

Note

¹ Il sottotitolo rimane invariato fino al numero 7 (febbraio 1956) quando si arricchisce del sottotitolo *Forma e stile nella produzione* per poi diventare *Stile industria. Rivista internazionale di disegno industriale* dal numero 26-27 (maggio 1960), quando l'attività del progetto editoriale è ben consolidata.

² Inizialmente la rivista è trimestrale, mentre a partire dal numero 8 (ottobre 1956) diventa bimestrale, con l'obiettivo di ampliare ulteriormente la propria diffusione e rispondere alle nuove esigenze determinate dalla crescente affermazione dell'industrial design in Italia (*Stile industria*, numero 8, ottobre 1956).

³ Alberto Rosselli sposa Giovanna Ponti, figlia di Gio Ponti.

⁴ Alberto Rosselli cura la rubrica "Disegno per l'industria per cinque anni, dal 1949 al 1954.

⁵ Tra i saggi critici scritti da Alberto Rosselli e pubblicati su *Stile industria* volti ad approfondire il dibattito sul disegno industriale in Italia si citano: "Per il disegno industriale in Italia" (numero 5, settembre 1955), "Disegno come ricerca" (numero 11, aprile 1957), "La responsabilità del disegno" (numero 14, ottobre 1957), "I limiti del disegno industriale" (numero 16, aprile 1958) e "Perché disegno italiano" (numero 20, gennaio 1959).

⁶ A titolo informativo si riportano qui di seguito gli autori delle copertine di tutti i numeri: 1, 21 / Albe Steiner. 2 / Bruno Munari. 3, 22 / Giovanni Pintori. 4 / Keld Helmer-Petersen e Giorgio Casali. 5, 8, 9, 10, 11, 12, 17, 40, 41 / Michele Provinciali. 6, 23 / Franco Grignani. 7 / Davide Clari e Michele Provinciali. 13, 14, 25 / Giulio Confalonieri e Ilio Negri. 15, 16, 30, 33 / Pino Tovaglia. 18, 28 / Max Huber. 19 / Giorgio Host-Ivessich. 20 / Tonino Boschioli. 24, 37 / Roberto Sambonet. 26-27, 29 / non indicato. 31 / Ennio Lucini. 32, 35, 36 / Enzo Mari. 34 / Italo Zannier. 38 / Bob Noorda. 39 / Heinz Weibl.

⁷ Nel 1959 si tengono due eventi significativi dedicati alla fotografia: la *Mostra fotografica della fotografia italiana d'oggi* e il primo Convegno Nazionale di Fotografia a Sesto San Giovanni. Entrambi avevano l'obiettivo di documentare e analizzare lo stato della fotografia italiana alla fine del decennio.

Bibliografia

- BARONI D., VITTA M. (2003), *Storia del design grafico*, Longanesi, Milano.
- BILL M. (1954), "Forma, funzione, bellezza", in *Stile industria*, 1, giugno, pp. 2-3.
- BOSONI, G. (2022), "La ricerca dell'essenza delle cose al servizio di tutti", in ROSSELLI P. (a cura di), *Alberto Rosselli. Architettura, design e "Stile industria"*, Quodlibet, Macerata, pp. 399-454.
- BRANZI A. (2002), "L'oggetto fotografato", in ZANFI C. (a cura di), *Fotografia e design: l'immagine Alessi*, Silvana editore, Cinisello Balsamo, pp. 26-27.
- CARLOTTI A. (2000), "Foto-Grafica", in CARLOTTI A. (a cura di), *Fotografia e fotografi a Milano dall'Ottocento ad oggi*, Abitare Segesta - AIM Associazione Interessi Metropolitani, Milano, pp. 100-104.
- CERIANI, A. (1953), "Mostra dell'Estetica nel Prodotto", in *Cronache. La Rinascente Upim. Rassegna di vita e lavoro dei grandi magazzini*, 4, pp. 9-11.
- CHIAPPINI C. (2012), "Antonio Boggeri. Considerazioni su un protagonista della grafica italiana", in *Ricerche di S/Confine. Oggetti e pratiche artistico / culturali*, 1, pp. 138-148.
- DALLA MURA M. (2018), "Immagini e immaginario: un percorso tra fotografia e riviste", in ALESSI C., DALLA MURA M., DE GIORGI M., PASCA V., RICCINI R. (a cura di), *Triennale Design Museum. Storia. Il design italiano*, Electa - Triennale Design Museum, Milano, pp. 432-449.
- DELLAPIANA E., SIEKIERA A. (2015), "Come scrivono i designer: note di letture comparate per una linguistica disciplinare", in *AIS/Design Journal. Storia e Ricerche*, 6, pp. 14-39.
- DESOLE A. P. (2015), *La fotografia industriale in Italia 1933-1965*, Editrice Quinlan, San Severino Marche.
- FOSSATI P. (1972), *Il design in Italia 1945-1972*, Einaudi, Torino.
- ID. (1973), *Il design*, Tattilo Editrice, Roma.
- FRATELLI E. (1989), *Continuità e trasformazione. Una storia del design italiano, 1928-1988*, Alberto Greco Editore, Milano.
- GRASSI A., PANSERA A. (1980), *Atlante del design italiano 1940/1980*, Fabbri, Milano.
- HEIN G. (2015), *New Objectivity and Industry*, Collection Regard, Berlin.
- LUCAS U., AGLIANI T. (2004), "La fotografia del miracolo economico", in LUCAS U. (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 20. L'immagine fotografica 1945-2000*, Einaudi, Torino, pp. 22-29.
- MAGGI A. (2013), "Il sogno italiano: Giorgio Casali, Domus e la fotografia di design", in MAGGI A., ZANNIER I. (a cura di), *Giorgio Casali. Photographer / Domus 1951-1983*, Silvana Editoriale, Milano, pp. 50-61.
- PANSERA A. (1984), "La storia di un percorso", in ILIPRANDI G., MARRANGONI A., ORIGONI F., PANSERA A. (a cura di), *Visual design. 50 anni di produzione in Italia*, Idealibri, Milano, pp. 15-24.
- ID. (1993), *Storia del disegno industriale italiano*, Laterza, Roma.
- RICCINI R. (2020), "Fotografia e design. Un rapporto non ancillare", in *AIS/Design Journal. Storia e Ricerche*, 14:7, pp. 117-123.
- ROSSELLI A. (1949a), "Disegno per l'industria", in *Domus*, 236, maggio, pp. 40-41.
- ID. (1949b), "Disegno per l'industria", in *Domus*, 238, settembre, pp. 40-41.
- ID. (1954), "Disegno: fattore di qualità", in *Stile industria*, 1, giugno, p. 1.
- SIEKIERA A. (2018), "'Stile industria'. Il design e la scrittura tecnica italiana negli anni Cinquanta del Novecento", in BIFFI M., CIALDINI F., SETTI R. (a cura di), *Acciò che 'l nostro dire sia ben chiaro*, Scritti per Nicoletta Maraschio, Accademia della Crusca, Firenze, pp. 1013-1021.
- VINTI C. (2007), *Gli anni dello stile industriale 1948-1965*, Marsilio Editori-IUAV, Venezia.

Il mutamento dell'arte realista attraverso l'analisi delle prime due serie de *Il Contemporaneo*. *Settimanale di cultura* (1954-1957)

LIVIA GAROMERSINI

Fondazione Ambron Castiglioni
livia.garomersini@gmail.com

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.35.557>

Parole chiave

Realismo italiano
Il Contemporaneo
Partito Comunista Italiano (PCI)
Studi periodici
Cultura visuale

Keywords

Italian Realism
Il Contemporaneo
Italian Communist Party (PCI)
Periodical Studies
Visual Culture Studies

Abstract

Il Contemporaneo, nato nel 1954, per finire poi declassato a supplemento di *Rinascita* nel 1965, merita oggi, in quanto principale rivista culturale del PCI, un'analisi approfondita. Se da un lato questa testata era espressione della sezione culturale, dall'altra rappresentava anche un primo tentativo di apertura verso posizioni non strettamente di partito, compreso un pubblico più ampio di quello meramente comunista, ed è proprio per questo che la si ritiene imprescindibile per affrontare un'indagine consapevole degli anni della destalinizzazione. È soprattutto attraverso l'analisi delle immagini e delle illustrazioni pubblicatevi nelle sue prime due serie, a partire da quelle appositamente realizzate da Renzo Vespignani per la prima pagina, che in questa sede si tenterà di delineare il mutamento della poetica realista dall'impianto nazional-popolare, prevalentemente rurale, dei primi anni Cinquanta verso una connotazione sempre più urbana ed esistenziale, anche grazie ad un confronto con le altre testate di partito (da *Rinascita*, a *Vie Nuove* a *Il Calendario del popolo*), dove invece tutto ciò si verificherà molto più lentamente.

