

Chiara Perin

**GUTTUSO**  
**IL REALISMO**  
**IN ITALIA**  
1944-1954

SilvanaEditoriale

**Studi della Bibliotheca Hertziana**

Vol. 12

*a cura di*

Tanja Michalsky

Tristan Weddigen

*Responsabile della redazione*

Marieke von Bernstorff



**BIBLIOTHECA  
HERTZIANA**  
MAX-PLANCK-INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE

*Premio di pubblicazione  
della Bibliotheca Hertziana 2018*

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. Si sono, nel frattempo, moltiplicati gli studi sul cinema neorealista; il rapporto tra realismo e letteratura è più volte stato al centro di discussioni recenti, anche accese; alla questione degli intellettuali organici al Pci e ai loro spazi di autonomia espressiva è oggi dedicata un'ampia produzione saggistica. Solo la pittura, la scultura, la grafica realiste sono rimaste confinate all'angolo degli interessi degli storici dell'arte. Qualche contributo recente ha riguardato la figura, che domina le altre per statura di pittore e consapevolezza teorica, di Renato Guttuso; un capitolo sul realismo artistico è obbligatorio nei libri (pochi) e nelle mostre (tante) che ricapitolano l'arte italiana del dopoguerra: ma sono sempre le stesse poche opere a essere riprodotte o esposte e discusse; e sono sempre gli stessi testi degli artisti o dei critici del tempo a essere chiamati in causa per spiegarle.

Sono davvero così ingrati, legnosi, asfittici i quadri dei pittori realisti? E sono davvero così prevedibili, nella loro uniforme impostazione teorica, le scritture prodotte dagli artisti e dai critici del movimento a loro commento e sostegno? Oppure agisce qualcosa di diverso, magari inconfessato, che può spiegare questo ostracismo, singolare davvero in anni in cui la storiografia sta riscoprendo, senza troppe distinzioni di qualità, intere zone sommerse del Novecento italiano?

Forse una spiegazione di «gusto» può essere avanzata. È vero che nel campo delle ricerche degli artisti siamo abituati, ormai da almeno quattro decenni, a una iconizzazione pervasiva e martellante, al punto che leggere un'opera non rappresentativa diventa sempre più difficile, come se appartenesse a un mondo lontano. Ma siamo stati portati ad accettarla, questa iconizzazione, solo quando ha dialogato con l'orizzonte visivo delle nostre attese. Un orizzonte visivo, va detto, molto vario: ha spaziato dalla brutalità «neoselvaggia» del ritorno alla pittura degli anni Ottanta alle eleganti impaginazioni visive della fotografia a grande formato degli anni Novanta; dalla «abiezione» caricaturale dei corpi di Kiki Smith o Robert Gober fino alla colta serializzazione fumettistica di William Kentridge. Ma c'è in queste proposte così diverse un dato comune. Si vuole sempre sottolineare, da parte degli artisti, la frattura tra ciò che viene rappresentato e il significato più profondo che si vuole dare alla rappresentazione: e questo attraverso processi allegorici, metonimici, allusivi, caricaturali, quasi mettendo in evidenza il paradossale divorzio tra i contenuti e i linguaggi con cui questi sono veicolati. Nelle opere di pittura e di scultura del realismo italiano postbellico questa frattura, programmaticamente, non esiste. Tenere insieme contenuto visivo e messaggio politico attraverso un linguaggio, pittorico o plastico, che li manifesti in maniera diretta, lineare, può sembrare una scelta discesa da utopie ottocentesche: e

le opere realiste che rappresentano rivolte di popolo o lavoratori nella fatica quotidiana con uno stile di robusta intenzione comunicativa finiscono così per apparire ai nostri occhi irrimediabilmente datate.

Il libro di Chiara Perin affronta il realismo artistico italiano con uno sguardo consapevole e inevitabilmente storico: non è, la sua, una posizione di parte, di rivendicazione unilaterale di qualità o di importanza delle opere che sono oggetto della sua indagine. Basta leggere le asciutte conclusioni finali (*Il disgelo*) che tirano le fila dei quattro densissimi capitoli che le precedono. La vicenda del realismo artistico postbellico italiano appare, nella sostanza, una vicenda di insuccessi: il fallimento del dialogo delle arti visive con le istanze culturali marxiste più generali, la difficoltà di farsi comprendere dalle classi subalterne, l'impossibilità di resuscitare il quadro storico sono sconfitte lucidamente comprese dagli artisti e dai critici organici al movimento. Ma hanno agito, le opere e gli scritti dei realisti, con un forte impatto nel sistema artistico e culturale italiano del decennio a cavallo tra anni Quaranta e Cinquanta. Ed è per questo che pitture e sculture, dichiarazioni programmatiche e recensioni, vicende organizzative e interferenze politiche dell'arte realistica postbellica sono state qui avvicinate e affrontate dall'autrice con una impressionante capacità analitica, ma anche tenendo sempre conto del quadro generale di contesto (la politica italiana e internazionale; la discussione culturale a più largo raggio): la chiarezza elegante della scrittura aiuta ad addentrarsi in questa materia intricata.

Tre questioni di sostanza attraversano il libro: la loro individuazione, il modo di affrontarle, le conclusioni raggiunte rappresentano le novità principali della ricerca.

La prima questione è il rapporto degli artisti realisti con il doppio asse tradizione/modernità: finora lo si era per lo più misurato, questo rapporto, attraverso gli scritti programmatici, e trovando nelle opere una ovvia (ma troppo spesso solo parziale) conferma. Qui le opere, studiate sempre dal vero quando possibile, e opportunamente rilette entro quei vettori indispensabili che sono i giornali e le riviste di partito e i cataloghi d'epoca, sono affrontate con lo sguardo consapevole e avvertito dello storico dell'arte. Le fonti visive della tradizione sono riconosciute (e che fonti: Enguerrand Quarton, Jusepe de Ribera, Alphonse de Neuville per Guttuso) e discusse dal di dentro: indagando, cioè, il corpo a corpo degli artisti con tali modelli per la necessaria loro traduzione in una lingua moderna, con tutte le difficoltà che ciò ha comportato. Il rapporto con la fotografia è verificato con casi concreti e impressionanti (riprese letterali dal fotogiornalismo d'attualità per Gabriele Mucchi, Ernesto Treccani, Corrado Cagli). La macchina del quadro realista è stata indagata senza sconti: la focalizzazione del pensiero pittorico di Guttuso sui tre distinti livelli (invenzione narrativa, scelta compositiva, studio dei personaggi) nella *Battaglia di Ponte dell'Ammiraglio* è esemplare per come si possa affrontare un quadro moderno di contenuti storici.

