32 *Ivi*, p. 8.
- 33 *Ivi*, p. 11.
- 34 Per Gerratana «non è applicando determinati metodi e principi estetici generali, più esattamente i metodi e i principi dell'arte come rispecchiamento dialettico della realtà, che si può condurre una giusta lotta per il realismo», *ivi*, p. 51.
- 35 *Ivi*, p. 43.
- 36 M. De Micheli, relazione introduttiva di *Avanguardia e decadentismo*, in «Il Contemporaneo», 18-19, ottobre-novembre 1959, p. 5.
- 37 *Ibidem*.
- 38 *Ivi*, p. 12.
- 39 *Ivi*, p. 21.
- 40 *Ivi*, p. 46.