Founded in 1954 and later downgraded to a supplement of *Rinascita* in 1965, *Il Contemporaneo* deserves thorough analysis as the primary cultural magazine of the Italian Communist Party (PCI). While it served as a mouthpiece for the party's cultural sector, it also marked an early attempt to engage with perspectives beyond strict party lines, reaching a broader audience than just communists. This makes it essential for a conscientious examination of the destalinization years. This study will particularly focus on analyzing the images and illustrations published in its first two series, notably those created by Renzo Vespignani for the front page. Through this lens, we aim to trace the evolution of realist poetics from the national-popular, predominantly rural context of the early 1950s, to an increasingly urban and existential character. This will be contrasted with other party publications (*Rinascita*, *Vie Nuove*, *Il Calendario del Popolo*), where such transitions occurred much more slowly.

Nella ricostruzione dei rapporti spesso conflittuali instaurati tra il Partito Comunista Italiano e il mondo dell'arte a partire dal secondo dopoguerra, da tempo ormai le riviste si sono affermate come uno strumento di indagine fondamentale. Ed è proprio in tale contesto che si inserisce questo tentativo di analisi tutta visiva delle prime due serie di una delle principali riviste culturali del PCI: *Il Contemporaneo*. *Settimanale di cultura*, edito a Roma tra il 1954 e il 1957 (Garomersini 2022: 93-105). Infatti, è soprattutto attraverso l'analisi delle immagini e delle illustrazioni pubblicate nel periodo in esame, che in questa sede si tenterà di delineare il mutamento della poetica realista dall'impianto nazional-popolare, prevalentemente rurale, dei primi anni Cinquanta verso una connotazione sempre più urbana ed esistenziale, anche grazie ad un confronto con le altre testate di partito, dove invece tutto ciò si è verificato molto più lentamente.

Tuttavia, per comprendere appieno l'evoluzione di queste nuove sensibilità, nonché l'instaurarsi di nuovi equilibri e rapporti di forza, è prima necessario ricostruire fin dalle radici il contesto storico da cui prende vita una pubblicazione come *Il Contemporaneo*.

Come ben noto, con la fine della Seconda Guerra Mondiale e la caduta del regime fascista, la larga partecipazione alla Resistenza da parte di artisti e intellettuali aveva risvegliato all'interno del mondo culturale italiano un forte senso di dovere morale e civile, su cui il Partito Comunista Italiano fece forte leva per attrarre a sé una larga fetta dell'*intelligenza* nazionale. In questo panorama la stampa di partito ha giocato fin da subito un ruolo fondamentale: infatti, è nel 1944 che nasce la testata più ortodossa del PCI, organo principale di diffusione della dottrina marxista-leninista in Italia, *La Rinascita*, diretta dallo stesso Palmiro Togliatti, ed è il quotidiano *l'Unità* a promuovere la prima mostra della Roma liberata, *Arte contro la barbarie*, dove erano esposte opere che documentavano le atrocità dell'occupazione nazifascista nella Capitale, con particolare riferimento al massacro delle Fosse Ardeatine.

Da quel momento in poi, affidarsi ai giornali di partito per promuovere le arti figurative divenne una pratica consueta. E così, nel corso degli anni si intensificarono le rassegne promosse dal PCI, insieme a tutta una serie di esposizioni curate dai critici di partito, che ne garantivano la visibilità e il successo attraverso

recensioni pubblicate sulle stesse riviste comuniste. Ne derivò un vero e proprio circuito alternativo di promozione e distribuzione artistica, strutturato attorno a spazi espositivi allineati e reti di collezionismo ideologicamente orientate, che diventò uno strumento potente per fidelizzare gli artisti al PCI e veicolare le sue operazioni di propaganda (Caramel 2013: 30; Perin 2020: 69-100).

Tuttavia, se nell'immediato dopoguerra lo strascico dello spirito resistenziale e l'entusiasmo per la ricostruzione della Nazione contribuirono a mantenere coeso anche il mondo culturale e le varie forze artistiche antifasciste sparse per il paese furono momentaneamente assorbite dal Fronte Nuovo delle Arti, già a partire dalla fine del decennio il Fronte entra in crisi e la scena artistica italiana si va polarizzando. Nel 1948, infatti, a seguito dell'inizio della Guerra Fredda e con la conseguente nascita del Kominform, anche il PCI istituì la propria commissione culturale, posta sotto il controllo di Emilio Sereni, sostenitore delle tesi zdanoviane. Dopodiché il celebre diktat togliattiano contro gli "scarabocchi" (Roderigo di Castiglia 1948: 424) avanguardistici, apparso su *Rinascita* a seguito della bolognese *Prima mostra nazionale d'arte contemporanea*,¹ fece il resto, rendendo così inequivocabile l'infiltrazione sempre più forte nel dibattito artistico-culturale da parte del partito e i suoi tentativi di controllo sul lavoro di artisti e intellettuali.

Come l'ardore della discussione finisse spesso con lo sfociare nella scarsa qualità critica, e talvolta anche in quella artistica dei vari epigoni, è descritto efficacemente, a distanza di decenni, dalle parole di Antonio Del Guercio (che pure a suo tempo prese parte alla disputa), riportate da Nello Ajello nel suo *Intellettuali e PCI*:

Non seppero o non poterono né gli uni né gli altri trascendere le dure circostanze politiche del momento per guardare un po' più lontano e più avanti. In questo i migliori esponenti delle due parti fecero un torto a sé stessi: il tono della contesa non si innalzò infatti al livello delle più felici riuscite artistiche che ci furono nei due campi, ma si appiattì in una qualità mediana (Ajello 1979: 251).

Fra le testate esemplificative del clima sopra descritto da Del Guercio, figura sicuramente *Realismo*. Pubblicazione autosufficiente, edita a Milano a partire dal 1952, diretta da Raffaele De Grada e vista di buon

occhio dal partito, *Realismo* ha segnato il tentativo più organico fatto dal movimento realista italiano di enucleare dentro la storia dell'arte nazionale un filone di arte realistica che, partendo dal Rinascimento, giungesse sino alla contemporaneità (Misler 1973: 282). Particolare rilievo andò ovviamente ad assumere non solo la celebrazione di certa arte francese, che individuava in Gustave Courbet il suo caposcuola, ma anche la rivalutazione dell'Ottocento nostrano, senza dimenticare l'importante contributo apportato dalla rivista alla declinazione del realismo italiano in quella chiave nazional-popolare, oltre che meridionalista, derivante da una certa interpretazione del pensiero gramsciano.²

Tuttavia, le cose iniziano a smuoversi già a partire dal 1953, quando, con la morte del dittatore sovietico, ha lentamente inizio il processo di destalinizzazione che vede l'intensificarsi di quella politica delle alleanze che da sempre contraddistingue il PCI. Sul piano artistico, tale dinamica trova espressione nell'organizzazione della grande mostra di Picasso, fortemente voluta dai comunisti e momento culminante della consacrazione dell'artista in Italia (Misler 1973: 219-233).

Infatti, fin dal 1953 tra artisti e critici comunisti si fa strada il bisogno di apportare un'evoluzione qualitativa alla causa realista. Come tale questione emerge lentamente fin dal 1953, al termine della fase "acuta" della lotta per il realismo, lo testimonia anche un dattiloscritto di quel periodo, dove è riportato il verbale di una riunione indetta presso il Centro studi di arti figurative di Milano, all'epoca organo collaterale proprio alla rivista *Realismo*. Qui, infatti, si legge che: "[...] passata la prima stagione in cui i pittori e i critici realisti hanno sentito il bisogno di creare un movimento, e di crearlo a ogni costo [...] è cominciata una stagione più matura in cui, accanto alla quantità, si pone come esigenza irrimediabile, la qualità".³

D'altronde non è un caso se proprio l'anno seguente si verifica un cambiamento importante nella strategia editoriale del PCI con la nascita di una nuova rivista: *Il Contemporaneo*. È la stessa *Realismo*, nel suo editoriale apparso sull'ultimo numero del 1954, ad accogliere il successo del "confratello" *Il Contemporaneo* (Anonimo 1954b), riconoscendo che "Se c'è un pericolo oggi consiste nell'aver rischiato, con la nostra vivace polemica contro l'accademia del cosmopolitismo, di tollerare una sorta di formalismo reali-



Fig. 1 | *Il Contemporaneo*, Renzo Vespignani, I:1, 27 marzo 1954, p. 1.

sta" (*ibidem*).