La seconda questione che corre sotterranea a tutto il libro è quanto il peso delle parole degli intellettuali del Pci agisca sul lavoro degli artisti, coloro che hanno scelto di esprimersi in un linguaggio altro, visivo, dunque senza parole. Antonello Trombadori nel 1947 definisce il realismo pittorico come «rapporto dialettico tra oggetto e invenzione» e «fiducia verso la realtà naturale e sociale da intendersi come posizione ideologica e umana di lotta». Emilio Sereni, nel 1948, teorizza l'opposizione tra un generico naturalismo (dove «ogni dettaglio vien posto sullo stesso piano, resta isolato e frammentario e l'opera d'arte non riesce a conquistare la sua unità») e l'opera realista, la cui unità «si ha solo quando 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». Mario De Micheli, nel 1953, afferma che si può parlare di quadro realista solo quando si riconosce una «contraddizione dialettica che si stabilisce all'interno dell'immagine artistica tra particolare e universale»; una contraddizione, spiega, che «crea nell'immagine quella tensione, quella dinamica che scuote chi le sta di fronte». Chiara Perin dimostra convincentemente che queste non sono solo idee generiche destinate ad agire nella discussione culturale di partito: sono invece idee, e concetti, e parole che, stante l'autorità della voce di partito da cui provengono, pesano come pietre nel lavoro stesso degli artisti; ed entrano in gioco, a dispetto della genericità, nelle loro concrete scelte di linguaggio. Il merito dell'autrice

non è stato solo quello di ricostruire lo svolgersi di questo campo di forze (le parole e le idee) parallelo a quello dei quadri: ma di leggere adeguamenti, contromisure, ribellioni, contraddizioni dentro alle opere stesse.

La terza questione, e forse la più importante, è quella del difficile rapporto con il primato del soggetto, potente nodo problematico per gli artisti vicini al Pci che si riconoscevano nella poetica realista. Renato Guttuso, in un lucido scritto del 1942, *Paura della pittura*, si chiede, in polemica contro l'evasione ideologica dell'arte formalista, se « il *Sogno di Costantino* [di Piero della Francesca] è una macchina di forme soltanto? o è anzitutto il sogno di Costantino espresso da una macchina di forme?»; e risponde a se stesso auspicando di dipingere «una crocifissione che sembri una natura morta e una natura morta che sembri una crocifissione» perché «ciò è capitato a ogni vera pittura dai bizantini a Caravaggio, a Picasso». Le urgenze postbelliche appiattiscono questa tensione tra forma e contenuto. La pressione esercitata dal soggetto riconoscibile e politicamente attivo obbligherà molti artisti a inventarsi uno stile che sia «popolare», un aggettivo onnipresente nelle pagine critiche marxiste sull'arte figurativa; e che dovrà però allo stesso tempo fare i conti con la grammatica visiva moderna (perfidamente Eugenio Montale nel 1951 non vedrà realismo nei pittori realisti, «tutti più o meno post-cubisti»). È la dittatura del soggetto a spingere questi artisti verso l'Ottocento, visto come una sorta di età dell'oro della pittura civile che essi cercano ossessivamente (e con risultati spesso discutibili) di riproporre: che le parafrasi di quadri celebri dipinte dai pittori romani nella prima edizione di *Arte contro la barbarie*, 1944, vadano da Jacques-Louis David a Gioacchino Toma (con l'unica eccezione novecentesca del sovietico Aleksandr Deineka) spieghi il quadro ideale di riferimento. Ma c'è, contemporaneamente, bisogno di una «struttura» (altra parola magica; il suo polo negativo è «schema») dell'immagine che affermi perentoria la lingua della contemporaneità. Il disegno diventa allora l'arma privilegiata per tenere insieme «struttura» del visibile e leggibilità politica del soggetto: nel disegno la posizione morale dell'artista si rivela con più chiarezza. Le pagine riservate all'esperienza del disegno realista, condotto dagli artisti dal vero nelle realtà sociali dell'Italia del tempo (fabbriche, campagne, miniere) sono tra le più belle e nuove di questo studio.

Finita la parte saggistica inizia per il lettore accorto una delle avventure più importanti che offre questo libro quando viene affrontata l'accuratissima *Cronologia* finale: dove sono ricomposte, su ferrea base documentaria, le vicende del realismo artistico (e più in generale, culturale) italiano nel decennio 1944–1954. Raramente, o forse mai, è stato fatto per un tratto dell'arte italiana del dopoguerra un affondo di tale capillarità e ricchezza. Riemergono testi sconosciuti, esposizioni dimenticate; le opere dei realisti si illuminano di nuova luce per la vicinanza temporale con i libri e con i film; sono riportate, dalle cronache artistiche puntualmente vagliate, le intelligenti reazioni di coloro che sono i destinatari privilegiati delle opere pittoriche, gli operai delle fabbriche (che si chiedono perché gli operai nei quadri sembrano sempre contadini in tuta; o perché siano sempre rappresentati con un'aria così mesta).

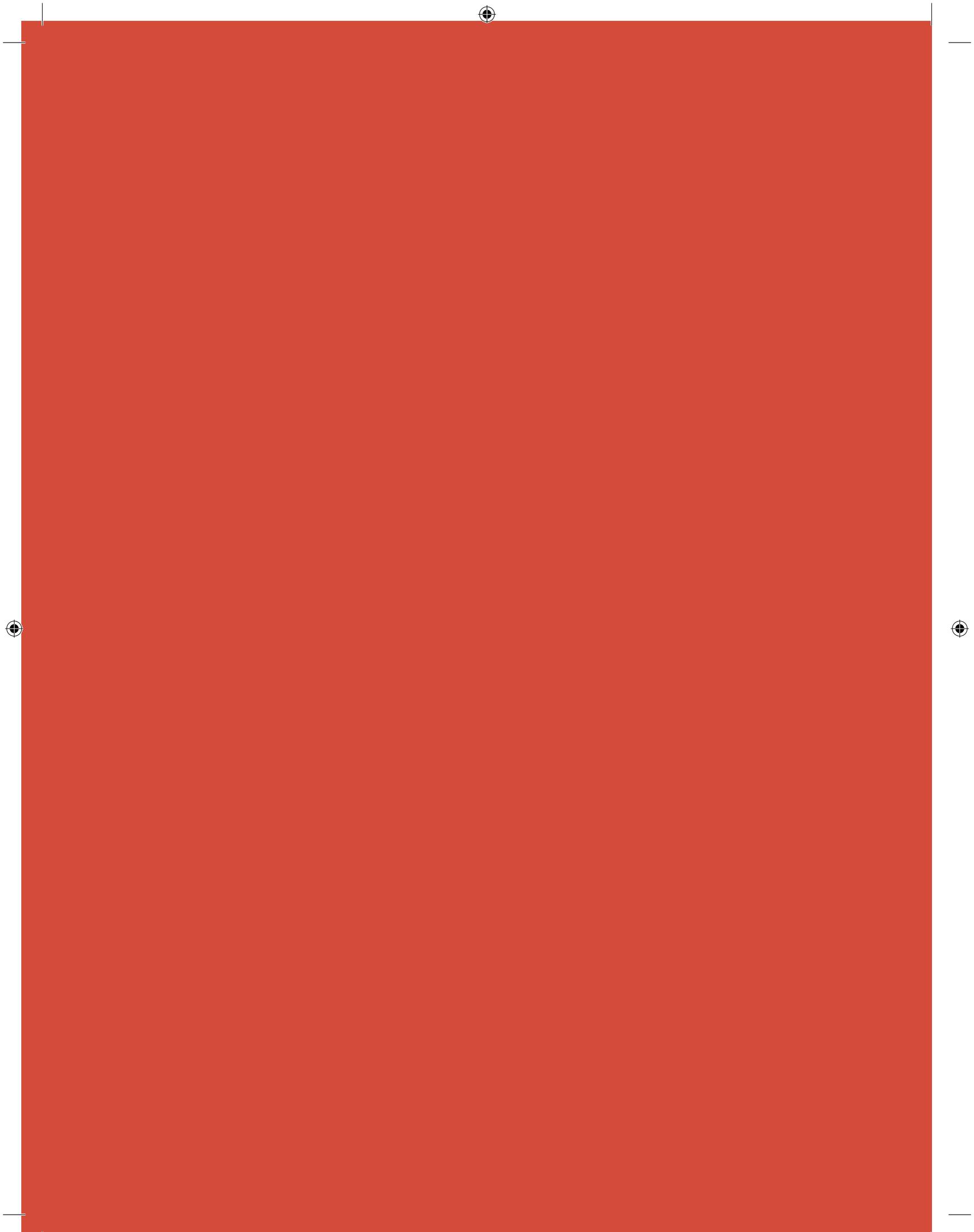
L'importanza di questa *Cronologia*, e più ancora l'importanza di tutto il libro, consiste principalmente nelle aperture che offre agli studi futuri. E non solo per chi vorrà continuare a studiare opere, artisti, critici del realismo postbellico italiano o internazionale profittando della mole di informazioni e del rigoroso taglio di metodo qui adottato. Ma anche per chi vorrà affrontare altre aree della cultura visiva dello stesso periodo: l'impegno politico, la possibilità di parlare a un pubblico nuovo, la tensione a trasformare la ricerca artistica in una più vasta avventura culturale sono infatti costanti comuni alla generazione dell'immediato secondo dopoguerra.