Diretto da Carlo Salinari, Antonello Trombadori e Romano Bilench, che però abbandona l'incarico dopo soli sei mesi, il primo numero del *Contemporaneo*. *Settimanale di cultura* vede la luce il 27 marzo 1954. Fin dalla sua fondazione, la rivista si propone come un tentativo di apertura verso diverse aree intellettuali, con l'intento di superare la rigidità dogmatica che caratterizzava la togliattiana *Rinascita* (1944-1991). Nonostante questa ambizione, *Il Contemporaneo* ha finito spesso per piegarsi alle direttive del partito, chiudendosi entro i confini ideologici definiti dalla commissione culturale. Questo progetto editoriale rappresenta così uno specchio delle contraddizioni di una stagione segnata da profonde fratture politiche e culturali, oscillando costantemente tra tensioni innovative e adesioni all'ortodossia partitica.

Nato agli albori del “disgelo”, per poi concludersi pochi mesi dopo la morte di Togliatti, il nuovo giornale, dichiaratosi pronto a rivolgersi “alla poesia ovunque essa si trovi, in qualunque corrente essa si diluisca o si muova” (Anonimo 1954a), si legge nel suo editoriale, attraverso la promozione di inchieste e dibattiti di attualità politica e culturale,⁴ dava voce agli intellettuali comunisti e alla loro autocritica, cominciata ben prima del 1956, come visto.

In questa fase di transizione, *Il Contemporaneo* si afferma come una presenza incisiva nel panorama intellettuale nazionale, pur non essendo esente da critiche, tanto fuori quanto dentro il PCI. Una giovane Carla Lonzi, ad esempio, ne ha definito “illeggibile la critica d’arte” (Iamurri 2016: 31),⁵ mentre Paolo Spriano, figura di rilievo nella redazione, lo ha descritto con ironia come un “fratellino minore gracilino” de *Il Mon-*

do (Spriano 1986: 179). Del resto, le difficoltà finanziarie hanno rappresentato un problema costante, influenzando profondamente l'evoluzione della rivista nel passaggio tra una serie e l'altra, con cambiamenti spesso dettati dall'esigenza di renderla più accattivante per il pubblico, ma bisogna ammettere che almeno dal punto di vista grafico ci è sempre riuscita.

Fin dal numero di lancio [Fig. 1], la prima pagina ospita un disegno di Renzo Vespignani, che con il suo tratto pungente e deciso riesce a centrare la questione del momento, quando virando in direzione satirica, intento a ridicolizzare la classe politica, la Chiesa, talvolta anche lo stesso sistema dell'arte [Fig. 2], quando concedendo maggiore spazio alla sua vena drammatica e ponendo al centro della scena il tema della Pace, della censura, del divario salariale o dei soprusi perpetrati dall'Occidente colonialista [Fig. 3].

IL CONTEMPORANEO

ANNO II - N. 19 - L. 110

SETTIMANALE DI CULTURA

1000 900 800 700 600 500 400 300 200 100 0

Atto d'accusa

[illegible]

Nel 50° anniversario della Resistenza "Il Contemporaneo" ha promosso una inchiesta su

**Dieci anni
di cultura in Italia**

Nei prossimi numeri inizieremo la pubblicazione degli interventi di ANNA BIANCHI, ROMANO BILENCIO, ROBERTO BOHIO, RENATO CACCIOFPOLI, PIETRO CALAMANDREI, REMO CANFANI, FRANCESCO DE MARTINO, RENATO GUTTESI, CARLO LUCARELLI, BERTO LONGHI, MASSIMO MILA, EMILIO SERENI, CESARE ZAVATTINI.

**A cura di Mario Giamberini
e Fulvio Desfilis**

[illegible]

Mafia e petrolio

L'uccisione di Galatoto e la condanna del Foprazio Madonna. Lo sciopero dei «picchetti» e l'appello della FIOM di Palermo. Il petrolio e la «propaganda» comunista

di Marco Cesarini

[illegible]

Lombardini stesso, che ha appena 35 anni, è un uomo di grande energia e di grande voglia di fare. Ha lavorato per anni alla General Motors, dove ha conosciuto il grande successo di John Deere, il colosso americano della trattrice, e ha portato con sé in Italia una grande esperienza. Lombardini ha fondato la sua azienda a Varese, in provincia, e ha subito cominciato a fare affari. Ha comprato la casa di John Deere, la ha ridisegnata e ha venduto in Italia. Ha comprato la casa di John Deere, la ha ridisegnata e ha venduto in Italia. Ha comprato la casa di John Deere, la ha ridisegnata e ha venduto in Italia.

Mafia e petrolio

L'uccisione di Galatolo e la condanna del-
Foperaio Madonia - Lo sciopero dei «pic-
chettini» e l'appello della FIOM di Palermo -
Il petrolio e la «propaganda» comunista

di Marco Cesarini

zione del racket e della « pro- zione sindacale. Funziona in

[illegible][illegible]

IL CONTEMPORANEO

[illegible]

SEPTIMANALE DI CULTURA

2020 年 12 月 26 日 星期日 12:00

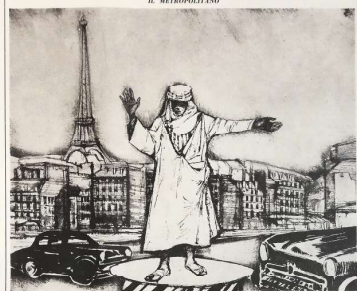
Integralismo nella scuola

LE CRANTI (sottosviluppato) e i LANCIA (sviluppati) sono in materia di tecnologia. I primi sono in grado di costruire macchine che producono un reddito globale per l'azienda superiore a quello che si può ottenere con la stessa tecnologia impiegata in un'attività produttiva. I secondi sono in grado di costruire macchine che producono un reddito globale per l'azienda inferiore a quello che si può ottenere con la stessa tecnologia impiegata in un'attività produttiva. In altre parole, i primi sono in grado di costruire macchine che producono un reddito globale per l'azienda superiore a quello che si può ottenere con la stessa tecnologia impiegata in un'attività produttiva. I secondi sono in grado di costruire macchine che producono un reddito globale per l'azienda inferiore a quello che si può ottenere con la stessa tecnologia impiegata in un'attività produttiva.

Si trovano di fronte ad un paleo cristiano di epoca paleocristiana, che testimonia la vita delle prime comunità cristiane in questa zona. La chiesa è stata restaurata e ora è sede della parrocchia di San Giovanni. La chiesa è stata restaurata e ora è sede della parrocchia di San Giovanni.

[illegible]

II. METHADOLIT INC.



Dai giornali: la Francia ha rifiutato l'intervento dell'ONU perché considera l'Algeria territorio metropolitano
(Dn. di Renato Vespignani)

La ricerca in fasc

Bisogna richiedere come misura essenziale la quintuplicazione

di Carlo Castagnoli

MENDES FRANCE, il primo ministro dei portici semini parigini, che, dal dopo guerra, ha fatto della politica internazionale la sua prima preoccupazione, ha appena concluso la ricerca accademica che ha dedicato a questo problema. Il suo libro, intitolato *La diplomatie française et la guerre*, è stato appena pubblicato. Il suo titolo, in italiano, potrebbe essere tradotto: *La diplomazia francese e la guerra*. Il libro è diviso in due parti: la prima, che si intitola *La diplomatie française et la guerre*, è dedicata alla storia della diplomazia francese dal 1914 al 1945. La seconda parte, che si intitola *La diplomatie française et la guerre*, è dedicata alla storia della diplomazia francese dal 1945 al 1960. Il libro è scritto in un linguaggio chiaro e semplice, e è molto interessante per chi si occupa di politica internazionale.

zioni altri partiti hanno messo in discussione la loro validità. La stessa cosa è avvenuta con le previsioni e le proiezioni della Banca d'Italia. La crisi della lira ha fatto sì che la Banca d'Italia abbia dovuto rivedere le sue previsioni e le sue proiezioni. La crisi della lira ha fatto sì che la Banca d'Italia abbia dovuto rivedere le sue previsioni e le sue proiezioni.

mento scientifico e della ricerca, il sempre più frequente corso dell'industria italiana. L'utilizzazione dei brevetti stranieri, la perdita continua di aziende di primo ordine. A questo l'arresto definitivo di quei settori di studio un tempo d'Italia si innestano e si sommano le carenze e i ricorsi che le attività di ricerca secondo criteri moderni sono indispensabili per la vita produttiva e culturale d'Italia.

Questa precisa richiesta è stata accolta dai ricercatori italiani che ora, con la chiara conferma in un doveroso ed esauriente studio, si sono posti al calcolo per ogni paese europeo, e per il reddito nazionale che viene stimato, il numero in più o in meno di italiani si trova in ogni dei nostri paesi. Una valutazione che, per l'Italia, si rivela assai preoccupante. Magari per l'anno 1952-53

[illegible]

Fig. 2 | *Il Contemporaneo*, Renzo Vespignani, Il:19, 7 maggio 1955, p. 1.

Fig. 3 | *Il Contemporaneo*, Renzo Vespignani, II:41, 15 ottobre 1955, p. 1.



Fig. 4 | *Il Contemporaneo*, Renzo Vespignani, 11:4, 22 gennaio 1955, p. 12.

Lungi dal rivestire una funzione meramente ornamentale, i disegni di Vespignani si configurano come veri e propri dispositivi ideologici, capaci di orientare la lettura politica e simbolica dell'intero fascicolo, anche grazie alle incisive didascalie che spesso li accompagnano e ne amplificano la forza comunicativa. Sebbene risultino spesso in dialogo con l'articolo di apertura, non è raro che i temi affrontati nel disegno di prima pagina si colleghino invece ad altre notizie, anche marginali, disseminate nel corpo della rivista. È proprio nella libertà di scegliere il soggetto da trattare che si manifesta l'autonomia dell'artista, il quale individua personalmente di volta in volta il nodo tematico da porre al centro, senza sottostare alle direttive redazionali. In questo senso, le immagini di Vespignani non si limitano ad aprire il numero, ma ne anticipano e condizionano il tono generale, contribuendo in modo

determinante alla costruzione di un'identità visiva e politica immediatamente riconoscibile, perfettamente integrata nella cornice culturale del giornale, ma mai subalterna ad essa.

Una diversa modalità di relazione tra testo e immagine si riscontra invece nelle illustrazioni che accompagnano i racconti pubblicati all'interno dei vari fascicoli. In questo contesto, Vespignani abbandona i toni corrosivi della prima pagina per concentrarsi su ambientazioni intime e popolari, spesso ispirate alla sua poetica delle periferie urbane, intrisa di tensione esistenziale [Fig. 4]. È una pratica condivisa anche da altri artisti attivi nella rivista, da Marcello Muccini a Giuseppe Zigaina, fino a figure meno note come Spartaco Zianna. Pur con sensibilità diverse, le loro immagini rientrano tutte nello spettro del realismo figurativo dell'epoca, contribuendo alla costruzione del *Contemporaneo*.

A partire da questo nucleo, si sviluppa una costellazione più ampia di nomi che ricorrono fra le pagine del giornale, in parte attraverso opere autografe, sempre a corredo dei vari racconti editi a puntate sulla testata, ma più semplicemente anche tramite riproduzioni che accompagnano gli articoli dedicati alle loro mostre. È il caso di Ernesto Treccani, Carlo Levi, Ugo Attardi, Alberto Ziveri, Anna Salvatore, Armando De Stefano, Saro Mirabella, Alberto Sughi, fino al campione per eccellenza di quel mondo, Renato Guttuso. Accanto a queste presenze contemporanee, la rivista recupera anche opere realizzate in anni precedenti da maestri come Ottone Rosai, Mario Mafai o Antonietta Raphaël. E proprio le riproduzioni di dipinti e sculture al centro delle recensioni pubblicate vanno ad occupare sempre più spazio all'interno della rivista, rispecchiando i gusti espressi dai critici nel delineare una genealogia figurativa perfettamente intuibile dai nomi fin qui elencati, cui si aggiungono importanti riferimenti internazionali: a partire dal mito di Pablo Picasso, ma anche di Fernand Léger, Paul Cézanne, i vari esponenti dell'espressionismo tedesco (George Grosz in testa), fino a Ben Shahn e ai muralisti messicani (Rivera, Orozco e Siqueiros), senza dimenticare certi autori dell'Ottocento francese, tra cui spiccano Courbet, Daumier, Delacroix e Géricault.

In sintesi, si tratta della tradizione del realismo italiano di quegli anni riportata su carta, dove però si inizia progressivamente a registrare uno sposta-



Fig. 5 | Il Contemporaneo, Marcello Muccini, Il:17, 25 aprile 1955, p. 7

mento iconografico dalle scene dell'Italia rurale, che avevano connotato la prima metà degli anni Cinquanta, verso un panorama maggiormente caratterizzato da un immaginario urbano, più aderente alla realtà di un paese in pieno boom economico. Le periferie, gli interni modesti, i paesaggi industriali e i ritratti di un'umanità proletaria colta in momenti di intimità o nel tempo libero, tra caffè, osterie, sale da gioco e spiagge affollate [Fig. 5] diventano i nuovi soggetti privilegiati. Un mutamento che riflette non solo il cambiamento della società italiana, ma anche una precisa volontà editoriale.

Del resto, che la rivista mirasse ad un'evoluzione estetica in questi termini è evidente anche dalle richieste avanzate dai direttori ad Albe Steiner per la progettazione grafica della testata. In particolare, è Salinari che in una lettera del 27 agosto 1956 scrive



Fig. 6 | Città aperta, Renzo Vespiagnani, I:1, 25 maggio 1957, p. 1.

a Steiner: "Vorremmo, inoltre, una veste moderna e settentrionale, intitolata alla civiltà industriale più che all'idillio pastorale".⁶ Non a caso, la lettura del *Contemporaneo* rivela evidenti affinità con un'altra rivista coeva, *Città Aperta*, rispetto alla quale appare come una proposta in parte sovrapponibile (Quattrocchi 2018: 46-62).⁷ Fondata a Roma nel 1957 da un ristretto gruppo dei firmatari del *Manifesto dei 101* (Ajello 1979: 403-406), questa anomala rivista non dipendeva direttamente dal PCI e la redazione era composta in larga parte da comunisti che avevano collaborato o collaboravano alla stampa di partito,⁸ inclusi proprio alcuni di quegli stessi artisti che pubblicavano su *Il Contemporaneo* e che vede in particolare Vespiagnani fra i membri più attivi [Fig. 6]. Qui, il pittore dà libero sfogo non solo al suo segno più corrosivo, tramite il quale propone una rappresentazione tanto spietata quanto dettagliata della società, sul cui immaginario gioca fortissima l'influenza esercitata dalle archi-

tetture della città contemporanea, ma anche al suo pensiero, che a quelle date resta invece inespresso, o forse sarebbe meglio dire censurato, sulla stampa ufficiale del partito. Anche gli altri due artisti in redazione, Ugo Attardi e Marcello Muccini, si muovono nella stessa direzione, mostrando una marcata evoluzione in senso esistenziale, con opere dove l'individuo si ritrova annichilito fra la massa informe della metropoli, nei cui luoghi di svago non sembra rinvenire alcun piacere.

Oltre a quelli dei fondatori, sulla testata si rintracciano anche i nomi di altri pittori che forniscono un loro tributo tramite disegni o fornendo riproduzioni delle loro opere: tra questi in particolare Alberto Sughì e Franco Francese, qui anche in veste di autore di diverse riflessioni dal notevole spessore critico, a partire dall'articolo dall'emblematico titolo "Le unità perdute" (Francese 1958: 31). Un testo denso di intuizioni originali, in cui Francese denuncia l'impasse di

un realismo irrigidito in formule ideologiche precostituite, auspicando invece una ricerca libera, senza subordinazioni partitiche né opposizioni semplificatorie tra figurativo e non figurativo.

In ogni caso, sono tutti nomi già registrati fra le pagine del *Contemporaneo*, sebbene non passi certo inosservata la presenza dei milanesi Bepi Romagnoni, Giuseppe Banchieri, Mino Ceretti e Gianfranco Ferroni, all'epoca tra i massimi esponenti del "Realismo esistenziale" [Fig. 7], a conferma di una piega, anche visiva, che mirava ad una trasposizione diversa del presente e in parte già proiettata verso quella visione a metà fra introspettiva e sociale che avrebbe caratterizzato la poetica de "Il Pro e il Contro", gruppo assemblato nei primi anni Sessanta da molti di questi stessi artisti.