*Flavio Fergonzi*



# Sommario

- 11**    **Introduzione**
- 21**    **Significati del realismo**
- 21**    Gli anni della guerra
- 43**    Morale, sociale, democratico, nuovo:  
         il dopoguerra
- 69**    **Da *Arte contro la barbarie* (1944)  
         ad *Arte contro la barbarie* (1951).  
         La lotta per la pace del Partito  
         comunista**
- 69**    «La vera mostra del fascismo»
- 74**    In via Sicilia un'arte nuova, un'arte  
         popolare, un'arte nazionale
- 83**    Passaggio di testimone:  
         Mafai e Guttuso
- 92**    Artisti al bivio
- 100**    Guerra e pace
- 113**    **Un soggetto nuovo.  
         La Resistenza e *La battaglia  
         di Ponte dell'Ammiraglio*  
         alla XXVI Biennale**
- 113**    La lotta partigiana come esperienza  
         personale e collettiva
- 124**    L'emblema della Resistenza
- 146**    Le proprie radici
- 159**    **Dal museo alla cooperativa.  
         Artisti in trasferta**
- 159**    La fiducia nel disegno
- 165**    Uno specchio del Partito: il caso  
         *Rinascita* tra 1944 e 1954
- 176**    Impegno e tradizione. I tanti significati  
         del disegno
- 190**    «A scuola dalla classe operaia»:  
         i *Quaderni del Disegno popolare*
- 206**    Disegno come nuovo status  
         dell'artista
- 217**    **Il disgelo**
- 221**    Cronologia, 1944–1954
- 323**    Bibliografia



## Due protagonisti divisivi

Roderigo Di Castiglia e Renato Guttuso sono i nomi nei quali si identifica il realismo italiano del secondo dopoguerra. Al primo, nella lettura corrente, spettò l'avvio del movimento; al secondo il suo sviluppo. Dietro Roderigo Di Castiglia si celava Palmiro Togliatti: con tale pseudonimo egli firmava abitualmente i propri corsivi su *Rinascita*<sup>1</sup>. Lo impiegò anche nel novembre 1948 consegnando una pagina divenuta arcinota, pressoché abusata dagli studi sul periodo. Il segretario del Partito comunista italiano deplorava le opere esposte alla bolognese *Prima mostra nazionale d'arte contemporanea*. Si domandava come fosse possibile «chiamar «arte», e persino «arte nuova» questa roba», per quale ragione i critici avessero avallato «con la loro autorità, davanti al pubblico, questa esposizione di orrori e di scemenze come un avvenimento artistico»<sup>2</sup>. Oltre alle scelte formali, tanto sdegno si doveva al fatto che la rassegna a Palazzo Re Enzo era stata ordinata dalla locale Alleanza della cultura, vincolando quindi i partecipanti e i loro lavori all'immagine del Partito<sup>3</sup>.

Gli artisti risposero indispettiti non tanto per il contenuto ma per il tono della segnalazione, solo in parte giustificato dalla rubrica nella quale appariva. *Battaglia delle idee*, infatti, ospitava di norma interventi sferzanti, volti a orientare il dibattito culturale: lì ogni arma era consentita, anche la meno elegante. La replica del gruppo romano – che tramite Guttuso provò a coinvolgere i colleghi milanesi<sup>4</sup> – apparve sull'ultimo numero dell'annata. I firmatari erano sorpresi dalla «rapida violenza della nota di *Rinascita*, nota che pur muovendo da una istanza giustificata e pressante, mostra di non tener conto del fatto che tale istanza è presente a tutti i giovani artisti

- 1 Cfr. Togliatti 1976, che tuttavia non comprende la *Segnalazione* del novembre 1948 concentrandosi invece sulla polemica con Vittorini e scritti di più ampio respiro.
- 2 Togliatti 1948. Non tutti gli studiosi attribuiscono però la nota a Togliatti. Misler 1973, pp. 59–60 la ascrive a Mario Alicata, così come Armando Pizzinato. Guttuso 1973 (ora anche Guttuso 2013, pp. 1715–1721) ribadisce invece la paternità togliattiana. In ogni caso, il segretario non smentì mai l'attribuzione, assumendosene la responsabilità come direttore del mensile.
- 3 Sebbene l'Alleanza della cultura garantisse il dialogo tra intellettuali con orientamenti e posizioni ideologiche diverse, il ruolo decisivo di Emilio Sereni nella sua costituzione ne marcava i legami con il Pci. Proprio Sereni, peraltro, si impegnò a far coincidere i propositi della Commissione culturale con quelli della Alleanza, cfr. Luperini 1971, pp. 96–97.
- 4 Renato Guttuso a Gabriele Mucchi, Roma, 13 dicembre 1948, APICE, FM, Corrispondenza in ordine alfabetico, b. 4: «Se hai visto l'ultimo numero di *Rinascita* puoi capire quali discussioni e lotte si sia dovute condurre a Roma in questi giorni. Nel prossimo numero uscirà una lettera firmata dagli artisti compagni romani. E vi consiglierai, a te, a Treccani, a Birolli di intervenire con un'altra lettera a *Rinascita* o di aderire alla nostra che è molto ben fatta, credo, ed è stata a lungo discussa».