Come l'ha definita efficacemente Nello Ajello, "Frutto di un audace equilibrio tra ortodossia apparente e sostanziale dissenso" (Ajello 1979: 439-440), l'esperienza tanto breve quanto significativa di *Città aperta* ha rappresentato un'eccezione su tutti i fronti. Non a caso, non mancarono i tentativi del PCI di esercitare un controllo su questa testata, anche per scongiurare il rischio che un nuovo giornale potesse porsi come concorrenziale nei confronti del partitico *Il Contemporaneo*. Basti pensare che nel marzo 1957, a due mesi dell'uscita del primo numero di *Città aperta*, il dirigente della commissione culturale, Mario Alicata, era già in contatto con la nascente redazione per proporre di convogliare i propri interventi all'interno della cornice ufficiale del *Contemporaneo* (Ajello 1979: 439). Una simile apertura, solo in apparenza inclusiva, rispondeva in realtà a una duplice strategia: da un lato, rafforzare l'immagine del *Contemporaneo* come luogo di confronto avanzato e pluralista; dall'altro, neutralizzare sul nascere un'esperienza editoriale autonoma, esercitando un controllo più diretto sui contenuti attraverso un contenitore ideologicamente allineato e sottoposto alla supervisione della commissione culturale. Il compromesso fu tuttavia respinto dal nucleo fondatore di *Città aperta*, che, pur presentando diverse affinità sul piano estetico e nell'impostazione editoriale con *Il Contemporaneo*, si ispirava invece al modello critico e indipendente de *Il Politecnico* di Elio Vittorini, come testimoniano i ricorrenti attacchi alla linea politica del PCI e alle sue persistenti posizioni filosovietiche (Ajello 1979: 439).

Nel frattempo, *Il Contemporaneo*, passato alla



Fig. 7 | *Città aperta*, Bepi Romagnoni, I, 3, 25 giugno 1957, p. 1.



Fig. 8 | *Il Contemporaneo*, Renato Guttuso, serie II, IV:1, 18 maggio 1957, p. 1.

seconda serie⁹ nel maggio 1957 [Fig. 8], si connota per una grafica decisamente più accattivante grazie all'intervento di Albe Steiner, che in alcuni elementi riprende, guarda caso, proprio quella del *Politecnico*. A caratterizzare questa nuova impostazione concorrono diversi accorgimenti, a partire dall'introduzione del colore nella testata – rosso o verde a fascicoli alterni –, fino al carattere tipografico utilizzato e all'impaginazione del testo su più colonne, tra le quali sono spesso inserite fotografie o riproduzioni di disegni e opere d'arte in piccolo formato, pensate per stabilire un nesso coerente e dialogico con i contenuti testuali della pagina (Zanantoni 2013: 301-307) [Fig. 9]. Il tutto conferisce al foglio un aspetto estremamente movimentato, dove, in parallelo a quanto si stava verificando su *Città Aperta*, non mancano i primi riferimenti ai giovani realisti esistenziali meneghini, a ulteriore conferma che ciò che era invisibile al partito non risiedeva tanto – o forse sarebbe meglio dire non



Fig. 9 | *Il Contemporaneo*, serie II, IV:11, 27 luglio 1957, p. 3.

solo – nel linguaggio pittorico sviluppato dai vari Vespignani, Attardi e Francese, ma piuttosto nelle loro riflessioni teoriche in materia di realismo, che ponevano sotto attacco la politica culturale del PCI in anni difficili come quelli del post '56.

Questa volontà di avvicinamento all'estetica di *Città aperta* è ribadita anche dallo speciale all'interno del fascicolo del 6 luglio 1957 de *Il Contemporaneo* (De Micheli 1957), dedicato a Franco Francese e scritto da Mario De Micheli, critico fino ad allora presente solo sporadicamente tra le pagine della rivista e da sempre considerato il "più cosmopolita" (Misler 1973: 91) tra i suoi colleghi di partito. Proprio a lui viene affidato il compito di presentare uno degli artisti di punta della testata rivale, nonché tra i più impegnati nella configurazione di un realismo sempre più vicino alle inclinazioni esistenziali indagate dai giovani milanesi; anche questi, è bene ricordarlo, vengono appoggiati



Fig. 10 | *Le correnti dell'arte negli anni Venti*, in *Il Contemporaneo*, serie II, IV:25, 9 novembre 1957, pp. 6-7.

da De Micheli fin dai loro esordi. Non a caso, nell'archivio del critico è presente anche una lettera dove lo stesso Vespignani, nel tentativo di trascinare nel progetto anche altre personalità non perfettamente allineate ma ben inserite negli organismi di partito, chiede a De Micheli di contribuire a *Città aperta* proprio perché non voleva che la rivista diventasse "l'organo privato e ufficiale di soli due o tre pittori".¹⁰ In un'altra lettera è lo stesso Francese a parlare della rivista con l'amico e provare a spronarlo a contribuire insieme alla nuova serie "a patto però di inserire una posizione autonoma, milanese" nel giornale.¹¹

Quindi risulta ancor più chiaro quanto, alla fine, la differenza più profonda tra *Il Contemporaneo* e *Città aperta* risiedesse proprio nei contenuti, ben più grafici e complessi in quest'ultima. E così, sulla rivista di Salinari e Trombadori, l'innovazione dal punto di vista grafico continua a stridere con i testi, spesso attenuati proprio per mano degli stessi direttori.

Un esempio emblematico è rappresentato dal fascicolo interamente dedicato al quarantesimo anniversario della Rivoluzione d'Ottobre. Questo numero si distingue per l'innovazione visiva e il valore documentario, incluse due pagine interamente dedicate a "Le correnti dell'arte negli anni Venti" attraverso materiali inediti forniti dalle "organizzazioni culturali sovietiche" [Fig. 10].¹² Vi compaiono testi di Majakovskij, Kamenskij e Barliuk, manifesti del Proletkult, e perfino un estratto sul suprematismo tratto dal catalogo della decima esposizione di Stato del 1919. Il tutto è incorniciato da una grafica in stile costruttivista curata da Albe Steiner, arricchita da fotografie e dise-

gni dell'epoca. Eppure, nonostante questa ricchezza visiva e documentaria, il commento scritto da Antonello Trombadori finisce tristemente per smorzarne la portata rivoluzionaria. Infatti, il direttore insiste sulle "contraddizioni" degli astrattisti e liquidava il contributo dell'arte astratta con toni beceri, affermando che "d'una 'liberazione' così gratuita non sapeva che farcene noi che lottiamo per una società nuova nell'epoca del satellite artificiale" (Trombadori 1957: 6-7).

Del resto, i forti limiti cui era soggetta la critica di partito non erano nuovi ai lettori de *Il Contemporaneo*. Tra gli esempi più eloquenti figura il caso del giudizio sull'opera di Mondrian, che nel 1956 Antonio Del Guercio liquidava come un'esperienza artistica conclusa, segnata da una "freddezza compositiva" (Del Guercio 1956: 11) che lo rendeva incapace di interagire con la vita reale. La riduzione dell'astrattismo a sterile formalismo rappresentava una costante nella critica militante di area comunista, dove l'arte moderna, anche nelle sue manifestazioni più utopiche, veniva spesso recepita come espressione borghese e disimpegnata, distante dai valori dell'umanesimo socialista.

In alternativa, veniva adottata una maldestra strategia di recupero selettivo, volta a legittimare alcuni grandi maestri del Novecento europeo, reinterpretandoli entro coordinate figurative accettabili e funzionali alla linea culturale del partito. Così se nel 1954 Paolo Ricci attribuiva a Matisse il merito di avere "restaurato, a suo modo, certe leggi della classicità francese" (Ricci 1954: 8) e ne celebrava la "profonda solidità morale" (*ibidem*), distinguendolo nettamente dall'inquietudine del formalismo "barbarico" (*ibidem*) avanguardista, ancora nel 1958 Micacchi e Guttuso cercavano di inquadrare l'opera di Modigliani in chiave realista, attraverso due testi in cui l'artista veniva celebrato più per il suo interesse verso la figura umana in opposizione all'astrazione formalista, piuttosto che per l'originalità della sua ricerca artistica (Guttuso 1958a: 13-16; 1958b: 17-20; Micacchi 1958: 3-12).

Infatti, nemmeno con il passaggio alla terza ed ultima serie nel 1958, con la rinnovata cadenza mensile, si riuscì a raggiungere un miglioramento effettivo. Al contrario, questa transizione coincide con una significativa riduzione degli approfondimenti politici, delle inchieste sul mondo del lavoro e delle analisi sociali, elementi che avevano in precedenza rappresentato il

tratto distintivo della rivista. E così la nuova impostazione si concentrava principalmente sui temi culturali, che però risentivano inevitabilmente della limitatezza di prospettiva tipica della critica di partito.

Non a caso, durante una riunione della commissione culturale dell'ottobre 1958, Rossana Rossanda osservava con lucidità le contraddizioni della nuova linea editoriale, riscontrando: "Sulle copertine - realizzate da Albe Steiner - fatte delle cose interessanti, ma nel contenuto vi è dello scadimento".¹³ E ancora nel 1962, perfino Togliatti, "accanto a numeri buoni",¹⁴ riscontrava nella rivista il difetto di aver spesso "manifestato tendenze, rivelatesi poi velleitarie, ad abbracciare temi che non riusciva a trattare correttamente o anche solo esaurientemente".¹⁵

Così, anche in questa nuova fase, *Il Contemporaneo* continua a portarsi dietro le contraddizioni che avevano segnato la sua storia. Da un lato, le ambizioni grafiche e culturali della rivista ne facevano un esempio di innovazione nel panorama editoriale comunista; dall'altro, i limiti imposti dalla critica di partito ne frenavano il pieno potenziale, costringendo spesso i contenuti entro i confini ideologici del PCI. Eppure, è proprio in questa tensione irrisolta che iniziarono a emergere segnali di un graduale cambiamento, destinato a manifestarsi più chiaramente nel corso degli anni Sessanta, grazie all'ingresso di nuove voci e prospettive all'interno della redazione.

Non è questa la sede per sviluppare un'analisi approfondita della critica d'arte, ma è innegabile che, in quel periodo, si registrò una significativa estensione degli orizzonti interpretativi della rivista, grazie ad un passaggio di consegne nella scrittura degli articoli di arte attraverso una transizione da Antonello Trombadori ad autori come Antonio Del Guercio, Duilio Morosini e Dario Micacchi, i quali con il tempo furono in grado di adottare sensibilità critiche più articolate e in alcuni casi più ricettive rispetto alla complessità dei nuovi sviluppi in campo artistico. Tuttavia, l'accorato invito al confronto, ribadito sia nel programma editoriale che nel corso degli importanti convegni organizzati dal PCI nel 1959 presso l'Istituto Gramsci,¹⁶ si scontrava con un persistente allineamento ideologico. Questo appiattimento su un coro di voci sostanzialmente unanime continuava a limitare l'effettiva apertura intellettuale che la rivista prometteva di perseguire.

Nonostante queste contraddizioni, *Il Contempo-*

aneo riuscì comunque a intercettare e interpretare le trasformazioni culturali e politiche in atto, mostrando una capacità di sperimentazione e rinnovamento che lo pose in netto anticipo rispetto alle altre testate della linea ufficiale comunista. Questa attitudine, pur nelle sue complessità e nei suoi limiti, fece della rivista un laboratorio intellettuale e soprattutto grafico capace di prefigurare molti dei processi che avrebbero caratterizzato il decennio successivo.

Più restia ai cambiamenti, infatti, è sempre stata *Rinascita*, che, fino al passaggio a settimanale nel 1962, mantiene sostanzialmente immutata l'impostazione elaborata da Paolo Ricci nel 1945, improntata su una linea essenziale e simbolicamente connotata dall'uso del colore rosso nella fascia del titolo. Ben prima del *Contemporaneo*, questa rivista si è distinta come "uno degli spazi ufficiali in cui pubblicare le opere e i disegni degli esponenti del realismo italiano" (Barili 2015: 194).

Tuttavia, *Rinascita* mensile si connota per una seria impostazione teorica, dove è il testo scritto a prevalere e quindi non vi si riscontra la stessa vivacità nell'impaginazione che caratterizzava una pubblicazione come *Il Contemporaneo*. Allo stesso modo, si mantiene più a lungo ancorata ad un repertorio iconografico tradizionale, ancora maggiormente legato alla presentazione di un mondo popolare e contadino. E perciò si continua a riproporre tutto un repertorio ripescato direttamente dai primi anni Cinquanta per quanto riguarda gli artisti italiani, mentre le rappresentanze straniere, che vanno dai soliti espressionisti tedeschi a Picasso, è riprodotta all'interno di quella operazione di continuo martellamento ideologico su determinati modelli di riferimento alla base della politica artistica comunista e che è ben esemplificata dalle copertine.

È a partire dal 1957 che viene introdotto l'uso delle copertine, tutte rigorosamente a sfondo bianco, su cui si stagliano fotografie in bianco e nero di lavoratori, paesaggi rurali, eventi al centro della cronaca politica, ma non solo. Difatti, abbondano dipinti e disegni dei numi tutelari del realismo figurativo italiano, e così Picasso, Rivera, Dejneka, ma pure Rosai, Scipione, oltre a Guttuso, Calabria e Cagli si avvicinano in copertina, alternati a Van Gogh [Fig. 11], Delacroix [Fig. 12], Caravaggio, Leonardo da Vinci, i fratelli Lorenzetti, quand'anche da stampe popolari d'epoca raffiguranti Garibaldi e le sue imprese. Un arco figu-

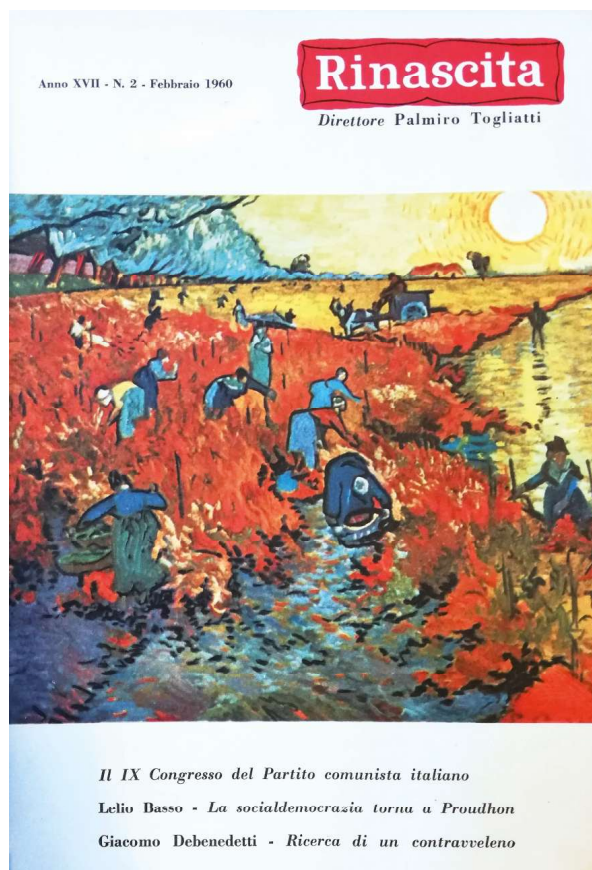


Fig. 11 | *Rinascita*, XVII:2, febbraio 1960.

rativo che parte dalle radici del realismo italiano fino alle sue propaggini e anche quando le immagini inserite all'interno del volume non sono ricollegabili ad uno specifico articolo, queste non risultano mai fuori luogo, ma vanno sempre a rinsaldare nell'immaginario del lettore un determinato canone figurativo.