italiani progressivi e a noi artisti membri del Partito»<sup>5</sup>. Il percorso verso il realismo, obiettavano ancora, doveva avvenire in modo paziente e consapevole: liberandosi dalle «posizioni intellettualistiche di un'arte senza contenuto» ma sviluppando al contempo i frutti migliori delle avanguardie. Sempre in merito all'intervento togliattiano, Armando Pizzinato scrisse infastidito a Emilio Sereni, responsabile della Commissione culturale: «È giustissimo che il Partito combatta le tendenze metafisiche – astratte – surrealiste in tutti i campi ed indichi come valida la strada del realismo, ma tenendo conto della nostra realtà, della nostra situazione [...]». E incalzava: «Se ancora oggi, in Russia, a trent'anni dalla rivoluzione è possibile riscontrare residui formalistici in musica, in pittura, ecc. come è possibile pretendere dagli artisti italiani che se ne liberino nella situazione in cui vivono?»<sup>6</sup>

La reprimenda di Togliatti venne subito considerata uno spartiacque, un diktat imposto a pittori e scultori. E ancora oggi per molti costituisce il movente della svolta figurativo-contenutistica dilagata tra gli artisti comunisti, quasi tutti sottoscrittori della risposta. Pur riconoscendone l'importanza, questo libro prova a scostarsi dalle letture più consolidate. Nelle pagine che seguono, la chiosa del segretario appare semmai un evento propulsore: l'esito fu quello di accelerare un processo in atto, intuibile a ridosso della Liberazione romana e rimasto sottotraccia fino alle soglie del nuovo decennio. La direzione politica quanto identitaria impressa da Togliatti al Partito ebbe comunque ricadute sul realismo. Da tale prospettiva vanno infatti letti i cambi al vertice della Commissione culturale come le predilezioni tematiche dei suoi esponenti.

La centralità di Guttuso nelle vicende del realismo italiano si conferma invece anche in questa sede. Emerso sulla scena non ancora trentenne, con la premiazione della *Fuga dall'Etna* al Il Premio Bergamo nel 1940, il suo ruolo si consolidò durante gli anni del conflitto, diventando precipuo nei tempi immediatamente successivi. Se Guttuso si impose come leader della corrente figurativa le ragioni sono svariate. La vitalità delle sue opere, innanzitutto; ma anche il saper conciliare al mestiere di pittore una militanza ferrea, che in occasione del VII Congresso del Pci (aprile 1951) gli valse la nomina a membro del Comitato centrale rimasta interdetta ai colleghi. Infine, la sua intensa produzione critica. Il ricorso alla pagina scritta era diffuso tra i realisti: consentiva di spiegare genesi e significato dei lavori, come di testimoniare le esperienze concretamente vissute al fianco dei soggetti rappresentati. Quelle di Guttuso si distinguono per la prosa chiara e appassionata, volta a indirizzare le scelte stilistiche della compagine, a orientarne polemiche e rivendicazioni, ad aprire dialoghi inaspettati con artisti di diverso orientamento. Tutto ciò lo rendeva una figura completa, una personalità egemonica circondata da una larga e più o meno indistinta schiera di gregari.

Tante prerogative consentirono a Guttuso di guadagnare tra i ranghi del Partito una visibilità sconosciuta a ogni altro della sua generazione. Scrissero su di lui Antonello Trombadori, Fabrizio Onofri, Amerigo Terenzi, Mario Alicata, addirittura Giancarlo Pajetta e Luigi Longo. Togliatti ne visitava puntualmente le esposizioni. Molte delle opere più emblematiche della stagione vennero acquistate dalla Direzione del Partito. Dal canto suo, Guttuso sostenne le campagne comuniste grazie a manifesti propagandistici o elettorali. La simbiosi tra artista e Partito era tanto profonda da rendere difficile stabilire chi dei due ne traesse maggior giovamento. Anche perché la produzione pittorica di Guttuso non rimase appannaggio della critica marxista: dagli esordi e sino alla morte nel gennaio 1987, riuscì ad attrarre interpreti di formazione e orientamento tra loro diversi. La monografia firmata da Giuseppe Marchiori e le personali internazionali negli anni Cinquanta, l'imponente antologica alla Pilotta di Parma nel 1963–1964<sup>7</sup>, il prezioso catalogo generale curato da Enrico Crispolti quando l'artista era ancora in vita rimangono gli episodi più eclatanti della sua fortuna.



1. Aldo Natili, *Lavoratori alla mostra d'arte*, 1953, da Aldo Natili 1953, p. n.n.

5 Consagra et al. 1948, p. 469.

6 Armando Pizzinato a Emilio Sereni, Venezia, 4 gennaio 1949. IFG, FES, Corrispondenza.

7 Sulla mostra, cfr. Belloni 2019.



2. Renato Guttuso, *Grecia 1952, 1952*, olio su carta applicata su tela, 143 × 210 cm. Cortona, collezione privata

Una fortuna che tuttavia si caricava di significati opposti, come lasciano trasparire i seguenti episodi. Malgrado la discreta notorietà ottenuta nei primi anni Quaranta con dipinti sulla scia della Scuola romana, per circa un decennio Aldo Natili continuò privatamente la propria attività. Egli sciolse il lungo riserbo solo nell'aprile 1953, tenendo una personale alla Galleria San Marco<sup>8</sup>. Vi espose vedute cittadine popolate da mendicanti, scene ambientate nel Polesine alluvionato, un tributo a Stalin festeggiato dalla folla, e poi una composizione sugli svaghi della classe operaia. Di *Lavoratori alla mostra d'arte* non colpisce la fattura né l'esito raggiunto, ma il suo stesso soggetto: il gruppo di spalle ammira *Grecia 1952* di Guttuso, vasta tela presentata qualche mese prima alla Galleria La Colonna (figg. 1–2)<sup>9</sup>. Natili rendeva così omaggio al partigiano greco Nikos Beloyannis e a tutta la Resistenza; soprattutto all'amico e capofila del realismo che tredici anni prima lo aveva incluso in una importante serie di ritratti a uomini di cultura.

Nel 1958, quando dopo i fatti di Ungheria si era ormai consumato lo strappo tra molti intellettuali e il Partito, il fuoriuscito Cesare Vivaldi ripensò alla propria decennale militanza in veste di poeta e addetto culturale. Ecco cosa scrisse sulla rivista socialista *Tempo Presente* citando più volte Guttuso:

«Mi sentivo più ortodosso di loro [degli intellettuali organici: Salinari, Trombadori] ed ero lungi dal considerare artisti «realisti» i tanto lodati Guttuso e Carlo Levi. Il primo

<sup>8</sup> Aldo Natili 1953.

<sup>9</sup> Renato Guttuso 1952. La mostra si tenne dal 3 al 17 dicembre 1952. L'opera *Grecia 1952* (oggi nota anche come *Fucilazione di Nicola Beloyannis* o *Fucilazione di patrioti*, Crispolti 52/3, veniva erroneamente titolata *Spagna 1952*).

(che come personaggio, comunque, mi metteva in soggezione) mi pareva infatti espressionistico ed epigonico della «degenerata» vecchia avanguardia, il suo colorire approssimativo mi offendeva ancora e più della sua sciattezza di disegnatore»<sup>10</sup>.

Emergeva insomma il ritratto impietoso di un Partito interessato solo alla «corte guttusiana». Il suo assoluto «disprezzo per la cultura» si univa a una «prosopopea e a una presunzione che cedeva soltanto di fronte ai personaggi culturali «riconosciuti»: ai Levi, ai Guttuso, magari ai Moravia»<sup>11</sup>. Le accuse di Vivaldi colpiscono tanto più al pensiero che nel 1952 – come avrebbe ricordato Guttuso in una tarda testimonianza<sup>12</sup> – egli aveva dedicato un canto a *La battaglia di Ponte dell'Ammiraglio* appena esposta alla Biennale. Biasimi del genere fanno però scorgere anche le opacità interne al Partito, i malumori generati dal coro di lodi rivolto al pittore dai vertici comunisti che i compagni attivi a Milano e Venezia esprimevano solo in via confidenziale.

Guttuso era davvero una personalità ingombrante sulla scena romana, da osannare, invidiare o rinnegare segretamente, come molti avrebbero ricordato negli anni<sup>13</sup>. Ma era pure il maestro di cui imitare il linguaggio e da seguire durante i soggiorni nelle località marittime. Nell'estate 1949 si recò in Calabria, a Scilla; con sé portò l'assistente Saro Mirabella e lo scultore messinese Giuseppe Mazzullo. Il contatto con ambienti dall'atmosfera familiare ricca di rimandi ai poemi omerici, l'incontro con i lavoratori stagionali, la distanza dai riflettori capitolini impressero una svolta al suo lavoro. L'esito venne apprezzato in novembre alla personale *Opere scelte dei cicli «Terni» e «Scilla» 1949* presso la Galleria del Secolo, con la quale nel frattempo Guttuso aveva siglato un contratto in esclusiva<sup>14</sup>. «Né astratto simbolo, né fotografico documento, ma elaborazione integrale d'una circostanziata realtà»<sup>15</sup> sentenziava Trombadori in catalogo. Il successo spinse Guttuso a ripetere la trasferta l'anno seguente: alla compagnia di Mirabella e Mazzullo si aggiunse stavolta quella di Giovanni Omiccioli e Tono Zancanaro, Giuseppe Migneco e Antonio Scordia, Vincenzo Ciardo e Giuseppe Marino<sup>16</sup>. Insieme ai giovanissimi, insomma, anche artisti di lungo corso si posero sotto il suo ombrello protettivo. A fronte di tante presenze la stampa meridionale parlò di una «Scuola di Scilla»<sup>17</sup>: una «anti-Antibes» dove rinsaldare il legame con la natura e l'umile popolazione locale.

Quella «Scuola» costituisce l'esempio di spicco dell'attrattiva esercitata da Guttuso; tuttavia anche solo sfogliando le pagine di *Realismo* si rimane sorpresi dalla pletora di epigoni. Mirabella, Aldo Turchiaro, Ugo Attardi, Francesco Del Drago, Claudio Astrologo: tutti avevano all'attivo un tirocinio a lui ispirato. Guttuso ne era consapevole. «Il guaio – confidò a Ernesto Treccani nella primavera 1957 – è che quando mezza Italia imitava la mia pittura, nessuno degli imitatori «cercava» nella mia direzione, si contentava soltanto di sedersi in quella direzione. Avessero cercato anch'essi forse le cose sarebbero andate meglio»<sup>18</sup>. Complici il proliferare di emuli quanto l'assenza di originalità tematica e linguistica delle loro opere, a metà anni Cinquanta Guttuso fu il primo ad ammettere la crisi nella quale era precipitato il realismo. Pubblicato nel giugno 1955,

10 Vivaldi 1958, p. 726. E riferendosi all'immediato dopoguerra: «Mi dava fastidio, ad esempio, che Guttuso si ispirasse così palesemente a Pignon e Gischia e tendesse all'astrattismo. Quando un intervento di Togliatti su *Rinascita* determinò la frattura del cosiddetto Fronte nuovo delle arti e convertì di punto in bianco al realismo Guttuso, Pizzinato, Mirabella, Zigaina etc., ne fui contento come di una mia vittoria personale», p. 725.

11 Vivaldi 1958, p. 727.

12 Guttuso 1965. Ora in Guttuso 2013, pp. 1539–1541.

13 Consagra 1973, pp. 65–66; Testimonianze di Giulio Carlo Argan («Non bisogna dimenticare l'influenza per me negativa, che esercitò Guttuso contro ogni ripresa d'avanguardia») e Mara Coccia in *Roma al di là della pittura* 1990, pp. 310, 331; Perilli 1994, p. 89.

14 Guttuso firmò una convenzione con Giulio Laudisa, proprietario del Secolo, l'1 novembre 1949. Informazione tratta da *Roma. Arte, cronaca e cultura* 2002, p. 102.

15 *Renato Guttuso* 1949, p. n.n.

16 Sull'esperienza e il legame creatosi tra gli artisti e il romanziere Stefano Fortunato D'Arrigo, cfr. Palumbo 2016.

17 De Benedetto 1950.

18 Renato Guttuso a Ernesto Treccani, Roma, 8 maggio 1957, AFC, AET, Corrispondenza, 1.3.1, u. 64.

*Il coraggio dell'errore* tracciava un bilancio fallimentare della stagione: «In generale, noi non siamo rimasti fedeli alle ambizioni e alle speranze degli «anni difficili». E s'intende fedeli nel modo sempre rinnovato e diverso rispondente alla nostra maturazione, al nostro sviluppo»<sup>19</sup>. Il saggio decretava l'insuccesso culturale e artistico del fenomeno emerso alla fine della guerra: le istanze di progresso seguite alla Resistenza vennero disattese, la richiesta di partecipazione popolare ricevette un trattamento superficiale. Qui il passo esemplificativo:

«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'infiacchimento, non con la paura di non essere sufficientemente «collocati» nella continuità storica, nel filone nazionale, di perdere il legame con la tradizione vicina. Un rapporto dialettico è un rapporto attraverso la contraddizione»<sup>20</sup>.

Da leader, insomma, Guttuso divenne il primo critico del realismo. La curiosità verso ogni campo di indagine, l'impegno a confrontarsi con le avanguardie e le ultime tendenze sulla scena, la volontà di rinnovarsi continuamente dettando le mode della figurazione nostrana fecero il resto. «Personalmente può interessarmi oggi [...] l'esperienza di artisti come de Kooning o De Staël o Morlotti, poiché il loro contributo, assieme ad altri, morde nel presente e mi coinvolge»<sup>21</sup> scrisse nel suo testo più emblematico di fine decennio, *Del Realismo, del presente e d'altro*. Sebbene la critica marxista abbia continuato a interrogarsi sui problemi della figurazione – risale al gennaio 1959 il dibattito *Problemi del realismo in Italia* presso l'Istituto Gramsci di Roma<sup>22</sup> – questa e analoghe dichiarazioni chiusero definitivamente l'agonia del movimento iniziata con la XXVII Biennale di Venezia (1954). Guttuso non rinnegò mai le proprie scelte, piuttosto le arricchì con stimoli estranei alle preferenze degli interpreti di Partito: la pittura gestuale nei paesaggi e nei nudi dei tardi anni Cinquanta, De Staël e il Cézanne degli acquerelli nei collage realizzati alle stesse date, la figurazione più attuale nel decennio successivo. Le opere di marcato impegno politico andarono invece diradandosi a favore di una lettura partecipe delle istanze giovanili: anche in questo ambito l'artista anticipò le tarde aperture della dirigenza comunista. Se in genere la storiografia individua la conclusione della esperienza figurativa nel 1956, con la crisi del comunismo internazionale, questo studio preferisce arrestarsi al primo decisivo segno di debolezza eleggendo il 1954 a termine cronologico. Nello stesso anno, il convegno *Arte figurativa e arte astratta*<sup>23</sup> insieme al volume *Dibattito sull'arte contemporanea*<sup>24</sup> facevano peraltro affiorare la stanchezza di una polemica annosa e ormai sterile.