Basti ricordare il numero speciale di novembre-dicembre 1958, incentrato sul *Crepuscolo del colonialismo*, dove in copertina è riprodotta *La conquista del Messico* di Diego Rivera (in quadricromia), mentre l'intero fascicolo è disseminato dai potenti disegni di Charles White e le caricature d'epoca di Giuseppe Scalari, sebbene all'interno del testo non vi sia alcun approfondimento su questi artisti. Lo stesso si verifica per i fascicoli di settembre e ottobre 1959, quando l'occasione della pubblicazione di studi e

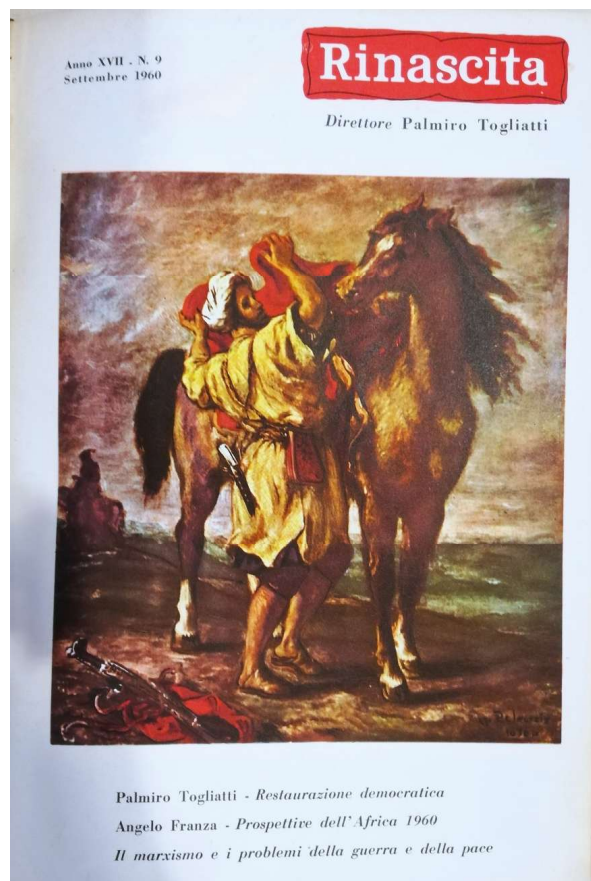


Fig. 12 | *Rinascita*, XVII:9, settembre 1960.

disegni preparatori ai dipinti *La Guerra* e *La Pace* di Pablo Picasso "è stata offerta dalla ricorrenza del ventesimo anniversario dello scoppio della II guerra mondiale (settembre 1939)" (Anonimo 1959c), come si legge brevemente nel sommario della rivista.

Molto differente è l'impostazione che connota una pubblicazione come *Vie Nuove*, a partire dalle copertine, che negli anni Cinquanta tendenzialmente ritraggono dive del cinema e "stelline" della TV, per poi, dalla metà dei Sessanta, lasciare sempre più spazio anche all'attualità. *Vie Nuove* ha assimilato in tutto e per tutto l'imprinting tipico del rotocalco, dove anche gli artisti sono recepiti all'interno dello star system divistico e infatti a comparire più di una volta in copertina è il personaggio Picasso.

Al di là delle copertine, *Vie Nuove* è un giornale

Fig. 13 | *Vie Nuove*, Alberto Sughi, XV:31, 30 luglio 1960.

prevalentemente basato sul largo impiego dell'immagine fotografica ed è sull'utilizzo di questo mezzo che organizza anche la narrazione delle varie occasioni espositive presentate. Nonostante ciò, nemmeno qui mancano raffigurazioni poste a corredo dei racconti pubblicati, così, tra il 1956 e il 1958, le più numerose sono quelle di stampo meramente illustrativo, rasente il kitsch, realizzate da Simbari e Leo Guida, mentre è solo più tardi, dal 1959 al 1961, che si scorgono lavori di Alberto Sughi [Fig. 13], Vittorio Cavicchioni, Claudio Astrologo e Titina Maselli [Fig. 14].¹⁷

Esule da collaborazioni dirette con gli artisti è invece *Il Calendario del popolo*, dove le riproduzioni di opere d'arte spaziano dal Medioevo al Novecento su qualche copertina sparsa nel corso degli anni, ma soprattutto all'interno di una rubrica come "Tappe della civiltà artistica", senza però andare ad intaccare le altre pagine, come magari avveniva su testate quali *Il Contemporaneo* o *Rinascita* [Fig. 15]. Il decalogo dei riferimenti figurativi riportati è il medesimo osservato sulle altre pubblicazioni del partito, con l'unica differenza che qui le immagini più attinenti alla contemporaneità vengono pubblicate prevalentemente in relazione alla trattazione delle Biennali veneziane e in ogni caso, che si tratti di opere più o meno distanti nel tempo, lo spazio loro assegnato è delimitato ad incorniciare l'articolo in questione, non andando ad arricchire con la loro presenza il resto del fascicolo.

In conclusione, anche grazie a quest'ultima panoramica, è possibile notare quanto *Il Contemporaneo* abbia comunque costituito una spinta innovativa all'interno della stampa ufficiale del Partito Comunista Italiano di quegli anni, nonostante tutti i difetti

Fig. 14 | *Vie Nuove*, itina Maselli, XVI:9, 4 aprile 1961.

messi in luce nel corso di questa analisi. La rivista, infatti, si configura non solo come una testimonianza del ruolo culturale assunto dal PCI, ma anche come una lente preziosa per leggere il mutamento del realismo artistico e la sua progressiva ridefinizione nel

Fig. 14 | *Il Calendario del popolo*, XII:140, maggio 1956.

contesto di un'Italia in cambiamento. Riscoprire e analizzare questa testata significa dunque restituire alla storia un tassello cruciale del dialogo tra arte, politica e società in uno dei momenti più complessi del Novecento italiano.

Note

¹ L'esposizione, aperta dal 17 ottobre al 5 novembre al Palazzo Re Enzo di Bologna, era stata organizzata dall'Alleanza per la Difesa della Cultura, creata in quell'anno nell'ambito del Fronte Democratico Popolare. Tra gli artisti esposti, accanto ad alcuni dei componenti del Fronte Nuovo delle Arti come Renato Birolli, Antonio Corpora, Renato Guttuso, Ennio Morlotti, Armando Pizzinato, Giuseppe Santomaso, Emilio Vedova, erano presenti altri nomi di primo piano quali Afro, Corrado Cagli, Bruno Cassinari, Alfredo Chighine, Franco Francese, Pompilio Mandelli, Piero Martina, Gino Meloni, Giovanni Omiccioli, Cesare Peverelli, Ampelio Tettamanti, Ernesto Treccani, Mirko, Vittorio Tavernari.

² Si ricorda che nel 1947 Einaudi pubblica la prima edizione di *Lettere dal carcere*; nel 1950 è la volta di *Letteratura e vita nazionale*; mentre nel 1951 sono proprio gli Editori Riuniti a pubblicare *La Questione meridionale* di Gramsci.

³ *Centro studi – riunione del 5/1/1953*, verbale, 35 cc., in Archivio Mario De Micheli, Università degli studi di Bergamo.

⁴ Si ricorda la lunga inchiesta che Marco Cesarini e Fabrizio Onofri promossero sul tema *Dieci anni di cultura in Italia* tra le pagine del *Contemporaneo* nell'estate del 1955; mentre il *Dibattito sulla cultura marxista* si svolse tra marzo e giugno 1956.

⁵ Carla Lonzi tratta l'argomento in una lettera inviata da Firenze il 19 febbraio 1956 a Marisa Volpi e conservata presso l'Archivio Marisa Volpi di Roma.

⁶ Lettera di Carlo Salinari ad Albe Steiner, Roma, 27 agosto 1956, Archivio Albe e Lica Steiner, Politecnico di Milano (AALS), *Il Contemporaneo*, fasc. 3, b. 11.

⁷ Il primo numero esce il 25 maggio 1957, mentre l'ultimo è il numero 9-10, giugno-luglio 1958. Per un approfondimento si rimanda a Quattrocchi (2018).

⁸ Il direttore era Tommaso Chiaretti, allora critico cinematografico su *l'Unità*, mentre il resto della redazione era costituito dai pittori Ugo Attardi, Renzo Vespignani e Marcello Muccini, i letterati Dario Puccini e Mario Socrate, il latinista Luca Canali, l'architetto Piero Moroni, il cineasta Elio Petri e l'industriale Gian Fabrizio Sacripante in veste di finanziatore.

⁹ La seconda serie de *Il Contemporaneo* fu avviata nel maggio 1957 su impulso della Segreteria del PCI, che incaricò Giancarlo Pajetta e Mario Alicata di elaborare un rinnovamento radicale della rivista, alla luce delle difficoltà economiche e della crisi politica seguita ai fatti d'Ungheria. Infatti, il settimanale rivestiva un ruolo centrale nella politica culturale del partito e Alicata, all'epoca responsabile della commissione culturale, era estremamente preoccupato per una sua possibile chiusura. Il rilancio si accompagnò non solo ad un ripensamento dal punto di vista grafico, ma anche ad un notevole ridimensionamento delle spese, con una previsione di deficit dimezzata rispetto alla gestione precedente (da 30 a 15 milioni). Dal punto di vista editoriale, pur confermando l'impegno per una letteratura e un'arte realiste, la rivista mirava ad aprirsi maggiormente a collaborazioni con intellettuali non comunisti (aspetto in cui, nei fatti, rimase sempre molto limitato) e ad ampliare ulteriormente il proprio orizzonte tematico, includendo sempre di più questioni come scuola, urbanistica, analfabetismo e arretratezza culturale di massa, senza tralasciare anche una maggiore attenzione verso la situazione culturale nei paesi socialisti. Tutti questi aspetti sono stati desunti dai seguenti verbali del partito, conservati nell'Archivio del PCI presso la

Fondazione Gramsci di Roma: "Partito, Archivio Mosca", 1956, "Segreteria", mf 126, verbale della riunione del 13 novembre 1956; "Partito, Archivio Mosca", 1957, "Segreteria", mf. 130, riunione 2 aprile, con allegata una lettera di Mario Alicata alla segreteria del PCI, 12 marzo 1957. Alla riunione del 27 maggio 1957 Salinari e Trombadori presentano il progetto per la nuova impostazione de *Il Contemporaneo*, in "Partito, Archivio Mosca", 1957, "Segreteria", mf. 129.