### Realismo negli anni

Nel 1973 l'editore Mazzotta pubblicò due volumi sul rapporto tra intellettuali e politica nella recente storia d'Italia. *Ideologia e arte del fascismo* di Umberto Silva si concentrava sulle esperienze propagandistiche del Ventennio. *La via italiana al realismo* di Nicoletta Misler indagava invece la strategia culturale adottata dal Pci tra 1944 e

19 Guttuso 1955b, p. 6 Ora in Guttuso 2013, pp. 1154–1162.

20 Guttuso 1955b, p. 7.

21 Guttuso 1957a, p. 74. Ora in Guttuso 2013, pp. 1177–1191.

22 *Problemi del realismo in Italia* 1959. Trovandosi in Marocco, Guttuso non partecipò al confronto né a quello successivo (*Avanguardia e decadentismo* 1959). Egli intervenne invece sul tema con Guttuso 1959. Nella corrente di rilettura, anche Salinari 1960.

23 *Arte figurativa e arte astratta* 1955. In occasione del suo sessantesimo anniversario si sono svolte presso la Fondazione Cini di Venezia due giornate di studio. I contributi di Enrico Crispolti, Flavio Fergonzi, Luca Massimo Barbero, Sileno Salvagnini, Paolo Rusconi, Stephen Petersen sono raccolti in *Arte figurativa e arte astratta* 2015.

24 *Dibattito sull'arte contemporanea* 1954.

1956. Quella tesi di specializzazione discussa a Milano su proposta di Marco Rosci<sup>25</sup> diventò così il primo studio interamente dedicato al tema. Per quanto pionieristico, il contributo della Misler si inseriva in una riflessione sempre più circostanziata sulle vicende artistiche legate al Partito: se nel dicembre 1962 il mensile *La Biennale* incaricò uno dei suoi protagonisti, Corrado Maltese, di redigere la storia del movimento realista<sup>26</sup>, nel gennaio 1973 il decimo numero de *L'Uomo e l'arte* ne assegnò la trattazione a storici giovani e preparati<sup>27</sup>.

Parallelamente il tema tornò di attualità sulle testate giornalistiche, specie con l'apertura da parte della Commissione culturale – guidata da Giorgio Napolitano prima e Aldo Tortorella poi – alle tendenze non figurative. Nel maggio 1980 Guttuso intervenne nella polemica lamentando di sentirsi sotto processo. «Il punto centrale del discorso è questo: più o meno direttamente, ci viene chiesto se ci siamo finalmente decisi a cambiare campo, ad abbandonare i principi della dialettica, a riconoscere d'essere stati marionette manovrate da Ždanov.»<sup>28</sup> Proprio in quella circostanza egli giudicò *La via italiana al realismo* un «libro pieno di stravolte verità», biasimando anche il più recente *Vita d'artista* di Carlo Cassola. D'altra parte, fin dalla sua uscita nell'aprile 1973, allo studio della Misler si rimproverava l'insistenza sulle tesi «revisionistiche» del Partito come l'assenza di dialettica con le altre esperienze del decennio<sup>29</sup>. Solo Maltese si congratulò con l'autrice<sup>30</sup>: il divorzio ormai ventennale dalla critica militante, sancito nel 1956 con la raccolta *Materialismo e critica d'arte*, gli permetteva di guardarsi indietro con disincanto<sup>31</sup>.

A distanza di quasi cinquant'anni, il meticoloso allineamento di eventi, polemiche e protagonisti, come la sua preziosa raccolta documentaria rendono *La via italiana al realismo* un punto fermo per chiunque voglia confrontarsi con la materia. Mentre sul ruolo degli intellettuali e il loro rapporto con le istanze sociopolitiche del comunismo si è sviluppata nel tempo una ricca bibliografia<sup>32</sup>, sul versante delle arti figurative si fatica a trovare un contributo aggiornato e approfondito. Lo stato degli studi si presenta infatti differenziato a seconda delle stagioni, dei movimenti e delle singole personalità. I successivi lavori sulla figurazione hanno esteso la geografia e l'arco temporale vagliato dalla Misler, indagando le polemiche interne e gli scambi internazionali tra gli artisti, le teorie estetiche del movimento o il suo carattere interdisciplinare<sup>33</sup>. Non è mancato un confronto con temi puntuali: i soggetti maggiormente frequentati dai realisti, le loro occasioni espositive, le istituzioni pubbliche e private che ne hanno collezionato le opere nel corso dei decenni<sup>34</sup>. Sono poi stati dedicati affondi monografici ai protagonisti della compagine<sup>35</sup>, sebbene alcuni continuino a rimanere nell'ombra. Più in generale, sin da fine anni Cinquanta gli studiosi hanno affrontato con sguardo retrospettivo i fatti

- 25 Testimonianza di Nicoletta Misler all'autrice, Firenze, 19 novembre 2015.  
 26 Maltese 1962. Il numero 46–47 de *La Biennale* era interamente dedicato al realismo.  
 27 Contributi di Gian Carlo Ferretti, Paolo Fossati, Aurelio Natali, Nicoletta Misler, Giuseppe Curonici, Giorgio Di Genova, Maurizio Vitta, *L'Uomo e l'arte*, 10 (1973).  
 28 Guttuso 1980. Ora anche in Guttuso 2013, pp. 1773–1778.  
 29 Seroni 1973; Abbiati 1973: ringrazio Nicoletta Misler per la segnalazione di quest'ultimo articolo.  
 30 Testimonianza di Nicoletta Misler all'autrice, Firenze, 19 novembre 2015.  
 31 Maltese 1956. A proposito, cfr. Barbanera 1997. L'uscita del volume coincide anche con l'abbandono del Pci da parte di Maltese.  
 32 Luperini 1971; Ajello 1979; Vittoria 1990; Vittoria 1992; Pischedda 1995; Gundle 1995; Lucia 2003; Vittoria 2014; Masi 2018.  
 33 Negri 1994; *Pittura della realtà* 1993; *Materiali per lo studio del realismo* 2003; *Guardando all'Urss* 2015; Garrone 2003; Garrone 2016; *Realismi* 2001.  
 34 De Micheli 1980; *Lavoro nell'arte* 1984; *Premiata Resistenza* 1995; *Morire per amore* 2003; *Sistema dell'arte. Gallerie ed esposizioni* 1993; *Sistema dell'arte. Arte e critica* 1998; Villani 1998; *Premi ed esposizioni* 2000; *Galleria del Premio Suzzara* 2004; *Cgil. Le raccolte d'arte* 2005; *Premio del Golfo* 2012; Guzzi 2012.  
 35 Il maggior numero di contributi si concentra su Guttuso, al quale peraltro venne dedicata una monografia per ciascuno dei suoi dipinti più ambiziosi. Oltre a *Catalogo generale Guttuso* 1983–1989 si segnalano alcuni dei principali studi sul suo lavoro: De Micheli 1970; *Boogie-woogie* 1978; *Guttuso. Dagli esordi* 1987; *Guttuso. Dal Fronte nuovo* 2003. Su Pizzinato: *Pizzinato* 1996; *Armando Pizzinato* 2013. Su Mucchi: *Gabriele Mucchi* 1999; *Gabriele Mucchi* 2009; Guidali 2012. Su Treccani: De Micheli 1962; *Ernesto Treccani e Corrente* 2003. Su Borgonzoni: *Aldo Borgonzoni* 2001; *Aldo Borgonzoni* 2017. Su Migneco: *Anceschi* 1958; *Migneco* 1986–1990.

dell'immediato dopoguerra. Si è così generata una ampia bibliografia sul Fronte nuovo delle arti e il suo principale ispiratore, sul dibattito astrazione-realismo, su Forma 1 e il Gruppo degli otto<sup>36</sup>.

È infine interessante constatare come nell'ultima decade questa stagione dell'arte italiana abbia trovato maggiore fortuna storiografica all'estero, specie in ambito anglosassone. Si tratta di contributi meritori perché traducono in inglese testi altrimenti di difficile accessibilità, allargano l'indagine a diversi settori disciplinari e spesso si misurano su ampio raggio con le tensioni che polarizzarono l'Europa al tempo della guerra fredda<sup>37</sup>. Va però ricordato che tali ricerche seguono quelle già condotte sul realismo francese, il quale, a differenza delle vicende nostrane, vanta in Francia e Inghilterra studi accurati da oltre quarant'anni<sup>38</sup>. Tale fortuna risponde ad almeno due ordini di ragioni: oltralpe il dibattito tra astrazione e figurazione era iniziato nel 1936 grazie alla pubblicazione della raccolta *La querelle du réalisme*, inserendosi quindi in una stagione che già si stava rileggendo criticamente<sup>39</sup>. In secondo luogo, lo studio dell'ultima fase di Picasso – quella che dall'ottobre 1944 lo vide tesserato Pcf – spronò a indagare l'intera consorceria vicina a Louis Aragon.

### Un altro punto di vista

Questo libro indaga le esperienze figurative maturate in Italia tra 1944 e 1954. I fatti, nelle loro linee generali, sono noti. La caduta del regime aveva posto gli intellettuali dinnanzi a un panorama mutato ma non meno drammatico: alla lotta resistenziale seguiva il tempo della ricostruzione morale e materiale del Paese. In uno scenario simile, per quanti fin dagli anni Trenta avevano reagito al fascismo e alle sue espressioni artistiche si aprirono dilemmi nuovi quanto dilaceranti. Come interpretare la lezione dei maestri italiani, di Picasso e delle avanguardie di inizio secolo? Quale il giusto linguaggio per manifestare il proprio impegno sociale e politico? Avventurarsi nell'astrazione o ripiegare sulle forme rassicuranti del realismo? Al delinearci delle posizioni corrispose l'avvio di un'estenuante polemica sulla quale ci soffermeremo in maniera marginale. Si tratta di una scelta dettata dalla monotonia delle letture marxiste<sup>40</sup>, al pari di quelle dei loro detrattori. Sulle opinioni della critica prevale l'analisi delle opere e del contesto culturale così da far risaltare gli aspetti meno noti dell'orientamento figurativo: i peculiari modelli visivi, i generi pittorici frequentati con maggiore assiduità, le controversie private tra i suoi esponenti. Si è quindi ricorsi allo spoglio della pubblicistica specializzata e a quella di orientamento comunista, alla consultazione dei cataloghi delle esposizioni e del materiale di prima mano conservato presso archivi pubblici e privati.

Ambientato soprattutto a Roma, dove si concentravano i dibattiti e operava Renato Guttuso, il lavoro si compone di quattro capitoli<sup>41</sup>. Ciascuno è dedicato a un aspetto specifico dell'esperienza figurativa: un termine, una mostra, un genere, una tecnica. Il primo esamina i significati assunti dalla parola «realismo» durante e dopo il conflitto. Vengono isolati i testi programmatici di ogni stagione verificandone i riflessi sull'attività di pittori e scultori. Se ne mettono in luce corrispondenze o contraddizioni,

36 Sauvage 1957 (il quale soffermandosi sul realismo riconobbe come già nel 1955 «subentrò un sentimento generale di stanchezza. La polemica contenutistica si esaurì e il problema stilistico riprese il sopravvento», p. 74); *Due decenni* 1970; De Marchis 1982; *Arte in Italia* 1994; *Il rosso e il nero* 1999; *Roma. Arte, cronaca e cultura* 2002; Zevi 2005; *Cold War* 2009; *L'Italia s'è desta* 2011; Nigro Covre/Mitrano 2011. Sul Fronte nuovo: Marchiori 1978; Di Martino 1988; *Fronte nuovo delle arti* 1999. Su Giuseppe Marchiori: *Giuseppe Marchiori e il suo tempo* 1993; *Giuseppe Marchiori critico d'arte* 2001. Su Forma 1: *Forma* 1965; Perilli 1994; *Forma 1 e i suoi artisti* 2004; Viva 2014. Sul gruppo degli otto: *Otto pittori italiani* 1986; *Art Club al Gruppo degli otto* 2001.

37 Hyman 2001; Jachec 2007; *Art of Two Germanys* 2009; Potts 2013; Duran 2014; Gomez Gutiérrez 2015; *Art beyond Borders* 2016; Gomez Gutiérrez 2016.

38 Verdès-Leroux 1979; *Paris-Paris* 1981; Wilson 1996; Utley 2000; *Repartir à Zéro* 2008; Bazin 2011; *Art en guerre* 2012; Wilson 2013.

39 Negri 1994, pp. 55–66.

40 Per una lettura derisoria di tale uniformità, cfr. Guarini/Saltini 1978.

41 Le parti relative alla mostra *Arte contro la barbarie* e *La battaglia di Ponte dell'Ammiraglio* di Guttuso sono state pubblicate nel corso delle ricerche, rispettivamente Perin 2018 e Perin 2016. Qui tuttavia risultano accresciute e aggiornate nella bibliografia.

quanto il ricorso a fonti di svariato genere. Privo di un manifesto come di un puntuale elenco di esponenti, il realismo esternava su tribune militanti i propri intenti: rendere la figurazione uno strumento di indagine sociale, gradita all'osservatore meno esperto ma lontana dalla precisione fotografica tipica del verismo. Nonostante i propositi, però, i membri della compagine palesarono un uso reiterato della riproduzione a stampa, di cui si dà conto attraverso numerosi esempi.

Il secondo capitolo si concentra su *Arte contro la barbarie* (agosto-settembre 1944), esposizione ritenuta ancora venti anni dopo alla base del movimento<sup>42</sup>. Oltre a documentare alcune opere effettivamente presenti, si individua nel primo discorso romano di Palmiro Togliatti un sicuro stimolo all'evento. Il segretario incitava infatti alla apertura della «vera mostra del fascismo» che denunciassero per immagini i crimini del regime. Vengono poi considerate le ricadute istantanee della rassegna: l'avvio del dibattito sulla funzione sociale dell'arte, l'inaugurazione di una lunga serie di esposizioni a sfondo politico, il passaggio di testimone da Mario Mafai a Renato Guttuso in veste di capofila della Scuola romana. A fronte di tale importanza, ci si interroga sulla eredità tematica di *Arte contro la barbarie* nel decennio a seguire.