¹⁰ s. d. ma su carta intestata di *Città aperta*, Renzo Vespignani a Mario De Micheli, in Archivio Mario De Micheli, Università degli Studi di Bergamo.

¹¹ Franco Francese a Mario De Micheli, Novara, 19 luglio 1957, in Archivio Mario De Micheli, Università degli Studi di Bergamo.

¹² Nell'ultima pagina del fascicolo si legge: "Hanno collaborato con la redazione del *Contemporaneo* alla ricerca, alla scelta e all'elaborazione del materiale pubblicato in questo numero Vittorio Strada, P. Zveteremich; A. M. Ripellino; G. Kraiski; Rino Dal Sasso e Giuseppe Messina. Ringraziamo le organizzazioni culturali sovietiche per i testi e le illustrazioni che ci hanno fornito. La impaginazione è curata da Albe Steiner" (Anonimo 1957).

¹³ Dal verbale della riunione della commissione culturale del 25-26 ottobre 1958, in Archivio del Partito Comunista Italiano, Fondazione Gramsci Onlus, Roma, *Commissione culturale 1958*.

¹⁴ P. Togliatti, *Osservazioni*, Patrimonio dell'Archivio Storico del Senato della Repubblica (da ora ASSR), Archivio Palmiro Togliatti (da ora APT), Fondi Federati – Fondazione Gramsci (da ora FFFG), s. 5 Corrispondenza politica, b. 19, <https://patrimonio.archivio.senato.it/inventario/scheda/palmiro-togliatti/IT-AFS-069-001006/1962> (ultimo accesso gennaio 2025). Il documento manoscritto di cinque pagine è intitolato *Osservazioni* e non è datato, ma risale al 1962 perché al suo interno si fa riferimento al X Congresso del partito, svoltosi nel dicembre 1962. Su questa datazione si è già espressa anche Albertina Vittoria (2014: 303). Cfr. anche Garomersini (2022: 102).

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ I verbali dei convegni sono riportati interamente su *Il Contemporaneo* (Anonimo 1959a; Anonimo 1959b).

¹⁷ Racconto di Arthur Miller accompagnato da dipinti di Ben Shahn, in *Vie Nuove*, XV:1, 2 gennaio 1959, pp. 23-30; racconto di Renato Nicolai con illustrazioni di Alberto Sughi, in *Vie Nuove*, XV:31, 30 luglio 1960, pp. 22-27; racconto di Renato Nicolai con disegni di Vittorio Cavicchioni, in *Vie Nuove*, XV:34, 27 agosto 1960, pp. 18-23; racconto di Jurij Kazakov illustrato da Titina Maselli, in *Vie Nuove*, XV:39, 1 ottobre 1960, pp. 30-33; racconto di Kostantin Simonov, disegni di Claudio Astrologo, in *Vie Nuove*, XVI:51, 28 dicembre 1961, pp. 28-29.

Bibliografia

- AJELLO N. (1979), *Intellettuali e Pci 1944-1958*, Laterza, Roma-Bari.
- ANONIMO (1954a), "Cultura e vita morale", in *Il Contemporaneo*, 1, 27 marzo, p. 4.
- ID. (1954b), "Editoriale", in *Realismo-Continuità*, 25-26, novembre-dicembre, p. 1.
- ID. (1957), s. t., in *Il Contemporaneo*, 25, 9 novembre, p. 12.
- ID. (1959a), "'Problemi del realismo in Italia'. Resoconto sommario del dibattito svoltosi in Roma presso l'Istituto Gramsci dal 3 al 5 gennaio 1959", in *Il Contemporaneo*, 11, febbraio-marzo, pp. 3-59.
- ID. (1959b), "'Avanguardia e decadentismo'. Resoconto del dibattito tenutosi a Roma presso lo Istituto Gramsci, il 5-6 luglio 1959", in *Il Contemporaneo*, 18-19, ottobre-novembre, pp. 3-106.
- ID. (1959c), "Sommario", in *Rinascita*, XVI:9, settembre.
- BARILI E. (2015), "'Rinascita' 1944-1956: racconto per immagini nella costruzione di un nuovo sistema culturale nel dopoguerra", in STRUKELJ V., ZANELLA F., BIGNOTTI I. (a cura di), *Guardando all'URSS: realismo socialista in Italia dal mito al mercato*, Mantova, Fruttieri di Palazzo Te, 30 maggio-4 ottobre (catalogo della mostra), Skira, Milano, pp. 193-200.
- CARAMEL L. (2013), *Arte in Italia 1945-1969*, Vita e Pensiero, Milano.
- CORTENOVA G. (1990) (a cura di), *Picasso in Italia*, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Verona, 7 giugno-9 settembre 1990 (catalogo della mostra), Mazzotta, Milano.
- DE MICHELI M. (1957), "Franco Francese", in *Il Contemporaneo*, IV:3 (supplemento), 6 luglio, pp. I-IV.
- DEL GUERCIO A. (1956), "Mondrian e De Stijl", in *Il Contemporaneo*, III:50, 22 dicembre, p. 11.
- DI CASTIGLIA R. [Palmiro Togliatti] (1948), "Segnalazioni", in *Rinascita*, V:11, novembre, p. 424.
- FRANCESE F. (1958), "Le unità perdute", in *Città aperta*, II:6, marzo, p. 31.
- GAROMERSINI L. (2022), "Il Contemporaneo: l'arte attraverso gli occhi del Partito Comunista Italiano (1954-1964)", in DANTINI M., PELLEGRINI E. (a cura di), "Arte e comunismo in Italia", *Predella journal of visual arts*, 52, ETS, Pisa, pp. 93-105.
- GUTTUSO R. (1958a), "Appunti su Modigliani", in *Il Contemporaneo*, V:9, dicembre, pp. 13-16.
- ID. (1958b), "La Mostra Modì a Palazzo Reale", in *Il Contemporaneo*, V:9, dicembre, pp. 17-20.
- IAMURRI L. (2016), *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia 1955-1970*, Quodlibet, Roma.
- MANTURA B., MATTIROLO A., VILLARI A. (1998) (a cura di), *Picasso 1937-1953 gli anni dell'apogeo in Italia*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 12 dicembre 1998-15 marzo 1999 (catalogo della mostra), Allemandi, Torino.
- MICACCHI D. (1958), "La piccola avventura di Amedeo Modigliani", in *Il Contemporaneo*, V:9, dicembre, pp. 3-12.
- MISLER N. (1973), *La via italiana al realismo. La politica culturale artistica del P.C.I. dal 1944 al 1956*, Mazzotta, Milano.
- PERIN C. (2020), *Guttuso e il realismo in Italia (1944-1954)*, Silvana, Cinisello Balsamo.
- QUATTROCCHI L. (2018), "Il realismo del dissenso. Arte, marxismo e Pci nelle pagine di *Città aperta* (1957-1958)", in *Prospettiva*, 172, pp. 46-62.
- RICCI P. (1954), "Henri Matisse", in *Il Contemporaneo*, I:33, 13 novembre, p. 8.
- SPRIANO P. (1986), *Le passioni di un decennio (1946-1956)*, Garzanti, Milano.
- TROMBADORI A. (1957), "Le correnti dell'arte negli anni Venti", in *Il Contemporaneo*, IV:25, 9 novembre, pp. 6-7.
- VITTORIA A. (2014), *Togliatti e gli intellettuali. La politica culturale dei comunisti italiani (1944-1964)*, Carocci, Roma.
- ZANANTONI M. (2013), *Albe Steiner: cambiare il libro per cambiare il mondo. Dalla Repubblica dell'Ossola alle Edizioni Feltrinelli*, Edizioni Unicopli, Milano.