E proprio alla nascita di un nuovo genere iconografico, quello sulla Resistenza, è dedicato il terzo capitolo. Qui un aspetto spicca sugli altri: alla narrazione eroica della lotta partigiana pittori e scultori preferirono la sua evocazione tragica. Ci si sofferma quindi sul solo dipinto capace di ravvivare un panorama il più delle volte monocorde: *La battaglia di Ponte dell'Ammiraglio* di Guttuso (1951–1952). Illustrando nei termini più concreti il mito della Resistenza come secondo Risorgimento, esso fece del quadro di storia un genere moderno e spendibile nel presente.

Il quarto capitolo studia il recupero realista del mestiere tradizionale, individuando nel disegno il canale privilegiato nonché l'unico capace di garantire all'artista un nuovo statuto democratico. Ci si sofferma in particolare sui *Quaderni del Disegno popolare*, serie di sette fascicoli pubblicata dalle Edizioni di Cultura Sociale tra 1951 e 1953. Nata per diffondere le esperienze vissute da pittori e scultori fra la gente più umile, essa rivela tuttavia le contraddizioni del movimento: l'impiego della tecnica grafica per affermare la propria presunta genuinità, il ricorso a immagini tratte dai rotocalchi, la solo apparente sintonia tra nord e sud della penisola.

Chiude il lavoro una cronologia relativa al decennio 1944–1954. Suddivisa in quattro sezioni (*Mostre e recensioni*, *Uscite editoriali*, *Monografie*, *Eventi storico-culturali*), tale appendice permette al lettore di seguire l'ordine delle vicende che i precedenti capitoli spesso sacrificano a vantaggio di una lettura tematica.

42 A Maltese 1962, p. 16 appare evidente che «a Roma il risvegliarsi in senso realista della pittura, dopo la parentesi dell'occupazione nazista, si sia verificato senza nemmeno aver quasi bisogno di adoperare il termine di realismo e puntando su un orizzonte storico-artistico per nulla ristretto a quelle manifestazioni di «realismo» che in passato erano state formalmente riconosciute per tali. È infatti molto significativo che in una memorabile mostra intitolata *Arte contro la barbarie*, organizzata dal giornale *l'Unità* a Roma nell'agosto '44 quando ancora il fronte indugiava lentamente e sanguinosamente a nord della capitale, una sezione fosse costituita da libere copie e interpretazioni di grandi opere del passato».

La ricerca si è svolta principalmente presso i seguenti archivi e biblioteche, di cui desidero ringraziare i direttori e il personale. A Bologna: biblioteca della Fondazione Gramsci Emilia-Romagna, biblioteca dell'Istituto Storico Ferruccio Parri, Archivio Borgonzoni. A Cascina Ovi: Fondo Ada e Mario De Micheli presso la Biblioteca Comunale. A Firenze: Biblioteca Nazionale Centrale, biblioteca del Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Visseux, Fondo Renato e Rosa Birolli, Fondo Mario e Antonietta Mafai. A Genova: Archivio di Arte Contemporanea dell'Università di Genova. A Lendinara: Fondo Giuseppe Marchiori presso la Biblioteca Comunale. A Milano: Biblioteca Nazionale Braidense, Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco, Biblioteca Comunale «Sormani», biblioteca della Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, biblioteca e archivio della Fondazione Corrente, Centro Apice dell'Università Statale di Milano, Archivio storico del Politecnico di Milano, Archivio storico della Fondazione Mondadori. A Pelago: Archivio La Colonna. A Roma: Biblioteca Nazionale Centrale, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, Biblioteca e Archivio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Biblioteca e Archivio La Quadriennale, Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea, biblioteca della Fondazione Lelio e Lisli Basso, Bibliotheca Hertziana - Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, biblioteca e archivio della Scuola romana, Centro di Ricerca e Documentazione Arti visive, biblioteca e archivio della Fondazione Gramsci, biblioteca e archivio della Fondazione Toti Scialoja, Biblioteca e Archivio Enrico Crispolti, Archivio Afro Basaldella, Archivio Corrado Cagli, Archivio Nino Franchina, Archivio Virgilio e Domenico Guzzi, Archivio privato Antonello Trombadori, Archivio Giulio Turcato, Archivio Lionello Venturi presso il Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo dell'Università Sapienza, Archivio Centrale dello Stato, Archivio storico Federazione Lavoratori dell'Agroindustria. A Torino: Biblioteca d'Arte della Fondazione Torino Musei, biblioteche universitarie, biblioteca del Centro Studi Piero Gobetti, biblioteca della Fondazione Istituto Piemontese Antonio Gramsci, biblioteca dell'Istituto di Studi storici Gaetano Salvemini, Istoretto. A Treviso: Biblioteca Comunale, Biblioteca d'Arte dei Civici Musei. A Udine: biblioteche universitarie, Biblioteca Civica «V. Joppi», Biblioteca d'Arte dei Civici

Musei, Archivio Zigaina. A Venezia: biblioteche universitarie, biblioteca di Ca' Pesaro, biblioteca del Museo Correr, Biblioteca e Archivio della Biennale di Venezia, Fondo Armando Pizzinato presso l'Archivio Carte del Contemporaneo dell'Università Ca' Foscari.

Desidero esprimere sincera gratitudine ai miei professori, Alessandro Del Puppo e Flavio Fergonzi, che presso l'Università degli Studi di Udine hanno seguito il dottorato da cui è nato questo libro.

Ringrazio inoltre: Fabio Belloni, Silvia Bignami, Giambattista Borgonzoni, Giuseppe Briguglio, Fabio Carapezza Guttuso, Tiziana Casatelli Guzzi, Enrico Crispolti (†), Gioxe De Micheli, Antonio Del Guercio (†), Adrian Duran, Alessandra Franchina, Maria Grazia Messina, David e Vincenzo Mezzacane, Tanina Mirabella, Nicoletta Mislser, Gabrio e Susanne Arndt Mucchi, Mattia Patti, Federica Rovati, Paolo Rusconi, Claudia Terenzi, Duccio Trombadori, Aldo Turchiaro, Daria Ubaldi e Antonio Ingrosso, Alessandra Zigaina, Giuseppe Zigaina (†) e tutti i privati, i musei e le istituzioni che hanno concesso la riproduzione delle immagini.

Sono davvero riconoscente alla giuria del Premio di pubblicazione della Bibliotheca Hertziana - Istituto Max Planck per la storia dell'arte: ai direttori Tanja Michalsky e Tristan Weddigen, inoltre a Marieke von Bernstorff e Susanne Kubersky-Piredda senza i quali questa pubblicazione non sarebbe stata possibile. A Caterina Scholl per l'attenzione con cui l'ha seguita, al responsabile della Fototeca della Bibliotheca Hertziana, Johannes Röhl ed Enrico Fontolan per la grande disponibilità.

Infine, ringrazio l'editore Dario Cimorelli; Sergio Di Stefano, Fabiola Beretta, Giacomo Merli e Serena Parini per la cura redazionale e grafica del volume.